TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI

HEGEL VE ADORNO'DA SANATIN TİNSELLİĞİ

Doktora Tezi

Ekin KAYA

ANKARA-2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI

HEGEL VE ADORNO'DA SANATIN TİNSELLİĞİ

Doktora Tezi

Ekin KAYA

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erdal CENGİZ

ANKARA-2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI

HEGEL VE ADORNO'DA SANATIN TİNSELLİĞİ

DOKTORA

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Erdal CENGİZ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı Soyadı	**İmzası**
1. Prof. Dr. Erdal Cengiz	
2. Prof. Dr. Hamdi Bravo	
3. Prof. Dr. Eyüp Ali Kılıçaslan	
4. Doç. Dr. Sengün Meltem Acar Keskin	
5. Doç. Dr. Cevriye Demir Güneş	

Tez Savunması Tarihi

16/06/2023

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü'ne,

Prof. Dr. Erdal CENGİZ danışmanlığında hazırladığım "HEGEL VE ADORNO: SANATIN TİNSELLİĞİ (Ankara. 2023)" adlı doktora tezimdeki akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 16/06/2023

Adı-Soyadı ve İmza

Ekin Kaya

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER ..... **i**

TEŞEKKÜR ..... **iii**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM

HEGEL: TİNSELLİĞİN SANAT UĞRAĞI **5**

1.1. Tin ve Sanat 7

1.2. Varlık'ın Hareketi: Diyalektik 16

1.3. Sanat Yapıtının Diyalektiği 23

1.4. Yaratım Etkinliği Olarak Sanat… 32

1.5. Hegel'in Sanat Felsefesinin Platon Ve Kant Estetiğiyle İlişkisi 51

1.6. Tikel Sanatlar: Sanat Biçimlerinin Bölümlenmesi 60

1.6.1. Sembolik Sanat… 62

1.6.2. İdeal Sanat 70

1.6.3. Romantik Sanat 77

1.7. Bireysel Sanatlar: Sanat Türlerinin Bölümlenmesi 85

2. BÖLÜM

ADORNO: TOPLUMSAL HAKİKAT VE SANATIN TİNSELLİĞİ **96**

2.1. Diyalektik Materyalizm'in Diyalektik İdealizm Eleştirisi… 97

2.2. Diyalektik Toplum Bilim 121

2.3. Negatif Diyalektik 133

2.4. Bütüncül Toplum Eleştirisi 146

2.5. Kültür Endüstrisi Kavramı 159

2.6. Mimesis Olarak Sanat 170

2.7.Sanat Yapıtının Üretimi: Toplumsal Emek ve Yaratıcı Praksis 177

2.8. Sanat Yapıtında Tin 186

3. BÖLÜM

HEGEL VE ADORNO ESTETİĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI 199

3.1. Hegel ve Adorno'da Tin ve Hakikat 202

3.2. Hegel ve Adorno'da Sanatın Tinselliği 212

SONUÇ 219

ÖZET 224

ABSTRACT 225

KAYNAKÇA..... 226

TEŞEKKÜR

Doktora eğitimimin her aşamasında bana yol gösteren, Hegel çalışmayı istediğimi bildiği için bana bu tez konusunu öneren değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Erdal Cengiz'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca kendisinden sanat felsefesi dersini aldığım ve bu alanda çok daha fazla çalışma yapılması gerektiğini söyleyerek bizleri yönlendiren rahmetli hocam Prof. Dr. Sabri Büyükdüvenci'ye teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Descartes'la birlikte başlayan modern Özne anlayışını Kant, deneyimin imkanını, öznenin bilme koşullarında arayarak özneyi, kendisindeki kategoriler ve zaman mekan formuyla sezgilerin, 'ben düşünüyorum'un birliğinde sentezleyen 'transcendental ben' olarak düşünmüştür. Kant, buradan hareketle, nesnelliğin transcendental ben'de, onun bağ kurucu edimleriyle kurulduğunu söylemiştir. Dolayısıyla Kant, Descartes ile başlayan özne ve nesne düalizmini, nesnelliğin, öznelliğin kendisinde kurulduğunu söyleyerek aşmaya çalışmıştır. Hegel ise, özne-nesne karşıtlığını, Kant'ın transcendental ben'indeki kategorilere hareketi, 'oluş'u sokarak, kurucu özneyi bir oluş sürecinin içine, tarihin kendisine yerleştirerek aşmaya çalışmıştır. Öznenin kendisi, Hegel'de kendisine doğanın içinde tarihsel 'Dünya' yaratan varlık olarak anlaşılmıştır. Hegel'e göre, Özne kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak edimselleştiren metafiziksel akıldır. Hegel, Özneyi kendi kendisini belli bir süreçte rasyonel bir düzen olarak kuran Akıl olarak görür. Dolayısıyla Hegel, özne ve nesne ikiliğini, nesnenin, nesnelliğin kendi kendisini edimselleştiren özne olduğunu iddia ederek aşar.

Frankfurt Okulu'na göre, yanlış olan mevcut tarihsel-toplumsal gerçeklik, aklın gelişerek idealizmle birlikte tüm nesnelliği kuşatan akıl haline gelişinin yansımasıdır. Buradan hareketle bir akıl eleştirisi ortaya koyan Frankfurt Okulu, özne-nesne düalizminin idealist felsefede nesnenin özneye indirgenerek aşılmaya çalışılması olduğunu düşünmektedir. Frankfurt Okulu'na ve Adorno'ya göre, nesnenin özneye indirgenişiyle özne, tüm nesnelliği kuşatan akıl, rasyonalite haline gelmektedir. Çünkü onlara göre, nesnenin özneye indirgenmesiyle, tüm gerçekliğin özneden hareketle açıklandığı bir özne-nesne ilişkisinde gerçekliğin bütünüyle rasyonelleşmesi söz konusudur. Başka deyişle, rasyonel özne, kendisini nesneyi, ben-olmayanı, doğayı dışlayarak belirlerken bunu aslında tam da her şeyi kendisine indirgeyerek, yani rasyonelleştirerek gerçekleştirir. Öznenin bu şekilde gerçekleşen rasyonelleşme süreci

öznenin özgürleşmesi olarak tanımlanmıştır. Fakat tam da bu noktada Adorno, bunun bir özgürleşme süreci değil, tüm gerçekliği kuşatan öznenin şeyleşmesi olduğunu düşünür. Tüm gerçekliğin aklın kavramsal yapısına uyduğu kabülü, aslında Adorno'ya göre, gerçekliğe kavram empoze etmektir. Öznenin şeyleşmesi tam da gerçekliğe kavramların, kavramsal sistemlerin empoze edilmesiyle öznenin gerçekliğin olanaklarına, deneyimlerine kapatılmasının sonucunda meydana gelir. Dolayısıyla öznenin özgürleşmesi olarak tarif edilen rasyonelleşme süreci, Adorno'ya göre aslında şeyleşme sürecine dönüşmüştür. Özgürleşimin imkanı ise, nesneyi kavramın baskısından, tahakkümünden kurtararak özneyi farklı deneyim olanaklarına açabilmekte yatar. Bu nedenle Adorno, özne-nesne ilişkisinde nesnenin önceliği fikrini kabul eder. Fakat nesnenin önceliğine dayanan bu özne-nesne ilişkisi indirgeyici bir ilişki değildir, etkileşimli ve özdeşsiz bir ilişkidir. Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi, özne ve nesnenin özdeşsiz, indirgemeci olmayan diyalektik etkileşiminde gerçekleşen eleştiriyle değişim olanaklarını ortaya çıkarmak amacındadır. Çünkü tüm gerçekliğin rasyonelleşmesi, aklın, bireyi, toplumu, toplumsal ilişkileri düzenlemesi, belirlemesi anlamına gelir. Frankfurt Okulu bu durumu, insanın 'mit'ten kurtulması ve özgürleşmesi olan Aydınlanma aklının, mitin kendisine dönüşmesi olarak tarif eder ve buna 'Aydınlanma'nın diyalektiği' der.

Frankfurt Okulu, tarihin ve toplumun Hegel gibi, metafizik varlık olan Aklın kendisini gerçekleştirmesi değil, Marx gibi, bizzat doğal varlık olarak insanın doğayla girdiği ilişkiler temelinde oluştuğunu kabul eder. İnsanı özgürleştiren rasyonelleşme sürecinin nasıl şeyleşmeye döndüğünü açıklamak amacıyla, Horkheimer ve Adorno, aklın bu tarihsel sürecinin kökenlerinin izini sürerek 'diyalektik bir antropoloji' ortaya koymuş ve Auschwitz olgusunu mümkün kılan sürecin 'nasıl' bir süreç olduğu sorusunu sormuştur. Bu olguyu yaratan sürecin nasıl gerçekleştiğini sormak, şimdi'de varolan dinamiklerin geçmişte izlerini sürmek ve geleceği öngörebilmek demektir. Bu bakış açısı,

Auschwitz'in bir daha yaşanmaması için şimdi'de varolan değişim olanaklarını görmeyi sağlar.

Adorno'ya göre, sanat yapıtları, Aydınlanma'nın diyalektiğini kendi içsel yapılarında tekrar eden toplumsal ürünlerdir. Fakat sanat yapıtları öznelleşme ve şeyleşme diyalektiğini içsel yapılarında yeniden üretirken, aslında tam da bu diyalektikte özgürlük deneyiminin imkanını barındırırlar. Bu çalışmada, Adorno'nun diyalektik estetiği, Hegel'in idealist estetiğine karşıt olarak konumlandırılacak ve bu karşıtlığın Adorno'nun Hegel diyalektiğini dönüştürmesinde temellendiği gösterilmeye çalışılacaktır. Adorno'da, Hegel'in karşıtların özdeşliğine dayanan diyalektiği, özdeşsiz olmaya dayanan negatif diyalektiğe dönüşmüştür. Bu bakış açılarını karşıt olarak konumlandırmak, Hegel ve Adorno estetiğinde sanatın tanımlanışını, etkilerini, üretim sürecinin dayandırıldığı kökenleri bakımından nasıl farklılaştığını göstermek amacını taşımaktadır.

Hegel ve Adorno'nun sanat anlayışlarındaki bu farklılaşmayı sağlayan temel öğe, ikisinde de hakikatin kendisi olan 'tin'dir. İki filozof için de tin hakikatin kendisi olmakla aynı zamanda özgürlükleştirici öğe olmaktadır. Sanatın, Hegel ve Adorno'da hakikat ve özgürlüğe gönderim yapan tinin açığa çıkışı olması, aslında sanatın aynı zamanda iki filozof için de tarihsel-toplumsal oluşlarına gönderim yapmaktadır. Buradan yola çıkarak, Hegel ve Adorno'da sanatın tinselliğini inceleyen bu tezde Adorno'nun ve Hegel'in sanat anlayışları, onların tarih ve toplum görüşleriyle bağlantılı olarak ele alınmayı gerektirir.

Buradan hareketle, tezde öncelikle Hegel'de sanat, onun bütünsel sistemindeki yeri bakımından açıklanacaktır. Bunun için Hegel'in sanat anlayışı, bu sistemin temel kavramlarıyla bağlantısıyla gösterilmeye çalışılacak. Adorno bölümüne geçiş yapılmadan önce ise diyalektik materyalizmin Hegel'in diyalektik idealizminin eleştirisi genel hatlarıyla betimlenecektir. Buradan hareketle Frankfurt Okulu'nun temel kavramları,

düşünceleri ve amaçları serimlenecektir. Sonrasında Adorno'nun temel kavramları ve bu kavramların onun estetiğiyle ilişkisi ortaya koyulacaktır. Üçüncü bölüm olan karşılaştırma bölümünde ise, iki filozofun sanat anlayışlarındaki benzerlik ve farklılıklar vurgulanmaya ve Adorno'nun Hegel'in sanat anlayışına getirdiği eleştiri açıklanmaya çalışılacaktır. Çalışmanın sonucu sonuç bölümünde belirtilecektir.

1. BÖLÜM

HEGEL: TİNSELLİĞİN SANAT UĞRAĞI

Hegel'in sanat felsefesinin incelenmesine ayrılan bu bölümde öncelikle, sanatın, yine Hegel'in felsefesinin temel kavramı olan 'hakikat' ile nasıl bağlantılandığı açıklanmaya çalışılacaktır. Hegel için metafizik, aşkın bir ilke olarak Hakikat'in kendini gerçekleştiren, edimselleştiren, yani kendi kendisini yeniden ve yeniden yapılandıran, içeriklendiren bir oluş, hareket, değişim, olmasının mantıksal, kavramsal bir harekete tekabül edişi açıklanarak, yine Hegel'e göre, karşıtların birliği olan bu hareketin kendisini sanat yapıtında nasıl gösterdiği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Hegel'in hakikati bir kendini gerçekleştirme süreci olarak kavrayışının, aynı zamanda bir kendi kendini yaratım süreci demek olduğundan hareketle, sanat, hakikatin kendisini yaratışında temellenen bir yaratım etkinliği olarak sunulmaya çalışılacak ve hem insan hem tanrı olan, hem içkin hem de aşkın olan hakikat, Özbilinç ile bağlantısında açımlanmaya çalışılacaktır. Buradan yola çıkılarak, Hegel'in sanat felsefesinin, Platonik ve Kantçı estetiklerin bir sentezi olduğu iddiası dayanak alınıp, bu sanat anlayışı, Platon ve Kant'ın estetikleriyle ilişkisi bakımından konumlandırılmaya çalışılacaktır. Daha sonra, önceki bölümlerde ele alınmasının amaç edinildiği, Hegel'in metafizik hakikatinin bir oluş, değişim, yeniden ve yeniden değişim, dönüşüm oluşunun, yani hakikatin kendisini gerçekleştiren hakikat oluşunun, aslında tarihin kendisi olduğu fikri, sanata bağlanmaya çalışılacaktır. Buradan yola çıkılarak, sanatın, sanat kavramının da, tarihsel gerçekleşiminin varolduğu vurgulanarak yine Hegel'in bu gerçekleşimine dair yaptığı sanat biçimleri ve sanat türleri arasındaki sistematik ayrımlar sırasıyla betimlenecektir.

Bu bölüm, öncelikle Hegel'in düşünce ve gerçeklik, özne ve nesne, öznellik ve nesnellik düalizmini aşarak hakikatin, karşıtların bir birliği olarak tanımlamasına dayandırılmaya çalışılacaktır. Çünkü Hegel'e göre, sanat, kavram ve gerçekliğin,

öznellik ve nesnelliğin birliğinin duyumsal görünüşünü sunmakta ve dolayısıyla hakikatin duyumsal olarak deneyimlenmesini sağlamaktadır.

Hakikatin duyumsal görünüşü olarak sanat, tam da bu nedenle bütünselliği sunmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde sanat, bütünsellikle ilişkili olarak serimlenmeye çalışılacaktır. Bu anlamda da Hegel'de sanat, toplumla bağlantılandırılmaya çalışılacaktır. Fakat Hegel'de sanatın toplumsal anlamı, onun dinsel anlamıyla, onun dinsel boyutuyla ilişkilidir; sanat içeriğini dinden, yani toplumun etik özünden almaktadır. Buradan hareketle de, ikinci olarak bu bölümde bu iki boyutun aslında temelde Hegel için özgürlük düşüncesinde temellendiği gösterilmeye çalışılacaktır.

1.1. TİN VE SANAT

Sanat, tüm nesnel gerçekliği bütünsel olarak açıklayan Hegel felsefesinde, sistematik yapıdaki bu felsefenin zorunlu, bütünleyici bir parçasıdır. Tam da bütünleyici, bütünlüğü tamamlayan parçası olması nedeniyle aynı zamanda kendine özgü, kendi içinde bütünsel olan otonom bir alandır. Çünkü sanat yapıtı, "hakikatin taşıyıcısı"dır (Pippen, 2014, s.98).

Sanat felsefesinin ilk başında Hegel, estetiğin incelediği güzel kavramını, tüm felsefesini dayandırdığı mantıksal yapının temel kategorisiyle ilişkilendirerek tanımlar. Düşüncenin hareketinin gösterildiği mantığın tüm kategorilerini en başından beri içine alan, bütüne işaret eden kategoridir bu: Mutlak İdea. Hegel'in mantığı, düşüncenin hareketli, dinamik sürecinin gösterildiği düşünce sistemidir. Çünkü Hegel'e göre, düşüncenin mantıksal formları birbirlerine geçişler göstererek kendilerini zorunlu olarak kapsayan daha üst aşamalarda uzlaşırlar ve bu uzlaşım tüm kategorileri içine alan Mutlak İdea'da son bulur. Başka deyişle, Mutlak İdea, kendisinden önceki tüm kategorileri kendisinde barındıran son kategoridir, yani bir sonuçtur. Desmond'un ifadesiyle, Mutlak İdea, "kendisinin ifadesi için kendisinden önceki kategoriyel evreleri, kendisinde zorunlu epizodlar olarak toplayan sonuçtur" (Desmond, 1986, s.31). Dolayısıyla Hegel'in mantıksal sistemi, tüm kavramların birbirleriyle ilişkili olduğu ve ancak bu ilişkiyle kendilerinin belirlenimlerine sahip oldukları bir sistem olarak ortaya çıkar. Fakat Hegel'de mantık, sadece formal bir düşünce sistemi değildir. Mantık, varlığın kategorilerinin düşüncesidir. Dolayısıyla mantığın kategorileri aynı zamanda varlığın kategorileridir. Mantıkta düşüncenin hareketinin kavramlar arasındaki ayrımlar, geçişler ve uzlaşımlar olarak sergilenmesi aslında varlıktaki içkin hareketin göstergesidir. Çünkü Hegel için varlık ile düşünce özdeştir. Mantıkta açığa çıkan varlığın belirlenimleri yani kategorileri bu varlığın kendisini gerçekleştirdikten sonra 'soyutlanmış' olan kategorilerdir. Mutlak idea, yani mantıksal idea, kendinde akıldır. Dolayısıyla varlığın

bütünlüğü olarak açığa çıktığında idea, varlıkta içkin olan akla işaret eder. Aslında o, 'hakiki varlık'tır.

İdeanın geçirdiği ve felsefeyle kavranan bir gerçekleşme ve tamamlanma süreci vardır. Mutlak idea, yani düşünce, Hegel'in felsefesiyle ortaya konduğu şekilde, kendisini bir süreçte açımlar, hatta bizzat mutlak idea sürecin kendisi olur.

Hegel'e göre varlığın kendisini gerçekleştirmesi demek, onu bir süreç olarak yaşaması demektir. Dolayısıyla varlığın kendisi süreçtir. Çünkü Hegel varlığı değişmez tek bir ilke olarak düşünmez; onu kendisine içkin kendisini tamamlama ereğini gerçekleştiren, dolayısıyla bir başlangıcı ve sonu olan ve bunu aşama aşama ilerleten 'oluş' olarak düşünür. Çünkü *Mantık'*ta da gösterildiği gibi, varlığın ilk belirlenimi 'oluş'tur. Oluş olarak varlık, kendi kendisinin oluşma sürecine, kendisini içsel olarak yapılandırdığı bir sürece işaret eder. Varlık kendisini sürecin, oluşun kendisi olarak açımlar. Varlığın kendi kendisini açımlama süreci olduğunu söylerken Hegel, Spinoza'nın şu düşüncesini dayanak olarak alır: "…. Her şey hakiki olanı yalnızca bir *töz* olarak değil, *özne* olarak da kavramaya ve ifade etmeye dayanır" (Hegel, 1977, s.10)[1].

Hegel, tözün özne olduğunu iddia ederek felsefe tarihinde sürekli olarak ortaya konmuş varlık-düşünce, özne-nesne, duyusal olan-akılsal olan gibi karşıtlaşan ikilikleri etkileşimli bir bütünlük içinde uzlaştırmak istemiştir. Tözün belli bir süreç içerisinde kendisini nesnelleştiren özne olduğunu söyleyen Hegel, aslında bu sürecin "varlığın bütünlüğünün ve düşüncenin bütünlüğünün özdeşliğinin ortaya çıktığı süreç" olduğunu ifade etmiştir (Kervégan, 2011, s.77). Varlık-düşünce, özne-nesne sürekli etkileşimlidir ve birbirlerini süreç içerisinde belirlerler. Varlığın bu sürecinin ereği, kendisine içkin olan kendi kendisini düşünmeye varma ereğidir. Süreç kendini tamamlama süreci olduğundan bu sürecin ereği dolayısıyla aslında, birbirlerini sürekli belli bir akışta belirleyen özne ve

[1]Çev. Çetin Türkyılmaz

nesnenin mutlak özdeşliğe varma sürecidir. Bu anlamda özne ve nesnenin birbirini belirleyen sürecinde veya akışında özne nesnelleşirken, nesne öznelleşmektedir. Burada etkileşimin kaynağı ve önemli nokta, tözün ya da öznenin kendi kendisini belirlemesinin bu sürecinde sürekli olarak kendi kendisiyle kurduğu ilişkidir.

Hegel kendi sanat anlayışını bu Tözün ya da Öznenin kendisiyle kurduğu ilişki alanlarından biri olarak tarif eder. Mantıksal İdea'nın kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak gerçekleştirmesi, kendisini 'edimselleştirme'sidir ve sanat da bu edimselleşme sürecindeki bir momenttir. Sanatta edimselleşen İdea ise artık mantıksal İdea değil, "bireysel gerçeklik şekillenmesi" olan İdeadır (Hegel, 2012, s.73). İdea, "kendinde ve kendisi için hakiki olandır, kavram ile nesnelliğin mutlak birliğidir" (Hegel, akt. Türkyılmaz, 2011, s.197-205). Nesnelliğin kavrama uygun oluşudur. Bungay, bu noktada Hegel'de İdeanın, "içsel içerik ve onun dışsal tezahürü" arasındaki ilişkiyi belirleyen terim olduğunu söyler (Bungay, 1984, s.60). Buradan yola çıkılarak onun, kavram ve gerçeklik olarak uğrakları olduğu söylenmelidir. Dolayısıyla İdea, kavram ve gerçeklik uğraklarının birliği ve bu anlamda kendisinin gerçekleşimidir. İdea, öznellik ve nesnelliğin birliği olarak tanımlanır. Kavram ve nesnelliğin bu bütünlüğünde, nesnelliğin kavramla, öznellikle tam karşıtlığından bahsedilmez, Moland'ın ifadesiyle, "içinde kavramın kendisini kendisiyle ilişkilendirdiği nesnellik"ten bahsedilir (Moland, 2019, s.27). 'Hakiki biçimde edimsel' olmak da bu anlama gelir. Hegel'in ifadesiyle, "hakiki biçimde edimsel olan, ancak kendinde ve kendisi için varlığa sahip olan şeydir, yani kendisine varlık ve varoluş veren, ama bu varoluş içerisinde kendinde ve kendisi için kalan ve ancak bu şekilde hakiki biçimde edimsel olan"dır (Hegel, 2012, s.9). Inwood, bizim düşünceleri ya da ideleri gerçek ile karşıt olarak düşündüğümüzü, edimselliğin düşüncelerle uyuşmaz ve bu nedenle de "hatalı, eksik" olduğunu düşündüğümüzü ifade ederek, Hegel'in, "rasyonel olan edimseldir, edimsel olan rasyoneldir" sözünden hareketle düşüncelerin "öncelikle öznel varlıklar değil, edimsellikte içkin-olan olduğunu"

iddia ettiğini belirtir (Inwood, 2013, s.747-751). Inwood, bu düşüncenin ise ontolojik olarak "şeylerin Mantık'taki düşüncelerle (nedensel olarak düzenlenmiş olma, edimsel, vs) uyumlu olarak yapılandırılmadığında varolamayacak"ları ve değer biçme olarak ise, "şeyler akla uygundur ve rasyonel standartlara uygunluk gösterir" anlamına geldiğini söyler (Inwood, 2013, s. 747-751).

Hegel, İdea'nın mutlak hakikatin kendisi olduğunu ifade ederken onun için sadece "nesnelleşmiş tümellik içerisinde olmayan hakikattir" der (Hegel, 2012, s.73). Tümel olan İdea'nın nesnelleşmesi, edimselleşmesinin sanatta gerçekleşmesi durumu ise, İdea'nın Güzel İdeası olarak edimselleşmesidir, yani İdeal'dir. Hegel sanat güzelliği olarak İdea için "İdea'yı cisimleştirmeye ve açımlamaya adanmış …bireysel gerçeklik şekillenmesi olma niteliğine sahip İdea'dır" der (Hegel, 2012, s.73).

İdea yani Hegel için hakikat, düşünce ve nesnenin, düşünce ve varlığın birbirlerini belirleme sürecindeki bütünselliktir. Bütünsellik olarak hakikat aynı zamanda İdea'nın bilgisi demektir. Bu bütünselliğin yani İdea'nın bilgisi felsefeyle elde edilmesine rağmen duyusal kavrayışa da açıktır. Çünkü Hegel'e göre hakikat sadece kavramlarla anlaşılmaz, hakikat duyusal olarak ifade edilebilir ve duyusal olarak kavranabilir. Onun duyularla kavranması ise, sanat aracılığıyladır. Ve ancak "sadece sanat aracılığıyla hakikat", yani İdea, "duyumsal bir formda ortaya çıkarılır" (Bungay, 1984, s.36-37). Sanat, Moland'ın ifadesiyle, "düşünce ve varlığın birliğinin duyumsal olarak deneyimlenmesidir" ve duyularla deneyimlendiğinde ise hakikat, "hala hakikattir ama başka bir isim alır: güzellik" (Moland, 2019, s.27).

Hegel'in güzelliği hakikatle ilişkilendirmesi, duyumlara dayanan estetik hazzı savunan empirisist görüş yerine rasyonalist görüşü savunduğu anlamına gelir. Güzelliği hakikat olarak belirleyerek İdea'nın duyumsal görünüşü olarak tanımlamasıyla o, 'hakikat estetiği'ni öne sürmektedir. Çünkü güzellik, hakikati duyumsal olarak

deneyimlememizi sağlar. Dolayısıyla Moland göre, Hegel, rasyonalistlerin şu görüşünü destekler: "güzellik hakikate erişimimize izin verir" (Moland, 2019, s.28). Hegel için biz, sanat yapıtında kavramın gerçekliğini temaşa ederiz.

Daha önce söylendiği gibi, İdea'nın bir kendisini gerçekleştirme süreci vardır. Aklın kendisi olan İdea'nın tüm evreni rasyonal bir düzen olarak kurma sürecidir bu. Mutlak İdea mantıksal İdea olarak kendisini gerçekleştirirken, önceden ifade edildiği üzere, rasyonal düzeni yani bütünsel hakikati aşama aşama gerçekleştirir. Fakat İdea'nın kendisini gerçekleştirmesi kendisine içkin zorunlulukla mümkün olur. İdea'nın kendini gerçekleştirmesi dolayısıyla 'kendiliğinden' bir süreçtir. Çünkü bu iç zorunluluk kendi kendisinin zorunluluğudur. Kendi kendisinin iç zorunluluğunu gerçekleştirme süreci olarak bu süreç tam da kendini belirleyen olarak kendi özgürlüğünü yaşadığı süreçtir. İdea kendisini özgürce gerçekleştiren, yaratandır. Kendi kendisinin bu özgür yaratımında ise ilk uğrak, doğadır. Kendi kendisini yarattığı için Mutlak İdea'nın doğanın dışında ve ondan önce varolan ve onu yaratan olarak görülmesi doğru değildir. Doğa, bir kendi kendini yaratım sürecinin zorunlu ve ilk uğrağıdır.

Mantıksal İdea doğa olarak açığa çıkmasından sonra ise 'tin' olarak kendisini belirler. Aslında tin, varlığın, tözün kendisidir. Başka deyişle mantıksal İdeanın geçirdiği süreç, tinin tin olma sürecidir, tinin kendine varma sürecidir. Mutlak İdea bu sürecin başlangıç evresidir. Dolayısıyla tin, mantıksal İdea ve doğa uğraklarından sonra 'hakiki' varoluşuna döner. Çünkü tin bir kendine dönüş hareketidir. Süreç, tinin kendisini gerçekleştirme sürecidir. Aklın kendisini gerçekleştirme, yani 'somutlaştırma', 'görünüşe çıkarma' amacı, dolayısıyla kendisini tin olarak belirlemesidir. Tin, aklın, İdea'nın hakiki edimselliğidir (Altuğ, 2012, s.45).

İdea'nın doğa olarak dışsallaşıp tin olarak belirlenimi, tinin kendisine dönmesi aslında daha önce söylendiği gibi, kavramın kendisini süreç içinde açımlamasıdır ve

kavramın kendi kendisini düşünme sürecidir. Çünkü kavram, Hegel'de özne ve nesnenin özdeşliğine gönderim yapar. Daha önce söylendiği gibi, töz özne olarak sürekli kendi kendisiyle ilişki içindedir. Doğada yani idea'nın, kavramın 'dışsal nesnelliği' içerisinde, yani farklılıklar yaratan gelişimi içindeki doğada, bu doğadaki varlıkların ilişkilenmesi, dışsal ilişkilenmedir. Çünkü doğa, İdea'nın dışsallığıdır. "Doğada…İdea, *dışlaşma* biçimindedir" (Hegel, 2004, s.69). Tözün bizzat kendi kendisiyle ilişkilenmesi yani içselliğine dönmesi ise tin olmasıdır. Mutlak İdea, doğada örtük şekilde vardır; doğa tinin karşıtı olarak koyulmuş olma biçimi içerisinde İdea'dır (Hegel, 2012, s. 92). Tam da karşıtından kendisine dönüş olarak tin ise, içselliktir. "İdea'nın kendi için varlık ve kendinde ve kendi için oluş" kipidir (Hegel, 2004, s.69). İçselliğin hakiki olarak dışsallaşması ise doğada değil, insanda gerçekleşir. Tin, insanda kendinde ve kendi için olur. Tin kendisini insan bilinci aracılığıyla gerçekleştirir. Tin, yani insan, bilinciyle, bilincinin dolayımıyla kendisine bir 'Dünya' kuran varlıktır. Dolayısıyla tin, doğanın bağrında insanın, insansal gerçekliğini kurmasıyla kendisini geliştirme ve ilerletme sürecidir. Tinin insansal gerçekliğin oluşumu olarak gelişmesi ve ilerlemesi ise 'tarih' olarak edimselleşmesidir. Tin kendisini tarihte, başka deyişle insan eylemlerinde açığa vurur. Hakikat öyleyse tarihsel gelişimde "açımlanmış nesnel gerçeklik"tir (Kojeve, 1993, s.29-65).

İnsanın, yani Kendinin kendisine insansal Dünya kurması, Kant'ın insan anlığının kategoriler ve zaman-mekan formuyla 'deneyimden önce gelen işlemler ve edimler', yani kendiliğinden edimlerin transcendental öznel bir yapıya gönderimiyle ve bu yapının temelinde "inşa edilen dünya" anlamında alınmamalıdır (Bréhier, 1993, s.53; Williams, 2013, s. 531). Hegel, insanın kendisine insansal gerçeklik olan bir 'Dünya' yaratımını, temelinde 'kendinin' kendi ötekisi dolayımıyla hem kendini hem de ötekini tanıdığı, bilincine vardığı, kabul ettiği ve bu özbilinç anlayışında, 'karşılıklı tanınma' yı mümkün kılarak bir 'biz'e yükseldiği, dolayısıyla bu anlamda birbirlerinin değerlerinin 'kabul

edildiği' 'özneler-arası' toplumsal bir bütün olduğu tanınma, kabul edilme teorisine dayandırır. Dolayısıyla burada oluşunu ve hareketini kabul edilme isteğinden ve bu isteğin yarattığı mücadeleden alan, 'tarihsel Dünya' aslında bir 'yaşam-dünyası' olarak belirir: tarihsel, kültürel, toplumsal yaşam dünyası. İnsanın kendisini yaratımı, başka deyişle tinin kendisini yaratımı, dünya kurması, deneyimden önce gelen, a priori bir yapıya dayandırılmaz, yaratılan dünya tam da başkasının dolayımıyla, isteğin doğurduğu eylemle, deneyimin içinde gerçekleştirilir. Kendinin bilgisi de Kant'taki gibi, tüm tasarımlara eşlik etmesi gereken bir 'Ben düşünüyorum' un birliğine, yani tamalgının transcendental birliğine gönderimle tarif edilmez, dolayısıyla da başkasının dolayımı olmaksızın kendi üzerine düşünümle elde edilmez; o, karşılıklı tanınma yoluyla oluşturulmuş toplumsallıkla kazanılan bir 'sonuç'tur. İnsanın özbilinci, kendisinin varoluşunun 'öznel-duygusu'nu, 'öznel güveni'ni hakikate yükseltmesi, yani toplumsal olarak tanınması, kabul edilmesinin nesnel olarak açığa vuruluşuyla kazanılır. Ancak 'kabul edilmiş' insansal olan nesnel gerçeklik olarak Dünya kurulumu, özbilincin bu şekilde elde edilmesi anlayışı temelinde, insanın deneyimiyle ilerleyici, tarihsel bir süreçte gerçekleşir.

Sanat da insanın Dünya yaratımına dahil olan, onun bir parçası ve 'eklemlenmesi' olan bir insan etkinliğidir. Sanat, Hegel'e göre bu yaratımda bütünleyici, zorunlu bir alandır. Çünkü Hegel, sanatın, tarihin akışında yer alışını, insan etkinliğiyle yaratılan Dünya'nın, yine bu etkinliğin bütünleyici bir parçası olarak, yani "imaginative eklemlenme" şeklinde bu etkinliğe dahil oluşunu gösterir (Desmond, 1986, s.45) Bu nedenle sanat, tarihsel, insansal gerçekliğin, yani tinsel gerçekliğin içerisinde yer alır. Hegel'in ifadesiyle, "sanat ve sanat eserleri tinden doğmakla ve tin tarafından yaratılmış olmakla bizzat tinsel bir türdendirler…"(Hegel, 2012, s.13). "Bir sanat eseri, ancak tinden kaynaklanmakla ve artık tinin bölgesine ait olmakla sanat eseri olur" (Hegel, 2012, s.29).

Bir sanat eseri ise, tinin kendisini duyusal olanda ifşa etmesidir. Dolayısıyla sanatta duyusal olan tinle kaplıdır (Hegel, 2012, s.13). Fakat Varlığın ilerleyişinde tin, doğadan üstün bir konumda yer aldığından dolayı, sanatın duyusallığı doğanın duyusallığı biçiminde değildir. Sanatın duyusallığı, 'empirik görünüş'ten farklı bir görünüş (Schein)'e işaret eder. Desmond'a göre, burada "duyumsal, duyumsalın görünüşü, duyumsalın ışıması (shining-schein) olarak görülmelidir" (Desmond, 1986, s.8). Sanatın görünüşü, doğal nesnelerin duyusal görünüşü anlamında değil, tinin görünüşü olarak, tinin duyumsal ifşası anlamındadır. Dünya içinde insansal, tinsel gerçekliğin kurulumundaki bir moment olarak sanat, bir görünüşün yaratımıdır. Sanatın görünüşü Hegel için aldatıcı, sahte ve empirik görünüşün gelip geçiciliği anlamında bir görünüş değildir. Çünkü görünüş olmak bakımından gelip geçici olsa bile, o tinin görünüşü olduğu ya da tinsel görünüş olduğu için aldatıcı olmayan, kalıcı olana gönderim yapar. Çünkü görünüş 'hakikatin özü'nün görünüşüdür. Sanat yapıtında kendisini görünüşe çıkaran, özün kendisidir. O, hakikatin görünüşüdür. Sanat ya da sanatsal yaratım aracılığıyladır ki, empirik görünüş, tinle dolu bir gerçeklik alarak hakikatin görünüşüne yükselir. Hegel bunu şu şekilde ifade ediyor: "Sanat, fenomenlerin hakiki içeriğini, bu kötü, gelip geçici dünyanın saf görünüşünden ve aldatımından kurtarır ve onlara tinden doğmuş olan daha yüksek bir edimsellik verir". Desmond, bu tanımlamayı, sanatta somut duyumsallığın kaybolmamış ama yükseltilerek ideal imge haline getirilmiş olduğunu, dolayısıyla sanatta duyumsallığın tinselleşmesiyle kendi içeriği olan İdeal'i ortaya çıkardığını söyleyerek özetler (Desmond, 1986, s.9). Başka deyişle sanat yapıtında duyumsal olan, somut olan idealleştirilir ve böylece hakikat açığa çıkarılır.

Daha önce söylendiği gibi, hakikatin Hegel için hakikat olabilmesi için edimselleşmesi, kendisini gerçekleştirmesi, görünüşe çıkarması zorunludur. Tinin ilerleyişinde, kendisini aşama aşama görünüşe çıkarma sürecinde, "hakikatin tek bir evresi olarak sanat öğesi"nde kendisini görünüşe çıkarması da zorunludur (Hegel, 2012,

s.10). Çünkü Hegel'in ifadesiyle, "bizzat görünüş, öz için özseldir. Eğer kendisini göstermese ve görünüşe çıkmasaydı ve genelde tin için olduğu kadar, birisi için ve kendisi için hakikat olmasaydı, hakikat, hakikat olmazdı" (Hegel, 2012, s.9).

1.2. VARLIĞIN HAREKETİ: DİYALEKTİK

Hegel, felsefenin, "nesnel, kanıtlanmış bir bilim" olması gerektiğini düşünür (Hegel, 1969, s.28). Felsefe, Mutlak hakikat'in bilgisini verebilmelidir. Bu nedenle de "mutlak bilme yöntemi" ne dayandırılmalıdır (Hegel, 1969, s.28). Mutlak bilme yöntemi ise, bütüncül sistematik bir yapıda olmalıdır. Hegel'in "düşünmenin düşünülmesidir" diye tanımladığı bu sistematik bütün, bir düşünce biçimi olarak mantıktır (Hegel, 2004, s.74). Fakat *Fenomenoloji'de* ortaya koyduğu en temel argümanlardan biri olarak 'bilinç her zaman bir şeyin bilincidir' fikrinde de başka şekilde formüle ettiği gibi, Hegel'in mantığı aynı zamanda "içerisinde nesnenin düşünüldüğü biçimdir, Gerçek'in mutlak biçimidir" (Hegel, 2004, s.74). Hegel'in ifadesiyle, "mantık, öyleyse, Metafizik ile *düşüncelerde* saptanan *şeylerin* bilimi ile çakışır- düşünceler ki *şeylerin özselliklerini* anlatma gücünü taşır" (Hegel, 2004, s.83). Châtelet, Hegel'de mantık ve metafiziğin özdeşliğini şu şekilde ifade eder: "…mantık gerçekten hakikatin bilimiyse, aynı zamanda ve birbirinden ayrılamaz bir biçimde, Varlığın bilimi ve Düşüncenin bilimidir. Ve onun bağlantılı içeriği, varlığın düşüncesi olması bakımından bağlantılı(articulé) olan Düşünce ile düşünülmüş olması bakımından bağlantılı Varlıktan başka bir şey olamaz" (Châtelet, 1993, s. 141).

Hegel'in *Mantık*'ında-kavramlar arasında hareketli geçişler, uzlaşımlar olduğuna değinildiğinde belirtildiği gibi- düşüncenin hareketli bir yapısı olduğu görülür. Dolayısıyla düşüncenin hareketi aynı zamanda varlığın, tüm varolanların hareketi olmaktadır. Buradan hareketle, mutlak bilme yöntemi, yani özne ve nesnenin mutlak özdeşliğine dayanması gereken Hegel'in bilme yöntemi, Stace'e göre, "icat edilmiş olana değil, düşünce içinde keşfedilene gönderim yapar" (Stace, 2019, s.118). Hegel, monistik bir anlayıştan hareket ederek, yöntemin, düşüncenin ve varlığın tek bir ilkesi olduğunu

iddia eder. O halde düşüncenin hareketinde keşfedilen yöntem, aynı zamanda tüm doğal ve tinsel fenomenlerin hareket ilkesini verecektir; Diyalektik'i.

İdea ya da Kavram olarak varlığın, kendisini bir süreçte gerçekleştirmesi ve geliştirip ilerletmesi Hegel için diyalektik hareketle gerçekleşir. Daha önce söylendiği gibi, bu süreç, varlığın ya da kavramın kendisini doğada ve tinde gerçekleştirmesi ve kendisini düşünen düşünce olma sürecidir. Varlığın kendisini düşünmesi ise insan bilinci aracılığıyla gerçekleşir ve diyalektik, insanın düşünceye döndüğünde keşfettiği şeydir. Çünkü Hegel için Mutlak, diyalektik olarak düşünür. D'hondt, tüm bu betimlemeleri şu cümleyi yazarak özetler: "insan düşüncesinde diyalektik olduğu söylenebilir çünkü şeylerde diyalektik vardır ve şeylerde diyalektik vardır çünkü saltık düşünce diyalektik olarak düşünür" (D'hondt, 1994, s.91). Mutlak, diyalektik düşünce olduğu için nesne ve özne de diyalektiktir ve bu iki karşıtın ilişkisi mutlağın kendi kendisiyle kurduğu ilişki olmak bakımından diyalektiktir.

Kavram, *Mantık*'ta gösterildiği gibi, nasıl kendini kendi içinden açımlayıp pek çok kavrama dönüşüyor, başka kavramlara geçişler gösteriyor ve uzlaşımlar sergiliyorsa ve tüm kavramların sadece bir toplamı olmayan, onları içeren fakat onları aşan bir bütün olarak İdea'da son buluyorsa, gerçeklik de kavramlar arasındaki ilişkisellik ve bütünsellik gibi bir yapı oluşturur. Kavramın, yani öznelliğin kendisini ilerleyici bir tarzda tüm nesnel gerçeklik olarak edimselleştirmesi, dinamik, hareketli sürecin belli bir ilkesi ile meydana gelir. Bu ilke, tüm varolanların, tüm doğal ve tinsel fenomenlerin birbirlerini dolayımlayarak belli bir ilişkisellikle etkileşimli bir bütünlük yarattığı hareketi imler. Hegel bu tarzda bir hareket ve ilişkiselliğin ancak karşıt öğelerin bir ilişkiselliği ya da bağıntısallığı olarak görülebileceğini ifade eder. Bütünsellik ise o halde, karşıt öğelerin bağıntısıyla oluşturulmuş olana gönderim yapar. Böylece birbirlerini dolayımlayarak belirlenim alan karşıt öğelerin oluşturdukları ilişki, bütünselliğin içkin ilkesi olur. Bütünsellik tam da bu hareketle meydana gelir. Karşıtların hareketi Hegel'e göre

diyalektik harekettir. Hegel'in diyalektik hareketi kendi tarzında 'özdeşlik ve özdeşsizliğin özdeşliği' olarak formüle eder. Yani karşıtların özdeşliği. Peki karşıtlıkların özdeşliği fikri nasıl mümkün olur? Mutlağın, ayrımlaşmamış bir birlik değil, ayrımlaşmış ya da ayrımların bir birliği olarak; spekülatif olarak adlandırılan ve mutlağın keşfedildiği düşünce biçiminin ise 'karşıtların uzlaşması' anlamında kullanılan akıl ilkesine dayandırılarak kavranmasıyla.

Hegel'in diyalektik fikrini anlamak için, onun, itme ve çekme kavramlarını Newton'un "her bir edime eşit ve karşıt bir tepkinin olduğu" fikrinden hareketle şu şekilde formüle ettiği alıntı, diyalektik bir argüman olarak verilebilir: "...sadece itme kadar çekme olabilir…biri sadece diğerine gönderimle anlamlıdır…" ve biri eğer diğerinden daha büyük ölçüde olursa, diğeri asla varolmayacaktır (Hegel, 1975, s.119). Engels'in ifadesiyle burada karşıtların "birbirlerine ait oldukları, birbirlerini tamamladıkları" görülür (Engels, 1975, s.270).

Karşıtların birbirleriyle olan bu bağıntısı, birbirlerini gerektiriyor oluşları, yani hareketin diyalektik bir tarzda oluşuyor olması fikri çoğunlukla, Hegel'in, *Mantık*'ın başındaki ilk kategorinin kendi içinden nasıl bir 'üçlü' kategori oluşturduğunu gösterdiği yere gidilerek örneklenir. Bütün sisteminin ve bütün nesnel gerçekliğin diyalektik yapısı, burada kavramlar arası geçişler anlaşıldığında görülebilir. Burası Varlık, Yokluk, Oluş olarak tanımlamış kategoriler üçlüsüdür.

Hegel'in diyalektik yönteminde söz konusu olan "belirlenimsiz, yalın, dolaysız" kavramın kendi içerisinden kendisine dair belirlenimlerin nasıl çıkarsandığıdır (Hegel, 2004, s.161). Burada, düşüncede en soyut kavramdan en somut-belirlenimli- kavrama giden bir sürecin -fakat zamansal değil, mantıksal sürecin-oluşumunu görürüz. Tüm belirlenimlerden soyutlanmış ya da en soyut kavram, 'Varlık' kavramıdır. Tüm belirlenimlerden soyutlanmış olarak, yani içeriksiz ve niteliksiz olarak Varlığı düşünmek,

aslında yokluğu düşünmektir. En soyut kavram varlık, aslında belirlenimsiz veya içeriksiz olmak bakımından yoklukla bir ve aynı şeydir, yokluğa özdeştir. Çünkü o, belirlenimsiz, başka deyişle dolaysız olarak alındığında diyalektik olarak karşıtına döner, yani yokluktur (Hegel, 2004, s.163). Hegel'e göre "başka bir belirlenim olmaksızın Varlık, saf varlık…saf belirlenimsizlik ve boşluktur. Belirlenimsiz dolaysızlık aslında hiçliktir, hiçlikten ne daha fazla ne de daha azdır" (Hegel, 1969, s.82). Hegel'in kasdettiği şeyi, Stace, "masanın 'olduğunu' ama olma dışında hiçbir nitelik ya da özelliğin olmadığını söylemek, masanın 'olmadığını' söylemekle aynı şeydir" diyerek örneklendirir (Stace, 2019, s.121). Böylece görürüz ki, varlık kendi içinde yokluğu, yani karşıtını barındırıyor. Bu da aslında varlık düşünüldüğünde düşüncenin yokluğa, yokluk düşünüldüğünde ise varlığa geçtiği anlamına gelir. Yani iki kavram arasında bir salınım, ikisinin birbirlerine dönüştükleri hareket meydana gelir. Varlığın kendi içinde karşıtına, yani yokluğa, yokluğun da yeniden varlığa bir karşıtlık ama aynı zamanda özdeşlik ilişkisiyle dönüşmesi, aslında varlığın 'oluştuğunu' gösterir. Varlık yok olurken, yokluk varolur; düşünce ise bu salınımı 'oluş' kategorisiyle belirler. Hegel "Varlığın olduğu gibi Yokluğun Gerçekliği de öyleyse ikisinin *birliği*dir; bu birlik *Oluş*'tur" diye belirtir (Hegel, 2004, s.165). Böylece varlık karşıtına bir geçiş göstererek kendine dair bir belirlenim, içerik, yeni bir 'anlam' kazandırır ve ortaya çıkan 'oluş' kategorisi, varlık ve yokluğu, yani iki karşıt kategoriyi onları sadece karşıtlık olarak değil, ama bir uzlaşım olarak içeren kategori olur. Bu onların, 'oluş' kategorisi içindeki uyum ve birlikleri anlamına gelir. Bu da şu şekilde ifade edilir: oluş, varlık ve yokluktur, yani ikisidir ama onları aşan kategori olarak ikisi de değildir. Moland, bu noktayı değerlendirirken, Hegel'in, "keyfi seçilmiş bir başlangıç noktası"ndan değil, ama "tartışılamaz varlık vardır olgusundan başladığı"nı ve bu nedenle sisteminin "önvarsayımsız" olduğunu, "varlığın, yokluğu imlerken; ikisinin dış bir gücün girdisi olmadan oluşu üretmeleri"nin

ise sistemin “kendisini-belirleyen” sistem olduğunu ve “öz-belirlenimin” de “karşılıklı belirlenim” olduğunu ifade eder (Moland, 2019, s.23).

Varlık, yokluk, oluş kategorilerinin ilişkisinde böylece en soyut kavramın kendi içinden kendisine dair belirleniminin nasıl ortaya çıkabildiği görülmüş olur: karşıtıyla dolayımlanarak. En dolaysız kavramdan başlayıp, bu kavramın belirlenimler alması ve tüm belirlenimleri kendinde toplayıp aşan İdea’da son bulması süregiden bir dizi dolayımla gerçekleşir. (Burada en soyut kavramdan en somut kavrama giden bir hiyerarşi oluşur ve doğal ve tinsel fenomenler de bu diyalektik hiyerarşiye göre cisimleşir). Kavramların arasında dolayım olarak hareketin oluşumunu ise Hegel, Spinoza’dan aldığı şu düşünceye dayandırır: “Her belirlenim, bir olumsuzlamadır (*alle Bestimmung ist eine Negation*)” ya da “belirlilik olumsuzlamadır(*die bestimmheit ist Negation*)” (Spinoza, akt. Macherey, 2013, s.132). Stace’in yorumuyla Spinoza, belirlenimin olumsuzlama olduğunu düşünmüş, Hegel de bu düşünceyi, olumsuzlamanın belirlenim olduğu şeklinde ters çevirmiştir (Stace, 2019, s.124). Bir belirlenimin alınabilmesi ancak onun olumsuzlanmasıyla gerçekleşebilir, yani ‘belirlenimli olumsuzlama’ (determinate negation)’yla. Varlık ve yokluk diyalektiğinde, varlığın belirlenim alması onun olumsuzlanmasıyla, yokluğa geçişle gerçekleşir. Böylece Hegel’de Pierre Macherey’in yorumuna göre, gerçeklik tamamen “olumlu ve kurucu” bir Varlığa gönderimle tanımlanmamış, yokluğa da bir gerçeklik atfedilmiş ve Hegel için dolayısıyla, kurucu işlevi olan olumsuzlamanın kendisi olmuş olur (Macherey, 2012, s.133) Böylece tüm nesnel gerçeklik olarak yokluğu da içeren hareketli Varlığın içindeki her öğenin ya da parçanın olumsuzuyla varolduğu düşüncesi ortaya atılır. Bu aynı zamanda olumsuzlamanın belirlenim olduğu söylendiği için tersinin de doğru olduğu, yani her olumsuzun içinde bir olumlunun varolduğu anlamına gelir. Bu olumluyla olumsuzu karşıt, dolayısıyla uzlaşmaz gören anlayışın tersidir.

Hegel diyalektik düşünme yöntemini, karşıtları bir uzlaşmazlık ilişkisi içinde kavrayan, yani 'tek yanlı' düşünen 'anlama yetisi' ile karşıtları uzlaştıran 'akıl' arasında yaptığı ayrıma dayandırır. Anlama yetisi diyalektik uğrağa geçmeden analitik uğrak olarak başlangıçta yer alırken, akıl ise onun üstünde sentez uğrağı olarak işlev görür.

> Oluşma noktasında Mantıksal olanın üç yanı vardır…Bu üç yan Mantığın üç kısmını oluşturmaz, ama her mantıksal gerçekliğin, yani her kavramın uğraklarıdırlar…a.) Anlama Yetisi olarak Düşünce sonlu belirlenimlilikleri ve onların birbirlerinden farklılıklarını koyar… b.) Diyalektik uğrak, bu gibi sonlu belirlenimlerin öz-olumsuzlaması ve onların karşıtlıklarına geçişidir…c.) Spekülatif uğrak, yani pozitif Akıl uğrağı, belirlenimlerin birliğini karşıtlıklarında kavrar -çözülme ve geçişlerinde içerilen olumlu…" (Hegel, akt. Forster, 1993, s132).

Burada düşüncenin işleyişinde görülen, kendi farklılılığını koyan bir uğrak sonrasında onun olumsuzlaması olarak gelen diyalektik uğrak ve olumsuzun olumluya vardığı bir aşama. Bu süreç, doğa ve tinsel tüm gerçekliğin de gelişim hareketini açığa çıkarır. Olumsuzlanan şey olumlu bir belirlenim alarak ilerler. Bu, olumsuzlama hareketiyle, olumsuzluğun yeniden olumsuzlanmasıyla, yani "olumsuzlamanın olumsuzlaması"[2]yla gerçekleşir. Çünkü Spekülatif akıl uğrağı, Hegel'e göre çekişkiyi uzlaşıma yükselten akıldır. Fakat bu belirlenim, sentez yeniden olumsuzlanacaktır. Çünkü akıl, çelişkinin mutlak olarak son bulduğu evreye kadar çelişkiyi uzlaştırmaya eğilimlidir. Görüldüğü gibi, bu ancak olumsuzlamanın olumsuzlamasıyla yani mutlak bir olumsuzlama hareketiyle gerçekleşir. Böylece Mutlak, diyalektik hareket ile kendisine dair belirlenimler alarak kendi gerçekliğini zenginleştirir. Böylece mutlak, karşıtları

[2] "Olumsuzlamanın olumsuzlaması"nın nasıl gerçekleştiğine dair ve Hegel'in bu geçişi tam olarak açıklayıp açıklayamadığına dair Hegel yorumcuları arasında tartışmalar vardır (Forster,1993).

dışlayan, tamamen olumlu, değişmez ilke olarak değil, karşıtların özdeşliği olarak tanımlanmış olur.

Hegel'in diyalektik düşüncesinde görülen şey, bilimde ve felsefede ona kadar sürekli tek yanlı karşıtlar olarak ele alınmış, zorunluluk-raslantısallık, neden-sonuç, özne-nesne gibi ikiliklerin etkileşim içerisinde olan yanlar olarak kavranmasıdır. Bu anlayışta karşıtlıklar birbirine bağlı ve birbirine dönüşebiliyor olarak alınır. Örneğin neden ve sonuca bakarsak, bu anlayışta herhangi bir sonucun bir nedene indirgenemez olduğu görülür. Neden ve sonuç, birbirleriyle etkileşimli birbirlerine dönüşebilir olan, bir nedenin sonuç, sonucun neden haline gelebildiği bir ilişki süreci olarak ele alınır. Doğada ve tinde her fenomen böyle bir sürecin, oluşun içerisinde kavranılmaya çalışılır. Böylece tek yanlılık ya da indirgemecilik aşılmış, bütüncül anlayış ortaya konmuş olur. Engels'in bunu desteklerken ifade ettiği gibi, "Hegel için karşılıklı etki, şeylerin gerçek *causa finalis* (son neden)'idir" (Engels, 1975, s.275). Böylece hakikatin kendisi olan bütün, artık kendisine içkin hareketiyle, kendi içsel süreciyle açıklanmış olur.

1.3. SANAT YAPITININ DİYALEKTİĞİ

Tözün kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak ilerleyici bir tarzda dışa vurumu, Hegel felsefesinde, töze içkin olan olumsuzlama hareketiyle gerçekleşir. Tözün ilerleyici hareketi tam da olumsuzlama hareketiyle sağlanır. Nesnel gerçekliğin oluşumu, ilerleyişi özne olarak tözün kendi kendisini, kendisine içkin olumsuzlama hareketiyle değiştirip dönüştürmesi anlamına gelir. Töz bu hareketle kendisini oluşturur ama aynı zamanda bozar ama yeniden oluşturur ya da yeniden yapılandırır. Tin, olumsuzlama hareketi olarak kendisini yeniden ve yeniden değiştirip dönüştürür. Kendisini gerçekleştirme, yani kendisiyle mutlak özdeşliğe varma ereği, bu olumsuzlama hareketinin töze kattığı değişim dönüşüm sürecinin sonucudur.

Töz ya da tin, aşama aşama gerçekleştirdiği bu değişim dönüşüm sürecinin her aşamasında, daha önce belirtilen, 'her olumsuzlama bir belirlenimdir' ilkesi uyarınca kendisine dair bir belirlenim elde eder. Tinin "öz-gelişim" süreci, tam da tinin kendisini kendisine nesne alarak kendisini değiştirip dönüştürüp, belirlenimlerle zenginleştirmesi, bu belirlenimleri kendisine katarak ilerlemesi sürecidir. Tin, öz-gelişim sürecinin başlangıcında Hegel'in kavramıyla 'kendinde' ve 'dolaysız'dır ve kendisine özdeştir. Tinin ilerleyişi ise tinin kendisini, kendiyle özdeşliğini, kendinde ve dolaysız halini olumsuzlama hareketiyle dolayımlandırmasıyla meydana gelir. Tin, başlangıçtaki dolaysız halini olumsuzlar, yani kendisini 'kendi başkalığı'yla dolayımlandırır. Öz-gelişim ise, tinin kendi başkalığını içererek aşarak, yani bu başkalığı kendinde içermek anlamında ortadan kaldırarak kendisini içeriklendirmesi anlamında ilerlemesidir. Burada Hegel'in 'Auflebung' kavramı öne çıkmaktadır. Desmond, Hegel'in Auflebung(aşma)

kavramını şöyle açıklar: “Bir şey veya bir konum olumsuzlanır veya iptal edilir; biz bu iptal etme ediminde bu şeyi veya konumu aşarız, ama bu aşma ediminde iptal edilen şey, aynı zamanda aşma hareketinin zorunlu bir koşulu olarak korunur, içerilir” (Desmond, 1986, s.95). Tinin hareketinde tin önce kendisiyle özdeştir, daha sonra kendini olumsuzlayarak kendi karşıtına geçer, yani kendi başkalığını yaratarak ‘ikileşir’ ve daha sonra da ‘olumsuzlamanın olumsuzlamasını’ gerçekleştirip kendine dönerek birliği yaratır, yani kendiyle özdeşliğini yeniden yakalar. İşte tam da bu şekilde kendisine dair belirlenimler elde eder. Kendisine dönüş hareketi olarak tin, ilerlemesinin her aşamasında kendisini olumsuzlayarak kendisine geri döner ve kendisiyle özdeşliğini yakalar. Mutlak özdeşliğine varması ise dolaysız halinden süre giden dolayımlarla yine dolaysız haline dönmesidir. Tin dolaysız, soyut halinden içeriklenerek, belirlenimler alarak yine kendisine, dolaysızlığına döner. Tinin dolaysızlığına dönmesi ise, içeriklenen bütünsellik haline gelmesidir. Desmond bunu, “diyalektik oluşum süreci aracılığıyla kökensel dinamizm şekillenir ve farklı evreler içinde ortaya konur ve zengin bir bütünlük içinde biraraya toplanır” diyerek açıklar (Desmond, 1986,s.96).

Bu betimlemede görülen tinin kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak edimselleştirmesi, tinin hem ‘ben’de, ben’in, kendinin oluşumunda hem de doğanın ve tinin tüm belirlenimlerinde diyalektik bir hareket sergilemesiyle olur. Hareketi, oluşu sağlayan tam da diyalektik harekettir. Diyalektik hareket, “bir tek ve aynı bakımdan, bir şeyin, hem kendinde ve hem de kendinin olumsuzu, kendinde olmayışı” olarak da ifade edilir (Hilav, 1997, s.114). Bu da diyalektik hareketin bütün şeylerin çelişik olduğu fikrinde temellendiğini gösterir. Hegel’in kavramlarıyla bunun başka bir ifadesi ise, başkalığında kendisi olmak ya da diğerinde kendinde olmaktır. Herşey, hem kendisi hem de aynı zamanda başkasıdır. Çünkü herşey, karşıtıyla belirlenir. Başka deyişle, bir şey, kendinde olmakla birlikte başka olan ya da öteki olan ile de belirlenir. Kendisine dair belirlenimini ve tanımını öteki ile edinir. Dolayısıyla kendinde kalarak başkası olur. Bu,

Hegel'in daha önce belirtilen bütünsellik düşüncesidir ki bu düşüncede bir şey, diğerlerinden ayrı ya da bütünden ayrı, tek başına ele alınamaz. İnwood, Hegel'in *Mantık*'ında "bütün ve parça bağlılışığı/korelasyonu"na dair ilk kategori olduğunu belirttiği "ilişki" kategorisiyle ilgili şunu söyler: "Hegel'e göre varolan herşey "ilişki" içinde durur ve bu "ilişki" her varoluşta gerçek olandır. Varolan böylelikle soyut olarak kendi için değil, tersine yalnızca bir başkasındadır" (Inwood, 2013, s.741). Başlangıçta kendiyle soyut özdeşlik içerisinde bulunan varlığın, kendisini birbirleriyle ilişkili ve bir bütünsellik sergileyen varolanlar olarak somutlaştırması ve gerçek kılması ancak başkalığı dolayımıyla mümkündür. Töz için somutlaşmak, bütünsellik sergilemek ancak kendisini karşıtıyla, başkasıyla farklılaştırmak ve ilişkilendirmekle mümkündür veya başka deyişle, ancak başkalığıyla ilişkide olursa kendisini gerçekleştirecek, yani somutlaşacaktır. Tözün özgelişimi de tam da ayrımdaki özdeşlik olarak bütünselliğe varmak olacaktır. Bu anlamda Hegel, şunu söyler: "Hakikat, bütündür. Fakat bütün, kendisini özgelişimi aracılığıyla tamamlayan özden başka bir şey değildir" (Hegel, 1977, s.11).

O halde Hegel'e göre, tinin kendisini değiştirip dönüştürme süreci olarak kendi kendisini yaratımı, diğerinde başka olmasıyla mümkündür. Tüm doğal ve tinsel fenomenlerde hareketi sağlayan bu durum, tinin kendisini yaratımının bir uğrağı olarak sanatta da mevcuttur. Tin sanatta hem kendinde hem de başkasındadır. Yani diyalektik bir hareket sergiler. Bir sanat yapıtının varoluşu, iki karşıt öğenin, yani tin ve onun karşıtı olan duyunun etkileşimiyle gerçekleşir ve bu iki karşıt öğenin uzlaşımına doğru bir hareket sergiler. Sanat yapıtlarındaki bu diyalektik etkileşim veya hareket 'tinin duyusallaşması, duyunun tinselleşmesi' şeklindeki salınım hareketidir. Burada birbirinden tamamen ayrılan karşıtlıklar değil, karşıtların belirli bir ilişkisi söz konusudur. Tinin gelişmesinin uğrağı olarak sanatta, başka deyişle tinin duyusallaşmasında düşüncenin ve duyusalın birbirini dönüştürme süreci sergilenir. Bu, duyumsalın idealize

edilmesidir. “Duyumsal tinselleştirilir, tin duyumsal biçimde görünür ve ikisi birlikte bir birlik oluşturur” (Desmond, 1986, s. 8).

Tin, sanat yapıtında duyusal olana, yani karşıtına geçer. Ama bu karşıtlıkta sürekli olarak kendi kendisiyle ilişkidedir. Başka deyişle tin, duyusal olandan kendisine geri döner. Kendisini düşünen düşünce olarak tin, duyusaldan kendisine geri dönen olarak başkalığında kendisini kavramış olur. Duyusaldan tine yani düşünceye dönerek, kendisine dair kendisini duyuda kavrayan kavram olarak belirlenim elde eder. Hegel şöyle söylüyor:

> Sanat ürünlerinde tin, bir tek kendi kendisiyle ilişkilidir. Ve sanat eserleri, düşünce veya kavram olmayıp, kavramın kendisinden bir gelişimi, kavramın zemininden duyu zeminine bir taşınması olsalar bile yine de düşünen tinin gücü, yalnızca kendisini düşünme olarak kendi asıl biçiminde kavrayabilmekte değil, ama tam da kendi asıl biçimini duyguya ve duyuya teslim etmiş olduğunda bile yine kendisini bilebilmekte, kendisini karşıtında kavrayabilmekte yatar; çünkü tin, kendisine yabancılaştırılmış olan şeyi düşüncelere dönüştürür ve böylelikle kendisine geri döner. Bu karşıtıyla meşguliyet içersinde, düşünen tin, sanki bundan ötürü kendisini unutuyormuş ve terkediyormuşçasına kendi aslını yitirmez, kendisinden farklı olan şeyi kavrayamayacak kadar güçsüz de değildir; bunun tersine, hem kendisini hem de karşıtını kavrar. Çünkü, Kavram, kendisini tikelleşmelerinde sürdüren ve kendisini ve karşıtını katedip geçen tümeldir ve böylelikle aynı zamanda içersine girmiş olduğu yabancılaşmayı tekrar ortadan kaldırma gücü ve etkinliğidir (Hegel, 2012, s.13).

Sanat yapıtında tin, duyusal olanda kendisini dışa vurduğu, dışsallaştırdığı için aslında kendisine yabancılaşır. Sanat yapıtında tin, kendi özününü dışsallaştırarak kendi karşıtına dönüştürür. Çünkü tin, kavram, düşünce sanat yapıtında algılanan bir şeye

dönüşür. Hegel'e göre "sanat, İdea'yı düşünme ve onu, kendi sıfatıyla saf tinsellik biçimi içinde değil de, duyusal bir şekilde dolayımsız algıya sunma görevini" yerine getirir (Hegel, 2012, s.72). Fakat kavram ya da tin, sanat yapıtı olarak kendi başkalığında, ötekiliğinde kendiyle ilişkili olarak kalır. Tin kendisi kendi ötekiliğinde kaybolmaz, ötekilikte, başkalıkta kendisini korur, gerçekleştirir, yani kendisini kavramaya devam eder. Kendisini kendi karşıtında kavrar. Başka deyişle, tin duyusalı düşünsel olarak belirlerken, duyu da tini algılanan olarak belirler. Bu belirlenim sürecinde tinin kendisine geri dönmesi, yani kendi başkalığını aşması söz konusudur. Çünkü tinin sanat yapıtında tam da kendi başkalığını, ayrımını ortadan kaldırması aslında kendisini belirlenmiş olarak dışa vurmasıdır. Hegel tam da bu anlamda sanatın tanımını, 'İdea'nın -ya da tinin- duyumsal görünüşü' olarak kendi içinde diyalektik bir ifade ile dile getirir.

Hegel için sanat yapıtının bütünsellik sergileyen diyalektiğinin görülebildiği bir estetik kavram çifti de içerik ve biçimdir. Hegel sanat yapıtının en önemli yönünün içeriği olduğunu düşünür. Sanat yapıtının içeriği onun içsel ya da tinsel yönüdür. Yapıtın dışsal yani duyusal yönü, unutmamak gerekir ki tinin başkalığıdır. Fakat bir sanat yapıtı Hegel için tin ve duyusal olanın, yani karşıtların birliği, bütünlüğü, başka deyişle uyumudur. Duyusal yön aynı zamanda tinin kendi başkalığıdır ve tin kendi başkalığını yaşayarak kendisini dışa vurur. Kendini bildiren ve kendisini dolayımlayan olarak tin, kendi kendisini, yani içeriğini bildirendir. Dolayısıyla içerik ve biçim söz konusu olduğunda sanat yapıtında içeriğin biçim ile uyumu, ahengi açığa çıkar. Hegel şöyle der: "Sanatın içeriğinin İdea, biçiminin ise duyusal maddenin şekillenmesi olduğu söylenmiştir. Şimdi, sanat bu iki yanı uyum içerisine sokmak ve özgür uzlaştırılmış bir bütünlüğe kavuşturmak durumundadır" (Hegel, 2012, s.69).

Kavram ve gerçekliğin, görünüş ve özün, tin ve duyunun bir birliği olarak bir sanat yapıtı, içerik ve biçimin bir sentezidir. Sanat yapıtı her zaman bir birlik sergiler. Sanat yapıtının bu birliğini oluşturan tinin ya da Kavram'ın kendisidir. Kavram daha önce

söylendiği gibi kendisini farklılaştırır; başka deyişle kendisini farklılığa, çokluğa ve dolayısıyla nesnelliğe dönüştürür. Daha önce söylendiği gibi, Kavram, Hegel'de sanat yapıtının öznelliği ya da öznel yönü olarak görülürken, sanat yapıtının çokluk, farklılık yönü ise onun nesnel yönü olarak görülür. Bu anlamda içerik, sanat yapıtının öznel yönünü betimleyen "tinsel anlam, içsel anlam, sanat yapıtının ruhu(öznelliği)" olarak, biçim ise sanat yapıtının birliğini oluşturan Kavram'ın kendisini "farklılığın çokluğu"nda ifşa ettiği "nesnel, duyumsal, materyal yön veya materyal cisimleşme" olarak tanımlanır (Stace, 1955, s.446)

Bungay, Hegel'in Hirt'in "sanatın amacının bir şeyi özel ve ayırt edici bir yönde ifade etmeyi başarmaktır" düşüncesine katıldığını vurgular (Bungay, 1984, s.38). Bu anlamda sanat yapıtının karakteristiğini oluşturan şey, Hegel için biçim ve içerik ilişkisidir. Sanata ve sanat yapıtına özgü olan içerik ve biçim, içeriğin biçimi belirlemesi ve biçimin de hep belli bir içeriğe gönderim yapması anlamında ilişkili öğelerdir. Hegel'in ifadesiyle, "içsel olan dışsal olanda parıldar ve kendisini dışsal aracılığıyla bilinir kılar, çünkü dışsal olan kendisinden uzağa, içsel olana işaret eder" (Hegel, 2012, s.20). Bu nedenle de biçimde içerikle bağıntısız öğeler bulunamaz ve "tam da biçimi yüzünden sanat özgül bir içerikle sınırlanmıştır" (Hegel, 2012, s.10). Ayrıca "…biçimin kusurluluğu içeriğin kusurluluğundan çıkar" (Hegel, 2012, s.74). Sanat yapıtının "karakteristik ilkesine göre, görünüşe ve özünde tek başına bu içeriğin ifadesine ait olan şey dışında sanat eserine hiçbir şey girmemelidir; hiçbir şey yararsız ve gereksiz olmamalıdır" (Hegel, 2012, s.19). "Sanat eserinde, içerik ile özsel bir bağıntıya sahip ve içeriğin bir ifadesi olmayan hiçbir şey yoktur" (Hegel, 2012, s.95-96). Çünkü aslında bir sanat yapıtının özgün içeriği, yine kendisine özgü biçimini üretir. Dolayısıyla biçim de her zaman içeriğe gönderim yapan öğelerden oluşur. Kısaca Hegel'e göre "Kavram ve onun duyumsal görünüşü, yani İdea ve onun somut bir gerçeklik olarak şekillenmesi, eksiksiz bir biçimde birbirine tamuygun kılınmalıdır" (Hegel, 2012, s.73). Böylece

İdea'nın şekillenen gerçekliği, İdeal olur (Hegel, 2012, s.73). "Sanat…görünüş içerisinde Kavram'a karşılık gelmeyen her şeyi bir kenara atar ve bu arındırma sayesinde İdeal'i meydana getirir" (Hegel, 2012, s.154).

İçerik ve biçim ilişkisinde de görüldüğü gibi, sanat yapıtı tüm gerçeklik gibi dinamik bir bütünsellik sergiler. Dolayısıyla sanat yapıtında bu bütünlük ya da birlik, homojen bir birlik değildir. Çünkü söylendiği gibi tin kendisini başkalaştıran, değiştiren, dönüştüren, ayıran, birliğini çokluk olarak sergileyen ve bu anlamda nesnelleşen hareketi imler. Dolayısıyla bu bütünlük, birlik, faklılıkların birliğidir, yani heterojendir, komplekstir. Tin her zaman başkalığını, ayrımını yaşayıp ortadan kaldırarak uyumu, birliği, bütünlüğü sağlayan varlıktır. Dolayısıyla Hegel'de sanat yapıtının uyum sergilemesi farklılıkların uyumu anlamındadır. Çünkü uyum ve harmoni karşıtlıkların uzlaşımıdır. Desmond, Hegel'de karşıtlıkların uyumu fikrini, "karşıtlıkların yan yana durması, karşıtlıklarını hiçbir şekilde dönüştürmeyen yan yana dizilimleri değildir, o karşıtlıkların karşılaşması ve etkileşimini gerektirir; onlar yeni bir birliğin içine işler ve yekvücut olurlar" (Desmond, 1986, s.139) diyerek tanımlar. Tam da bu anlamda ancak karşıtlıkların bir uzlaşımı, bağdaşımı olan kompleks bütünlük olan hakikati 'uyum' olarak sunduğunda bir sanat yapıtı, bize kavranılabilir olanı, yani İdea'yı verebilir.

Tinin ya da Hegel'in kavramıyla evrenselin, başkalaşıp, duyusallaşması, tikelleşmesidir; fakat kendisini tikelleştiren evrensel tam da diyalektik olarak kendisini gerçekleştirirken tikel ve evrensel düalizmini aşarak bütünsellik sergiler. Evrenselin tikelleşmesi olarak sanat yapıtı, Hegel'in kavramıyla "hakiki bireysel" olur. (Tikel tümelin olumsuzudur, bireysel ise "olumsuzlamanın olumsuzlaması olarak olumludur ve içerik kazanmış olan birinciye-tümel-bir dönüştür" (Knox, 2012, s. XVII). Evrensel ve tikelin başka deyişle soyut evrensel düşünce kendisini somutlaştırarak 'somut evrensel' olur; soyut olan düşünce, somut düşünce halini alır. Böylece Hegel, Desmond'un yorumuyla "düşüncesiz somutluk ve somutsuz düşüncenin ötesinde bir pozisyon alır" ve

soyut düşünceyi somuta bağlayarak, daha önce söylendiği gibi, Varlık ve Düşünce düalizmini aşar (Desmond, 1986, s.20). Sanat yapıtı da evrensel ve tikelin birliği, yani hakiki bireysel olarak 'somut idealite' olur. Buradan hareketle sanatın yani İdealin tümelliğin kendi içinde kalmaması, tikelleşip bireyselleşerek kendisini belirlenimli kılması gerektiği sonucu çıkar. Hegel şöyle diyor: "…bireysellik için belirlenimlilik kaçınılmazdır ve eğer İdeal, *belirlenimli* bir şekil olarak karşımıza çıkma durumundaysa, sadece kendi tümelliği içerisinde kalmamak zorundadır; o tümeli tikel bir biçimde ifade etmek ve ancak bu suretle ona varoluş ve görünüş vermek zorundadır" (Hegel, 2012, s.196).

Desmond'un yorumuyla Hegel'de tikel ve evrensel düalizminin aşılması olarak bir sanat yapıtı, "tikelliği raslantısallıktan, evrenselliği ise ifade edilemezlikten kurtarır" (Desmond, 1986, s.22). Sanatın insansal gerçeklik olarak Dünya yaratımında bir eklemlenme olduğu söylendiğinde değinildiği gibi, sanat konusunu, Hegel'de, her zaman insansal gerçeklikten, insani olandan alır. Desmond'a göre, Hegel'de bir Dünya yaratan olarak bir sanat yapıtı, "evrensel anlamın somut olarak belirdiği bireysel bir bütündür" (Desmond, 1986, s.20) Sanat yapıtının bütünselliği tinin, yani insansal gerçekliğin bütünselliğidir. Desmond'un yorumuyla tinin duyumsal ifşası olan sanatsal mikrokozmos'un somutluğu bize makrokozmosun somutluğunu fark ettirir, biz sanat yapıtında analoji yaparız (Desmond, 1986, s.23). Inwood ise, Hegel'de sanatın işlevinin, "gündelik varoluşun olumsallığının ya da raslantısallığının sıklıkla gizlediği yaşamın bütünselliğini ve birliğini ifadelendirmektir" diye belirtir (Inwood, 2013, s.745). Sanat yapıtında biz, yaşamın olumsallıkları, raslantısallıkları içerisindeyken farkedemediğimiz şeyi, yani bu raslantısallıkların aslında ilişkisellik sergilediği, dolayısıyla bir bütünsellik oluşturduğunu farkederiz. Bu nedenle diyalektik bir bütünlük olarak sanat yapıtı, yaşamın birliğinin ve bütünselliğinin 'sunum'udur. Terry Pinkard'a göre ise, "normatif bütün" olan ideanın duyumsal görünüşü olarak sanatta biz, "bu normatif bütünün neresinde

durduğumuza dair fikir ediniriz", duyumsal olanda İdea'yı, 'bütün'ü düşünebilmemiz için sanat, duyusal öğeleri, bizim İdea, yani bütün üzerine düşünmemizi sağlayacak biçimlere dönüştürür (Pinkard, 2012, s.587). Moland ise, Hegel için, "sanat insanların kendini-belirleyen bütünün içindeki yerlerine refleksiyon yaptıkları bir biçimdir. Bu bir tinsel ihtiyaçtır: insanların normatif özlerini ve dünyadaki statülerini temaşa etme ihtiyaçlarını gereksinir" diye ekler (Moland, 2019, s.33). Sanat, bize alışılmış, olağan dünyamızı, içinde hakikati deneyimleyebileceğimiz "birleştirilmiş ve saflaştırılmış", "yapay bir bütün" haline getirerek yine bize, bizim 'bütün' içindeki yaratıcı rolümüzün duyumsal deneyimini verir (Moland, 2019, s.37).

1.4. YARATIM ETKİNLİĞİ OLARAK SANAT

Hegel'in bir tin ya da insan etkinliği olarak sanatın kaynağının ve dayanağının ne olduğuna veya sanatın nasıl bir etkinlik olduğuna dair düşünceleri, onun tinin ya da insanın, kendi kendisinin yaratımı olduğu fikrinde temellenir. Hegel'de insanın kendisini insan olarak yaratımı, insanın, insanı tanımlayan, kendine özgü nitelik olan özbilinci ve özgürlüğünü bizzat kendisinin yaratması demektir. Çünkü tin kendi kendisini özbilinçli ve özgür bir varlık olarak yaratandır ki tam da bu nedenle tindir. Hegel sanatı, tinin kendi kendisini yaratımının bir eklemlenmesi olarak gördüğünden, onun için sanat yapıtı da bir 'yaratım' etkinliğinin ürünü olur. Çünkü sanat yapıtı insan tarafından üretilir ve Desmond'un deyişiyle, "insanın yaratıcı güçleri tinin mutlak gücünde temellenir ve ortaya çıkar (Desmond, 1986, s. 45). Dolayısıyla özbilincinin ve özgürlüğünün yaratıcısı olarak insan, Hegel'de, sanatı da özbilinci ve özgürlüğünün yaratımının parçası olan bir etkinlik olarak gerçekleştirir. Fakat sanat sadece özbilinci ve özgürlüğü eklemlemez, sanatın kaynağı da insanın bizzat özbilinçli ve özgür varlık olmasında yatar. Diyalektik bir ifadeyle, insan, özbilinçli ve özgür bir varlık olarak sanat yapıtı yaratır ve tam da bu yaratım aracılığıyla özbilincini ve özgürlüğünü ilerletir. Böylece insanın yarattığı sanat yapıtı kendisini yaratan insanı yeniden yaratarak onu özbilinçli ve özgür yapar. Başka deyişle "insan tarafından yaratılan her sanat yapıtı, kendisini yaratanı yeniden yaratır" (Kula, 2011, s.21). Bu da sanatın insan yaratımı aracılığıyla bizzat tinin kendisini bir öz-eklemlenme olarak gerçekleştirdiği yaratım sürecinde yer aldığını gösterir.

Mantıksal İdea'nın kendi içinde bir olanak olarak taşıdığı ve içsel bir zorunluluk olarak gerçekleştirdiği Mutlak Tin'e yol alış süreci, tinin içselliğine dönüşü ve kendi kendisiyle mutlak olarak özdeş oluşu, aslında Hegel için tinin 'özbilinç'e varma yolculuğudur. Kendisini tamamladığında öznelliğin nesnellikle mutlak özdeşliği olan bu sürecin sonu aslında, tinin kendi içine döndüğü, kendisini, kendi hakiki edimselleşmesi olarak kendi 'yaşam'ını yine kendi içinde, düşünsel olarak kavradığı, bu yaşamın 'mutlak' olarak bilincine vardığı sondur. Hegel'in ifadesiyle "en yüksek alanı içinde, tin apaçık bir biçimde kendisini bilmesinin …*nesnesi* yapar. Mutlak'ın kendisi tinin *nesnesi* haline gelir, yani tinin *bilinç* evresine ulaştığı ve kendisini kendi içerisinde *bilme* olarak ve bunun karşısında mutlak bilgi nesnesi olarak *ayırdeder* (Hegel, 2012, s.93). O, bu evrede kendi kendisini bilmektedir. Burada Mutlağın kendini kendi nesnesi yaparak kendi bilgisi haline gelişi, değinildiği gibi, süreç içerisinde aşama aşama gerçekleşir, ayrımlar ve belirlenimlerle zenginleşir; çünkü Mutlak, "kendi kendisinin bilgisi olmak için kendi içerisinde ayrımlar" yaratır (Hegel, 2012, s.94). Fakat Mutlak, sürecin bu ayrımlarında kendi bütünselliğini ve kendi özdeşliğini her zaman korur. Mutlak Özne olarak Mutlağın 'kendi-oluş' süreci ise, tam da bu ayrımlarındaki bütünselliğin ve kendiyle özdeş oluşunun keşfidir. 'Özne', Hegel için, daha önce değinildiği gibi, öz-devinim yani kendi-oluş hareketidir ki bu, insan bilinciyle edimselleşir. Özne'nin insan bilincinde edimselleşmesi ise kendisini, bu edimselleşmenin yarattığı tarih içindeki bireysel varoluşların birbirleriyle ilişkilerinde ortaya koyar.

Öncelikle tin kendisini bildiren, dışa vuran ve ancak bu şekilde tin olan bir varlık olarak kendi başkalığı, karşıtı olarak doğada dışsallaşır. Doğada henüz kendisine dönmemiş olan tin, doğayla özdeş ama ayrı olduğunu, yani doğanın kendi dışsallığı olduğunu henüz kavrayamaz durumdadır. Dolayısıyla burada, yani kendisine, kendi içselliğine geri dönmeden önce "doğayla dışsal ilişki içindedir" (Kula, 2011, s. 200). Kendi içselliğine dönmesi ise onun 'öz-düşünümlü ve özbilinçli' varlık haline gelmesidir.

Özdüşünümlü ve özbilinçli varlık haline gelmesi, Hegel için, doğayla diyalektik ilişkide olup onu aşarak ve doğanın bağrında kendine özgü gerçekliği yaratarak mümkün olacaktır. Çünkü özdüşünümlü ve özbilinçli varlık, yani insan, Desmond(1986)'un ifadesiyle "diğer sessiz şeyler arasında sessizlikte kaybolmuş" bir doğa varlığı değildir (Desmond, 1986, s.38). Daha önce söylendiği gibi, kendisi aracılığıyla mutlağın kendisini yarattığı varlık olarak insan, sadece bir töz değil ama özne olarak da görülmelidir. Bu nedenle kendisini özbilinçli varlık olarak yaratır ve bu yaratımda kendisini dışa vurur, ifade eder. Sanat ise özbilinci eklemleyen bir etkinlik veya özfarkındalığın ifadesi halinde ortaya çıkar.

Kendisini insan bilinci dolayımıyla edimselleştiren tinin, daha önce söylendiği gibi, kendisini yaratımı, üretkenliği, kendisine içsel olan ayrım ve karşıtlığı yine kendi içinde olumsuzlamak için yaratan olumsuz bir güç oluşunda kaynağını bulur. Tin, olumsuz güç olmasıyla, kendi olumsuzunda kendi kalarak öznelliğini geliştirebilen yapıdadır. Hegel şöyle diyor:

> "Öznellik kendine karşıt olarak ne kadar sonsuz ve muhteşem bir biçimde bölünürse ve öznelliğin, içerisinde hâlâ sağlam kalmak durumunda olduğu çelişkiler ne kadar parçalayıcı olursa; öznelliğin yoğunluğu ve derinliği o kadar tam aydınlanır. Yalnızca bu gelişim içerisinde, İdea ve İdeal'in gücü korunur, çünkü güç, yalnızca, kendisini kendisinin olumsuzu içerisinde sürdürmekten ibarettir" (Hegel, 2012, s.177).

Olumsuzluk hareketi olarak tin ya da özbilinçli varlık, özbilincinin gelişiminde, belirlenimler elde ederek ilerlerken, her aşamadaki belirlenim, yeniden olumsuzlanacak bir hakikat olarak yer alır. Tin bu ilerleyişte, harekette kendisini kendisinin olumsuzu içerisinde sürdürdüğü için yine kendi içinde bütünsellik sergiler. İnsan üretimi olan sanat yapıtının insana sunacağı, insana farkettireceği ve böylece özbilinci eklemleyeceği

bütünsellik de budur. Bu, yaşamın bütünselliğidir. Hegel'de 'yaşam' kavramı, "içinde öznelliğin gerçeklikle birlik içine girdiği form", "kavram ve gerçekliğin birliği olan İdea'nın dolaysız ifşası" olarak tanımlanır (Bungay, 1984, s.33). O, kavram ve gerçekliğin birliği olarak bütünseldir. Fakat yaşamın bütünsel kılabilen, başka deyişle onun bütünselliğini farkedebilen yine insandır, insan bilincidir. Çünkü yaşamdaki ayrım ve uzlaşmazlıklar özbilinçte mutlak bir birlik elde eder, bütünlenir. Uzlaşmazlıklar ve ayrımlar ancak özbilinç için mutlak birlik olarak vardır. "İnsan bilinci, tüm ayrımları 'içerdiği', kendi içinde bütünleştirdiği için, tüm ayrımların mutlak birliğidir. Bilincin özü tam da Hegel'e göre, karşıtların mutlak birliği olmaktır" (Rauch, 1983, s.16). Kendini yaratan, kendi yaşamını aşama aşama geliştiren ve oluşturan insan, bu gelişimi, oluşumu özbilinci dolayımıyla gerçekleştirir. Çünkü 'yaşam'ı-biyolojik yaşam değil, insana özgü yaşamı- kendisinin nesnelleşmesi olarak yaratan insan, yine bu kendi yarattığı yaşamın bütünselliğini özbilinçli varlık olması dolayısıyla farkeder. Engels'in *Doğanın Diyalektiği*'nde insanı, "doğanın kendi bilincine eriştiği" (Engels, 1975, s.48) varlık olarak tanımlaması gibi, Hegel'in de insanı, yaşamın kendi bilincine eriştiği varlık olarak gördüğü söylenebilir. Yaşam insanın kendisini nesnelleştirmesidir. Fakat yaşamın bilinci, yani öznellik ve nesnelliğin birliği ilerleyici şekilde elde edilir. Olumsuzlama gücü olarak insan, kendi yaşamını değiştirip dönüştürürken bilinci de değişip dönüşür. Bu diyalektik etkileşimle farklı evrelerden geçerek gerçekleşen ilerleme, öznellik ve nesnelliğin mutlak özdeşliğe varmasında son bulur. Başka deyişle mutlak hakikat, yaşamın bütünselliğinin bilinci ilerleyici şekilde elde edilir.

Hegel insansal yaşamın bir parçası olan, insansal yaşamı eklemleyen sanatı, yaşamı bütünlük ve birlik içinde ifade eden etkinlik olarak görür. Sanatın yaşamın bütünselliğini sunması ve farkettirmesi ise, kaynağını özbilinç dolayımıyla gerçekleşen etkinlik olmasında bulur.

Tin, Hegel'de biyolojik olarak yaşayan doğal diğer tüm türlerden ayrı olan bir 'tür' olarak ifade edilir. Onun bir tür olması, bireysel üyelerinin bir toplamı anlamında alınmamalıdır. Hegel'de tinin tür oluşu, kendine özgü olan özelliğini, yani özbilinci sadece bireysel olarak değil kolektif olarak yaratıyor oluşuna gönderimde bulunan bir olgudur. Hegel'nin ifadesiyle, "tüm biyolojik türler, bir bütün olarak tür içindeki anlamlı etkinliğin tümünü yöneten kendi içkin olarak belirlenmiş standartlarına göre yaşar ve ölürler" (Ng, 2017, s.113-133). Tinin diğer biyolojik türlerden ayrımı ise, onun "içkin standartları yöneten anlamlı etkinliğinin, düşünme ve istemenin bireysel ve kolektif edimleri aracılığıyla "özbilinçli" olarak belirleniyor" oluşudur (Ng, 2017, s.113-133). Bu da insanın tüm anlamlı etkinliklerini, edimlerini türe özgü olan özbilinciyle gerçekleştirdiği anlamına gelir. Kendinin bilincinde olan tür olarak tin, Hegel'in kavramıyla bu nedenle 'kendi-için' evrensel diye tanımlanır. Kendi-için, bireylerde varolan bütünlük bilincine gönderim yapar. Burada "bir evrensel(tümel) olarak veya cins olarak evrensel(tümel) yaşam" ile "tek bir birey olarak aynı evrensel(tümel)"in birleştiği görülür (Hegel, 1977, s.177). Bu durum, Hegel için, özbilincin bir tür olarak, yani hem bireysel hem de kolektif olarak kazanılıyor oluşu, bir başlangıcı ve sonu olan ve bir ilerleme, gelişme izleyen bir tarzda oluşmasına sebep olur. Tin, özbilinci dolayımıyla kendi etkinliğini, yani aslında kendini kendisine nesne yapma niteliğindedir ve böylece de bu süreçte kendi etkinliğini bilinçli olarak yönlendirebilir. Başka deyişle, tinin kendisini değiştirip dönüştürmesi, ilerletmesi, geliştirmesi ve gerçekleştirmesi o halde, ancak özbilinç dolayımıyla mümkündür. Böylece töz, özne olarak kendisini nesnesiyle uzlaştırıp öz bilgiye ulaşarak kendisini eklemleyen aktivite olarak kavranmış olur. Daha önce betimlenen tinin kendi mutlak özdeşliğine, yani özbilincine varış süreci, Hegel'de, böylece aslında özgürlük bilincinin gelişimi halini alır. Çünkü tin, kendisini bu süreçte bizzat kendi yönlendirmiş olur; özbilinç, tinin bu süreçte dışsal güçlere tabi değil, kendisini yaptığında, icra ettiği şeyde farkeden, keşfeden olmasını mümkün kılar.

Özbilinç tam da bu farkedişle, keşifle kendisini başkalaştırabilen ve geliştirebilen, böylece de kendisini özgürce yaratan varlık olmasını sağlar. Böylece yarattığı 'yaşam' ya da Dünya, kendisine dışsal olmaz. O, bizzat kendisinin yarattığı yaşamdır ve bu yaşam kendisini kendi yarattığında gördüğü "özgür akılsallığının" eklemleyici, ilerleyici biçimde nesnelleşmesidir. Eğer tinin tür olarak ayırıcı özelliği, tüm etkinliklerini özbilinci ile dolayımlıyor oluşu ise, tüm etkinlikleri kendi için, kendisini tanımak, kendisini etkinliğinde görmek için icra ettiği anlamına gelir. Sanat da kaynağını tam da bu olguda bulur. Hegel şöyle söylüyor:

> "evrensel sanat gereksinimi, insanın içsel ve dışsal dünyayı, içerisinde kendi özünü yeniden tanıdığı bir nesne olarak, kendi tinsel bilincine yükseltme yönündeki akılsal gereksinimidir. İnsan bu tinsel özgürlük gereksinimini, bir yandan, kendi içinde olanı kendine açık kılarak, ama buna karşılık olacak şekilde de bu kendi açık kılınmış 'ben'ine dışsal gerçeklik vererek ve böylelikle kendisinin bu ikiye çoğaltılmasında, kendisinde olan şeyi kendisi ve başkaları için görünüşe çıkarıp bilgi haline getirerek doyurur. Bu, sanatın olduğu kadar, her eylemin ve bilmenin temelini ve zorunlu kökenini bulduğu, insanın özgür akılsallığıdır" (Hegel, 2012, s.32).

Dolayısıyla sanat temelini tinin insanın düşünen, tasarımlayan, kendisini kendisine nesne olarak koyan varlık oluşundan ileri gelir. Hegel, bunu şu şekilde ifade ediyor:

> "Sanatın (biçimsel yönüyle) kendisinden çıktığı tümel ve mutlak gereksinim, kökenini, insanın düşünen bir bilinç olmasında, yani kendisinin ve başka her şeyin ne olduğunu kendisinden çıkarmasında ve kendisinin önüne koymasında bulur. Doğadaki şeyler yalnızca dolayımsız ve tektirler, oysa ki insan, tin olarak, kendisini ikiye çoğaltır, ki burada, (i) o, doğadaki şeyler nasılsa öyle vardır, ama

(ii) tam da aynı ölçüde kendisi için vardır; o, kendisini görür, kendisine kendisini tasarımlar, düşünür ve yalnızca kendisini kendi önüne bu etkin biçimde koyuşu yüzünden tindir" (Hegel, 2012, s.31).

Bu nedenle sanat Hegel'de Desmond'un yorumuna göre, insanın özgür akılsallığının gerçekleştirdiği "öz-eklemlenme aracılığıyla benin, kendinin kendi öz bilgisini varlığa getirdiği, yaratıcı bir macera" halini alır (Desmond, 1986, s.8).

Kendisini doğanın bağrında doğadan farklı bir varoluş biçimi olarak yaratan tin, bunu kendi biyolojik doğasını olumsuzlayarak yapar. İnsan, kendi inorganik doğasını ve kendi oluşturduğu gerçekliği yeniden ve yeniden olumsuzlayarak kendi varoluşunu aslında 'zamansallıkla' özdeşleştirir. Öncelikle, kendi doğasını olumsuzlaması aslında, Hegel için, insana özgü kategori olan 'eylem' ile kendisini koyması, ileri sürmesiyle mümkün olur. Çünkü Hegel'de Hyppolite'in belirttiği gibi, insansal yaşam, "şey kategorisine değil, eylem kategorisine aittir" (Hyypolite, 2010, s.54) O halde tinin kendisine geri dönüşü de insanın eylem olarak kendisini ileri sürmesiyle gerçekleşir ya da başka deyişle kendisini eylem olarak ileri sürmesi aslında kendisini, kendi doğasını olumsuzlamasıdır. Bu da özbilincin doğmasına, insanın doğal varlığını aşmasına sebep olur. Çünkü tekrar etmek gerekirse, tin kendisini bildiren, dışa vuran ve böylece kendisini yaratan varlıktır; eylem ile kendisini bildirdiğinde ise insansal gerçekliği veya Dünya'yı oluşturmaya başlayacaktır. İnsansal Dünya, deneyim ile, özbilincin dolayımıyla gerçekleşen süre giden bir olumsuzlama sürecinin içerisinde, eylemin dışa vurum formu olan zamansallıkta, yani insan eylemlerinin gerçekleştiği düzlemde, bizzat tarihsel akışta yaratılır. Dolayısıyla insansal Dünya ancak "bilincin zamansallığında" yaratılır ya da zamansallıkta ortaya çıkan insansal Dünya, "yaratıcı bir bilincin gelişimi"dir (Hyppolite, 2010, s. 59).

Buradan hareketle görülür ki, İdea'nın, kavramın ya da aklın edimselleşmesi olarak tarif edilen süreç, özbilincin tarihte edimselleşmesi olmaktadır. Başka deyişle, bilincin tarihin içinde, zamansallıkta ilerleyerek 'kendi-için' haline gelmesi demektir. Doğa, Kavramın kendindeliğidir. Oysa özbilinçle tarif edilen tinin, insan varoluşunun niteliği, ifade edildiği üzere, kendisine dönebilmektir; bu da kendi üzerine düşünebilmek anlamına gelir, yani kendi-için olmak. Doğadan, varlığın dolaysız halinden kendine çekiliş insana özgüdür. Hegel'in ifadesiyle "…özbilinç duyusal ve algılanan evrenin varlığından yansıma, ve özsel olarak başkalıktan geri-dönüştür" (Hegel, 2004, s.126). İnsan, kendi üzerine düşünebilen varlıktır. Olumsuzlama olarak bilincin, kendisini, kendi inorganik doğasını olumsuzlaması kendi doğasını aşmasına sebep olur. Özbilincin ortaya çıkışı ise, insanın kendi inorganik doğanın aşarak kendisine dönüşüyle kendisini 'ben' olarak kavramasıdır. Fakat özbilincin gelişimi ve tamamlanışı, aynı zamanda 'ben'in farklı nesnelerle ve diğer 'ben'lerle karşılaşmasıyla mümkündür.

Öncelikle Hegel, özbilinci, *Fenomenoloji*'de bilincin geçirdiği evrelerden biri olarak ortaya koymuştur. Mutlağın kendi bilincine ilerleyişinin gösterildiği eserde Hegel, bu ilerleyişteki ilk aşamayı 'bilinç' aşaması olarak konumlandırır. Özbilinç aşaması ise, bilinç evresi ve Mutlağın kendi bilinci olan, yani öznellik ve nesnelliğin birliğine ulaşılan Akıl evresi arasındaki evre olarak konumlanır. Bilinç evresi, doğanın, nesnenin bilincini tarif eder. İnsansal gerçekliğin oluşumunu mümkün kılan, dolayısıyla insana özgü niteliğin ortaya çıkış evresi olan evre ise, özbilinç evresidir. İnsana özgü gerçeklik, sadece doğanın, nesnenin bilinciyle oluşmaz. Çünkü insan sadece bilinç olarak tanımlanamaz; o, aynı zamanda Özbilinçtir de. Hegel'e göre, bilincin gelişimi, doğanın, dışsal gerçekliğin bilinciyle başlar. Nesnenin bilinci, özbilince geçiş için zorunludur. Fakat nesne bilincinde bilinç, nesneye gömülü haldedir, başka deyişle onu seyreden konumundadır. İnsanı kendinin bilincine götüren şey ise, nesnenin seyri değil, nesneye duyulan 'istek'tir. İstek Hegel'de özbilincin başlangıcında konumlanır. Hegel, insanın

‘ben’ demesini sağlayan şeyin, onu kendisine döndürecek olanın, yani kendisinin bilincini doğuran şeyin ‘istek’ olduğunu söyler. Çünkü ona göre, insan ancak bir şeyi istediğinde bu isteğin kendi isteği oluşunun bilincindedir. Nesneye gömülü, nesneyi seyreden insanken, ancak nesneye istek duyuşuyla birlikte seyredişinin farkındalığını edinebilir. İstek böylece seyreden olarak kendinin varoluşuyla nesnenin varoluşunun ayrımının konulabilmesini sağlayan şeydir. Böylece kendinin bilinci doğar.

İstek kendinin bilincini doğurmasıyla birlikte aynı zamanda verili olanı değiştirip dönüştürmesini sağlayan, yani olumsuzlayıcı, etkin ‘eylem’e neden olan duygudur. Çünkü istek bir yokluğun varlığı demektir ve isteğin kendisi bu yokluğun giderilmesi için insanı harekete geçirir, eyleme götürür. Dolayısıyla istek, insanı seyreden konumdan etkin konuma sokar. İstek, eylem aracılığıyla nesnel gerçekliğin değiştirilip dönüştürülmesi ve böylece insana ait kılınmasını sağlar. İnsana özgü gerçeklik tam da burada, nesnel gerçekliğin değiştirilip dönüştürülerek insana ait kılınmasıyla gerçekleşir. Başka deyişle nesnel gerçeklik, öznelleşir. İnsan verili olanı değiştirip dönüştüren eylemi aracılığıyla kendisiyle özdeş bir ezeli ebedi, değişmez varlık olmak yerine, kendisini de değişip dönüştüren ve böylece değişen ve oluşan varlık haline gelir. Yani, daha önce ifade edildiği üzere, zamanın, tarihin kendisi olur. Zaman, tarih ise, insanın doğal varlık oluşunu aşarak yaratılır. İnsanın doğal varlık oluşunu aşması için ise, istekle doğan ben’in, isteyen ben’in içeriğinin doğal, biyolojik içerik olmamasıyla mümkündür. Hegel’de istek, tekrar etmek gerekirse, bir boşluk olarak tarif edilmektedir. Doyumu için bir nesneye yönelerek onu dönüşüme uğratır ve kendisini onunla doldurur, onu kendisine ait kılar. Dolayısıyla istekle gelen ben’e içerik kazandıracak, onu belirleyecek olan şey, isteğin nesnesidir. Eğer istek, açlık gibi hayvansal, doğal, biyolojik bir istek ise, bu istek doğal bir eyleme sebep olacak ve ben’in içeriğini de hayvansal, doğal, biyolojik içerikle dolduracaktır. Hegel’e göre Ben’in hayvansal, doğal, maddi içerik olması ise, hayvanların sahip olduğu “kendini duyuş”tan farklı bir şey olmayacaktır (Kojéve, 2012) . Böylece

insan doğayı, hayvansal, biyolojik varlığını aşarak insana özgü olan özbilince ulaşamayacak, insani varoluşunu gerçekleştiremeyecektir.

Hayvansal 'ben'in ya da öznel duygunun aşılarak insanın insan olması için isteğin doğal olmaması gerekir. Doğal isteğin doyumu için gerçekleşen eylemde insan, verili olanı, nesneyi kendisine katarak onu içselleştirse, öznelleştirse bile doğayı aşıp hayvansal, biyolojik gerçekliğin üstüne yükselemez. Doğanın aşılarak, insani, tarihsel, toplumsal gerçekliğin oluşumu temelini, doğal olmayan bir nesneyi istemekte ve bu istekle gerçekleşen eylemde bulur. Doğal olmayan şey ise ancak bir başka 'istek'tir. Dolayısıyla doğal olmayan istek de bir başka isteği istemektir. İstek, daha önce söylendiği gibi, her zaman olumsuzlayıcı eylemi doğurur. İsteğin başka isteği istemek oluşuyla ortaya çıkacak 'ben', değişmez, durağan verili gerçeklikten farklı olarak değişken, oluş halinde olan, başka deyişle bizzat eylem olan varlık olacaktır. Tam da bu istekle insan mekânsal gerçekliğini zamansal gerçeklik olarak yaşayacaktır.

Hegel için insansal gerçeklik ancak toplumsal olarak yaratıldığında mümkün olabilir. Başka deyişle insani gerçeklik, insanın sadece kendisi için olan kendini duyuşunun, öznel duygusunun başkaları için de geçerli olabilmesiyle, yani nesnel olarak kabul edilişiyle gerçekleşebilir. Bu, birbirini isteyen isteklerin çokluğunda mümkündür. Çünkü isteğin istenilmesi, insani değerin kabul edilmesini istemektir; tanınmak istemektir. Özbilinç de öznel duygunun kabul ediliş ve tanınmayla hakikate yükseltilmesi olur. Başka deyişle, Özbilinç, başlangıcının, yani öznel duygunun nesnel bir gerçeklik haline gelişidir. Hegel şöyle diyor: "Özbilinç bir başkası için kendinde ve kendi için olduğunda ve olması yoluyla *kendinde* ve kendi *için*dir; eş deyişle, ancak tanınan bir şey olarak vardır" (Hegel, 2004, s.132).

İnsan olma yolunda olan varlıklar, "karşılıklı olarak birbirlerini tanıyarak kendilerini tanırlar" (Hegel, 2004, s.134). Karşılıklı tanınma ise bir süreci imler.

Öncelikle, Özbilincin oluşumunda, karşılıklı tanınma sürecinde, bilinç ikileşmiştir; kendisini kendi dışında başkası olarak görmektedir. Başka deyişle kendisini kendi başkalığında görmektedir. Yani ilk olarak onu kabul etmeyen, dolayısıyla kendisinden farklı, başka bir varlık olarak görmektedir. Bu nedenle kendini kendisinin dışında bulmaktadır. Fakat Hegel'de bilinç, kendi başkalığını ortadan kaldırma ve kendisine geri dönerek kendisiyle özdeş olmayla karakterizedir. Bilinç olarak başka olan da yine aynı şekilde kendisini kendi başkası olarak kendi dışında görmekte, dolayısıyla hareket, karşılıklı bir hareket olmaktadır. Hegel'e göre, tanınma ise tam da bu hareketin, sürecin kendisi olmaktadır.

Fakat değinildiği gibi, insan olma yolunda olan iki varlığın birbirlerini kabul etmesi, tanıması karşılaştıkları anda gerçekleşecek bir durum değildir. Çünkü Hegel, Özbilincin başlangıçta yani biyolojik yaşam'a gömülü halindeyken kendisiyle dolaysız biçimde özdeş 'ben' olduğunu söyler. Bu aşamada başka her şeyi kendisinden dışlayan Özbilinç, kendi dışındakini ya da başka olanı 'nesne' karakterinde görmektedir. Dolayısıyla karşılaşan iki varlık birbirleri için sadece sıradan nesneler gibidirler. Birbirlerini özbilinçler olarak görmezler (Hegel, 2004, s.134). Özbilincin varolabilmesi için ise, değinildiği gibi, insanların kendisine, kendi değerlerine dair öznel duyuşları, nesnel gerçeklik ve geçerlilik kazanmalı, yani tanınmalı, kabul edilmelidir. Bu noktada, insani gerçeklik, kökenini, başlangıçta birbirlerini nesne karakterinde gören bilinçlerin kendini duyuşlarını hakikate yükseltmek için giriştikleri ölüm-kalım savaşında bulur. Çünkü insani gerçeklik, birbirlerini nesne olarak koyan bilinçlerin, kendilerini değer olarak kabul ettirme istekleri uğruna, gömülü oldukları hayvansal yaşamlarından vazgeçerek, savaşmalarıyla kurulacaktır. İnsan ancak biyolojik, hayvansal yaşamını tehlikeye atarak, yani ölümü göze alarak insan olacaktır. İnsanın kabul edilme isteğinin yaratacağı eylem olan savaş ile yaşamın tehlikeye atılması, bilincin gerçekliğinin doğal yaşam olmadığını ortaya çıkarır. Bilincin gerçekliği özgürlüktür. Dolayısıyla "…ancak

yaşamın tehlikeye atılması yoluyladır ki özgürlük kazanılır" (Hegel, 2004, s.135). Yaşamını tehlikeye atmamış insan ise, tanınmış bağımsız bir özbilinç olamaz (Hegel, 2004, s.135). Dolayısıyla doğayı aşamaz.

Tanınma sürecinde, Özbilincin oluşumunda gerçekleşen Özbilincin ikileşmesi durumunda, ilk olarak bir *özdeşsizlik* vardır. Çünkü biri sadece tanınan diğeri ise sadece tanıyandır (Hegel, 2004, s.134). Öncelikle tanınma sürecinin başlangıcında, karşılaşan iki varlık kendi gerçekliklerini, yani kabul edilmiş olmayı istemektedirler. Çünkü kendi gerçeklikleri, kendilerini duyuşlarının hakikati, özbilinçleri başkası tarafından tanınmalarına bağlıdır. Oysa karşılaşıldığında karşılarında kendi başkasını, değinildiği gibi, kabul edilmek isteyen, yani kendisini kabul etmeyen insanı bulmaktadırlar. Kendileri kendi dışında olmayı, başkası olmayı ortadan kaldırmalıdırlar, çünkü kendi-için-varlık, yani özbilinç olmak için kendilerine bu başkayı yok ederek dönmelidirler. Değinildiği gibi, kendi duyuşlarını, tanınarak hakikate yükseltmek isterler ve bu istek ancak doğal yaşamdan daha değerli görülüp, yaşamı tehlikeye atan bir savaş sonucunda doyurulabilir. Dolayısıyla kendisini kendi dışında kendi başkası olarak gördüğü, yani kendisini kabul etmeyen olarak gördüğü insanı yok etmeyi, öldürmeyi amaçlayacaklardır.

Fakat tanınma mücadelesi, savaşı ölümle sonuçlandığında tanınma gerçekleşmiş olamaz. Çünkü Hegel için doğal yaşam, doğal varoluş Bilincin varolmasının zorunlu koşuludur. İnsan öncelikle doğal varlıktır. Elbette insan doğal dünyayı aşmak onu dönüştürüp kendisine mal etmek isteyecek olan bir varlıktır. Fakat doğal yaşamla birlikte hakikate yükseltilmesi istenen öznel duyguyu, güveni de yok edecek olan ölüm, insanın varolmasının ilk ve zorunlu koşulunu da yok etmiş olacaktır. Hegel'in deyişiyle "…yaşam bilincin *doğal* koyuluşudur…" (Hegel, 2004, s.135). Tanınma isteğiyle ortaya çıkan savaşın sonunda iki tarafın da ölümü söz konusu olabilir. Bu durumda doğal varoluşun kendisi iki tarafta da sonlanmış olacağı için Özbilincin varolmasında da bahsetmek mümkün olamaz. Eğer savaş, birinin diğerini öldürmesiyle sonuçlanırsa,

tanınmanın karşılıklı olarak gerçekleşmek zorunda olmasından dolayı, hayatta kalan tanınmış olamayacaktır. O halde yok etmenin, ortadan kaldırmanın ölüm dışında başka bir anlamda gerçekleşmesi gerekir. Hegel için bu ilişkide yok etme, ortadan kaldırma 'diyalektik' olarak gerçekleşecektir. Diyalektik olarak ortadan kaldırma burada, savaşın sonucunda kazananın, yenilenin yaşamını ve dolayısıyla da bilincini *saklayıp koruyarak* bağımsızlığını, özerkliğini yok etmesi anlamına gelir. Savaşta yenilen, kabul edilmek uğruna doğal yaşamını kaybetmeyi göze alamamış, dolayısıyla kabul edilmeyecek ve doğayı aşamayacak olan taraftır. Kazanan ise yaşamını tehlikeye atmayı göze alıp sonuna kadar savaşarak doğasını aşmış taraftır. Bu durumda kazananın yenilenin özerkliğini yok ederek onu köleleştirdiği bir ilişki ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla karşısındakini köleleştiren de bir efendinin varlığı söz konusudur. Başka deyişle iki karşıt bilinç ortaya çıkmış olacaktır: "…biri özü kendi-için-olmak olan bağımsız bilinç, öteki ise özü bir başkası için yaşamak ya da varolmak olan bağımlı bilinçtir; birincisi *Efendi*, ikincisi *Köle*dir" (Hegel, 2004, s.136) Buradan hareketle, insani gerçekliğin oluşumunun temelinde yer alan bilincin Köle ya da Efendi bilinci olduğu görülür. Kojéve'in ifadesiyle, "insan(kökeninde) ya Efendi ya da Köledir" (Kojéve, 2012, s.48). Kojeve, Hegel'in köle efendi diyalektiğini yorumladığı eserinde "bir Efendinin ve bir Kölenin ortaya çıkışıyla sonuçlanan ilk Mücadeleyle İnsan doğmuş ve tarih başlamıştır" der (Kojéve, 2012, s.48).

Hegel'in tarihin başına yerleştirdiği köle-efendi ilişkisi anlaşıldığı üzere tanınmanın, kabul edilmenin gerçekleştiği bir ilişki değildir. Çünkü burada iki bağımsız bilincin birbirini kabul ettiği bir ilişki söz konusu değildir. Ayrıca Hegel, hem köle hem de efendi bakımından ayrıntılı bir şekilde incelediği bu ilişkinin diyalektik bir ilişki olduğunu göstermektedir. Öncelikle köle, doğal, hayvansal yaşamı aşamadığı için doğal dünyadaki şeyler düzeyinde kalmıştır. Hegel'in ifadesiyle o, "…şeylik şeklindeki bilinç olarak vardır" (Hegel, 2004, s.136). Bu nedenle de o, doğal, verili şeyler dünyasına bağımlıdır. Efendi ise, karşısındakini yeninceye dek ölümü göze aldığı için doğal yaşamı,

hayvansal yaşamı aşmış, dolayısıyla doğal, verili şeylere egemen olmuştur. Efendi'ye göre şeyler ancak isteğini doyurmak için vardırlar. Dolayısıyla Efendi verili olana egemenken, köle bağımlıdır ve tam da bu verili olan şeyler dolayımıyla köleyi de kendisine bağımlı kılar. Köle şeyleri onları yok edip tüketmesi, yani isteğini doyurması için Efendi için hazırlar. Başka deyişle şeyleri kendi yok etmeyip, tüketmeyip, onları çalışmayla dönüştürerek Efendinin isteğine sunar. Böylece Efendinin Köle aracılığıyla şeyle kurduğu ilişki, bir yararlanma ilişkisidir. Oysa kölenin kendisi karşısında bağımsız olan şeyle kurduğu ilişki çalışmayla onun değiştirilip dönüştürmesidir. Efendi efendidir, kendisinin efendi olduğunu bilir; şeyleri onun egemenliğinde çalışmayla dönüştüren köle de Efendiyi Efendi olarak tanımakta, kabul etmektedir. Yaşamını tehlikeye atmayan Köle ise Efendi tarafından insan olarak tanınmamış, kabul edilmemiştir. Fakat Köle, Efendi tarafından insani değer olarak kabul edilmediği için tanınmanın karşılıklı olması gerektiğinden aslında Efendi de tanınmış olmamaktadır. Çünkü Efendi, bir değer olarak kabul etmediği bir 'şey' tarafından kabul edilmektedir. Dolayısıyla Efendinin isteği bir insan isteğine yönelmiş değildir. Başka deyişle onun kabul edilişi gerçek değildir. Kendini tanıma, bilme ancak kendisinin Diğeri, başkası tarafından tanınmayla, bilinmeyle gerçekleşir ve ancak kendi başkasını tanıyarak kendini tanıma, bilme gerçekleşir. Bu noktada, Köle, insani değeri Efendide görmekteyken -çünkü o, hayatını tehlikeye atmıştır- ve bu nedenle insani değeri bilmekteyken, Efendi gerçek bir özbilinç tarafından değil, Köle, yani bağımlı bilinç tarafından tanındığı için kendi değerini hakikate ancak Köle bilincinde, bağımlı bilinçte ulaşmıştır. Onun için gerçekten varolan, onun bildiği şey, insan, insani değer, özgürlük değil, bağımlılık, köleliktir. Köle ise tanınmamıştır, ama o şeyleri çalışmayla değiştirip dönüştürerek kendisini değiştirip dönüştüren, yani biçimlendiren varlık olacaktır. Şeyleri dönüştürerek, biçimlendirerek ve böylece kendisini dönüştürerek, biçimlendirerek aslında Efendiyi ve Dünya'yı değiştirecek, dönüştürecek olan da yine köle olacaktır. Dünyayı dönüştürecek, dünya yaratacak

köledir. Çünkü o, insani değeri bilir ve Efendi'nin egemenliğinde, ondan duyduğu korku nedeniyle çalışır ve tam da çalışmayla ürettiği şeyde kendisini görür. Efendi onu tanımamıştır ama o kendi kendisini çalışma dolayımıyla tanıyacaktır. Aslında insan tarafından tanınmamış, insani değeri bilmeyen Efendi ise, sadece Kölenin ürettiklerini tükettiği, çalışmadığı, bir şey üretmediği için kendini ve gerçekliği değiştiremez. Aslında o, Doğaya sadece Köle aracılığıyla hakimdir. Köle, Efendi'den duyduğu korku nedeniyle, Efendi'nin tüketmesi için çalışarak biçimlendirdiği nesneleri tüketmeye dair içgüdülerini bastırır. Efendi ölümü göze alarak Doğa'ya hakim olmuştur. Fakat artık Doğa'yla sadece Köle aracılığıyla ilişkilidir. Dolayısıyla Doğa karşısında onu bağımsız kılan kendisi değil, Köle'dir. Çünkü Efendi Doğa'yı, verili olanı değiştiremeyecek, dolayısıyla Doğa'yı ve böylece kendisini aşamayacak durumdadır. Köle ise, içgüdülerini bastırarak, çalışmasıyla Doğa'nın karşısında onu değiştiren dönüştüren güç haline gelmiş, Efendi'nin karşısında ondan duyduğu korkuyu, yani ölüm korkusunu da Doğa karşısındaki bu güçle yenmiştir. Başka deyişle, Köle, Doğa'ya hakim olmuştur. Burada, Efendi ve Köle ilişkisinin, Köle'nin Efendi, Efendi'nin Köle olduğu bir ilişki biçimine dönüşmüş olduğu görülür.

Köle, çalışarak verili olanı, şeyleri dönüştürür ve değinildiği gibi, bu değişim ve dönüşümde kendisini de değiştirir. Kendisini değiştirerek ve dönüştürerek Dünya'yı değiştirir ve dönüştürür. Çünkü bu değişim dönüşümde, biçimlendirmede biçim, bilincin yarattığı bir düşünce, tasarıdır. Dolayısıyla çalışmayla ortaya çıkan ürün, Kölenin ya da çalışanın kendi bilincinin ürünüdür. Başka deyişle bu üründe kendi kendisini görür. Kojeve, bunu şöyle açıklıyor: "Çalışmanın ürünü çalışanın eseridir. Bu onun tasarımının, düşüncesinin gerçekleşmesidir: o halde bu ürün aracılığıyla onun kendisi gerçekleşmiştir, ve bunun sonucu olarak da onu seyrederken kendi kendisini seyreder" (Kojéve, 1993, s.29-65). Böylece kendi kendisinin bilincine varır. Bu süreçte köle çalışmak için buyruğunu efendiden alsa bile, nesneyi biçimlendirirken bunu nasıl yaptığını ya da yapacağını kendi belirlemiştir ve burada kendinin, kendi özgürlüğünün farkına varmıştır.

Kendi özerkliğini kaybedip efendiyi kabul etmiş, tanımış olan köle, böylece tam da çalışma ile Gadamer'in ifadesiyle "bizzat kendisinin olan formu dışarı çıkardığı (bir başka deyişle bir şey yarattığı) vakit, kendini de tanır" (Gadamer, 2013, s. 189-213). Hyppolite'e göre köle, "kendisini özbilinç olarak ifade etmenin başka bir yolunu bulan birisidir" (Hyypolite, 2010, s.70). Köle tanınarak değil ama ürettiği şeyde kendisini tanıyarak özbilince varmıştır, yani bağımsız, özgür insan haline gelmiştir. Fakat bunun nesnel olarak, 'gerçekten' meydana gelmesi, başka deyişle kölenin kendisini ve Dünya'yı dönüştürmesi her insanın "insan" olarak kabul edildiği evrensel bir uzlaşım evresini imleyen, Hegel'in 'tarihin sonu' dediği evrede gerçekleşecektir. İşte tam da bu, aklın tarihteki hakiki edimselliği olacaktır.

Hegel'in köle efendi diyalektiğinde görülen şeyi O'Neill şöyle ifade eder: "Kendisini eylemde ya da çalışmada dışsallaştırma edimi, bilincin gerçek doğasıdır" (O'Neill, 2010, s.32-44). Köle çalışarak, nesneyi dönüştürerek bilincini dışsallaştırmış ve böylece kendisini ilk defa 'ben' olarak fark etmiştir. Bu noktada Gadamer, kölenin nesneyi dönüştürmesinde elde ettiği kendine dair farkındalığını, bu, "sanat eserinin yol açtığı ve bize 'işte bu benim' dedirten kendi/ben(self) ile tam bir karşılaşma değildir henüz" diyerek, bir insan etkinliğinin ürünü olarak sanat yapıtını özbilinçle ilişkisi bakımından karşılaştırır (Gadamer, 2013, s. 210). Sanatçının üretimi olan sanat yapıtını Gadamer'in ifade ettiği şekilde, kölenin çalışmasındaki üretimden ayıran şey, Hegel için sanat yapıtının bir biçimlendirme etkinliği oluşudur. Materyalin biçimlendirilmesi olarak sanat, Mutlak Tin alanına aittir. Burada ise tin, kendisiyle mutlak olarak ilişkidedir, yani mutlak özbilince sahip varlık durumundadır; kendisiyle mutlak olarak özdeştir. Bu demektir ki "özbilinçli tinde özne ve nesne çakışır ve bu nedenle o, sonsuzdur, mutlaktır" (Knox, 2012, s. X-XVIII).

Hegel, tinin ya da aklın kendi bilincine varma sürecinde geçirdiği diyalektik üçlü evreyi, öznel tin, nesnel tin ve mutlak tin diye adlandırarak betimlemiştir. Hegel'de tin,

Moland'ın ifadesiyle, "insanların ahlak duyguları ve toplumsal yapılarıyla birlikte kendi öznelliklerini, kendiliğindenliklerini ve öz-belirlenimlerini geliştirdikleri normatif alanı içerir" (Moland, 2019, s.25) Buna göre, Hegel, öznel tini, bireyin kendisindeki alışkanlık, arzu, düşünce ve iradesinin bu bireydeki işleyişi ile birlikte bu normatif alanın ilk ortaya çıkışı olarak görür. Nesnel tin ise, insanların kendilerini karşılıklı tanınma sürecinde belirledikleri ve tam da yine bu karşılıklı tanınma süreciyle toplumsal ve politik yapıları kolektif olarak yaratmalarının betimlendiği evredir. Nesnel tinde bilinç insanların eylemlerinde açığa çıkandır, fakat Taylor'ın belirttiğine göre, ancak örtük olarak. "Ama en yüksek seviyede tin, öz-temaşaya varmak zorundadır" (Taylor, 1999, s. 470). Karşılıklı tanınma sürecinin gerçekleştiği nesnel tin, Hegel'e göre, tüm insanların eşit olduğu ve saygı gördüğü bir tarihsel sona doğru gelişimi gösterir. Fakat insanlar nesnel tinde, kendi yarattıkları gerçekliği kendilerine 'verili' olarak görürler. Oysa öz-temaşa ya da refleksiyon, insanlara, tüm nesnel gerçekliğin kendilerinin bir yaratımı olduğunu, ya da yarattıkları Dünya'nın kendi dünyaları olduğunu, bu Dünya'yı kendilerinin yarattıklarını farkettirecektir. Mutlak özgürlük tam da bu özbilinçle mutlak tinde gerçekleşecektir. Mutlak tinde Hegel, Moland'ın belirttiği gibi, "insanların Dünyalarına ve onun içindeki rollerine refleksiyon yaptıkları pratikleri gruplandırır" (Moland, 2019, s.25). Başka deyişle, Mutlak tin, insanların İdea üzerine refleksiyon yaptıkları pratikleri ifade eder. Bu pratikler, sanat, din ve felsefedir. Dolayısıyla Mutlak kendisini eklemlerken farklı formların içinden geçer, fakat bu farklı formlar öz-refleksiyon olmak bakımından aynı içeriğe sahiptir (Bungay, 1984, s.64).

Sanat, Hegel için duyumsal bir öz-refleksiyon formudur. Hegel'de mutlağın, deneyimin kendisi ile mutlak özbilgi ya da özbilinç ya da mutlak özgürlük olarak mutlak tin halini alışı, mutlak tinin alanına ait olan sanata da duyumsal özbilgi formu olan bir deneyim formu kazandırmış olur. Bu deneyimde özbilincin, ben'in kazanılması söz konusudur. Ben'in kendisini duyumsal olarak nesnelleştirdiği ve öz-eklemlenmesinde

tinin duyumsallaşması olarak yer alan sanat, bu nedenle aslında benin, kendinin kendisine yabancılaştığı ve kendisini kaybettiği değil, kendisini yeniden kazandığı alandır. Sanat yapıtının diyalektiğinde de vurgulandığı gibi, ben ya da benin aracılığıyla kendisini yaratan tin, sanatta kendisini kaybetmez, kaybettiği şeyde kendisini yeniden bulur (Desmond, 1986, s. 8).

Hegel'de daha önce vurgulanan, varlığın kendisini gerçekleştirmesi, insanın tüm sürecin yaratımını kendisinin gerçekleştirdiğinin farkına vardığı ya da özbilincine vardığı bir tamamlanışı imlemektedir. Kendisini gerçekleştiren ya da yaratan varlığın bu gerçekleşmesindeki bir eklemlenme olan sanat da insanın kendi "yaratıcı güçlerini fark ettiği, tanıdığı ve onayladığı" bir insansal etkinliktir (Desmond, 1986, s.38). İnsanın kendisinin yaratıcı güçlerini fark ettiği sanatsal yaratım, başlangıçta 'kaynak' olarak yer alan sanatçının kendisini duyumsal nesne olarak sanat yapıtında dışsallaştırıp, ifade ettiği ve böylece kendisini, başlangıçtaki halini dolayımladığı ve daha sonra da kendisine döndüğü, yani kendisini temaşa ederek fark ettiği bir yaratım sürecidir ki bu yaratım sürecinde izleyici de kendisini, kendi gerçekliğini eklemleyebilir. İnsanın kendisini eklemlemesi de tam da, eklemlenmemiş halini, kendi yarattığı sanat yapıtıyla dolayımlayarak bizzat kendi yaratıcı gücünün farkındalığına sahip olması anlamına gelmektedir. Desmond'un ifadesiyle Hegel'de sanat, "imaginative formda insanın diyalektik öz-dolayımı olarak" ortaya çıkar (Desmond, 1986, s.40). Çünkü Hegel şöyle der: "…bir sanatçı olarak tin, kendisine kendisinin bir bilincini verir" (Hegel, 2012, s.72). Shapiro, Hegel'in bu düşüncelerini, sanat, "özbilinçli sanatçının, özbilinçli izleyiciye özbilincin genel doğasını sergileme girişimi" diyerek özetler. (Shapiro, 1976, s.23-35).

Hegel'de sanatın amacı, insanın kendi yarattığı belirli tarihsel döneme ilişkin toplumsal gerçekliğe, etik değerlere ve inançlara bir refleksiyondur. Fakat böyle bir amacı olduğu için bu amaca ulaştıran bir araç gibi görünmemelidir. Sanat, Hegel'de özbilincin nesnesi olduğu için kendi başına bir amaçtır. Çünkü özbilinç, mutlak hakikat, yani

özgürlüktür. Hegel'de özbilincin zorunlu bir uğrağı olarak sanat, herhangi bir şeyi elde etmenin aracı değildir, kendinde bir amaçtır ve özgürdür; bizzat özgürlüğün ifadesidir ve Houlgate'in ifadesiyle, Hegel için "insanlar güzelliğe ihtiyaç duyar, çünkü özgür, özbilinçli aynı zamanda duyumsal varlıklar olarak onlar, duyumsal ifadede verilen özgürlük ve hakikati görmeye ve duymaya ihtiyaç duyarlar" (Houlgate, 2007, s.XI-XXVIII). Houlgate, bu anlamda Hegel'in sanatı "içinde kendi yaşam, özgürlük ve tinimizi ifade edebildiğimiz biçimde maddelere şekil verme" olarak anladığını ifade eder (Houlgate, 2007, s. XI-XXVIII).

Hegel için sanat, kendinde amaçtır ve sanatın kendinde amaç oluşu, amacının sadece refleksiyon oluşunu imler. Fakat sanat "İdea'nın duyumsal öz-refleksiyon"u olarak tanımlanır. Bütünselliğin, İdea'nın refleksiyonu olarak sanat, özbilinci eklemler. Bu ise, bireyin belli bir tarihsel dönemin bütünselliği, toplumsallığı, nesnel gerçekliğiyle özdeşliğini sağlar. Bu noktada Beiser, Hegel'deki güzelliği, "bir kültürün özdeşliğinin ifadesi olarak" yorumlar (Beiser, akt. Moland, 2019, s.13).

1.5. HEGEL'İN SANAT FELSEFESİNİN PLATON VE KANT ESTETİĞİYLE İLİŞKİSİ

Hegel için bir sanat yapıtı, metafiziksel bir varlığın, 'yaratıcı ben' dolayımıyla kendisini görünüşe çıkardığı nesnedir. Bir sanat yapıtı, töz olan öznenin ifşasıdır. O, öznelliğin nesnelleşmesi, nesnenin de öznelleşmesi anlamında özne ve nesnenin bir sentezi olarak görülmelidir. Böyle bir sentez, Hegel estetiğini, Desmond'un yorumuyla, temel düşünceleriyle Platonik ve Kantçı estetiklerin bir sentezi olarak okumaya elverişli kılar. Desmond'a göre, Platon ve Kant estetikleri tamamen birbirine karşıt olmasalar bile, Platon sanatı ve Güzel'i metafiziksel varlık ile ilişkisi bakımından konumlandırırken, Kant, 'modern özne'nin kendini ifade edişi olarak tarif etmiştir. Kant, güzelliği, öznenin beğeni yargısına taşıdığı için Platon ve Kant, Hegelci sentezi anlamak bakımından bir karşıtlık olarak değerlendirilebilir (Desmond, 1986, s.120) . Hegelci sentez, bir taraftan sanat yapıtında açığa çıkan metafizik hakikatle ilişkilendirildiğinde, onun için, sanat yapıtı, Platonik anlamda nesnellik kazanırken, aynı zamanda yine bu metafiziksel hakikatin sanat yapıtında açığa çıkışı sanatsal yaratımla temellendirildiğinde ise Kantçı estetiğin öznellik anlayışı temelinde konumlandırılmış olur. Bu bakımdan şimdiye kadar metafiziksel varlık ile ilişkisi ve aynı zamanda yaratım fikriyle betimlenen Hegel'in sanat felsefesinin daha iyi çerçevelenebilmesi için Platon ve Kant estetiklerinin temel kavramlarıyla ilişkisi ele alınıp incelenebilir.

Güzellik kavramı üzerine birbirinden farklı tanımlamalar ortaya koyduğu farklı düşünce evreleri geçiren Platon, ilk döneminde sadece kavram düzleminde konumlandırdığı İdealar kuramını ontolojik düzleme taşıdığı olgunluk dönemi eseri olan *Şölen*'de, güzelliği, bir yaratım etkinliği(*poiesis*) olarak görür. Platon, *Şölen*'de ruhunda yaratma gücü taşıyan kişi ile Güzel arasında bağlantı kurar (Tunalı, 2013, s.32) . Ruhunda yaratma gücü taşıyan kişiler olan sanatçı ve filozoflar, Güzel'in kendisine önce beden sonra ruh güzelliğinden geçerek ulaşır ve Güzel'in kendisine ulaştıklarında sanat eserleri

yaratırlar ya da 'doğururlar'. Platon'un ifadesiyle, "güzel sayesinde hem ruhen hem de bedenen doğurmadır bu" (Platon, 2005, s.141). Fakat Güzel, burada Platon için, *kendiliğinden güzel, güzel bilgi*, tek tek güzel olan şeylerin üstündeki *mutlak güzellik* anlamına gelir (Tunalı, 2013, s. 34). Mutlak güzellik ise aynı zamanda bütün güzelliklerin ondan pay aldığı tanrısal güzellik, yani hakiki varlıktır (*ontos on*). *Şölen*'de güzellik, Platon tarafından, sadece estetik bir kavram olarak değil, 'ontolojik bir töz'olarak kavranmıştır (Tunalı, 2013, s.36). Sadece sanatçılar değil, filozoflar, bilge kişiler de aynı zamanda Güzel olan hakiki varlığa yani hakiki varlığın bilgisine ya da hakikate ulaşarak güzel olan şeyler 'yaratırlar'. Böylece Güzel, ontolojik bir tözle ilişkiyle gerçekleşen bir yaratım etkinliğinin sonucu olarak kavranır. "…ne olursa olsun yokluktan varlığa geçen her şeyin bütün nedeni yaratımdır. Sonuçta bütün sanatların altında yer alan çabalar yaratım, bunların ustaları da bütün yaratıcılardır" (Platon, 2005, s.137).

Fakat sanatın poiesis etkinliği olarak kavranması, Platon felsefesinde, sistematik olarak geliştirilmez. Çünkü sanat üzerine düşüncelerini sistematize ettiği *Devlet* diyaloğunda sanat, bir poiesis etkinliği değil, *mimesis* etkinliği olarak görülür. Artık merkezi kavram *mimesis*'tir (Tunalı, 2013, s. 79). Grekçe bir kavram olarak mimesis, sanat felsefesinde taklit teorisine gönderim yapar ve 'gerçekliğin' bir 'temsil'i, 'taklit'i veya 'kopya'sı olarak çeşitli düşünürlerde farklı anlamlara gelebilen şekillerde kullanılır. Sanat yapıtının mimesis etkinliği olarak kavranmasında sözkonusu olan, gerçeklik ile benzerlik (resemblance) oluşturmadır. Bu, çoğunlukla gerçek olmayan, yani 'orijinal' olmayan ama ona benzeyen sanat yapıtının bir *illüzyon* yarattığı şeklinde yorumlanmıştır.

Platon, gerçekliği, düalistik ve hiyerarşik bir bakış açısından hareketle, 'zihinsel alan'a ait idealar dünyası ve onun görünüşü, kopyası olan fenomenal dünya olarak ayırarak, bir taraftan sürekli akış halinde olan ve algıladığımız nesnelerin, onları algıladığımız bakış açılarının ve hatta algılayanın da sürekli değişime uğradığı fenomenal dünya, duyusal dünyayı kabul ederken, yine de duyusal dünyada nesnelerin, edimlerin

veya fenomenlerin bu sürekli değişimine rağmen aynı özellikler göstermesinden hareketle sonsuz ve değişmez olan idealar dünyasını veya ideal Formlar dünyasını kabul eder. Bozkurt'un ifadesiyle, Platon'da "İdea, bütün genel geçerlik taşıyan yasaların, kuralların varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır" (Bozkurt, 1995, s.81). Duyulara karşı olarak konumlanmış temel ilkeler olarak Platon'un 'idealar(eidola)'ı *paradigmalar* olarak da anlaşılır (Bozkurt, 1995, s.81).

Platon böyle bir gerçeklik düşüncesi düzleminden hareketle, sanatı, kendisi ideal formların kopyası olan duyusal dünyanın kopyası, yani 'kopyanın kopyası' olarak tanımlar. Sanatın taklit ettiği, Platon için 'tek tek güzel olan şeyler'dir, yani Güzel'in kendisi değil, güzelliğin görünüşü, onun yansıması, kopyası, gölgesi olan şeylerdir. Platon bunu açıklamak için zanaatkar ve sanatçıyı karşılaştırır. Braembussche'nin belirttiği gibi, Platon'a göre zanaatkar, "ideal bir Form'un zihinsel bir imgesini resmeder ve onu, özel, algılanabilir, somut ve kullanıma hazır, yapılmış bir ürün yaratmanın bir modeli olarak kullanır" (Braembussche, 2009, s.18). Sanatçı ise yine Braembussche'nin tanımıyla "içsel işleyişlerini bilmeksizin doğayı veya özel, yapılmış ürünü kopyalar. O, bu doğal nesne veya ürünün gerçekten nasıl yapıldığını bilmez" (Braembusche, 2009, s.18). Sanatçı tam da şeylerin duyumsal görünüşünü taklit edendir. İçsel işleyişlerini bilmeksizin sadece duyumsal görünüşlerini taklit eden sanatçının Platon, bu taklit etkinliğini *Devlet* diyalogunda 'ayna' metaforuyla şu şekilde tarif eder: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" (Platon, 2006, s. 337).

Platon sanatı bir mimesis etkinliği olarak bu şekilde tarif ettiğinde, aynı zamanda onu, bilme etkinliği çerçevesinde değerlendirmiştir. Sanat, Platon'da, mimesis olarak kavrandığında, hakikat değil, hakikatin görünüşü olduğundan dolayı hakikate dair bir illüzyon yaratır ve insanları hakiki bilgiye değil sanıya ulaştırır yani onları yanıltır. Platon sanatı tanımlarken ona poiesis veya mimesis etkinliği olarak iki farklı tarzda yaklaşmış

olmasına rağmen ve poiesis etkinliği olarak gördüğünde sanatın insanları hakikate, hakiki varlığa ulaştırdığını, mimesis olarak gördüğünde ise yanılttığını söyleyerek sanatın değeri konusunda iki farklı sonuca ulaşmış olmasına rağmen, güzelliğe, Güzel idea'sına, onu, duyu dünyasındaki materyal nesnelerde, insan bedeninde, eylemlerde, toplumsal politik yapılarda hatta felsefi düşüncede varolan ama bu tek tek güzellikleri aşan metafiziksel hakiki varlıkta temellendirdiğinden dolayı 'transcendental'lik atfetmiş ve böylece onu evrenselleştirmiş, nesnelleştirmiştir. Burada Güzel'in, güzelliğin farkında olan ama onun karşısında pasif olan izleyiciyi ise, transcendentalliğe, evrenselliğe, nesnelliğe göndermesi, başka deyişle onu varlıkta içkin bir şeye açması söz konusudur. Fakat yine de Platon'un eros kavramı düşünüldüğünde ve bu kavramla insanın yaratıcı ruhuna gönderim yapıldığında Desmond arzunun bir yönüyle de izleyicide sadece alımlayıcılık ve pasiflik değil, güzelliğe karşı bir cevap yaratacağını ve yine bu cevabın da metafiziksel temelden ayrılamaz olduğunu söyler (Desmond, 1986, s.125). İnsanın da, Platon için, mutlağın kendisine aynı zamanda güzele 'teleolojik itkisi' vardır. Başka deyişle, güzel şeyler, izleyiciye metafizik varlığı açarken, izleyici de ya da güzeli arzulayan insan ruhu da ona uyum sağlar.

Platonik estetikte Güzel'in metafizik varlıkla ilişkilendirilip onun evrensellik ve nesnellik düzleminde konumlandırılması, daha önce açıklandığı üzere, Hegel'in estetiğinde de başattır. Çünkü Hegel de güzelliği metafiziksel varlıkla ilişkilendirerek ona evrensellik ve nesnellik atfetmiştir. Bu benzerlikle birlikte, Desmond, Hegel'in sanatı bir yaratım etkinliği olarak tanımlayışını, Platon'dan hareketle, mimesis anlayışının karşısında konumlandırarak vurgular (Desmond, 1986, s.120). Platon'un sanat anlayışında, onun mimesis kavramına vurgu yaptığı dönemde olduğu gibi, taklit ediminin kendisinde sanat yapıtının dışsal bir paradigmanın aynası haline geldiği durum söz konusudur. Hegel'de ise bir sanat yapıtı, 'orijinal'in, insan yaratımı olan dünyanın, nesnel gerçekliğin bir kopyası ya da aynası değildir. Çünkü Hegel'e göre "…sanatçı yaratıcı

biçimde edimde bulunmak zorundadır ve o, kendi hayalgücü içerisinde, uygun biçimlerin bilgisiyle, çok derin bir duyumsama ve ciddi bir duyguyla, (sanatçının-*çn*.) kendisini canlandıran anlama …biçim ve şekil vermek zorundadır" (Hegel, 2012, s.173). Buradan hareketle, Hegel, kendi içinde bizzat sanatsal 'öz-aktivite'den kaynaklanan yaratım sürecinin sonucu olan sanatı, bir yandan insanın özgür akılsallığın sonucu olarak tinsel, düşünsel olana bağlanmasıyla birlikte aynı zamanda onu duyumsallığa, başka deyişle imgelem gücüne bağlar. Böylece Kedney'e göre, Hegel, sanatı "işlevi, şeylerin özünü genel bir kavram veya ilke olarak değil, ama somut formda, bireysel bir gerçeklikte zihnimize açığa vurmak" olan hayal gücüne veya fantaziye dayandırarak, hem kavramın hem de hayalgücünün birliğinin bir ürünü olarak kavrar (Kedney, 1885, s.101). Dolayısıyla fantazinin ürünü olan imge bu sürece dahil olup orijinal ile diyalektik bir ilişki içerisinde yer alır. Bu diyalektikte dışsal paradigma olan orijinal, duyumsal biçime "empoze edilen önceden oluşturulmuş içerik" değildir (Desmond, 1986, s.127) . İmge ve orijinal birbirlerini diyalektik bir ilişkide dönüştürürler. Böylece orijinal imgeyi belirlerken aslında imge de orijinali dönüştürür. Sanatsal etkinliğin bu iki kaynağı, sanat yapıtında birbirleriyle özdeşleşmeye giden hareketi oluşturur ve 'ideal'de birleşirler. Desmond'un ifadesiyle, "İdeal'de orijinal, sanatın imgesinde cisimleşmiş olarak içkin olur" (Desmond, 1986, s.4). Böylece orijinal olanla imge arasındaki ilişkiye dair düalist görüş de aşılmış olur. Sanat öyleyse Hegel'de, içeriğini nesnel, insansal gerçeklikten alırken, biçimiyle onu aslında yeniden yaratır. Sanat, Hegel için sadece orijinal olanın aynası, kopyası olamaz. Tekrar etmek gerekirse, tin kendisini sanat ile eklemler ya da yeniden yaratır. Desmond''a göre, Hegel'de "sanat zaten oluşturulmuş dünyanın veya orijinalin basitçe aynası veya imgesi değildir; kendisi içinde imgenin ve orijinalin bir özdeşliğe doğru ilerlediği bir dünyayı yaratır ve oluşturur" (Desmond, 1986, s.10)

Güzel'i metafiziksel hakikatin kendini yaratma sürecinin bir parçası olarak tanımlayan Hegel'in sanat felsefesi, sadece Platoncu estetiğin öğelerini değil, yaratım

fikrinde temellenen Kantçı estetiğin öğelerini de taşımaktadır. Bu açıdan aslında Hegel, sanat felsefesinde antik ve modern sanat anlayışlarının bir sentezini gerçekleştirmiş olur.

Kant'ın felsefede gerçekleştirdiği Kopernik devrimi, gerçekliğin, metafiziksel varlığın dışta bırakılmasından hareketle, bizzat öznenin sezgileri ve kendinde bulunan bilişsel yetilerin kurucu, yapıcı, oluşturucu niteliklerine gönderimle açıklandığı bir dönüşümü tarif eder. Başka deyişle gerçeklik, özneye aşkın metafiziksel bir varlık temelinde değil, bilen öznenin aşkınlığı temelinde açıklanır. Bu anlayışta, Bowie'nin deyişiyle, "biz, dünyayı sadece sezgileri, kavranabilir formlar içinde sentezleyen öznelliğin kurucu a priori kategorileri dolayımıyla, bize 'göründüğü' kadarıyla bilebiliriz" (Bowie, 2003, s.17). Bu nedenle aslında gerçeklik, burada, öznelliğin dış dünyadan edindiği sezgileri kendisinde deneyimden önce bulunan kategorilerle sentezlemesiyle kurulur. Gerçekliğin bilgisi, "edilgin biçimde alımlamak/duyumsamak" bakımından değil, "zihnin bağıntı kurucu etkinliği" bakımından oluşturulmuş olarak görülür. Kant'ın göstermek istediği şey, Deleuze'e göre, gerçekliğe dair "zihin tarafından yapılan katkı"dır (Deleuze, 1995, s.11). Bu gerçeklik, "tümel ve zorunlu" temelini tam da "bilen öznede mevcut bilme koşullarında bulur" (Deleuze, 1995, s. 12). Bu koşullar aynı zamanda öznenin bilgisinin imkanının koşullarıdır; bu koşullarla bilebiliriz. Öznelliğin gerçekliği kurması, yaratması, inşa etmesi bu anlamdadır.

Bu öznellik anlayışından hareketle Kantçı estetik de, Desmond'a göre, "estetik öznenin güçleri içindeki güzellik kavrayışımızın imkanının koşullarını keşfetmeye" yönelir (Desmond, 1986, s.120). Platon gibi güzelliği sanattan ayırarak, onu sadece sanat olarak görmeyip, tüm sanatsal üretimleri ve doğadaki tüm güzel nesnelere gönderim yapan kavram olarak ele almış olan Kant, o halde yine güzelliği sadece bilmenin değil, eylemenin de koşullarının keşfedilmeye çalışıldığı öznenin bilişsel yetilerinde arar ve bulduğu yer, yargı yetisidir. Hammermeister'e göre, Kant, "bir şeyi güzel veya sanatsal

olarak yargılayabilmemizin temellerini atmakla ilgilenmiştir" (Hammermeister, 2002, s.24).

Kant'a göre 'beğeni' yargılarında ifade edilen güzellik, öznenin hoşlanma veya hoşlanmama duygusunda temellenir. Kant için hoşlanma veya hoşlanmama duygusu, zihnin bilgi yetisi ve arzulama yetisiyle birlikte varolan bir zihin yetisidir. Bu üç zihin yetisine karşılık gelen üç de bilgi yetisi vardır: Anlama yetisi, yargıgücü ve akıl. Yargıgücü, sezgileri kendisinde bulunan a priori kategorilerle sentezleyen, dolayısıyla deneyimi mümkün kılarak doğanın teorik bilgisine imkan veren, başka deyişle empirik bilgi için yasa koyucu olan anlama yetisi ve arzulama için a priori yasa koyan akıl arasındaki, yani nedenselliğin ya da zorunluluğun dünyası ile özgürlüğün dünyası arasındaki gediği kapatan yeti olarak işlev görür. Kant, yargıgücünü şu şekilde tanımlar: "Yargıgücü genel olarak tikeli evrenselin altında kapsanıyor olarak düşünme yetisidir" (Kant, 2000, s.66). Yargıgücünde estetik yargıların ortaya çıktığı alan, anlama yetisinin a priori kavramlarıyla belirlemeden bıraktığı ve bu nedenle evrensel değil, ancak tikel empirik kavram ve yasalarla ifade edilebilecek doğanın çok çeşitliliğindeki verilmiş tikelleri kavram altına koyma şeklinde işlevi olan 'belirleyici'değil, tikelin varlığında tümeli bulma işlevi olan 'düşünücü' yargıgücüdür. Kant'ın ifadesiyle "eğer evrensel verili ise, o zaman tikeli onun altında koyan yargı gücü…belirleyicidir. Ama eğer sadece tikel verili ise, kendisi için evrensel bulunması gerekiyorsa, o zaman yargıgücü sadece düşünücüdür" (Kant, 2000, s.67). Aslında işlevi bir karşılaştırma olan düşünücü yargıgücü, bir tasarımı bilgi yetileriyle karşılaştırdığında tikeli kavram altına getirme söz konusu değildir. Burada tikel belirlenimsiz kalır. Söz konusu olan şey, kavram ile belirlenim değil, bilgi yetileri, yani Kant için, anlama yetisi ve hayalgücü arasındaki uyumdur. Kant'a göre estetik düşünüm olan bilgi yetileriyle karşılaştırma, bir kavram oluşturmaz, bir *duygu* oluşturur (Altuğ, 2016, s.24). Hoşlanma veya hoşlanmama duygusu olan bu duygu, dolayısıyla nesnenin kendisinde varolan niteliğe bağlı değil, o

nesnenin tasarımının bilgi yetileriyle uyumuna bağlıdır. Ancak bu uyumu yaratan nesnenin kendisi değil, biçimidir.

Anlama yetisi ve akıl yasa koymak için belli nesneler alanına sahipken, düşünücü yargıgücünün belli bir nesneler alanı yoktur (Altuğ, 2016, s.27). "Bu yeti…sadece kendisine yasa koyar" (Kant, 2000, s.68). Bu, doğayı, doğadaki tikelleri bir birlik olarak düşünebilmemizi sağlayacak; doğa nesneleriyle ilgili olsa bile, bu düşünümün ilkesi olarak sadece kendisiyle ilgili bir yasa olacaktır. Kant'ın 'doğanın amaçlılığı' olarak tarif ettiği bu yasa, doğayı, doğanın çeşitliliği ve farklılığını "bizim için kavranılır" kılar (Altuğ, 2016, s.29). O, doğaya atfedilen bir yasadır ve doğanın amaçlı düzenlenişini mümkün kılar. Bu, empirik yasaların doğayı bir birlik olarak kavrayabilmemiz için düzenlenişini sağlayan yasadır. Fakat Kant'ın 'tikel amaçlı biçimler' ile ilgili olduğunu söylediği salt düşünücü yargıgücü de vardır. Burada ise nesnenin amaçlılığı ancak nesnenin biçiminin bilgi yetileriyle uyumu sözkonusu olduğunda düşünülür ve nesnenin biçiminin bilgi yetileriyle uyumunda, alımlayıcı değil, *yorumlayıcı*, yani özgür olan hayalgücü ve 'yasaya bağlı' anlama yetisinin uyumunda, onların 'oyun'unda hoşlanma duygusu meydana gelir. Kant'ta bu yargıgücü alanı, estetik yargıgücüdür. Estetik yani amaçlı biçimler, bu biçimin bilgi yetileriyle uyumunda, öznenin hoşlanma duygusunda bulunması nedeniyle ve bu anlamda 'öznel'dir.

Bu betimlemeyle görülür ki, Altuğ'un belirttiğine göre, Kant'ta "nesnelliği öznellikte temellendirme eğilimi, estetikte çok daha belirgindir" (Altuğ, 2016, s.18). Nesne burada sadece biçimiyle algıda kavranışında yer alır. Dolayısıyla güzellik, nesnenin kendisinde olan nitelik olarak değil, bu biçimin öznenin bilgi yetileriyle ilişkisinde ortaya çıkan ve beğeni yargısında ifade edilen olarak kavranır. Beğeni yargısı, "nesnenin herhangi bir niteliğine gönderim yapmaz, özne içindeki 'haz ve hoşnutsuzluk' duygusuna gönderim yapar" (Hammermaister, 2002, s.28). Dolayısıyla burada güzellik, öznenin bir ifadesi halini almıştır. Burada Hammermeister'in belirttiğine göre, güzellik,

“nesneye özel bir tür cevap olarak tanımlanma eğilimindedir” ve bu daha önce belirtildiği gibi, hem doğanın hem sanatın nesneleri için böyledir.

Platon ve Kant estetiklerinden hareketle Desmond, Platonik estetiğin ayna metaforunun ya da taklidin her zaman belli bir alımlayıcılığa neden olduğunu, Kant estetiğinin ise ayna metaforuna karşı ‘ampül’ metaforuna tekabül ettiğini yani nesneleri aydınlatan ışığın ben’in kendisi olduğunu ifade eder (Desmond, 1986, s. 126). Güzelliği ben’in kendisinde temellendiren Kant estetiği, Desmond’a göre, yaratım fikrine vurgu yapmıştır ve sanatsal yaratımda ya da ben’in ifadesinde sadece sanatçı yaratıcı değil, izleyici de sanatçının yaratımına katılan, bu yaratım sürecini yeniden yaratan olarak konumlanmıştır (Desmond, 1986, s.128).

Hegel, kendi felsefesinde daha önce söylendiği gibi, özne-nesne, düşünce-varlık, ben-dünya karşıtlıklarını uzlaştırmaya çalışmıştır. Estetiğinde de onun Platoncu ve Kantçı estetikleri uzlaştırmaya çalıştığı görülür. Hegel, Platon’un hakikatini, Platon bu hakikati ben’in kendisine aşkın olarak konumlandırdığında soyut olarak görür. Hegel’e göre hakikat kendisini, daha önce söylendiği gibi somutlaştırmalı, başka deyişle evrensel, ‘belirlenimli tikellik’ içinde kendisini görünüşe çıkarmalıdır. Hakikatin somutlaşması, görünüşe çıkması ise ancak ben’in yaratımında gerçekleşir. Fakat Hegel için ‘ben’ sadece sonlu ben değildir. O aynı zamanda metafiziksel varlığın, hakikatin, tinin, kendisi dolayımıyla açığa çıktığı varlıktır. Fakat tin, insan dolayımıyla açığa çıktığından dolayı sadece insan olarak anlaşılmamalıdır; çünkü tin aynı zamanda tanrıdır. Tin ne sadece insan ne sadece tanrı olan varlıktır; o, hem insan hem de tanrıdır. Bu nedenle Hegel, insanın yaratımıyla tinin açığa vurulması olarak gerçekleşen sanatı aynı zamanda dinsel yönüyle ortaya koyar.

1.6. TİKEL SANATLAR: SANAT BİÇİMLERİNİN BÖLÜMLENMESİ

Hegel, Güzel ideasını veya İdeal'i tinin duyumsal görünüşü olarak tanımladığında öznellik ve nesnelliğin, kavram ve görünüşün tamuygun şekilde birliğinden bahsetmekte ve buradan hareketle, güzel sanat ile içerik ve biçimin birliğini, tekabüliyetini anlamaktaydı. Hegel'e göre, "sanat tamda anlam ve şeklin akrabalığından, bağıntısından ve somut biçimde birbirine nüfuz etmesinden oluşur" (Hegel, 2012, s.17). Hegel'e göre bu durum, İdea'nın kendisini açımlaması, nesnelleştirmesi potansiyeline sahip varlık olmasından kaynaklanmaktaydı. Bu açımlama, nesnelleştirme aşama aşama gelişen bir süreçti ve bu kendini gerçekleştirme süreci olarak tarihin kendisi olmaktaydı. Tinin ve duyumsal görünüşün veya içerik ve biçimin özdeşliği olan ya da tinin kendisini duyumsal olanda nesnelleştirmesi anlamına gelen Güzel sanatın ya da İdeal'in oluşumu da bir nesnelleşme süreciyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Hegel'de sanatın içerik ve biçiminin birbirlerini belirleyerek oluşturdukları ilişkisellikle oluşan bir tarihi vardır. Tinin kendisini aşama aşama gerçekleştirdiği tarihsel sürecin belli tarihsel toplumsal döneminde edindiği belirlenimi, sanatın içeriğidir ve bu sanat eserinin biçimini belirlemektedir. Böylece Hegel için, belli tarihsel toplumsal dönemlere tekabül eden sanat biçimleri vardır.

Daha önce ifade edildiği gibi, Hegel'de sanat, insanın diyalektik öz-dolayımı olarak tanımlanmaktaydı. Fakat Hegel'de insana, Mutlak'ın, Tanrı'nın, İlahinin kendisini gerçekleştirmesi olarak Mutlaklık atfedilmişti. Dolayısıyla sanatta Hegel için diyalektik öz dolayım, insanın sadece kendisinin, beninin öz dolayımı değildir, çok daha kompleks dolayımları ifade eder. Başka deyişle Hegel için sanat sadece estetik bir alanı ifade etmez. Sanatın insanın ötesine işaret eden metafizik bir anlamı vardır. Bu anlam aynı zamanda dinsel bir anlamdır. Çünkü insanın özbilincinin gelişimi ile insan ve ilahinin ilişkisinin

gelişimi birlikte gerçekleşmektedir. Desmond'a göre, dinsel anlam, insanın kendisi ve İlahi arasındaki ilişkiyi içselleştirmesiyle kendisine mal ettiği şeydir (Desmond, 1986, s.42). Ayrıca Mutlak tinin formu olan din ve felsefeyle aynı alanı paylaşan sanat, bütünü eklemleyen alan olarak insanların etik, politik ve dinsel tüm yaşamına yayılmaktadır. Yine Desmond'un belirttiğine göre, Hegel'in Fenomenoloji'de ortaya koyduğu "sanat dini(Kunstreligion)", insan dünyasını ortaya çıkaran olgudur (Desmond, 1986, s.42). Dolayısıyla sanat Hegel tarafından sadece estetik olarak ele alınmaz aynı zamanda dinsel olarak ele alınır. Başka deyişle sanatın tarihsel gelişimi, sanatın din ile iç içe geçmesiyle oluşan süreci ifade eder. Sanat biçimleri olarak gelişen ve dinsel anlamla iç içe olan bu süreç, Hegel'de üç aşamalıdır: Sembolik sanat, İdeal sanat, Romantik sanat. Sanatın tarihsel biçimlenişi olan bu üç aşamaya ek olarak Hegel, sanatları aynı zamanda kendi içlerinde İlahinin, tinselliğin sanattaki gelişimi, yani sanatta duyusallığın giderek aşılması bakımından tür olarak sırayla mimari, heykel, resim, müzik ve edebiyat olarak ayırarak konumlandırmakta ve onları da tarihsel olarak incelemektedir. Bu bölümde Hegel'in sanatta yaptığı bu ayrımlar, kendi içinlerde sırasıyla incelenecektir.

1.6.1. Sembolik Sanat

Hegel sanat biçimlerinin açımlanışını, sanatın içeriği idea, öznellik, kavram olmasından ötürü, tinin, aklın tarihiyle, kategorilerin tarihsel açımlanmasıyla eş zamanlı görmektedir. Sanat, tinsel içerik ve onun duyumsal, materyal görünüşü olması ya da içerik ve biçimin birliği, uyumu oluşu, bunların ayrı olduğunun bilincinde olan insanı gerektirir. İnsan aklın gelişim sürecinin başlangıcında henüz doğadan kopmuş değildir. Kedney'in yorumuyla, kendisini doğanın içinde, devasa cisimler ve sınırsız uzayın ortasında güçsüz bir varlık olarak, gören, duyan ve dokunan bir bedenin içinde bulur ve doğayı bu şekilde gizemli ve bir bilmece gibi algılar (Kedney, 1885, s.127). Hegel'e göre kendisinin birliğinden hareketle doğanın birliğini arayan insan, doğayı, doğanın tüm fenomenlerini birleştirecek, dolayısıyla onun doğayı bütünlüğü içinde kavrayabileceği bir ilk ilke arar. Bu ilkeyi düşüncesinde farklı zaman ve yerlerde deneyerek sürekli değiştirir. Bu gökyüzü, güneş, ateş, su gibi doğal ilkeler olmaktadır (Kedney, 1885, s. 127). İnsan bu ilkelerin giderek yetersiz kaldığını farkettikçe idea yaratmaktadır. Fakat idea ilk aşamada belirsiz ve değişkendir. Hegel'e göre kendisini dışsallaştıran idea, belirsiz ve değişken olan bu aşamasında kendisini 'sembol' olarak gösterir. Hegel'e göre, idea ile madde ayrımının henüz bilincinde olmayan insanların döneminde sanat yoktur, sanat sembolle birlikte ortaya çıkmaktadır.

Hegel'e göre "sembolde ayıredilmesi gereken iki yön vardır: 1.anlam ve 2.anlamın ifadesi. Birincisi, içeriği ne olursa olsun, bir tasarım veya konudur; ikincisi duyusal bir varolan veya şu ya da bu türden bir betimdir" (Hegel, 2015, s.16). Hegel'e göre eğer sembol bir işaret olarak alınırsa "anlam ve ifadesi arasındaki bağıntı yalnızca keyfi bir bağıntıdır" (Hegel, 2015, s.16). Hegel bu duruma örnek olarak dildeki seslerin ifade ettikleri düşüncelerle tamamen raslantısal şekilde bağlanmasını ve "bir bireyin ya

da bir geminin ait olduğu ulusu ifade etmek için kokard, flama ya da bayraklarda kullanılan renkleri" verir ki "bu renkler temsil ettikleri ulusla ortak hiçbir niteliğe sahip değildirler" (Hegel, 2015, s.16). Hegel'e göre sanat, içerik ve biçimin uyumu, anlam ve şeklin birliği olduğundan dolayı sanatta sembolün işaret olarak alınması söz konusu değildir. Fakat Hegel, bir işaretin bir sembol olduğunda durumun farklı olduğunu söyler. Ona göre "arslanın kudretin sembolü olması, tilkinin kurnazlığın, dairenin öncesiz-sonrasızlığın", üçgenin Trinite'nin sembolü olması raslantısal olarak ele alınamaz, çünkü anlamını ifade ettikleri niteliklere kendilerinde sahiptirler (Hegel, 2015, s.17). Fakat yine de burada sembol anlamına tam uygun değildir. Hegel'e göre,

> "…bu geniş anlamı içerisinde ele alındığında sembol salt keyfî bir işaret değildir, fakat dışsallığı içerisinde o, görünüşe çıkardığı düşüncenin içeriğini de kendinde kapsayan bir işarettir. Ama yine de sembol, bu somut tek şey olarak kendisini değil, fakat yalnızca [işaret ettiği] anlamın tümel niteliğini bilincin önüne getirir" (Hegel, 2015, s.17).

Bu anlamıyla sembol, işaret ettiği anlam dışında ya da ortak özellik dışında başka niteliklere de işaret eder. Arslan sadece güçlü, tilki sadece kurnaz değildir ve Tanrı da matematiksel bir işaretten başka pek çok niteliğe sahiptir (Hegel, 2015, s.18). Dolayısıyla içerik ile şekil arasında tamuygunluk yoktur. Anlam, içerik başka pek çok ifadede, şekilde bulunabilir. Şeklin kendisi de pek çok başka içerik için sembol olabilir. Dolayısıyla Hegel'e göre "sembol, tam da Kavramı gereği, özünde belirsiz-anlamlı kalır" (Hegel, 1955, s.18).

Öncelikle, değinildiği gibi, Hegel'e göre, sanatın başlangıcı, insanın tin ve madde, anlam ve şekil arasındaki ayrımın bilincinde olmasına dayanır. Çünkü anlam ve şeklin birliği ancak onların ayrımının bilincinde olunmasıyla gerçekleştirilebilir. Bilincin tarihinde tinin, Mutlak'ın doğadan, doğanın dolaysızlığından ayrı şey olarak

farkındalığının henüz oluşmadığı zaman, Mutlak, doğal fenomenin kendisi olarak kavranır. Hegel'e göre tin ve maddeyi dolaysız birlik içinde kavrayan Zend halkı Tanrı olarak Işığa taparlar. Zend halkı ışığı iyilik olarak gördüklerinde onu iyiliğin bir imgesi olarak değil, bizzat İyinin kendisi olarak alırlar (Altuğ, 2012, s.66). İdea ve fenomenal dünyanın ayrımının belirsiz bir biçimde hissedildiği kültür ise Hegel'e göre antik Hint kültürüdür. Mısır kültürü de bu ayrımın açıkça yapılabildiği ve ifade edilebildiği kültürdür. Hegel bu kültürlerde çıkan sembolizme 'bilinçsiz sembolik' der. Antik Hintliler, idea ve fenomenal dünya ayrımı belirsiz bir biçimde yapabildikleri için aynı zamanda ikisini birbirine karıştırmaktadırlar. İdea ve fenomenal dünyayı ayırdıkları zaman, Brahma onlar için "kendinde tamamen tümel, ayrımlaşmamış ve bütünüyle belirlenimsiz olan Mutlak'ın bilincidir"; dolayısıyla tikel hiçbir içeriğe sahip olmadığı için herhangi bir tarzda şekillendirilebilecek malzeme vermez (Hegel, 2015, s.53). Hintliler idea'yı maddeyle karıştırdıkları zaman ise, ilahi olan herhangi bir duyu nesnesiyle karıştırılmakta ve inek, maymun ve yılana tapınılabilmektedir (Stace, 1955, s.454). Bu bir uçtan diğer uca salınım, İlahi olanın duyumsal olanla karıştığı durum, "huzursuz ve telaşlı hayalgücünün, fantastik rüyaların ve çarpık biçimlerin başkaldırısıyla sonuçlanır" (Stace, 1955, s.455). Hegel'e göre Hint sanatında, hayalgücünde tin ve duyumsalın, hem birleşmesi hem de tamamen ayrılması, arasındaki salınım çarpık biçimlere yol açar.

Dolayısıyla Hint sanatında karşıt olan İdea, Mutlak ya da ilahi ve duyumsal nesnenin uzlaştırılma çabası vardır ama başarılamaz. Duyumsal nesne Mutlak olanla uzlaştırılmaya çalışıldıkça devasa ve grotesk biçimler ortaya çıkmaktadır. Hegel'in ifadesiyle,

> "…sanatta hakikat, genelde hakikat gibi, iç ve dışın, kavram ve gerçekliğin uyuşumunu gerektirir…Buna karşılık Hind sanatı doğal ve insanî olanın grotesk karman çormanlığında durakalır, öyle ki bu iki andan hiçbiri kendi hakkını elde

edemez ve her iki yan karşılıklı olarak birbirini çarpıtıp bozar" (Hegel, 2015, s.61).

Tin'in, Mutlak'ın ve duyusalın birbirine karışıyor oluşundan dolayı, Hint sanatında tin, devasa ve grotesk biçimlerde kendi ifadesini bulamaz. Stace'e göre, Hint sanatında maddenin devasa kütleleri tine baskın çıkar (Stace, 1955, s. 455). Burada tin "kendi başkası içinde ve onun aracılığıyla varoluşunu aşırı bir yabancılaşma olarak deneyimler" (Magnus, akt. Altuğ, 2012, s.68).

Anlam ve şeklin ayrımını ortaya koyamadığı için Hint sanatı Hegel için hakiki sembolik sanat değildir. Hakiki sembolik sanat, tin, ilahi ancak ona uygun sembolü bulduğunda ortaya çıkmaktadır. Hegel bunun örneği olarak Mısır sanatını verir. Hegel'in ifadesiyle,

> "sembol şimdi öne *çıkabilir*, çünkü içsel olan ve anlam olarak kavranan şey, artık Hind'lilerde olduğu gibi, kâh şurada burada dolaysız olarak dışsallığa batarak, kâh oradan soyutlamanın ıssızlığına geri çekilerek bir görünüp bir kaybolmaz; tersine, salt doğal gerçeklik karşısında kendisini kendisi için sağlamlaştırmaya başlar" (Hegel, 2015, s.71)

Mısır sanatında Hegel'e göre tin ile duyusal olan arasındaki ayrım daha nettir, fakat yine de bu ayrım tam kavranamadığından dolayı, İdea hala belirlenimsiz ve soyuttur ve dolayısıyla uzlaşma tam olarak başarılamaz. Tin kendi ayrımını ortaya koymasıyla birlikte kendi şeklini bulmaya başlamış olmasına rağmen, tam uyum, uzlaşım yakalanamamıştır. Çünkü sembol, bazı bakımlardan anlamı karşılamakta olmasına rağmen karşılamadığı niteliklere de sahiptir. Tin, sembolde kendi bilincine varacağı için bir taraftan bu duyusal görünüşe bağımlıyken diğer taraftan bu dışsal görünüşte tam olarak ifade bulamadığı için de ondan bağımsız olmaya çalışmaktadır. Başka deyişle kendisini bulmak isteyen, kendisine dönmek isteyen tin, özgür olmak istemekte, fakat

aynı zamanda kendisini duyusal varoluşta ifşa etmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla tin, burada kendisini hem dışsal görünüşe bağımlı hem de ona karşıt olarak sunar (Magnus, akt. Altuğ, 2012, s. 71). Hegel tinin kendi bilincine varmak isterken bunu tam uygun bir gerçeklik içerisinde gerçekleştiremeyişini ve bu anlamda sembolik oluşunu şöyle ifade eder:

> "Kendisine tamuygun tek bir gerçeklik içerisinde kendisinden hareketle kendisini kavramayan, fakat yalnızca kendisine karşılık gelen şeylerde kendisini temaşa eden ve tam da kendisine yabancı olan şeyde kendisini bilince getiren bu özbilinçli tinselliğe yönelik itki, bu en uç sınırda muamma haline gelen kendi sıfatıyla sembolik-olandır" (Hegel, 2015, s.85).

Bu durum, Mısır sanat eserlerinin muamma oluşuna sebep olur. Hegel'in ifadesiyle, "Mısır sanat eserleri gizemli sembolik yapıları içerisinde muammalardır; tam anlamıyla bizzat nesnel muamma" (Hegel, 2015, s.85). Bu sanatın eserleri, tin, kendi içselliğine henüz dönemediği için, kendisini dışsallıkta aradığı için gizemli, suskun, dilsiz ve haraketsizdir. Hegel'in ifadesiyle, "onların eserleri gizemli ve suskun, dilsiz ve hareketsiz kalır, çünkü burada tinin kendisi kendi iç hayatını hâlâ daha gerçekten bulamamıştır ve tinin açık seçik dilini hâlâ konuşamaz" (Hegel, 2015, s.77).

Örneğin Hegel'e göre, "hükümdarların ya da kutsal hayvanların mezarları için barınak olan" Piramitler, "kendilerinde iç anlam gizleyen mucizevi kristallerdir" ve bu anlamı "dışsal şekiller olarak" öyle gizlerler ki "doğallıktan ayrı bir iç anlam"ı taşıdıkları ve "bu anlamla bağıntı içerisinde varoldukları apaçıktır" (Hegel, 2015, s.80). Bu anlam, ölümsüzlüktür ve "tinin özgürlüğüne çok yakın durur" (Hegel, 2015, s.78). Burada "Ben kendisini varoluşun doğallığından geri çekilmiş ve kendisiyle kâim olarak kavrar; nitekim bu kendinin-bilgisi, özgürlüğün ilkesidir" (Hegel, 2015, s.78). Fakat Mısırlılar özgür tin anlayışına henüz tam anlamıyla ulaşmış değildirler, çünkü onların ölümsüzlük anlayışı

Hegel'e göre "bizim kavrama tarzımıza" göre düşünebileceğimiz ölümsüzlük değildir (Hegel, 2015, s.78-79). Burada bağımsız bir ölüler ülkesi kavrayışı vardır ki "ölüler insanlar arasında da yargılanır" veya insanlar bir kralın ölümünden sonra ölüler mahkemesine şikayette bulunabilir (Hegel, 2015, s. 79). Dolayısıyla ölüler ülkesi, kendi içinde özgür tin değildir henüz. Hegel'e göre,

> "…burada anlamı oluşturan bu ölüm ve görülemeyenler ülkesi, sanatın hakiki içeriğinin yalnızca tek bir yanına, biçimsel yanına, yani dolayımsız varoluştan kopup ayrılma yanına sahiptir; ve bu yüzden bu ülke esas olarak yalnızca Hades'tir; kendi sıfatıyla duyulur olandan özgürleşmiş olsa bile, yine de aynı zamanda kendi içinde varolan ve dolayısıyla kendi içinde özgür ve canlı tin olan bir canlılık değildir henüz"(Hegel, 2015, s.80).

Dolayısıyla Hegel'e göre sembolik sanatın mükemmel örneği olarak piramitler, anlamını gizleyen dışsal bir biçim olarak kalmaktadır. Hegel'in ifadesiyle, "…böyle bir iç anlamın şekli hâlâ anlamın belirlenimli içeriğinin yalnızca dışsal bir biçimi ve örtüsü olarak kalır…Piramidler, içerisinde bir iç anlamın saklı durduğu bu tür bir dışsal çevredirler" (Hegel, 2015, s. 80).

Mutlağın, tinin fenomenal dünyadan ayrılığının tamamen bilinci ilk olarak Hegel'e göre, Hint ve İranlıların panteistik sanatında ve İbrani şairlerin geliştirdiği Yüce'nin sanatında ortaya çıkar. Mutlak ve fenomenal dünyanın birbirinden tamamen ayrı oluşunun bilinci, tinin doğadan ayrı, onu aşan şey olarak kavranışıdır. Stace'e göre, Mutlak burada tüm şeylerin, ilineklerin tözü, evrenin tek özsel gerçekliği olarak düşünülür (Stace, 1955, s.456). Hint ve İranlıların panteizminde bu durum, dünyanın yaratıcı gücü olarak Mutlak'ın tüm fenomenlere, tüm şeylere içkin olduğu fikri olarak tezahür eder. Mutlağın, ilahinin gelip geçici, tekil şeylerde açığa çıkıyor olduğu fikri ise, fenomenlerin sanatla yüceltilmesini sonucunu doğurur. Töz, burada "İlahi olanın mutlak

birliği" düşüncesinden hareketle 'Bir' olan olarak kavranır (Hegel, 2015, s.91). Fakat Bir olan olarak kavranan ilahi, burada tüm şeyler karşısında soyutlama olarak kalmaktadır. Çünkü Töz, Bir olan diye soyutlama olarak görüldüğünde tekil şeyler bu soyutlama karşısında hiçbir belirlenim edinmezken, Bir olan ise gelip geçici şeylerde içkin olmakla tikel ve ilineksel hale geldiği için her belirlenimi aşar ve terk eder (Altuğ, 2012, s.73). Bu, tin ile fenomenal dünyayı, doğayı birleştirmesi nedeniyle panteist sanatın fenomenleri yüceltmesi sonucunu değil, onların ilahi karşısında gelip geçici oldukları için yok sayılması, değersizleşmesi sonucunu doğurur. Fenomenal dünyanın ilahi olan karşısında değersizleşmesi ise, ilahi olanı duyumsal şekille ifade edilemez kılar. Bu nedenle o, yücedir. Çünkü Hegel'e göre ilahi olan fenomenlerin değişkenliğinden ve edimselliğinden kurtulur, "saf içsellik ve tözsel güç olarak" kavranarak doğaya, doğallığa karşı *bağımsız* kılınır (Hegel, 2015, s.98). Böyle bir sanat, Hegel'e göre, İbrani şairlerin ortaya koyduğu Yüce'nin sanatında bulur. Stace'in yorumuna göre, kendisinin ifadesine uygun duyumsallığı bulamayacağı için yüce, sonsuzu ifade etme girişimidir, bu nedenle de ifade edilemez kalır (Stace, 1955, s.457).

Yüce'nin sanatında fenomenal dünya ve tin ayrımı, tinin şekle tamamen uzak düşmesi, "karşılıklı-olmayış" durumları, "tümel anlamın tekil gerçekliğin ve onun tikelliğinin üzerine yükselişi, "benzeştirmeli sanat biçiminin bilinçli sembolik"ini ortaya çıkarır (Hegel, 2015, s. 106). Bu sanat biçiminin türleri, fabl, alegori, mesel, betimleyici ve didaktik şiir gibi türlerdir. Sanatta bilinç, içerik ve biçimin özdeşliğini aradığı için bu sanat biçimi aşamasında, tamamen ayrılmış bulunan tin ve duyusal olanın bağıntısının kurulması çabası vardır ki bu çaba, benzeştirme etkinliği olarak gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla burada yücelikte olduğu gibi, "anlamın kendisinde temellenen bir bağıntı" değil, sanatçının "*öznelliği*ne" dayanan "ilineksel bir iliştirme" söz konusudur (Hegel, 2015, s. 107). Bilinçsiz sembolikten farklı olarak sanatçı burada tini ve duyusal olanın doğasını kavramıştır, tanımıştır ve benzeştirme etkinliğiyle onları bilinçli şekilde

birleştirmektedir. Hegel'in ifadesiyle; "…özne, hem içerik olarak aldığı anlamların iç özünü hem de bu anlamların daha yakından görüye-getirilmesi için benzeştirmeli bir tarzda kullandığı dışsal fenomenlerin doğasını tanır ve bu ikisini onların keşfedilen benzerliklerine dayanarak bilinçli ve maksatlı olarak biraraya getirir" (Hegel, 2015, s.107). Benzeştirmeli sanat biçiminde, tinin duyusal olanda, yani sonlu olanda ifade edilme çabası, anlamın da sınırlandırılmasını getirir. Anlam sınırlandığında ise, "yüceliğin doruğundan sıradan bilinç düzeyine" inerek insani etkinlikler haline gelir (Hegel, 2015, s.108). Burada anlam ya da şekillenme başlangıç olarak alınarak ya "dışsal, dolayımsız, doğal bir olay veya fenomen" olan şekillenmeden bir anlam türetilir ya da anlam temin edilerek "onun için bir şekillenme dışsal olarak seçilir" (Hegel, 2015, s.109). Buradan yola çıkarak Hegel, bir benzerlik bağıntısı kurmak olan bu etkinliğin öznel keyfiliğe dayandığını söylemektedir (Hegel, 2015, s.109). Stace'in yorumuyla, "içerik ve cisimleşme burada sadece birbirlerine dışsal bir biçimde eklenir. Onlar arasında doğal bir yakınlık yoktur" (Stace, 1955, s.457). Burada dışsal bağ, mekanik olarak bir birliğe zorlanma şeklindedir, içerik ve cisimleşmenin organik birliği değildir(Stace, 1955, s.457). Buradan hareketle, Hegel'e göre benzeştirmeli sanat biçiminin türleri hakiki sanat değildir ve diğer sanat biçimine geçilerek aşılır ki bu sembolik sanatın aşılması olur.

1.6.2. İdeal sanat

Sembolik sanatta içeriğin soyut kalmasından dolayı içerik ve biçim bir uyuma, senteze kavuşamamaktadır. Hegel'e göre, insan ve doğanın ayrılışının gerçekleşmesinden sonra ikisinin bir uyumunun, birliğinin yakalandığı sanat ise, Klasik sanat olmuştur. Sembolik sanatın tüm tikel uğraklarından sonra, İdea'nın duyumsal görünüşü olarak güzellik, öznellik ve nesnelliğin, insan ve doğanın birliğinin duyumu olarak güzellik, aslında Hegel için Klasik sanatta, yani Antik Yunan sanatında ortaya çıkar. Burada somut, yani özgür bireysellik olarak tin, kendisini belirleyen, özgür, özbilinçli tin olarak kavranır. Dolayısıyla Yunan sanatında özgür tin, sembolik sanatta olduğu gibi, kendisinden başka bir şeyle ifade edilmez, duyusal olanda ifade bulan tam da tinin kendisidir. "Klasik güzelliğin iç varlığı, özgür bağımsız anlamdır, yani şu ya da bu şeyin anlamı değil, fakat *bizzat kendisi anlamına gelen*[*Bedeutende*] ve dolayısıyla *bizzat kendisini ima eden*[*Deutende*] şeydir" (Hegel, 2015, s.168). Başka deyişle, içerik burada formuna tamuygundur.

Klasik sanat, ideanın duyumsal görünüşünü verdiği için İdealdir. Klasik sanat eseri, bu nedenle tin ve duyusalın birliği, özdeşliği olmak bakımından bütün'ü sergiler. Tinin kendisini duyusal olanda açığa vurması, bütün olarak hakikati, somutu ve dolayısıyla özgürlüğü ifşa eder. Soyut kavranışından dolayı tin, sembolik sanatta, kendisinin tanuygun duyusal görünüşüne ulaşamamıştır. Klasik sanatta ise tin, somut olarak kavranışından dolayı, kendi dışsal biçimini bulmuştur, kendisiyle özdeşliğini yakalamıştır. Burada tin, kendisini nesnelleştirir, kendisini kendi nesnesi yapar. Böylece kendisini bilir, özbilince ulaşır. Hegel'in ifadesiyle "Bu,…kendisini kendisine bir nesne yapan tindir. Bu yüzden tin, dışsallık biçimini -kendisinin iç varlığıyla özdeş olarak kendi

yönünden dolayımsızca kendi kendisinin anlamı olan dışsallık biçimini- kendisinin bu nesnelliğinde bulur ve kendini bilmede kendisini işaret eder" (Hegel, 2015, s.168).

Sembolik sanatta içerik ve biçiminin uzlaştırılamayışının nedeni söz konusu olduğunda, tinin doğanın tamamen dışında konumlanarak –özellikle yücenin sanatında- soyut olarak kavranışı belirgindir. Klasik sanatta da, tinin doğadan ayrılması ve onun üstüne yükselmesi söz konusudur; fakat burada tin, somut olarak kavranır. Antik Yunan'da doğal olayların, insani özellikler ve eylemlerin atfedildiği tanrılar tarafından gerçekleştirildiğine inanılır. Hegel'e göre, doğal olaylara hakim olan ilahi anlayışının tam da bu insani niteliklere sahip tanrılar olarak belirlenmesi ise, ilahinin, tinin bireyselleştirilesi, somutlaştırılması, somut olarak kavranması demektir. Başka deyişle, doğa olayları gizemli ilahi güç yerine insani özellikler gösteren tanrılara bağlanır. "Fırtına gibi doğal olaylar, gizemli ilahi öfke yerine insani terimlerle açıklanmıştır: örneğin, ölen oğluna ağıt yakan ilahi bir anne, Thetis gibi" (Hegel, 2015, s.82). Buradan hareketle Hegel'e göre, Yunan tanrıları bir taraftan "bedensel şekle bürünmüş bireyler olarak" kavrandığından aslında doğaya karşıt ve onun üstünde dururken aynı zamanda tinin hayatını taşıyacak yaşam öğesini de barındırmalıdır, başka deyişle Yunan'da tanrılar tümellik içerisindeki bireyseldirler, fakat aynı zamanda bedensel yanı, doğal güç olarak tinsel-olanla kaplı olarak kavranırlar (Hegel, 2015, s.189-190). Dolayısıyla Yunan'da tin, doğadan ayrılmakla birlikte onunla insan formunda uzlaştırılmış olmaktadır. Moland'a göre, bu, tinsel içeriğin mükemmel şekilde uyum sağladığı doğal formun, insan bedeni olduğunu gösterir (Moland, 2019, s.82). Hegel'e göre Yunan sanatını İdeal sanat yapan şey ise, tam da insan formunu kullanmış olmasıdır. Çünkü aslında tini ifşa edebilen tek form, insan formudur (Bénard ve ark., 2020, s.100). Hegel'in ifadesiyle "…ancak dışsal insan biçimi tinsel-olanı duyulur bir tarzda açığa vurabilir" (Hegel, 2015, s.176).

Doğal olayların oluşumuna sebep olmanın yanı sıra insani gerçekliğe de müdahale edebildiğine inanılan Yunan tanrılarından oluşan Yunan dini ve geleneği Yunan sanatıyla

kökensel olarak bağlantılıdır. Çünkü Yunan toplumu içinde gelişmemiş dinsel ideaların belirlenimli hale getirilişi sanatın içinde gerçekleşmiştir (Houlgate, 2007, XI-XXVIII). Bireysel tanrılar, insani niteliklere sahip varlıklar olarak görülür. Soyut tanrı anlayışları yerine gelen bireysel tanrılar, dolayısıyla ilahinin insan olarak, insani bireysellik olarak somut kavranışıdır. İlahinin, yani İdea'nın somut insani bireysellik olarak kavranışı da Yunan sanatında kendisine uygun form olarak insan formunun kullanılışını getirmiştir. Sanatta evrensel ve tikelin birliği olarak bireysel tin, insan formunda tamuygun açığa çıkar. Yunan'ın ideal sanat yapıtları, Hegel'e göre, "…hem içeriği hem de biçimi insani olan…" sanat yapıtlarıdır (Hegel, 2015, s. 232). Dolayısıyla burada tine tamuygun duyusal varoluş ortaya çıkar ya da tin kendisini tam da kendi olarak açığa vurur.

Yunan dininin sanatıyla kökten bağlı oluşunun nedeni, Yunan dininin kurucularının Homeros ve Hesiodos olan şairler olmasıdır. Bu nedenle de Pinkard'ın yorumuna göre, "Grek uygarlığının kökenleri öğretisel değil, estetiktir" (Pinkard, 2007, s.18). Bu şair ve sanatçılar, Yunan dünyasında varolan tanrı anlayışlarınından hareketle bir din yaratmışlar. Hegel'in ifadesiyle;

> "Greklerde sanat, insanların kendilerine tanrılar tasarımladıkları ve bir hakikat bilinci edindikleri en yüksek biçimdi. İşte Grekler için şairlerin ve sanatçıların bu toplumun tanrılarının yaratıcıları olmalarının; yani sanatçıların, ulusa, Tanrısal olanın davranışı, hayatı ve etkinliği hakkında belli bir tasarım, ya da belli bir din içeriği vermelerinin nedeni budur" (Hegel, 2012, s.102).

Dolayısıyla Antik Yunan toplumunda din ve sanat özdeşleşmiştir (Bénard ve ark., 2020, s. 91-144). Hegel'in ifadesiyle "Grek dini bizzat sanat dinidir" (Hegel, 2015, s.181). Bu nedenle toplum, sanatçıların yarattığı tanrılara tapmakla aslında Güzel'e tapmaktadır. Sanatçının burada yaptığı şey, toplumun genel anlayış, düşüncelerinden ve inançlarından yola çıkarak, onları özgür hayal gücüyle yeniden yaratmaktır. Hegel'in

ifadesiyle, “bu bakımdan Klasik sanatçı, zaten önceden hazır edilmiş bir din dünyası adına çalışır; bu din dünyasının verili malzemelerini ve mithologik tasarımlarını sanatın özgür oyunu içerisinde neşeyle geliştirir” (Hegel, 2015, s.184).

Tin, kendisini insanda açımlayan, nesnelleştiren, somutlaştıran varlıktı. Özgürlüğünü insan aracılığıyla gerçekleştirmekte, dolayısıyla özbilincine insan dolayımıyla varmaktaydı. Dolayısıyla sanatta insan ve ilahinin birliği olarak tinin özgürlüğünün ve dolayısıyla özbilinçli tinin duyusal olarak görünüşe çıkışı, değinildiği gibi, insan bedeniyle, formuyla gerçekleştiğinde İdeal olmaktadır. Yunan dünyasında bireysel tanrının somutlaşması olarak insan bedeni, aslında sanatın içeriğini, yani öznelliği, bireysellik olarak tamuygun ifade eder. Yunan dünyasında tanrı, bireysel insan formunda kavrandığı için insan bedeni ve insani gerçeklik, İlahi olanın açığa çıkışı olarak kavranmaktadır. Dolayısıyla sanat Antik Yunan’da konusunu insani gerçeklikten, insani değerlerden almaktadır. Fakat sanatta insanın olumsal, dünyevî özellikleri elenerek tanrısal, ilahi kabul edilecek nitelikleri açığa çıkarılır. Hegel’e göre sonlu olanın her kusurluluğundan uzaklaşılır (Hegel, 2015, s.241). Başka deyişle, insani varoluş sanatta idealleştirilir, tanrısal hale gelir. Burada içerik ve biçimin tamuygun oluşu nedeniyle de içerikle, anlamla bağıntılı olmayan hiçbir biçimsel özellik varolmaz. İnsani varoluşun idealleştirilmesiyle, içerik ve biçimin özdeşleştiği, yani ilahinin tamuygun duyusal görünüşe çıktığı sanat ise, Antik Yunan’da heykeldir. Antik Yunan’ın tanrı heykelleri, ilahinin kavranışının, özgürlük ve özbilincin en mükemmel şekilde yansıdığı İdeal sanat yapıtlarıdır. Bir tanrı heykelinde Yunan toplumunun özbilinci, özgürlüğü, yani tini, açığa çıktığından, deneyimlenebilir. Çünkü Antik Yunan’ın bir tanrı heykeli, tini insan bedeninde açığa vurur. Bu anlamda öznel bireyselliğin nesnelleşmesi, edimselleşmesi olmaktadır.

Antik Yunan’da özgür birey, kendisine yasa koyandır. Dolayısıyla Hegel’e göre, özgür özne dışsal sınırlamaya göre eylemez, o, ‘kendine-yeterli’ olmalıdır. Pinkard’ın

belirttiğine göre, Hegel için, "kendine yeterli birey, bir birey olarak kendisinde mevcut yasaya sahip olmalıdır: yani, kendi eylemleri için dışardan verilmiş bir yasaya tabi olamaz, diğer taraftan, kendi hevesleri için yasasızlık da olamaz" (Pinkard, 2007, s.14). Kendine yeterlilik olarak özgürlüğün estetik yorumu ise, "diğeriyle dolayımı gerektirmeyen, kendisiyle bağıntıyı kendinde bütün olarak" görendir (Pinkard, 2007, s.14). Böyle kendisiyle bağıntıyı kendinde bütün olarak yaşayan kendine yeterli, özgür birey anlayışı, Hegel'e göre, "sükunet", "tanrısal kutluluk", "huzur", "dinginlik"le tarif edilir. Kendine yeterlilik olarak özgürlük sükunet, dinginlik, kutlulukla yaşanır. Onda değişim ve insana özgü ihtiyaçlar, arzular, heyecanlar yoktur. Hegel'e göre, bu kendine yeterli bireyin tanrısal kutluluğuyla yaşanan özgürlüğü yansıtan sanat, heykeldir. Heykel, Hegel'e göre, soyut uzaysallığıyla bu kendiyle bütün ve birlik içindeki huzurun dışsal şeklidir (Altuğ, 2012, s. 89). Heykel sanatında insansallığa, dünyeviliğe, olumsallığa gönderim yapan biçimler elenerek tinsel, tanrısal biçim yakalanmaya çalışılır. Çünkü Houlgate'in ifadesiyle, "Antik Yunan'da güzel sanatın görevi, insan bedenini tüm sıradan detaylarıyla basitçe taklit etmek ya da doğrudan temsil etmek değildir" (Houlgate, 2007, s.xi-xxviii). Bu anlamda Antik Yunan'da heykel, tanrısal, tinsel nitelikleri ön plana çıkarır; olumsal biçimler yerine, değişmez, kalıcı nitelikler görünüşe çıkar. Dolayısıyla insan biçiminin idealleştirilmesiyle yakalanan bu huzurlu, dingin özgürlük, bu kalıcı, değişmez özellikler, heykelin uzaysallığında tamugun olarak ifadesini bulur. Gelip geçici olmayan, zamanla değişmeyen heykel, insan biçimini bu nedenle tinsellik, ilahilik karakterinde sunar.

Fakat Hegel'e göre, Antik Yunan'da tinin, ilahinin tam da bireysellik olarak, yani bireysel insan biçiminde anlaşılması, klasik sanatın ortadan kalmasındaki en önemli faktördür. Çünkü Hegel'e göre, ilahiliğin insan biçimde bireysellik olarak kavranması onu aslında bireyler çokluğuna bölmüştür. Bu tinsel bireysellik, Hegel'in ifadesiyle,

> "belirlenimleri kendinde ve kendisi için zorunlu olmayan ve dolayısıyla baştan beri olumsallığa bırakılan bir ilahî bireyler topluluğu halinde bölünür; öncesiz-sonrasız hüküm süren tanrılar, hem içsel bilinç hem de sanatsal sunum bakımından, çözülüşlerinin kaynağını bu tek tek bireyler halinde bölünmüşlükte bulurlar" (Hegel, 2015, s.265).

Hegel'e göre tanrıların çokluğu ve farklılığı onları olumsal, ilineksel, sonlu bireyler halinde düşünülmelerine sebep olur. Bu durumda ise özellikle Yunan trajik dram sanatında, onların "birbiriyle savaştığı" ve "birbirini küçük düşürdüğü", tikel amaçlarının peşinde harekete" geçen sonlu varlıklar olarak ortaya çıkışına neden olur (Hegel, 2015, s.265). Dolayısıyla bu tanrılar Mutlak olarak değil, "göreli belirlenime" sahip tanrılar olarak kavranmaktadır (Hegel, 2015, s. 266). Kendine yeterlilik olarak özgürlüğün ve ondan doğan sükunetin heykellerde estetik olarak açığa çıkışının ve dolayısıyla böyle bir özgürlüğün, Terry Pinkard, sadece tanrıları için değil, insanlar için de yaşanabilir olup olmadığı sorar. Bu Greklerin yaşamı ve bu nedenle de klasik sanatın temel problemidir (Pinkard, 2007, s.15). Terry Pinkard'a göre, Hegel, "Grek tanrılarının sadece ayırıcı bir özgür insan yaşamının ne olduğunu betimleme, *Darstellung* ihtiyacımızın yansımaları olduğunu ve Greklerin onlara tapan insanlardan bile daha canlı olduğunun görülmesine rağmen", (bu özgürlük anlayışından dolayı) "fiili bir gerçeklikten yoksun, sadece taş idoller" olduklarının ortaya çıktığını iddia eder (Pinkard, 2007, s.15). Bu nedenle, Hegel'e göre, bu tanrı heykelleri sanki yazgılarının habercisiymiş gibi, kendilerine ağıt yakarlar (Pinkard, 2007, s.15). Tam da özgürlük anlayışından çıkan bu çelişki, onların yas tutmasıdır. Bu yas tutma ise Hegel'e göre, onların yazgısını oluşturan şeydir (Hegel, 2015, s.266). "…çünkü o, tanrıların üzerinde daha yüksek bir şeyin durduğunu ve tanrıların tikeller olarak varoluşlarından tümel birliklerine bir geçişin zorunlu olduğunu gösterir" (Hegel, 2015, s.266). Hegel'e göre, bu "tek tek tanrıları aşan", "şekilsiz ve

bireysellikten yoksun", "soyutlama" olan "tek tümel güç", "kendi sıfatıyla zorunluluktur":

> "bu zorunluluk, hem tanrıların hem de aynı zamanda insanların tikeller olarak kendilerini birbirlerinden ayırdıklarında, birbirleriyle savaşa tutuştuklarında, bireysel güçlerini tek-yanlı olarak dayattıklarında ve kısıtlı alanlarının ve kısıtlı yetkilerinin üzerine yükselmeye çalıştıklarında, kendisine boyun eğmek ve itaat etmek zorunda kaldıkları değiştirilemez yazgıdır" (Hegel, 2015, s.266-267).

Buradan hareketle, Grek tanrılarının kendisine boyun eğmek zorunda kaldıkları yazgıları nedeniyle aslında kendilerini belirleme gücünden yoksun oldukları ortaya çıkar. Bu ise, Grek dünyasında varolan özgür öznellik anlayışının yetersizliğine, sınırlılığına işaret eder. Grek bilincinin bu özgür öznellik anlayışı bu nedenle Hegel'e göre, mutlak özgürlük değildir. Dolayısıyla tümel olanın, tinin tikeller çokluğu olarak cisimleşmesinin yani ilahinin insan bedeninde cisimleşmesinin yarattığı çelişki, klasik İdealin çözülümüne neden olur. Buradaki çelişkinin bilinci, öznelliği, içselliği sonsuz olarak kavramaya başlar. Başka deyişle tin, kendisinin mutlak öznelliği ve özgürlüğünün bilincine vararak içselliğine geri döner.

1.6.3. Romantik Sanat

Antik Yunan'da İlahinin tanrılar çokluğu olarak insan formunda cisimleştirilmesinin mutlak özgürlük olmayışının bilinci, tinin gelişim amacından dolayı klasik sanatın sona ererek üst aşamaya geçmesini, yani Romantik sanatı doğurmuştur. Tin, Grek bilincinde özgürlüğünün sınırlılığının farkına vardığında içselliğine, yani mutlak özgürlüğe döner. Tinin sonsuz, tinsel öznellik olan içselliğine dönüşü, onun duyusal biçimlenmeden koparak kendisine dönmesi, kendi kendisiyle bağıntıda olmasına neden olur. Dolayısıyla sanatta tinsel içerik, duyusal görünüşten ayrılır. Başka deyişle tin gelişmiş olduğu için artık kendisini ifade edecek duyusal biçim bulamaz. Bu nedenle klasik sanatın içerik ve biçim özdeşliği ortadan kalkar ve içerik ve biçim birbirinden ayrılır. Dolayısıyla Romantik sanatta sembolik sanatın karakteristiği görülür. Fakat bu, sembolik sanattan farklı olarak içeriğin gelişmemiş olmasından değil, gelişmişliğinden kaynaklanır. Romantik sanatta tin, sonsuz öznellik olarak duyusal olana aşkındır. Bu nedenle de tinin duyusal görünüşte ifadesi, olumsal hale gelir.

Tinin içselliğe, sonsuz öznelliğe geçişi, Hristiyan dininin ortaya çıkışıyla gerçekleşir. Antik Yunan'ın çok tanrıcılık anlayışı yerine Hristiyanlıkta tek ve görünmez Tanrı anlayışı söz konusudur. Hristiyanlıkta İlahi olan bedenden ayrı olarak kavranmakta ve insanın özü de bedenden ayrı ve bedenin ölümünden sonra varolmaya devam edecek olan ruh olarak anlaşılmaktadır. Oysa Grekler'de Hades'te olan ruhlar bile bedenden ayrı görülmemişlerdir. Dolayısıyla ilahi olan, Grekler'deki gibi, sanatsal ifadeyle gösterilebilir olmaktan çıkmaktadır. İlahi olan artık dinde ve inançta mevcuttur ve dolayısıyla sanatsal ifadeye, bir sanat-dinine de ihtiyacı yoktur. Dolayısıyla insanın kendisini, İlahiyi, özgürlüğü anlaması için sanatsal sunuma gereken ihtiyaç son bulmaktadır. Altuğ'un ifadesine göre, "insanın kendisini ve ilahi olanı anlaması ile sanatsal sunum tarzı arasındaki özsel bağıntının kopması, sanatın anlamında ve sosyal statüsünde köklü bir değişime işaret eder" (Altuğ, 2012, s.95). Burada artık sanatla,

sanatın içinde yaratılan bir din söz konusu değil, dine tabi sanat söz konusudur. Başka deyişle, sanat içeriğini Hristiyan dininden alır.

Tinsel, sonsuz öznellik dinde ve inançta mevcuttur, fakat Hristiyanlık'ta Tanrı, İsa'nın bedeninde görünür olduğu için, Mutlak, hakikat sanatta kavranabilir özelliğe sahip olur. Hegel'e göre, Hristiyanlık'ta Mutlağın, Tanrı'nın İsa'nın bedeninde görünür olması, Mutlak'ın kendisini edimselleştirmesinin sonucudur. Tanrı, İsa'nın bedeninde bizzat kendisini görünüşe çıkarır. Dolayısıyla Tanrı, Grek tanrıları gibi heykel olarak, taşta, bronzda değil, bizzat insanda, ette, kemikte, tinde görünüşe çıkar. Hegel'in ifadesiyle,

> "insan şekli burada öyle sunuma çıkarılır ki, İlahi-olanı kendisinde taşıyan bir şekil olarak dolayımsızca bilinir. İnsan [İsa] kısıtlı tutkuları, sonlu amaçları ve yapıp-etmeleriyle salt insanî karakteri içindeki insan olarak ya da salt Tanrı'nın bilinci olarak ortaya çıkmaz; fakat kendini bilen tek ve tümel Tanrı'nın kendisi olarak ortaya çıkar: O'nun hayatında, acı çekmesinde, doğumu, ölümü ve yeniden-dirilişinde, şimdi, tinin öncesiz-sonrasız ve sonsuz olanın kendi hakikati içinde ne olduğu sonlu bilince açık kılınır" (Hegel, 2015, s.289).

Hristiyanlık'ta Tanrı'nın İsa bedeninde görünüşe çıkışını, Mutlağın kendi özüne ait edimselleşmenin uğrağı olarak gören Hegel, sonsuz olumsuzluk olarak Mutlağın bu dışsallıktan kendine geri çekildiğini ve sanatı varedenin de bu durum olduğunu söyler. Burada Tanrı'nın dışsallıktan kendisine geri çekilişi, içselliğine dönüşünden kasdedilen, onun İsa'nın bedeninde görünüşe çıkışı ve sonra İsa'nın, yani insan-Tanrı'nın ölümüyle yeniden dirilişidir. Hegel'in ifadesiyle, "kendi sıfatıyla mutlak öznellik, Kavramına tamuygun edimsel öznellik olmak için dışsal varoluşa ilerleyip sonrada bu gerçeklikten yeniden kendine geri çekilmeseydi sanattan kaçardı ve yalnızca düşünme ile erişilebilir olurdu"(Hegel, 2015,s.287). Dolayısıyla Hegel'e göre bu tek Tanrı, "doğayı ve sonlu insan varoluşunu salt iptal edip aşan kıskanç tek bir Tanrı" değildir; o, "kendisini görünüş

içerisinde edimsel ilahi öznellik olarak şekillendirir" (Hegel, 2015, s.287). Hegel'e göre "…hakiki Mutlak kendisini açığa vurur ve böylelikle sanat tarafından kavranabilen ve sunumu yapılabilen bir yan kazanır" (Hegel, 2015, s.287). Yine Hegel'e göre, Tanrı'nın edimsel özne olarak görünüşü nedeniyle sanat insan biçimi ve dışsallık tarzını kullanarak Mutlak'ı ifade edebilir hale gelir. Fakat Hegel için "sanatın yeni görevi, bu insan biçimi içinde içsel-olanın dışsal cisimsellik içine dalışını değil, fakat içsel-olanın kendine geri çekilişini, öznedeki tinsel Tanrı bilincini görünün önüne getirmekten oluşabilir" (Hegel, 2015, s.288). Dolayısıyla Romantik sanatta "sonsuz değer kazanan şey, içsel hayatı içindeki edimsel tekil öznedir…"(Hegel, 2015, s.288). Mutlak, Tanrı dışsallıktan ve dolayısıyla sanatın dışsallığından da kendi içselliğine geri çekildiği için artık içsel öznellik, tinsel öznellik sanatta ilke haline gelir. Başka deyişle, Romantik sanatta tinin cisimleşmesi söz konusu değildir. Romantik sanatın içeriği, dışsallaştırdığı, duyusallaştırdığı şey, artık tinin içselliği, içsel hakikatidir. Burada sanatın dışsallığı, duyusal iz şeklinde kalır. Dolayısıyla burada içerik ve biçimin özdeşliği olan sanatsal güzellik değil, 'tinsel güzellik' söz konusudur ve sanat için önemli olan artık sanatın bu içsel hakikati, dini duyguyu ifade etmesidir. Bu içeriği ise romantik sanat "İsa'nın, anasının, havarilerinin ve kendilerinde Kutsal Ruh'un etkin olduğu ve tüm ilahiliğin mevcut olduğu bütün ötekilerin hikâyesinde sunar" (Hegel, 2015, s. 289).

Tanrı'nın insan bedeninde görünür olması, olgusal, tarihsel olan İsa'yla açığa çıkışı, Tanrı'nın, İlahinin insanla içsel bağıntısı, içsel birliğinin gerçekliğini oluşturur. Tanrı'nın insan bedeninde açığa çıkışı, yine Tanrı'nın kendisini insan bilincinde gerçekleştirmesi, edimselleştirmesi, insan bilincinin de Tanrı'ya yükselmesi, onunla birlik olması anlamına gelir. Burada İlahi öznellik ile insan öznelliğinin birliği gerçekleşir. Sanatta, Romantik sanatta duyusal olarak görünüşe çıkan şey, İlahiyle insanın öznelliğinin bu içsel birliğidir. Dolayısıyla sanat, insanı kendi içselliğindeki İlahiyle olan birliğinin duygusunu verir. Tanrı'nın kendisini insanda edimselleştirmesi, yani Tanrı ile

insanın içsel birliği ve insanın içselliğinin hakikat olarak görülüşü, sanatın da içselliğe ulaştıran yönü bakımından değerli oluşu, bireysel insanın önem kazanmasına ve dolayısıyla insanın tüm deneyimleri ve tüm insan gerçekliğinin sanatın konusu olabilmesini getirir. Çünkü Mutlak kendisini edimselleştirerek sadece evrensel, tümel olmaz, yani gerçek dünyada somut tin haline gelir ve kendisini tikelleştirir. Başka deyişle İlahi olan kendisini İsa'da açığa çıkarınca tikelleşerek yaşamın, acının, ölümün kendisi haline gelir. Sanat eseri de dolayısıyla içsel öznelliği ifade ettiği sürece insanın acılarını, hatta kötülük ve çirkinliği de sunabilir hale gelir. Tanrı'nın sonlu insan bedenine girmesi, gerçekliğin, empirik dünyanın sanatsal ifade için değerli görülmesine sebep olmuştur. Bu nedenle içsel öznellik kendisini ilineksel biçimlerde ifade eder. Ayrıca içerik, yani içsel öznellik görünüşe, dışsallığa, yani aslında güzelliğe gerek duymayacağı için içerik ve biçim ilişkisi olumsal olur. Çünkü Hristiyanlıktaki Tanrı'nın insan sevgisi, yani Tanrı'nın insanla içsel birliği, Romantik sanattaki sunumu, daha önce söylendiği gibi, Hegel'e göre, içerik ve biçimin özdeşliği olan sanatsal güzeli değil, tinsel güzelliği açığa çıkarır. Bu anlayışta sanat eserinde ilineksel nitelikler, klasik heykel sanatında olduğu gibi, elenmez ve idealize edilmez. Bu nedenle Altuğ'un ifadesine göre, romantik sanatta gerçekçilik söz konusudur (Altuğ, 2012, s.102).

Romantik sanatın bu dönemini 'Dini Romantik Sanat Alanı' olarak adlandıran Hegel, tinin, Mutlak'ın içselliğine dönüşünden sonra dünyevi, insani olana ilerlediğini ve bunun ise, giderek Romantik sanatın çözülümüne neden olduğunu söyler. Tin, İsa olarak kendisini ifşa etmesiyle ve sonrasında da İsa'nın ölümüyle ve yeniden dirilişiyle sonluluğu, dünyeviliği olumsuzlamış olmakta ve kendi içselliğine dönmektedir. Değerli olan Tanrı'yla insanın içsel birliği olmuş ve dolayısıyla doğal, dünyevi, insani olan, içselliğin karşısında önemsiz hale gelmiştir. Başka deyişle insan, yüreğinde Tanrı'yı, İlahiyi taşıdığından değerli görülmüştür. Fakat insan bizzat kendi olarak, kendi içselliğinde Tanrı'dan bağımsızlaşmış biçimde var değildir. Hegel'e göre, insan

bilinciyle uzlaşmış sonsuz öznellik kendisini dünyevi-olana karşıt koyan içselliktir ve tam da bu nedenle "soyut bir içtenlik olarak kalır" ve "bu soyutlama içinde hayattan kopup ayrılır", "insan varoluşunun somut edimselliğinden uzaklaşır" (Hegel, 2015, s.324). Fakat inancın içeriği olmakla birlikte sanatın da içeriği olan Mutlak, dünyevi, insani olana ilerler. Çünkü Hegel'e göre, dünyevi-olana karşıt olmak yerine, içsellik, "dünyevi-olana nüfuz edip onu olumlu olarak benimsemelidir" (Hegel, 2015, s.324). İnsan, insan yüreği, Tanrı'yla birlik olma adına kendisini, yani insani ve dünyevi olanı yok saymıştır. Dolayısıyla kendisiyle bağıntılı, kendisini olumlu gören bir özne değildir. İnsanın kendisiyle bağıntılı ve kendisini olumlu gören özne olması için ise, dolayısıyla öznelliğinin, içselliğinin içeriğinin dünyevi olan olması gerekir. Altuğ'a göre, Hegel için, insan öznelliği ancak bu şekilde "*kendiyle-bağıntı"*lı ve "kendisi ve başkaları için olumlu hale gelir" (Altuğ, 2012, s.107).

Buradan hareketle, Pinkard'a göre, romantik sanat dinsel sanat olarak, dinsel hakikatlerin estetik sunumu olarak başlamıştır ama kendi dinamiği doğrultusunda insanlığın hakikatinin kavramı olan *bireysellik* olarak, zengin bir içsel yaşama, sonsuz bir öznelliğe sahip her bir kişi olarak gelişir ve sonunda dinsel kökenlerinden kopar ve kendi düzyazısal, dünyevi dünyasında kendisiyle ilgilenmeye başlar (Pinkard, 2007, s. 19). Öznel bireysellik Tanrı'yla birliğinden bağımsızlaşıp, özgür hale geldiğinde, başka deyişle, öznel bireysellik dünyevi olana geçtiğinde, bu dünyevi olanın içeriği Hegel'e göre, 'onur, sevgi(aşk) ve sadakat' olur. Bu üç duygu, dini içsellikten dünyevi içselliğe geçişe neden olur ve Hegel'e göre, Şövalyelik edebiyatının içeriğinde görülür. Buna göre onur, insanın, yani ben'in sonsuz değerde bir kişi olarak görülme duygusudur. Kişinin dokunulmazlığının tanınmasıdır. Romantik aşk ise, diğerinin sonsuz değer olarak tanınmasıdır ve sonsuz değerdeki bu diğer ben'de kendisini bulmasıdır. Sadakat ise, bir efendinin hizmetkârı olmaktır, fakat sadakat bu efendinin de bağlı olduğu etik değerlere sadakat değil, bizzat bir kişi olarak efendiye sadakati belirtir.

Şövalyelik edebiyatında görüldüğü gibi, artık sanat giderek İlahi olanın sunumu değil, insanın içselliğinin alanı haline gelerek dünyevileşmiş, yani sanat dinden giderek uzaklaşmış, laikleşmiştir. Sanatın laikleşmesi, tarihsel olarak Protestanlığın ortaya çıkışıyla gerçekleşir. Protestanlık, Tanrı'nın sadece inançta bulunabileceği, dolayısıyla onun alanının içsellik olduğu kabulünden hareketle Tanrı'ya dair imgeler yaratılamayacağını ileri sürmüş ve ayrıca yaratmaya da yasak koymuştur. Dolayısıyla Protestanlıkla birlikte sanatın İlahi olanın ve dini hakikatlerin ifadesi olma görevi son bulur. İlahi olanın duyumsal görünüşüne artık ihtiyaç yoktur ve bu nedenle sanat dinden tamamen kopar. Sanatın içeriği artık İlahi olan değildir. Dolayısıyla da sanat, İdea'nın duyumsal görünüşü, yani İdea ve duyumsal biçimin özdeşliği olan İdeal değildir. Sanat tinin görünüşü olmadığı için de bilişsel ve etik hakikatlerle organik bağını koparır (Altuğ, 2012, s.114). Artık insani olan herşey sanatın içeriği olabilir, yani sanat tamamen dünyevi, sıradan hayatı içerik olarak alır. Hegel'e göre bu, Romantik sanatın çözülüşüne neden olur. Romantik sanatın çözülüşü ise, modern sanatla birlikte gerçekleşir.

Modern edebiyatta bu durum, tikel karakterlerin yaratımıyla ortaya çıkar. Fakat bu, Antik edebi sanattan farklıdır. Stace'in belirttiğine göre, Antik edebi sanattaki karakterler aile sevgisi gibi bazı evrensel etik ilkeri cisimleştirirken, Modern edebiyatta karakterler esas olarak kendilerini temsil ederler. Eylemlerinin kaynağı, etik bir ilke değil, kişisel karakterlerinin bireysel özellikleridir (Stace, 1955, s.465). Bu karakterler özgür, kendi amaçları peşinde koşan, kendi kendini belirleyen karakterlerdir. Modern edebiyatın karakterleri, kendi amaçları, tutkularıyla bireysel yaşamlardır. Hegel buna örnek olarak Shakespeare'nin karakterlerini verir. Hegel'e göre,

> "Bu karakterlerde dini inanç, kendi içinde insanın dini uzlaşımına atfedilebilir bir eylem veya törel ahlak söz konusu değildir. Tersine önümüzde bağımsız olarak sırf kendilerine dayanan, tikel amaçlara sahip bireyler bulunur; bu bireylerin salt bireysellikleri tarafından dayatılan, düşünümün ve tümelliğin eşlik etmediği

tutkunun sarsılmaz mantığı ile yalnızca kendi doyumları için gerçekleştirmeye koyuldukları sırf kendilerine ait tikel amaçlardır bunlar" (Hegel, 2015, s.355).

Romantik sanat, modern homour ve ironi ile çözülüme uğrar. Modern humour ve ironide sanatçının kişiliği ön plana çıkar. Hegel'e göre, "Homour'da üretimde bulunan, hem tikel hem derin yanlarıyla sanatçının şahsıdır, öyle ki burada söz konusu olan, özünde, sanatçının kişiliğinin tinsel değeridir" (Hegel, 2015, s.384). Hegel'e göre Humour'da bir içeriğin nesnel olarak açılıp şekillendirilmesi, sanatsal olarak bütünleştirilmesi söz konusu değildir (Hegel, 2015, s.384). Hegel'e göre,

> "…burada bizzat sanatçının kendisi malzemeye dahil olur; bu yüzden de sanatçının ana etkinliği, öznel buluşların, düşünce çakışlarının, çarpıcı kavrayış tarzının gücü yoluyla, kendini nesnel kılmak ve edimsellik içinde sabit bir şekil kazanmak isteyen veya dış dünyada zaten böyle bir şekle sahipmiş gibi görünen her şeyi yıkılmaya bırakıp çözülüme uğratmaktan oluşur. Bu yüzden hem nesnel bir *içeriğin* her bağımsızlığı hem de *şeklin* aslen sabit, konu gereği verili bağıntılanışı kendi içinde yıkılıp yok edilir ve sunum yalnızca konu ile bir oynama, malzemenin düzenini bozup altüst etme ve öznel ifadelerin, kanıların, tutumların öteye beriye başıboş seğirtişi, o yana bu yana yalpalayışı haline gelir; işte bu yolla sanatçı hem kendisini hem konusunu feda eder" (Hegel, 2012, s.384).

Dolayısıyla Humour'da sanatçının içeriğe dahil oluşuyla, onunla oynamasıyla nesnel, bağımsız bir içerik ve onunla bağıntılı şekil yok edilir. Böylece sanatta olması gereken içerik ve biçim ve içerik ve biçimin bağıntısı olumsal hale getirir. Bu nedenle de Romantik sanatın çözülüşünde sembolik sanata bir geri dönüş olmaktadır. Hegel'e göre, "humour bir bakıma anlam ile şeklin birbirinden ayrı durduğu sembolik olana geri döner; şu farkla ki, şimdi malzemeye ve anlama egemen olan ve bunları kendilerine yabancı bir düzen içinde birbiri ardına dizen şairin salt öznelliğidir" (Hegel, 2015, s.385).

Modern humour ve ironi, bireysel insan öznelliğinin sanat İdealini aştığını göstermektedir. Bu noktada, Altuğ'a göre, "geçmişte tinin estetik ifade bulduğu bütün belirlenimli nesnellik biçimlerini yıkmakla modern humor ve ironi, aynı zamanda bireysel insan öznelliğinin de estetik ifadeyi aştığına işaret eder" (Altuğ, 2012, s.116).

1.7. BİREYSEL SANATLAR: SANAT TÜRLERİNİN BÖLÜMLENMESİ

Hegel, tikel sanat formlarıyla birlikte bu formlara tekabül eden sanatları bireysel sanatlar olarak ayırmıştır. Sanatın ideanin materyal, duyumsal nesnede ortaya çıkışı olması nedeniyle, farklı bireysel sanatlar farklı materyaller aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Bireysel sanatların ortaya çıkışı mantıksal, sistematik bir gelişim içinde gösterilmekle birlikte bu gelişim aynı zamanda tarihseldir. Bireysel sanatların gelişimi, Hegel'in belirlemesine göre tinselliğin ilerleyişiyle olmaktadır. Dolayısıyla bireysel sanatlar tikel sanatlarla aynı ilerleme ilkesine sahiptir. Bu içselliğe ve öznelliğe doğru yolculuktur. Bungay'e göre, bu yolculuk, uzaysal boyutun kademeli olarak elenmesiyle olur (Bungay, 1984, s.100). Bu anlamda Hegel, bireysel sanatların ilkini mimari olarak belirler ve bu ilerlemenin sonrasına heykel, resim, müzik ve edebiyatı yerleştirir. Ayrıca değinildiği gibi, bu sanatların gelişimi sanat formlarının gelişimine tekabül eder. Buna göre, mimari sembolik sanat, heykel klasik sanat, resim, müzik ve edebiyat romantik sanat olarak belirlenir.

Hegel'e göre tinselliğin ilerleyişi bakımından en düşük sanat olan mimari sembolik sanattır, ama mimarinin aynı zamanda klasik ve romantik evreleri de vardır. Mimari'de İdea, kendisini büyük kütlelerle görünüşe çıkarmaktadır ve kullanılan formlar inorganik doğanın formlarıdır. Dolayısıyla aslında onun maddesi, yerçekiminin mekanik yasalarıyla yönetilen madddedir ve İdea'nın görünüşü simetri, eşitlik, kurala uygunluk gibi soyut formlardır (Stace, 1955, s. 467-468). Fakat Hegel, bir sanat olarak mimariyi, ev ve tapınak gibi işlevsel olan yapılar ile başlatmaz. Mimariyi sanat olarak sanatın araç olmadığı kendinde amaç olduğu kabulünden hareketle belirlemektedir. Ev insanlara hizmet ederken tapınak tanrıya hizmet etmektedir. Oysa sanat kendinde bağımsız bir amaca sahip olmalıdır. Dolayısıyla Hegel, kendinde amaca sahip olan, işlevsiz mimariyle başlamaktadır. Fakat burada, Bungay'e göre, araç amaç ayrımının mimaride geçerli olup olmadığı şüphelidir, çünkü mimari diğer sanatlardan tam da işlevsel olduğu için

ayrılmaktadır. Onun verdiği örnekle, iyi bir kiliseyi iyi bir kilise yapan şey, iyi bir tren istasyonu yapamaz ve bu Hegel'deki paradoksa işaret eder (Bungay, 1984, s.101). Mimaride yapıların işlevi ve biçimi birbirinden bağımsız değildir. Bu nedenle Hegel, mimariyi araç amaç ayrımına göre ve işlevsellik özelliği bakımından ayırır. Buna göre ilk olarak kendinde amaç ve işlevsiz olan mimari gelir, ikinci olarak işlevsel olan bir yapıdaki araç amaç ayrımının olduğu mimari ve üçüncü olarak ikisinin sentezidir. Bunlar sembolik, klasik ve romantik sanattır ve Mısır, Grek ve Gotik mimariye denk gelir. Fakat yine Bungay'e göre, sistematik rasyonaliteye göre düzenlenmiş bu kültürel tarihte, kendinde bir amaç olan ve bu nedenle de işlevsiz sembolik mimariyle başlayan Hegel, sembolik mimariye de bir işlev yüklemektedir. Bu işlev, onun dinsel olan ulusun birleştirici noktası olmasıdır. Hegel'e göre yapıların estetik nitelikeri onların işlevleri ve onları yaratan toplumların inançlarıyla ilgilidir (Bungay, 1984, s. 101) Bu noktada Bungay, Hegel'in yaptığı ayrımların elendiği yorumunda bulunur (Bungay, 1984, s.101).

Hegel'in yaptığı ayrımda sembolik mimarinin en önemli özelliği, kendi için bağımsız bir amaca sahip olmasıdır ve onun soyut bir kavramı sembolize etmekten başka bir amacı yoktur (Stace, 1955, s. 468). Örneğin, Hegel'e göre, bağımsız bir sanat yapıtı olarak Babil kulesi, onu inşa eden insanların birliği düşüncesini sembolize eder. Yine Mısır'ın dikilitaşları, güneş ışınlarını temsil etmekten başka bir amaca hizmet etmez (Stace, 1955, s. 469). Mısır'daki sütunlar, sfenksler, duvarlar ve geçitlerle kaplı alanlar aslında tapınak veya ev değildir, bir takım soyut kavramları sembolize etmek için inşa edilmiştir. Örneğin Piramitlerin içindeki labirentlerin geçitleri, gök cisimlerinin izlediği rotaları temsil eder. Yine Piramitlerin içindeki mezarlar ruhun ölümden sonraki göçü ve gezintisine gönderim yapar (Stace, 1955, s. 469).

Klasik mimari ise, Hegel'e göre bağımsız bir amaca sahip değildir. Grek tapınakları, sembolik mimari gibi, bir şeyi sembolize etmez. Bunlar, tanrı heykelleri için bir sığınak ve toplumun tapınma yeri olma amacına hizmet eder (Stace, 1955, s. 469).

Dolayısıyla o kullanışlı olma ve bağımlılık özelliğine sahiptir ve bu kendisini yapıların özelliklerinde de gösterir. Stace'e göre örneğin, tapınaklardaki kolonlar, Mısır'daki dikilitaşlar gibi kendi başına durmazlar, çatıyı desteklemek için yapılmışlardır ve bir amacı olmayan bir kolon ancak bir hata, yanlışlık olarak görülebilir (Stace, 1955, s. 149). Fakat Grek yapıları sadece kullanışlı değil aynı zamanda güzeldir. Burada sembolik sanattaki gibi, İdea, büyük kütlelerdeki maddeyle bir mücadele içindeymiş gibi görünmez; İdea dışsal formla ahenk içindedir (Stace, 1955, s. 469).

Romantik mimari ise dışsal dünyadan öznellik ve içselliğe dönüşün özelliklerini gösterir. En iyi örnekleri Gotik mimaridedir. Fakat esas olarak sembolik sanat olan mimari romantik sanatta yine sembolik özellikler gösterir. Yapıların büyük ve çok yüksek oluşu ve yukarıya işaret ederek diğerinin üstüne yükselen kemerler ve pencereler, yani çok yüksek binalar ruhun dış dünyadan keni içine çekilişini temsil eder (Stace, 1955, s. 470). Grek tapınakları düz, alçak ve genişliği dışsal dünyaya doğru genişlemeyi temsil ederken, Hristiyan kilisesi dar ve yüksektir ve sütunlar dışarıda değil, içeridedir (Stace, 1955, s. 470). Dolayısıyla romantik sanat ruhun içsel yaşamının dış dünyadan ayrılmasını ve kendi içine dönüşünü temsil eder.

Hegel mimariden heykele geçmekte ve heykelin en iyi yaratımlarını klasik sanatta görerek klasik heykele yoğunlaşmaktadır. Mimariden haykele geçiş hareketi aslında Hegel'e göre, mekanikten biyolojiye, inorganikten organiğe geçiş hareketidir (Bungay, 1984, s.108). Heykel de mimari gibi katı maddeyle ilişkilidir, fakat mimarideki madde yer çekimi yasalarıyla kontrol edilen inorganik ve tinselleştirilmemiş kaba maddeyken, heykel, yaşamın yasaları ve içsel öznellik tarafından kontrol edilen organik maddedir ve dolayısıyla tinle donatılmıştır (Stace, 1955, s. 471). Bu ise, daha önce ifade edildiği gibi, özellikle insan formundaki organik maddedir. Fakat Hegel'e göre, heykel maddi özellik olarak renkten soyutlanmıştır, renksizdir. Hegel'e göre, "genel olarak bir heykel tek renktir, farklı renklerde olan birşeyden değil, beyaz mermerden yontulmuştur" (Hegel,

1975, s.706). Rengin soyutlanması heykelde özsel olan şeyin biçim, yani soyut uzaysal form olduğunu gösterir. Fakat Bungay'a göre, Grekler heykelleri boyamaktadırlar ama Hegel'in yapmaya çalıştığı şey, rengin resimsel kullanımını heykel Kavramından dışlamaktır. Bungay'e göre, Hegel, Greklerde bronz ve çok renkli heykellerin yaratımının ressamın resimde renkleri kullanışı gibi olmadığını söyler. Hegel'e göre, heykelde rengin ressamın kullanışındaki renk olmadığını, çünkü renk olmaksızın da heykelin varolacağını ve sanatsal olarak tatmin edici olduğu söyler. Çünkü Hegel'e göre, heykelsi olan şey, yüzeylerin renklendirilmesi değil, formların düzenlenmesidir (Bungay, 1984, s.110).

Bungay'in yorumuyla, Grekler heykellerini boyuyor olmalarına rağmen, Hegel, Greklerin heykellerini renksiz olarak yorumlayarak, heykeli resimden teorik olarak ayırma gerekliliğine uygun emprik kanıt sunmaktadır (Bungay, 1984, s. 110). Hegel, heykellerin renksiz oluşunu ise heykellerin körlüğüne de bağlamaktadır. Heykelde gözün renkli olması Hegel'e göre, o heykeli farklılaştıran özellik olacaktır. Çünkü göz, ruhun içselliğine götüren şeydir. Hegel'e göre heykelde gözün varolması bu içselliğe götüren şey olacaktır. Fakat heykelde göz, tüm yontulmuş yüzeye yayılmıştır. Göz olarak dikkati tek bir noktaya çekmez. Hegel'e göre,

> "Burada Antik çağlardan günümüze ulaşan gerçek klasik ve özgür heykel ve büstlerde ruhu ifade eden göz ve bakışın eksik olduğunu tartışmasız kabul edebiliriz. Çünkü göz, genellikle göz yuvarlağında çizilse veya gözün parlaklığını ve bu nedenle bir tür bakışı konik bir derinlik ve kıvrımla gösterse bile, bu yine de gözün canlandırılması değil, gerçek bir bakış, içsel ruhun bakışı değil, yalnızca tamamen gözün dışsal şekli olarak kalır" (Hegel, 1975, s.732)

Yine Bungay'a göre, aslında Grekler her ikisini de yapar, yani gözleri boyanmış heykelleri de kör heykelleri de vardır. Fakat Bungay'a göre, Hegel burada yine sistematik, teorik olarak gerçekleştirmek istediği fark için empirik olgular çıkarsamaya çalışmıştır

(Bungay, 1984, s.112). Çünkü Hegel'e göre Grekler heykele göz yapabilecek kadar tinsel ve içsel değildirler. Hegel'e göre "heykel, yalnızca figürlerinin körlüğüyle birşey kaybetmemekle kalmaz, tüm doğası gereği, bu ruh ifadesini dışında bırakmalıdır" (Hegel, 1975, s.733). Ona göre ressam gözlerde ışık oyunu yapabilir ve bunu gözlerle duyguları iletmek için kullanabilir, bir portre seyreden de o portreyle göz teması kurabilir. Oysa heykeltraş bunu yapamaz, bu nedenle Grekler, heykellerinde duyguları iletmek için bedensel pozisyonları kullanmışlardır.

Heykellerin, Hegel'e göre, soyut, uzaysal form oluşu, ona, tinsel açıdan, tinin evrensel ve özsel özelliklerini kazandırır. Bu, daha önce ifade edildiği gibi, heykelin tini evrensellik ve sükunet, dinginlik olarak yansıtmasını sağlar. Heykel, bireysel yaşayan karakterin somutlaşması olmasına rağmen, evrensellik, sükunet, dinginlik özelliği onun konusunun tikel eylemlerden uzak olmasını sağlar. Heykelde tasvir edilmsi gereken şey, "iyilik, cesaret, dürüstlük, olağanüstü zeka gibi karakterin kalıcı ve özel özellikleri, onun genel nitelikleridir" (Stace, 1955, s.472). Hegel'e göre birtakım heykeller hareket sergilemektedirler ama bu hareket basit bir eylemi temsil eder ve dolayısıyla karakterin bu özsel özelliklerine zarar vermez, çünkü bu hareketler karakterin özsel özellikleri içinde kaybolur.

Tinin en uygun ifadesinin insan bedeni olması ve heykelin soyut, uzaysal formuyla insan bedeninde bireysel karakterin evrensel özelliklerini tasvir etmesi, onun içeriği ile cisimleşmesinin mükemmel bir uyum sergilemesine neden olur. Bu ise heykeli Hegel'e göre klasik sanata ait kılar.

Hegel, mimari ve heykeli inceledikten ve onları tarihsel olarak konumladıktan sonra romantik sanat evresine tekabül eden resim, müzik ve şiiri inceler. Romantik sanatta, daha önce açıklandığı gibi, klasik sanatta varolan duyumsal olan ile tinin uyumu bozulur. Bu iki yan, yani öznellik ve nesnellik birbirinden ayrılmakta ve öznellik

kendisini dış, duyumsal dünyaya karşıt olarak konumlayarak sanatın ilkesi haline gelmektedir.

Romantik sanatların ilki resimdir. Hegel'e göre, heykelden resme geçiş uzayın bir boyutunun kaybolmasıyla gerçekleşir. Altuğ'un ifadesiyle, üç boyutlu uzayı ve nesneleri iki boyutlu bir yüzey üzerinde betimleyerek resim sanatı, sanatın ifade aracını duyusal dışsallıktan tinsel içselliğe yükseltir (Aktuğ, 2012, s.105). Dolayısıyla resmin duyumsal yanı, ağır, katı madde değil, düz yüzeydir; dolayısıyla resimde varolan şey, *görünüş*tür (Stace, 1955, s. 473). Resmin materyali, ışık ve renktir ve ışık ve rengin kullanılmasıyla sanatçı tarafından yaratılan görünüş, bir illüzyondur. Bungay'e göre tam da bir boyutun kaybolması ve illüzyon öğesinin sanata eklenmesiyle sanat resimde, pratikteki, görünür dünyadaki çok daha fazla detayı temsil edebilir (Bungay, 1984, s. 121). Bir boyutun kaybolması ama çok daha fazla detayın temsil edilebilir olması, resmi heykelden daha içsel yapar ve heykelin iletemediği duyguları iletebilir. Dolayısıyla Stace'e göre, resmin illüzyon oluşu, bir aldatma değildir, heykelin aşılmasına neden olur (Stace, 1955, s. 474). Altuğ'un yorumuyla da, resimde uzayın bir boyutunun kaybolması nedeniyle maddesel olan, doğal varoluşundan kopar ve hayali bir uzay içerisinde şekillendirilir ki bu, figürlerin içsel öznelliğini yansıtmaya elverişli hayali bir uzaydır (Altuğ, 2012, s. 105).

Heykelde olmayan göz ve bakış resimde öznel içselliğin ortaya çıkışının önemli öğesi haline gelmektedir. Aynı zamanda resimde yüz ifadeleri ve bedensel organlar da öznel içselliğin kendisini göstermesini sağlar. İçsel öznelliğin gözde, bakışta, yüz ifadeleri ve bedensel organlarda açığa çıkışı onun aynı zamanda izleyiciye aktarımına imkan verir. Böylece sonlu öznel olan izleyici sonsuz öznel içselliğe dahil olur ve onunla bağdaşır. Sanatta ve resimde de, daha önce ifade edildiği gibi, sonsuz öznel içsellik Tanrı'dır. Dolayısıyla sonlu insan öznelliği resimde sonsuz öznel içsellikle, yani Tanrı'yla ilişki kurar ve onunla bağdaşma duygusu yaşar. Hegel'e göre bu, ortaçağ Hristiyan resminde gerçekleşir. Dolayısıyla Bungay'in belirttiğine göre, heykelden resme

doğru giden hareket, Grek dininden Hristiyanlığa giden harekettir, çünkü resmin ilkesi, Hegel için Hristiyanlığa tekabül eder, yani Hristiyanlıkta resme uyan bir içerik vardır (Bungay, 1984, s.121). Altuğ'un yorumuna göre, Hristiyan resminde insanın bakışları, çehresinde görülen ifadesellikle resmin tasvirleri öznel duygunun aktarılmasını sağlar ve böylece izleyici tinsel hakikatle ilişki kurar ve tam da bu özelliğinden dolayı Hristiyan resimleri ibadet nesnesi olarak iş görür (Altuğ, 2012, s. 107).

Öznel içsellik sadece resimde değil, aynı zamanda müzikte de varolur. Fakat müzikte resimden farklı olarak uzaysal olma niteliği tamamen ortadan kalkar. Çünkü müziğin içselliği ifade edişi, yani onun materyal, duyumsal yönü, ses dolayımıyladır. Sesin varolduğu düzlem ise, uzay değil, zamandır. Müzik, seslerin zamandaki ardışıklığıyla meydana gelir. Bungay'ın ifadesiyle, tam da seslerin zamandaki bu dizilişinde müzik nesnelleşirken aynı zamanda bu nesnellikte kendi nesnelliğini ortadan kaldırır, çünkü dışsallığı zamansallık olarak olumsuzlar, yani kendi nesnelliğinde öznel kalır (Bungay, 1984, s. 134). Heykelin uzayda bağımsız varoluş olarak, bağımsız bir 'şey'(thing) olarak nesnelliği resimde kısmen iptal edilir ve sadece bir görünüş halini alır ama resim yine de bir 'şey' olarak dışsal bir varoluşa sahiptir (Stace, 1955, s. 475). Bir şey olarak dışsal varoluşta kalıcılık söz konusuyken, müziğin tonundaki her ses geçicidir. Bu nedenle onun nesnelliği dışsal bir varoluşun nesnelliği anlamında bir nesnellik olamaz. Dolayısıyla müzikte heykel ve resimdeki gibi bir nesne ve özne ya da izleyici ayrımı yoktur. Dışsal varoluşun ortadan kalkması ve bu nedenle sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ayrımın ortadan kalması, sanat yapıtı izleyicinin ruhuyla, onun öznelliğiyle bütünleşmesini sağlar. Hegel'e göre müzik en duygusal sanattır. Çünkü bu ayrımın ortadan kalması duygunun kendisinde de söz konusudur. Hegel'e göre, Stace'in ifadesiyle, duyumda, düşünce ve kavramda, özne, nesnenin karşısında dururken ve onu temaşa ederken, duyguda bu ayrım olmaz, çünkü duyguda ruh, nesnesiyle tam bir

özdeşlikte birleşir ve böyle bir durumda ruhun kendisi ve nesnesi arasındaki ayrımın farkındalığı kalmaz (Stace, 1955, s. 475).

Müziğin bir sanat oluşu, yani güzelliği ise, farklı seslerin bir ilkeye göre düzenlenişi ile mümkündür. Bu düzenleniş, farklı sesleri bir birlik haline getirir. Sesler çokluğunun birleştirici ilkeyle birlik haline gelişi ise, Hegel'e göre İdea'yı açığa vurur Birleştirici ya da düzenleyici ilke, bu birliği ve uyumu ritim ve zaman-vuruşları ile gerçekleştirir. Hegel'e göre müziğin insan ruhu üzerinde etkide bulunmasını sağlayan tam da bu düzeni, birliği sağlayan zaman-vuruşlarıdır. Zaman-vuruşları, eşit olmayan ton-uzunlukları arasındaki eşitliği sağlayan şeydir. Sürekli bir akış olarak kendi içinde farklılaşmayan zaman, soyut bir sürekliliktir. Soyut süreklilik olarak zaman, müzikte zaman-vuruşlarıyla eşit uzaklığa bölünür. Fakat kendi içinde sürekliliği devam ettirdiği için zaman, bu ayrımlarda farklılaşmaz, her an aynıdır, yani şimdidir. Bu nedenle Hegel için, Stace'e göre, müzikte olan şey, zaman-vuruşlarıyla zamanın sürekliliğinin ayrımlaşması ve bu ayrımın uzaklıkların mutlak özdeşliğinde iptal edilmesidir (Stace, 1955, s. 476). Stace, müzikteki bu durumun Hegel için ego'nun kendisinde olan şeye tekabül ettiğini belirtir. Ego da soyut bir özdeşlikken doğası gereği bu soyut özdeşliği aşmakta ve bunu kendisini ikileştirip, kendisini kendisine nesne yapıp daha sonra ise bu ayrımı iptal ederek kendisine geri dönmektedir. Ego'nun kendisini bulduğu bu süreç kendisiyle bir birliğe, özdeşliğe vardığı süreçtir. Müziğin zaman-vuruşlarının tam da ego'nun doğasına tekabül etmesi ise, müziğin bizde derin hoşnutluk yaratmasını sağlar (Stace, 1955, s. 476).

Müziğin sonrasına Hegel, sanatın çözüldüğü, aşıldığı bireysel sanat olan şiiri yerleştirir. Şiirde sanatın çözülüme uğramasına neden olan şey, Hegel'e göre, bu sanatta tinin tamamen kendisine çekilmesi, dolayısıyla duyusallığın aşılmasıdır. Duyusallığın aşılması, şiirin tamamen öznel ve içsel olmasına neden olur. Buna rağmen şiirin, Hegel'e göre, dışsal, duyusal maddesi vardır ve bu müziğin de duyusal maddesi olan sestir. Fakat

müziğin sesi kullanma tarzıyla şiirin sesi kullanma tarzı farklıdır. Şiirde duyusal öğe olarak ses, müzikteki gibi, gerçek bir cisimleşme, sadece ses olmak bakımından bir amaç değildir. Şiirde ses, bir anlamı, ideyi aktaran bir sözcük olmaktadır. Fakat ses zihinsel imgenin veya temsilin bir imi olarak varolmasına rağmen sesin, sözcüğün burada kendinde anlamı, değeri yoktur. Dolayısıyla imgenin zihinsel olması ve sesin kendinde bir anlamı olmayışı nedeniyle şiir dışsal duyusallıktan tamamen kopmuştur. Dolayısıyla burada gerçek cisimleşme, formun kendisinin kendinde anlamı, değeri olmadığı için sesin kendisi değil, idea veya temsilin kendisi olmaktadır. Burada sanatın içeriği ile formunun kendisi zihinsel imge, imgelem, tasavvur olur. Fakat zihinsel imge uzamsal ve zamansal olarak duyusallıktan kopmuş olmasına rağmen henüz uzamsal ve zamansal olmak bakımından sonsuz tümel *kavram* değildir (Hünler, 2008, s.253-257). Dolayısıyla zihinsel imge şiirde hala somut, duyusal olarak tasarlanabilir ve bireysel bir şeydir. Hünler'in ifadesiyle "şiirsel imgenin duyusallığı, dışsallıktan tamamen soyutlanmış olsa bile, zihin içerisinde içsel bir şekilde korunmakta ve sürdürülmektedir" (Hünler, 2008, s. 253-257).

Hegel'e göre, dili kullanan şiir, zihnin içeriğini oluşturan her şeyi ifade edebilen bir araçtır. Dil, bu bakımdan içeriğini ifade etmede sınırlanmış olan diğer sanatlardan farklılaşır. Dili araç olarak kullanan şiir sanatı bu nedenle diğer tüm sanatların niteliklerini içermek, yani sanatın tüm evrelerini kendisinde sentezlemek bakımından tümel sanattır. Dolayısıyla şiir, tüm sanat biçimleri evrelerinde mevcuttur.

Şiirin tümel oluşu aynı zamanda onun bütünselliğini gösteren niteliktir. Hegel'e göre, şiirde tümel, tikelden ayrılmış şekilde değil, onunla organik bir birlik içerisinde yer alacak şekilde vardır. Poetic olan tam da tümelin tikelde kendisini açığa vurmasına, yani canlı bir birliğe işaret etmesi nedeniyle proasic olandan farklılaşır. Şiire karşı bilimin kendisi proasic olandır ve o tümeli kendisini cisimleştirdiği tikelden ayırır. Örneğin bilim, yasayı, içinde kendisini açığa vurduğu fenomenden soyutlar. Şiir ise, tümel ve tikelin birliği olarak organik, canlı bir birliktir. Stace'in yorumuna göre, şiirin canlı bir birlik

oluşu, onun tek bir ideanın kontrolünde olduğu, yani şiirin tikel parçalarının, imgelerinin ve idealarının bu ana, merkez ideanın kendisini açığa vuruşu olduğu anlamına gelir (Stace, 1955, s. 278).

Hegel'e göre şiir kendi içinde pek çok alt türe ayrılmaktadır. Fakat Hegel, şiiri epik şiir, lirik şiir ve dramatik şiir olmak üzere üç ana türe ayırmıştır. Buna göre, Hegel için epik nesnellik, lirik öznellik, dram ise ikisinin sentezi ilkesiyle tanımlanır.

İlkesi nesnellik olan epik şiir, öncelikle şairin kişiliğinin, duygularının ve düşüncelerinin şiire yansımadığı bir yaratımdır. Bu yaratımda şair, tarihsel bir dönemin, çağın koşullarını nesnel olarak aktardığı bir anlatıcı olarak vardır. Epik şiir, bir çağın ve bir ulusun tinini tikel kişilerin ya da kahramanların eylemleri aracılığıyla yansıtır. Buna göre, epik şiir, tikel karakterlerin kişisel özelliklerinden hareket etmekle birlikte, aslında bu karakterlerin özellikleri onun çağının ve ulusunun özellikleridir ve bu nedenle epikte tikel karakter, evrensel karakter haline gelmektedir. Buna göre aynı zamanda epik şiirde işlenen olaylar da karakterlerin özelliklerinde değil, dışsal, nesnel dünyadaki koşullardan kaynaklanır. Başka deyişle burada olayları karakterin kendisi gerçekleştirmez, bu olaylar onun başına gelir ya da ona rastlar. Bu özelliklerden hareketle Hegel'e göre epik şiir için en uygun çağ, kahramanlık çağıdır. Şiirin genel özelliklerinde yer alan tikel parçaların tek bir ideadan hareketle bütünlük haline getirilmesi epikte de mevcuttur. Örneğin İlyada da kahramanın tini bütünün birliğini oluşturan şeydir, yani Achilles'in öfkesidir (Stace, 1955, s. 480).

Öznellik ilkesiyle karakterize olan lirik şiir ise şairin iç dünyasının, ruhunun, kişiliğinin yansıması olmak bakımından epik şiirden ayrılmaktadır. Şairin duygularının ifadesi olarak lirik şiir, çağın ve ulusun yaşamının özelliklerini değil, şairin kendisine özgü kişiliğini, duygu ve düşüncelerini yansıtır. Fakat şaire özgü duyguların ortaya çıkışı olmasına rağmen lirik şiirde bu duygular tüm insanların kalbine hitap etmekle evrensel

olmaktadır (Stace, 1955, s.480). Lirik şiiri birleştirilmiş bütün olmasını sağlayan şey de yine şairin kişiliği ve dünya görüşüdür.

Dramatik şiir ise, Hegel'e göre, epik ve lirik şiirin bir sentezi, yani nesnellik ve öznelliğin sentezidir. Dramın nesnellik ve öznelliğin sentezi oluşu, karakterlerinin dış dünyada yaşadıkları olaylar nesnel olarak aktarıldığı için nesnellik özelliği, bu olayların yine karakterlerin iç dünyalarının yansıması olduğu için öznellik özelliği göstermesinden ileri gelir. Dram, karakterlerin iç dünyasının, istek, arzu ve iradelerinin dış dünyada gerçekleşmesinin nesnel olarak anlatımıdır. Aynı zamanda dramatik şiirde de İlahinin, tinin hareketi görülür. Çünkü dramda da tek bir karakterin değil karakterlerin istek, arzu ve iradelerinin ve karakterlerde cisimleşen etik güçlerin çatışması vardır (Stace, 1955, s.481). Bu, tinin kendisini ikileştirmesi, ayırmasıdır. Fakat dram, bir uzlaşmanın ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır. Uzlaşmayla son bulan dram, karşıtlaşan, ikileşen tinin uzlaşmasını, ayrım yaşayarak kendisine dönüşünü gösterir. Bu Hegel'e göre aynı zamanda 'sonsuz adalet'tir.

Hegel'e göre, tinselliğin gelişimi bakımından en yüksek sanat olan şiirin en yüksek biçimi olan dramatik şiir, aynı zamanda sanatın bitişini göstermektedir. Bu nedenle dramatik şiir sanatların en yüksek biçimi olmakla birlikte tinin daha yüksek evresine, yani dine geçiş evresi olmaktadır. Tinin duyusallıktan tamamen kendisine çekilişi olan şiir, aynı zamanda sanatın bitişidir. Çünkü duyumsal cisimleşme sanatta başattır. Sanat, duyumsal olanla tinin birliği, tinin duyumsal görünüşüdür. Dolayısıyla Hegel'e göre, tinin duyumsal olandan çekilişi, 'sanatın sonu' olmaktadır.

2. BÖLÜM: ADORNO: TOPLUMSAL HAKİKAT VE SANATIN TİNSELLİĞİ

Bu bölümde Adorno'nun felsefesinde sanatın hakikatle ilişkisi açıklanmaya çalışılacaktır. Öncelikle Adorno'da da Hegel'de olduğu gibi, sanat, hakikatin duyusal olanda açığa çıkmasıdır. Adorno'da da sanatın hakikati, Hegel'de olduğu gibi, 'tin'dir. Fakat tin, Adorno'da Hegel'de olduğu gibi, kavramın, düşüncenin, kavramsal sistemin kendisi olan ve tam da bu nedenle bilincin özgürlüğüne gönderim yapan bir ilkeye değil, sanat yapıtına özgü, kavram altına gelmeyen ve estetik deneyimin bir uğrağı olarak kavramın baskısından kurtulmuş doğaya gönderim yapar. Hegel'de sanat yapıtı, duyusal olanın kavramla, mutlağın kendisi olan tinle özdeşleştirilmesiyken, Adorno'da ise mevcut gerçeklikte varolan kavram'ın baskısına, tahakkümüne tam da tin'in taşıyıcısı olmakla direnen nesnedir. Sanatı özgürleşim imkanının alanı kılan tam da tinin taşıyıcısı olmakla mevcut gerçekliğe direnmesidir.

Adorno'da sanat yapıtına içkin tin öğesinin sanatı özgürleşim alanı yapmasının nedeni, onun nesnenin önceliğini kabul eden materyalist bir düzlemden hareket ediyor olmasıdır. Buradan hareketle, bu bölümde, diyalektik materyalist düzleme yerleşen Adorno'nun estetiği, Hegel'in idealist estetiğine karşıt olarak konumlandırılmaya çalışılacaktır. Bunun için öncelikle diyalektik materyalizmin diyalektik idealizm eleştirisi temel kavramlarıyla ele alınacaktır. Sonrasında Frankfurt Okulu'nun temel kavramları ve Hegel'e borçlu oldukları düşünceler serimlenecektir. Adorno'nun nesnenin önceliği savunusunu, Hegel'in karşıtların özdeşliği fikrine dayanan diyalektiğini özdeşsiz olan diyalektik düşüncesine dönüştürek ortaya koyması ise, 'negatif diyalektik' bölümünde incelenecektir. Adorno'nun bütüncül toplum eleştirisi ve kültür endüstirisi kavramları sanatın tinselliği ile toplumsal hakikat bağlantısını oluşturabilmek için açıklanmaya çalışılacaktır. Sonraki bölümlerde ise, kültür endüstrisinin ürünlerine karşıt konumlanan hakiki sanatın nitelikleri, mimesis, toplumsal emek ve yaratıcı praksis, tin kavramlarıyla açıklanmaya çalışılacaktır.

2.1. DİYALEKTİK MATERYALİZM'İN DİYALEKTİK İDEALİZM ELEŞTİRİSİ

Hegel, doğa ve insansal, tarihsel gerçekliğin varoluşunun kökenini, hem tanrı hem insan ama ne tanrı ne de insan olan metafizik bir ilke ve onun hareketinde bulmuştur. Hegel felsefesinde mutlak yaratıcı güç olarak belirlenen tin, bir metafizik ilkedir. Doğanın içerinde yaratılan tarihsel, toplumsal, yani insana özgü yaşamın oluşum süreci bu metafizik ilkenin kendisini insan dolayımıyla açımlaması olarak kavranır. Dolayısıyla tarih, sadece insan değil, aynı zamanda tanrı da olan metafizik ilkenin, Kavram olan tinin tarihidir. Hegel'den sonra Frankfurt Okulu ve Adorno'nun da içerisinde yer aldığı Marxist kanatta, insansal gerçekliğin mutlak yaratıcı gücü bizzat insanın kendisine devredilir. İnsansal gerçekliği vareden, insanın ötesindeki bir güç, tanrı ya da tanrı ve insanın bir birliği olan metafizik bir ilke değildir, sadece insanın kendisidir. Marksizm'de tarihi, toplumu yaratan insan, bu yaratım gücünü Hegel'deki gibi, metafizik bir ilkeden ya da tanrıdan almaz; mutlak yaratım gücü bizzat insanın kendisidir. Tarih, toplum insanın yaratıcı gücünün, insanın çalışmasının, emeğinin sonucu oluşan insansal bir gerçekliktir, metafizik bir ilkenin, tanrının gücünün üretimi değildir. Gerçeklik, bu paradigma içerisinde, insanın maddi doğayla girdiği diyalektik ilişki bağlamında kavranılmaya çalışılır. Gerçeklik, maddi doğa ve insanın bu maddi doğayı dönüştürerek oluşturduğu kendi dünyası, kendi yaşam koşullarının bütünlüğüdür. İnsan, kendi dünyasını, kendi materyal yaşam koşullarını, kendi doğasını, dolayısıyla kendi kendisini, maddi doğa üzerinde dönüştürücü etkinliğiyle, yani emeği dolayımıyla yaratır.

deki insanın kendi kendisinin yaratıcısı olduğu fikri, Hegel'deki tinin kendi kendisini yaratan Kavram, Düşünce olduğu tanımlamasının dönüşüme uğramasıdır. Tin, artık doğanın içinden kendi doğasını, düşüncesini, tarihsel, toplumsal gerçekliğini bizzat kendi çalışması, emeğiyle yaratan, onu değiştirip dönüştüren doğal bir varlık olarak bizzat insandır. Dolayısıyla insanın emeğidir, metafizik bir ilke değil.

Hegel, geleneksel, formel mantığın gerçekliğin yapısına, dolayısıyla da bu gerçekliğin kavranılmasına uygun bir 'biçim' olmadığını düşünerek diyalektik mantığı kurmuştur. Formel mantık, 'deneysel', 'olumsal', 'somut' içerikten ayrı sadece düşüncenin kendi içinde kalarak işleyen mantıktır. Formel mantık, 'formalizm', tam da içerikten ayrı olarak işlediği için 'evrensellik' iddiasında bulunabilen bir düşünce biçimidir. Bu düşünce biçimi, düşüncenin kendi kendisiyle özdeşliğini dayanak almaktadır. Düşüncenin kendiyle özdeşliği temelinde işleyen formel mantık, Hegel'e göre, düşünülen nesneyle hiçbir ilişkiye girmeden, kendi içinde kalmaktadır.

Aslında formel mantık, içeriği tamamen dışarıda bırakamaz. Formel mantığın yaptığı, bütünlükten ayırdığı bir parçayı olabildiğince soyutlamaktır. Lefebvre'nin ifadesiyle, içeriği olabildiğince soyutlamış olmasına rağmen, ondan asla tamamen kurtulamaz (Lefebvre, 2006, s.8). Formel mantık, içeriğe sadece biçimi uyguladığı bir öğe olarak bakar ama yargılar üzerine çalışırken hep belli bir anlamı korur. Formel mantık 'A, A'dır, A, A olmayan değildir' ilkesiyle, yani özdeşlik ilkesiyle işler. Hegel'e göre formel mantık önce 'A'yı sonra 'A olmayan'ı belirtip 'A, A olmayan değildir' çıkarımını bir kanıt ortaya koymadan gerçekleştirir. Bu çıkarımda "böylelikle A'nın "öteki"sini, yani farkı, özdeşlik olmayanı ortaya koyar; hatta "ne daha fazla A" ne de "daha az A olan" üçüncü bir A terimi ortaya koyar. Burada "A olmayan" terimi sadece yok edilmek için ele alınmıştır (Lefebvre, 2006, s. 8).

Hegel bu durumdan hareketle, "içi boş bir özdeşliğin" olmadığını, çünkü analitik çıkarım olarak görülen bu özdeşliğin 'olumsuzlamanın olumsuzlaması'yla elde edilen, bir ilişkinin içindeki ayrım anlamında bir özdeşlik, yani diyalektik özdeşlik olduğunu ifade eder. Dolayısıyla, Hegel, daha önce vurgulandığı gibi, anlama yetisinden, yani analitik düşünceden diyalektik düşünceyi çıkarmış, formel özdeşliğin farklılık ya da içerik taşıdığını göstermiştir.

Formel mantık, tekrar etmek gerekirse, içeriği soyutlama iddiasına rağmen, aslında, Hegel'in gösterdiği gibi, farkı, ayrımı bir ilişkisellik içinde konumlayarak belli bir içeriği korumuş olur. Belli bir içeriği korumasının yanı sıra Hegel'e göre, bu özdeşlik mantığı metafizikle bağlantılandırılmıştır ve burada özdeşlik ilkesi, varlığın içkin bir özelliği olarak görülür. Formel mantıkta, özdeşlik ilkesinin varlığın özelliği olarak görüldüğü bu anlayışta, Lefebre'nin ifadesiyle, "düşüncedeki özdeşlikten nesnel özdeşliğe, her gerçek tözün varolma biçimine geçilir" (Lefebvre, 2006, s. 9). Böylece özdeşlik, biçim ve içeriği birleştirmiş, içeriği olarak kendisini almış olur. Gerçeklik bu düşünce için bütünsellik, ilişkisellik taşımaz. Varolanlar, kendileriyle özdeşliklerinden hareketle, birbirlerinden "yalıtılmış" parçalar olarak ele alınır. Bu nedenle de nesnel gerçeklik de 'hareketsiz' olarak kavranır. Hegel için formel mantıkta, yani akıl(reason), gerçekliği parçaların birliği, bütünselliği olarak değil, yalıtılmış, parçalara ayrılmış olarak ele alan anlama yetisi(understanding) uğrağında kaldığında karşıtlar karşıt olarak kalır, onların birliği elde edilemez. Çünkü anlama yetisi, Hegel'e göre, Kılınç'ın belirttiği gibi, "canlı ve dinamik gerçekliği bir bütün olarak kavrama yeteneğinden yoksun" dur (Kılınç, 2014, s. 106).

Özdeşlik, hareketsiz düşünce yapısı ortaya çıkaran ilkedir. Varlık özdeşlik mantığına göre, kendi kendisiyle özdeşse, gerçeklikte yer alan hareket ve değişimden kaynaklanan çelişkiler düşüncede içerilmez. Dolayısıyla anlama yetisi hareketsiz yapıdayken, nesnel gerçeklik hareketli, dinamik yapıdadır ve bu akıl ile gerçeklik arasında bir çelişkiye sebep olur. Lefebre'nin yorumuyla, Akıl, gerçekliğin dışında, salt düşünce, idealin alanında yer alırken, gerçeklik, aklın dışında konumlandırılır; böylelikle gerçek, irrasyonel olana terk edilmiş, irrasyonele havale edilmiş olur" (Lefebvre, 2006, s. 11).

Hegel'in diyalektik mantığı kurmasındaki amaç ise, oluş, hareket olarak gördüğü gerçeklikteki çelişkileri düşüncede göstermektir. Hegel bunun için "zengin içerik"ten,

“arzular, duyu nesneleri, izlenimler ya da sezgiler, doğa, insani deneyim” olan, “binlerce yıllık insan etkinliğiyle işlenmiş” “malzeme”den hareket edip, bu malzemede “gömülü” olan kavramları ortaya çıkaracaktır (Lefebvre, 2006, s.13). Lefebvre’e göre, Hegel için mantık, “düşüncenin bilimidir, düşünceyse içeriğin belirlenebilirliği, yani her içeriğin evrensel öğesidir” (Lefebvre, 2006, s.27). Diyalektik mantık, daha önce vurgulandığı gibi, her kavramın kendi karşıtına geçiş yaptığının ve bu geçişlerdeki salınımla hareketin, oluşun bütünselliğinin ortaya çıkışının gösterildiği düşünce yapısıdır. Özdeşlik, burada karşıtların bir belirlenim olarak üst bir kavramda içerilmesiyle ortaya çıkar, dolayısıyla karşıtların birliği olarak. Daha önce söylendiği gibi, Hegel’de varlığa ve mantığa bu hareketi ve oluşu veren şey, aşma hareketi olarak görülen olumsuzlamadır. Hegel’e göre tam da çelişkili olduğu için bir oluş, hareket olan gerçeklikteki belirlenimler çokluğunu ancak diyalektik akıl kavrayabilir. Lefebvre’ye göre, diyalektik mantık bu nedenle “gerçeğin hareketinin yeniden canlandırılmasıdır” (Lefebvre, 2006, s. 23). Hegel’de diyalektik mantık gerçeklikteki çelişkilerin, hareketin düşünsel bir yapısıdır. Diyalektik mantık, özdeşliği reddederek sadece çelişkinin varlığını ortaya koymaz; aynı zamanda çelişkileri muhafaza ederek aşan ve böylece soyut özdeşliği somut hale getiren bir yapı kurar. Bu yapı, tinin hareketini gösteren yapıdır.

Fakat bu noktada Hegel’in diyalektik yöntemini alıp, bunu materyalist temelde kullanarak diyalektik materyalizmin temellerini atan Marx ve Engels, onun soyut özdeşliği aşarak somuta ulaşma iddiasındaki bu mantıksal sisteminin aslında yine bir soyutlama olarak kaldığını ileri sürerek bir eleştiri getirirler. Hegel hakikate, akıl ve gerçekliğin, içerik ve biçimin birliğine ulaşmak ister. Fakat onlara göre Hegel, burada bir birlik ortaya koyamamış ve ne içeriğe ne de biçime indirgenebilecek bir yapı kurma iddiasındayken, aslında içeriği biçime indirgemiştir. Bu nedenle, Hyyppolite’e göre, Hegel, akıl ve gerçeklik arasındaki ayrımını, çelişkisini ancak düşüncede, idea’da çözebilmiştir (Hyypolite, 2010, s.140).

Hegel tüm nesnel gerçekliği, içeriği kavrayabilecek bir düşünsel yapı kurmuştur. Kavramları, belirlenimleri bağlantılandırarak oluşturulan bu yapı bütünsel, tamamlanmış, sistematize edilmiş bir yapıdır. Ancak Lefebre'nin ifade ettiğine göre, bu bağlantılandırmada deneysel bir yönteme başvurma sözkonusu değildir. Engels'e göre de, "yanlışlık, bu düşüncelerin doğa ve tarihten çıkarılmayıp, bunların düşünce yasaları olarak doğa ve tarihe zorla yamanması gerçeğinde yatar" (Engels, 1975, s. 80).

Hegel'de daha önce söylendiği gibi, doğa ve tarih zaten bu yapının dışavurumu olarak görülür. Başka deyişle aslında her şeyin, her varlığın temelini oluşturan şey, mantıksal kavramlardır. Tüm içerik bu yapıya uygundur, çünkü içerik zaten varlığın, düşüncenin kendisi olan tinin dışsallaşmasıdır. Lefebre'ye göre, "dolayısıyla düşünce içeriğin gizli kökenidir" (Lefebvre, 2006, s.32). Diyalektik mantıksal yapıda, bütünde söz konusu olan şey, "…içeriğin içinde, içerikten önce a priori varolan belirli bir kavram biçimi-kapalı bir totalite anlamında total, dairesel, sınırları çizili bir biçim" (Lefebvre, 2006, s. 32) aramaktır. Hyppolite, bu noktada Marx'ın Hegel eleştirisini aktarır:

> Marx Hegel'in çıkarımlarını, bu çıkarımların empirik içeriğinin onlara ulaşmak için kullanılan mantıksal form tarafından ne kadar az içerildiğini sergileyerek haklı olarak yerer. 'İdeanın değirmeni'ne empirik bir malzeme taşımasına ve hem de bu malzemenin zengin olmasına karşın, Hegel'in empirik olayları diyalektiğin formüllerine sıkıştırarak, onda kendi çıkarımlarına uygun olan şeyi bulduğu kabul edilmelidir (Hyypolite, 2010, s.156).

Buradan yola çıkılarak içeriğin Hegel'de yine kavram, düşünce olduğu söylenmelidir. Başka deyişle burada Düşünce kendisini içerik olarak almaktadır. Düşünce, Kavram olan tin, daha önce söylendiği gibi, kendisini nesnelleştiren, dışsallaştıran, başkalaştıran, yani yabancılaştıran, bu yabancılığını da olumsuzlayarak aşıp kendine dönen süreç olarak tanımlanır. Marx şöyle diyor: "saltık özne bir süreçtir,

özne olarak kendini başkalaştırmakta ve başkalaşmadan kendine dönmektedir, ama aynı zamanda da bu başkalaşmayı kendi içine almaktadır, ve özne, bu süreç olarak öznedir, kendi içinde katıksız, *durmayan* bir dönüş" (Marx, 2011, s. 177). Düşünce, Kavram ya da Mutlak Özne, kendine dönüşünü her yabancılığında bunun kendisinin yabancılaşması olduğuna dair bilince ulaşarak gerçekleştirir. Yabancılaşmayı kendisine katar, yani onu bilince yükselterek ilerler. Lefebre'e göre, kendisine dönme, özbilince ulaşma süreci olan bu süreç aslında, böylece tinin "sonsuz zengin içeriği" "sahiplenme" süreci değil, tinin kendisini bu içerikten kurtarma süreci olur. Dolayısıyla aslında tinin dışsallaşmayla tanımlanmasına rağmen bu süreç tinin, yani düşüncenin kendi içerisinde kalarak geçirdiği süreçtir. Bu süreç, tinin kendi kendisiyle kurduğu diyalektik ilişki sürecidir. Dolayısıyla içerik ve biçimin birliği olduğu iddia edilen Mutlak düşüncenin, tinin, sadece biçim olarak kendi kendisiyle özdeş olduğu ortaya çıkar. O halde çelişki ise, Lefebre(2006)'ye göre, "bir tür mantıksal öze, a priori verili olan ve tinin her şeyin içinde otomatik olarak keşfettiği bir ilişkiye indirgenir" (Lefebvre, 2006, s.36). Çelişkinin varlığı böylece nesnel değil, sadece mantıksal görülmüştür. Engels'e göre "karşıtların iç içe geçmesi", "yadsınmanın yadsınması yasası", "salt düşünme yasaları olarak geliştirilmiştir" (Engels, 1975, s. 79). Hegel içeriği biçime yükselterek akıl ve gerçeklik arasında uzlaşım sağlama amacında olmasına rağmen, bu amacı sadece düşüncede gerçekleştirmiş, dolayısıyla soyut bir özdeşlikte kalmıştır. Buradan yola çıkıldığında, varlığın, tinin kendisini başkalaştırarak kendisine dönüş hareketini ve böylece belirlenimi sağlayan, aslında kendisiyle özdeş tinin bizzat kendisi olarak tanımlanan olumsuzlama ise, bu belirlenim, yani olumlulukları "bir an yanıp sönen anlık bir tezahür" olarak kendisine katan, Lefebvre'nin yorumuyla, "mutlak hiçlik" olur (Lefebvre, 2006, s.35). Olumsuzlamanın nesnelliği, içeriği yok ettiği ortaya çıkar. Marx'ın bu noktayı yorumlayışı şu şekildedir:

> Kendini-nesneleştirmenin zengin, duyusal, somut etkinliği böylece kendi soyutlamasına, *saltık olumsuzluğa* indirgeniyor –bir soyutlama olarak yeniden

duruklaştırılan ve bağımsız bir etkinlik, sırf bir etkinlik sayılan bir soyutlama-olumsuzlama denen bu şey, gerçek, yaşayan edimin *soyut,* boş şeklinden başka bir şey olmadığı için, içeriği de, bütün içeriğinden soyutlanarak çıkarılmış *şeklî* bir içerik olabilir ancak. Bunun sonucunda her içeriğe uygulanan ve dolayısıyla her içerikle ilgisiz ve dolayısıyla her içerik için geçerli, genel soyut, *soyutlama şekilleri* vardır-bunlar gerçek zihin ve doğadan koparılmış düşünce-formları yan da mantıkî kategorilerdir (Marx, 2011, s. 177).

Ayrıca Marx, *1844 El yazmaları*'nda, Hegel'in *Ansiklopedi*'sini şu şekilde betimleyerek eleştirir:

Hegel'in *Ansiklopedi'*si, Mantıkla, *katıksız kurgusal düşünceyle* başlar ve *Saltık Bilgiyle* -kendi bilincinde olmakla, kendini anlamakla, felsefi ya da saltık(yani insanüstü) soyut zihinle- sona erer. Eser, felsefi zihnin *özünün sergilenmesinden*, kendini nesneleştirmesinden başka bir şey değildir, felsefi zihin de kendi kendine yabancılaşması içinde düşünen yani kendini soyut bir şekilde kavrayan dünyanın yabancılaşmış zihninden başka bir şey değildir. Mantık(insanın ya da doğanın kurgusal ya da *düşünce-değeri* -onların bütün gerçek belirlenmişliğe kayıtsızlaşmış özü, dolayısıyla gerçek olmayan özü) *dışsallaşmış düşüncedir*, dolayısıyla doğadan ve gerçek insandan soyutlayan düşüncedir: *soyut düşüncedir* (Marx, 2011, s.160).

Marx'a göre Hegel, zihni insanın gerçek özü olarak görmüştür. Zihnin gerçekliği ise, mantıksal, kurgusal şekilde olmasıdır. Doğa ve insanın doğayla girdiği diyalektik ilişki sonucunda oluşan insani ürünler, bu soyut zihnin ürünleridirler, yani "düşünce-varlıkları" dırlar (Marx, 2011, 162). Fakat bu ürünler, Hegel'de, soyut zihnin başkalaşması, yabancılaşması olarak görülür. Marx'a göre yabancılaşmanın aşılması olarak kavramsallaştırılan varlığın süreci, başka deyişle "başkalaşmanın bütün geri

alınma süreci, soyut(saltık) düşüncenin, mantıki, kurgusal düşüncenin *üretilmesi tarihinden* başka bir şey değildir" (Marx, 2011, s. 161). Ayrıca Marx'a göre Hegel için varlıkların, ürünlerin, nesnelerin düşünce varlıkları olmasının yanında öznenin kendisi de 'kendi bilincinde olma' olarak tanımlanır(Marx, 2011, s.163). Daha önce değinildiği gibi, Hegel tinin ya da bilincin yaşadığı yabancılaşmanın aşılma sürecinin sonunda, tinin kendi kendisinin mutlak bilincinde olma durumunu, mutlak bilgi olarak, yani özne ve nesnenin mutlak özdeşliği olarak görür. Marx'a göre, bu mutlak bilgiye ulaşmadaki nesne tarafı "her zaman soyut bilinç" olarak, "kendinde soyut bilinç", yani "nesnenin kavranıldığı şekil", özne tarafı da "kendi bilincinde olma" olarak konumlandırılır (Marx, 2011, s.163). Hegel'in betimlediği yabancılaşma ise, "*kendinde* ile *kendi için*", "*bilinç* ve *kendi bilincinde oluş*" "*nesne* ile *özne*" arasındaki karşıtlıktır (Marx, 2011, s. 161). Dolayısıyla Hegel'de "saltık bilgi", "kendi bilincinde olmayla bilinçliliğin özdeşliğidir" olur (Marx, 2011, s. 163). Buradan yola çıkılarak, özne ve nesnenin aslında bilincin kendi içindeki iki farklı taraf olduğu görülür. Hyppolite, *Fenomenolojinin Anlamı ve Yöntemi* makalesinde özne ve nesnenin bilincin farklı yönleri olduğuna dair şöyle bir betimleme yapar: "Bilinci kendi içinde nesne olan şeyden, Hakikat, olarak kabul ettiği şeyden ayıramayız, ama her ne kadar bilinç nesnenin bilinci ise de, o aynı zamanda kendi kendisinin de bilincidir. Her iki anda onun içinde bulunmaktadır…" (Hyppolyte, 1993, s. 65-91). Buradan hareketle Marx'a göre, Hegel'deki tinin başkalaşması, yabancılaşması bilinçteki bu tarafların farklı biçimleri olarak ortaya çıkar. Başka deyişle, Hegel'de yabancılaşma, bilincin kendi içindeki bir durumdur. Bilincin kendi kendisiyle kurduğu ilişkideki bir durumdur. Dolayısıyla yabancılaşmanın aşılması ise, yine bilincin içinde gerçekleşir. Bilincin ve kendi bilincinde olmanın özdeşliğinde, yani saltık bilgide, yani sürecin sonucunda ortaya çıkan ise, Marx'ın ifadesiyle "katıksız düşüncenin diyalektiğidir" (Marx, 2011, s. 163). "Soyut düşüncenin artık dışa doğru yönelmeyip, kendi benliği içinde dönenen hareketidir" (Marx, 2011, s. 163). Buradan yola çıkarak Marx, Hegel'in özne ve nesne,

akıl, İdea ve gerçeklik ayrımını aşma amacını 'gerçeklik'te değil, sadece düşüncede başardığını iddia etmiştir. Oysa Marx'a göre, Hyypolite'in ifadesiyle, bu ayrım "salt *idea*'da değil, *gerçeklikte* ortadan kaybolmalıdır" ; bu ayrım, gerçek diyalektikle, gerçekliğin kendisinin içerisinde aşılmalıdır (Hyypolite, 2010, s.159). Marx, Hyypolite'e göre, "Hegel'in tersyüz olmuş sistemini ayakları üzerine dikerek, İdea'yı gerçeklikte derinden temellendirmeyi ve onu kalıcı bir gerçekliğe dönüştürmeyi" amaçlar (Hyypolite, 2010, s.165).

Hegel varlığı oluş, değişim olarak görmüştür ve bu oluş, değişim ile düşüncenin akışının, oluşunun birbirleriyle etkileşimli olduğunu ileri sürmüştür. Bu etkileşimle gerçekleşen bilgi sürecinin sonucunda, varlığın bu oluşunun kategorilerinin felsefeyle sergilenebileceğini iddia etmiştir. Dolayısıyla Hegel, varlığın kendi içsel, mantıksal yasaları olduğunu ve hareketin, oluşun bu yasalarla felsefede kavranabileceğini iddia etmiştir. Bu yasalara, mantıksal kategorileri, biçime ise, değinildiği gibi, nesnel gerçeklikten, içerikten yola çıkılarak ulaşılabileceğini öne sürmüştür. Fakat Hegel diyalektik materyalizmi ortaya koyan düşünürlere göre, aslında nesnel gerçekliğin oluşumuna tekabül eden bu kategorilerin önceden verili olduğunu kabul etmiştir. Hatta bu kategorilerle oluşan mantıksal yapıyı, "kendi kendisini bilen Bilinç" olarak düşünüp onu mistikleştirmiştir. Böylece nesnel gerçeklik, hakiki somut ve somut insan etkinliği sürecin içerisinde giderek düşüncenin dışında bırakılmış ve mistik bir soyutlamaya indirgenmiştir. Marx ve Engels, Hegel'in nesnel gerçekliğin, düşüncenin, doğanın ve tarihin kendi içsel süreciyle açıklanabileceği ve bunun diyalektik yöntemle gerçekleşebileceği düşüncesini almışlardır. Fakat nesnel gerçekliğin düşünceye, soyutlamaya indirgenemeyeceğini, akıl ve gerçeklik diyalektiğinin 'hakiki somut'ta temellenmesi gerektiğini düşünürler.

Fakat bu noktada, daha sonra Frankfurt Okulu'nun katı materyalist olarak göreceği, Engels, aklın, düşüncenin diyalektiğini maddi gerçekliğin diyalektiğinden

hareketle oluştuğunu temellendirmeye çalışır. Engels, diyalektik materyalist düşüncesinin, Hegel'in düşüncesinde yarattığı dönüşümü *Doğanın Diyalektiği*'nde şu şekilde ifade ediyor: "…kategoriler önceden varolan şeyler ve gerçek dünyanın diyalektiği de bunların yansımasından ibaretmiş gibi görünür. Gerçekte durum bunun tersidir: zihnin diyalektiği ancak gerçek dünyanın, doğanın ve tarihin hareket biçimlerinin yansımasıdır" (Engels, 1975, s. 241).

Hegel değinildiği üzere, gerçek insanın, insani etkinliğin yerine metafiziksel kendi kendisini bilen Bilinci geçirmiştir. Hegel'de Bilinç ya da Tin, doğanın bağrında kendi kendisinin bilincine varma sürecini doğadan kopan varlık olarak yaşar. Marx'a göre, aynı zamanda insan olan Tin, doğadan kopartıldığı için doğanın içindeki soyut insan olarak görülür. Burada "*doğa* da, soyut olarak, kendi için alındığında-insandan ayrılmış doğa-insan için bir *hiçtir*" (Marx, 2011, s. 180). Hegel, daha önce değinildiği gibi, bilinci ya da insanı kendi kendisini yaratan olarak kavrar. İnsan, kendi kendisini dışsallaştırır, nesnelleştirir yani karşıtına geçer ve tam da bu nesnelleşmede kendi bilincine vararak kendisine döner ve dışsallaşmasından, nesnelleşmesinden kurtulur. Kendi yaratım sürecini kendisine yabancılaşmasından kurtulma olarak yaşaması demektir. Fakat Marx'a göre, tam da tinin doğadan koparılarak kendi kendisinin bilincine varması ve kendi yabancılığından kurtulması süreci tam da yabancılaşmanın kendisidir. Onun mantığı ise insanı, doğayı ve somut yaşamı soyutlamaktadır.

Engels'in diyalektik materyalizm anlayışına göre, doğa ve insansal gerçeklik, yani tarih, toplum, nitelik olarak farklı alanlar olmakla birlikte iki alan da maddi gerçekliğe dayanmak bakımından bir birlik taşırlar. Diyalektik materyalizmde de maddi gerçeklik, Hegel'de olduğu gibi, oluş, hareket olarak görülür. Engels, *Doğanın Diyalektiği*'nde oluş ve hareketin kaynağının doğaya dışsal olan İdea gibi bir varlıkta değil, maddenin kendisinde olduğu fikrini temellendirmeye çalışır. Maddi doğanın bütün nitel farklılıkları atıldığında bu farklılıkların arkasında yatan ve evrenimizde ve hatta bütün evren

adalarında geçerli tek gerçeklik, ona göre, harekettir, oluştur, akıştır. Engels "en küçük unsurdan en büyüğüne, kum zerreciklerinden güneşlere, protistadan insana kadar, doğanın tümünün, ezeli ve ebedi hayata geliş ve gidişte, kesintisiz bir akımda, bitmek bilmez bir hareket ve değişim içinde varlığa sahip olduğu"nu düşünür(Engels, 1975, s.45). Ona göre "madde, karşımızda, var olan, varolduğu gibi de yaratılamayan ve yok edilemeyen bir şey olarak" durur (Engels, 1975, s.88) Engels, maddenin yaratılamayan ve yok edilemeyen bir şey olmasından hareketle hareketin de "yaratılamayacağı gibi yok edilemeyeceği" sonucunu çıkartır(Engels, 1975, s.89). Dolayısıyla maddenin, maddi doğanın hareketi, oluşu, değişimi burada, Hegel'deki İdea gibi metafiziksel bir varlığın kendisini gerçekleştirme ereğinden kaynaklanan ve kendisinin bu gerçekleşmesinde daha alt bir aşaması olarak görülen doğada oluşturduğu, yarattığı hareket değildir. Başka deyişle maddi doğanın hareketi, metafiziksel bir varlıktan kaynaklanmaz; hareket sonsuz olarak maddidir. Hareket, "maddenin varoluş biçimi ve tabiatında varolan nitelik olarak" açıklanır (Engels, 1975, s.87) . Ayrıca maddi doğa kendi içinde bütünsellik taşır, yani her öğesi, her fenomeni diğer öğelerle bağıntısallık, bütünsellik sergiler. Fakat yine bu bütünsellik, Hegel'deki, gibi kendi içinde bütünsellik sergileyen İdea'nın, düşüncenin bütünselliğinin açığa çıkışı değildir. Bütünsellik maddidir. Bütünsellik bizzat maddi olan doğada vardır ve bizzat maddilikten kaynaklanır. Peki maddi doğanın bilince önceliğini savunan diyalektik materyalizm, kendi içinde bütünsellik taşıyan bu maddi doğadan niteliksel olarak farklı olan bilincin doğuşunu nasıl açıklar?

Engels'in ifadesiyle "Madde hareketsiz düşünülemez" (Engels, 1975, s.88). Hareket ise maddi varlıkların birbirleriyle karşılıklı bağıntısından kaynaklanır. Maddi doğanın hareketi, maddi varlıkların bağıntısıyla gerçekleşirken, ifade edildiği üzere, bütünsellik sergiler. Engels bunu şu şekilde ifade eder:

> Bizce kavranabilen tüm doğa, bir sistem biçimidir, cisimlerin karşılıklı bağıntılarının bir toplamı biçimidir ve biz burada, cisim deyince yıldızlardan

> atomlara kadar, hatta varlıkları kabul edildiği ölçüde, esir parçacıklarına kadar bütün maddi varlıkları anlarız. Bu cisimlerin bir karşılıklı bağlantı içinde bulunduğu gerçeği, onların birbirini etkilediği gerçeğini içinde taşır… (Engels, 1975, s. 88)

Maddi doğada yer alan bütün maddi öğelerin karşılıklı bağıntısı, karşıtlığın birliği şeklinde oluşmuş diyalektik harekettir. Karşıtların bağıntısıyla oluşmuş hareket ise etkileşimi, dolayısıyla değişimi yaratır. Doğada değişimin kabul edilmesi ise, doğanın değişim süreci olarak kavranması sonucunu doğurur. Engels'in aktardığına göre doğa karşılıklı bağıntı, etkileşim olarak kavranmadan önce sadece "uzay içinde yayılma" olarak değerlendiriliyordu (Engels, 1975, s.231). Doğadaki formlar "yanyana gruplandırılmıştı" ve bu formlar değişmez olarak kabul ediliyor, dünyanın da başlangıcında neyse sonunda kadar o şekilde kalacağı düşünülüyordu (Engels, 1975, s. 231). Bir değişim süreci olarak görüldüğünde ise doğa, "tarihi olarak gelişen ve zaman içinde bir tarihe sahip bir şey olarak" değerlendirilmeye başlandı (Engels, 1975, s.231). İnorganik doğada da ve ondan doğan organik doğada da varolan karşıtların bağıntısı, karşılıklı etkileşim, bu niteliksel farkı tam da bu zaman içindeki değişimle mümkün kılmıştır. Dolayısıyla "maddenin kendiliğinden düşünen insan beynini geliştirmesi" raslantısal olmamıştır. Maddenin diyalektik hareketi, öncelikle, diyalektik materyalizmde kendiliğinden hareket olarak kavranır. Fakat bu kendiliğinden hareketin yine kendi içinde ardarda gelen aşamalarla bir zorunluluk taşıdığı düşünülür. Dolayısıyla diyalektik materyalizm, maddi doğadan düşünen insanın oluşmasını "adım adım bir gereklilik"le açıklar (Engels, 1975, s. 247). Başka deyişle, diyalektik materyalizme göre, düşünen insanın oluşumunun 'nasıl'ı, maddi doğanın değişim sürecinde geçirilen zorunlu evreler ve onun kendi içinde gelişen dinamiklerle, bütünsel olarak açıklanabilir. Maddi doğada ve onun içinden oluşan insanda, gereklilikle, kendi içinde bir düzen yaratan kendiliğinden

hareket, bu düzeni, her öğenin kendi içinde karşıtını, olumsuzunu barındırıyor olması sayesinde gerçekleştirebiliyordur.

Maddi doğadaki her maddi varlığın kendi içinde kendi olumsuzunu, çelişkisini barındırması, tekrar etmek gerekirse, harekete ve ondan kaynaklanan değişime sebep olur. Çünkü maddi bir varlığın kendi içinde kendini olumlarken, kendisini olumsuzlayan karşıt öğeyle biraradadır. Tam da bu karşıt öğelerden oluşan varlıklar, karşılıklı olarak birbirlerine dönüşebilirdir ve bir birlik sergilerler. Burada karşıtların birbirini olumsuzlaması sözkonusu olup, tam da bu olumsuzlamayla etkileşimi ve değişimi mümkün kılan bir süreç meydana gelir. Olumsuzlama süreci varlıkların kendilerinin diğer varlıklara dönüşümünü sağlayarak kendilerini ortadan kaldırmasını sağlar. Fakat ortadan kalkma olumsuzlamanın olumsuzlamasıyla, yani bir aşma hareketiyle gerçekleştiği için bu süreç varlıkların gelişim süreci haline gelir. Böylece, tekrar etmek gerekirse, varlıklar değişmez şeyler olarak değil, bir süreç içerisinde değişen, dönüşen şeyler olarak görülür. Dolayısıyla doğada nitekliksel değişim, dönüşüm sözkonusudur. Fakat maddi doğadaki karşıtlıklar her zaman bir birlik oluşturur, dolayısıyla niteliksel değişim, dönüşümün oluşması kendi içinde bir bütünsellik oluşturur.

Maddi doğadaki bütünsel etkileşimli hareket nitel olarak farklı formlar ve canlılığı yaratan unsurdur. Engels'e göre, daha önce değinildiği gibi, inorganik doğadan organik varlıklara ve organik varlıklardan düşünen insana doğru kendi içinden zorunlulukla hareket eden bir gelişim süreci varolmuştur. Engels şöyle der: "…madde sonsuz döngüsü içinde, belli bir aşamada-bazan orada bazan burada- organik varlıklarda düşünen kafayı zorunlu olarak üreten yasalara göre hareket etmektedir" (Engels, 1975, s.232) Fakat burada Engels insanı yaratanın sadece doğa olduğunu söylemek istemez. Doğa düşünen varlık olarak insanı ortaya çıkaran koşulları yerine getirir. Fakat insan burada sadece doğanın belirlediği ve yarattığı varlık olarak düşünülmez. Engels'e göre sadece doğanın insan üzerinde etkin olduğu anlayışı 'tek yanlı'dır. Çünkü doğadan çıkan, doğal bir varlık

olarak insan, kendinin düşünen varlık olarak yaratımına etkin biçimde katılım sağlayan varlıktır. Başka deyişle insan kendisini yaratan varlıktır. İnsan doğa tarafından yaratılmakla birlikte doğa da, insan tarafından değiştirilip dönüştürülür. Tam da doğanın insan tarafından değiştirilme ve dönüştürülmesiyle, insanın düşünme yetisi de değişmiş, dönüşmüş ve gelişmiştir. "…tek başına doğa değil, *doğanın insan tarafından değiştirilmesi,* insan düşüncesinin en başta gelen ve önemli temelidir ve insan doğayı değiştirmeyi öğrendiği ölçüde zekası da gelişmiştir" (Engels, 1975, s. 273).

Marx ve Engels insanın doğayı dönüştürerek kendi gelişimini sağlamasını, kendisini yaratmasını, daha önce belirtildiği gibi, etkinlik, emek(iş)' kavramı temelinde açıklamışlardır. Engels şöyle der: "…emek(iş)…insanın tüm varlığının başlıca temel koşuludur ve belirli bir anlamda, bu öyle bir ölçüdedir ki, emek insanı bizzat yarattı diyebiliriz" (Engels, 1975, s. 200). Engels buradan hareketle, öncelikle, Darwin'in evrim kuramından da faydalanarak, maymundan insana geçişte elin kullanımının önemine değinir. Engels Darwin'in atalarımız olarak belirlemiş olduğu maymun türünün başlangıçta sürü halinde ağaçların üzerinde yaşadıklarını belirtir. Tırmanma zorunluluğu el ve ayaklara farklı işlevler kazandırırken onların, atalarımızın zamanla yerde yaşamaya başlamaları maymunlara özgü olan yürürken ellerini kullanma alışkanlıklarını bırakarak dik yürümeye başlamalarına neden olmuş, böylece "*maymundan insana geçişte kesin adım atılmış*"tır (Engels, 1975, s. 201). Ellerin "serbest hale gelmiş" (Engels, 1975, s. 202) olması, farklı yetenekler kazanmasına yol açmıştır. Fakat el sadece iş yapma aracı olmaz, elin kendisi yaptığı işle gelişir ve el gittikçe daha gelişmiş işler yapabilecek duruma gelir. Engels, elin gelişimiyle, yani işin kendisiyle insanın doğa üzerinde egemenlik kurmaya başladığını ve doğada ve doğal nesnelerde sürekli yeni özellikler keşfettiğini ileri sürer (Engels, 1975, s. 203). İşin gelişiminin, ayrıca, daha önceden de sürü halinde yaşayan insanın gittikçe dayanışma göstermesine sebep olduğunu söyler. Ona göre, insanlar işin gelişiyle dayanışma ve ortaklaşmayı arttırmışlar ve bu

ortaklaşmanın birey olarak kendilerinin yararına olduğunun bilincine varmışlardır. Bu nedenle gittikçe daha fazla yakınlaşan "insanlar, birbirlerine *söyleyecek bir şeylerinin bulunduğu* noktaya eriştiler" (Engels, 1975, s. 204). Dolayısıyla elin gelişimiyle, iş ile birlikte dil ortaya çıkar ve gelişir. İşin ve dilin gelişimi maymun beyini gelişmiş insan beynine dönüştürür. Engels, bütün maddi varlıklarda olduğu gibi insan organizmasında da bir bütünsellik olduğunu, yani organizmanın farklı bölümlerinin birbirleriyle bağlantılı olduğunu söyler (Engels, 1975, s. 203). Dolayısıyla ona göre, bir bölümdeki gelişim ve değişim diğer bölümlerdeki gelişime etki etmektedir. Buradan yola çıkarak Engels, bütünsel olarak beyin gelişiminin bütün duyuların gelişimine sebep olduğunu ifade eder. İş ve dil geliştikçe beyin ve beynin işlemesini sağladığı duyular geliştir. Beyin ve onunla birlikte gelişen duyular ise, insanda "soyutlama ve sonuç çıkarma yeteneğinin" gelişimini sağlar (Engels, 1975, s. 205). Bu gelişimle insan, kesintilerle de olsa büyük ilerlemeler göstererek oluşumunu tamamlar. İnsan oluşumu tamamlandığında ise "yeni bir öğe" ortaya çıkar (Engels, 1975, s. 205). Bu öğe, 'toplum'dur. İnsan toplumla birlikte "daha kesin bir yön"le ve daha hızlı bir şekilde gelişimine davam eder (Engels, 1975, s. 205). Engels'in burada önemli vurguladığı şey şudur ki, maymun sürüsünü insan toplumundan ayıran şey, yine 'iş'in kendisidir (Engels, 1975, s. 206).

Fakat Engels'e göre 'alet' yapmaya başlamadan önceki işler tam anlamıyla iş değildir. Marx ve Engels *Alman İdeolojisi(Feuerbach)*'nde şöyle der: "Bireylerin ilk *tarihsel* eylemi, insanları hayvanlardan ayıran ilk eylem, insanların düşünmeleri değil, *kendi geçim araçlarını* üretmeye başlamalarıdır" (Marx ve Engels, 2004, s.39). "İnsanlar kendi geçim araçlarını üretmeye başlar başlamaz, kendilerini hayvanlardan ayırt etmeye başlıyorlar…" (Marx ve Engels, 2004, s.39). Engels de *Doğa'nın Diyalektiği'*nde, bir maymun türünün insan olmaya doğru giden sürecinde alet yapmanın ve ayrıca yapılan aletlerle beslenmenin değişmesinin-et yemeye başlamak- insanı hayvandan ayıran, beyin gelişimini arttırarak onun üstüne çıkartan önemli bir adım olduğunu vurgular. Buradan

yola çıkarak Engels, elin, dilin ve beynin birlikte gelişimiyle bireylerin ve bütün olarak toplumun, "daha karmaşık işleri yapabilecek" ve "daha yüce hedeflere yönelebilecek" güce sahip olduklarını belirtir (Engels, 1975, s.2008). İnsanın karmaşık işleri yapmadaki becerisi arttıkça da işler çeşitlenir ve "ticaret ve sanayinin" gelişimi gerçekleşir, sonrasında ise "sanat ve bilim", "ulus ve devlet", "hukuk ve politika" oluşur (Engels, 1975, s. 207). Buna ek olarak, "insan kafasında insani şeylerin yansıması" olan din ortaya çıkar (Engels, 1974, s. 208). İnsan beyninin ürünleri olan ya da insani ürünler olan bu "yansımalar"ın topluma egemen olduğu ve elin çalışmasıyla, işle elde edilen ürünlerin ya da aletlerin ise bu yansımaların arka planında kaldığı görülür (Engels, 1975, s. 208). Dolayısıyla toplumun gelişimi aletlerin, işlerin gelişimi olarak değil, beynin, düşüncenin gelişimi olarak görülmeye başlanır. Çalışma, iş ise "gereksinimler" için değil, düşünce için yapılmaya başlanır hale gelir (Engels, 1975, s. 209). Bunun sonucu olarak da, Engels'e göre "idealist dünya görüşü" ortaya çıkmıştır. İdealist dünya görüşü ise, işin insanın oluşumunun kökeni olarak farkedilmesini engelleyen "ideolojik etki" yaratmıştır (Engels, 1975, s. 209).

Tekrar etmek gerekirse, insanının bu noktaya erişmesi, yine insanın doğayı dönüştürmesinde temellenir. Engels'e göre hayvanlar da insanlar gibi sürekli doğayı dönüştürmüşler, doğa üzerinde etkinlik göstererek kendi çevrelerini sürekli değişikliğe uğratmışlardır. Fakat hayvanların doğayı dönüştürme etkinliğini raslantısallık taşımaktadır. Oysa Engels'in belirttiğine göre insanın doğayı dönüştürmesi, çevreyi etkilemesi 'niyet'e dayanır (Engels, 1975, s. 209). Ona göre insanların geliştikçe kendilerini hayvandan giderek daha fazla ayırmalarıyla, onların doğayı dönüştürmeye dair etkinliklerini, eylemlerin, "gittikçe daha çok düşünülmüş, planlanmış, belirgin ve önceden bilinen hedeflere yönelmiş" özellikte olmalarına sebep olmuştur (Engels, 1975, s.210). Engels hayvanların da birtakım eylemlerinde "bilinçli ve yöntemli" olabildiklerinden bahseder (Engels, 1975, s.210).Fakat onun ifadesiyle, "bütün

hayvanların bütün yöntemli eylemi, dünyaya, onların iradesinin damgasını vurmayı sağlamamıştır. Bunu insan yapmıştır (Engels, 1975, 211). Çünkü "hayvan dış doğadan yalnızca *yararlanır* ve salt varlığı ile onda değişiklikler meydana getirir; insan onda değişiklikler meydana getirerek amaçlarına yarar duruma sokar, ona *egemen olur*. İnsanın öteki hayvanlardan son ve temek farkı budur, bu farkı meydana getiren de gene iştir" (Engels, 1975, s. 211).

İnsan doğayı değiştirerek, dönüştürerek ona egemen olur. Fakat Engels, bir bütünsellik olarak değerlendirildiğinde doğaya egemen olarak, doğada gerçekleştirilen bir değişimin, doğa ve insan için başka olaylara sebep olduğunun görüleceğini vurgular. Buradan yola çıkarak Engels, doğaya egemen olmamızın karşılığında doğanın insandan "öc" aldığını ifade eder (Engels, 1975, s. 211). İnsan doğaya amaçlı yaklaşır; Engels'in örneğiyle, insan bir yerin bitkilerini yok ettiğinde bunu, o toprağı ekerek tarla ürünleri almak ya da ektiğinden çok daha fazlasını elde edebileceğini bildiği ağaçlar dikmek için yapar (Engels, 1975, s.211). Fakat Engels'in verdiği başka bir örnekte, Mezopotamya, Yunanistan, Küçük Asya gibi yerlerde insanların ekebilecek toprak elde etmek için ormanları yok ettikten sonra bu ormanların sağladığı nemin kaybolduğunu ve çölleşmenin meydana geldiğini söyler (Engels, 1975, s.211). Engels tarafından verilen başka bir örnek, Avrupa'da patatesin yayılmasıyla sıraca hastalığının yayılmasıdır (Engels, 1975, s.212). Engels, bu noktada, her değişim doğanın öcüyle sonuçlandığından dolayı, insanın doğaya egemen olmasının doğanın "yasalarını tanıma ve doğru olarak uygulayabilme üstünlüğü"nden başka bir şey olamayacağını söyler (Engels, 1975, s.212). Engel'e göre insan doğadan üstün bir varlık değildir; ona göre "etimizle, kanımızla ve beynimizle ondan bir parçayız, onun tam ortasındayız" (Engels, 1975, s.212).

Engels'e göre insan, doğayı değiştirirken, dönüştürürken bu değişim ve dönüşümün etkilerini doğabilimlerinin ilerlemelerinden önce öngörülememiş olsa bile,

doğanın yasalarını öğrendikçe öngörebilmektedir; biz artık doğanın onun ifadesiyle "en uzak etkilerini bile öğrenebiliyor…onları denetleyebiliyoruz" (Engels, 1975, s.212).

Fakat Engels'e göre, doğanın iş ile dönüştürülmesinin ve işle birlikte üretim faaliyetlerinin sadece doğal etkileri yoktur aynı zamanda toplumsal etkileri vardır ve insanın bu toplumsal etkileri öngörebiliyor hale gelmesi çok daha fazla zaman almıştır (Engels, 1975,s.212). Engels, Marx'la birlikte geliştirdikleri kapitalizm analizinin ve eleştirisinin önemli yönünü *Doğa'nın Diyalektiği'*nde doğanın öcü olarak açıkladığı etki çerçevesinde ortaya koyar. Buna göre, zenginlerin azınlık, yoksulların çoğunluk olması, burjuvazinin toplumsal ve siyasi egemenlik elde etmesi, böylece burjuva ve proleterya olmak üzere toplumun karşıt sınıflara ayrılması ve bu karşıtlığın zorunlu olarak ortadan kalkacak ve sınıfsız topluma geçilecek olması gibi sonuçların ortaya çıkmasının nedeni, başlangıcı, buhar makinasının yapımıdır (Engels, 2013, s.213). Buradan yola çıkarak Engels, insanların doğayı değiştirmenin toplumsal etkilerini gitgide öğrendiklerini belirtir. Böylece de insanların "bu etkileri düzenleme ve onları denetleme" imkanına sahip olduklarını ifade eder (Engels, 1975, s.213). Fakat Engels'e göre, bu etkileri düzenlemek ve denetlemek için sadece bilmek yeterli olmaz, üretim biçiminde böylece de toplumsal yapıda 'devrim' gereklidir. Çünkü Engels)'e göre, 'fayda'ya dayanan ve tarihte varolan bütün üretim biçimleri, toplumları egemen ve ezilen olarak karşıt sınıflara ayırmıştır (Engels, 1975, s.214). Böyle bir karşıtlıkta "üretimin itici gücü", "ezilen halkın en temel tüketim araçlarının sağlanması değil", "egemen sınıfların çıkarları"dır ve bunu en iyi biçimde uygulayan "Batı Avrupa'daki kapitalist üretim" biçimidir (Engels, 1975, s.214). Kapitalistler, işin ya da faaliyetlerinin faydalarıyla ilgilenir. Kapitalizmde bu, kârdır. Üretim ve değişim onlar için kâr amacıyla yapılmaktadır. Dolayısıyla onlar üretim ve değişimin çok daha ilerideki sonuçlarını değil, "en yakın, en dolaysız" sonuçlarını düşünürler (Engels, 1975, s. 214). Engels'in örneğiyle, "bir fabrikatör ya da tüccar,

ürettiği ya da satın aldığı metaı normal bir kârla satarsa, durumundan hoşnuttur ve metaın ve alıcısının sonradan ne olacağı onu ilgilendirmez" (Engels, 1975, s.214).

Engels'in *Doğa'nın Diyalektiği*'ndeki doğal bir varlık olarak insanın ve insani gerçekliğin oluşumunu ortaya koyduğu bu düşüncelerinden hareketle, tekrar etmek gerekirse, insan ve doğayı dolayımlayan çalışma, insanın doğayı dönüştürerek ona egemen olmasını sağlar. Ayrıca insan doğayı dönüştürerek aynı zamanda kendisini oluşturur ve dönüştürür. İnsan da oluşta olan varlıktır. Daha önce vurgulandığı gibi, Marx ve Engels için insan, emek, etkinlik olarak tanımlanır. İnsan, etkinlik olarak kendisini, yani öznelliğini, maddi doğayı dönüştürerek nesnelleştirir ve bu nesnellik onu 'gerçek' doğası olur. Buradan hareketle, Marx ve Engels için tarih doğanın sürekli değişim içinde olmasından dolayı hem doğa tarihi hem de doğayı dönüştürerek kendilerini oluşturan insanların tarihi olarak ayrılır (Marx ve Engels, 2004, s.38). Fakat aslında "bu iki yön birbirinden ayrılmazlar; insanlar varoldukça, insanların tarihi ile doğanın tarihi karşılıklı olarak birbirlerini koşullandırırlar" (Marx ve Engels, 2004, s.38). İnsan Marx'a göre, "doğanın ürününü doğanın yapılmış ürününe" çevirerek kendisine özgü yaşam koşulları yaratır (Marx, 2011, s.39). Çalışma, emek ile birlikte, insan, tekrar etmek gerekirse, kendisini hayvandan ayırt eder ve kendi gerçekliklerini yaratır. Tam da yarattıkları bu gerçeklikle de kendilerini yeniden yaratır. Bu noktada Marx ve Engels, bireylerin kendilerine özgü gerçekliklerini yaratımlarının sadece ürettikleri şeylerle değil, aynı zamanda "üretiş tarzları"yla, 'üretim biçimleri'yle ilişkili olduğunu iddia ederler.

> "…İnsanlar kendi geçim araçlarını üretirken, dolaylı olarak, kendi maddi yaşamlarını da üretirler. İnsanların kendi geçim araçlarını üretiş tarzları, herşeyden önce doğada hazır buldukları ile yeniden üretmeleri gereken geçim araçlarının doğasına bağlıdır. Bu üretim tarzı, daha çok, bu bireylerin belirli bir faaliyet tarzını, onların yaşamlarını ortaya koyan belirli bir biçimi, belirli bir *yaşam tarzını* temsil eder. Bireylerin yaşamlarını ortaya koyuş biçimi, onların ne

olduklarını çok kesin olarak yansıtır. Şu halde, onların ne oldukları, üretimleriyle, *ne* ürettikleriyle olduğu kadar, *nasıl* ürettikleriyle de örtüşür. Demek ki bireylerin ne oldukları, üretimlerinin maddi koşullarını bağlıdır…Bu üretim nüfusun çoğalmasıyla ortaya çıkar. Bu da, o bireylerin kendi aralarındaki *karşılıklı ilişkileri* peşinen varsayar. Bu ilişkilerin biçimi de yine üretim tarafından belirlenir (Marx ve Engels, 2004, s.39).

Marx'a göre "insan bir tür varlığıdır" (Marx, 2011, s.79). Marx'a göre bir birey olarak kendi yaşamını sürdüren varlık olarak insanın hayatı, aslında tür hayatının kendisidir. Tikel bir varlık olarak insan, aynı zamanda tür varlığı olarak tümelliktir. Marx'a göre tikel ile tümelin birliği olarak birey, dolayısıyla toplumsal bir varlıktır. Fakat insan, bir tür varlığı olduğunu ilk olarak nesnel dünyanın işlenmesinde tanıtlamaktadır (Marx, 2011, s.82). "Bu üretim onun etkin türsel varlığıdır. Bu üretim yoluyla ve bu üretim dolayısıyla, doğa insanın kendi eseri ve kendi gerçekliği olarak görünür. Dolayısıyla emeğin amacı, *insanın türsel hayatının nesnelleştirilmesidir*…"(Marx, 2011, s.82)

Bir tür varlığı olarak insan "Bilinçli bir Varlıktır". Çünkü insan "kendi hayat-etkinliğini" isteminin(iradesinin) ve bilinçliliğinin nesnesi yapar" (Marx, 2011, s, 81). İnsan kendi yaşamını kendi bilinç nesnesi yapabildiği için zorunluluklara tabi olan değil, özgür bir varlıktır. "Özgür, bilinçli etkinlik insanın türsel özelliğidir" (Marx,2011, s.81). Buradan hareketle, tür varlığı olarak insan, doğayı dönüştürerek bu türsel varlığını nesnelleştirmesi dolayımıyla kendi gerçekliğini gören, kendisinin bilincine varan varlık olarak tanımlanır. Dolayısıyla bilinç, insanın emeğiyle doğayı dönüştürerek yarattığı gerçeklik temelinde oluşan şeydir. Bu bilinç aynı zamanda tür bilinci olduğu için, yine bilinç, toplumsal bilinç olmaktadır.

Buradan hareketle, insanın ürettiği nesneler insanın dünyasını oluştururken aynı zamanda bu nesnelerin üretim biçimlerinin insanların yaşam biçimlerini ve buradan hareketle de bilinçlerini belirleyen etmen olduğu söylenmelidir.

Öncelikle, tür varlığı olarak insan, birey tarihsel süreçte gereksinimleri doğrultusunda üretimlerini giderek örgütlemiş, üretimi kolektif hale getirmiştir. Böylece Marx'a göre üretimin bileşenleri olan veya üretim etkinliğinin içerisinden çıkan tüketim ve mübadelenin kendisi de kolektif hale gelmiştir. Buradan yola çıkılarak, Marx ve Engels'e göre toplumsal yapıların, 'üretim biçimleri' temelinde oluştuğu söylenmelidir. O halde doğanın bağrında insana özgü gerçeklik olarak tarihin, üretim biçimlerinin akışı olduğu söylenmelidir. Tekrar etmek gerekirse, bireylerin düşünceleri, eylemleri, yaşam biçimleri ve karşılıklı ilişkileri temel olarak üretim biçimleri tarafından belirlenmektedir. Tarih, değişen üretim biçimleriyle oluşan süreçtir. Bu değişimi sağlayan şey, yani tarihin itici gücü ise, 'üretici güçler' ile 'üretim ilişkileri' arasındaki çelişkidir. Burada, "üretici güçler(ya da üretim güçleri) kavramı, maddi üretici güçleri(makinalar, gereçler, bilim de içinde olmak üzere genel olarak üretim teknikleri) ve insani üretici güçleri, yani emek gücünü birarada ifade eder. Üretim ilişkileri maddi üretici güçler…ile emek gücünü bağıntılandırırlar" (Durand, 2010, s.31). Üretim ilişkileri ve üretim güçleri, yani üretimin "toplumsal ve teknolojik koşulları" birbirlerini diyalektik olarak etkileyerek birbirlerinin değişimlerini ve tarihin evrimini oluşturur. Üretimin gelişmesiyle ortaya çıkan işbölümü ve onun getirdiği özel mülkiyetle birlikte ise, ilkel komünal toplum hariç, modern topluma kadar bütün toplumların, Marx ve Engels'e göre, daha önce vurgulandığı gibi, karşıt sınıflara ayrıldıkları görülür. Başka deyişle üretim ilişkileri, toplumsal yapı çelişki barındırır. Bu noktada Marx ve Engels, değişen üretim biçimleri olarak tarihin itici gücünün sınıf çelişkileri olduğunu söyler. Marx ve Engels'e göre sınıf çelişkileri, yani toplumsal örgütleniş biçimlerindeki bu ayrışmalar zorunlu olarak gerçekleşmekte ve çözümünü kendi içerisinde başka bir örgütleniş biçimine geçişte bulmaktadır.

Lefebvre'ye göre, Marx ve Engels, tarihteki diyalektiği, dolayısıyla olumsuzlama ve olumsuzlamanın olumsuzlanmasını, "sınıfların zıtlığı, mülkiyetin ve yoksunluğun zıtlığı ve bu zıtlığın aşılması" olarak görmektedir (Lefebvre, 2006, s. 55). Tarih, böylece Hegel'in Kavramının değil, maddi koşulların ve bu maddi koşulların belirlediği sınıfların oluşu, akışı olarak kavranır.

Sınıflı toplumlar, daha önce belirtildiği gibi, egemen ve ezilen sınıflar olarak ayrılmaktadır. Egemen ve ezilen olarak sınıflara ayrılan toplumlarda egemen sınıf Marx'a göre yabancılaşan emeği sahiplenen sınıftır. Yabancılaşmış emeği yaratan şey ise, yine sınıflı toplumun üretim biçiminden kaynaklanır. Kapitalist toplumda egemen ve ezilen sınıf burjuva ve işçi sınıfı olarak ayrılır ve burjuva, üretim güçlerini elinde bulunduran sınıfken, işçi sınıfı çalışma araçlarından sahip olmadığı için insani niteliği olan emeğinin ürününü fiziksel varlığını devam ettirmek için ücret karşılığı burjuvaya satmak zorunda olan sınıftır. Bu durumda emeğin, emek ürününün işçiye 'dışsallaştırılması' söz konusudur, dolayısıyla işçi kendi emeğini kendisine 'yabancı' varlık olarak karşısında bulur. Emeğinin bu dışsallaşmasının sonucunda ise, öznenin, doğayla ve diğer öznelerle ilişkilerinde 'ayrışma' olarak yaşanan yabancılaşmayı meydana gelir. Emeğine, doğaya, topluma yabancılaşma ise, bilincin yabancılaşmasını doğurur. Dolayısıyla kapitalizmde işçi sınıfı tüm yabancılaşma durumlarını yaşayan sınıf olarak vardır.

Ayrıca Marx'ın değinilmesi gereken bir diğer düşüncesi, toplumun bütün düşünsel yapılarının -devlet, hukuk, sanat…- üretim biçimlerinin ürünleri olarak açığa çıkıyor olmalarıdır. Üretim biçimleri, düşünsel yapıları belirler. Düşünsel yapılar da kendi içindeki değişimlerle üretim biçimlerini değiştirebilirler. Dolayısıyla düşünsel yapılar ve üretim biçimleri arasında diyalektik etkileşim söz konusudur. Fakat Durand'ın yorumuyla, düşünsel yapılar egemen sınıfların düşünceleridir. Egemen sınıfların düşünceleri olarak da egemen ideoloji olmaktadırlar (Durand, 2010, s. 91).

Durand'ın yorumuyla, Marx'a göre ideoloji, insanın gerçekliği kendisi içerisinden kavradığı inanç ve fikirlerin bütüncül yapısıdır. Marx'a göre ideoloji, daha önce ifade edildiği üzere, toplumsal olan ve kendi yaşam koşullarını kendisi üreten insanın bu üretimle yarattığı ve içerisinde bu üretim faaliyetinin zorunlu sonucu olarak meydana gelen birtakım çelişkiler barındıran toplumsal örgütlenme biçimlerinin bir ifadesidir ya da tanımıdır. Üretim tarzlarının ya da üretim biçimlerinin yarattığı çelişkiler sonucu toplumsal ayrışmalar ya da sınıflar, bunun sonucu olarak da 'güç ilişkileri' ortaya çıkmaktadır. Marx'a göre toplumsal üretim biçimlerinin tanımlamaları ya da ideolojiler ise bu güç ilişkilerinde açığa çıkar. Ona göre üretim araçlarını ele geçiren güç, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da ele geçirmiş olur. Dolayısıyla üretim araçlarına sahip olmayan, dolayısıyla üretim araçlarına sahip olan egemen güç tarafından sömürülen sınıfın, zihinsel, düşünsel üretim araçları da yoktur. Egemen olan, kendisine, yani egemenliğe içkin ve onun bileşenleri olan egemen düşünceler yaratmaktadır. Bu nedenle, Durand'a göre, Marx için ideoloji, tam da egemen gücün açığa çıkarttığı düşünsel bir yapı olduğu için topluma dayatılabilmektedir ve dayatılan, kendisini evrensel değerler olarak sunan egemen sınıfın kendine özgü tasarımıdır (Durand, 2010, s.93). İdeoloji, toplumun, doğal, pratik, toplumsal ve tarihsel boyutları olan gerçekliği kendisi dolayımıyla kavrayışıdır ve aynı zamanda ideoloji, toplumsal üretim biçimlerinin düşünsel bir 'yansıması' olduğu için her ideoloji farklı toplumsal örgütlenme biçimleri ve bu biçimlerin yarattığı egemenlikler ile gerçekliğin başka bir tanımı olarak ortaya çıkmaktadır. Başka deyişle, Marx için ideoloji, gerçekliğin aslında yansıması değildir, gerçekliğin tersine dönmüş ifadesidir. Başka deyişle ideoloji gerçekliğin çarpıtılmış, tahrif edilmiş halidir. Althusser'in yorumuna ise, ideolojilerde, tanımlamalarda bize yansıyan, egemenliğin ve gerçek dünyanın, yine bu "egemenliğin bütün kaçınılmaz deformasyonlarıyla oluşmuş yanlış, tersine çevrilmiş bir imgesidir" (Althusser, 2010, akt. Durand, s.96).

Marx'ın bu temel kavramlarından hareketle, ona göre kapitalizmde tüm yabancılaşma durumlarını yaşayan ve karşısında kendi karşıtı olarak egemen sınıf olarak burjuvayı gören işçi sınıfının, tam da bu yabancılaşmayı en derin şekilde yaşayan sınıf olmasından dolayı, aynı zamanda bu ayrışmayı aşacak olan sınıf olduğu söylenmelidir. Başka deyişle, insanlık tüm tarih boyunca kendi etkinliğiyle kendisine yabancılaşmıştır. Kapitalizmde işçi sınıfıyla birlikte bu yabancılaşmanın en son noktasına varmıştır. Yabancılaşmayı aşmayı ise yabancılaşmayı en son noktasına kadar yaşayan sınıf gerçekleştirebilir. Çünkü bu sınıf, tüm insani niteliklerinden yoksundur. Yabancılaşmanın şiddeti aynı zamanda yabancılaşmanın bilincine varılmasını sağlamıştır. Yabancılaşmayı aşmak bu bilinçle mümkündür. Fakat doğruyu bulmak, hakikate ulaşmak devrimci praksisle mümkündür. Bu nedenle Marx'a göre, 'devrim'le yabancılaşmanın aşılarak sınıfsız toplumun yaratılması, başka deyişle tarihte olumsuzlamanın olumsuzlamasının gerçekleşmesi işçi sınıfının etkinliği, eylemi dolayımıyla olur. Çünkü onun mutlak hakikati tüm insanlığın hakikatidir, yani özgürlüktür. Marx'a göre, tarihin zorunlu olarak gerçekleşecek son evresi olarak sınıfsız toplum olan bu hakikat, doğayla ve toplumla bütün olan, kendine özgü tüm yetenek ve niteliklerini gerçekleştirebilecek imkana ulaşmış bütünsel insandır. Bu, yabancılaşan insanın, kendi etkinliğini, kendi değiştirici dönüştürücü gücünü geri almasıdır. Yabancılaşmayla insan kendisini ve tarihi yarattığının farkındalığını yitirmiştir. Yabancılaşmayı aşma hareketi ise, o halde, tarihin yeniden ele geçirilişidir.

2.2. DİYALEKTİK TOPLUM BİLİM

Frankfurt Okulu, 1890'dan itibaren Almanya'da gerçekleşen politik, kültürel ve entelektüel değişimlerin sonucunda bu değişimleri araştırmak için 1923'te kurulup 1930'da Horkheimer'ın başkanlığa gelişiyle kendine özgü düşüncelerinin olgunlaşmış olduğu, felsefe ve toplumsal analizin birlikteliği olarak görülen ve 'eleştirel teori' olarak adlandırılan teoriyi geliştiren bir enstitü olarak kurulmuştur. Enstitü bu doğrultuda diyalektik bir toplum bilim kurmak istemektedir. Temel amaçları, diyalektik düşünce bağlamında modern toplumun eleştirel analizinden hareketle gelecekteki toplumsal sonuçları öngörebilmek ve bu öngörüyle de şimdideki toplumsal değişim olanaklarını yaratmak olarak ifade edilebilir. Frankfurt Okulu üyeleri olan düşünürler ortak birtakım düşünsel öğelere sahip olmakla birlikte birbirlerinden ayrıdedilebilen fikriler ortaya koyarak özgün birer düşünür olmuşlardır. Bu bölümde Frankfurt Okulu'na ait temel düşünceler betimlenmek istenirken, Adorno'yla ortak fikirleri göz önüne alınarak, genel olarak Okulun başkanlığını da yapmış olan Horkheimer'ın düşüncelerine odaklanılmıştır.

Frankfurt Okulu düşünürleri, gerçekliğin, insan bilinci ve toplumsal, tarihsel, kültürel tüm fenomenlerin çelişkili bir bütünsellik sergilediğini ve bu bütünsellik içerisinde incelenmesi gerektiğini düşünürler. Gerçekliğin bu kavranışından hareketle materyalist bir toplum bilim kurmayı amaçlayan Frankfurt Okulu'nun felsefi düşüncelerinin ve toplumsal analizlerinin dayanağı diyalektik bakış açısıdır. Bu nedenle teorilerini düalist, tek yanlı ve indirgemeci anlayışlara karşı, karşıtlıkları etkileşimli ve dolayımlı olarak düşünerek aşma temelinde geliştirirler. Özne ve nesne, bilinç ve gerçeklik, birey ve toplum, teori ve praksis diyalektik olarak etkileşimli ilişkiye sahiptir. Temelde bilinç ve gerçeklik herhangi birinin diğerine önceliği olmaksızın göreli olarak özerktir. Bu bakış açısında bilinç, özne gerçekliği, nesneyi belirlerken, gerçeklik de, nesne de bilinci, özneyi belirlemektedir. Göreli özerkliğe sahip oldukları için özne ve nesnenin, bilinç ve gerçekliğin birbirlerine özdeşliklerinin kabul edilmesi de söz konusu

değildir. Başka deyişle, öncelikle Horkheimer için karşıtlıkların aşılması bir özdeşlik ve uyuma işaret etmez. Bilincin gerçekliğe özdeşliğini kabul etmek, toplumsal değişim olanaklarının olmadığı kabulüne götürür. Oysa insanlar nesnel koşulların belirleyiciliğiyle birlikte kendi yaşam ve dünyalarını kendileri yaratmışlardır. Dolayısıyla Frankfurt Okulu, toplumsal-tarihsel koşulların bilinç üzerindeki belirleyiciliğini göz önünde bulundurmakla birlikte bilincin özerkliğine de vurgu yaparak toplumsal koşulların değişim ve dönüşüm imkanının gerçekliğini temellendirmeye çalışır.

Bu bakış açısından hareketle, Frankfurt Okulu, bilinç ve özneye verdiği öncelik ve özerklik adına idealizmi, nesnel gerçekliğe verdiği öncelik adına da materyalizmi ele alarak, teorilerini bu iki felsefenin ikileminde konumlandırmış ve idealizm ve materyalizm karşıtlığını aşmak istemiştir. İdealizm ve materyalizm karşıtlığını ise Hegel'in idealizmi ve Marx'ın materyalizmi olarak konumlandırıp bu karşıtlığı her iki paradigmada bulunan, değinildiği gibi, diyalektik ile aşmaya çalışırlar. (Dellaloğlu, 2018, s. 27). Frankfurt Okulu, Hegel ve Marx'ın eleştirel değerlendirmesini yaparak iki paradigmayı bütünleştirmek amacındadır.

Öncelikle Horkheimer'a göre, Hegel, özne ve nesnenin, bilinç ve gerçekliğin diyalektik bütünselliğini öne sürmüş olmakla birlikte özneye öncelik vermiş, nesnel gerçekliğin oluşumunu Mutlak Özne'nin hareketine indirgemiştir. Dolayısıyla özne ve nesnenin, bilinç ve gerçekliğin özdeşliğini kabul eden Hegel, gerçekliği Mutlak Özne'nin kendisini açımlaması olarak tanımlayarak bu özdeşliği Mutlak Özne'nin ontolojik önceliği temelinde kabul etmiştir. Tüm nesnel gerçeklik diyalektik hareket içerisinde kavranır, fakat bu hareket, Mutlak Öznenin bilinç hareketine indirgenmiştir. Horkheimer ise, tüm nesnel gerçekliğin oluşumunun temeli olan metafizik bir Mutlak Özne, Düşünce ya da Akıl'ın varlığını kabul etmez. Marx'ın savunduğu gibi, Mutlak düşünce yerine varolan, ona göre, belli tarihsel-toplumsal, ekonomik koşullarda yaşayan ve bunlarla belirlenen somut bireylerin düşünceleridir. Dolayısıyla Hegel'de öznenin, bilincin,

düşüncenin özerkliği değerlidir, fakat bu özerkliğin mutlak oluşu ve nesnel gerçekliğin mutlak özneye indirgenişiyle gerçekleşen özdeşlik, maddenin ve nesnel koşulların varlığını ve etkisini tamamen yok saymak anlamına gelir. Burada maddi olan, düşünceye indirgenmiştir. Fakat insanın doğayı dönüştürdüğünü ve bu dönüşümle kendisini de dönüştürdüğünü, böylece insanın kendisini de doğayı da tarihselleştirdiğini düşünen, dolayısıyla insan ve doğa arasında diyalektik bir ilişki gören Horkeimer, Marx'ın kendisine dönerek, mekanik materyalizmi olduğu gibi, maddenin ontolojik önceliğini kabul eden Ortodoks Marksizmi de eleştirir (Jay, 2014, s.110). Ortodoks Marksizmde bilince öncel 'nesnel' koşulların varlığı kabul edilir; bilinç bu nesnel gerçekliğin, maddi koşulların yansıması olarak görülür, böylece bilinç maddenin, toplumsal, ekonomik koşulların belirleyiciliğine indirgenmiş olur. Oysa Horkheimer, Jay' göre, "idealizmin doğru bir şekilde beyan ettiği bilişsellikteki aktif öğeye vurgu yapıyordu" (Jay, 2014, s.110). Çünkü ona göre, toplumsal, değişim ve dönüşüm, başka deyişle praksis ancak bilinçte varolan aktiflik ve özerklik sayesinde mümkündür. Dolayısıyla bilinçten önce bir nesnel gerçekliğin olduğunu ve bu nesnel gerçekliğin bilinci belirlediğini varsaymak, değişim ve dönüşümün, praksis'in, yaratıcı eylemin varlığını yok saymaktadır. Ortodoks Marksizm ayrıca maddi koşulların bilinci belirlediği kabulünden hareketle toplumun ekonomik altyapısının kültürel üstyapıyı belirlediği düşüncesine bağlıdır ve dolayısıyla kültürel üstyapıyı altyapıya indirgemektedir. Horkheimer ise, bilinç ve maddenin, düşünce ve gerçekliğin, özne ve nesnenin etkileşimli bir ilişki sergilemiş olduğu gibi, altyapı ve üstyapının da etkileşimli olarak birbirlerini belirlediği fikrini benimser. Dolayısıyla Frankfurt Okulu'na göre, ne nesnel gerçekliği bilince indirgeyen ve böylece nesnel gerçekliği bilinç üzerinde etkisiz gören bir idealizm ne de bilincin tamamen nesnel koşulların etkisiyle belirlendiğini savunan materyalizm gerçekliği bütünlüğüyle açıklayabilir. Başka şekilde ifade edilecek olursa, ne Mutlak bir Akıl ve bu Akılla özdeş nesnenin varlığıyla varolan Mutlak bir Doğru ne de bilince yansıyan değişmez,

değiştirilemez nesnel bir gerçeklik vardır. Çünkü Frankfurt Okulu ve Horkheimer, Marx'tan nesnel gerçekliğin tarihsel olduğu fikrini alır. Fakat bununla birlikte Horkheimer, Marx'ın tarihi sınıf savaşlarının tarihi ve bu tarihin öznesi olarak da proletaryayı görmüş olmasını, dolayısıyla kapitalizmin içerisinden zorunlu olarak bir proletarya devriminin gerçekleşeceği ve böylece doğayla ve toplumla uzlaşmış bütünsel insanın kendisini gerçekleştireceği düşüncesini kabul etmez. Özne ve nesnenin, insan ve doğanın, teori ve pratiğin uzlaşımı, başka deyişle uzlaşmış bütünlüğü ancak 'ütopya' olarak kabul eder. Tekrar etmek gerekirse, Horkheimer'a göre, özne ve nesne, bilinç ve gerçeklik birbirlerine indirgenemez bir biçimde etkileşimlidir, dolayımlıdır. Dolayısıyla ayrıca etkileşime, dolayımın kendisine vurgu yaparak diyalektik düşünceyi benimseyen Horkheimer, böylece Jay'e göre, Marx'ın Hegelci kökenlerine dönmüş olmaktadır (Jay, 2014, s.110).

Dolayımı kabul ederek Hegel'ci olmakla birlikte, daha önce değinildiği gibi, Horkheimer, Hegel'in özne ve nesne özdeşliği fikrini reddeder. Özne ve nesne, birey ve toplum, tikel ve evrensel arasında dolayımlar söz konusudur. Öznenin nesneye, bireyin topluma, tikelin evrensele indirgenemeyişi ve onların dolayımlı oluşları, yaratıcı eylemin, praksisin, dolayısıyla insan özgürlüğünün gerçekleşmesinin alanını yaratan düşünce olması nedeniyle benimsenir. Öncelikle Frankfurt Okulu düşünürleri, Hegel ve Marx'ın insanların kendi yaşamlarının, kendi dünyalarının kurucu özneleri oldukları fikrini benimserler. Hegel, Kant'ın transcendental ben'inin dünya kurucu kategorilerini tarihte açımlanışını, kategorilerin tarihsel gerçekleşimini ortaya atmıştır. Dolayısıyla Hegel'in kavramları tarihsel-toplumsal gerçeklikle bütünleşir. Fakat Marx, Hegel'in tarihi zorunlulukla ilerleyen kavramsal, mantıksal metafiziksel bir varlık olan tinin tarihi olarak tanımlanmasını eleştirmiştir. Daha önce vurgulandığı gibi, Marx'a göre gerçekten varolan belli somut toplumsal tarihsel koşullarda yaşayan somut bireyler ve onların düşünceleridir. Dolayısıyla Marx somut yaşamın kendisine dönmüştür ve tarihi insanların

yaptıkları düşüncesinden hareketle felsefenin görevini de yeniden tanımlamıştır. Felsefe, Hegel'deki gibi, tarihten soyutlanmış olduğu ve bu nedenle gerçekliğe tekabül ettiği iddiasıyla oluşturulmuş kavramsal dizgeyle tüm gerçekliği açıklamak olmamalıdır. Tüm felsefe tarihinde tanımlandığı gibi felsefe artık dünyayı açıklama ve yorumlama olmamalı onu değiştiren etkinlik olmalıdır.

Frankfurt Okulu, Marx'ın materyalizminden hareketle maddi, somut yaşamın kendisine dönerek yine Marx gibi, felsefenin görevini bu bağlamda yeniden tanımlamıştır. Frankfurt Okulu'nun amacı, toplumsal dönüşüme ve insan özgürlüğünü gerçekleştirmeye yönelen bir toplum teorisi ortaya atmaktır. Bu teoriyi ise öncelikle pozitivizmin sosyal bilim anlayışına karşıt olarak konumlandırarak açıklarlar. Horkheimer eleştirel teori olarak adlandırdıkları teorilerini modern bilimlerin, yani pozitivizmin bakış açısı olan geleneksel teoriyle karşılaştırır. West, Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisini, Marx'ın eleştirel yönteminin yeniden icat edilmesi olarak tanımlar (West, 2008, s.104). Marx'ın eleştirel yöntemi, ekonomi politik eleştirisinde görülür. Marx ekonomi politik eleştirisinde ekonomistlerin kapitalizmi analiz ve betimlemelerinin, kapitalizmin tarihsel bir olgu olarak ele alınışı değil, ama zorunlu ve doğal bir olgu olarak kabul edilmesi olduğunu iddia eder. Marx'a göre, ekonomi, tarihsel yaklaşıma sahip bir bilim olmalıdır. Oysa klasik ekonomi politik, "…genel ve soyut formüller dile getirir, sonra da bu formülleri yasa olarak benimser" (Marx, 2011, s. 73). Bu yasalar böylece bilimsel olarak nesnel, ezelî ve ebedî yasalar olarak sunulur. Marx'a göre tarihsel bir olgu olan kapitalizmin doğal bir olgu olarak sunuluşu, toplumun dönüştürülebildiği gerçeğini gizleyerek aslında burjuva sınıfının çıkarlarını korur. Dolayısıyla klasik ekonomi politik ona göre bilimsel değil, ideolojiktir. Marx'ın bu fikrinden hareketle ,Frankfurt Okulu da temelde bilim felsefesi ya da bilgi teorisi olarak pozitivizmin doğa bilimlerinin yönteminin insana ve toplumlara da uygulanabilir olduğu iddiasını eleştirir. Pozitivizm deneyimlenebilen, gözlemlenebilen olgulardan hareketle

yasalar keşfeden bilimsel anlayış olarak tanımlanabilir. Fakat bu yöntem, toplum biliminin yöntemi olarak tarihsel bağlam göz önüne alınmadan insana ve topluma uygulanır. Frankfurt Okulu teorisyenleri dünyayı deneyimde verili olarak dolaysız biçimde kavrama arayışının topluma, insana uygulanmasının temelde insanı etkin, değişen, dönüşen varlık olarak değil, mekanik belirlenime sahip nesneler ve olgular olarak görmek anlamına geldiğini düşünürler. Dolayısıyla pozitivizm aslında değişebilen dönüşebilen toplumu 'ikinci doğa' olarak görmüş olur. Ayrıca pozitivizm bilginin edinilişinde olgu ve değer ayrımı yaparak olguların deneyimindeki insan ilgi ve değerlerini yok sayarak bilimsel araştırmanın tarafsızlığını iddia etmiştir. Özetle pozitivizm, olguları verili, doğal olarak kabul ederek onların değiştirilebilir olduğu ve insanların özgür varlıklar oldukları gerçeğini gizler. Dolayısıyla aslında Frankfurt Okulu, pozitivizmin mevcut sistemi onaylayan, olumlayan bir teori olduğunu ve bu nedenle ideolojik bir işleve sahip olduğunu iddia eder. Frankfurt Okulu'na göre, Jay'in ifadesiyle "pozitivizm dünyanın oluşturulmasında öznelliğin yaratıcı ve aktif gücünü (yani dünyanın tarih, kültür ve toplum dediğimiz bölümlerini) kavrayamamış; bu nedenle dünyayı bitmiş bir realite, bir "İkinci Doğa" olarak kabullenmiş; edilgin ve boyun eğici bir politikanın suç ortağı olmuştur" (Jay, 2001, s.73).

Geleneksel teoriyle karşılaştırıldığında eleştirel teori, "tek tek olguların kesin bir bağlantı içinde ortaya çıktıkları", "gerçekliği bütünlüğü içinde yansıtmaya çalışan diyalektik kuram"dır (Horkheimer, akt. Bottomore, s. 18). Horkheimer, eleştirel kuramın, gerçekliği Hegel gibi bir süreç içinde ve bütünsel olarak ele aldığı söyler. Teori bu gerçeklikte özne ve nesnenin, kavram ve gerçekliğin, insan ve toplumun karşılıklı olarak değiştiği, dönüştüğü ve etkileşimli bir ilişki sergiledikleri kabulüne dayanır. Fakat özne ve nesne hiçbir zaman özdeş olmaz. Başka deyişle, gerçeklik kavramlara özdeş değildir. Dolayısıyla Horkheimer'a göre, gerçeklik kavramlarla tam olarak kavranamaz (Held, 2010, s.189-218). Eleştirel kuram, kendisini tam da kavram ve gerçeklik arasındaki

diyalektikte konumlandırmaktadır. Horkheimer, diyalektik toplum kuramında Hegel'in diyalektiğine başvurmuştur. Hegel'in diyalektiğinin başat ilkesi, daha önce söylendiği gibi, 'belirlenimli olumsuzlama'dır. Hegel'de bilinç nesneyle girdiği etkileşimle karşıtlıkla karşı karşıya kalıyor ve kendisini olumsuzlayıp, bu belirlenimli olumsuzlamayla da bilincin önceki aşamalarını aşarak gelişiyordu. Fakat Horkheimer'a göre, Hegel'de düşüncenin sürecinde her aşamada oluşan kavramın sonraki aşamada aşılan kendi sınırlılığı ve yetersizliği, düşüncenin ve dolayısıyla gerçekliğin bütünselliği içerisinde yer almaktadır. Başka deyişle sınırlı ve yetersiz görülen her kavram bütünün ya da gerçeğin parçası olarak vardır. Dolayısıyla Hegel'de gerçekliğin ve düşüncenin farklı evreleri olan kavramlar göreceliliğe neden olmazlar. Horkheimer'a göre diyalektik, sınırlılıkları, yetersizlikleri ortaya çıkarması bakımından göreceliliği içermekle birlikte aynı zamanda bu sınırlılık ve yetersizlikleri geçersiz olarak görmeyip onları "gerçeğin bir anı" olarak kabul ederse görecelilikten kurtulabilir (Held, 2010, s.189-218). Dolayısıyla diyalektik,

> "herhangi bir kimsenin…sanki bilincin boş oluşu idealmiş gibi, değersiz olduğu için her şeyi unutabilmesi (değildir); fakat içinde hem tikel görüşlerin kabul edildiği hem de aynı zamanda tüm göreceliliği ve geçiciliğiyle birlikte gerçek ilişkilerin farkına varıldığı, kendisinin tüm iddiaları, çözümlemeleri ve sınırlamaları vb. ile birlikte, düşüncenin tüm sürecidir" (Horkheimer, akt. Held, 2010, s.189-218).

Fakat Horkheimer, diyalektiği, Hegel'deki gibi, özne ve nesnenin, kavram ve gerçekliğin özdeşliğiyle son bulan, tamamlanmış diyalektik olarak görmez; diyalektik tam da tamamlanmamışlığı gösterdiği için eleştirel yöntemin temeli yapılır. Horkheimer, Hegel'in süreç fikrini almıştır, fakat tüm bilginin tarihsel bağlamda görülmesi gerektiğine vurgu yapar. Başka deyişle, herhangi bir bilginin tüm gerçekliği açıklayan mutlak bilgi olduğu iddia edilemez. Tarihsel süreç değişim içerisindedir ve toplum da öznelerin

yeniden ve yeniden ürettikleri yapıdır. Horkheimer'a göre toplum, "sürekli kendisini yeniden yapılandıran bir bütünlüktür" (Horkheimer, akt. Held, 2010) s.189-218). Özne ve toplum sürekli olarak değişir. Dolayısıyla Horkheimer, "kavram ve nesne arasında indirgenemez bir gerginlik"in var olduğunu ileri sürmektedir (Horkheimer, akt. Held, 2010, s.189-218). Kavram ve nesne arasındaki gerginlikten aklın mutlak bilgiyi vereceği iddiasına karşı eleştirel düşüncenin açığa çıktığını savunur. Kavram mevcut toplumsal dünyanın karşısında, mevcut toplumsal dünya da kavram karşısında yetersiz kalmaktadır. Jay'in ifadesiyle, "işte birbirini bütünleyen bu iki yetersizliğin karşılıklı etkileşimidir ki, Adorno'nun ileri sürdüğüne göre, *statu quo*'yu aşkınlamak için düşünceye eleştirel gücünü vermektedir" (Jay, 2001, s.76).

Frankfurt Okulu ve Horkheimer, Marx'ın gerçekliğin belli bir tarihsel dönemde, belli toplumsal koşullarda insan etkinliği yoluyla, praksisle oluşturulduğu fikrini paylaşır. Gerçeklik doğayla insanın ve insanların birbirleriyle etkileşim sürecini imler. Dolayısıyla gerçeklik, değişim ve dönüşüm süreci olarak kavranır. Gerçeklik böylece özne ve nesne olarak ikileştirilemez, etkileşim sürecinde oluşturuluyor olarak kavranır. Tarihsel gerçeklik değişirken aynı zamanda gerçekliği oluşturan insanın duyumsallığı, duyusal, fiziksel ihtiyaçları da değişime uğrar. Duyumsallık da sabit, değişmez değildir. Başka deyişle, insan doğayı ve toplumu değiştirdikçe kendisini de, kendi duyusallığını da değiştirir, dönüştürür. Duyumu mutlaklaştırarak onu materyalist bilginin temeline yerleştiren anlayışa karşı Horkheimer, duyu deneyiminin de belli toplumsal koşullarda, toplumsal ilişkilerde yaşayan insanların deneyimleri olduğunu ileri sürer (Held, 2010, s.189-218). Held'in ifadesiyle, Hoerkheimer'a göre, "kavrayış her zaman belli erkeklerin ve kadınların, özellikle de belli bir toplum içindeki belli toplumsal ilişkilerin kavranışıdır" (Held, 2010, s.189-218). Eleştirel kuramı da bu materyalist anlayış çerçevesinde tanımlayarak kuramın belli tarihsel dönemde, belli toplumsal koşulların ve toplumsal ilişkilerin oluşturduğu bütünselliğe dair olarak bir kuram olarak görür. Dolayısıyla

kuramın kendisi de tarihe ve topluma bağlı olarak değişime uğrayacaktır. Çünkü toplumsal bütünü oluşturan parçaların zamansallık içerisinde birbirleriyle etkileşimiyle değişimi bu bütünü de değiştirir. Held'in ifadesiyle, "parçaların –ister bireyler, ister toplumsal sınıflar ya da kuramlar olsun- daimi etkileşimi ve gelişmesiyle, bütün de önceki aşamalardaki olabilirliklerden bazılarını gerçekleştirerek gelişir" (Held, 2010, s.189-218). Böylece Horkheimer, Held'e göre, materyalist diyalektik kavrayıştan hareket ederek "özne ve nesne, parça ve bütün, tikel ve evrensel arasındaki ilişkiyi tarihsel olarak kavramak" zorunluluğunu vurgular (Held, 2010, s.189-218). Dolayısıyla kuram, bu bütünselliği kavrarken bu bütüne dair kavramların değişebilir olduğunu kabul eder. Bütün değiştikçe kuramın içeriği de değişir. Fakat Horkheimer'a göre kuramın değişiminin belli tarihsel koşullara göre gerçekleşmesi önceki halinin yanlış olduğunu göstermez. Horkheimer'ın ileri sürdüğü "sonlanmamış diyalektik", düşünceleri tek yanlılık ve sınırlılıktan kurtararak onları "düzeltilmeye açık" kılar, dolayısıyla "idealist yanılsamadan kurtulan diyalektik görecelilik ve dogmatizm arasındaki çelişkinin üstesinden gelir" (Horkheimer, akt. Held, 2010, s.189-218).

Kavram ve nesne toplumsal sürecin bağıntısallık sergileyen öğeleridir. Daha önce vurgulandığı gibi, kavram ve nesne arasında hep bir gerilim vardır. Dolayısıyla birbirlerine indirgenebilir değildirler. Eleştirel kuramın amacı, kavramları, düşünceleri bu kavramların ait oldukları tarihsel gerçeklikle karşılaştırmak ve kavram ve gerçeklik arasındaki gerilimi aşmaya çalışmaktır. Bu karşılaştırma ise, içkin eleştiri yöntemi olarak adlandırılır. Horkheimer bu düşünceyi ise, Marx'ın burjuva toplumunun idealleri ile gerçekliğinin arasında varolduğunu gösterdiği çelişkiden hareketle ileri sürmüştür. Horkheimer'a göre burjuva toplumunun siyasi ve ahlakî adalet, eşitlik ve özgürlük olan evrensel ideallerinin, ekonomik düzlemde yaratılacak "serbest adil değişim" koşullarıyla gerçekleşeceği iddia edilir. Bireysel ihtiyaçların en adil şekilde serbest değişim koşullarında, pazar sisteminde karşılanabileceği ve ancak bu sistemde bireysel çıkar ile

toplumsal çıkarın uyuşacağı iddia edilir. Horkheimer'a göre içkin eleştiri, kapitalizmin iddialarını, kavramlarını mevcut gerçeklikle karşılaştırarak bu ideallerin gerçeklikte tam karşıtı haline geldiğini açığa çıkarır. Pazar sistemi, ona göre gerçeklikte kendisini olumsuzlamakta ve adaletsiz, eşitsiz ve özgür olmayan toplum oluşturmaktadır. İçkin eleştiri nesneyi kavramıyla karşılaştırarak ortaya çıkan sonuçları tekrar nesneye dönerek gözden geçirir. Böylece nesnenin çelişkileri ile birlikte mümkün değişim olanaklarının farkındalığı yaratılarak nesnenin değiştirilebilir olduğu gerçeği gösterilir. İçkin eleştirinin ilkesi, Hegel'de başat olan olumsuzlama ilkesidir. Eleştirel teoride belli düşünceler ve konumlar olumsuzlama ilkesiyle aşılır. Fakat bu, West'in belirttiği gibi, düşüncelerin toptan reddi veya "soyut olumsuzlama" değil, "belirleme almış olumsuzlama"dır (West, 2008, s. 109). Düşüncelerin sınırlılıkları olumlu yanları korunarak aşılır. Held'e göre, kavramsal ilkeleri varolanla karşılaştırma olarak içkin eleştiri, aynı zamanda "mevcut düzende içkin olan kapatılmış olabilirliklere işaret ederek belli bir pozitif karakter kazanır" (Held, 2010, s.189-218).

Buradan hareketle, Horkheimer'a göre içkin eleştiri kendisini ideoloji eleştirisi olarak göstermektedir. Kapitalist toplumda toplumsal bütün, çelişkilerle oluşmuştur. Fikirlerin ideolojik olması, toplumsal bütünün çelişkilerini toplumda yer alan egemen sınıfın ya da grubun çıkarı için uyumlu gösteriyor olmasıyla tanımlanır. İçkin eleştirinin amacı, ideolojilerin toplumsal bütünün çelişkilerini, toplumsal ilişkilerin çarpıklığını gizleyişini, başka deyişle varolan gerçeklik ile ideolojinin bu varolanı meşrulaştırması arasındaki çelişkiyi incelemektir.

Eleştirel teori felsefeyi toplumla, pratikle birleştirme amacındadır. Martin Jay, Frankfurt Okulu'na göre geleneksel teorinin her zaman düşünce ve eylem arasında ayrım yaptığını, onun hedefinin saf bilgi olduğunu ve eylemlilikten bahsedilecekse onun ancak dünyanın teknolojik açıdan egemenlik altına alınması olduğunu ifade eder (Jay, 2001, s.147). Eleştirel teori ise bilginin fetişleştirilmesine karşı çıkarak teori ve pratiğin birliğini

öne sürer. Daha önce vurgulandığı gibi, kavram ve nesne arasında kapanmayacak ayrımdan ortaya çıkacak eleştirel teori, toplumun değiştirilebilir oluşunu açığa çıkaracaktır. Eleştiri, insanların değişmeyen, doğal olarak algıladıkları gerçekliğin zorunluluk olmadığını anlamalarını sağlayacaktır. Anlamak ise, Frankfurt Okulu'na göre pasif, teslimiyetçi bir etkinlik değil, dönüştürücü ve kurucu bir etkinliktir (Gülenç, 2015, s.17). Gülenç'in ifadesiyle, "bir *theoria* etkinliği olarak felsefe, eleştiri aracılığıyla değiştirir ve dönüştürür". "Eleştiri dönüştürmektir" (Gülenç, 2015, s. 17). Çünkü "eleştirmek, gerçeklikle çatışma içinde olmak, onu olumsuzlamaktır" (Gülenç, 2015, s. 15). Dolayısıyla tarihsel toplumsal döneme göre değişen kuram, aynı zamanda içinde oluştuğu toplumu değiştirir, dönüştürür. Eleştirel kuram böylece kuram olmanın yanı sıra pratiğin kendisi haline gelir. Kuram ve toplum, kavram ve gerçeklik arasında daha önce ifade edildiği üzere diyalektik ilişki vardır. Düşünce kendisini gerçekleştirirken, gerçeklik de düşünceye doğru evrilecektir. Daha önce vurgulandığı gibi, Marx'ta gerçekliğin emek, yani pratik yoluyla kurulduğu kabulünden hareketle praksis önemli bir yere sahipti. Marx'a göre, gerçekliğin bilgisi pratikte elde edilir. Marx'ın ifadesiyle,

> "İnsan düşüncesinde nesnel hakikatin payı olup olmadığı, teorik değil pratik bir sorundur. İnsan, hakikati, yani düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya ait oluşunu pratikte kanıtlamak zorundadır. Pratikten yalıtılmış düşüncenin gerçekliği ya da gerçek dışılığı üzerine yürütülen tartışma, tamamıyla skolastik bir sorundur" (Marx ve Engels, 2013, s.15).

Marx'ı izleyen Horkheimer'a göre de, toplumsal kuramın kavramları, toplumsal ilişkiler, pratik insan etkinlikleri ve tarihsel gelişimin kendisi içerisinden oluşturulur. Aynı zamanda kuram da ancak Marx için olduğu gibi, pratikte gerçekleştirildiğinde doğrulanabilir. Bu nedenle Held'e göre, Horkheimer için praksis, "tarihsel, siyasal ve epistemolojik bir kategoridir" (Held, 2010, s.189-218). Eleştirel kuramın amacı, toplumsal çelişkilerin farkındalığını sağlayarak, pratikteki gerçekliğin, yani kapitalizmde

varolan sınıfların ve her türlü tahakkümün, aşılmasıdır; başka deyişle, pozitif bir tanımı olmayan ama toplumun çelişkilerden kurtulması anlamına gelen rasyonel toplumun yaratılmasıdır.

2.3. NEGATİF DİYALEKTİK

Frankfurt Okulu'nun toplum bilimi, diğer sosyal bilimlerle karşılaştırılarak oluşturulmuş bir yöntem tartışması çerçevesinde ortaya atılmıştır. Fakat Buck-Morss'a göre, Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Teorisi, hiçbir zaman tüm üyelerinin uzlaştıkları tamamlanmış bir felsefe olmamıştır, üyelerin uzlaştıkları şey, Geleneksel Teori'ye karşı oluşlarıdır, fakat bireysel olarak üyelerin yöntem düşünceleri farklılaşmaktadır, dolayısıyla Eleştirel Teori kesinlikten yoksundur (Buck-Morss, 1977, s.65). Önceki bölümde üzerinde durulan, Horkheimer'ın çerçevesini çizdiği Frankfurt Okulu'nun diyalektik yöntemi, Buck-Morss'un belirttiğine göre, 1960'lar boyunca Adorno'nun 'negatif diyalektik'i ile özdeşleştirilir hale gelmiş olan yöntemdir (Buck-Morss, 1977, s.65). Dolayısıyla Adorno'nun negatif diyalektiğinin bu yöntemin temeli olduğu söylenebilir. Fakat örneğin Buck-Morss, 'Eleştirel Teori'yle 'negatif diyalektik'i özdeşleştirmekten kaçındığını belirtir (Buck-Morss, 1977, s.65). Bu bölümde, önceki bölümde üzerinde durulan düşünsel motiflerin yeniden ele alındığı görülecektir. Fakat bu düşünsel motifler Adorno'nun negatif diyalektiği olarak daha geniş kapsamlı ve kendine özgü kavramlarıyla ele alınmaya çalışılacaktır. Fakat öncelikle Adorno'nun diyalektik toplum kuramı ortaya koymayı amaçlamaktan ya da başka deyişle pozitif bir toplum kuramı formüle etmekten ziyade bütün felsefe ve toplum kuramlarının eleştirisi olarak sunduğu ve negatif diyalektik diye adlandırdığı bu şeyi, felsefi bir bakış açısı olarak sunduğu söylenmelidir (Bottomore, 2016, s.21).

Adorno, felsefî teorilerin toplumsal yapıları ve bu toplumsal yapılardaki çelişkileri cisimleştirdiğini düşünür. Amacı, felsefenin, felsefî teorilerin içkin eleştirisiyle bu teorilerdeki çelişkileri ortaya çıkarmak ve böylece 'eleştirel toplumsal bilinci' oluşturma imkanını yaratmaya çalışmaktır. Held'e göre, "felsefenin toplumsal yapıları ifade etme biçimi"yle ilgilenen Adorno, kendi felsefesini de tam da felsefenin içkin eleştirisine dayandırarak ortaya koymaya çalışır (Held, 1980, s.200-201). Adorno için

felsefe eleştirisi aslında ‘özdeşlik düşüncesi’nin, başka deyişle, ‘şeyleşme’nin çeşitli biçimlerinin eleştirisi anlamına gelir (Rose, 1978, s.55). Adorno özne ve nesne ilişkisini özdeşlik kavramı dolayımıyla tarif edilişinden farklı bir biçimde kurmak ister. Adorno, özne ve nesneyi özdeşlik bağlamında düşünmenin öznenin nesneye tahakküm uygulaması olarak tanımlar. Adorno’nun negatif diyalektik ile ortaya koyduğu amaç ise, nesnenin öznenin tahakkümünü kırabilen özgünlüğe sahip ve öznenin de özgün nesneyi deneyimleyişinde dönüşebilir olması anlamında özgür oluşunun gösterildiği bir özne nesne ilişkisi tarif etmektir. Rose’a göre, Adorno özdeşliği varsaymadan sağlanacak böyle bir özne nesne ilişkisinin salt epistemolojik varsayımlar olarak değil, toplumsal süreçler olarak anlaşılmasıyla mümkün olduğunu düşünür (Rose, 1978, s. 56). Özne nesne ilişkisini tahakküm ilişkisi olmaktan çıkarmaya çalışma ise dolayısıyla aynı zamanda özgürleşimin gerçekleşmesini amaçlamak olur. Özgürleşimin gerçekleşmesi için Adorno, öncelikle özne ve nesne kavramlarının yeniden tanımlanması gerektiğini düşünür. Bu tanımlamada temel olan fikir, özne karşısında nesneye verilen önceliktir. Bu öncelik, Rose’un belirttiği gibi, Adorno’ya göre “bir özne olma”yı, “bir nesne olma”nın anlamının parçası kılarak tanımlamaya dayanır (Adorno, 2004, s.299; Rose, 1978, s.55).

Adorno, negatif diyalektik düşüncesini tesis ederken Hegel, Nietzsche ve Benjamin’in düşüncelerinden etkilenmiştir. Adorno, bu filozofların modern felsefe ile birlikte öznenin kurucu öznellik olarak tanımlanmasına karşı geliştirdikleri fikirlerden etkilenmiştir. Öncelikle Hegel, hakikatin temelini Transcendental Özne’de gören Kant’a karşı çıkarak hakikatin öznenin gerçeklikle kurduğu diyalektik ilişkiyle oluşturulduğu fikrini ortaya koymaktadır. Hakikat’in kendisi de bu oluş, bu ilişki süreci olarak tanımlanmaktadır. Adorno, Hegel’in hakikatin süreç olduğu fikrine katılır. Fakat bununla birlikte Adorno’ya göre, Hegel, hakikati diyalektik süreç olarak görmekle birlikte onu Mutlak hakikat kavramına bağlamıştır. Başka deyişle, özne ve nesnenin mutlak özdeşliğini kabul etmiştir. Hegel’e göre hakikatin süreci özne ve nesnenin mutlak

özdeşliğiyle son bulur, dolayısıyla bu süreç bir sistem içerisinde kavramsallaştırılabilirdir. Başka deyişle Hegel, bir taraftan özdeşliği yok edecek diyalektik yöntemi kullanırken, bir taraftan da içerisinde Mutlak hakikati temellendiren bir sistem kurmuş olur. Süreci ve diyalektiği ortaya koyarken bu süreç ve diyalektiği metafizik varlık olan Tinin oluşum süreci olarak görmüş, böylece gerçekliği öznelliğe indirgemiştir. Rose'a göre, Adorno, hakikatin diyalektik süreç olduğu, dolayısıyla değişebilir olduğu fikriyle gerçekliğe dair eleştirel bakış açısına sahip olmasına rağmen, Hegel'i, gerçekliği meşrulaştırmayla sonuçlanan bir bilme kavramı geliştirmekle eleştirir (Rose, 1978, s.57). Adorno, Hegel'in, özbilincin, köle efendi diyalektiğinde görüldüğü gibi, toplumsal süreçlerle oluştuğu fikrine katılır. Fakat Adorno'ya göre Hegel, bilincin gelişimini tamamlanmış tarihin bakış açısından gördüğü için toplumsal, tarihsel bakış açısının dışına çıkmıştır. Tarihin tamamlanışı, bilincin gelişim sürecinin tamamlanışı, özne ve nesnenin –gerçeklik kendisinin nesnelleşmesi olduğu için- Mutlak İdea içindeki özdeşliği olur. Oysa Adorno için karşıtların etkileşimi ve olumsuzlanması olarak ilerleyen diyalektik süreçte karşıtların birliği olan sentez aşaması söz konusu değildir. Özne ve nesne arasındaki olumsuzluk son bulmaz. Adorno, bilincin gelişim sürecindeki, karşıtlığın ortaya çıkışı ve karşıtlığın olumsuzlanmasıyla bir sentezde ortadan kaldırılışı ve bu sentezin de başka bir karşıtlık oluşturup olumsuzlandığı ve bu ilerleyişte nihaî bir senteze varıldığı Hegelci diyalektik düşünceyi reddeder. Held'in belirttiğine göre, Adorno için, "diyalektiğin karşıtlığı aşma kapasitesi sınırlıdır" (Held, 2019, s.204). Ona göre eleştirinin temeli olan diyalektik, nesnesini, yani nesnesiyle belirleniyor oluşunu aşamaz. Held'e göre, Adorno için, "tarihte aşkınlığın temeli, tikel tarihsel koşullar tarafından katı bir biçimde sınırlandırılır" ve Hegel'in felsefeyle tarihsel, toplumsal gelişmenin bütünlüğünü kavrayış iddiası, "tarihi şimdinin kategorileriyle ebedîleştirir" (Held, 1980, s.204). Çünkü Adorno'ya göre Akıl, otonom değildir, tarihsel koşullar tarafından sınırlandırılmıştır.

Adorno'ya göre "sistem kurucu Ben ilkesi" olan ratio, "kendi dışında kalan hiçbir şey tarafından sınırlandırılmaz" olan "saf yöntem" olarak kabuledile gelmiştir (Adorno, 2009, s.35). Ratio'ya "pozitif sonsuzluk" veren idealizm de düşünmenin "bağımsızlığının tarihsel gelişimini metafiziğe" dönüştürerek "varolanlar arasından ayrık olan her şeyi" eleyen "sistemi saf oluş, saf süreç" olarak belirlemiştir (Adorno, 2009, s. 35). İdealizmde esas olarak toplumsal tarihsel gelişimin belirleyiciliğinden kopmuş sonsuz aklın tam da sonsuzluğuyla elde ettiği bütünlük olan "kendi içine kapalı sistemi", Adorno'ya göre bir çelişkidir (Adorno, 2009, s.35). Çünkü kendi içine kapalı sistemi oluşturan sonsuzluk, aynı zamanda bu sistemi yıkan şeydir de. Adorno'ya göre, Hegel'de yer alan bu statik-dinamik çelişkisi, "burjuva toplumunun merkezi çatışkılarından birinin taklididir" (Adorno, 2009, s.35). Adorno'ya göre, burjuva toplumu da bir bütünlük olabilmek, "kendini muhafaza etmek, kendiyle aynı kalmak" için "daima genişlemeli, ilerlemeli", "hiçbir sınıra saygı duymamalı ve aynı kalmamalıdır" (Adorno, 2009, s.35).

Adorno'ya göre Hegel, felsefesindeki statik-dinamik çelişkisinden dolayı aynı zamanda Rose'un belirttiğine göre, "mantıksal baskı olarak soyut etkinliği, somut emekten" ayırmaktadır; toplum, böylece "soyut değişim ve somut etkinlik"e ayrılmaktadır (Rose, 1978, s. 59). Köle efendi diyalektiğinde Rose'un ifadesiyle, "Hegel, çalışmanın ilk-bilinçli deneyimini, bir refleksiyon biçimine, aklın saf etkinliğine, üretilmiş birliğine dönüştürür" (Rose, 1978, s. 59). Fakat Hegel'de aklın saf etkinlik olarak ortaya çıkışı ve giderek ilerleyişi aynı zamanda aklı çalışmadan, emekten, başka deyişle doğadan ayıran şey olmaktadır. Adorno'ya göre, meta değişimine dayalı, kapitalist toplumda ise aklın çalışmayla, emekle saf etkinlik olarak ortaya çıkışı, giderek aklı mantıksal baskı biçimine dönüştürmektedir. Böylece kapitalist toplumda emek-süreci, yeniden ve yeniden aklın birliği olarak ortaya çıkmaktadır. Başka deyişle, kendisini meşrulaştırarak devamlılığını sağlamaktadır.

Adorno'nun, Hegel'in özdeşlik düşüncesine getirdiği eleştiri, aynı zamanda onun, Nietzsche ve Benjamin'in düşüncelerinin etkisiyle ortaya koyduğu eleştiridir. Öncelikle Nietzsche, idealizmin, spekülatif kavramların gerçekliği açıklamakta yeterli olduğu düşüncesini, başka deyişle aklın gerçekliğe tekabüliyeti varsayımını eleştirmiştir. Adorno için olduğu gibi, Nietzsche için de tüm nesnel gerçeklik, oluştur, süreçtir. Fakat bu oluşun ötesinde idealizmde varsayıldığı gibi, bir özne ya da bu oluşa içkin nihai bir amaç yoktur. Tarihin oluşunu değerlendirebilecek, bu oluşun üstünde değişmez hiçbir 'değer' de yoktur.

> "Oluş, her aşamada eşit değerdedir; değerlerinin toplamı her zaman aynı kalır; başka deyişle, hiçbir değeri yoktur, çünkü onu ölçecek bir şey ve içinde "değer" kelimesinin anlamlı olacağı bir ilişkiden yoksundur. Dünyanın toplam değeri değerlendirilemez, sonuç olarak felsefi pesimizm komik olan şeylerden biridir" (Nietzsche, 1968, s.378)

Herhangi bir nihai ilkeden yoksun oluş olarak gerçeklik, felsefi kavramlar dizgesi olan sistemler içerisinde kavranamaz. Nietzsche "gerçeklikte mantığa tekabül etmeyen hiçbir şey yoktur" geleneksel düşüncesine karşı çıkar (Rose, 1978, s. 22). Burada akla, mantığa verilen bu üstünlük, Nietzsche'ye göre, nesnenin, başka deyişle, ben-olmayanın küçümsenmesi anlamına gelir. Gerçeklik gibi, akıl da, kavramlar da değişmez değil, tarihseldir; Hegel'de olduğu gibi, kavramların tarihin hareketiyle gerçekleşen değişimi söz konusudur. Nietzsche'nin düşüncelerinden hareketle Adorno da Rose'a göre, "sonsuz ve değişmez ilke" olarak kabul edilen 'akıl' kavramının, "sadece bir yapı, bir oluşum" olduğunu düşünmektedir (Rose, 1978, s. 22). Adorno'ya göre, "hakikat"(ve özdeşlik), bilinç ve gerçeklik veya kavramlar ve nesneleri arasındaki tekabüliyetten oluşmaz, o yapılandırdığı gerçekliğe dayatılan bir araçtır" (Rose, 1978, s.22).

Kavramlar, değerler tarihsel olarak değiştiği için Nietzsche, insanlığa değişmez olarak dayatılan düşünceler, değerlerden kuşku duyarak onların yeniden değerlendirilmesi ve dönüştürülmesi fikrine bağlıdır. Onun bu yeniden değerlendirme ve dönüştürme fikri, nihai bir kritere dayanmayan eleştirel bakış açısıdır. Dolayısıyla eleştirinin kendisi de bütün tarih ve insanlığa değil, tarihsel tikel döneme dairdir. Adorno kendi eleştirel bakış açısı için Nietzsche'nin bu düşüncelerini dayanak alırken, aynı zamanda onun gerçekliği kavramak için gerçekliğin oluşuna, dinamik sürecine uygun yöntem geliştirmek gerektiği fikrine de katılır. Adorno'nun negatif diyalektiği bu fikirlerin etkisinde ortaya çıkmıştır.

Adorno Nietzsche'nin yanı sıra Benjamin'in özdeşlik düşüncesini eleştirisinden de etkilenmiştir. Benjamin özdeşlik düşüncesine karşıt olarak bireysel fenomenin özgünlüğüne vurgu yapmaktadır. Bireysel fenomen karmaşık bir yapıdadır. Dolayısıyla Benjamin, bireysel fenomenin soyutlanarak genel bir kavram altında başka deyişle genel bir kavrama indirgenerek, onunla özdeşleştirilerek kavranabileceğini reddeder. Ona göre, evrensel tam da bireysel fenomenin kendisinde kavranabilen şeydir. Benjamin, bireysel fenomenin yapısında mevcut olan evrensel'i, 'idea' olarak adlandırır. Benjamin'de idealar ise, Held'e göre, "tarihteki oluş süreci ve çöküşten beliren 'tarihsel kristalleşmelerin' nesnel yorumlarını temsil eder" (Held, 1980, s.206). Bireysel fenomende ortaya çıkan idealar, monadlar gibi, "dünyanın bir imgesini içerir" ve dünyaya dair "yönelimsel olmayan hakikati" dile getirir (Benjamin, akt. Held, 1980, s.206). Benjamin, bireysel fenomenin dile getirdiği hakikatin kavramsallaştırılması söz konusu olduğunda felsefenin, genel kavram altında kavranamayacak olan nesnesine uygun bir yöntemle hareket etmesi gerektiğini düşünür. Bu, nesnesinin, tikel fenomenin karmaşık yapısına uygun bir yöntem olmalıdır. Nesnenin karmaşık yapısı onun, tek kavram altına alınamayacak olmasına neden olur. Bu nedenle kendi yöntemi ve yazma stili olarak, hakikati ifade edecek, yani idea'yı temsil edecek olan kavramlar çokluğuna işaret eden

‘takım yıldızları’(constellation)’nı kullanır ve takım yıldızı olan kavramlar, nesnenin somut öğelerine dayanmaktadır.

Adorno, negatif diyalektik düşüncesini özne nesne ilişkisini yeniden tarif etmek için Hegel, Nietzsche ve Benjamin’in değinilen bu düşüncelerinden hareketle ortaya koyar. Çünkü Adorno, modern kapitalist toplumun koşulları göz önünde bulundurulduğunda insan deneyiminin zarar gördüğünü ve kısıtlandığını düşünür. Buradan hareketle de özne, nesne, kavram gibi öğelere sahip olarak tanımlanmış olan deneyim olgusunu inceleyerek deneyimin farklılaşmasının imkanlarını aramak ister. Adorno’ya göre insan deneyimi, toplumsal tarihsel koşullar tarafından belirlenmiştir. Felsefe de toplumsal tarihsel koşullarla belirlenmiş deneyimi incelemeli ve deneyime eleştirel bakış açısı sunabilmelidir. Adorno, deneyimi, insanın doğayla ve diğer insanlarla ilişkileri ve etkileşimi olarak tarif eder. Ona göre, mevcut kapitalist toplumda deneyim ise, şeyleşmiştir.

Adorno’ya göre şeyleşmiş deneyim, O’Conner’ın ifadesiyle, “nesnelere sabit ve sınırlı kimliklerin verildiği bir ortam” içinde gerçekleşir (O’Conner, 2019, s. 81). İnsanın ilişkide olduğu ortamda nesneler sınırlandırılmış, yani şeyleşmiştir. Şeyleşmiş nesneyle ilişki kuran öznenin bu nesneyle etkileşimi de şeyleşmiş deneyime neden olur. Çünkü belli şekillerde tanımlanmış nesnelerle öznelerin ilişkisi ancak araçsal şekilde gerçekleşir. Belli şekillerde tanımlanmış ve sınırlandırılmış nesneler özne için farklı bir deneyim olanağı sunamaz. “Nesneler daha çok, aşina olunan şeyler olarak deneyimlenir, çünkü onlar, manipüle eden özne tarafından kullanılmak için şekillendirilmiştir” (O’Conner, 2019, s.81). Nesneler özne tarafından kendi tasarısına uygun şeyler olarak deneyimlenir. Bu nedenle aslında deneyimin kendisi de sınırlanır. Nesnenin sağlayacağı farklı deneyimlerin sınırlandırılmışlığında deneyim de şeyleşir. Dolayısıyla modern kapitalist toplumda insanın deneyimi şeyleşmiş bir deneyimdir, sahici, özgürleştirici bir deneyim değil. Öznenin nesneyle kurduğu ilişkide özne, nesnenin zengin deneyimini elde eden

değil, manipülatör konumundadır ve böyle bir öznenin eylemleri de araçsaldır. Sahici olmayan, şeyleşmiş deneyimin sonucu ise özne ve nesnelerin bütünselliği olarak varolan insani dünyayı doğal, verili olarak görmemize neden olur ve dolayısıyla gerçekliğin toplumsal tarihsel olduğu gerçeğini gizler. Buradan hareketle şeyleşmiş deneyimde nesne manipüle edilebilir bir şeye indirgenirken özne manipülatör konumunda indirgenir, böylece mevcut ilişkiler değişebilir olarak değil, doğal, verili olarak kavranır (O'Conner, 2019, s.84).

Adorno, mevcut tarihsel koşulların ya da şeyleşmiş ilişkilerle oluşmuş kapitalist dünyanın insanın özgürleşimine doğru değişimi için deneyimin özgürleştirici olması gerektiğini düşünür. Bunun için de şeyleşmemiş, sahici bir deneyimin nasıl olması gerektiğini ortaya koyar. Adorno'ya göre öncelikle sahici deneyim, özne ve nesnenin birbirlerini dönüştürdüğü bir etkileşim süreci olmalıdır. Deneyimi bu şekilde tanımlayan Adorno, bu düşüncenin kaynağı olarak Hegel'in bilincin deneyim sürecini açıklayışını gösterir. Hegel'e göre dolaysız doğal bilinçten akıl evresine kadar bilincin sürekli olarak nesnesiyle girdiği ilişkiyle kavramlarını değiştirme süreci, deneyimin kendisidir. Daha önce vurgulandığı gibi, bilinç kavramların sınırlılığı ve yetersizliğinin bilincinden hareketle kavrayışını derinleştirmek için kavramlarını mutlak kavrama varıncaya kadar değiştirir. Burada gerçekleşen, Hegel'e göre kavramsal sistem içindeki olup biten bir işlem değildir. Söz konusu değişimi, bilincin nesnesiyle girdiği ilişki yaratır. Çünkü bilincin nesnesiyle karşılaşmasıyla kavramlarının yetersizliğinin deneyimi bir çelişkinin deneyimidir. Hegel'e göre Akıl, daha önce vurgulandığı gibi, bu çelişkiyi aşmaya çalışır, yani kavramını değiştirir. Deneyim bilincin bu diyalektik hareketidir ve bu kavrayışta, bilinç ya da özne edilgin değildir, özne tepki vererek kendisini değiştiren konumdadır. Bilincin diyalektik hareketini sağlayan ilke de, daha önce vurgulandığı gibi, 'belirlenimli olumsuzlama'dır. Belirlenimli olumsuzlama böylece öznenin kendi kendisini değiştirmesini sağlayan hareketi imler. Çünkü O'Conner'ın yorumuna göre burada

"bilinç, kendi bakış açısında ya da düşünsel çerçevesinde bir değişimi içeren, bir kendini-düzeltme yeteneğine sahiptir" (O'Conner, 2019, s.89). Fakat Hegel'in betimlediği süreçte öznenin kavramlarının değişmesiyle nesneye dair farklı kavrayışlar geliştireceğimizden dolayı aslında nesnenin kendisi de değişmiş olmaktadır. Bu nedenle Hegel'deki özne nesne ilişkisinin karşılıklı bir belirlenim süreci olduğu ortaya çıkar. Fakat Hegel bu süreci birbirinden zorunlulukla çıkan tamamlanmış kavramlar sistemi olarak görür. Adorno'ya göre bu sistematiklik, daha önce vurgulandığı gibi, bu belirlenim sürecinin hareketliliğini, dinamizmini yok eden şeydir. Bu nedenle deneyimin sonlanması söz konusudur. Çünkü Hegel'de olumsuzlama, olumlamanın kendisine döner ve kavramla, özneyle nesne özdeş olur. Bu noktada O'Conner'a göre, Adorno ise, öznenin nesneyle ilişkisini, "açık uçlu, sistematik olmayan ilişki" olarak görür ve "Hegel'in olumlu sistem güdümlü diyalektiğine karşıt olarak kendi diyalektiğini negatif diyalektik olarak isimlendirir" (O'Conner, 2019, s. 92).

Adorno'nun negatif diyalektiğinde başat olan kavram, yine kökeni Hegel'de olan 'dolayım' kavramıdır. Adorno'ya göre, Hegel'de dolayım kavramı, deneyimi açıklayan kavram değil, mantığının oluşumunda ve açıklanmasında kullanılan bir kavramdır. Adorno'da ise dolayım, birbirinden çıkarsanan yanlar olarak özne ve nesnenin dolaysız mantıksal ilişkisi anlamına gelmez. Deneyim özne ve nesnenin etkileşiminde açığa çıkan şeydir ve Adorno'ya göre bu etkileşim dönüştürücü olmalıdır. Dönüştürücü etkileşim dolayımla mümkündür. Bu dolayımlama ilişkisinde, vurgulandığı gibi, karşılıklı belirlenim söz konusudur. Özne ve nesne ilişkisini dolayımsız olarak tanımlayan bakış açıları ise, özne ve nesnenin özdeşliğini kabul ederek nesneyi özneye indirgemektedir. Başka deyişle, Adorno'ya göre nesneye 'şiddet' uygulamaktadır. Dolayısıyla bu şiddet yönelimli ilişkiyi reddetmek için özne ve nesne arasında bir belirlenim ilişkisi olduğunu ifade ederken bunun, özne ve nesne ayrımını koruyarak gerçekleştiğini kabul etmek gerekmektedir. Başka deyişle dolayımın mümkün olması tam da özne ve nesnenin özdeş

olmamasından kaynaklanır. Deneyim her zaman dolayımın ürünüdür ama özne ve nesne ayrımını koruyan, dolayısıyla özdeşleşmeyen ilişkinin ürünüdür. Fakat bu ayrım da birbirlerini belirledikleri için mutlak ayrım olarak anlaşılmamalıdır.

> "Özne ve nesne nihai bir ikilik olmadığı gibi arkalarında nihai birliği de saklamamaktadır. Bir yandan birbirlerini karşılıklı kurarken öte yandan tam da bu kurulum nedeniyle birbirlerinden ayrılırlar. Özne nesne ikiciliği temel ilke kabul edilirse, tıpkı reddettiği özdeşlik ilkesi gibi bütüncül ve monistik bir hal alır; mutlak ikilik bir birliğe dönüşür" (Adorno, 2016, s.164)

Dolayımı toplumsal anlamıyla da kavrayan Adorno, dolayımlanmamış hiçbir şeyin olmadığını söylerken insanın toplumsal-tarihsel koşullanmışlığını kabul etmiş olur. Fakat O'Conner'a göre, deneyimin dolayımlamayla gerçekleştiğine dair farkındalığın insanın tarihsel varlığına dair de farkındalık oluşturacağını ve bunun farklı eylem olanakları için farklı kavrayış olanakları da sağlayacağını düşünür (O'Conner, 2019, s.97). Başka deyişle, daha önce vurgulandığı gibi, Adorno'da insan, nesnel tarihsel koşullarla belirlenmiş olmasıyla birlikte, aynı zamanda bu koşulları değiştirebilendir de. Bunun olanağı ise, yine daha önce belirtildiği gibi, özne ve nesneye, bilinç ve gerçekliğe verilen göreli özerkliktir.

Fakat Adorno, negatif diyalektikte nesnenin önceliği fikrini öne sürer. Adorno'da nesnenin önceliği, nesnenin salt verilmişlik olarak, kavramsallaştırmadan önce gelen maddi unsur ya da tüm kavramsallaştırma ve belirlenimlerin çıkarılmasından sonra artakalan şey olarak görüldüğü materyalist anlayışta olduğu gibi değildir (O'Conner, 2019, s.99). Jay'e göre, Adorno'da nesnenin önceliği şu anlamdadır: "Fiilen değilse de potansiyel olarak nesnellik özne olmaksızın da açıklanabilir, kavranabilir…fakat bir nesne olmaksızın öznellik diye bir şeyden söz edilemez" (Jay, 2001, s.90). Fakat nesnenin

bu önceliği öznenin tamamen ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Adorno için nesnenin önceliği deneyimin diyalektik yapısını bozmaz. Tam tersine nesnenin önceliği öznenin deneyimini, dolayısıyla da eylemliliğini zenginleştirmesini sağlar. Nesnenin önceliği, öznenin nesneyi kullanılabilecek biçime sokmak için kendi tasarımını ona dayatmasını değil, öznenin kendisini nesneye uydurmasını sağlar. Adorno'ya göre özneyi özgür kılan tam da öznenin bu dönüşebilen yapısıdır.

Adorno, özneyi nesneye değil, nesneyi özneye uydurmaya çalışan, başka deyişle öznenin kavramının nesneyi tam olarak karşıladığı, tanımladığı varsayımıyla öznenin nesneyi deneyimleyişini sınırlayan şeyin özdeşlik düşüncesi olduğunu iddia eder. Adorno'ya göre bilginin ütopyası özne ve nesnenin özdeşliği düşüncesi değildir. "Bilginin ütopyası kavramsız olanın üzerini kavramla açmak ama bunu, onu kavramla eşitlemeden yapmaktır" (Adorno, 2016, s.21). Aslında Adorno "düşünmek özdeşleştirmektir" diyerek özdeşlik düşüncesini ya da "özdeşlik istencini" savunur (Adorno, 2016 s.17,142). Fakat Adorno'nun savunduğu özdeşlik, 'rasyonel özdeşlik'tir. Adorno'nun özdeşlik düşüncesi, "tüm tikel nesneleri genel kavramlar altına almayı amaçlar" fakat bu "kavramlarda ütopyan boyut vardır" (Held, 1980, s.215). Özdeşlik düşüncesinde nesnenin kavrama uygun olduğu kabulü vardır. Fakat kavramlar "aynı zamanda nesnenin idea'sına", yani nesneye özgü, "birtakım ideal niteliklere-koşullara ya da ilişkilere-" gönderim yapar (Held, 1980, s.215). Burada eğer nesne bu ideal nitelikleri taşıyorsa rasyonel özdeşlik söz konusudur. Rasyonel özdeşlik, özdeşlik düşüncesine karşıt olarak zorlayıcı, tahakkümcü olmayan deneyime işaret eder. Bu nedenle de ütopyayı barındırır. Mevcut toplumsal tarihsel koşullarda rasyonel özdeşlik söz konusu değildir. Bu noktada özdeş olmama düşüncesi ise, O'Conner'a göre, Adorno için "deneyimin eleştirel ve tarihsel açıdan uygun olasılıklarının ifadesi" olur (O'Conner, 2019, s.106). Held'in tanımıyla da özdeş olmama düşüncesi ya da negatif diyalektik, "kavram ve nesne arasındaki ilişkiyi, kavram ve nesnenin gerçekliğiyle kasdedilen

nitelikler dizisi arasındaki ilişkiyi değerlendirir" ve bunun için "nesnenin kendisinin kavramında sahip olduğu standartları ve kriteri kullanır" (Held, 2019, s.215). Negatif diyalektik, "kavram ve nesne, idea ve materyal dünya arasındaki 'güç-alanında'(force-field) iş görür; "nesnenin kendisinin idea'sı ve nesnenin gerçek varoluşu arasındaki karşıtlıkları sorgular" (Held, 2019, s.214).

Adorno, nesnenin kavram altına getirilerek tanımlanmasının olanaklı olamayacağı ve onun ancak kavramsallaştırma süreciyle kavranabilir olacağını söyler. Adorno'nun yöntemi ve yazma stilini de bu düşünceyi destekler biçimde Benjamin'den aldığı takımyıldızı (constellation) kavramına dayanır. Adorno takım yıldızı olan kavramlarını ve dolayısıyla metinlerini birleştirme biçimini de "bağlaçsız", "eşmerkezli", "bir örümcek ağ", "yoğun dokunmuş kilim" olarak adlandırır (Adorno, akt. Rose, 1978, s.13).

Adorno'nun negatif diyalektiğinin önemli yönlerinden biri de onun temelinin Marx'ın değişim değeri üzerine görüşü olmasında yatar. Marx'a göre eşitlerin değişimi demek olan değişim, aslında eşitsizlik yaratır. Çünkü değişim süreci birbirine benzemez olan fenomenleri eşit kılar. Değişim, toplumsal fenomenlerin şeyleşmesine, cansız şeylerin de toplumsal niteliklere sahipmiş gibi görülmesine sebep olur. Bu özdeşlik düşüncesini, dolayısıyla da şeyleşmeyi yaratan durumdur. Şeyleşmenin sonucunda ise, "insanlar arasındaki ilişkiler materyal nesnelerin özellikleri veya materyal nesneler arasındaki ilişkilerin özellikleri biçiminde görünür ve şeylerin kavramları toplumsal ilişkilere uygulanır" (Held, 2019, s. 219).

Adorno'nun özdeşlik eleştirisi, tikelin bir kavrama uymaya zorlanması anlamına gelir ve bu modern kapitalist toplumda karşılığı olan şeydir. Adorno'ya göre, özdeşlik düşüncesi, toplumsal bakımdan, farklı olanın, yani evrensel olanla, başka deyişle "ulusal ideal" ile uyumsuz olanın dışlanışını gösterirken, özdeş olmama düşüncesi, "tikelin

kendisini ifade edebildiği daha iyi bir dünyanın olanağıyla" ilişkili düşünce olarak vardır (O'Conner, 2019, s.111).

2.4. BÜTÜNCÜL TOPLUM ELEŞTİRİSİ

Adorno, toplumu, kendine özgü yapısının tüm tikel uğraklarında varlığını sürdürdüğü bir 'bütün' olarak tarif eder. Bütüncül bir 'sistem' olarak toplumun mevcut kapitalist dönemdeki ilkesinin, Aydınlanma'yla birlikte akıl kavramında gerçekleşmiş bir dönüşümün sonucu olduğunu iddia eder. 'Araçsal akıl' olarak adlandırılmış olan bu ilkenin, Horkheimer'la birlikte insanlık tarihindeki kökenlerini göstermeye girişerek bir tarih felsefesi de ortaya koyar. Mevcut toplumsal yapının antropolojik kökenlerine işaret etmenin yanı sıra onun ekonomik yapısının sonuçlarını inceler. Buradan hareketle de bütün olduğunu iddia ettiği toplumun insanın bilinci ve davranışları üzerindeki etkisini vurgulamak ister.

Adorno, negatif diyalektiği 'dolayımlama' kavramı temelinde tanımlamıştı. Bir bakış açısı olarak negatif diyalektiği benimserken, aslında topluma yaklaşımında bir yönteme dayanan toplumsal kuram ortaya koymaya çalışmaz. Adorno, bir toplumsal kuram ortaya koymaktan ziyade, toplumu felsefi kategorilerle analiz etmeye yönelir. Adorno'ya göre, toplumu belli yöntemlerle ele alan sosyolojik yaklaşımlar, toplumsal olguları sadece 'göründüğü' şekliyle ve verili olarak kabul eder. Oysa felsefe, görünüşün altına yatan gerçekliğin varlığını kabul ederek görünüş ve gerçeklik ayrımı yapmaktadır. Çünkü "verili olduğu iddia edilen bir olgunun -epistemolojik, metafizik ya da sosyolojik- olsun görülmeyen bir şey tarafından dolayımlandığı anlamına gelir bu" (O'Conner, 2013, s.45). Adorno'ya göre toplumsal tüm fenomenler 'gerçekliğin' dolayımından geçer ve bunu anlamak ve görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımı koruyabilmek diyalektikle mümkündür.

Emprist ve pozitivist toplum bilimi, toplumu felsefi kategorilerle yorumlayıcı şekilde değil, önceden belirlenmiş bir yönteme göre analiz ettikleri için onu göründüğü şekliyle ele almakta ve görünüşün ardında yatan gerçekliği kabul etmeyerek görünüşün

kendisini onaylamış olmaktadırlar. Adorno ise toplumu bir yöntem ile bilimsel olarak değil, yorumsal olarak ele almak ister. Yorumlayıcı toplumsal analiz için ise 'bütünlük' kategorisinden hareket eder. Toplumsal bir olgu tek başına ele alınıp analiz edilebilecek bir öğe değildir. Birbirinden bağımsız ve kendine özgü yapıları olan toplumsal olguların bir bütünlük içerisinde analiz edilmesi gerekir. Çünkü Adorno'ya göre toplumsal olgular bir bağıntısallık sergiler. Başka deyişle toplumun bütünlüğü söz konusudur. Toplumsal her olgu bir bütünlükle dolayımlanmakta ve bu bütünlük ise tam da dolayımladığı olgularla varlığını devam ettirmektedir. Dolayısıyla her olgu gerçekliğin, bütünlüğün bir ürünü olarak ortaya çıkar. Toplumsal olgulara anlamını veren bizzat toplumun kendisidir, yani bütünlüktür. Toplum, yani bütün ise tarihseldir; her toplumsal olgu anlamını ancak ait olduğu tarihsel toplumsal bütün içerisinde edinmektedir. Toplumu oluşturan bireyler söz konusu olduğunda ise Adorno, değinildiği gibi, bütünlüğün bu bireylerin bilinçlerini, davranış ve kararlarını dolayısıyla da yaşam biçimlerini belirlediğini iddia eder. Çünkü ona göre her ne kadar farklı eylemler olarak görünseler de, insanların eylemleri bütüne ait belli bir takım normlar ve inançlarla yönlendirilir ve böylece yaşam biçimleri aynılaştırılmış olur. Başka deyişle aslında Ortodoks Marksizm'deki ekonomik alt yapının üst yapıyı belirliyor oluşu gibi, toplumda insanların yaşamlarını belirleyen tek bir katmandan bahsetmek söz konusu değildir. İnsanların yaşamları bütünlük içerisinde belirlenir. Bütünün belirlediği yaşam biçimleri ise Adorno'ya göre tam da bu bütünün sürdürülmesine hizmet eden yaşam biçimleri olmaktadır. Bireysellik, bireyin karakteristiği, tarif edilişi içinde bulunduğu bütünlüğe özgüdür, onun karakteristiğini edinir. Adorno için tüm toplumsal olgu ve bireyleri belirleme süreci ise toplumun bir bütün olması nedeniyle 'nedensellik' bakımından açıklanamaz. Çünkü değinildiği gibi, belirleyici olan şey, tek bir neden olarak ortaya konulamaz. Toplumda nedensellik değil, 'bütünleşme' söz konusudur. Çünkü Adorno'ya göre, , toplumda "nedenler ağı"ndan oluşan bir süreç değil, "kendi kendisini sürdüren bir sistem olarak işleyen bütünlük"ün

süreci vardır "ki burada tüm momentlerin diğer tüm momentlere evrensel bir şekilde bağımlı oluşu…" söz konusudur (O'Conner, 2013, s. 50; Adorno, akt. O'Conner, 2013, s. 50). Adorno'ya göre toplumda bu şekilde bir bütünleşmenin oluşu ise aynı zamanda her tikel olgunun kendi içinde bir bütünlük sergilemesi anlamına gelir. Sergilenen bu bütünlük, olgunun içinde varolduğu bütünlüktür. Adorno'ya göre, "tekil fenomen kendi içinde toplumun bütününü gizler…" (Adorno, akt. O'Conner, 2013, s. 52). Adorno'ya göre bütünlük kategorisi değinildiği gibi, sosyolojik kategori olarak değil, felsefi bir kategori olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bütünlük, empirik, pozitivist, bilimsel sosyolojik yöntemlere karşı "*spekülatif* bir idea" olarak sunulur ve bu anlamda O'Conner'ın yorumuna göre, "olguların üzerinde bir bakış açısı edinme şeklindeki Hegelci anlama" sahiptir (O'Conner, 2013, s.51).

Toplum, yani bütün, Adorno'ya göre Demirovic'in belirttiği gibi, "ne bir olgu ne de tek tek olgulardan soyutlamayla elde edilebilecek bir şeydir" (Demirovic, 2014, s.29-45). O, değinildiği gibi, verili olan bir şey değildir, bir bütünleşme sürecine, bir dolayım sürecine gönderim yapar. Adorno'ya göre bütünleşme süreci ise aslında toplumu oluşturan bireylerin birbirleriyle ilişkisini sağlayan 'mübadele' sürecidir. Kapitalizmde bu süreç şeylerin, emeğin ve zamanın da 'para'yla değiştirilebilir oluşunu kasteder. Boucher'in tanımlayışıyla, "para piyasada satılmak ve kâr elde etmek amacıyla üretilmiş yararlı nesneler anlamındaki metada cisimleşen emek zamanın soyut bir temsilidir" (Boucher, 2016, s. 39). Toplumda her türlü fenomenin parayla değiştirilebilir oluşu, nesnelerin farklı niteliksel özelliklerinin soyutlayanarak eşitlenmesi anlamına gelir. Bu, Adorno'ya göre 'eşdeğerlik ilkesi'dir. Eşdeğerlik ilkesiyle nesnelerin kendi değerleri, yani kullanım değerleri niceliksel değere, yani değişim değerine indirgenir. İnsanların eşdeğerlik ilkesi uyarınca girdiği mübadele ilişkileridir toplumu bütünleştiren. Başka deyişle mübadele süreci "bütüncül toplumsallaştırma" yaratmaktadır (Adorno, 2004, s.346).

Adorno için bütünlük olan toplum, yani kapitalist sistem ile birey arasında diyalektik bir ilişki vardır. Sistem, bireyler, onların deneyimleri, bilinç ve davranışları üzerinde etkide bulunur. O'Conner'a göre, Adorno için, kapitalizm, bireylerin bilincini "mübadele kuralları" ile biçimlendirirken, bireylerin de bu sistemde verimli olarak yer alabilmesi için bu, onların içselleştirmesi gerektiği sistemdir (O'Conner, 2013, s.53). Sistem bireylerin bilinç ve davranışlarını etkilerken bireyler de sistemi etkilemektedir. Başka deyişle bireyler "kendilerinin oluşturdukları bütünlük" tarafından biçimlendirilirler (Adorno, akt. O'Conner, 2013, s. 54). Fakat burada sistem bireylerin bilinç ve davranışlarını benzemez şeyleri benzer kılan eşdeğerlik ilkesi uyarınca belirlerken, bireyler de sistemi, bu sistemle bütünleşerek yeniden ve yeniden üretir. Eşdeğerlik ilkesi, bireyin bilinç, davranış ve deneyiminin kendisini, kendi ilkesi uyarınca aynılaştırmaktadır. Daha önce vurgulandığı gibi, şeyleştirmektedir. Dolayısıyla birbirini etkileyen ya da bütünleyen sistem ve birey Adorno'ya göre 'yanlış' bir bütünü oluşturur.

Felsefi sistemler Adorno'ya göre tikellere bir uyum dayatan ve onları bütünün uğrakları haline getiren, oluşturulmuş bütünlüktür. Bu sistemler ya da bütünlüklerde her tikel belli bir konuma yerleştirilmiştir, dolayısıyla sistemin her öğesine özdeşlik dayatılmıştır. Toplumsal bütünlük ise, Adorno'nun yorumunda felsefi sistem düşüncesinin toplumsal karşılığı olarak, toplumu oluşturan bireylere özdeşliği dayatarak onları bütünlüğün parçaları haline getiren tahakkümcü sistemdir. Sistem tikellere düzen dayatarak tahakküm uygular. O'Conner'a göre, bu noktada Adorno, toplumsal sistem düşüncesini organik toplum düşüncesinden ayırmış olur (0'Conner, 2013, s. 57). İnsanların belli bir yere sahip olarak belli davranışlar göstererek belli ilişkiler ağına girdikleri organizma olarak toplumda ortak bir amaç söz konusudur. Organik toplumda insanlar bu ortak amaç sayesinde bütünleşirler. Fakat Adorno'ya göre toplumun sistem oluşu, bir bütünlük oluşu bireyleri birleştirmez, ayırır. İnsanları ayıran şey, tam da bütünleştiren şeydir, yani mübadele ilişkisidir. Çünkü Marx'ın ileri sürdüğü gibi,

Adorno'ya göre de meta ilişkileri insanlar arasındaki ilişkileri belirlemektedir. Kapitalizm meta ilişkilerini tüm niteliksel ayrımların soyutlandığı değişim ilkesi üzerinden oluşturduğu için insanlar da bu ilişki tarzıyla ilişkilenmektedir veya toplumsallaşmaktadır. Kapitalizmde bireyler meta değişimi tarzındaki bir ilişkilenmeyle ortak bir amaç için değil, kendi çıkarına uygun şekilde hareket ederler. Dolayısıyla sistem, bütünlük kendisini insanların birlikteliği üzerinden değil, onların mübadele ilişkisiyle ayrılmış olması üzerinden sürdürmektedir (Adorno, akt. O'Conner, 2013, s. 59).

Buradan hareketle aslında toplum, Adorno'ya göre, bütünlenemeyen yapılardan oluşmuş bir sistemdir, parçalıdır. Toplumun bütünlenemeyen parçalardan oluşmuş olması, onun esasen çelişkili bir yapı olması anlamına gelir. Toplum, yapısal olarak çelişkilidir ve ayrıca onu oluşturan bireyler de bütün tarafından düzene uyum göstermeleri için zorlanırken, toplumdaki yerleri veya rollerinin gerektirdikleriyle kendi kişilikleri arasındaki çelişkiyle yaşar. Dolayısıyla toplumsal bütünün "özgürlük ve mutluluk" ideallerinin de gerçeklikte karşılığı yoktur. Toplumsal bütünün aslında çelişkili bütünlük olmasının ortaya çıkışı, bütünlük kavramının bakış açısından toplumsal fenomenlerin yorumlanmasına ek olarak Adorno'nun bir toplum kuramında olması gerektiğini savunduğu eleştirel bakış açısının bir sonucudur. Başka deyişle toplum, Adorno'da sadece yorumlanmaz aynı zamanda eleştirilir. Bu eleştiri içkin eleştiridir ve daha önce değinildiği gibi, içkin eleştiri toplumu kendisinin bizzat kabul ettiği normlarla o toplumun gerçekliğinin karşılaştırılması ile, yani toplumun dışarıdan değil içerden eleştirilmesidir. İçkin eleştiriyle gösterilen toplumsal çelişkiler aslında mevcut karakteriyle toplumun devamını sağlayan şeydir.

Bireyleri uyuma zorlayan bütün, bireyleri koruyan bütünlük değil, bireylerin kendisini koruma dürtüsüyle hareket etmesini sağlayan bütünlüktür. Çünkü kapitalizm, bireylere güvenli bir sistem sunmaz. Daha önce vurgulandığı gibi, kapitalizm aslında

bireylerin, ancak uyum gösterdiklerinde varolabilecekleri bilincini oluşturmak için tehdit edildikleri bir sistemdir. Bireylerin sistemde kendini gerçekleştirmesi denilen şey aslında kendi değerlerine uygun bir kendini gerçekleştirme olmamaktadır. Dolayısıyla çelişkili olan bütünde mutluluk, özgürlük ve güven yoktur. Kapitalizm kendi idealleriyle çeliştiği için rasyonel bir özdeşlik, yani kavramın gerçekliğine uyduğu durumu gerçekleştirememiştir. Çelişki, Adorno'ya göre irrasyonel olan şeydir. Dolayısıyla bütünlük, irrasyoneldir. Bu nedenle Adorno'ya göre, "bütün, yanlıştır" (Adorno, 2017, s.54).

Kapitalizmde bireyler kendilerini korumak için kapitalist toplumun değerleri, inançlarını benimsemeli ve onlara uygun hareket etmelidirler. Kapitalizm, yani sermaye elde etmeye yönelik bir toplum, sermaye oluşturacak kâr güdüsünün egemen olduğu bir toplum biçimidir. Kapitalizmde eşdeğerlik ilkesiyle işleyen mübadele ilişkileri ise bireyler arasındaki ilişkileri kâr güdüsüyle işleyen çıkar ilişkileri haline getirmektedir. Dolayısıyla kendini korumak için sistemin ilkelerini benimseyen bireyler, kendi kâr ve çıkarları doğrultusunda hareket eden atomlar haline gelmişlerdir.

Fakat burada vurgulanması gereken ve bu düşüncelerin önemli bir dayanağı olan nokta, Frankfurt Okulu'nun Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kapitalizmde gerçekleşen bir dönüşümü teşhis etmiş olmalarıdır. Frankfurt Okulu üyesi Pollock'un "özel kapitalizmden devlet kapitalizmine geçiş" olarak tanımladığı bu dönüşüm, "özel kapitalistin önemli işlevlerini devletin üstlendiği, ancak kâr çıkarlarının büyük rol oynadığı ve sosyalizm olmayan" bir yapıyı işaret eder (Pollock, akt. Benhabib, 2005, s.206). Özel kapitalizm olarak adlandırılan biçimi karakterize eden şey, serbest piyasadır. Daha önce sözü edilen Marx'ın ekonomi politik eleştirisi serbest piyasanın kendine özgü işleyişi, yasallığının eleştirisidir. Kapitalizmin dönüşümüyle Devlet kapitalizmi olarak adlandırılan yapıda ise serbest piyasaya devlet müdahalesi söz konusudur. Pollock'un deyişiyle "İşletme, emek ve ticaret sebestisi, uygulamadan kaldırılacak ölçüde devlet

müdahalesine maruz kalır. *Otonom piyasayla birlikte sözde ekonomik yasalar ortadan kalkar*" (Pollock, akt. Benhabib, 2005, s. 207). Devlet müdahalesine maruz kalarak serbest, "otonom piyasanın kayboluşuyla birlikte" toplumsal kurumlar da devletleştirilmiş halde gelir (Pollock, akt. Benhabib, 2005, s. 208). Benhabib'e göre, bu nedenle, başka bir düzenin işleyişi söz konusu olduğu için Marx'ın ekonomi politik eleştirisi Frankfurt Okulu'nca yeterli görülmez (Benhabib, 2005, s.208). Ekonomiye devlet müdahalesi ve denetimiyle kurumların devletleşmesiyle aslında gerçekleşen, toplumun bütün yapısında ortaya çıkan politik tahakkümdür. Böylece politik tahakküm, "fabrika, ordu, bürokrasi, okul" ve kültürel üretimler de dahil bütün topluma yayılarak teknoloji ve bilimsel bilgilerle de desteklenerek bir "denetim aygıtı"na dönüşmüş olur (Benhabib, 2005, s. 212). Denetimin her toplumsal alana yayılışı aynı zamanda ailenin ve bireyin psikolojisi, kişiliği üzerinde de etkili olduğu ifade edilir. Ayrıca üretim, denetim aygıtının işleyiş kurallarına göre işbölümü gerçekleştirilerek örgütlenir ve birey bu denetim aygıtına uyum gösterdiğinde ancak yaşamını sürdürebilir hale gelir. Bu durumu Frankfurt Okulu, Weber'den aldıkları "akılsallaşma" veya "araçsal akıl" kavramlarına başvurarak açıklarlar. Böylece Marx'ın politik ekonomi eleştirisini bir akılsallaşma veya araçsal akıl eleştirisine dönüştürürler. Araçsal akıl, toplumun her alanına yayılan bir olgu olarak düşünülerek bireyi, kişiliği, insani değerleri, toplumsal örgütlenişi, kültürel fenomenleri, anlamları açıklayan kavram olarak ortaya atılır.

Frankfurt Okulu'nun, tarihsel gerçekliğin değişimiyle teorinin de değişeceği temel varsayımıyla tutarlı bir biçimde, düşünceleri, kuramları yaşadıkları dönemden etkilenmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleştiği bir süreci ve aynı zamanda Yahudi olmaları nedeniyle İkinci Dünya Savaşı sırasında ve 1950'ye Almanya'ya dönüşlerine dek Amerika deneyimini yaşamaları nedeniyle, savaşın bitişi ve faşizmin yenilgisiyle de toplumsal gerçeklikte oluşan dönüşümü teoride gerçekleştirdikleri dönüşümle açıklamışlardır (Jay, 2014, s.391-394). Bu değişimde söz konusu olan Jay'e göre, "insan

ve doğa arasındaki temel ilişkiye yapılan yeni vurgudur" (Jay, 2004, s.391). Temelde diyalektik düşünceyi benimseyen Frankfurt Okulu, Marx'ın ve herhangi bir Marksist teorinin tarihin motoru olarak benimsediği sınıf çelişkisi yerine Jay'e göre, artık tarihin motoru olarak "insan ve doğa arasındaki, hem içsel hem de dışsal, daha kapsamlı" çelişkiyi benimserler (Jay, 2004, 391). Öncelikle Adorno ve Horkheimer "*Aydınlanmanın Diyalektiği*" eserinde bu çelişkiyi onların kavramıyla "diyalektik bir antropoloji" ortaya koyarak açıklarlar (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.17). Buna göre, temel olarak insanın doğadan kopup kültürü oluşturmaya çalışma sürecinin, yani kendi özgürlüğünü, otonomisini kurma çabasının doğaya egemen olma, doğayı kontrol etme isteği olduğunu iddia ederler. Doğada doğal bir varlık olarak yaşamını sürdüren insanın doğaya egemen olma ya da onu kontrol etme isteği ise doğadan duyduğu korkudan kaynaklanmaktadır. Çünkü doğa bilinemez, gizemli öteki olarak görünmektedir. İnsan, doğaya ya da ötekine egemen olarak korkudan kurtulmaya çalışır. Fakat doğaya ya da öteki'ne duyduğu korku aslında kendi doğasına, kendi ötekisine de duyduğu korkudur. Çünkü doğanın bağrından çıkan doğal bir yeti olarak akla sahip olan ama aynı zamanda doğal bir varlık olan insan tam da doğal varlık oluşundan dolayı barındırdığı çelişkilerden kurtulmak ister. Başka deyişle kendisine özdeş bir Ben olmak ister. Fakat bu Ben, doğa olarak "kendisine de öteki olduğu için" doğa üzerindeki egemenlik, kontrol veya tahakküm kendi üzerine olan tahakküme döner (Benhabib, 2005, s.215). Horkheimer'ın ifadesiyle, "doğa üzerindeki egemenlik insan üzerindeki egemenliği getirir. Her özne sadece dışsal doğanın(gerek insanın fiziksel varlığının gerekse insanın dışındaki doğanın) köleleştirilmesine katılmakla kalmaz, bunu yapabilmek için kendi içindeki doğayı da boyunduruk altına alır" (Horkheimer, 2013, s.120). Ötekine olan korkunun yenilmesi insanın kendisini de kurban edişi ya da kurbanın içselleştirilmesini doğurur. "Benlik, boyun eğmeyi dünyayı boyundurluğu altına alırken" öğrenir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.32). Dışsal doğanın denetiminin, içsel doğanın (insanın) denetimine dönüşümü, insanın kendisini

köleleştirme durumudur (Reijen, 1999, s.50). Ayrıca Adorno ve Horkheimer, bu durumu Freudcu psikanalizinden hareketle 'bastırma' kavramıyla açıklarlar. İnsan aklıyla dış doğanın ve içsel doğanın egemenlik altına alınması onlara göre, doğanın bastırılmasıdır.

İnsanın emeğiyle doğayı dönüştürmesi Marx için 'kendini gerçekleştirme' eylemi olarak görülmüştü. Adorno ve Horkheimer'a göre ise doğanın dönüşümünün insanın kendi doğasından duyduğu korkuyu yenmek için gerçekleştirilen eylem olarak görülmeye başlandığı söylenmelidir. Aslında doğanın dönüştürülmesi, onlara göre, Benhabib'in yorumuyla, "kendini-gerçekleştirme olmayıp kendini-olumlama kılığına bürünmüş kendini-inkârdır" (Benhabib, 2005, s.218). Doğanın dönüştürülmesi eylemi ve doğanın insanın amaçları için kullanılışı, Marx'a göre insan aklının göstergesidir. Fakat Marx, doğanın dönüştürülmesi, aletlerin yapımı ya da üretim güçlerinin gelişimiyle insanlığın, kendisine yabancılaşmasına rağmen tarihin sonunda kurtuluşunu getireceğini düşünmüştür. Oysa Adorno ve Horkheimer, üretim güçlerinin gelişimine neden olan insan aklının gelişiminin kurtuluşa, özgürlüğe vardıran bir gelişme değil, gittikçe artan toplumsal bir tahakküm olarak yorumlarlar. Bu noktada Aydınlanmanın diyalektiğinin önsözünde Adorno ve Horkheimer amaçlarını şöyle belirtmişlerdir: "Aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığını anlamaktan fazlası değildi" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.10).

Adorno ve Horkheimer *Aydınlanma*'nın *Diyalektiği*'nde, insanlık tarihinde, büyünün ve mitlerin nasıl Aydınlama'ya yol açtığı ve Aydınlanma'nın yeniden nasıl mite dönüştüğüne dair betimlemeleriyle bir Aydınlanma eleştirisi ortaya koyarlar. Buna göre, öncelikle, insan doğanın bilinmeyişinden duyduğu korkuyla onu bilmek ve ona egemen olmak için söylenceler üretmiştir. Onlara göre bilim ve teknoloji de bu amacı paylaşarak gelişmiştir. Fakat Adorno ve Horkheimer Bacon'ın bilgi üzerine düşüncelerinden gelecek bilim anlayışının nasıl olacağını tahmin ettiğini ileri sürerler. Bacon'dan şu alıntıyı yaparlar:

> "…hiç kuşkusuz insanın üstünlüğü bilgiye dayanır. Bilgide kralların hazineleriyle satın alamayacağı, iradeleriyle hükmedemeyeceği, muhbir ve casusların ihbar edemeyeceği, kaynağı olan ülkelere denizci ve kâşiflerinin sefer düzenleyemeyeceği pek çok şey muhafaza edilir. Bugün doğaya yalnız düşüncede hükmediyoruz ve onun boyunduruğu altındayız; oysa buluşlarımızda kendimizi doğanın ellerine bırakırsak ona uygulamada da hükmedebiliriz" (Bacon, akt. Adorno ve Horkheimer, 2014, s.20).

Buna göre, anlama yetisi ve şeylerin doğası arasındaki ilişki olarak tanımlanmış olan bilgide, anlama yetisi, batıl inancı yenerek dünyanın büyüsünü bozacak ve doğaya hükmedecektir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 20). Bilgi, burada artık gücün kendisi halini almıştır. Buna ek olarak, tarihin iktisadi gelişimi adil bir dünyayı değil, ayrıcalıklı sınıfı, burjuva sınıfını yaratmış olduğundan dolayı güç olarak bilgi, bu ayrıcalıklı sınıfın ve "bütün girişimcilerin de emrine amade" olmuştur (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 20). Bunlar kendi emek sömürüsü ve sermaye hedefiyle bilgiyi kullanırlar. Dolayısıyla bilgi bir araç haline gelmiştir. Buradan yola çıkılarak, Horkheimer ve Adorno'ya göre "insanların doğadan öğrenmek istedikleri şey, doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmek" olarak görülmüştür (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.20).

Adorno ve Horkheimer, mevcut çağdaş toplumdaki özgürlük anlayışının Aydınlanma ile ortaya çıktığını düşünürler. Aydınlanma'nın, insanları dinin buyruğundan ve doğal kabul ettikleri toplumsal düzenlerden kurtarmayı ve toplumsal düzenleri kendilerinin belirleyebileceği düşüncesini getirmeyi, dolayısıyla insanlara özgür olduklarını göstermeyi amaçlayan düşünce olduğu söylenebilir. Çünkü Aydınlanma, Kant'ın tanımıyla "insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır" (Kant, 1983). Yine Kant'ın aklını kullanma cesaretini kullan cümlesiyle özdeşleşen aydınlanma fikri, özgürlüğü akla uymak olarak tanımlamıştır (Gülenç, 2015,

s. 241). Başka deyişle Kant, insanların eylemlerini saf pratik akıl dediği akla dayanarak gerçekleştirdiklerinde özgür bireyler olacaklarını iddia eder. Burada Akıl evrensel olduğu ve her bireyin aklını kullanabileceği ve öyle eyleyebileceği kabulü vardır. Dolayısıyla akıl tarafsız, insanın isteklerden bağımsız olarak işleyen nesnel bir yeti olarak kabul edilmektedir (Gülenç, 2015, s. 242). Akıl kavramı hep eleştirel olma özelliğiyle tanımlanmakla birlikte, nesnelliğini ve eleştirelliğini giderek yitirmiştir. Çünkü Aydınlanma düşünürleri aynı zamanda aklın kendisi için bir yöntem geliştirmek ve bilimi de bu yöntemle ortaya koymak gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu, aklın biçimselleştirilmesi anlamına gelmektedir. Fakat aklın biçimselleştirilmesi, insanların eylemlerini kendisine göre düzenledikleri şey Aydınlanma için aklın kendisi olduğu için, eylemlerinde de uydukları tam da biçimlendirilen bu aklın kendisi olması sonucunu doğurmuştur. Aydınlanma'nın aklı, Bacon'ın gelecekteki amacını tahmin etmiş olduğu, yani doğayı kullanmak, ona egemen olmak amaçlarına sahip bilim anlayışıyla birleşmiş ve teknolojik akıl olarak giderek tüm modern toplumsal yapı ve ilişkilere yayılmış, böylece toplumların rasyonalizasyonuna sebep olmuştur. Teknolojik akıl, belli amaçlar için aklın araç olarak görülmesidir. Akıl, daha önce vurgulandığı gibi, güç ve egemenlik adına doğaya ve insanlara hükmetmenin aracıdır, ama araçsallaşan sadece akıl olmamış, aynı zamanda toplumsal ilişkiler de araçsallaşmıştır. Çünkü akıl bu biçimiyle yarar kategorisiyle birleştirilmiş olur. Adorno'ya göre araçsal akıl, kapitalist toplumların temel özelliğidir. Daha önce vurgulandığı gibi kapitalizm, nesnelerin kendilerine özgü niteliklerini soyut eşdeğerliğe indirgeyerek onları birer metaya dönüştüren bir sistemdir. Kapitalizm, meta formunun ve araçsal aklın birleştiği bir toplumsal yapıdır. Buradan hareketle araçsal akıl kapitalizmle birleştiğinde artık gerçekliğin soyut ve araçsal ilişkiler bütünlüğü olarak görüldüğü söylenebilir. Buradan hareketle de Aydınlanma'nın eleştirel aklının, kendi değeri üzerine düşünemez hale geldiğini, çünkü özeleştiri yapmak için bile biçimlendirildiği yönteme göre düşünmek zorunda olduğu sonucu çıkar. Akıl bu durumda

O'Conner'ın ifadesiyle, "kendi mevcut biçiminin ötesine geçemez" duruma gelmiştir. (O'Conner, 2019, s. 145). Bu ise, "Aydınlanma'nın öz-yıkımı"dır (Adorno & Horkheimer, 2002). Çünkü Aydınlanma, tüm otoriteleri sorgulayan ve insanı özgürleştiren aklın kendisinin bu biçimiyle doğallaşarak, bir otorite haline gelmesine sebep olmuştur. Bu durum, Aydınlanma'nın karşıtına, yani mite dönüşüyor olması, başka deyişle, Aydınlanma'nın diyalektiğidir.

Teknolojik, araçsal akıl, bilimcilik ya da pozitivizm, kapitalizmdeki eşdeğerlik ilkesi ve meta formu gibi özellikler, bütünleşmiş modern toplumların karakteristiğidir. Bu bütünleşmiş toplum, daha önce açıklandığı gibi tahakkümcü toplumsallıktır. Bütünlüğün ve tahakkümün olduğu bu formdaki toplumda Adorno'ya göre farklılıklar, tikellikler ve özgün birey yok olmuştur. Bütüncül toplum ifade edildiği, üzere aynılaştırıcı toplumdur. Çünkü insanlar boyun eğmeyi öğrenmişler ve bu nedenle Aydınlanma'nın amacı olan özgürleşim tam tersi bir duruma baskıya, tahakküme, yani özgürlüksüzlüğe yol açmıştır.

Buradan hareketle, Benhabib'in belirttiği gibi, Adorno'ya göre, insanın doğadan duyduğu korkuyu aşmak için, aklıyla dışsal ve içsel doğayı bastırması, yani kendisini kurban etmesi aslında doğadan duyduğu korkudan kurtulmasını sağlayamamıştır (Benhabib, 2005, s.216). Çünkü tam da bu bastırma dolayımıyla korku, kendini kurban etmenin de ötesine geçerek, 'öteki'nden, farklı olandan korkmaya ve onu egemenlik altına almaya, onu kurban etmeye, yok etmeye götürmüştür. Horkeimer'ın ifadesiyle, "insanın doğayı boyunduruk altına almak çabalarının tarihi, insanın insanı boyunduruk altına almasının da tarihidir" (Horkheimer, 2013, s.128). Doğanın bastırılmasında temel bulan uygarlık, bu nedenle yeni bir barbarlığa dönüşerek Holocaust'a[3] kadar varmıştır. Uygarlığı doğanın bastırılışı olarak gören Adorno ve Horkheimer, Holocaust'u, faşizmi doğanın intikamı olarak, Freud'un kavramıyla bastırılmışın geri tepmesi olarak

[3] Yakarak kurban etme; Yahudi soykırımı

tanımlarlar. Dışsal ve içsel doğanın boyunduruk altına alınması Aydınlanmacı aklın iddia ettiği şekilde doğanın aşılması ve kazanılması anlamına değil ama sonucunda geri tepmeye yol açacak olan doğanın bastırılması anlamına gelmektedir.

2.5. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KAVRAMI

Frankfurt Okulu için kültür ve kültürel fenomenlerin analiz ve eleştirisi, toplumsal analiz ve eleştirinin her zaman bütünleyici bir boyutu olmuştur. Kültürel boyutun Frankfurt Okulu'nun toplumsal eleştirisinde öne çıkışı ise, Okul'un 2. Dünya Savaşı ve sonrasındaki yapıtlarında belirginleşmiştir (Dellaloğlu, 2018, s. 110). Bu durumun nedeni, Frankfurt Okulu düşünürlerinin ileri kapitalist Amerikan kültürü deneyimini yaşamış olmalarına bağlanmasının yanı sıra, Nazi faşizminin oluşumunda kültürün etkisini ortaya koymayı amaç edinmeleri olarak ifade edilir. Çünkü Okul, bütüncül toplumun ve onun sonucu olarak faşizmin oluşumunda kültürel boyutun etkisinin önemli bir yere sahip olduğunu düşünür. Kültür, kapitalist toplumda Frankfurt Okulu düşünürleri için 'hakiki' sanat yapıtlarını da içeren bir boyuta sahip olmasına rağmen, farklılıkların yapısında eridiği bütüncül toplumun tahakkümcü karakterini sağlamlaştıran ve insanların da bu toplumsal yapıya uyum gösteriyor oluşlarını açıklayan 'kitle kültürü' haline gelmiştir. Elbette Frankfurt Okulu'nca ekonomik alan için olduğu gibi kültürel alanın kendisi de tüm toplumsal yapıyı açıklayan tek faktör olarak ele alınmaz. Çünkü kültür de kendine özgü yapısı olmasına rağmen 'bütün'ün bir parçası olmakla onunla dolayımlanmıştır. Bütün, kapitalizmin teknolojik aklıyla kültürü birleştirerek bir 'Kültür Endüstrisi' üretmiş, kendisiyle uyumlu hareket edecek ve böylece kendisinin devamını sağlayacak 'kitle'yi yaratmıştır.

"Kültür" sözcüğünün 20.yy entelektüelleri arasında çoklu anlamları olduğunu belirten Jay, Adorno'nun çalışmalarının ise, kültür kavramının bu çoklu anlamların bütününü kapsayacak şekilde olduğunu ifade eder (Jay, 2001, s.152). Jay, kültürden bahsedildiğinde öncelikle kültürün iki karşıt anlamını vermek gerektiğini ifade ederek, antropolojik anlamı ve elitist anlamı arasındaki yapılan ayrıma işaret eder:

> "Antropolojik anlamıyla kültür, en azından Herder'e dek uzanan bir geçmişten beri bütün bir hayat tarzını ifade etmektedir: Pratikler, ritüeller, kurumlar, insan yapıntısı araç gereç ve şeyler, metinler, *idea*lar ve imgeler. Elitist anlamıyla kültür ise saray çevresindeki konuşma ve davranışlardaki sunîlikten uzak, insanın iç zenginliğini yansıtan sanat, felsefe, edebiyat, bilim adamlığı, tiyatro, vb., gibi "eğitimli" insanın insan'ı insan kılan uğraş ve merakları anlamına gelmekteydi" (Jay, 2001, s.152).

Jay 'in aktardığında göre, "önemi giderek azalan dinin bir benzeri olarak kültür", 19. Yüzyılda, insanlığın büyük başarılarına ve yüksek değerlere gönderim yapan "popüler" veya "folk" kültürden ayrı tutulmasının yanı sıra "uygarlığın" maddi nitelikteki kazanımlarından da ayrı tutulan bir alan olarak ortaya çıkmıştır (Jay, 2001, s.153).

Buradan yola çıkılarak, bir kültür eleştirisi ortaya koymak isteyen Adorno'nun yaşam tarzına gönderim yapan antropolojik kültür ile elitist kültür arasındaki ayrıma karşı olduğu söylenmelidir. Bu ayrıma karşıtlığı, özne ve nesne, akıl ve gerçeklik, maddi koşullar ve kültür, kültür ve uygarlık arasında yapılan düalist ayrıma karşı olmasından ileri gelir. Dolayısıyla kültürü maddi koşullardan ve toplumsal gerçeklikten ayrı görmez. Adorno, kültür eleştirisinde kültürün elitist, yüksek kültür olarak görülüp maddi koşullardan ayrı bir gerçekliğe sahipmiş gibi ele alınıyor oluşunun, aslında mevcut gerçekliğin olumlanması sonucunu doğurduğunu düşünür. Kültürü maddi koşullardan ayırmak, onu toplumda ulaşılamaz bir alan olarak yansıtmaktır. Adorno, kültürün bütün maddi koşullardan, insan üretimlerinden tamamen ayrı bir alan olarak görüldüğünde, ulaşılamazlık yanılsaması yaratmasıyla, insanı mevcut toplumsal gerçeklikten uzaklaştırdığını ve bunun sağladığı rahatlama ile de "varoluşun kötü ekonomik belirleniminin sürüp gitmesine" neden olduğunu düşünür (Adorno, 2017, s. 47). Gerçeklikten ayrı olarak konumlandığında kültür, böylece ideolojik boyuta sahip olmaktadır. Oysa kültür, varoluşunu aslında bu maddi koşullara borçludur. Ortodoks

Marksizm, toplumun düşünsel, kültürel boyutunu, yani üst yapı olarak görülen şeyi, toplumun ekonomik, maddi koşullarının, yani alt yapının belirlediği düşüncesini savunmaktadır. Buna göre, kültür, egemen sınıfın ya da üretim güçlerini elinde bulunduran sınıfın düşünsel yansımaları olarak görülmektedir. Dolayısıyla aslında kültür, kökenini sınıf çelişkilerinde, yani eşitsizlikte, adaletsizlikte bulmaktadır. Frankfurt Okulu'nun diğer düşünürleri gibi, "kültürel fenomenin basit bir alt-üst yapı modeli içinde analiz edilemeyeceğini" ve dolayısıyla tamamen ekonomik alt yapının bir yansımasına indirgenemeyeceğini vurgulayarak, Ortodoks Marksizmden ayrılmakla birlikte, Adorno, kültürü toplumsal adaletsizlik ve sınırlamaların üstünde bir alan olarak görmenin kültürün kökeninin toplumsal eşitsizlikte bulduğu gerçeğini ve "modern hayatı kuşatan tahakkümcü totaliteyi göz ardı etmek" olduğunu düşünmektedir (Held, 1980, s.79; Jay, 2001, s.154). Fakat aynı zamanda özne ve nesnenin, akıl ve gerçekliğin olduğu gibi, maddi koşullar ve kültürün birbirlerine indirgenemez oluşları ve dolayısıyla birbirlerinden ayrı, yani göreli olarak otonom oluşları söz konusudur. Başka deyişle, Adorno için, maddi koşullar ve kültür ne birbirlerinden ayrı ne de birbirlerine indirgenebilir yanlar olarak mevcuttur. Dolayısıyla Adorno, diyalektik bir kültür eleştirisi ortaya koymaktadır. Diğer ifadeyle maddi koşullar ve kültür etkileşimli bir ilişkiye sahiptir. Maddi koşullar kültürü belirlerken, kültür maddi koşulları etkilemektedir. Çünkü Adorno'nun yüksek kültürün, bir taraftan yaşam koşullarından ayrı bir alan olmadığını iddia ederken, diğer taraftan onlardan ayrı bir alana işaret ettiğini söylemesi, onun yaşam koşullarına karşıt, eleştirel yanlar barındırdığını düşünmesinden ötürüdür. Gerçeklikten bağımsız, otonom bir alan olarak kültür, tam da bu eleştirel yönü sayesinde gerçeklik üzerinde, onun değiştirilip dönüştürülmesinde etkilidir. Buradan hareketle Adorno'nun kültürü toplumsal bütünlükten ayrı bir alan olarak değil, onun bir parçası olarak gördüğü söylenmelidir. Bütün'ün parçaları olarak kültürel fenomenler bütün ile dolayımlanırlar. Dolayısıyla kültürel fenomenler toplumun diğer alanlarıyla girdikleri

etkileşim bağlamında irdelenir. Diğer deyişle kültürel fenomenler bir bütünlük içerisinde değerlendirilir ve yorumlanır. Bütünlüğün içerisinde yer alan, onunla dolayımlanan kültürel fenomenler, bu bütünlüğü kendi içsel yapılarında taşırlar. Dolayısıyla Adorno ve genel olarak Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, bir sanat yapıtı veya tikel bir kültürel ürünü analiz etmek, onu toplumsal bütünlük bağlamında, başka deyişle toplumsal kökenleri, formu, içeriği ve işlevleri bakımından analiz etmeyi ve bu da onun oluşumu ve alımlanması üzerine bir araştırmayı gerektirir (Held, 1980, s. 77). Kültürel ürünlerin sosyo-ekonomik gönderimleri olduğu için emek, üretim, yeniden üretim, dağıtım, değişim ve tüketim koşulları bakımından da incelenmesi gerekmektedir (Held, 1980, s.77-78). Bu noktada, Frankfurt Okulu'nun kültür ve sanata dair incelemelerinin amacının tahakkümcü, bütüncül toplumda sanatın yerini, etkisini anlamak olduğu ifade edilebilir. Sanatı anlamak, 'bütün'ü yapısında taşıdığı için aynı zamanda toplumu anlamak olacaktır. Buradan hareketle, Frankfurt Okulu düşünürleri sanata bakış açılarını şu şekilde belirtirler: "[Sanatı], eleştirel analiz aracılığıyla deşifre edilmesi gereken, toplum içerisinde meydana gelen süreçlerin bir tür kod dili olarak yorumluyoruz" (Löwenthal, akt. Jay, 2014, s.283). Adorno, sanatı, değinildiği gibi, göreli olarak otonom bir alan diye belirtir, fakat bununla birlikte bu ifadeyi mevcut gerçekliğe, gerçekliğin üretim ve değişim koşullarına direnen sanat yapıtlarını tarif etmek için kullanırlar. Dolayısıyla Frankfurt Okulu ve Adorno, bütüncül sistemde, bu sisteme direnen ve direnmeyen, onu olumlayan kültürel ürünler arasında ayrım yapmaktadır. Adorno'nun bütüncül toplum olarak eleştirdiği ileri kapitalist toplumun, bütün olarak görünmekle birlikte aslında çelişik, bütünlenemeyen yapılardan oluşmuş bir bütünlük olduğu ifade edilmişti. Adorno'ya göre, ileri kapitalist toplumda, mevcut bu toplumun çelişik, parçalı yapısını görünüşte uyumlu bir bütünlük olarak gösteren, başka deyişle parçalarını yapıştırıcı bir 'tutkal' görevi gören, yani bağlayıcı göreve sahip bir olgu ortaya çıkmıştır: Kültür endüstrisi. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, kapitalizmde antropolojik anlamdan kültür

ile elitist anlamıyla kültürün ya da yüksek ve düşük kültürün 'sahte' birleşimidir. Adorno'ya göre,

> "kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar-her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yaparak, ciddiyeti ortadan kaldırır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir" (Adorno, 2007, s. 110).

Yüksek kültür ve düşük kültürü birleştirerek kültür endüstrisi, kapitalist toplumun gerçek değil, sahte bütünlüğünün oluşumundaki önemli faktörlerinden biri olur.

Kültür endüstrisi, ileri kapitalizmin tekelci ekonomik güçlerinin oluşturduğu sistemle uyumlu, onu destekleyici formlara sahip kültürel fenomenlerin yeniden üretimine gönderim yapar. Adorno'ya göre, ileri kapitalizmde mülkiyeti ve kontrolü elinde bulunduran güçler, ekonomik politik, kültürül araçları kullanarak statükoyu korumaya çalışırlar (Held, 1980, s. 90). Bu durum ise, kültürel fenomenlerin de kapitalist sistemin devamını sağlamak için bireylerin bilinçlerini kontrol ve manipüle etmenin bir aracı haline gelmesi sonucunu doğurmuştur. Çünkü Held'e göre, Adorno ve Horkheimer, kapitalist çelişkilerin bilinçteki etkilerinin yönetilebilir olduğunu düşünmüşlerdir (Held, 1980, s.90). Buradan hareketle kültür endüstrisinin, bilinci etkileyerek insanların sistemle bütünleşmesini sağlayan, dolayısıyla sistemi olumlayan, bu nedenle de otonomisini kaybetmiş ürünlere gönderim yaptığı söylenmelidir. Kültür endüstrisinin ürünlerinin biçimleri aslında mevcut düzenin, gerçekliğin, üretim biçimi ve üretim ilişkilerinin yeniden üretimidir. Bu ürünler, gerçekliğin çelişik yapısını, başka deyişle özünü anlayamaz; onlar Held'in deyişiyle, "özsel olarak mimetiktir", dolayısıyla aslında "kültür endüstrisi dış dünyanın bir genişlemesi"dir (Held, 1980, s. 94). Bu nedenle insanların

mevcut gerçekliğe uyumlarını pekiştirir, sağlamlaştırır. Kültür endüstrisi ürünlerini kitlelerin tüketimi için üretir ve dolayısıyla mevcut gerçekliğe uyan bir kitle yaratmış olur. Çünkü kitle tüketimi için üretilen kültürel ürünler, insanlarda ortak bir takım düşünce ve davranış modelleri oluştururlar. Değinildiği gibi, bu kitlenin kontrol edilmesine ve manipüle edilebilmesine olanak sağlar. Buradan hareketle, ileri kapitalizmin bir olgusu olarak kültür endüstrisinin insanların kendi tarihlerini kendileri yaptıklarını, yaşamlarını kendilerinin belirlediğini, mevcut gerçekliği kendilerinin değiştirebileceğini unutturarak, sistemi verili, doğal kabul etmelerini sağlayan bir faktör olduğu belirtilmelidir. Özsel olarak mimetik olmakla insanların mevcut gerçeklikten farklı olabilecek, yani başka bir gerçekliğin varolma olasılığını görünmez kılar. Dolayısıyla kültür endüstrisi, bireyi toplumla özdeşleştiren bir toplumsal yapıya gönderim yapmaktadır.

Kültür endüstrisinin, yani kültürün kendisinin de endüstrileşmesinin ifade ettiği anlam, kültürel ürünlerin piyasa için üretiliyor olmalarıdır. Başka bir ifadeyle, kültür endüstrisinde kültürel ürünler, kendi başına amaç olmakla ya da Kant'ın deyimiyle "amaçsız amaçlılık" olmakla tanımlanmış ürünler değil, piyasa için kâr amacıyla üretilmiş "amaçlı amaçsızlık" olan ürünlerdir. "İdealist estetiğin amaçsız amaçsallık ilkesi" tersine çevrilerek "pazarın buyurduğu amaçlar bakımından amaçsızlık" olmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 210). Bu anlamda onlar, değişim değeri için üretilen metalar olarak görülürler. Kültürel ürünlerin tüketilen metalar haline gelişi, kapitalist çağdaş toplumda onların teknoloji ile çoğaltılması ya da yeniden üretilmesiyle sağlanmıştır. Meta haline gelişleri çoğaltılmalarının yanı sıra tam da piyasa için üretiliyor olmasından ileri gelir. Bu, sanatsal ürünlerin sanatsal yaratımdan farklı olarak önceden piyasa için tasarlanarak üretilmiş olmalarını ifade eder. Buna göre değişim değeriyle, eşdeğerlik ilkesiyle işleyen kapitalist toplumda sanatsal ürünler, piyasanın kar amacı için olmayan ve dolayısıyla herhangi bir 'yarar' gözetmeyen özgün sanatsal ürünlerden farklı

olarak değiştirilebilir, eşdeğer metalar haline gelmektedirler. Adorno'ya göre, Held'in ifadesiyle "kültür endüstri olmuştur. Yarar dürtüsü kültürel formlara aktarılmıştır" (Held, 1980, s.90). Bunun bir sonucu olarak, kültür endüstrisinde sanatsal yaratım ve meta üretimi arasındaki ayrım ortadan kalkmış olmaktadır (Songtao, 2013, s.349-361). Fakat Adorno'ya göre, kültür endüstrisi, yine de endüstriyel üretimden farklılık göstermektedir. Adorno'ya göre örneğin film endüstrisinde yaratım ve kompozisyon gibi gerçek sanata ait birtakım özellikler devam etmektedir. Bu noktada Held'e göre, Adorno'da, kültür endüstrisi terimi, "kendinde üretime gönderim yapmaz, fakat kültürel varlıkların kendilerinin standartlaşmasına ve sözde-bireyselliğine (marjinal farklılaşma), tanıtımın rasyonelleşmesine ve dağıtım tekniklerine gönderim yapar" (Held, 1980, s.91).

Frankfurt Okulu, birey ve toplum arasındaki ilişkinin, insan psikolojisinin incelenmesinin dahil edildiği bir bağlamda incelemiştir. Bireyi, bireyin kişiliğini tarihsel ve kültürel alanla ilişkilendirerek açıklamıştır. Adorno'ya göre birey ve toplum diyalektiktir, yani birbirleriyle ilişkili olmakla birbirlerine indirgenebilir de değildirler (Dellaloğlu, 2018, s. 51). Ona göre, birey kendi içinde bir bütünlüğü olan ama çelişkili yapıya sahip, toplumdan farklılığı temsil etmektedir, fakat bu bütünlük statik değil, tarihsel olarak değişmektedir ve toplumsal bütünden ayrı düşünülemez (Dellaloğlu, 2018, s. 51-52). Buradan hareketle, Frankfurt Okulu, kapitalist sistemin ve onun bir yaratısı olan kültür endüstrisinin bireyin psikolojisi üzerindeki etkilerini incelemişlerdir.

Kültür endüstrisi, hakikati dile getiren sanatsal içerik yerine insanlara, sistemin dayattığı ağır emek süreci ve hiyerarşik düzenden arta kalan 'boş zaman'larında 'eğlence' sunmaktadır. Kültür endüstrisi, iş yaşamından kaçmak isteyen insanlara boş zaman etkinliği olarak eğlence sunmaktadır. Fakat boş zaman etkinliği olarak üretilen eğlence, kültürel ürünlerin standartlaşma ve sözde bireysellik özellikleri insanlarda da aynılaşmaya, aynı tepkilere, belli kalıplardaki davranışlara sebep olur. İnsanların iş yaşamından ve sorumluluklarından kaçış olarak kültür endüstrisinin ürettiği eğlence aynı

zamanda dikkat dağınıklığı yaratır. Bu durum ise, genel ile tikelin sahte uzlaşımıdır. Başka deyişle tikelin genel altında yok oluşudur. Burada toplumla uzlaşmış özgür birey değil, genel ile uyumlu aynılaşmış bireyler, yani kitle toplumu söz konusudur. Bu "bütünüyle yönetilen dünya"da insanların sisteme uyumunu arttırmak için boş zamanlarının da yönetildiği anlamına gelmektedir. Eğlence, emek sürecinin devamını ve insanların bu sürece yeniden dönüp ona katlanabilmelerini sağlayacak bir kaçıştır ve kaçış sadece boş zamanlarını kültür endüstrisinin yönetmesi halinde mümkün olmaktadır. Kültür endüstrisi ürünleri, sistemin taklitleri olarak da insanlara ancak iş seyrinin taklidini yaşatmaktadır.

> "Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir erke sahiptir ki, eğlence metalarının imal edilmesini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında işlerinin seyrinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz. Sözde içerik diye sunulan şey sadece rengi solmuş bir önplandır; zihne kazınanlar normlaştırılmış görevlerin otomatikleştirilmiş ardışıklığıdır. Fabrika ya da bürodaki iş seyrinden kaçabilmek ancak insanlar kendilerini boş zamanlarında bu seyre göre ayarlarlarsa mümkündür" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 183).

Buradan hareketle, kültür endüstrisi olgusunun ortaya çıkışıyla birlikte ileri kapitalizm döneminde bireyler sadece emek süreciyle belirleniyor değildir; aynı zamanda işten arta kalan boş zamanlarının dahi belirleniyor oluşu, yaşamlarının bütün alanlarının sistem tarafından kontrol edildiği anlamına gelir. Adorno'ya göre, bu durum ayrıca insanların tüm deneyimlerinin kontrol edilişi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Adorno'ya göre, insanlar kendi yaşamları kendi belirleyen bireyler olmaktan çıkarlar. Bu

durum, Held'in yorumuyla, "kendi kaderlerinin efendileri" olmadıkları gerçeğini gösterir (Held, 1980, s. 93). Kapitalizmde ve aynı zamanda kültür endüstrisiyle insanların gereksinimleri, deneyimleri, tepkileri, davranışları yönetilmektedir. Boş zamanın da yönetiliyor oluşu, insanların kültür endüstrisi ürünleriyle yeni deneyimler yaşadıkları anlamına gelmez. Aslında kültür endüstrisi, deneyimi şematize eder, bir örüntü içine sokar ya da onu önceden biçimlendirir (Bernstein, 2013, s. 9-43). Kapitalizmde ve onun bir olgusu olarak kültür endüstrisinde insanın gereksinimleri, istekleri önceden belirlenir. Aynı zamanda kültür endüstrisinin ürettiği metalar, insanların tepkilerini de belirler. Örneğin, standartlaşma ile belli klişe ve ritimlerden oluştuğu için izlenilen filmlerin, sonları tahmin edilebilir, parçaların benzer ritimleri önceden deneyimlendiği için verilen tepkiler belirlenmiş olmaktadır. İnsanların kültürel ürünleri deneyimlerken sürekli standartlaşmış ürünleri deneyimledikleri için aslında tepkilerinde koşullandırılmışlardır ve tam da bu insanların topluma yabancılaşma durumunu engellemiş olmaktadır. Çünkü Adorno'ya göre, kültür endüstrisi, pasif, eleştirel-olmayan alımlamayı amaçlamaktadır.

Adorno, müzik üzerine yaptığı incelemelerinde Marx'ın fetişizm kavramına dayanarak yorumlar getirmiştir. Jay'e göre, Marx için fetişizim "yabancılaşmış kapitalist kültürün bir öğesiydi" ve "bu kültür insanın, kendi ürünlerine, körü körüne şeyleştirilmiş nesneler olarak hürmet ettiği bir kültürdü" (Jay, 2014, s. 302). Adorno'ya göre, bu tanımdan hareketle, fetişizm, kullanım değil, değişim değerinin hakim olduğu toplumun meta özelliğinden dolayı ekonomik bir olgudur; ona göre fetişizm sadece psikolojik bir olgu değil, aynı zamanda diyalektik, yani sadece bilincin yarattığı değil aynı zamanda bilinci yaratan toplumsal gerçekliktir. Adorno, müziğin kendisinin mevcut kapitalist sistemde fetişleştirildiğini öne sürmektedir ve bu hem müziğin üretiminde hem de alımlanmasında gerçekleşmektedir. Jay'in ifadesiyle,

> "Üretim düzeyinde bu fetişleştirme, kompozisyondan çok aranjmanlara aşırı önem verilmesi, renklendirici efektlerin sıklıkla araya sokulması ve anımsatıcı

değerleri için miadını doldurmuş müzikal uslüpların canlandırılması biçiminde görülüyordu. Müziğin bir diğer düzeyinde, yani müziğin alımlanması düzeyinde ise, fetişleştirme kendisini hem klasik (örneğin Toscani gibi) hem de popüler müzikte, "yıldızlara" yapılan vurguda; Stradivarius ve Amati kemanları gibi enstrümanların bir kült haline getirilmesinde; müziğin kendisini dinlemeye gitmek yerine, "o an" konserde bulunmanın önem kazanmasında ve sadece dinlemiş olmak için dinleyen caz hayranlarının anlamsızca kendinden geçmesinde gösteriyordu" (Jay, 2014, s.302).

Adorno'ya göre "müziğin fetiş niteliği, dinleyicinin fetişle özdeşleşmesi sayesinde kendini gizler". "Hit şarkıların kurbanları üzerindeki gücünü ilk elden sağlayan da bu özdeşleşmedir" (Adorno, 2018, s.141-177). Bu noktadan hareketle Adorno, psikolojik bir durum olan müzik dinlemede gerilemenin ortaya çıktığını iddia eder. Duyma yetisindeki gerileme, aynı müzik formlarına alışmış, bu aynı formların tekrarına tepki veren ve onların dışında yeni olanlardan bebeksi bir korku duymasına neden olan bir durumdur. Adorno şöyle diyor: "bebeksi dinleme en rahat ve alışılmış çözümleri talep eder hep. Seslere doğru muamele ederek elde edilen "zengin" bir sesliliğin sonuçları standartlaşmış armonik ilişkilerden o kadar uzak düşecektir ki, dinleyici onu "doğal olmadığı" için reddedecektir" (Adorno, 2018, s. 141-177).

Frankfurt Okulu ve Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" analizinden çıkarsadıkları sonucun, insanların kendi yarattıkları dünyanın, kendi yarattıkları nesnelerin köleleri olmaları durumu olduğu söylenebilir. Kapitalizmde insanların günlük yaşamlarının gereksinimlerinin, tepki ve davranışlarının bütünüyle sistem tarafından belirleniyor ve kontrol ediliyor olması söz konusudur. Bu belirlenme ve kontrol nedeniyle insanın şeyleşmesi durumu ortaya çıkmıştır. İnsan şeyleşmiş ve aynılaşmış bir tür varlığı haline gelmiştir. Adorno ve Horkheimer'ın ifadesiyle, "kültür endüstrisi hain bir biçimde insanı bir tür varlığı olarak gerçekleştirir. Herkes bir başkasının yerine geçebilecekleriyle vardır;

herkes yedektir ya da yalnızca türün bir örneği" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.194). Dolayısıyla onlara göre hakiki, otantik birey yok olmuştur. Başka deyişle kapitalist sistemde özgür birey yerine sahte 'birey'in oluşumundan bahsedilebilir ancak. Eğlencenin vaad ettiği özgürleşme ise ancak "yadsıma gibi düşünceden de kurtulmaktır" (Adorno, akt. Bernstein, 2013, s.9-43). Eğlence kültürü aynı zamanda bir şey düşünmeyi engelleyen, acının yerine eğlenceyi, hazzı koyarak acıyı unutturan ve böylece "direnişe ilişkin son düşünceden kaçmak" olan kültürdür. (Adorno ve Horkheimer, 2014). Tam da bu nedenle kültür, kitle kültürü halini almıştır. Dolayısıyla böyle bir toplumun temel özelliği, tikellerin genel altına getirilerek benzer kılınmasıdır ya da genelin altında aynılaştırılmalarıdır. Bu nedenle Adorno'ya göre, kapitalizmin özgürlük ve mutluluk vaadi, ideolojik yanılsamadır. Bernstein'a göre, Adorno ve Horkheimner'ın "Kültür Endüstrisi" düşüncesi, "tikellik ve bireysellik olarak görünen şeylerin gerçekte öyle olmadığı, sistemin her şeyi kuşatan birliğine karşı bir direniş noktası olarak beliren şeyin anında sistemle bütünleşip bastırıldığı fikri üzerine kuruludur" (Bernstein, 2013, s. 9-43).

2.6. MİMESİS OLARAK SANAT

Adorno, modern toplumun tikellik ve bireyselliği yok eden rasyonalitesini, tahakkümünü ve bu tahakkümün kültürel boyutunu analiz etmiştir. Buradan hareketle Adorno, ortaya koyduğu kültür endüstrisi olgusunun standartlaşma ve sözde bireysellik ile şeyleşmeyi pekiştirdiği, dolayısıyla yanlış bütün olan toplumda bireyselliğin, özgürlüğün sahte bireysellik ve özgürlük olduğu teşhisinde bulunmaktadır. Bireyselliğin, dolayısıyla insan özgürlüğünün aslında ortadan kalktığı bütünüyle yönetilen dünyada özgürlüğün imkanı, ona göre ancak felsefe ve sanatta bulunabilir. Adorno'ya göre, felsefe ve estetik deneyim özgürleştirici etkinliklerdir. Buna göre, sanat söz konusu olduğunda, özgürleştirici olan estetik deneyim, kültür endüstrisinin, meta karakterine sahip olarak üretilen kültür ürünlerinden farklı olarak hakiki sanat yapıtlarında aranmalıdır. Çünkü kültür endüstrisine, dolayısıyla bütüncül toplumun araçsal aklına direnen sanat yapıtları, bilincin şeyleşmesini kırarak eleştirel bilincin oluşumunu sağlar. Adorno, hakiki sanat ve estetik deneyimin eleştirel bilinci, mevcut tarihsel toplumsal koşulların verili olmadığını, onların değiştirilebilir dönüştürülebilir gerçeklikler olduğunun farkındalığını yaratarak oluşturduğunu söyler. Çünkü Adorno, nesnenin deneyimini, öznenin özdeşlik düşüncesine dayanan kavramsallaştırma edimi dolayımıyla meydana geldiği bir gerçeklik içerisinde, sanatın tam da, onun üretim ve alımlama süreçlerinde, bu deneyimleme tarzının değiştiriyor oluşuna bağlar. Bu deneyimleme tarzı bilinçte değişim ve dönüşüm meydana getirir ve bu değişim ve dönüşüm ise, bilincin gerçeklikle kurduğu ilişkide değişime ve dönüşüme sebep olur. Sanatın bilincin değişim ve dönüşümünü sağlama gücü ise, Adorno'ya göre, onun, kendisiyle özne nesne ilişkisinin farklı bir düzlemde kurulduğu, dolayısıyla mevcut deneyim biçimlerinden farklı bir deneyim sunan mimesis davranışına dayanmasından ileri gelir. Adorno'ya göre, tam da bu deneyimi dönüştürebildiğinde, farklı bir deneyim imkanı sunduğundan, mevcut tarihsel toplumsal

koşullarda sadece sanatta varlığını sürdüren insanın mimesis kapasitesi, sanatın özgürleştirici karaktere sahip olmasını sağlar.

Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde mimesis kavramını evrimsel ve toplumsal-tarihsel perspektiflerden yola çıkarak tanımlamış, onu insanın arkaik bir kapasitesi olarak görmüşlerdir. Adorno ve Horkheimer, insanın "büyü ve ritüalistik pratikler"iyle ilişkilendirdikleri mimetik kapasitesinin arkaik işlevini, "insanların çevrelerine uyum sağlamasına imkan veren" şey olarak tarif etmişlerdir (Adorno ve Horkheimer, akt. Noppen, 2017, s.80-100). Mimetik kapasite Adorno tarafından kendiliğinden ve pre-reflektif olarak işleyen bir özellik olarak görüldüğü için aynı zamanda 'mimetik dürtü' diye de adlandırılmaktadır (Noppen, 2017, s.80-100). İnsanın çevresiyle ilişkisinin "saf doğal varoluş" içerisinde gerçekleştiği zamanlarda mimetik dürtü, "avı yakalamak için taklit etmek, düşman doğal güçleri evcilleştirmek için taklit etmek, veya kötü ruhları etkisizleştirmek için taklit etmek olarak" doğanın kontrolü ve manipülasyonu için duyulan arzuydu (Adorno & Horkheimer, akt. Ross, 2017, s.193-233). Dolayısıyla kavramsal dolayımların varolmadığı tarihsel koşullarda varolan mimetik dürtü, Adorno tarafından başka olan ile "kavramsal olmayan yakınlık"a gönderim yapan insani arzudur. Benjamin'in tanımını göre, mimetik kapasite, "benzerlik üretme kapasitesi"dir (Benjamin, akt. Noppen, 2017, s.80-100). Benjamin'in düşüncesinde mimesis, benzerlikleri algılama ve oluşturma kapasitesidir. Benjamin ve aynı zamanda Adorno'ya göre arkaik insanlar benzerlik üreterek doğayla uyumlu biçimde yaşamaktaydı. İnsan ve doğa arasında mimetik bir birliğin yaşandığı zamanlarda nesnenin kavram altına getirilerek özdeşleştirildiği, dolayısıyla tikelliğinin ortadan kaldırılışına sebep olan rasyonalite biçimi henüz gelişmiş değildi. Bu rasyonalite biçiminde, daha önce ifade edildiği gibi, öznenin nesneyi kendisine benzetmesi, kendisiyle, kavramla özdeş kılması, yani kendi ürettiği zihinsel sistemleri doğaya uydurması söz konusuyken, mimetik rasyonalitede, çevreye uyum sağlama kapasitemizde, öznenin kendisini nesneye

ya da başka olana uydurması, benzetmesi söz konusudur. Mimesis kavramı benzeşmeye, özümsemeye gönderim yapan bir davranış olarak anlaşılmalı, dolayısıyla basit bir taklit edimi olarak alınmamalıdır. Mimesis, insanın başka şeyle benzeşme kapasitesi, kendisini çevresine, doğaya uyduran, uyarlayan kapasitesidir. Bu anlamda özdeşlik düşüncesinin, araçsal rasyonalitenin nesneye, doğaya tahakküm edici özelliğinden farklı olarak mimetik dürtünün nesneye benzeşme davranışında aslında nesnenin ya da başka olanın önceliği söz konusudur. Dolayısıyla mimesis öznenin, başka olanla kurduğu ilişkinin araçsal olmayan biçimini tarif eden kapasitedir. Araçsal rasyonalitenin, doğaya ve başka olana egemen olmayı amaçlayan rasyonalitenin gelişmesiyle ve her alanı kuşatmasıyla mimetik kapasite ya da dürtü giderek bastırılmış ve modern dönemde doğayla ve başka olanla kurulan ilişki biçimi olarak tarif edilebilecek mimesis davranışı kaybolmuştur. Modern dönemde doğayla ve başka olanla ilişkinin araçsal rasyonalite düzlemini terk ettiği ve doğayla ve başka olanla mimetik birliğin yakalandığı tek alan Adorno'ya göre artık sanattır. Adorno'nun ifadesiyle, "sanat, mimetik davranış için bir sığınaktır" (Adorno, 1997, s.53). Sanat mimesis davranışıyla insan davranışının 'rasyonel-olmayan' boyutunu deneyimlememizi sağlar.

Adorno, hem sanat yapıtında, onun üretiminde ve hem de alımlanmasında söz konusu olan etkinliğin mimesis olduğunu düşünür. Dolayısıyla sanat eserinin hem yaratımı hem de alımlanması insanın benzerlik kurma, benzeşme dürtüsünün açığa çıkışıyla gerçekleşir. Çünkü aslında Adorno'ya göre, Aydınlanma süreciyle elenen mitlerin, büyünün, ritüellerin mirasçısı, sanattır. Dolayısıyla sanatsal deneyimde, mevcut rasyonalitenin ve özdeşlik düşüncesinin kavram altına koyarak özdeşleştiren mantığı durur. Diskursif bilgiden farklı olarak, sanat yapıtıyla girilen ilişkide önceden düşünülmüş bir standarda göre yargıda bulunma veya kavramlarla düşünme değil, dönüştürücü bir etkinin oluştuğu bir dalıp gitme, kaybolma hali söz konusudur (Ross, 2017, s.193-233). Sanat yapıtının dönüştürücü etkisi bilinçte meydana gelir. Fakat

mimesis'in bilince etkisi bir şeyin bilinçte temsil edilmesi durumu olarak anlaşılmamalıdır. Temsil, bir özne ve bir nesne arasındaki ilişkiyken, mimesis özneyle başka bir özne arasındaki ilişkiyi içerir. Çünkü Ross'un belirttiği gibi, mimesis etkinliği olarak özne bir şeyi taklit ederken aslında taklit ettiği şeyin dünyayı görme biçimi olduğunu, bir hareket ve ilişki tarzı olduğunu kabul eder (Ross, 2017, s.193-203). Adorno'ya göre sanat yapıtının taklit ettiği ve sanat yapıtının deneyiminde taklit edilen şey tam da bu biçimdir. Biçimden kast edilen şey ise, bir bilinç formudur. Ross'un ifadesiyle, Adorno'ya göre, "sanat yapıtları bir bilinç formunu taklit eder ve onun taklidinde taklidi yapan bilinci dönüştürür" (Ross, 2017, s. 193-203). Başka bir bilinç formununun taklit edilmesi sadece bu bilinç formunun basit bir taklidi değildir. Başka deyişle, mimesis'te o bilinç formuna dair farkındalığa sahip olunarak aynı zamanda ona mesafe alınır, ondan uzaklaşılır. Bu nedenle de bir bilinç formunun taklidi aynı zamanda ona dair eleştirel bilincin yaratılmasını sağlar. Bu anlamda sanatta ortaya çıkan mimesis davranışı, eleştireldir. Mimesis'in eleştirel olması ise, onun 'belirlenimli olumsuzlama' olmasıyla mümkündür.

Sanatın bir bilinç formunun taklidi oluşu aslında sanatın toplumsal rasyonalite formunu taklit etmesi anlamına gelir. Sanat toplumsal, tarihsel koşullarda rasyonalitenin aldığı biçimi taklit eder (Ross, 2017, s.193-203). Sanatın rasyonalitenin taklidi olması, toplumsal gerçekliğin taklidi olduğu anlamına gelir. Fakat değinildiği gibi, sanatta taklit, Adorno'nun toplumsal gerçekçilikte olduğunu ileri sürdüğü toplumsal gerçekliğin olduğu gibi alınması olarak düşünülmemelidir. Sanat, mimesis dolayımıyla bir bilinç formunu ya da mevcut tarihsel toplumsal koşullarda ortaya çıkan bütüncül toplumun sunduğu deneyimin irrasyonalitesinin 'deneyimlenmesi'ni sağlayarak, onun irrasyonelleğini fark etmemizi sağlar. Sanatta mimesis, kapitalist bütüncül toplumun tahakkümcü yapısı ve dolayısıyla irrasyonalitesini belirtmez, onun deneyimlenmesini sağlayarak 'yanlışlık' duygusu yaratır. Dolayısıyla aslında toplumun insanın gündelik yaşamın içinde fark

edemediği irrasyonellitesini fark ettirir. O'Conner'un yorumuna göre, Adorno için mimesis, "toplumsal sürecin bizi yöneten ve alışıla gelmiş yaşam içerisinde gizlenmiş olarak kalan irrasyonel normları görünür hale gelir. Daha da önemlisi, onlar belirtilmez: onlar deneyimlenir" (O'Conner, 2019, s.195). Buradan hareketle sanat yapıtlarının eleştirel bilinci oluşturması, kendilerini toplumsal rasyonaliteye ve tahakküme uydurarak, yani bu rasyonalite ve 'tahakkümün mimesisi' dolayımıyla gerçekleşir (O'Conner, 2019, s.195). Tahakkümün mimesis'i dolayımıyla yanlış toplumsal gerçekliğin yanlışlığı deneyimlenir ve bu yanlışlığa karşı bilinç eleştirel konum alır. Tam da bu nedenle mimesis ve dolayısıyla sanat, belirlenimli olumsuzlamadır.

Adorno'da sanat yapıtı toplumsal gerçekliğin mimesisidir, fakat aynı zamanda sanatın yaratıcılık, alımlama hatta performans süreçleri de mimetiktir. Yapıtın yaratımı Adorno'da Kant'ın ileri sürdüğü gibi dehanın üretimi olarak görülmez. Kant'a göre estetik üretim özgürce gerçekleşen dolayısıyla doğanın üretiminden farklı olarak akılda temellenen üretimdir. Kant buradan hareketle estetik üretimi, dehanın üretimi olarak görmekte onun öğretilemeyecek bir kapasite olduğunu düşünmektedir. Adorno, Kant'ın bu deha kavramının, öznenin önceliğini kabul eden ve sadece kendiliğindenliğin varsayıldığı idealist bir kavram olduğunu düşünür. Adorno'ya göre "deha kavramı yanlıştır, çünkü yapıtlar yaratım değildir ve insanlar yaratıcı değildir" (Adorno, 1997, s.170). Kant deha kavramını öne sürerek aslında malzemesi üzerinde çalışan sanatçının üretim sürecini göz ardı eder. Dolayısıyla Adorno, yaratım sürecinde özne ve nesnenin karşılıklı ilişkisini vurgular. Dolayısıyla burada öznenin nesne üzerinde denetimi ve tam bir hakimiyeti yoktur. Sanatçı kendisinden önce gelen ve sanatçının kabul etmediği biçimdeki malzemeleri yeniden biçimlendirendir, dolayısıyla burada diyalektik bir süreç söz konusudur. Yaratıcılığın mimetik boyutu dolayısıyla diyalektiktir ve nesnenin, malzemenin önceliğiyle sanatçı bu süreçte malzemeye duyarlıdır ve onun olasılıklarına açıktır (O'Conner, 2019, s.206). Dolayısıyla Adorno için sanatta yaratıcı süreç,

O’Conner’a göre, belli bir planı uygulamak olarak anlaşılmamalıdır; sanatın malzemesi- örneğin sözcükler, notalar, renkler- sanatçıyı öngörmediği birtakım yollara sürükleyebilir (O’Conner, 2019, s. 202).

Adorno’da sanat eserinin sahnelenmesi ya da performans da mimetiktir. Çünkü performansı gerçekleştiren sanatçı -“örneğin bir müzik partisyonu, bir oyun, ezberden okunacak bir şiir”- bunu önceden planladığı, belirlediği belli biçimde edilgin olarak yapmaz (O’Conner, 2019, s.207). Dolayısıyla sahnelenecek yapıta önceden belirlediği birtakım kurallar dayatmaz. Yapıtın sahnelenmesine önceden hazırlansa bile onu icra ederken her zaman yorumda bulunmaktadır. Dolayısıyla o planlanmış olan şeyin mekanik olarak icra edilmesi değil, sanatçının canlandırırken ki hareketi nedeniyle mimetiktir. Performans sırasında sanatçı öngörmediği olasılıklara açıktır, çünkü malzeme de tamamen kontrol edilebilecek bir yapıda değildir, o da olasılıklara açıktır.

O’Conner’a göre Adorno belirtmemiş olsa bile mimesisi eleştirel bir kategori olarak öne sürdüğünde bu en açık şekilde estetik alımlama biçiminde görünür olmaktadır (O’Conner, 2019, s.209). Daha önce ifade edilen dalıp gitme, kaybolma hali estetik alımlamanın bir özelliği olarak bireyin bütün olan toplumda şeyleşmesini ve araçsal aklın baskısını kıran bir durumdur. Dolayısıyla estetik alımlamanın mimetik davranışında kendisine ve ötekine hükmeden benlik, nesneye uyum ve duyarlılık geliştirerek bir kendinden vazgeçme hali yaşar. Fakat bu durum benliğin yok oluşu değil, nesneyle araçsal olmayan bir ilişki dolayımıyla şeyleşmiş ya da sınırlanmış deneyimlerden kurtularak deneyimin zenginleşmesi ve böylece benliğin zenginleşmesi durumudur. Dolayısıyla şeyleşmiş birey tam da bu deneyimle şeyleşmeden kurtulur ve kendini koruma güdüsüyle davranma halinden de sıyrılmış olur. Bunun gerçekleşmesi ise Adorno’ya göre, şeyleşmiş deneyimden mimetik deneyime geçişi sağlayan yapıtların estetik alımlamasının bir ‘şok (Erschütterung)’ uğrağı olmasından ileri gelir. Bu şok

uğrağı, bireyin, davranışının kendini koruma güdüsüyle belirlendiği ve araçsal rasyonalitenin işlediği mevcut gerçeklikten kopuşudur.

Bireyin toplumsal gerçekliğin mimesisi olan sanat yapıtı dolayımıyla bu gerçeklikten kopuşu aslında tam da sanat yapıtının gerçekliğin mimesisiyle oluşmuş formu sayesindedir. Estetik deneyimde alımlayıcı yapıtın formunu deneyimde yeniden yaşar, dolayısıyla sanat yapıtı gerçekliğin mekanik bir taklidi olmadığı gibi alımlayıcının deneyimde pasif bir biçimde kaybolması değildir; başka deyişle alımlayıcının yapıtı deneyimle yeniden 'yaratması' söz konusudur. Böylece bilinç, sanat yapıtı formuna benzeyerek bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm ise pratik bir etki yaratarak bilincin dünyayla ilişkisini değiştirir. Bu sürecin deneyimlenmesini sağlayan şey ise, sanat yapıtının biçim yasası olan ve sanat yapıtını temaşa eden izleyiciyi pratik amaçlardan uzaklaştırarak sanat yapıtının içeriğine yakınlaştıran 'aura'dır. Dolayısıyla sanat yapıtı aura ile bilinçte bir dönüşüm yaratmakta bu nedenle de eleştirel, olumsuzlayıcı olmaktadır (Ross, 2015, s.67-83).

2.7. SANAT YAPITININ ÜRETİMİ: TOPLUMSAL EMEK VE YARATICI PRAKSİS

Adorno için sanat yapıtı, toplumsal rasyonalitenin bir taklidi olmakla birlikte ona direnç gösteren, onu olumsuzlayan yapıya sahip bir nesnedir. Alımlayıcının toplumdaki yanlış bilinci deneyimlenmesini sağlayarak, değinildiği gibi, eleştirel bilince yer açar. Bunu ise, sanat yapıtı, "toplumun toplumsal anti tezi" olmasıyla başarır (Adorno, 2002, s.8). Başka deyişle, sanat yapıtı toplumsal rasyonalitenin mimesisi olmakla birlikte onunla özdeş olmayan, onun belirlenimli olumsuzlaması olan, özdeşsiz bir yapıya sahiptir.

Adorno, Jay'in belirttiği gibi, bütünüyle yönetilen dünyanın bütünleştirici, tahakkümcü yapısına direnebilecek, toplumsal-olana indirgenemeyen bir psikolojik alt katman veya statüko'yu korumak için araçsallaştırılamayacak bir siyaset gibi, başka toplumsal güç ve yapıların olmadığını düşünür (Jay, 2014, s.150). Daha önce belirtildiği gibi, Adorno'ya göre bireyin kurtuluşu, özgürleşim imkanı sadece Stendal'ın "mutluluk vaadi" olarak adlandırdığı sanatta mümkündür. Sanat yapıtı ona göre, gerçeklik gibi, birtakım çelişikilerle oluşmuş ve çelişkilerle yüklü bir yapıdadır. Toplumsal bütünden ayrı kendine özgü yasallığı, rasyonalitesi olup bir hakikati barındırmakla birlikte aynı zamanda toplumsaldır. Toplumsal olanı içermesiyle birlikte toplumun suç ortağıyken aynı zamanda ütopyaya sahip olarak mevcut gerçekliğin aşılmasının imkanını barındırır. Başka bir gerçekliğin olabilirliğini, ütopyayı işaret eden ve mutluluk vaadinde bulunan bir yapı olmasının yanı sıra sanat yapıtı, eleştirel bilincin imkanı da oluşturur. Dolayısıyla sanat yapıtı, Adorno için insanın eleştirel negatifliği ile ütopyacı beklentisinin arasında konumlanmalıdır. Boucher'e göre, "Adorno sanatın eleştirel negatiflik ile ütopyacı beklenti arasındaki gerilimin oluşturduğu bir çelişkiler alanına yerleşmesi gerektiğinde ısrar eder" (Boucher, 2013, s.92).

Çelişkilerle yüklü, diyalektik bir yapıya sahip olan 'hakiki' sanat yapıtları, Adorno'ya göre otonom olarak tarif edilir. Toplumsal rasyonalitenin mimesisi olarak hakiki sanat yapıtları, tam da otonom oldukları için toplumsal, tarihsel gerçekliğin doğru bilgisini verebilmektedirler. Adorno'ya göre sanat yapıtları, özgün, otonom ve tarihsel varlıklardır ve kendi tarihsel toplumsal döneminin otonom sanatları ise, modernist yapıtlardır. Modernist sanat yapıtları, kapitalist toplumda toplumsal rasyonaliteyi yapılarında barındırırken, aynı zamanda kültür endüstrisi metalarına karşıt, araçsal akla ve evrensel eşdeğerlik ilkesine direnen fragmanlar olarak vardırlar. Bu şekilde oluşan çelişkili ve paradoksal yapılarını tarif etmek için ise Adorno, Leibniz'den aldığı "monad" kavramını kullanır. Bununla birlikte Boucher'e göre, Adorno, Leibniz'in "penceresiz bir oda" anlamında kullandığı monad kavramına "temel unsur" ya da "temel niteliksel mahiyet" fikrini ekler (Boucher, 2013, s.98). Leibniz, evrenin Tanrı tarafından penceresiz odalar gibi olan monadların, yani özlerin ahenkli bir bütünsellik olarak düzenlenmesiyle oluştuğunu düşünür. Monadik özler, metafizik atomlar olarak bileşik maddeleri oluşturarak evreni oluşturmaktadırlar. Bütünselliğin yasası farklı monadları oluştururken, monadlar böylece bütünsellik yasasının belirli bir halini oluşturmaktadırlar. Boucher'in belirttiği gibi, "sonuçta monadlar hem tümüyle kapalıdır hem de onları yaratan yasanın gereği olarak kendi mikrokozmosları içinde makrokozmosu içerirler (Boucher, 2013, s.98). Bu tarif Adorno'ya göre, sanat yapıtlarının penceresiz, yani topluma kapalı toplumsal tarihsel monadlar olduğunu ifade eder. Bu durum sanat yapıtlarının otonomisine, yani kendi kurallarını kendisi koyan yapısına gönderimdir. Sanat yapıtları toplumsal ve doğal malzemeyi kendi biçim yasası uyarınca biçimlendirerek sanatsal bir içerik haline getiren varlıklardır. "Sanat eserlerinin otonomisinin anlamı kendi kurallarını kendisinin koymasıdır; yani toplumsal ve doğal ham malzemeleri kendi cismi içinde soğurur ve onları biçimin kuralları uyarınca sanatsal içeriğe dönüştürür" (Adorno, akt. Boucher, 2013, s. 98). Fakat kendi kendisinin kurallarını koyması, kendisini

biçimlendirmesi bakımından sanat yapıtı, aynı zamanda toplumsal bütünselliğin belirli bir halidir. Çünkü Adorno'ya göre sanatsal üretim de toplumsal işbölümü çerçevesinde gerçekleşir. Sanat yapıtları toplumsal işbölümü çerçevesinde üretilmiş olduğundan da aslında birer meta olmaktadırlar. Fakat kendisine özgü bir etkinlik, bir pratik olmakla sanat, çelişkili, paradoksal bir metadır. Bu durum, sanat yapıtlarının kapitalist toplumun çelişkilerini barındırdığı anlamına gelir. Boucher'e göre, "bu durumda sanat eserleri, makrokozmosun (toplumsal bütünsellik) çelişkilerini dışavuran mikrokozmoslardır (estetik evrenler)" (Boucher, 2013, s.99). Sanat eserleri topluma kapalıdır. Ama yine de Adorno'nun ifadesiyle "hermetizmleri içinde dışsal olanı temsil ederler" (Adorno, 2002, s.179). "Bir çağın tininin kapsayıcı bir bağlamının bir öğesi olarak toplum ve tarihle sarmalanmış sanat yapıtları, penceresiz olsalar bile, monadik sınırlarının ötesine geçerler" (Adorno, 2002, s.178).

Adorno'ya göre sanat yapıtlarının toplumu temsil ediyor oluşları, onun üretiminin sadece sanatçının yaratıcılığıyla gerçekleşmemesinin sonucudur. Adorno'ya göre, sanatçılar istemeseler bile kendilerinin nesnel toplumsal eğilimlerini yansıtmaktadır (Jay, 2014, s.284). Dolayısıyla sanat yapıtının yaratımı, birey tarihsel olduğu için hem bireysel hem de toplumsal olan ama ne sadece bireysel ne de sadece toplumsal olan öznenin yaratımıdır. Yaratıcılığa inderigenemeyecek olan sanat yapıtı aynı zamanda materyal olan üzerindeki emeğin bir ürünüdür. Başka deyişle, sanatçının öznel yaratımı, materyalin biçimlendirilmesiyle nesnelleştirilmesi demektir. Adorno'ya göre materyal ise, tarihseldir. Tarihsel materyalin biçimlendirilmesi, sanatçının yeteneğine ve sanatsal nesnelleşmeye gönderim yapar. Bu sanatsal nesnelleşme süreci, toplumsal olan sanatçının öznel deneyiminin sanat yapıtının nesnelliğine girmesi, Adorno'ya göre, 'evrensel bir tikel'i oluşturur (Zuidervaard, 1991, s.109). Dolayısıyla Adorno'ya göre, sanatçının deneyimi, bireysel veya öznel değildir. Zuidervaard'ın ifadesiyle "toplum tarafından

önceden biçimlendirilir ve eldeki materyalle birlikte biçimlenim geçirir" (Zuidervaard, 1991, s.109).

Adorno, sanatı "tinin toplumsal emeğinin bir üretimi" olarak tanımlar (Adorno, 2002, s.225). Adorno'ya göre, sanat, topluma özgü üretim biçimininin içinde, ona katılan ve toplumsal hakikatin materyalleşmesi sağlayan bir üretim biçimidir (Zuidervaard, 1991, s. XXII). Öncelikle Adorno da Marx gibi, Hegel'in tinini toplumsal emek olarak anlar. Hegel'e göre emek, özne ve nesnenin mutlak özdeşliğe vardığı süreç olan tinin bir uğrağıyken, Adorno'ya göre ise kültür(Geist)'ün kendisi hem doğadan hem de materyal emekten giderek bağımsızlaşan, toplumsal emek içindeki bir uğraktır (Zuidervaard, 1991, s. 99). Dolayısıyla Adorno'ya göre sanat, toplumsal emek süreci içinde üretilmektedir. Bu nedenle Adorno, sanatsal üretim ile materyal üretimi aynı toplumsal emek süreci içine yerleştirmektedir. Öncelikle geleneksel toplumsal emek ayrımı, yani zihinsel ve bedensel emek ayrımı, toplumsal üretimin çeşitli kollara –örneğin tarım, endüstri- ayrılmasına neden olmaktadır. Bu ayrım Marx'a göre, kapitalizmde "kapitalleşmiş işbölümü"ne dönüşür ve böylece kapitalist üretim biçiminde emek, çeşitli toplumsal alanlara ayırılmış toplumsal süreç haline gelir. İşbölümü ise toplumsal üretimin kollarından sadece birinin tek bir durumunu belirtir. Marx için, manüfaktür üretim ve genel toplumsal emek ayrımı arasında derece ve tür bakımından fark vardır. Zuidervaard'ın belirttiğine göre, Marx için "bu fark eğer manüfaktür üretim içindeki emek ayrımı, üretimin diğer kolları ve toplumun diğer alanlarını devralırsa kaybolur" (Zuidervaard, 1991, s.101). Marx'ın bu düşüncesinden hareketle Adorno, ileri kapitalizmde endüstriyel emek ayrımıyla genel toplumsal emek ayrımı arasındaki farkın ortadan kaybolduğunu söyler (Zuidervaard, 1991, s. 101). Adorno'ya göre, emeğin manifaktür olarak ayrımı, toplumsal emeğin, -bedensel emek veya zihinsel emek- tüm üretim kollarına ve toplumsal alanlara yayılmıştır. Bu nedenle Adorno, materyal üretim ve sanatsal üretimin toplumsal emek olmak bakımından birliğini göstermekte, onları aynı toplumsal emek süreci içine

yerleştirmektedir. Dolayısıyla aslında bir sanat eseri toplumdaki diğer metalar gibi bir meta niteliğine sahip olmaktadır.

Fakat toplumsal emek, doğayı dönüştürerek işe yarar nesneler oluşturmayı sağlar. Adorno bu noktada toplumsal emek ile yaratıcı praksisi ayırmaktadır. Sanat eserini özgün kılan şey, daha önce değinildiği gibi, işe yarar olmaması, işlevsiz olmasıdır. Sanat, işlevsiz nesneler üretmesi bakımından ise yaratıcı praksise dayanmaktadır. Adorno'ya göre yaratıcı praksis doğayla uzlaşımı sağlayan bir oyundur. Yaratıcı praksis doğanın araçsal akılla kontrol ve manipüle edilmesini değil, onunla uzlaşımını sağlar. Dolayısıyla sanat eseri sanatçının dehasına dayanarak işlevsiz hale gelmez, sanat eserini işlevsiz yapan, onun yaratıcı praksise dayanmasıdır. Toplumsal emek olması bakımından sanat eseri bir metadır fakat yaratıcı praksisin ürünü olmak bakımından da özel, kendine özgü bir metadır. O, "…-toplumsal emeğin öz-bilincini ifade eden metadır, yabancılaşmış dünyada yaratıcı praksisin başvurabileceği son kaynaktır" (Adorno, akt. Boucher, s. 100). Adorno'ya göre yaratıcı praksise dayanan sanat, aynı zamanda alımlayıcıyı da bu yaratıcı, dönüştürücü praksise yönlendirir. Zuidervaard'a göre Adorno'nun estetiği "otantik modern sanattaki kendiliğindenliğin dönüştürücü praksisi nasıl teşvik edebileceğini keşfetmeye yönelir" (Zuidervaard, 1991, s.108). Sanatın kendiliğindenliğinin dönüştürücü potansiyele sahip oluşu ise, onun "dürtü"ye veya "dolayısız deneyime" bağlı olmasından ileri gelir (Adorno, 2002). Sanatta dönüştürücü praksisin imkanı, yani özgürlüğün bilinci için Adorno'ya göre, bilincin ego'nun oluşumundan önce varolan dürtüleri hatırlaması gerekir. Sanat, ona göre, dürtünün, bastırılanın ve dolaysız deneyimin yeridir. Daha önce belirtilen, Adorno için sanatta nesnelleşme, Zuidervaard'a göre, Hegel'in dışsallaşma(Entäusserung), Marx'ın yabancılaşma (Entfremdung) kavramlarının kullanımıyken, bu noktada Hegel ve Marx, Freud'un yüceltme (Sublimierung) kavramıyla buluşur (Zuidervaard, 1991, s.108-109).

Buradan hareketle sanatta toplumsal emek ve yaratıcı praksis, öznel kendiliğindenlik birleşmektedir. Bunun nedeni ise, Adorno'ya göre öznel kendiliğindenliğin kendisini ancak nesnelleştirerek gerçekleştirebiliyor olmasıdır (Jay, 2014, s.285). Nesnelleştirme ise daha önce belirtildiği gibi, tarihsel toplumsal materyalin biçimlendirilmesidir. Fakat Adorno insanın her türlü nesnelleşmesinde şeylemeyi görmekte ve dolayısıyla sanatın da bir yönüyle şeyleme olduğunu ifade etmektedir. Çünkü Adorno'ya göre "insanlık, sadece özgürlüğün mümkün olduğu koşul olarak değil, aynı zamanda, belki kırılgan ve yetersiz olsa da, olumlu açıdan öznel dürtülerin sadece nesneleştirilmesiyle gerçekleştirildiği biçim olarak, hem şeyleşmeyi hem de karşıtını içeriyordu" (Adorno, akt. Jay, 2014, s.285). Adorno şeyleşmenin bu nedenle tam olarak aşılamayacağını söylemektedir.

Buradan yola çıkılarak, hem toplumsal emek hem de yaratıcı praksis ve kendiliğindenlik olarak sanatın hem toplumsal hem de otonom bir yapı sergilediği söylenmelidir. Sanat toplumsal emek olduğu için aynı zamanda yabancılaşmış emek ürünüdür. Fakat sanat, yabancılaşmış emek olmakla birlikte onun ötesine yaratıcı praksise işaret ederek özgürlüğün, bireyselliğin sığınağı da olmaktadır. Bu anlamda otonom olan sanat, araçsal akla, yabancılaşmış emeğe, şeyleşmeye karşıt bir alandır. Aynı zamanda sanat, zihinsel emek ile bedensel emeği birleştirmiş olmakla da toplumdaki emek ayrımının, işbölümünün antitezi bir alan yaratır. Sanat, otonom olmakla kültürün de endüstrileştiği toplumun homojenliğine, aynılığına karşı özgünlüğü temsil eder. Toplumda diğer metalardan farklı olarak işlevsiz ve otonom oluşuyla aslında toplumsal tahakküme direniş alanı yaratır. Fakat sanat yapıtının üretimi aynı zamanda toplumsal emek olduğu için toplumdaki işbölümünün sonucunda gerçekleşir. Dolayısıyla bir taraftan da aslında otonom bir alan olsa bile, işbölümünün parçası olarak yabancılaşmış emeği ve şeyleşmiş toplumu aşma gücünden yoksundur. Daha önce belirtildiği gibi, hakiki sanat eserleri bu çelişkiler nedeniyle çelişkili yapı sergilemektedirler. Başka

deyişle mevcut toplumsal tarihsel gerçeklikte onları sanat eserleri yapan şey, estetik olarak uyumsuz olmalarıdır.

Adorno, toplumsal gerçeklik ve rasyonel, otonom, kendi kurallarını kendisi koyan birey arasındaki ilişkinin sanat yapıtında da izlenebileceğini iddia eder. Başka deyişle birey ile toplumsal gerçeklik, yani bütünlük öznellik ile nesnellik arasındaki ilişki, sanat yapıtında izlenebilir. Adorno'ya göre sanat yapıtı, "ayrıntılar (örneğin belli bir anahtardaki notalar ve müzikal motifler veya tekil fırça darbeleri ve kompozisyon unsurları) ile bütünden (bütün bir sonat ya da tamamlanmış bir görsel eser) oluşur" (Boucher, 2013, s.70). Otonom birey ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki sanat yapıtındaki ayrıntılar ve bütün arasındaki ilişkide görülür. Otonom birey toplumsal bütünlük tarafından baskılandığında bu, sanat yapıtlarının ayrıntıları baskılayan biçime sahip olmalarına neden olur. Bu durum sanat yapıtının Boucher'in belirttiği gibi, "şematikleşmesine yol açan bir kavramsal bütünlük" sergilemesine yol açar (Boucher, 2013, s.70). Otonom bireyin baskıcı toplumsal bütüne direnmesi, başkaldırısı ise, ayrıntıların ya da kompozisyon unsurlarının sanatsal bütünle çatışması olarak ortaya çıkar (Boucher, 2013, s. 70). Toplumsal gerçeklikteki uzlaşım ise sanat yapıtındaki ayrıntılar ve bütün arasındaki sentez olarak görülür. Adorno bu durumu tarihsel olarak da göstermektedir. Adorno'ya göre Aydınlanma döneminde, burjuva kültürünün en parlak döneminde, burjuvazinin kendisini evrensel, devrimci sınıf olarak gördüğü dönemde Beethoven(1770-1827), otonom sanat yapıtları ortaya koymuştur. Beethoven ayrıca Alman idealizminin ve diyalektik düşüncenin ortaya çıktığı dönemin sanatçısıdır ve onların devrimciliğini paylaşır. Çünkü Adorno'ya göre, müziğin Bach ile başlayan dinsel işlevlerden uzaklaşıp laikleşmesinin doruğu Beethoven'dır (Jay, 2014, s.196). Beethoven ayrıca aristokrasinin toplumsal vesayetinden kurtulan "devrimci burjuvazinin müzikal prototipidir" (Adorno, akt. Boucher, 2013, s. 71). Bu nedenle otonom olan Beethoven'ın müziği, rasyonel, otonom bireyselliğin toplumsal gerçekliğini yansıtmaktadır. Ayrıntılar,

parçalar ile bütün arasındaki uyumu yaklaması nedeniyle de antik ideali, yani organik bütünselliği elde etmekte ve bireyin bütünsellikle uzlaşımını göstermektedir. Boucher'in belirttiğine göre, Adorno, "organik müzikal bütünsellikler ile Hegel felsefesindeki tikel ile evrenselin zihinsel uzlaşımı arasında bağ kurar, her ikisinin de aynı tarihsel anı ifade ettiklerini savunur" (Boucher, 2013, s.71).

Bununla birlikte Adorno, müzik felsefesinde mevcut kapitalist dönemin bestecileri olan Schönberg ve Stravinski arasında kurduğu karşıtlıkla uyumsuz, eleştirel sanat ile eleştiriden yoksun olan sanatı ayırır. Buna göre otonom ve eleştirel müziği yaratan, müzikte tonal düzene karşı atonaliteyi getiren Schönberg olmuştur. Dolayısıyla Jay'in belirttiği gibi, Adorno'ya göre, özgürlüğün ifadesi olmak bakımından Beethoven'ın müziğinin yanında yer almasına rağmen, atonal düzeni getiren Schönberg, Beethoven ve bütün bir Batı müziğinin tonalitesini yıkmış olur (Jay, 2014, s.209). Atonalite "dizisellik" olarak bilinen "klasik armoniden atonal kompozisyona geçişi mümkün kılan on iki sesli dizi usulüdür" (Boucher, 2013, s.74). Bir müzik parçasında çok ve farklı seslerin ana ton etrafında birleştirilerek uyum elde edilmesi olan tonalitede bu ana ton, çokluktaki birliği sağlayan egemen tondur (Soykan, 2017, s.74). On iki sesli dizisinde veya on iki ton tekniğinde ise tonalitedeki armoni yerine kontrpuan[4] gelir (Soykan, 2017, s.74). Adorno'ya göre, Soykan'ın belirtiği gibi,

> "tonalitede ana tonun öteki tonlar üstüne egemenlik kurması, tonlar arasında çelişkinin, uyumsuzluğun ortadan kalkması, geleneksel diyalektikte sav-karşı sav çatışmasının, çelişkisinin bireşiminde ortadan kalmasına karşılık olurken; atonalitede armoninin enkazı üzerine kurulan kontrpuandaki dinmeyen amansız çatışma, negatif diyalektikteki bireşimsiz, süre giden çelişkiye karşılık olur" (Soykan, 2017, s.75).

[4] "Kontrpuan: Bestecilikte, akortlara dayalı armoninin yerine, zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üst üste getirme sanatı. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniği"(Sözer, akt. Dellaloğlu, s.91)

Adorno'ya göre, parçalar ile bütünün uyumuna, bütünleşmesine dayanan tonaliteden kopuş olarak atonalitedeki süre giden bu çatışma modern toplumun çelişkilerini yansıtır. Adorno'ya göre "modern bireyin öznesi, müziğin kendisi hakkında bir vaka incelemesi sunduğu özne, geç burjuva döneminin özgürleşmiş, yalıtılmış, somut öznesidir" (Adorno, akt. Boucher, s. 75). Schönberg'in bu 'yeni müzik'inde toplumsal çelişkiler kendisini gösterir. Atonal müzik bu nedenle uyumlu görünen modern topluma uyumlu, ahenkli yapısıyla karşılık veren uzlaşımcı bir müzik değildir. Jay'e göre Adorno, atonalitenin "bir reddedişe işaret ettiğini; başka deyişle, çağdaş toplumun çözümlenememiş uyumsuzluğuyla, uzlaşmanın reddedilmesini ifade ettiğini savunuyordu" ve Schönberg'in atonaliteyi yaratabilmek için ise, "kendi bilinçsiz dürtülerine, onların çelişkilerini ifade etmesi için izin vermişti" (Jay, 2014, s.292). Dolayısıyla Adorno'ya göre ancak çelişkili, uyumsuz, parçalı yapıtlar özdeşsiz, uyumsuz ve dolayısıyla eleştirel olabilir.

Schönberg'in modern müziğine karşıt olarak Stravinski, burjuva öncesi müziksel biçimlere geri dönmektedir. Jay'in belirttiği gibi, Adorno'ya göre, Stravinski "neo-klasik nesnelciliği" temsil etmektedir ve nesnelcilik, eski müzikal biçimleri diyalektik olmayan biçimde benimsemektedir (Jay, 2014, s. 293). Adorno'ya göre bu geriye dönüş, topluma eleştirel olmaktansa, yabancılaşmayı kabul etmektedir. Stravinski'nin müziği, müzikteki mevcut tekniklere saldırarak baskın etkiler üretmek ister ve bu Adorno'ya göre popüler müzikle uyumunu gösterir (Adorno, akt. Boucher, s. 77) . Adorno'ya göre, Stravinski'nin müziğinde kompozisyonun ilkeleri müziğin içkin diyalektiğiyle değil, bestecilerin beğenisiyle belirleniyor olduğunu ve bunun faşist Führer'in keyfi kontrolünü ortaya koyar (Adorno, akt. Jay, 2014, s.293). Dolayısıyla Adorno'ya göre Schönberg'in eleştirel müziğine karşıt olarak Stravinski müziği, faşizmin ifadesidir.

2.8. SANAT YAPITINDA TİN

Toplumsal emek ve yaratıcı praksisin ürünü olarak sanat yapıtı, çelişkiler barındıran bir yapıdır. Tam da çelişkili yapıya sahip oluşu nedeniyle sanatta hakikat, yani tini açığa çıkar. Adorno'da sanat yapıtının çelişkileri, sanat yapıtının Aydınlanma'nın diyalektiğini paylaşmasından ileri gelmektedir. Daha önce üzerinde durulan Aydınlama'nın diyalektiği özetle bir öznelleşme şeyleşme diyalektiğidir ve bu diyalektik sanatta tinselliğinin oluşum sürecini yaratan estetik görünüş diyalektiği olarak tekrarlanır.

Öznelleşme ve şeyleşme diyalektiği, öznelleşme sürecinin aynı zamanda bir şeyleşme sürecine dönüşmesini imler. Öznelleşme, doğadan korkusundan dolayı doğayı kontrol etmek isteyen insanın giderek doğaya hakim olmasıyla gerçekleşen doğadan özgürleşme sürecidir. Dolayısıyla bu süreç aslında doğanın özneye tabi oluşudur. Fakat doğadan korkusundan dolayı doğaya hakim olmak isteyen özne, doğadan özgürleşirken aynı zamanda kendisini kurban eder. Çünkü doğayı baskılama süreci ancak içsel doğanın da baskılanmasıyla gerçekleşen birlik, bütünlük sergileyen bir 'ben'in yaratımıyla mümkün olacaktır. Kendisini bu şekilde oluşturan, yaratan özne, doğanın hakimiyetini sağlamak amacıyla kavramı da bir araç olarak kullanmıştır. Wellmer'e göre, bu bakış açısından formal mantık, Adorno için hakikatin bir aracı değil, sadece özne -sistemi kuran ben ilkesinin- ve gerçekliği önceden düzenleyen ve etkili biçimde budayan kavram arasındaki dolayımı gerçekleştiren bağdır (Wellmer, 2007, s.9). Bu nedenle formal mantıkla, yani kendi kurduğu ve çelişmezlik ilkesine dayanan kavramsal sistemle özne, gerçekliği bu sisteme uygun olarak düzenleyerek onun üzerinde hakimiyet kurabilir. Aslında temeli özne nesne ayrımında, düalizminde olan öznelleşme süreci, böylece aslında tinin, Adorno'ya göre giderek araçsal akıl, yani araçsal tin halini alma sürecine dönüşmüştür.

Araçsal rasyonalitenin tamamen geliştiği modern dünyada sanat, açıklandığı üzere, çelişkili, antinomik bir yapıya sahiptir. Adorno'ya göre, sanatın antinomik yapısı, kavramsal-olanın kavramsal-olmayandan, simgenin imgeden ayrılışından beri varolmasına rağmen, bunun farkındalığı modern rasyonalite koşullarında modern sanatta gerçekleşmiştir (Wellmer, 2007, s.18). Adorno'ya göre sanat, hakikatin duyusal olarak açığa vurulmasıdır. Adorno'ya göre bir sanat yapıtı, kendisini sanat yapılarında tikel hakikat olarak ifşa eden 'tek' hakikatin taşıyıcısı olan bir monaddır (Wellmer, 2007, s.13). Wellmer'e göre, Adorno'nun sanatın hakikatinin ne anlama geldiği ancak analitik ayrım yaparak anlaşılabilir ve bu, estetik doğruluk(*rightness*) veya geçerlilik(*Stimmigkeit-coherence*) anlamında hakikat(1) ve temsili hakikat(2) olarak yapılması gereken bir ayrımdır (Wellmer, 2007, s.13). Bu ayrım ise sanatın antinomik ve diyalektik yapısını gösteren bir ayrımdır. Buna göre sanatın gerçekliği temsil edebilmesi (hakikat2) ancak estetik sentez(hakikat1) dolayımıyla mümkündür ve estetik sentez(hakikat1) ancak gerçekliğin temsilinde (2) dolayım olarak varsa hakiki olabilir. Sanatta iki hakikat uğrağının birbirleriyle bu şekilde bağlantılı oluşu, estetik görünüş diyalektiğini oluşturur. Bu diyalektik ise hakikat, uzlaşım ve görünüş arasındaki karşılıklı ilişkiyi belirtir. Buna göre sanat, empirik gerçekliğe, araçsal tine karşıt olan uzlaşım alanıdır. Empirik gerçeklik, yani araçsal tin dünyası antagonistik, bütünlenemeyen yapılardan oluşmuş bir gerçekliktir ve dolayısıyla sanat yapıtı gerçekliği antagonistik, uzlaşmamış olarak temsil ettiğinde ancak hakiki olmaktadır. Bu hakikati ise sadece estetik sentezle, yani uzlaşım ışığından, "kurtarılışın düyaya saçtığı ışıktan" gösterebilir (Adorno, 2017, s.259) . Bununla birlikte, uzlaşmamış gerçekliğe karşıt biçimde uzlaşım alanı olarak sanat, tam da bu karşıtlığıyla uzlaşmamış gerçekliği olumsuzlayan bir nitelik kazanır. Dolayısıyla sanatın ifşa ettiği hakikat ne 'kurtuluş'a gönderim yapan uzlaşım ne de olduğu haliyle gerçekliktir ama her ikisidir. "Sanatta ifşa edilen şey, kurtuluş ışığının kendisi değildir, kurtuluş ışığındaki gerçekliktir" (Wellmer, 2007, 13).

Adorno'nun sanatı antinomik olarak tanımlaması, sanatın tam da kendisine, kendi ilkesine, yani estetik görünüşe karşı olan, onu olumsuzlayan bir yapı olarak görmesinde temellenir. Sanat kendisine karşı dönen ve kendisini olumsuzlayan bir yapıdır ve Adorno'ya göre sanat, estetik sentezi gerçekleştirerek uzlaşım görünüşünü üretmekle birlikte onu olumsuzlarsa ancak hakikati açığa vurabilir ve böylece otantikleşebilir. Dolayısıyla sanatın güzelliği aslında tam da bu güzelliği olumsuzlamasında aranmalıdır. Adorno'un ifadesiyle "o, dünyanın tüm karanlığını ve suçunu üzerine almıştır. Tüm hazzı ızdırabın tanınmasından, tüm güzelliği güzelliğin görünüşünün reddinden gelir" (Adorno, akt. Wellmer, 2007, s.14). Sanat tam da kendisini, hakikatini, yani estetik anlamını olumsuzlayarak estetik sentezi, estetik anlamı üretir ve dolayısıyla sanatta, anlamının üretildiği süreç, aynı zamanda bu anlamın olumsuzlanma süreci olmaktadır. Bu durumda sanat, Adorno için, Wellmer'in yorumuna göre, "anlamın olumsuzlaması olarak anlamı, olumlayıcı görünüş ve görünüşten yoksun anti-sanat arasındaki hassas dengede ifade edebilmelidir" (Wellmer, 2007, s.14). Sanatın hem bir olumsuzlama hem de bir ütyopyaya gönderim yapan sanatsal güzellik olmasının nedeni, tam da estetik görünüşün diyalektiğinin yarattığı bu antinomidir. Dolayısıyla sanat, sahteliği, yanlışı içeren ve onu olumsuzlayarak hakikati açığa vuran alan olarak bir belirlenimli olumsuzlamadır. Fakat aynı zamanda sanat, kendi hakikatini de olumsuzlayan olumsuzluktur.

Wellmer'e göre, sanatta estetik görünüş diyalektiği ile öznelleşme ve şeyleşme diyalektiği karşılıklı olarak birbirinin içine girmektedir ve bu, Adorno estetiğinin dinamik ilkesidir (Wellmer, 2007, s.13). Adorno için öznelleşme, öznenin hem dışsal hem içsel doğayı baskılamasının ve aynı zamanda tarihsel gelişim sürecinde, tam da öznenin bu baskılama süreciyle yarattığı toplumda, toplumsal kurumlarda, normlarda, geleneklerde, yaşam biçimlerinde varlığını gösteren süreci imler. Ona göre aslında baskının tarihi olan bu süreç, öznenin özgürleşimi olarak anlaşılmıştır. Adorno'nun öznelleşme sürecinde gördüğü şey de öznenin özgürleşme süreci olmasına rağmen ona göre, dışsal ve içsel

doğanın baskılanmasıyla gerçekleşen bu süreç, kendisini yapılandıran öznenin araçsal rasyonaliteyi geliştirerek yarattığı süreçtir. Öznelleşme süreci, rasyonalitenin insan ilişkilerini de belirleyecek bu biçiminin öznenin yarattığı tüm topluma ve toplumsal yapılara yayılması, özgürlüğün aslında karşıtına geçişine, yani şeyleşmeye neden olmuştur. Dolayısıyla öznenin doğadan kurtulmak, özgürleşmek olan öznelleşme süreci, şeyleşmeye dönüşmüştür.

Adorno'ya göre sanatın otonomi kazanması da aynı rasyonalleşme sürecinin parçasıdır. Sanatı otonom bir alan yapan süreç ise, bilincin hareketi, özgürlüğü anlamındaki sanatın tinselleşmesidir. Buna göre, sanatın tinselleşme süreci de, yani sanatın kendisini otonom bir alan olarak kurması da, doğal güzelliğin dışlanması ve baskılanmasıyla gerçekleşmiştir. Adorno, Freud'un kuramında yer alan baskı ve geri tepme kavramlarını estetikte tinselleşme sürecine atfetmektedir. Tinselleşme sürecini Adorno, baskılanma ve geri tepme salınımı olarak tarif eder.

Sanatın, insanın doğayı, onu kontrol edebilmek için bastırmasıyla başlayan ve bu baskının giderek artışına neden olan rasyonalite sürecini paylaşıyor oluşu, onun da aynı rasyonalitenin, araçsal aklın izlerini taşıdığını gösterir. Fakat Adorno'ya göre sanatın doğayı, doğal güzelliği baskılayarak otonomisini elde etme süreci olan tinselleşme süreci, modern sanatta sanatın baskılamaya karşı çıktığı süreci de imlemektedir. Dolayısıyla tinselleşme Adorno'ya göre, rasyonalitenin izlerini taşımakla birlikte aynı zamanda baskılamaya karşı çıkış olmakta, böylece hem rasyonaliteyi paylaşan hem de ona karşı çıkışı içeren tek bir sürece gönderim yapmaktadır. Tinselleşme süreci, bu nedenle diyalektiktir ve sanatın gerçekliği aşan bir alan oluşu ise, tam da tinselleşmenin diyalektik oluşunda yatar. Bu nedenle tinselleşmenin bir yanıyla baskıya karşıt bir süreç oluşu, onun baskıladığı şeye geri dönmesi anlamındadır. Sanat bu nedenle doğal güzelliği baskılamakla birlikte ona geri döner. Sanat yapıtı, baskılanmışın geri tepmesi salınımında oluşan bir yapıttır. Dolayısıyla sanat, tinselleşme ile doğal güzelliği dışlamak ve doğadan

ayrılmak için onu bastırırken aslında doğaya içsel bağlılını sürdüren bir yapı olmaktadır. Araçsal rasyonalitenin izlerini taşıyan sanatın bu çelişkili yapısı tam da araçsal rasyonalitenin çelişkilerinden kaynaklanmaktadır. Singh'in ifadesiyle, sanat, tinselleşme süreciyle araçsal aklın çelişkilerini cisimleştirmekle birlikte otonomisini de kazandığından dolayı, aynı zamanda bu çelişkilerin refleksiyonu için konumlanmış özgün bir alan olmaktadır (Singh, 2017, s.32-42).

Adorno'ya göre, tinselleşme, tinin açığa çıkışını sağlayan süreçtir. Tin ise, sanat yapıtını diğer şeylerden ayrı, farklı bir şey haline getiren ve bilincin özgürlüğüne gönderim yapan, sanat yapıtında 'görünen' şeydir. Adorno'ya göre,

> "Kendisi aracılığıyla sanat yapıtlarının görünüşe dönüşerek, olduklarından fazla olmaları: Bu, onların tinidir. Sanat yapıtlarının tin tarafından belirlenimi, kör görünüş olarak değil ama görünen şey olarak, fenomen olarak belirlenmelerine benzer. Sanat yapıtlarında görünen şey, ne görünüşlerinden ayrılan ne de görünüşle özdeş olandır –gerçekliklerinde gerçek olmayan- onların tinidir. O sanat yapıtlarını şeyler arasındaki şeylerden başka bir şey yapar (Adorno, 2002, s.86).

Fakat aynı zamanda tin, sanat yapıtının tam da bir şey olarak üretilişinde, yani şeyleşmesinde kazandığı otonomi görünüşüdür. Tin, sanat yapıtının salt nesne statüsünü aşmasını sağlayan sanattaki aşkın moment olmakla birlikte sadece sanatın materyalinde görünebilir (Singh, 2017, s.32-42). Dolayısıyla duyumsal olana aşkın moment olarak tin, sanat yapıtının üstünde yer alan soyut bir yüzeye gönderim yapmaz (Adorno, 2002, s. 90). Fakat sadece sanatın materyalinde görünmesine rağmen, sanatsal materyalle özdeş olarak da düşünülemez. Tin, sanat yapıtının tinsel ve duyumsal yönlerinin birbirlerine gönderim yaptıkları, birbirlerinin yerine geçtikleri ama özdeşlikle sonuçlanmayacak diyalektik bir ilişkiye gönderim yapmaktadır. Sadece sanatsal metaryalde ortaya çıkan tin, Adorno için, sanat yapıtını oluşturan öğelerin düzenlenişi, biçimlenişidir. Bu düzenleyiş ve

biçimlenişteki içkin dolayımdır. “Sanat yapıtlarının tini onların nesnel düzenlenişi ve duyumsal momentlerini dönüştüren içkin dolayımıdır; bu tam manasıyla sanat yapıtındaki her bir öğenin açıkça kendi ötekisi olduğu dolayımdır” (Adorno, 2002, s. 87). Bu nedenle tin, duyumsal öğelerin ya da tikellerin içsel dolayımıyken, duyumsal öğeler, tikeller de kendilerinin ötesine, tine işaret ederler. Dolayısıyla Adorno’ya göre, buradaki diyalektik, tinin yalnızca sanatsal materyalde, duyusalda açığa çıkıyor olması fakat aynı zamanda duyusalın da ancak “tinselleştirilmiş sanat”ta varolmasıdır (Adorno, 1997). Fakat sanat yapıtının içsel dolayımı olarak tin, bu diyalektikte tikellerle özdeşleşmez. Tin sanat yapıtının görünüşüdür, formudur ama bu görünüşe forma özdeş değildir. Sanat yapıtları görünen şeydir, fenomenal varlıklardır. Görünüş ise, özün görünüşüdür ama sanat yapıtlarındaki öz olarak tin, görünüşten ayrı, görünüşün altında varolan bir şey değildir; sanat yapıtlarını biçimlendiren, onlara formunu veren şeydir, yani formun kendisi değil, “form yasası”dır (Adorno, 2002). Tin, formun içinde görünmekte ama kendisini formdan ayırmaktadır. Tin, görünüş olmakla birlikte sanat yapıtının duyumsal yönünün, tikellerin olumsuzlanmasıyla meydana gelir (Singh, 2017, s.32-42). Başka deyişle, “sanat yapıtlarının tini onların formuyla ilişkilidir, ama tin sadece bu formun ötesine işaret ettiği kadardır” (Adorno, 2002, s.89).

Aydınlanma’nın diyalektiğiyle aynı süreci paylaşan sanatın tinselleşmesi, yani bilincin özgürlüğü sanatın büyü, ritüel gibi tarihsel kökenlerini olumsuzlaması anlamına da gelir. Fakat sanatın kendisini otonom olarak kurarken baskıladığı şey, bizzat sanatın kendisinin kökenidir. Adorno’ya göre sanatın kökenlerini mutlak olumsuzlaması veya kökenlerini yok etmesi ise illüzyondur, dolayısıyla sanatın tinselleşmesi paradoksal olarak büyülü mirasını sürdürür (Singh, 2017, s.32-42). Tinselleşme süreci, sanatın büyü gibi kökenlerini olumsuzlaması, yani mimesisi tabu haline getirmesi olmakla birlikte, aynı zamanda mimesisi içermektedir. Sanattaki çelişki, değişkenlik tam da sanatın bu

ötekiyle, yabancıyla uzlaşmamış ilişkisinden kaynaklanır ve tinselleşme sanat yapıtına içkin olan bu rasyonallik ve mimesisin diyalektiğini imler (Singh, 2017, s. 32-42).

Adorno sanatta varolan bu uzlaşmamış ilişkiyi Freud'un psikoanalitik akıl kuramında yer alan id ve ego kavramlarından hareketle açıklar. Bu kuram, bir organizmanın kendi içindeki çelişkisini göstermektedir. Bu kurama göre, ego çelişkiler barındıran özneyi uyumlu, tutarlı bir bütünlük haline getirme işlevine sahiptir. İd ise, öznenin hazza dayanan içgüdüselliğini temsil eder ve sürekli ortaya çıkan içgüdüsel arzularla egonun sağladığı organizmanın bütünlüğüne zarar veren bir yapıdadır. Ego öznenin bütünlüğünü gerçekliğin yarattığı baskılar ile idin içgüdüsel arzularını dengeleyerek sağlar. Fakat id ve ego birbirlerine tamamen karşıt ve birbirlerinden tamamen ayrılmış değildir; ego kendisinin alt kısmı olan id ile birleşir ama baskılanmış da id ile birleşir ve egodan sadece baskıya karşı direnç aracılığıyla ayrılır (Singh, 2017, s. 32-42). Bu duruma benzer olarak tinselleşme, sanat yapıtındaki tikelleri bütünleştirme, uyumlu bütünlük haline getirme sürecidir. Ego'ya benzer olarak sanat yapıtı da çift bir olumsuzlamayla hem empirik gerçekliği hem de büyü gibi kökenlerini olumsuzlar. Sanatın tinselleşmesi, ötekini, başkalığı süreli olarak gerçekleşen geri tepme sürecidir ve tam da geri tepme aracılığıyla sanat, geri teptiği şeyi içererek sanatı otonom kılar, fakat aynı zamanda da otonomisini kaybeder. Sanat yapıtlarında sürekli yinelenen baskılanmışın geri tepme salınımıyla gerçekleşen bir süreç vardır. Adorno için sanat yapıtlarında gerçekleşen bu salınım, aslında ötekiyle bir ilişkiyi gösterir (Singh, 2017, s. 32-42).

Dolayısıyla tin, diğerini, özdeşsiz olanı tanımanın, özdeşsiz olanla ilişkinin yapısını ortaya koyandır. Araçsal rasyonalite, onun toplumdaki yansımasıdır ve özdeşlik düşüncesinin baskıladığı duyumsal tikellikler, baskının olumsuzlanması olarak sanatta özgürleşir. Bu nedenle Adorno'ya göre tin, "tikellerin baskıcı olmayan sentezidir" (Adorno, 1997, s. 168). Adorno'ya göre tinin tikelleri baskılamayan sentezi, oluşu aslında

sentezin tam da ötekinin üretimi oluşundan ileri gelir (Adorno, 2002, s.32). Dolayısıyla sanat yapıtları bir çeşitliği sentezleyen sentetik bütünlerdir ve sentez, sanatın kavramsallığı, mantıksallığı olduğu için yargı-benzeridirler (Bernstein, 1992, s.195). Fakat Adorno'ya göre, sanatın duyumsal tikelleri sentezlemesi kavram aracılığıyla değil, sanat yapıtının formu aracılığıyla gerçekleşmektedir ve bu nedenle de yargı olarak görülemez. Çünkü Adorno'ya göre, sanat, duyumsal tikellerin açığa çıktığı alandır. Hem teorik ve hem de pratik akıl bireysellerin kavram altına getirilmesiyle işler. Fakat bireysellerin tümelde kapsanması, bireyseldeki duyumsal tikelliğin yok edilmesi, başka deyişle baskılanması anlamına gelir. Bu nedenle Adorno'ya göre duyumsal tikellerin alanı olarak sanat, teorik ve pratik aklın dışında kalmakta ve dolayısıyla sanat yapıtlarında teorik ve pratik yargılar mümkün olmamaktadır. Bernstein, Adorno'nun estetik sentez düşüncesinin sentezin bu biçimlerine karşı bir protesto olduğunu ifade eder (Bernstein, 1992, s.198).

Adorno, estetik sentezi kavram ve sezgi ikililiği bakımından düşünerek, modernist yapıtlarının geleneksel kavram ve sezgi ikililiğini aştığını söyler. Adorno teorik olarak düşünülmüş 'kavram' ve 'sezgi' formlarını üretilmiş formlar, tarihin ürünleri, bu nedenle de tortulaşmış tarihler olarak ortaya koyar ve onların modernist sanattaki özgünlüğünün ve birbirlerine bağlılıklarının refleksiyonu gerektirdiğini düşünür. Bu sanat tam da bu refleksiyondur ve onu felsefi ve "ikinci bir refleksiyon" kılar (Bernstein, 1992, s. 199). Çünkü sanattaki sentez, teorik ve pratik kavrayıştan dışlanmış, ondan farklı olarak, sanatı içinde bulunduğu gerçeklikten ayırır.

Adorno, kavram ve sezgiyi, form ve içerik, tin ve mimesis olarak kavramsallaştırmaktadır. Estetik sentezlerin kavram ve sezginin birliğin oluşunda yapıtların kavramsallık yönü, anlama, tümele, dolayıma, zorunluluğa gönderim yaparken sezgisel yönü, görünüşe, duyumsallığa, tikelliğe, dolayımsızlığa, raslantıya gönderim yapar. Kavram ve sezginin ikililiğinde kavramsal uğrak, (duyumsal) verilmişlik ve

materyallikten yoksunken, sezgisel uğrak, anlamdan yoksundur (Benstein, 1992, s.199). Sanatta kavram ve sezginin birleşimi, tümel ve tikel ilişkisinin dönüşümüne gönderim yapar. Bu dönüşüm sanatın daha önce belirtildiği gibi mimetik davranışın sığınağı olmasından ileri gelir. Mimesis bireyseli kavram altına koyarak onun tikelliğini tümelde baskılamaya değil, özne ile nesnenin, yani tikel ile tikelin ilişkisine gönderim yapar. Tikellerin sentezinin gerçekleştiği sanat, tikeli bastıran, ona karşıt olan rasyonalite yerine mimesisi koyar. Mimesis, tikelliğe gönderim yapar ama mimetik davranışın sığınağı olmakla tikellik sorununu bir ilişki, bir tikelin başka bir tikelle ilişkisini gösterir. Fakat mimesis'in tikelin tikelle kurduğu ilişki dolayımsız değil, tin ile şekillendirilen ilişkidir. Bu anlamda Adorno'da mimesis, Bernstein'a göre sezginin eleştirel yeniden-yazımıdır (Bernstein, 1992, s.201).

> "Sezgisellik gerekliliği, sanatın mimetik öğesini, bu öğenin ancak antiteziyle varlığını sürdürdüğü gerçeğine, yapıtların kendileri için heterojen olan herşeyin üzerindeki rasyonal kontrolüne kör kalırken korumak ister. Antitezden yoksun bir sezgisellik bir fetiş olurdu. Estetik alanda mimetik dürtü, varolmayan dolayımı, kavramı bile etkiler. Sanatta kavram, empirik nesnelerle paylaşılan özelliklerin toplamından niteliksel olarak farklı olmasına rağmen, kavramlar kaçınılmaz olarak dilin içine girdiği gibi sanatın içine de girer. Kavramların karışımı sanatın kavramsallığını ileri sürmekle aynı şey değildir; sanat saf sezgi olmadığı gibi kavram da değildir, tam da bu nedenle sanat onların ayrımına karşı çıkar. Sanatta sezgisel öğe duyusal algıdan farklıdır, çünkü sanatta sezgisel öğe her zaman onun tinine gönderim yapar. Sanat sezgisel olmayanın sezgisidir; o, kavramsız kavramsala benzer. Bununla birlikte sanat, mimetik, kavramsal olmayan katmanını kavramlar aracılığıyla serbest bırakır" (Adorno, 2002, s. 96).

Bernstein'a göre, Adorno'nun sanat yapıtlarındaki estetik sentez görüşü, Kant'ın sentez düşüncesinin yeniden yazımıdır (Bernstein, 1992, s. 201). Sanat yapıtının

tinselleşme sürecinin aynı zamanda baskılanmış ötekine, yani doğaya ve doğal güzelliğe dönme süreci oluşundan hareketle, Adorno'nun Kant'ın sanatın doğal güzelliğin taklidi olduğu iddiasını yinelemesini sağlamıştır. Öncelikle, Kant'ta transcendental amaçlılık ilkesine sahip olarak doğal güzelliğin deneyimini mümkün kılan ve doğal güzellik hakkında reflektif yargı veren yargılayan öznedir. Kant'ın yargıgücünün eleştirisinde tanımladığına göre, doğal güzellik, kavram altına getirilemez, kavramsal olarak belirlenemezdir. Doğal nesne, sezginin belirli bir kavram altına getirilmesiyle tanımlandığında, belirlenimli bir yargı verildiğinde güzel olmaz. Doğal güzellik, Kant'a göre, nesnenin biçiminin anlama yetisi ve hayalgücünü özgür oyuna sokarak öznede haz duygusu oluşturmasında bulunur. Doğal güzellik, nesnenin biçiminin zihinsel yetileri özgür oyuna soktuğundaki hazda yatar, başka deyişle, "doğal güzellikte gördüğümüz şeyi bir kavrama göre belirlemeyiz, yetilerimizin uyumundan haz alırız" (Singh, 2017, s. 32-42). Singh'e göre, "Kant estetiğinde doğanın amaçlılığını mümkün kılan bir bilincin veya öznenin olması zorunludur, ama doğal güzelliğin deneyimi sadece kavramsal belirlenimden kaçan nesnenin biçimsel özelliklerinin dolaysız deneyimiyle ortaya çıkabilir" (Singh, 2017, s. 32-42).

Adorno için, Kant da olduğu gibi, doğal güzellik kavram altına getirilemez, belirlenimli yargıyla tanımlanamaz. Adorno için de doğal güzellik onu farkedebilen, ayırt edebilen bir bilinci gerektirir. Fakat bu kategoriyel bir ayrım olmaz, güzeli ayırt edebilen bilinç, doğaya şiddetle yaklaşmayan, doğaya 'sevgiyle' dalıp gidebilen biliçtir. Doğadaki güzelin bir bilinci gerektiriyor oluşu, doğal güzelliğin bilincin doğaya anlam yüklemesi veya bilincin yaratımı olduğu anlamına gelmez. Adorno'ya göre doğa, tin ya da bilincin üretimi değildir, fakat onun dili, doğaya dalıp giden bilince dayanır (Singh, 2017, s. 32-42). Dolayısıyla doğal güzellik, ancak kendisini doğaya batıran bilinçle ortaya çıkabilir. Fakat değinildiği üzere, doğal güzelliğin öznenin doğaya anlam yüklemesi değildir. Adorno'ya göre doğal güzelliğin deneyimi, öznenin değil nesnenin önceliğine dayanır.

“Doğal güzellik, öznel deneyimde nesnenin önceliğini gösterir” (Adorno, 2002, s.71). Çünkü öznenin nesneye açıklığını sağlayan, belirlenimsiz olan, kavramsal belirlenimden kaçan doğal güzelliğin kendisidir (Singh, 2017, s. 32-42).

Adorno, sanat yapıtlarının kendi sınırlarını, materyal formlarını aşma ve böylece mevcut gerçekliğe katılımlarını aşma dürtüsü, ihtiyacı hisseden ve ancak kendilerinin dışına çıkarak canlı kalabilen nesneler olduklarını düşünür. Sanat yapıtının kendisinin dışına çıkma ve gerçekliği aşma ihtiyacı doğayla uzlaşma isteğinden gelir. Adorno, Kant’ın doğayı taklit eden sanat yapıtlarının güzel olduğu fikrine geri dönerek, sanat yapıtlarının doğayı taklit ettiğini söyler. Fakat sanat yapıtlarının taklit ettiği doğa, tikel bir nesne değil, ‘kendinde doğal güzellik’tir. “Sanat ne doğayı ne de bireysel doğal güzelliği taklit eder. Onun taklit ettiği şey kendinde doğal güzelliktir” (Adorno, 2002, s. 72). Sanat yapıtlarının kendilerini aşma ihtiyacı, baskılanan ilk doğaya dönme isteğidir. İlk doğanın varolduğu tek yer sanattır ve ilk doğa ancak sanatta özgür haldedir. Adorno’ya göre, Bernstein’ın ifadesiyle, sanat aracılığıyla insanlık, rasyonalitenin gelişiminin hafızadan sildiği şeyin farkına varır (Bernstein, 1992, s. 219). Bu nedenle sanat, ikinci doğa haline gelir. Fakat ikinci doğa olarak sanatın ilk doğaya dönüşü dolayımsız olarak gerçekleşmez; bu dönüş ancak mevcut gerçeklik dolayımıyla mümkün olur. Bu nedenle doğal güzellik aslında tarihsel bir yapıdır. Bernstein’a göre Adorno için, “doğal güzellik sanat tarafından taklit edilmek üzere tarihsel ve sanatsal olarak üretilmiş bir modeldir” (Bernstein, 1992, s. 218). O, “dolayımlanmış dolaysızlığın tam yetkilisidir” (Adorno, 2002, s.62). Doğal güzellik, bu bakımdan tam da sanatın tinselliğinde bulunur. Sanatı mit, büyü gibi doğaya bağımlı kökenlerinden, doğadan doğayı baskılayarak kurtaran ve özgürleştiren tinselleşme, tam da bastırdığı ötekini, doğayı kurtarak, özgürleştirerek özgürlüğün ve kurtuluşun görünüşü olabilir. Bunu ise sanat ancak doğayı taklit ederek başarabilir. Singh’in ifadesiyle, Adorno için “sanat, reddettiği şeyin mimesisidir” (Singh, 2017, s. 32-42).

Doğanın baskılanması insanın içsel doğasının baskılanması olduğu için sanatın bu özgürleşme ve kurtuluş görünüşü aynı zamanda öznenin, insanın kurtuluşu ve özgürleşimidir. Çünkü Adorno'ya göre, "kendini koruma nedeniyle hakim olunan, bastırılan ve yok edilen öz, kendini koruma kazanımlarının temelini ve belirlenimini bulduğu işlevler olarak yaşamın kendisinden başka bir şey değildir: aslında korunması gereken odur (Adorno, akt. Bernstein, 1992, s. 220). Bir sanat yapıtı baskılanmış diğeri olarak doğayı ürperti deneyimiyle hatırlatır; ürperti, doğanın aşkınlığının ve özdeşsizliğinin hatırlanmasıdır. Özdeş olmayanın bastırılmasının ifadesi, ızdırabın kendisiyken, ürperti, öznenin bu özdeş olmayanın özdeşsizliğinin deneyiminin ifadesisidir. Ürperti, korkulan doğadan duyulan dehşetin ve aynı zamanda bu ilkel doğanın karşısında baskılanmış dürtülerin hatırlanmasıdır (Bernstein, 1992,s. 220). Bir sanat yapıtı, özgür yaşamın korunduğu yerdir.

Özgürlüğün görünüşü olarak sanat yapıtları tam da bu nedenle aslında illüzyondur. Çünkü sanat yapıtları empirik gerçekliğin rasyonalitesini, meta değişim mantığını paylaşan ürünlerdir. Özgürlük görünüşü olarak sanat yapıtı, fetiş nesne olmadığı illüzyonunu yaratır. Bu, empirik gerçeklikten ayrılığının illüzyonudur. Dolayısıyla sanatın özgürlük görünüşü aslında kendisinin diğer şeylerle paylaştığı fetiş karakterini maskeleyen bir ideoloji olmaktadır. Fakat sanatın ideolojik olan illüzyonu, illüzyon olmayan şeyle, yani onun fetiş nesne karakterini aşma isteğiyle üretilir (Ringh, 2017, s.32-42). İlüzyon oluşunu aşmak isteyen sanat, bunu doğal güzelliğin taklidiyle gerçekleştirebilir. Bu nedenle sanat yapıtları, gerçekliğe katılımlarında özgürlük görünüşü bakımından illüzyon olmakla birlikte, doğanın taklidi olmak bakımından özgürlüğün alanıdır. Bu anlamda onun illüzyonu, ideolojik karakteri aslında hakikatin kendisidir. "Sanatın aldatıcı olmayan görünüş olarak hakikati vardır. Sanat yapıtlarının deneyimi, ufuk noktası olarak hakikat içeriğinin geçersiz olmadığının kabulüne sahiptir.

Her sanat yapıtı ve tüm mutlak olumsuzluk yapıtlarının çoğu, sessizce şunu söyler: *kafam karışmaz* (*non confundar*)" (Adorno, 2002, s. 132).

Sanat yapıtının illüzyon-olmayan illüzyon oluşu, onun hakikate sahip oluşundan ileri gelir. Sanat, hakikatin duyumsal olanda ifşasıdır. Adorno'ya göre, hakikatin duyumsal olarak açığa çıkışı olması nedeniyle sanat, hakikatin somut ve dolaysız deneyimidir. Fakat bu durum bir yandan hakikati ulaşılamaz kılar. Çünkü Wellmer'in ifadesiyle, Adorno'ya göre, "sanat yapıtı, sunduğu hakikati formüle edemediği için, estetik deneyim, deneyimlediği şeyi hakiki olarak bilemez" (Wellmer, 1991, s.11). Hakikatin deneyiminin sanatta somut ve dolaysız oluşu, onu diskursif akıldan üstün kılar. Fakat tam da duyumsal olarak sunulduğu için hakikat, estetik deneyim boyunca ulaşılamaz olur, çünkü estetik deneyim, hakikatin "anlık bir parıltı" olarak deneyimlenmesini sağlar (Wellmer, 1991, s.11). Adorno'ya göre, anlık parıltı olarak sanatın hakikati bir 'bilmece' veya 'resimli-bilmece'ye benzer. Anlık parıltı olan hakikat, gökkuşağı gibi kaybolduğundan formüle edilmez, tanımlanamazdır. Adorno'ya göre, "sanat yapıtının, gizlediği şey, görünür, ama tam da görünüşüyle, kendisini gizler" (Adorno, 2002, s.121). Adorno'ya göre, sanat yapıtlarının, hakikati, bu nedenle felsefi yoruma ihtiyaç duyar. Dolayısıyla sanat yapıtı aslında hakikat içeriğinin felsefi yorum aracılığıyla üretilmesine dayanır (Wellmer, 1991, s.11). Bu noktada, sanatın, felsefenin sunamayacağı hakikatin somut ve dolaysız deneyimi oluşu ama sanatın hakikat içeriğinin de ancak felsefi yorum aracılığıyla üretiliyor oluşu, felsefe ve sanatın, yani kavramsal dil ve somut, dolaysız deneyimin birbirlerini tamamladıkları anlamına gelir. Çünkü Adorno'ya göre, farklı düzlemlerde olmasına rağmen, mevcut gerçeklikte, sadece sanat ve felsefe hakikatin alanıdır.

3. BÖLÜM: HEGEL VE ADORNO ESTETİĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Tezde Hegel ve Adorno estetiğinin kavramları, onların genel felsefelerindeki konumu bakımından ve dolayısıyla temel kavramlarıyla ilişkisinde incelenmiş, bu inceleme ise, yine onların farklı konumlanan paradigmaları bağlamında karşıt bir düzleme yerleştirilerek betimlenmeye çalışılmıştır. Hegel'in idealist sanat felsefesi ve Adorno'nun diyalektik estetiği karşıt konumlandırılmıştır. Fakat Adorno'nun dahil olduğu Frankfurt Okulu, betimlendiği gibi, gerçekliğin bütünlüğünün anlaşılmasında idealizm ve materyalizmin birleştirilmesini temel alarak gerçekliğin madde ve bilincin bir birliği olduğunu ama ne idalizmin savunduğu gibi bilince ne de kaba materyalizmin savunduğu gibi maddeye indirgenemeyeceğini iddia etmektedir. Bu durum aslında temel olarak Marxist düşünürler arasında bulunan Okulun üyelerinin idealizmi tamamen reddetmedikleri anlamına gelmektedir. Bu görüş tutarlı biçimde Adorno'nun sanat yapıtlarının üretimi, alımlanması ve sanat yapıtının içsel yapısınının incelendiği estetik teoride de kendisini gösterir. Adorno'nun estetik teorisinde sanat, toplumsal emeğin ve yaratıcı praksisin bir ürünü olarak tanımlanmakla birlikte idealist bir öğeyi taşımaktadır. Bu öğe, Hegel'in hakikatin kendisi ve tüm nesnel gerçekliğin dayanağı olduğunu söylediği, metafiziksel ilke olan tindir. Adorno'nun sanat yapıtına özgü olduğunu iddia ettiği tin ise, sanat yapıtının gerçekliğe karşıt olarak konumlanmasını sağlayan ve aynı zamanda hakikate gönderim yapan sanat yapıtına içkin öğedir.

Hem Hegel hem de Adorno sanatı, iki filozof için anlamı farklılaşıyor olsa bile hakikatle ilişkilendirmişlerdir. Sanat, onlar için hakikati deneyimleyebildiğimiz alandır. Bu deneyimi sağlayan şey, sanat yapıtında açığa çıkan tindir. Sanat yapıtında açığa çıkan tin ise, Hegel ve Adorno'da sanat yapıtının içinde bulunduğu toplumsallıkla ilişkilidir. Sanatın iki filozof için de toplumsallıkla ilişkili oluşu, yani hakikatle ilişkisi, yine anlamda farklılaştıkları tarih ve gerçeklik düşünceleriyle bağıntılıdır. Bu bakımdan sanatın hakikatle ilişkisi, tarih ve gerçeklik fikirlerinden hareketle karşılaştırılacaktır.

Sanat yapıtının üretimi söz konusu olduğunda tezde Hegel ve Adorno yaratım olarak sanat ve mimesis olarak sanat olarak karşıt biçimde konumlandırılmaya çalışılmıştır. Her ne kadar Hegel ve Adorno'da sanatın üretimi iki farklı süreç olarak ele alınsa da aslında sanatın savunulan üretim biçimleri iki filozofta da iç içe geçmektedir. Bu durum, Hegel'in sanat felsefesinin Platon ve Kant estetiklerinin bir sentezi olarak konumlandırılmasında ve Adorno'nun sanatı mimesis etkinliğinin yanında aynı zamanda yaratıcı praksis olarak tanımlamasında görülmektedir. Buradan hareketle iki filozofta da bir etkinlik olarak sanat üretiminin benzerlik ve farklılıkları vurgulanmaya çalışılacaktır.

Hegel de Adorno da sanatı, aynı zamanda bir deneyim formu olarak görmekte ve sanatsal deneyimin bilinçte bir dönüşüm yarattığı fikrinde ortaklaşmaktadırlar. Bilinçte, farkındalık düzleminde yer alan bu dönüşüm, iki filozof için de sanat yapıtının sanatçı, alımlayıcı ve toplum arasında bir dolayım oluşundan kaynaklanır. Onlar için sanat yapıtı, kendisi aracılığıyla hakikati deneyimlediğimiz bir dolayımdır. Bir dolayım olarak farkındalığı sağlayan sanat yapıtı, tam da bu farkındalık sayesinde yine iki filozof için de özgürleştirici bir etkinlik olarak savunulur. Hem Hegel hem de Adorno'da tam da sanat yapıtının tinselliği, 'hakikat'in, yani özgürlüğün deneyimidir. Fakat bununla birlikte Hegel ve Adorno, sanat yapıtının farkındalık düzleminde yarattığı dönüşümün sonuçlarında farklılaşırlar. Yine burada hakikat kavramının ve bu kavramın idealist ve materyalist konumun farklılığından kaynaklanan bir ayrım söz konusudur.

Bu ayrım, hakikati açığa vuran sanat yapıtının içsel yapısının onların ortak olarak savunmuş oldukları diyalektik düşüncenin farklılığı temelinde açıklanıyor oluşunda yatar. Adorno, Hegel'in olumlamaya varan diyalekiğini olumsuzluğun sürüp gittiği negatif diyalektik olarak dönüştürmüştür. Hegel için sanat yapıtının kendisi de, onun kendi tarzındaki diyalektiğinin gerçekleştiği alandır. Aynı şekilde Adorno'da da sanat yapıtı negatif diyalektik form olarak karşımıza çıkar. Bu ise, Hegel ve Adorno'da sanatın hakikatin deneyimlenmesi ve farkındalık 'işlevi'ndeki temel ayrımı ortaya koyar. Bu

temel ayrım, iki filozofun hakiki sanatın nasıl olduğuna dair düşüncelerinin dayandığı bizzat sanat yapıtının karakteristiğini oluşturan formunun tanımlanmasındaki farklılıkta görülür. Hegel ve Adorno'da özgürleşimin tanımı, onların diyalektik düşüncelerindeki farklılıktan hareketle, gerçekliğin olumlaması ve olumsuzlanması olarak farklılılaşmakta ve bu, tam da sanat yapıtının formunun deneyimiyle gerçekleşmektedir. Sanat yapıtına formunu veren şey ise, sanat yapıtının tinselliğidir. Sanatın tinselliği Hegel'de farkındalığın gerçeğin olumlanmasına yol açması, sanatın sadece bilinçte gerçekleştirdiği bir dönüşüm olurken, Adorno'da ise, bilinçteki dönüşüm, yani farkındalık, gerçekliğin olumsuzlanmasına yol açarak kendisini 'gerçekliğin' yani praksisin dönüşümü tetikleyen bir durum olarak ortaya çıkar. Başka deyişle iki filozof için de sanat dönüştürücü olmakla birlikte bu dönüşüm karşıt anlamdadır.

3.1. HEGEL VE ADORNO'DA TİN VE HAKİKAT KAVRAMI

Hegel, hakikati, kavram ve gerçekliğin, öznellik ve nesnelliğin diyalektik birliği olarak tanımladığında, felsefi sistemini bütünsellik kavramı temeline dayandırmaktadır. Hegel'de bir bütün olarak hakikatin, bir karşıtlıkta konumlanmış kavram ve gerçekliğin bir birliği olduğu düşüncesi, gerçekliğin, kavramın kendisini gerçekleştirmesi olarak kabul edilmesinden ileri gelir. Fakat bu gerçekleşme, edimselleşme bir başlangıcı ve sonu olan bir süreç olarak görülür. Dolayısıyla bütünsellik, tüm nesnel gerçeklik, kavramın kendisini edimselleştirme sürecidir.

Spinoza'dan yola çıkarak Hegel, Kavramı, İdeayı, varlığı, yani tözü, kendi kendisini gerçekleştiren bir özne olarak belirleyerek onun kendi kendisini belirleyen bir süreç olduğunu iddia etmektedir. Başka deyişle, kendi kendisini belirleyen özne olarak töz, kendisini bir bütünsellik olarak bir süreçte nesnelleştirmektedir. Tözün başlangıcı ve sonu olan bir süreç olarak kendisini gerçekleştirmesi ise, aşama aşama ilerleyişidir. Tözün, varlığın, kavramın, yani mutlağın tözün kendisini gerçekleştirme sürecinin aşama aşama gerçekleşmesi, Hegel'e göre varlığın tin olma sürecidir. Aşama aşama ilerleyen sürecin sonu, kavramın gerçekliğe tekabüliyeti, gerçekliği bir bütün olarak bilme, yani özne ve nesnenin mutlak özdeşliğidir. Tözün kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak gerçekleştiren özne oluşu nedeniyle, özne ve nesnenin mutlak özdeşliği burada, tözün kendi kendisini bilmesi, kendi kendisini düşünmesi, yani mutlak tin oluşu anlamına gelir. Dolayısıyla bu süreç varlığın, yani tinin kendini bilmeye varan sürecidir.

Tinin kendisini bilmeye varan süreci, tinin kendisine dair belirlenimler alarak ilerlemesidir. Her aşama, tinin kendisine dair bir belirlenimi olarak gerçekleşir. Belirlenimler alarak gelişen tinin bu süreci, ilerleyici harekettir. Bu hareket, öznelliğin nesnelleşmesi, nesnelliğin öznelleşmesi olarak gerçekleşir. Buradaki salınım hareketi, karşıtlığı bütünselleştiren, sürecin oluşmasını sağlayan hareket olan ve diyalektik olarak

adlandırılan harekettir. Karşıtların birliği olarak diyalektik, tözün kendisini açığa vurduğu doğal ve tinsel tüm fenomenlerde işleyen hareket yasasıdır. Tözün bu diyalektik hareketi, aslında olumsuzlama hareketidir. Dolayısıyla tözün kendisini gerçekleştirme süreci, olumsuzlama süreci olarak görülmektedir. Başka deyişle, tözün mutlak hakikate ulaşma süreci, tözün kendi kendisini olumsuzlamasıyla ilerler. Kendi kendisinin olumsuzlama süreci olarak töz, aslında tinin içselliğine dönüşü olarak tarif edilir. Tinin olumsuzlama hareketi, tinin kendisini olumsuzlayarak dışsallaşması ve olumsuzlamanın olumsuzlamasını gerçekleştirip kendisine, içselliğine dönüş hareketidir. Tinin kendini gerçekleştirme sürecinde kendine dair tüm belirlenimlerini, olumsuzlamayı gerçekleştirmesiyle edinir. Hegel'e göre, bu nedenle her olumsuzlama, bir belirlenimdir. Her belirlenim ise, töze dair hakikattir. Bu nedenle bütünsellikteki her belirlenim kendi içinde bir hakikattir, fakat aynı zamanda belirlenim olarak her hakikat, mutlak hakikatin bir aşamasıdır, yani mutlağa gönderim yapar.

Tinin kendisini edimselleştirme süreci, tözün kendisini olumsuzlayarak kendi karşıtına geçmesi ve olumsuzlamanın olumsuzlamasını gerçekleştirip kendisine geri dönerek kendisiyle özdeşliğini yakalaması olarak ilerler. Bu süreç, tinin kendisini dolayımlama sürecidir. Tin başlangıçta dolaysızdır ve kendi dolaysızlığını karşıtına geçerek aşar. Tin bu dolayımlama süreciyle kendisini, kendi varlığını içeriklendirir. Öncelikle tinin kendisini gerçekleştirme sürecinde ilk aşama, tinin dışsallığı olarak doğadır. Tin, doğada dışsallaşır ve bu dışsallığı olumsuzlayarak kendisine, yani içselliğine geri döner. Tinin içselliği ise, insandır. Hegel'e göre, Kojeve'nin ifadesiyle "tin, insanı-içeren-doğal dünyadır ya da, ki bu da aynı şeydir, dünyadaki-insandır" (Kojeve, 1995, s.).

Hegel'de tinin doğayı aşarak kendisine geri dönüşünü insan olarak belirlemesi, kendisini insan bilinci aracılığıyla gerçekleştiriyor oluşu anlamına gelir. Kendisini insan bilinci aracılığıyla gerçekleştirmesi ise, tinin insan eylemlerinde açığa vuruluşunu ifade

eder. Bilinç olarak tin, insan eyleminde kendisini ifşa eder. Hegel'e göre, tinin insan eyleminde açığa çıkıyor oluşu ise, onun tarih olarak edimselleşiyor oluşunu gösterir. Dolayısıyla tin, tarih olarak açığa çıkar ve tinin gelişimi ve ilerlemesi tarihin ilerlemesidir. Tinin kendisine içkin kendisini bilmeye varma süreci olarak gerçekleşen ilerleme, ifade edildiği üzere, tinin kendisini bilmesi, yani özne ve nesnenin mutlak özdeşliğidir. İnsan bilinci aracılığıyla tarih olarak gelişen bu süreç, tinin insan bilinci aracılığıyla özbilince vardığı süreçtir. Tinin özbilinci ise Hegel için, özgürlük anlamına gelir. Fakat burada Desmond'a göre, insan bilinci dolayımıyla kendisini açımlayan tin, Hegel için hem tanrı hem de insandır (Desmond, 1986). Dolayısıyla Hegel'de insan, tinin kendisini açımladığı bir dolayım olmakla birlikte aynı zamanda tanrıya gönderim yapan özgür bir varlık olarak görülür.

Daha önce açıklandığı üzere, öncelikle Hegel için varlık, yani Kavram, İdea olarak tanımlanır. Tin kendisini dolayımlayarak edimselleştiren İdeadır. İdea, Hegel'in kavramsal bir sistem olarak sunduğu mantığın ilk kategorisidir. Fakat bu mantık, idea'nın kendisini edimselleştirmesi olan sürecin 'soyutlanması'yla oluşturulur. Dolayısıyla Hegel'de mantık, tam da bütünselliğe, varlığa tekabül eden kategorilerden oluşur. Başka deyişle, mantık sadece soyut kategorilerden oluşan bir sistem değil, kendisiyle varlığın bilindiği, düşünüldüğü kategoriler sistemidir. Dolayısıyla Hegel'de mantık, aynı zamanda metafiziktir. Başka deyişle, Hegel'e göre, "varlığın bütünlüğü ile düşüncenin bütünlüğü" özdeştir (Kervégan, 2011, s.77)

Hegel'in tüm nesnel gerçekliğin, metafiziksel ilke olan ideanın kendisini gerçekleştirmesi, yani kendisini değiştirip dönüştürmesi olduğu düşüncesi, kendisinden sonra gelen diyalektik materyalist düşünce tarafından eleştirilmiştir. Bu tezde, Marx ve Engels'in temel düşüncelerinden hareketle betimlenen diyalektik materyalizme göre, Hegel'de varlığın kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak açımladığı fikri, aslında sadece bilinçte gerçekleşen bir süreci gösterir. Başka deyişle, diyalektik materyalizme göre, tinin

insan bilincinde açımlanması, varlığı bilmenin kendisidir ve kendinin bilincidir. Hegel'in özne ve nesnenin mutlak özdeşliğine varan süreç olarak tarih, öznenin bu tarihin kendi tarihi olduğunu, tarihi kendisinin yaptığını bilmesidir. Fakat diyalektik materyalizmde Marx'a göre, Hegel'in aynı zamanda tanrı olan bir metafizik ilkenin kendisini insan bilincinde açımlaması olarak tarif ettiği bu süreç, sadece bilinçte gerçekleşen bir değişim dönüşüm hareketidir. Marx'a göre, aslında değitirici dönüştürücü olan metafizik bir ilke değil, bizzat doğal bir varlık olarak insanın kendisidir. Dolayısıyla tarihsel toplumsal gerçeklik, metafizik bir ilkenin insan dolayımıyla kendisini oluşturması olarak değil, doğanın bağrında, doğal bir varlık olarak bizzat insanın yarattığı gerçekliktir. İnsansal gerçeklik olarak insanın yarattığı tarihsel toplumsal gerçeklik, insanın doğayı dönüştürmesi ve tam da doğayı dönüştürürken yine insanın kendisine ait bir gerçeklik, 'Dünya' yarattığı fikri ise, insanın özünün 'emek' olarak tanımlanmasına dayanır.

Marx'a göre, oluşturulan tarih, insan, doğa ve toplumun bu biçimde gerçekleşen ilişkisiyle aslında sınıfların tarihi olmaktadır. Sınıfların ortaya çıkışı, bu şekilde oluşmuş tarihteki toplumların çelişkiler barındırıyor olmasından kaynaklanır. Bu nedenle, Marx'a göre, tarih, çelişkilerin ve bu çelişkilerle oluşmuş sınıfların aşılarak değişim dönüşüm geçiren sınıfların akışı olan tarih olarak görülür. Marx'a göre, bu şekilde oluşmuş tarihin gelinen noktasında ise, insansal gerçek, insanın yabancılaştığı gerçekliktir. Kapitalist dönem, insan emeğini sömürerek kâr elde eden sermaye sahibi olarak oluşan burjuva sınıfı ile burjuva sınıfına bağlı hale gelen ve bu nedenle özgür olmayan, sömürülen sınıf olarak işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aynı zamanda kapitalist toplumda varolan bu çelişki, kendisini evrensel değerler olarak sunan egemen sınıfın varlığının devamını sağlayamaya hizmet için ideolojiyle, gerçekliğin ters dönmüş haliyle, yani yanlış bilinçle görünmez hale gelmiştir. Dinler ve idealizmin kendisi de bu durumu pekiştiren ideoloji olmakta ve gerçeklik insanlar tarafından 'kader' gibi görülmekte, benimsenmektedir. Marx'a göre, gerçekliği kader olarak kabul etmek de kendi

dünyalarını, gerçekliklerini yaratan insanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptıkları gerçeğini gizler. Fakat Marx, emeğini ancak fiziksel yaşamının devamını sağlayabilecek değere satmak zorunda kalan ve dolayısıyla yabancılaşmayı en son aşamasına kadar yaşayan işçi sınıfının, sınıf bilincine vararak toplumsal gerçekliği dönüştürerek içinde hakikati, yani sınıfsız toplumu yaratacak güç olduğunu düşünür. Fakat işçi sınıfının yarattığı sınıfsız toplum, tüm insanlığın özgürlüğü anlamına gelen mutlak hakikattir. Dolayısıyla toplumsal gerçekliğin bilinci, toplumsal değişim ve dönüşüme neden olmaktadır. Çünkü hakikat, ancak praksis olarak gerçekleştirilirse hakikattir. Sınıfsız toplumda özgürleşmiş insan, kendisiyle, doğayla ve toplumla bütünleşmiş, uzlaşmış şekilde yaşayan insan olarak tanımlanır.

Buradan hareketle tezde diyalektik düşünceyi temel alan Frankfurt Okulu'nun amacının aslında idealizm ve materyalizmin biraraya getirildiği eleştirel düşünceyi temsil ettiği ifade edildi. Bunun nedeni ise, materyalist gerçekliğin bilinci belirliyor oluşunu göz önünde bulunduran Okul'un, idealizmin bilince verdiği önceliği savunmasından ileri gelir. Böyle bir birliğin imkanı, Frankfurt Okulu'nun bilinç ve maddenin göreli özerkliğini kabul etmesinden ileri gelir. Bilinç ve maddi gerçekliğin göreli olarak özerk oluşunun kabul edilmesi ise, gerçeklik tarafından belirlenmekle birlikte bilincin tamamen gerçekliğe indirgenemez, yani sadece onun belirlenimde olmadığının iddiasına dayanır. Böylece Frankfurt Okulu, bilinci maddi gerçekliğe indirgeyen katı materyalistlere karşı bilince özerklik vererek kapitalist toplumda özgürleşimin ve dolayısıyla kapitalizmin aşılma olanağının varolduğunu göstermeye çalışır. Çünkü Frankfurt Okulu'na göre, kapitalist toplumda sınıfların ayrımları ve çelişkileri varlığını devam ettiriyor olmasına rağmen, sistem tarafından işçi sınıfının sisteme uyumu sağlanmış olduğundan bu çelişkileri ortadan kaldırabilecek bir işçi sınıfından bahsedilemez.

Frankfurt Okulu, temelde toplumu açıklamak için diyalektik düşünceyi benimser. Çünkü toplumsal gerçeklik tek bir nedene indirgenerek açıklanabilecek bir gerçeklik

değildir. Nedenselliği reddererek toplumu oluşturan yapıların birbiriyle etkileşimli oluşunu temel almış ve bu nedenle süreç fikrini kabul etmişlerdir. Okul, bu nedenle, Jay'in belirttiği gibi, Marx'ın Hegelci kökenlerine başvurmuştur (Jay, 2014, s.110) . Hegel, felsefe tarihinde özne ve nesne, düşünce ve gerçeklik, neden ve sonuç gibi düalist karşıtlıkların bir bütün olarak ele almış ve bunların birbiriyle etkileşimli olduğunu iddia etmiştir. Çünkü bütünlük olarak ele alınan gerçeklik ve düşüncenin çelişkilerden oluştuğunu, yani bütünün kendisinde diyalektik bir hareketin varolduğunu iddia etmiştir. Fakat Hegel'in diyalektiği, karşıtların birliği, özdeşliğiyle son bulan bir diyalektiktir. Bu özdeşlik, metafizik ilke olan tinin kendisindeki özdeşliktir. Başka deyişle, değinildiği gibi, burada gerçeklik düşünceyle özdeşleştirilir, böylece gerçeklik düşünceye, tine indirgenmiş olur. Frankfurt Okulu'na göre de çelişkilerden oluşmuş toplumsal gerçekliğin öğeleri birbirleriyle etkileşimlidirler ve birbirlerini dolayımlarlar. Gerçekliğin birbirleriyle etkileşimli birbirini dolayımlayan öğelerden oluşması onları, Hegel'in diyalektik düşüncesine götürmüştür. Fakat diyalektiği olumsuzlamanın olumsuzlaması olarak sentezle son bulan olarak değil, olumsuzlamanın sürüp gittiği bir düşünce olarak tarif ederler. Onlara göre diyalektik, özne ve nesnenin, düşünce ve gerçekliğin özdeşliğini olumsuzlar ve tam da bu özdeşsizlik, eleştirel düşünceyi tesis etme imkanını barındırır. Çünkü değerin dışlandığı ve sadece olguların betimlendiği bir toplumsal teori, toplumun değişimini sağlamaz, toplumu olduğu haliyle onaylayan ideolojinin kendisi haline gelir.

Marx'ın felsefenin görevinin dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek olduğu düşüncesini benimseyen Frankfurt Okulu, bunun imkanının eleştirel düşüncede olduğunu iddia etmiştir. Çünkü kapitalist toplum, yanlış bir toplumdur ve kapitalist toplumu analiz eden toplumsal teori, aynı zamanda onu aşabilmelidir. Toplum teorisi, toplumsal olguları açıklarken onların değiştirilebilir olduğunu da göstermelidir. Tam da bu nedenle toplum teorisi aynı zamanda eleştirel düşünce olmalıdır. Süreç fikrini temel alan Okul'un amacı, şimdide varolan gerçekliğin 'nasıl' böyle olduğunu, yani şimdiyi geçmişle

açıklayabilmek, buradan hareketle de geleceği öngörebilmektir. Çünkü insanlık tarihinin gelinen noktası, 'Auschwitz'dir. Bu olgunun nasıl ortaya çıktığını açıklamak ve buradan hareketle geleceği öngörebilmek, bu olgunun bir daha yaşanmaması için şimdide ne yapılması ya da neyin değiştirilmesi gerektiğini ortaya çıkaracaktır. Bunun için Adorno'nun maksimi: "Auschwitz never again"dir.

Kapitalist toplum, yanlış bir toplumdur ama onun yanlışlığı, oluşumu insanlığın doğayla girdiği ilk ilişkilere dek izi sürülebilecek rasyonalite biçiminin gelişiminin geldiği son nokta olmasıdır. İnsan doğadan korkan ve bu nedenle kendini koruma dürtüsüyle hareket eden bir varlık olarak görülür. İnsan doğadan korkusu nedeniyle doğadan kopma, doğadan özgürleşme, yani öznelleşme sürecini yaşamıştır. Bu süreç, insanın giderek 'rasyonal' bir varlık haline gelişidir. Fakat insanın doğadan özgürleşme çabası, kendisini yine insanın doğadan korkması nedeniyle doğaya hakim olma şeklinde gösterir. Dışsal doğa üzerinde gerçekleşen bu hakimiyet beraberinde içsel doğaya hakimiyeti getirmiştir. Bu durum giderek insanın varoluşunun yarattığı çelişkilerini bastıran ve onu bir birlik, bütünlük haline getirerek tutarlı varlık olmasını sağlayan 'ego'yu yaratmasına neden olur. Bu noktada mantık ve kavramın kendisi de aslında giderek doğayı bastırmanın ve böylece doğaya hakim olmanın aracı haline gelmiştir. Böylece rasyonalitenin gelişimi değerden, içerikten yoksun, biçimsel, 'araçsal rasyonalite' olarak gerçekleşmiş ve kapitalizmin kâr ve yarar kategorileriyle birleşerek en gelişmiş haline ulaşmıştır. Kapitalizmde, rasyonalitenin gittikçe insanın doğayı kontrol ederek kendisini korumasını sağlayan araç olarak gelişimi, onun doğayı kullanması, ondan yararlanmasının aracı haline gelmiştir. Araçsal aklın yarar kategorileriyle birleştiği kapitalist toplum, değişim ilkesiyle işleyen bir toplumdur. Her nesnenin parayla değiştirilebilir oluşu, yine nesnenin kendisine özgü niteliklerini yok ederek, onları eşdeğer hale getirmektedir. Fakat aynı zamanda Marx için olduğu gibi, Adorno için de nesneler arasındaki ilişki insanlar arasındaki ilişkiyi belirlemektedir. İnsan ilişkileri de

değişim ilkesinin yarattığı aynılaşmanın belirlenimindedir ve araçsal ilişkiler hale gelmiştir. Araçsal rasyonalite ve yarar kategorisi, insan ilişkilerinde de varolmaktadır. İnsan ilişkilerinin araçsal rasyonaliteyle belirlenişi ve biçimlendirilişi ise, bireyin toplumu varlığını tehdit eden yapı olarak algılamasına ve bu korkunun ise onun toplumsal sisteme uyumuna neden olmaktadır. Dolayısıyla böyle bir toplum, bireyin otantik varoluşunu ortadan kaldırmaktadır.

Otantik ve özgür bireyin ortadan kalkmasını Adorno, şeyleşme kavramıyla açıklar. Ona göre, mevcut toplumda bireyin ve özgürlüğün yitimi, bilincin şeyleşmesidir. Şeyleşme, aynılaştırıcı olan bütüncül toplumda, yani nesnelerin değişim ilkesiyle eşdeğer kılındığı toplumda öznenin deneyiminin sınırlanmasına gönderim yapar. Buna neden olan şey, nesnelerin belli bir kavram altına konularak tanımlanmasıdır ve bu ise, nesnelerle girilen ilişkinin sadece onları manipüle etme, kullanma, onlardan yararlanma şeklinde ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum, öznenin nesne deneyimini sınırlar, yani özneyi farklı deneyimlere kapatır. Negatif diyalektiği, Adorno, tam da şeyleşmeye yol açan bu durumu aşmak için ortaya koymuştur. Negatif diyalektik, temelde kavramla nesnenin özdeşliğini reddeder ve bu karşıtlıkta olumsuzlamanın sürüp gitmesini sağlayarak nesneleri kavramlar çokluğuyla anlamaya çalışır. Düşünme biçimi olarak negatif diyalektik, nesneler içindeki hakikati, Benjaminin idea dediği ve tarihsel kristalleşme olarak tarif ettiği şeyi düşünmedir.

Adorno'nun negatif diyalektiği, öznenin kavram altına koyarak sınırladığı nesnenin aslında kavramla sınırlanamayacak bir deneyim çeşitliliğini sunduğu düşüncesine dayanır. Başka deyişle, nesne her zaman özneye özdeşsiz kalacak, özne, kavram nesneye tekabül edemeyecektir. Adorno, Negatif diyalektiği, öznenin karşısında nesnenin önceliğini temel alarak, aslında hem nesneyi hem de özneyi kurtarmaktır. Çünkü Adorno'ya göre aslında kökeni özne ve nesnenin ayrımında bulan öznelleşme, yani rasyonalleşme süreci, yani nesnenin özneye tekabül eden yapıda olduğunun kabulü,

aslında öznenin kurduğu kavramsal sistemlerin nesneye, gerçekliğe dışardan empoze edilmesi sürecidir. Bu nedenle bu süreç, aslında nesnenin, gerçekliğin özneye, akla indirgenişi, yani nesnelliğin öznelleşmesi sürecidir. Kökenini özne ve nesne ayrımında bulan öznelleşme, yani Adorno'ya göre rasyonalleşme süreci, nesnelliğin öznelliğe indirgenmesi, tüm nesnelliğin kavramın, aklın, öznenin kendisinden hareketle açıklanması ve düzenlenmesi sonucunu doğurmuştur. Akıl, bu nedenle, tarihsel koşullardan ayrı, mutlak ve otonom olarak görülmeye başlanmıştır.

Hegel'de tüm nesnel gerçeklik, varlığın kendisini gerçekleştiren, edimselleştiren, nesnelleştiren akıl, ratio olarak görülmektedir. Hegel, özne-nesne düalizmini aşmak için bu gerçekleşme sürecinin diyalektik hareketle açıklamıştır. Dolayısıyla Benin ben-olmayandan ayrılması olarak başlayan özne nesne düalizmi, diyalektik olarak kavranmakta, dolayısıyla bu süreç, nesnenin öznelleşmesi, öznenin nesnelleşmesi sürecidir. Fakat Hegel'de özne ve nesnenin mutlak özdeşliğiyle son bulan bu diyalektik, Adorno'ya göre, özne ve nesne düalizmi aşılmış olması değil, tüm gerçekliğin öznenin mantıksal, kavramsal sistemine indirgenmesi anlamına gelir. Çünkü öznenin, aklın olumsuzlama hareketi, olumsuzlamanın olumsuzlanması hareketiyle de olumluya döner. Başka deyişle, Adorno'ya göre, Hegelci Özne-Nesne, Özne'dir (Adorno, akt. Becermen, 2010, s.42-60). Bu ise, değinildiği gibi, çelişkinin çözülmediği anlamına gelir. Hegel'de aklın kendi kendisiyle kurduğu ilişkinin bir özdeşlik ilişkisi olması, tüm deneyimin kavramlara tekabül ettiğinin kabulü, aslında Aklın gerçekliği budayarak özdeşsiz olanı, ben olmayanı dışlanması, dışarda bırakması anlamına gelir. Bu nedenle akıl, kavram aslında Adorno'ya göre, iktidarın, tahakkümün kendisi halini almaktadır.

Adorno'ya göre, rasyonelleşme, yani özneleşme süreci bu nedenle, aslında özgürlüğün değil, baskının tarihi olarak okunur. Başka deyişle, Adorno'da rasyonelleşmenin, öznelleşme süreci insanın aslında giderek özgürleştiği bir süreç değil, şeyleştiği bir süreçtir. Adorno'ya göre ise, özgürlük, rasyonal bir öznenin, kendiliğin

gerçekleşimi değil, öznenin rasyonalitenin baskından ve şeyleşmeden kurtulmasıdır. Negatif diyalektik, Hegel'in sentezle sonuçlanan diyalektiğine karşıt bir biçimde gerçekliğin kavrama, kavramın da gerçekliğe açılmasını sağlar. Bu özdeşleşmeyen, olumsuzlamadır. Bu noktada gerçekliğe karşıt biçimde, tam da onunla özdeşleşmeyen tinin açığa çıktığı alan olarak sanat, Adorno'ya göre, özgürlüğün, yani rasyonalitenin baskısından özgürleşmiş bilincin deneyimlendiği alandır. Fakat Adorno'ya göre, dolayısıyla rasyonaliteye rasyonelleşme sürecine değil, rasyonalitenin baskısının varolmadığı 'kendinde doğa' aittir. "Auratik öğenin modeli, doğada vardır"(Adorno, 2002, s.274) Dolayısıyla sanatta açığa çıkan tin, Hegel'deki gibi akla değil, doğaya gönderim yapar.

3.2. HEGEL VE ADORNO'DA SANATIN TİNSELLİĞİ

Hegel kendisini üm nesnel gerçekliğin kendisi olarak açığa çıkaran tinin bir uğrağı olarak sanatı, tinin duyumsal görünüşü olarak tarif eder. Tinin duyumsal olanda görünüşü idealdir, yani Güzel ideasıdır. Tin ya da idea, özne ve nesnenin, öznellik ve nesnelliğin, kavram ve gerçekliğin birliği olarak hakikattir. Sanat, tinin kendisini görünüşe çıkardığı alan olmak bakımından tam da bu birliğin yani hakikatin duyumsal olarak deneyimlendiği alandır. Tinin diyalektik hareketi, sanatta tinin duyusallaşması, duyunun tinselleşmesi olarak tin ve duyunun özdeşliğidir. Bu nedenle aslında sanat, bütünselliğin deneyimdir. Tin, kendisini, kendi başkılığını olumsuzlayan ama onu aynı zamanda içererek aşan, böylece kendisini içeriklendiren bütünselliktir. Tin kendisini somutlaştırmayı bu olumsuzlama, dolayım hareketiyle gerçekleştirmektedir. Sanatın, tekrar etmek gerekirse, Hegel'e göre tinin duyumsal görünüşü olması, tinin duyusallaşması, duyunun tinselleşmesi salınımıyla tin ve duyunun özdeşliği anlamına gelir. Dolayısıyla tin, sanatta kendisini algılanan şeye dönüştürmektedir. Tinin duyumsal görünüşü olarak sanat yapıtı, içerik ve biçimin özdeşliğidir. Sanatta İdea'nın gerçekleşmesi oan İdeal, tam da tin ve duyunun özdeşliğidir.

Bu anlamda sanat yapıtı, tin ve duyusalın birliği olarak özne ve nesne, varlık ve düşünce, evrensel ve tikel karşıtlığını aşarak 'somut idealite' olmaktadır. Bu anlamda sanat, öznelliğin ve nesnelliğin birliği olarak İdea'yı, yani hakikati duyusal olarak deneyimlememizi sağlar. Sanatta idea'nın duyusal olarak deneyimlenmesi, insanın toplumdaki, bütündeki yerini ve yaratıcı rolünü farketmesini sağlar. Çünkü biz, Hegel'e göre, sanat yapıtında estetik bütünde, yani mikrokozmozda, makrokozmozla yani bütünsellikle, toplumla analoji yaparız.

Hegel'de yaratım etkinliği olarak sanatın kökeni, insanın özgür ve özbilinçli varlık olmasında yatar. Sanat, kendi kendisi gerçekleştiren, kendisini yeniden ve yeniden

yapılandıran tinin kendini eklemleme sürecindeki bir momenttir. Öznenin kendisini yapılandırma süreci, öz-devinim, kendi-oluş sürecidir. Tin kendini kendisine nesne yaparak kendisini değiştirip dönüştürür ve kendisini yapılandırır. Sanat, tinin kendi-oluş sürecinde onun imaginative eklemlenmesi olarak yer alır. Sanat, tinin kendi kendisini yaratımının bir uğrağı olarak, aslında tinin kendi yaratımına, kendisine refleksiyon yaptığı bir duyumsal öz-bilgi formudur.

İnsanın yaratım etkinliğinin ürünü olan sanat, aynı zamanda metafizik, aşkın bir hakikatin açığa çıkışı, kendisini eklemlediği alandır. Dolayısıyla sanat, bu bakımdan, öznellik ve nesnelliğin birliğidir, sentezidir. Hegel'in sanat anlayışı, bu bakımından Platonik ve Kantçı estetiklerin bir sentezi olarak okununabilir. Platon, sanatı, Güzel ile yani metafizik hakikatle ilişkilendirmiştir. Buna karşıt olarak, Kant, güzelliğin nesnede değil, öznenin beğeni yargısına olduğu savunur. Dolayısıyla Platon, sanata aşkınlık, nesnellik atfetmekte, Kant ise güzelliğin nesnede değil, öznenin haz duyusunda aranması gerektiğini düşünmektedir. Böylece nesnelliği öznellikte temellendirmektir. Bu nedenle Hegel'de sanat, öznelliğin ve nesnelliğin birliği olmasından hareketle Platonik ve Kantçı estetiklerinin bir birliği, sentezi olarak okunabilir. Hegel'de sanat, hakikatin imaginative eklemlenmesi olduğu için, aslında hem hakikatin ve hem hayalgücünün birliğidir. Burada hakikat ve imge, diyalektik ilişkidedir ve sanat, tam da bu ikisinin birbirini dönüştürmesiyle 'İdeal' olur.

Hegel'de, tinselliğin tarihte ilerlemesinde bir moment olan sanatın da kendi tarihsel süreci vardır. Sanatın tarihsel gerçekleşimi olan bu süreç, sanat biçimlerinin değişimiyle gerçekleşen süreçtir. Bununla birlikte, sanat yapıtının biçimi, Hegel'de aslında sanatın içeriğine gönderim yapan şeydir. Çünkü sanatta biçim, içerik tarafından belirlenir, biçim de hep içeriğe gönderim yapar. Sanatın İdeal oluşu, onun tam da içerik ve biçimin özdeşliği oluşundan ileri gelir. Fakat İdeal sanat Hegel'de, Klasik sanat biçimi olan, Greklerin heykelleri olarak ortaya çıkmıştır. Klasik biçimin öncesinde Sembolik

biçim ve sonrasında ise Romantik biçim ortaya çıkar. Sanat biçimlerinin tarihte gerçekleşiminin bu üç aşamasında, Sembolik ve Romantik sanat, içerik ve biçimin özdeşliğini yakalayamaz, dolayısıyla tinin duyumsal görünüşünü sunamaz. Fakat bu durum, sanatta, tinselliğin ve içselliğin ilerleyişinde gerçekleşen değişimden ileri gelir. Sanat biçimleri, belli tarihsel toplumsal dönemlere denk gelmekte, belli toplumlarda ortaya çıkmaktadır. Buna göre, Sembolik sanat, ilk sanat biçimi olarak tinselliğin gelişmediği aşamaya denk gelirken, Romantik sanat, son sanat biçimi olarak, aynı zamanda tinselliğin sanatta gelişminin son aşamasıdır. Sanatta tinsellik ve içselliğin gelişiminin son aşaması olması, Romantik sanatın aynı zamanda tinin din uğrağına geçiş aşaması olmasını sağlar. Sembolik sanat ve Romantik sanat, tinin duyumsal olanla özdeş olmadığı, yani tinin duyumsal görünüşü olarak sanatta bütünselliği sunamadığı biçimlere sahiptir. Tinselliğin gelişmediği bir aşama olarak, Sembolik sanat, devasa ve çarpık biçimlerle karakterizedir. Burada tin duyusal olanı uyumlu bir bütünsellik olarak sunmakta yetersizdir. Romantik sanatta ise, tin, duyusallığın kendisini karşılayamacak kadar gelişmiş olduğundan, yine tin ve duyusal özdeş olamamaktadır. Tin ve duyunun özdeşliğinin yakalandığı tek sanat, Klasik, yani İdeal sanat olmaktadır. Sanatta tinselliğin ilerleyişi, Hegel'e göre, dinsel anlama sahiptir. Çünkü tinsellik ve içsellik, aslında insanda İlahinin bilinci anlamına gelir. Sanatta tinsellik, bu nedenle toplumun İlahiyi kavrayışlarının açığa çıkışıdır. Bu anlamda Greklerin dinlerinde tanrılar, insan formunda açığa çıktığında, tanrıları temsil eden Grek tanrı heykelleri, Antik Yunan'da tam da İlahinin cisimleşmeleri olmaktadırlar. Greklerin tanrı heykelleri bu nedenle, tinin, duyumsal görünüşü olarak içerik ve biçimin tamuyumu, özdeşliğini göstermek bakımından İdeal'i sunar. Sanat biçimlerinin gelişiminin yanında Hegel, sanatta uzaysal boyutun elenerek ilerleyen sanatın türlerini ayırarak bunları sanat biçimlerine denk gelen türler olarak konumlandırır. Bu noktada Adorno'ya göre, Hegel'in sanat kavramının tarihsel gelişimi olarak bu şekilde sistematize ettiği süreç, aslında önceden oluşturulmuş

kavramsal sistemin tüm nesnel gerçekliğe empoze edilmesi durumunun sanata, sanat yapıtları üzerinde de gerçekleştiği durum olduğu söylenmelidir. Adorno'ya göre ise, sanat yapıtları, otantik nesneler olarak kavram altına getirilemeyecek estetik deneyim momentine, hakikat içeriğine sahiptirler. Bu nedenle sanata yapıtları kavramsallaştırma ve rasyonalitenin tahakkümüne direnen nesnelerdir.

Hegel'de sanat yapıtları, tikel tarihsel toplumsal döneme ait olarak tanımlanmasına rağmen, onlar aynı zamanda mutlak hakikatin taşıyıcılarıdırlar. Adorno'ya göre ise, sanat yapıtları mutlak hakikate gönderim yapmayan tikel tarihsel döneme ait yapıtlardır. Mevcut tarihsel toplumsal dönemin hakiki sanat yapıtları ise, modernist yapıtlardır. Modernist sanat, araçsal rasyonalitenin hakimiyeti ve tahakkümüne direnç gösteren yapıtlar olmaları nedeniyle hakiki sanat yapıtlarıdır. Hakiki sanat yapıtlarının tahakküme direnç göstermeleri ise, sanatın insanın ilkel dürtüsü olan mimesis davranışına dayanıyor olmasından ileri gelir. Rasyonalitenin gelişmesiyle giderek bastırılan mimetik dürtü, mevcut kapitalist toplumda ancak sanatta korunmaktadır. Adorno'ya göre, mimesis, basit bir taklit edimi değil, öznenin nesneye benzeşme, onu özümseme davranışıdır. Sanatta mimesis, Adorno'ya göre, bir bilinç formunun taklidir. Fakat taklit, burada aynı zamanda dönüştürücü olmaktadır. Sanatta tam da bilinç formunu taklit edilmesiyle bilincin dönüşümü gerçekleştir. Sanatın taklit ettiği bilinç formu, Adorno'ya göre, toplumsal rasyonalite formudur. Buna göre mevcut kapitalist toplumda, sanatta yer alan mimesis davranışı, mevcut toplumsal rasyonalite formu olan araçsal rasyonalitenin taklidi olmaktadır. Sanat yapıtının alımlanmasında da mimesis etkinliği söz konusu olduğundan aslında estetik deneyim, alımlayıcının sanat yapıtında taklit edilen mevcut gerçekliğin yanlışlığını deneyimlemesidir. Tam da yanlışlığın deneyimi olarak sanat, alımlayıcının gerçekliğe mesafe almasını ve böylece gerçekliğe eleştirel yaklaşabilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla sanat, yanlışlığı deneyimlemeyi sağlayarak onun 'belirlenimli olumsuzlaması' olmaktadır.

Hegel'de makrokozmozla analaoji yapan mikrokozmoz olarak sanat yapıtı, günlük yaşamın olumsallıklarından, ilinekselliklerinden dolayı farkedilemeyen toplumun bütünselliği farkettirir. Bu durum ise, Hegel için, toplumun etik özünü tin ve duyusalın özdeşliği olarak cisimleştiren sanatın, gerçekliğin, varoluşun idealleştirmesi olduğu anlamına gelir. Bu ise o toplumun üyelerinin, gerçeklikle, bütünsellikle özdeşleşmesini sağlar. Adorno için ise yanlışlığın deneyimi olarak sanat, tam da bu deneyimle alımlayıcının, sanat yapıtının taklit ettiği gerçekliğe mesafe almasını sağlar. Bu durum ise, eleştirel bilincin ortaya çıkmasını ve böylece gerçekliğin dönüştürülebilir gerçeklik olduğunun farkedilmesini sağlar. Başka deyişle, mevcut gerçekliğin sürdürülebilmesinin aracı olan ideolojinin, farketmemizi engellediği başka olanakların varlığına işaret eder.

Bu noktada, Adorno'nun sanatın yaratımının insanın doğal varlık oluşuna bağladığı vurgulanmalıdır. Oysa Hegel'e göre, sanat kökenini, insanın özgür akılsallığında bulmaktaydı. Hegel'e göre, değinildiği gibi, sanat, insanın kendi yarattığı Dünya'nın kendisinin yaratımı olduğunun farkındalığıdır ve bu tam da sanatın İdea'nın duyumsal refleksiyonu olmasından kaynaklanır. Tinin kendi kendisini değiştirip dönüştürerek Dünya yaratımı süreci, kendisine içkin zorunlulukla gerçekleşir. Fakat bu yaratım süreci, tam da kendi kendinin yaratımı olduğundan dolayı, aslında tinin kendisinin, kendilik olarak yaratımı, özgür bir yaratımıdır. Tin, kendisini özgürce yaratan süreçtir. Fakat bu süreç, Hegel'de insanın doğayı, kendi doğasını, doğal varlık oluşunu aşması, kendisini özgür akılsalık olarak kurması anlamına gelir. Sanatın insanın özgürlüğünün farkındalığı oluşu, onun özgür akılsallığının ürünü olmasından ileri gelir.

Kapitalist toplumda bilincin, yabancılaşmanın doğurduğu şeyleşmeden özgürleşmesini sağlayan sanat, Adorno'ya göre, bunu, sahip olduğu tin, aura öğesiyle başarır. Sanatta tin, mimesis ile rasyonalitenin diyalektiğiyle gerçekleşen tinselleşme süreciyle açığa çıkan şeydir. Sanat, rasyonalitenin bastırdığı mimetik dürtünün varolduğu alan olmakla birlikte, aynı zamanda toplumsal bilincin taklidiyle yapısında araçsal

rasyonaliteyi barındırmaktadır. Ayrıca sanat yapıtı kapitalist toplumda toplumsal emek ürünü olarak diğer metaların meta karakterini paylaşmaktadır. Fakat Adorno aynı zamanda sanatı yaratıcı praksisin ürünü olarak görmektedir. Hem yaratıcı praksis hem de toplumsal emek ürün olmakla, hem mimetik davranış hem rasyonalitenin taşıyıcı olmakla sanat yapıtı, çelişkili bir yapı sergiler.

Sanat yapıtı, yaratıcı praksis olmakla öznel, tarihsel materyalin biçimlendirilmesi olarak nesneldir. Bu anlamda sanat yapıtı sanatçının öznelliğinin tarihsel materyalde cisimleşmesi olduğundan sanat yapıtı öznelliğin nesnelleşmesi olmaktadır. Bu anlamda sanat yapıtı, 'evrensel bir tikel'dir.

Sanatta öznelliğin nesnelleşmesi, aslında Aydınlanmanın diyalektiğinin sanat yapıtında tekrar edilişidir. Her nesnelleşme, Adorno'ya göre, aynı zamanda şeyleşmedir de. Sanatın öznelliğin nesnelleşmesi oluşu, nesnelleşmenin öznelleşmeye dönüşüne yol açar. Dolayısıyla sanat, bir yandan öznenin şeyleşmesine neden olurken, diğer yandan şeyleşmeden özgürleşme olmaktadır.

Sanatın tinselleşme süreci olarak tarif edilen bu süreç, sanatın doğal güzellikten ve doğadan doğal kökenlerinden kopuşu, doğadan özgürleşmesi, dolayısıyla, Hegel'de olduğu gibi, öznelleşmesine gönderim yapar. Fakat sanat, kökenini tam da rasyonaliteyle bastırılan doğal dürtüde, yani insanın doğal varlık oluşunda bulduğundan dolayı, aslında o, aynı zamanda bu öznelleşmeye, yani rasyonalleşmenin baskısına direnci de barındırmaktadır. Başka deyişle sanatın, doğadan, doğal güzellikten koparılması, doğanın aşılması olarak öznelleşmesi, yani tinselleşmesi, aynı zamanda şeyleşmesi anlamına gelir. Ama doğal dürtüye dayanıyor olması, sanatın öznelleşme, rasyonalleşme süreci olarak şeylemesiyle sonuçlanan tinselleşme süreci, kendisinin karşıtına ama bu kez şeyleşmeden özgürlüşme anlamında sanatın tinselleşmesine döner. Dolayısıyla sanatta tinselleşme süreci, birbirine karşıt iki sürecin bir ve aynı tinselleşme süreci içinde gerçekleşmesidir.

Başka deyişle, sanatın tinselleşmesi bu anlamda, değinildiği gibi, Aydınlanma'nın diyalektiği'nin sanat yapıtındaki tekrarıdır. Aydınlama'nın diyalektiği'nde öznenin doğadan giderek özgürleşmesi olan rasyonalleşme sürecinin, özgürlüğü karşıtına yani şeyleşmeye dönüştürmesi, ama özgürleşimin imkanlarının da ancak Aydınlanma'nın bu şeyleşme sürecinin kendisinde bulunacağı düşüncesine gönderim yapar.

Sanatın tinselleşmesi, yine sanatın, rasyonalitenin baskısından tinsel, auratik deneyimle kurtarılan bilincin özgürlüğüdür. Çünkü sanatın tinselleşmesi tam da bastırılanın geri tepmesi olarak doğanın, kavramın baskısından özgürlüşmesi olan bir deneyimi sağlar. Sanatın tinselleşme süreci, sürekli bir salınım, bastırılanın sürekli olarak geri tepmesi, yani geri tepmenin yeniden ve yeniden tekrarlanmasıyla oluşur. Sanatta tinselleşme-şeyleşme diyalektiği sürekli bir salınımın olduğu, yani olumsuzlamanın sürüp gittiği diyalektiktir. Tam da bu nedenle, yani kavramın nesneyle özdeşleşmeyen diyalektik süreci olarak sanatın tinselleşmesi, özneyi dönüşüm olanaklara açar, yani başka bir toplumun olabilirliğinin imkanını, öznenin özgürlüğü deneyimlemesini sağlayarak gösterir. Bu deneyim, sanatın auratik öğesinin, yani tinin deneyimlenişidir.

Buradan hareketle, Adorno'ya göre, "Hegel'in tin metafiziği, , İdeanin sabitleşmesi aracılığıyla, sanat yapıtında tinin belirli bir şeyleşmesiyle sonuçlanır" (Adorno, akt. Singh, 2017, s. 32-42). Adorno, bu noktada Kant'tan hareketle, doğaya ait bir model olarak, 'aura'nın kavram altına getirilemeyen bir öğe olduğunu düşünür. Bu nedenle aslında sanatın aurası belirlenimsizdir. Bu onun bilmecemsi, gizemli karakter oluşundan kaynaklanır. Onun gizemli karakteri, belirlenimsiz olmasına, belirlenimsiz olması da onun kavram altın getirilmez olmasına ve dolayısıyla bilinemez olmasına neden olur. Aura, "ne belirlenebilirdir ne de kendisine uygun kavrama sahip olabilir"; o, "bilmece karakterinden dolayı, belirsizlik halidir" (Sherratt, 2007, s. 155-177). Aura, Adorno'ya göre, "özsel bir belirlenimsizliğe sahiptir" (Adorno, akt. Sherratt, s.155-177).

SONUÇ

Bu tez, sanatın özgürleştirici bir etkinlik olduğunu düşünen Hegel ve Adorno'nun sanat yapıtının deneyimini özgürleştirici kılan öğesi olarak gördükleri sanatın 'tin'ine, tin kavramına odaklanmıştır. Sanatta tinin özgürleştirici bir deneyime gönderim yapması Hem Hegel hem Adorno için onun aslında hakikat olarak tanımlanmasında yatar. Sanat iki filozof içinde hakikati tin olarak ifşa eder. Fakat tinin hakikat oluşunun anlamı, hem Hegel hem Adorno için farklılaşmaktadır.

Hegel'de hakikat, Mutlak akıl olarak tanımlanan tinin kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak açımladığı sürecinin bütünselliğine gönderim yapar. Bu anlamda Hegel hakikati öznenin nesneyle, öznelliğin nesnellikle, varlığın kavramla mutlak özdeşliği olarak görür. Hegel'de olumsuzlama hareketi olarak tin, kendi kendisini olumsuzlayan ve karşıtına geçerek karşıtından kendisine dönen, kendiyle özdeşleşen harekettir. Tin kendisini olumsuzlayarak karşıtına geçer ama olumsuzlamanın olumsuzlamasıyla kendisine geri dönerek kendisiyle özdeşliğini yakalar. Tinin kendisine dönüşü, karşıtını içererek aşması anlamındadır. Bu anlamda karşıtların birliği olarak tin ya da hakikat, sanatta duyusallaşan ve duyusaldan kendisine geri dönen süreç olarak tinin ve duyusalın birliği, özdeşliği olarak vardır. Tinin kendisini tüm gerçeklik olarak edimselleştirmesi, tine içkin bir zorunlukla gerçekleşir. Tinin kendisini tüm nesnel gerçeklik olarak somutlaştırması bütünselliktir. Bu bütünselliğin bir parçası olarak, yani tinin bir momenti olarak sanatın ortaya çıkışı da zorunludur. Sanatta tin, kendisini duyumsalda görünüşe çıkarır. Sanat tinin, İdea'nın duyumsal görünüşü olmakla Güzel İdea'sı, yani İdeal'dir. Tinin duyumsal görünüşü olarak sanat, kavram ve gerçekliğin birliğini, yani hakikati sunar ve alımlayıcı da sanatta kavram ve gerçekliğin birliğini, yani hakikati deneyimler. Böylece sanat, hakikatin duyumsal deneyimini sunmaktadır. Tam da kavramın gerçeklikle birliğinin, özdeşliğinin, yani hakikatin deneyimi ise, özgürleştirici deneyimdir. Tinin kendini kendisini gerçkleştiriyor olduğunun bilinci, yani özbiliç,

özgürlüğün kendisidir. Sanat, Hegel'de bir dolayım olarak toplumsal özbilincin eklemlenmesidir. Dolayısıyla tinselliğin uğrağı olarak sanat, tinin taşıyıcı olmakla özbilinci eklemlemek bakımından özgürleştiricidir. Kavram ve gerçekliğin özdeşliği olan sanat yapıtı, bütünselliği sunar. Bu bütünsellik aynı zamanda gündelik yaşamın olumsallığında bireyin farkedemediği bütünselliği, yani toplumsal bütünü sunar. Başka deyişle kavram ve gerçekliğin özdeşliği olarak bütünselliği sunması sanatın, Hegel için varoluşu idealleştirilmesi anlamı taşır.

Adorno Hegel'in mutlak akıl olan ve bilincin özgürlüğüne gönderim yapan bu idealist öğesini, yani tini, sadece hakiki sanat yapıtında varolan bir öğe olarak görür. Adorno'ya göre Hegel'in tinin kendisini tüm nesnellik olarak açığa vuran mutlak akıl anlayışı, gerçekliğin önceden oluşturulmuş kavramsal sisteme uydurulması, yani aslında bu kavramsal sistemin gerçekliğe empoze edilmesidir. Bu durum, aslında idealist felsefelerde tüm gerçekliğin özneden hareketle açıklanmasıdır. Başka deyişle, özne-nesne düalizmini aşmak için idealizmin nesneyi, nesnelliği özneye indirgeyişidir. Hegel'in tüm nesnelliğin, aklın kendisini edimselleştirmesi olarak tarifi, nesnelliğin öznellikle özdeşleştirilmesidir. Aslında özne-nesne ikililiğini aşmak için Hegel, öznelliğin belli bir süreç içinde kendisini aşama aşama nesnelleştiren akıl olarak tarif etmiş ve bu sürecin öznellik ve nesnelliğin mutlak özdeşliğinde son bulduğunu söylemiştir. Bu Adorno'ya göre, özne-nesne ikililiğinin aşılması değil, nesnenin Özneye indirgenmesiyle tüm nesnelliğin kavramsallaştırılması, rasyonalleştirilmesi sürecidir. Rasyonalleşme süreci, öznenin nesneden, doğadan kopması, yani özgürlemesi olarak anlaşılmaktadır. Fakat Adorno'ya göre aklın, öznenin nesneden, doğadan özgürleşimi olan bu süreç öznenin özgürleşmesine değil şeyleşmesine yol açmıştır. Çünkü bu durum öznenin kavramla, kavramsal sistemle, gerçekliği bütünüyle bilebileceği, yani ona tekabül ettiğinin kabulüdür. Gerçekliğin bütünüyle kavramsal sistemlere uygun oluşu kavram altına alınan nesnesin özneye sunduğu zengin deneyimlerin sınırlandırılması

demektir. Nesnenin kavram altına alınması, onun kurulan ilişkinin onu sedece manipüle etme ve kullanma ilişki olmaktadır. Özne belli deneyimle sınırlanmış, farklı deneyimlere kapanmış olmaktır. Bu bilincin şeyleşmesidir. Dolayısıyla doğadan özgürleşim süreci olarak rasyonalleşme, öznenin şeyleşmesiyle sonuçlanmıştır.

Horkheimer ve Adorno tarafından Aydınlanma'nın diyalektiği olarak tarif edilen bu diyalektik, sanatta tekrar edilmektedir. Adorno'ya göre, sanat da bu rasyonalleşme sürecine, kökenlerinden, yani doğadan kopartılması olarak geçirmiştir. Sanat mimesis davranışıyla, dürtüsüyle gerçekleştirilen bir etkinliktir. Dolayısıyla sanatın kökeni Hegel'in söylediği gibi, akılsallıkta, tinde değil, doğal dürtüde, doğadadır. Sanatın rasyonalleşmesi, onun doğadan kopmasına yol açmaktayken sanatın kökeninin tam da doğada, doğal dürtüde bulunması sanat yapıtının diyalektiğini oluşturmaktadır. Adorno, Freud'un kavramıyla rasyonalleşme sürecinin aslında doğanın baskılanması olduğunu düşünür. Bu durum sanatta sanatın doğal güzellikten, doğadan kopması olan sanatın tinselleşmesidir. Fakat aynı zamanda sanat doğal dürtüsüyle gerçekleşen bir etkinliktir, dolayısıyla sanat Adorno'ya göre, bu nedenle rasyonalite ve mimesisin diyalektiğidir. Bu diyalektik tinselleşme sürecini yaratır. Sanatın tinselleşmesi, onun şeyleşmesiyle sonuçlanır. Fakat sanat, mimetik dürtüyle oluştuğu için tinselleşmeye direnen şeydir de. Bu diyalektikte bastırılanın geri tepmesi söz konusudur. Dolayısıyla sanatın rasyonalleşme olarak tinselleşmesi ona karşıt ve sanata özgü tinselleşmeyi ortaya çıkarır. Başka deyişle tinselleşme şeyleşmeye dönerken, şeyleşme tinselleşme olmaktadır.

Bu diyalektik, Hegel'in olumsuzlamanın olumsuzlamasıyla olumluda son bulan diyalektiği değildir. Tam da bu nedenle doğayla kavramın, özneyle nesnenin, tin ile duyunun özdeşliği olmaz. Tinselleşme sürecinde açığa çıkan sanat yapıtının tin momenti, kavram altına getirilemeyen, dolayısıyla belirlenimsiz ve bu nedenle de bilinemez olan ve modelini ancak doğada bulabilen özgürleştirici bir deneyime gönderim yapan şeydir Sherratt, 2007, s. 155-177).

Sanat doğaya ait bir öğeyi barındırmakla aynı zamanda doğanın hatırlanmasını sağlar. Rasyonalitenin baskısının olmadığı, 'kendinde doğa'nın hatırlanmasıdır. Doğaya ait bir öğe olarak Adorno'da sanatın tinin deneyimi, baskıdan özgürleşme anlamında özgürleştiricidir.

Buradan hareketle Hegel ve Adorno için sanatın tinin taşıyıcısı olması onun hakikatin kendisi olması karşıt anlamdadır. Buna göre, bir taraftan mimesise dayanan, toplumsal rasyonalite formunun taklidi olarak sanat, Adorno'da toplumsal gerçekliği yansıtan bir alandır. Fakat mevcut modern toplumsal rasyonalite yanlıştır. Dolayısıyla sanatta bu yanlışlık deneyimlenmektedir. Fakat tam da yanlışlığın deneyimlenmesiyle bu yanlışlık olumsuzlanır. Dolasıyla mimesis bilinç formunun basit bir taklidi değil, bu bilinç formunun olumsuzlanmasına neden olan dönüştürücü, eleştirel bir taklittir. Bu anlamda hakiki sanat belirlenimli olumsuzlamadır. Çünkü mimesisle yanlışlığın deneyimi, ona mesafe almayı yani ondan uzaklaşmayı sağlar. Bu toplumsal gerçekliğin yanlışlığını farketmeyi sağlar. Bu durum ise, sanatsal deneyimle gerçekliğin değişebilir, dönüşebilir olduğunu gösterir.

Dolayısıyla sanatın tini, Hegel'de gerçekliğin idealleştirilmesi olmak bakımından özgürleştiricidir. Fakat Adorno'da sanatın tini, gerçekliğin tam da yanlışlığının deneyimlenmesiyle ondan uzaklaşılmasını sağlar. Böylece toplumsal gerçekliğin dönüşüm olanaklarını farkettirir.

Bu çalışmada özetle anlatılan problem, öncelikle Hegel ve Adorno'nun estetiklerinin karşıt konumlanmasına dayandırıldı. Öncelikle, Hegel'in sanat anlayışı, onun felsesinin genel kavramlarıyla ilişkisinde ele alındı. Sonrasında onun diyalektik anlayışı serimlenerek sanat yapıtını diyalektiği açıklandı. Daha sonra Hegel'in sanat anlayışı, yine Hegel'de özbilinç ve özgürlük kavramlarıyla ilişkilendirildi. Buradan harekte, Hegel'in Platonik ve Kantçı estetiğin bir birliği olarak anlaşılabileceği belirtildi

ve Platon ve Kant estetiğinin genel özellikleri Hegel'in sanat anlayışıyla bağlantılandırıldı. Hegel'in diyalektik idealizminin eleştirisi olarak diyalektik materyalizm temel kavramlarıyla betimlendi. Buradan hareketle Frankfurt Okulu'nun temel kavramları Hegel ve Marx'la ilişkisinde açıklanmaya çalışıldı. Sonrasında Adorno'nun estetiğinin de temeli olan negatif diyalektiği, Hegel diyalektiğinin dönüşümü olarak gösterilerek betimlenmeye çalışıldı. Buradan hareketle de Frankfurt Okulu'nun toplum eleştirisi, Adorno'nun bütüncül toplum anlayışının betimlenmesinde ortaya konuldu. Yine Okul'un önemli kavramı olan Kültür Endüstrisi, bütüncül toplumdaki işlevi bakımından açıklanmaya çalışıldı. Bu temel kavramlardan hareketle, Adorno'nun estetiği, mimesis, toplum emek, yaratıcı prakisis, tin kavramlarının açıklanmasıyla ortaya konuldu. Karşılaştırma bölümünde tezin kısa bir özetiyle Hegel ve Adorno'nun farklılaştığı noktalar ve Adorno'nun Hegel'e getirdiği eleştiriler vurgulandı.

ÖZET

Bu çalışma, Hegel ve Adorno estetiğinde ‘tin’ kavramını incelemektedir. Hegel ve Adorno’da sanat, tin’in taşıyıcısı olan alandır. Tin, iki filozof için de hakikatin kendisi olarak görülmektedir. Hakikat estetiği olan iki estetik de tinin taşıyıcı olmak bakımından özgürlük kavramıyla bağlantılıdır.

Bu tez, Hegel’in idealist estetiğinin ve Adorno’nun diyalektik estetiğinin karşıt konumlanmasına dayanır. Sanatta tin kavramı ve dolayısıyla hakikat kavramı, özgürlük kavramıyla bağlantılıdır. Fakat tin, hakikat ve özgürlük kavramları iki filozofta karşıt düzlemde yer almaktadır. Hegel’nin sanat anlayışında sanatın tini, yani hakikati, mutlak tin, mutlak hakikattir. Sanat, Hegel’de, Mutlağın, İdea’nın, Tinin duyusal görünüşü olarak vardır. Hegel’de sanat, Kavram’ın kendisi olan İdea’nın, Tinin duyusal olanla özdeşliğidir. Estetik deneyim, Hegel’de tam da tin ve duyusallığın, öznellik ve nesnelliğin özdeşliği olarak hakikatin, deneyimini sunar. Fakat Adorno’da tam tersine tin, kavrama karşıt, belirlenemez, bilinemez ve doğaya ait bir model olarak sadece sanat yapıtında açığa çıkan öğedir. Bu anlamda, Adorno için sanat yapıtında estetik deneyimin uğrağı olarak tin, kavramın baskısından, tahakkümününden kurtuluş olmak bakımından özgürlük deneyimidir. Adorno’da sanat, Aydınlanma’nın diyalektiğinin tekrarlandığı alandır. Sanat, Hegel’de de olduğu gibi, doğal güzellikten uzaklaştırılmış, tinselleştirilmiştir. Oysa sanat etkinliği kendi içinde tinselleşmeye sürecine tabi ama aynı zamanda tam da doğal bir dürtüye dayanmasından dolayı, tinselleşme sürecine karşı durur. Dolayısıyla kendi içinde hem rasyonalitenin hem de mimesisin diyalektiği olmaktadır. Fakat Adorno’da diyalektik hareket Hegel’deki gibi, özdeşlikle, sentezle sonuçlanan diyalektik değildir. Ona göre, tam da kavramın ve doğal, duyusal olanın özdeşsizliği olarak sanat, özgürleştiricidir. Oysa Hegel’de öznellik ve nesnelliğin özdeşliği olarak hakikatin duyumsal deneyimini vermek bakımından özgürleştiricidir.

ABSTRACT

This study examines the concept of 'spirit' in the aesthetics of Hegel and Adorno. In Hegel and Adorno, art is the field that carries the spirit. Spirit is seen as the truth itself for both philosophers. Both aesthetics, which are the aesthetics of truth, are related to the concept of freedom in terms of being the carrier of the spirit.

This thesis is based on the oppositional positioning of Hegel's idealist aesthetics and Adorno's dialectical aesthetics.The concept of spirit in art, and therefore the concept of truth, is related to the concept of freedom. But the concepts of spirit, truth and freedom are on the opposite plane in the two philosophers. In Hegel's understanding of art, the spirit of art, that is, its truth, is absolute spirit, absolute truth. In Hegel, art exists as the sensuous appearance of the Absolute, Idea, Spirit. In Hegel, aesthetic experience presents the experience of truth as the very identity of spirit and sensuousness, of subjectivity and objectivity. However, in Adorno, on the contrary, spirit is the element that emerges only in the work of art as an anti-concept, undefinable, unknowable and natural model. In this sense, for Adorno, spirit as the moment of aesthetic experience in the work of art is the experience of freedom in terms of being liberated from the oppression and domination of the concept. For Adorno, art is the area where the dialectic of the Enlightenment is repeated. As in Hegel, art has been alienated from natural beauty and spiritualized. However, artistic activity is subject to the process of spiritualization in itself, but at the same time, it stands against the process of spiritualization precisely because, it is based on a natural impulse. Therefore, it is a dialectic of both rationality and mimesis in itself.But the dialectical movement in Adorno is not the dialectic that results in identity, synthesis, as in Hegel. For him, art, precisely as the identity of the concept and the natural, sensuous, is liberating. However, in Hegel, it is liberating in terms of giving the sensory experience of truth as the identity of subjectivity and objectivity.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. G. Adorno & R. Tiedemann, (Ed.), Robert Hullot-Kentor (newly Ed. and trans.). Continuum.

Adorno, T. W. (2004). *Negative Dialectics* (E.B.Ashton, trans.). Routledge.

Adorno, T. W. (2013). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayıncılık. (1944).

Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik*. (Ş. Öztürk, Çev.). Metis. Yayınları.

Adorno, T. W. (2017). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). Metis Yayınları.

Adorno, T. W. (2018). Müzik dinlemedeki gerileme üzerine. (Ş. Öztürk, Çev.) *Müzik Yazıları: Bir Seçki* (141-178) içinde. Yapı Kredi Yayınları.

Altuğ, T. (2012a). Adorno'nun estetik teorisinde mimesis kavramı. *Son bakışta sanat* içinde (s.195-209). Yapı Kredi Yayınları.

Altuğ, T. (2012b). Hegel estetiğinde sanat ve sanat biçimleri. *Son Bakışta Sanat* içinde. Yapı Kredi Yayınları.

Altuğ, T. (2016). *Kant estetiği: Güzel, Yüce, Sanat*. Payel Yayınevi.

Becermen, M. (2010). Adorno'nun Hegel ve Marx'ın Diyalektik Görüşünü Eleştirisi. *Kaygı*, 15, 42-60.

Bénard, M. C., Martling, J. A. & Martling, A. J. (1867). Analysis of Hegel's aesthetics. *The Journal of Speculative Philosophy*, 1(2), 91-141.

Benhabib, S. (2005). *Eleştiri, Norm ve Ütopya: Eleştirel Teorinin Temellerine Dair Bir İnceleme*. (İ. Tekerek, Çev.). İletişim Yayınları.

Bernstein, M. (1991). *Theodor W. Adorno: The Cultural Industry, Selected Essays on Mass Culture*. Taylor & Francis Group.

Bernstein, J. M. (2013). Sunuş (E. Gen, Çev.). *Kültür Endüstrisi, Kültür yönetimi,* N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen (Çev.) içinde. İletişim Yayınları.

Bottomore, T. (2016) *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Ü. H. Yolsal, Çev.). Say Yayınları.

Boucher, G. (2013). *Yeni bir bakışla Adorno*. (Y. Başkavak, Çev.). Kolektif Kitap.

Bowie, A. (2003). *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. Manchester University Press.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sarmal Yayınevi.

Buck- Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. The Free Press.

Bumin, T. (2010). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. Yapı Kredi Yayınları.

Bungay, S. (1984). *Beauty of Truth: A study of Hegel's Aesthetics*. Oxford University Press.

Braembussche, A. (2009). *Thinking Art: An Introduction to Philosophy of Art*. Springer.

Bréhier, E. (1993). Eleştirel bakış açısı. T.Bumin(Ed.) ve T.Bumin (Çev.), *Hegel'i Okumak* (143-173) içinde. Kabalcı Yayınları.

Châtelet, F. (1993). Metafizik tasarı. T. Bumin(Ed.) ve T. Bumin(Çev.), *Hegel'i Okumak* (143-177) içinde. Kabalcı Yayınevi.

Deleuze, G. (1995). *Kant'ın Eleştirel Felsefesi: Yetiler Öğretisi*. (T. Altuğ, Çev.). Payel Yayınevi.

Dellaloğlu, B. F. (2018). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. Say yayınları.

Desmond, W. (1986). *Art and Absolute: A study of Hegel's aesthetics*. State University of New York Press.

Durand, J-P. (2010). *Marx'ın Sosyolojisi*. (A. Aktaş, Çev.). Birikim Yayınları.

D'hondt, J. (1994). *Hegel ve Hegelcilik*. (B.Işık, Çev.). İletişim Yayınları.

Engels, F. (1975). *Doğanın Diyalektiği*. (A. Gelen, Çev.). Sol Yayınları.

Forster, M. (1993). Hegel's dialectical method. In F. C. Beiser (Ed.), *The Cambridge Companion to Hegel*, (pp.130- 171). Cambridge University Press.

Gadamer, H-G. (2013). Hegel'in öz-bilinç diyalektiği. G. Ateşoğlu (Ed.) ve Ç. Balanuye (Çev.), Alman İdealizmi: Hegel (189-213) içinde. Doğu Batı Yayınları.

Gülenç, K. (2015). *Frankfurt Okulu: Eleştiri, Toplum ve Bilim*. Ayrıntı Yayınları.

Hammermeister, K. (2002). *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge University Press.

Hegel, G. W. F. (1969). *Science of Logic* (A. V. Miller, trans.). Humanity Books.

Hegel, G. W. F. (1975a). *Aesthetics: Lecture on Fine Art II* (T. M. Knox, trans.). Oxford at the Clarendon Press.

Hegel, G. W. F. (1975b). *Natural Law* (T. M. Knox, trans.). University of Pennsylvania Press.

Hegel, G. W. F. (1977). [*Phänomenologie des Geistes*]. The Phenomenology of Spirit (A. V. Miller, trans.). Oxford University Press.

Hegel, G. W. T. (1983). *Jena Lectures on the Philosophy of Spirit* (1805-6). Hegel and the Human Spirit (L.Rauch, trans.). Wayne State University Press.

Hegel. G. W. F. (2004a). Mantık Bilimi: Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.

Hegel, G. W. F. (2004b). *Tinin Görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.

Hegel, G. W. F. (2012). *Estetik I: Güzel Sanat Üzerine Dersler* (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev.). Payel Yayınevi.

Hegel, G. W. F. (2015). *Estetik II: Güzel Sanat Üzerine Dersler*. (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev.). Payel Yayınevi.

Held, D. (1990). *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*. Polity Press.

Hilav, S. (1997). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*. Sosyal Yayınlar.

Horkheimer, M., & Adorno, T.W. (2002). *Dialectic of Enlightenment*: *Philosophical Fragments* (Edmund Jephcott, Trans.). Stanford Unıversıty Press.

Horkheimer, M. (2013). *Akıl Tutulması*. (O. Koçak, Çev.). Metis Yayınları.

Houlgate, S. (2007). Introduction: An overview of Hegel's Aesthtetics. In S. Houlgate (Ed.), *Hegel and the Arts*. Northwestern University Press.

Huhn, T. (1985). Adorno's aesthetics of illusion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(2), 181-189.

Hünler, H. (2008). Hegel estetik'inde şiir sanatının konumuna ve karakteristiklerine taslak bir bakış. *Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi*, 2, 253-257.

Hyypolite, J. (1993). Fenomenolojinin anlamı ve yöntemi. T. Bumin(Ed.) ve T. Bumin(Çev.), *Hegel'i Okumak* (s. 65-97) içinde. Kabalcı Yayınları.

Hyypolite, J. (2010). *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*. (D. B. Kılınç, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Jay, M. (2001). *Adorno.* Der Yayınevi.

Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları[1923-1950]* (S. Doğan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Kant, I. (2000). *Critique of the Power of judgment* (P. Guyer & E. Matthews, trans.) Cambridge Unıversıty Press.

Kedney, J. S. (1885). *Hegel's Aesthetics: A critical Exposition. S.C. Griss and Company.*

Kervégan, J-F. (2011). *Hegel ve Hegelcilik*. (İ. Yerguz, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Kılınç, D. B. (2010). Marx'ın Hegel'le diyaloğu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 14(55), 93-111).

Knox, T. M. (2012). Giriş. T. Altuğ ve H. Hünler, (Çev.), *Estetik I: Güzel Sanat Üzerine Dersler* içinde. Payel Yayınevi.

Kojéve, A. (1993). *Giriş olarak.* T. Bumin (Ed.) ve T. Bumin(Çev.), *Hegel'i Okumak* (s. 29-65) içinde. Kabalcı.

Kojéve, A. (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*. (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Kula, O. B. (2011). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 2*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Lefebvre, H. (2006). *Diyalektik Materyalizm*. (B. Yıldırım, Çev.). Kanat Kitap.

Macherey, P. (2013). *Hegel ve/veya Spinoza*. (I. Ergüden, Çev.). Otonom Yayıncılık.

Marx, K. ve Engels, F. (2004). *Alman İdeolojisi: Feuerbach* (S. Belli, Çev.). Sol Yayınları.

Marx, K. (2011). *1844 El Yazmaları*. (M. Belge, Çev.). Birikim Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi* (T. Ok ve O. Geridönmez). Evrensel Basım Yayın.

Moland, L. L. (2019). *Hegel'e Aesthetics: The Art of İdealism*. Oxford University Press.

Nietzcshe, F. (1968). *Will to Power*. W. Kaufmen & R. J. Hollingdale(trans.), W. Kaufmann(Ed.). Vintage Books.

Ng, K. (2017). Hegel and Adorno on Negative Universal History: The Dialectics of Species- Life. In M. Monahan (Ed.), *Creolizing Hegel* (pp. 113-133). Rowman & Littlefield International.

Noppen, P-F. (2017). Adorno on Mimetic Rationality: Three Puzzles. *Adorno Studies*, 1(1), 80-100.

O'Conner, B. (2022). *Adorno* (S. Soysal, (Çev.). Alfa.

Pinkard, T. (2007). Symbolic, classic and romantic art. In S. Houlgate (Ed.), *Hegel and The Arts* (pp. 3-29). Northwestern University Press.

Pinkard, T. (2010). *Hegel* (M. B. Albayrak, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar.

Pippen, R. B. (2014). *After the beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictoral Modernism*. The University of Chicago Press.

Platon. (2005). *Symposion* (E. Çoraklı, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Platon. (2006). *Devlet* (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Reijen, W. (1999). *Adorno: Bir giriş*. (M. Cemal, Çev.). Belge Uluslararası Yayıncılık.

Rose, G. (1978). *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Columbia University Press.

Ross, N. (2015). "The polarity informing mimesis": The social import of mimesis in Benjamin and Adorno. In N. Ross (Ed.), *The Aesthetic Ground of Critical theory: New readings of Benjamin and Adorno* (pp. 67-79). Rowman & Littlefield.

Ross, N. (2017). *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*. Springer Nature.

Singh, S. (2017). The spiritualization of art in Adorno's aesthetic theory. *Adorno Studies*, *1*(1), 32-42.

Shapiro, G. (1976). Hegel's dialectic of artistic Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35(1), 23-35.

Sherratt, Y. (2007). Adorno's aesthetic concept of Aura. *Philosophy & Social Criticism* 33(2), 155-177.

Songtao, L. (2013). Art and society in light of Adorno's non-identity philosophy. *Frontiers of Philosophy in China*, 8(2), 349-361.

Soykan, Ö. N. (2017). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*. Bilge Kültür Sanat.

Stace, W. T. (1955). *The philosophy of Hegel: A Systematic Exposition*. Dover Publications.

Stace, W. T. (2019). *Hegel Üzerine*. (M. Belge, Çev.). Fol Kitap.

Taylor, C. (1975). *Hegel*. Cambridge University Press.

Türkyılmaz, Ç.(2011). Hegel'de gerçekleşme kavramı. *Hecettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(1), 197-205.

Tunalı, İ. (2013). *Grek Estetik'i: Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi*. Remzi Kitabevi.

Wellmer, A. (1991). Truth, semblance and reconciliation: Adorno's aesthetic redemption of modernity. In A. Wellmer (Ed.), *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism* (D. Midgley, trans.). Polity Press.

West, D. (2008). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel ve Nietzsche'den Heidegger, Foucault ve Derrida'ya* (A. Cevizci, Çev.). Paradigma Yayıncılık.

Williams, R. R. (2013). Hegel'in *Geist* kavramı. G. Ateşoğlu (Ed.) ve M. Bal(Çev.), *Alman İdealizmi: Hegel* (524-545) içinde. Doğu Batı Yayınları.

Zuidervaard, L. (1991). *Adorno's Aesthetic Theory: The redemption of Illusion*. MIT Press.