

PAPER DETAILS

TITLE: MODERN FELSEFEDE ESTETİK ÇIKARSIZLIK KAVRAMININ GELİŞİMİ

AUTHORS: B sra Akk kler KARATEKELİ

PAGES: 19-36

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/804365>

MODERN FELSEFEDE ESTETİK ÇIKARSIZLIK KAVRAMININ GELİŞİMİ

Büşra AKKÖKLER KARATEKELİ*

ÖZ

Bu makalede estetik çıkarsızlık kavramının modern sanat felsefesindeki gelişimi incelenmektedir. Bu amaç doğrultusunda, ilk olarak, bu kavramın Kant'ta nasıl ele alındığı ve özgün anlamını kazandığı açıklanmaya çalışılacaktır. Ardından, Schopenhauer'ın estetik çıkarsızlık tartışmasına en önemli katkısı olan ve metafiziği ile birlikte ele alınacak olan beden temasına odaklanılacak ve beden ile estetik çıkarsızlık arasındaki ilişki görünür kılınmaya çalışılacaktır. Sonrasında ise, estetik çıkarsızlık kavramına dair, Nietzsche'nin düşüncesinde bu kavramın kısmi onaylanmasından, estetik deneyimde fizyolojinin vurgulanması ile bu kavramın eleştirisine doğru olan değişimi incelenecektir. Bu noktada, Schopenhauer'un estetik deneyimde bedenin rolüne dair yaptığı vurgu da göz önünde bulundurularak, estetik deneyimde bedenin işlevinin tam olarak Nietzsche'de geliştiği tartışılacaktır. Nietzsche'nin estetik çıkarsızlık hususunda değişen görüşlerini detaylandırmak için Apolloncu ve Dionisosçu sanat dürtüleri, esrime (Rausch) ve son olarak yaşamın olumlanması ve yadsınması kavramları tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Felsefesi, Estetik Çıkarsızlık, Beden, Kant, Schopenhauer, Nietzsche.

(The Development of the Concept of Aesthetic Disinterestedness in Modern Philosophy)

ABSTRACT

This article aims to investigate the development of the concept of aesthetic disinterestedness in modern philosophy of art. To this end, I firstly attempt to elucidate how this concept is described and gained its specific meaning in Kant's philosophy. Then, by paying attention to his metaphysics, I lay stress on Schopenhauer's pivotal contribution to the discussion of aesthetic disinterestedness, namely the body, and his attempt to bring into view the relation between the body and aesthetic disinterestedness. In the following, regarding the concept of disinterestedness, I enquire into how Nietzsche's thought undergoes a shift from the partial approval of the concept to its criticism by emphasising the physiological aspect of aesthetic experience. Bearing in mind Schopenhauer's emphasis on the role of the body, I argue that its function in aesthetic experience is fully developed in Nietzsche. To flesh out Nietzsche's shift on the concept of disinterestedness, I examine the concepts of Apollinian and Dionysian art drives, Rausch, and lastly the affirmation and denial of life.

Keywords: Philosophy of Art, Aesthetic Disinterestedness, the Body, Kant, Schopenhauer, Nietzsche.

* ODTÜ Felsefe Bölümü Doktora Öğrencisi.

2211/E Doğrudan Yurt İçi Doktora Burs Programı ile çalışmalarımı desteklediği için TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2017 Güz, sayı: 24, s. 19-35

ISSN 1306-9535, www.flsfdergisi.com

Makalenin geliş tarihi: 05.09.2017

Makalenin kabul tarihi: 25.10.2017

I. Giriş

Bu makalede çıkarlılık (*Ohne alles Interesse* ya da *Interesselosigkeit*) kavramının modern sanat felsesindeki gelişimi Kant, Schopenhauer ve Nietzsche özelinde incelenecektir. Ancak bu incelemeye geçmeden önce bu kavramın nasıl ortaya çıktığına ve nasıl yorumlandığına kısaca bakalım. Çıkarlılık kavramı estetik alanında ele alınmadan önce etik alanında tartışma konusu edilmiştir. Olumsuz anlamda kurulan bu kavram, karşıtı olan çıkarlılık üzerinden tartışılmıştır, ki bu görüş, sonraki bölümde görüleceği üzere, Kant’ı etkilemiştir. Bencillik ile birlikte düşünülen çıkarı karşı, çıkarlılık da ‘ben’ini düşünmeme, onunla ilgilenmeme ya da onu merkeze koymama olarak tanımlanmış ve, tahmin edileceği gibi, bu tanımla dolayısıyla etik ve dini konularla ilgili meselelerin odak noktasında konumlandırılmıştır.

Çıkarlılık kavramının etik alanından estetik alanına taşınması ise, onsekizinci yüzyılda Britanyalı düşünürlerin eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. (Kısaca Shaftesbury diye anılan) Üçüncü Shaftesbury Kontu Anthony Ashley Cooper (1671-1713), Francis Hutcheson (1694-1746), Edmund Burke (1729-1797) ve Archibald Alison’ın (1757-1839) aralarında sayılabileceği bu onsekizinci yüzyıl düşünürleri, estetik deneyimde nesnenin/güzel olan şeyin kendisinden ziyade özneyi/seyirciyi odak noktasına koymuşlardır. Nesneyi güzel kılanın, nesnenin kendisine ait (fiziksel) özelliklerin değil, nesne ile karşılaşan öznenin kendisinde uyanan duygu ve düşüncelerin ve öznenin usunun yarattığı güzellik algısının olduğunu düşünmüşlerdir.

Bu dört düşünürde ortak olan unsuru belirttikten sonra, şimdi de bu düşünürlerin çıkarlılık kavramı hakkında neler ileri sürdüklerine ayrı ayrı bakalım. Shaftesbury, çıkarlılık algıyı ön plana çıkartıp, onu sahip olma ve yarar sağlama arzusunun yokluğu olarak yorumlayan ilk düşünürlerdendir. Ancak, fiziksel, duygusal ve kişisel olan herşeyi çıkarlılık olarak tasvir ettiği estetik deneyimin dışında bırakırken, teorik ve kılğısal çıkarlıları bu deneyimden ayırmaz.¹

Hutcheson ise, Shaftesbury’nin estetik deneyime dahil ettiği çıkarlıların kapsamını daraltır. Şöyle ki, Hutcheson, Shaftesbury’nin teorik çıkarlılar olarak adlandırdığı, ancak estetik deneyimden dışlamadığı, bilgiden alınan hazları da çıkarı olarak görür ve bunların estetik deneyimde var olmaması gereken unsurlar olduğu üzerinde durur.² Bir başka deyişle, Hutcheson nesnenin/güzel olanın bilgisini ve onu düşünmekten doğabilecek hazzı da estetik deneyimden dışlar. Çünkü nesnenin bilgisi ve onu

¹ Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, s. 49.

² Jerome Stolnitz, “On the Origin of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961, 131-143, s. 138.

düşünmekten gelen hazzın güzelden faydalanmayı beraberinde getireceğini düşünür. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, Hutcheson’ın usun kullanımı konusunda söyledikleridir: bilgi ve düşünmeden gelen hazzın dışarıda bırakılması estetik deneyimde usun kullanılmadığını değil, yalnızca, bu deneyimde usun etkin olmadığını gösterir.³ Us güzelin algılanmasında vardır ancak etkisizdir, onun algılanmasını ne önler ne de tetikler. Usun bu etkin olmayan rolü, daha doğrusu usun bilgi üreten, kural koyan bir yeti olarak etkin olmaması, daha sonra Kant tarafından güzele ilişkin estetik deneyim ile ilgili olarak kullanılacaktır. Bu açıdan bakıldığında, Hutcheson’ın Kant’ı bu konuda önelediği yorumu yapılabilir.

Burke ise bu iki düşünürün görüşlerini eleştirir. Ona göre, güzelden alınan haz, öznenin/seyircinin tikel deneyimlerinden, ruhsal durumundan ve fizikselliğinden ayrı düşünülemez.⁴ Öznenin tutkuları ve etkilenimlerini dışlaması ile estetik deneyimin mümkün olduğunu değil, aksine bu tutku ve etkilenmelerin, kişisel çıkarların tatmininden gelen hazzın estetik deneyimi oluşturduğunu veya onu güçlendirdiğini iddia eder. Son olarak ise, Alison estetik tutumun çıkarırsız bir tutum olduğunun altını çizmiştir. Ona göre, faydalı olan, hoş giden herşey bu çıkarırsız estetik tutumdan dışlanmalıdır,⁵ ki Alison’ın bu görüşü Kant’ın estetik alanındaki görüşleriyle benzerlik göstermektedir.

Başlangıcını onsekizinci yüzyılın Britanyalı düşünürlerinden alan çıkarırsızlık kavramı, Kant ile birlikte Alman düşüncesinde önemli bir yer elde etmiştir. Kant’tan sonra gelen düşünürler, kendi yorumlarını katsalar da, bu kavramı ele almaya öncelikle Kant’ın yorumuyla yüzleşerek başlamışlardır. Kant’ın çıkarırsızlık kavramını anlamadaki bu merkezi rolü sebebiyle, çıkarırsızlığı irdelemeye onunla devam edelim.

II. Kant: Çıkarırsızlık Kavramının Estetik Tartışmasının Merkezine Alınması

Kant estetik çıkarırsızlık kavramını, beğeni yargısı (*Geschmacksurteil*) çerçevesinde ele alır. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*⁶ (*Kritik der Urteilkraft*) adlı eserinde beğeni yargısının ilk özelliği olarak çıkarırsız olması gerektiğini belirtir.⁷ Ancak beğeni yargısının çıkarırsızlığını anlayabilmek için, bu yargının diğer temel özellikleri de ele alınmalıdır. Bu özelliklerden ilki, beğeni yargısının belirleyici (*bestimmend*) değil, reflektif (*reflektierend*)

³ Guyer 1996: 57.

⁴ A.g.e., 72.

⁵ Stolnitz 1961: 137.

⁶ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. by Werner S. Pluhar, Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1987.

⁷ A.g.e., [204].

olduğudur.⁸ Öncelikle bir tümelin ya da bir kavramın verili olup, bir tikelin daha sonra bu verili tümele dahil edilmesi (*subsumieren*) manasına gelen belirleyici yargının aksine, reflektif özellik gösteren beğeni yargısında ilk olarak tikel verilidir ve bu verili tikele göre kavram ya da tümel daha sonra bulunur.⁹ Diğer bir deyişle, Kant’ın beğeni yargısında güzellik kavramı baştan verili değildir, önceden belirli bir şekilde tanımlanmamıştır. Güzellik, öznenin kendi beğeni yargısına göre (sonradan) belirlenir.¹⁰

Bu herhangi bir kavramla önceden belirlenmemiş olma durumu, beğeni yargısının kavramlardan tamamen bağımsız olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Eğer beğeni yargısı kavramlardan tamamen bağımsız olsaydı, her şeyden önce bir nesneyi bir nesne olarak algılamak ve onu estetik açıdan tecrübe edebilmek mümkün olmazdı. Beğeni yargısında, kavramların sağlamış olduğu bir şeyin/nesnenin ‘ne olduğu’ belirlenemez. Bu tür bir yargıda nesnenin kavranması, açıklanması mümkün olmamakla beraber nesnenin ne amaçla kullanıldığı ya da kullanılabileceği de bilinemez. Belirleyici yargıdaki kavramların aksine, beğeni yargısında kavramlar ikincildirler: nesne algılanır ancak nesneye dair bilgi elde edilemez.

Beğeni yargısında nesneye dair bilginin elde edilemez olması, bu yargının bilişsel bir yargı (*Erkenntnisurteil*) olmadığını gösterir. Kant’a göre beğeni yargısı bilişsel değil, estetik bir yargıdır.¹¹ Bilişsel yargı, özneye nesneye dair bir bilgi veya bir anlayış verir, oysa estetik yargı öznenin haz ve hazzsızlık (*Lust und Unlust*) duygularını uyandırır,¹² bilgi ve anlayış sağlamakla ilgilenmez. Öznenin haz ve hazzsızlık duygularına işaret ettiğinden dolayı bu yargının öznel olduğu da söylenebilmektedir – ki bu savda bulunurken bir sonraki paragrafta belirtilen hususa dikkat edilmelidir. Bu öznelilik, estetik yargının nesnenin kendisinden ziyade, öznenin (seyircinin, estetik yargıyı verenin) kendisiyle ilgili olduğunu belirtir. Bu sebeptendir ki, Kant’ı ilgilendiren, nesnenin kendisinin güzel olup olmaması değil, öznenin bu yargıyı nasıl verdiği, diğer bir deyişle, bu yargının öznedeki gerçekleşme sürecinin kendisidir.

Yukarıda estetik yargının öznel olduğundan bahsedildi, bu öznelilik konusunda vurgulanması gereken nokta, Kant’ın özneliliğinin bu kavramın genel/gündelik kullanımından farklı olduğudur. Şöyle ki, genel anlayışta bir yargının öznel olduğu söylendiğinde, bunun kişiye göre değişebilen, öznenin kendi özel durumları, ilgileri, ihtiyaçları ve/veya arzularıyla şekillenen bir

⁸ A.g.e., [179].

⁹ A.g.e., [179].

¹⁰ Ancak bu belirleme bir görelilik olarak ele alınmamalıdır. Bu nokta aşağıda ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

¹¹ A.g.e., [203].

¹² A.g.e.

yargı olduğu düşünülür. Ancak Kant’ın estetik yargının öznelliği ile kastettiği, (Kant’ın ‘zihinsel kusuru’ olanları tartışmanın dışarısında bıraktığını da hatırlatarak) tüm insanlarda ortak olan aşkınsal (*transzendental*) özelliklerdir. Bu aşkınsal özellikler ise, tüm rasyonel varlıklarda (zorunlu ve evrensel olarak) ortak olan *a priori* yetileri (imgelem, anlama yetisi, us, vb.) ve bu yetilerin formal etkileşimlerinin gene *a priori* olan kurallara bağlı olmasını ifade etmektedir. Diğer bir deyişle, estetik yargının öznelliği, öznenin kişisel, görgül meseleleri ile ilgili olmayı değil, öznenin diğer öznelerle ortak olan yetilerinin bir nesneye (bizim konumuzda güzel olarak adlandırılacak şeye) karşı olan tepkisi, yani öznenin bu tepkiyi verirken kendinde haz ve hazzsızlık duygularının uyandırılması ile ilgilidir.

Tüm bunlar dikkate alındığında, Kant’ın öznelliğinin – tüm insanlarda ortak olandan bahsetmesi sebebiyle – gündelik hayatta kullanılan öznelikten çok evrenselliği işaret ettiği görülebilir. Şöyle ki, madem ki her insanda diğer insanlarla ortak olan *a priori* yetiler vardır ve bunların faaliyetleri de bazı *a priori* ilkelere dayandırılmıştır, o halde bu yetilerden ortaya çıkan yargı da evrensel, yani herkesin kabul edeceği bir yargı olmalıdır. Böyle bir durumda, özne – diğer tüm insanlarla ortak yetilere sahip olduğundan – kendi verdiği estetik yargının (yani “Bu güzeldir” yargısının) evrensel olduğunu ve bu ‘evrensel’ yargısının herkes tarafından onaylanması gerektiğini düşünür.¹³ “Bu güzeldir” yargısı, her ne kadar güzelliğin nesnenin bir özelliğiymiş gibi bir algı yaratıyorsa da, aslında söz konusu olan ‘öznenin’ nesneyi nasıl gördüğüdür. Dolayısıyla öznenin bu yargısı, nesneye ait ‘miş gibi’ olduğundan objektif ve dolayısıyla herkesin onay vereceği mantıksal bir yargıymış gibi gözükse de, aslında sadece öznenin bir ‘miş gibi’ (*als ob*) yapmasıdır. Özne, güzellik nesneye aitmiş gibi yaparak, yargısına herkesin onay vermesi gerektiğini düşünür, oysa yargısı öznel, yani kendi haz ve hazzsızlık duygularına bağlıdır. Bu sebeptendir ki, Kant estetik yargının nesnel bir evrenselliği olduğundan değil, ‘öznel’ bir evrenselliği olduğundan bahseder¹⁴ - ki buradaki ‘öznel evrensellik’ ifadesindeki öznel teriminin, Kant tarafından yukarıda açıklanan şekilde kullanıldığı hatırlanmalıdır.

Estetik yargının evrenselliği, estetik çıkarırsızlığın tartışmaya dahil edilmesi açısından da önemlidir. Öznenin verdiği estetik yargı, yukarıda belirtildiği gibi, nesnenin (güzel olan şeyin) ne olduğu, ne amaçla kullanılabileceğinden bağımsızdır. Özne estetik yargıda bulunurken karşısındaki nesneye hakkında bilgi edinebileceği bir nesne olarak yaklaşmaz. Nesne, öznenin karşısında belirli olmayan, tanımlanmayan bir

¹³ A.g.e., [211].

¹⁴ A.g.e., [212].

şey olarak vardır. Dolayısıyla söz konusu nesneye ona sahip olma, onu kullanma gibi bir saik ile yaklaşmaz, yani yargısı çıkarırsızdır. Özne, içinde kişisel kaygıların, ilgilerin, arzuların veya ihtiyaçların bulunmadığı çıkarırsız bir yargıda bulunması dolayısıyla yargısını herkesin kendisi gibi onaylayacağına inanır.¹⁵ Kısaca, özne, hem tüm insanlarla ortak yetilere sahip olması dolayısıyla hem de yargısını çıkarırsız vermesi sebebiyle evrensel bir yargıda bulunduğunu düşünür.

Estetik yargı ediminin nasıl gerçekleştiği ise çıkarırsızlığın bu evrensel yargının oluşumundaki rolünü daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Kant’ın teorik, kılğısal ve estetik olmak üzere üçe ayırarak ele aldığı yargılarda imgelem (*Einbildungskraft*) ve anlama yetisi (*Verstand*) olarak adlandırılan bilişsel yetiler kullanılmaktadır. İmgelem, duyarlık tarafından uzay ve zaman formlarından temin edilen nesnelerin temsilini biraraya getirerek bunları anlama yetisine sunar. Anlama yetisi ise, genel olarak, imgeleminden aldığı temsilleri birleştirebilmesi için gerekli olan kuralları, kavramları sağlar.¹⁶ Ancak bu iki bilişsel yetinin estetik yargıdaki etkileşimi diğer iki yargı çeşidindeki etkileşimden farklıdır. Şöyle ki, estetik yargının oluşumunda imgelem ile anlama yetisi “belirsiz” bir şekilde etkileşim içine girmektedirler.¹⁷ Diğer bir deyişle, bu etkileşimde anlama yetisinin kavramları belirsiz bir şekilde görev alır,¹⁸ yani imgelemi sınırlandırmaz, ondan gelen temsilleri bir kavram ya da kural altına koymaz ve sonucunda nesnel bilgi açığa çıkmaz. Estetik yargıda imgelem anlama yetisinin kavramlarıyla “genel olarak” bir etkileşime girer.¹⁹ Bu etkileşim bilgi yerine estetik haz ortaya çıkaran serbest, ahenkli bir etkileşimdir.²⁰

Estetik yargının tüm bu özelliklerinin ışığında, çıkarırsızlık kavramının dahiliyle, estetik yargının dışına atılanlar daha netlik kazanacaktır. Bu karşısındaki nesneyi anlamakla, onu tanımlamakla, yani onun bilgisini elde etmekle ilgilenmeyen, kısaca, reflektif bir yargı olan, nesne hakkında bir plan ve çıkarın dahil olmadığı ve sonunda estetik bir haz veren estetik yargının sıradaki (ve aslında en temel olan) özelliği ise estetik yargının tüm bu sayılan özellikleri ile bağlantılı olan çıkarırsız olması özelliğidir. Kant’ta çıkarırsızlık kavramı olumsuz bir kavram olarak karşımıza çıkar ve, I. Bölüm’de bahsedilen Britanyalı düşünürlerde olduğu gibi, çıkar üzerinden anlatılır. Estetik yargı, yukarıda belirtilen tüm özelliklerinden önce, çıkardan yoksun (*ohne Interesse*) olması ile tanımlanır. Çıkar ise, bir nesnenin varoluşunun temsiline (*die Vorstellung der Existenz eines*

¹⁵ A.g.e., [212].

¹⁶ A.g.e., [217].

¹⁷ A.g.e., [219].

¹⁸ A.g.e., [256].

¹⁹ A.g.e., [256].

²⁰ A.g.e., [218].

Gegenstandes) dair bir beğeni olarak tanımlanır.²¹ Kant’ın üç gruba ayırdığı beğeni, öznenin haz ve hazzırsızlık duyguları ile şeyin temsilleri arasında oluşabilecek ilişkileri ifade etmektedir. Bu beğeniler sırasıyla, hoş bulunan, iyi olan ve güzel olan için beğenilerdir.²² Bu beğenilerden ilk ikisi çıkar (*Interesse*) içeren beğeniler olarak tanımlanırken, sonuncusu yani güzel olan için beğeni çıkarırsız olarak tanımlanmıştır. Bu sınıflandırmayı yaparken Kant’ın öne çıkarttığı nokta ise, hoş bulunan ve iyi olan için beğenilerin nesnenin varoluşunu (*Existenz*) vurgulamaları ve bu varoluşun öznde – duyumsal ya da ahlaki – istekler uyandırabilecek olmalarıdır. Bu istekler ise, Kant’ın estetik yargı tartışmasının en başında dışarıda bırakmak istediği unsurlardır. Hoş bulunan için beğeni, öznde kişisel veya duyumsal ilgilerini tatmin etme isteğini uyandırır. Bu beğeni “doğamızın bedensel, duyusal ve hayvani yönüne ışık tutar”.²³ İyi olan için beğeni ise, daha baştan bir iyi kavramı ile başlar. İyinin izahı için gerekli olan bilişsel bir çıkarı varsayar.²⁴ Oysa, yukarıda belirtildiği gibi, güzel olan için beğenide önceden verili bir kavram yoktur, kavram daha sonra şekillenir. Hem hoş giden hem de iyi olan için beğeni, Kant’ın saf olarak betimlediği estetik yargıyı bozan unsurları içermektedir. Kant’ın anlayışında, estetik yargıyı üretme sürecini başlatan, nesnenin kendi fiziksel özelliklerinden ziyade onun biçimsel (*formal*) özellikleridir. Biçimsel özelliklerin estetik yargıyı üreten yetilere ulaşp onların serbest, ahenkli etkileşimini başlatması, ancak kişisel ilgilerin, arzuların veya ihtiyaçların, kısaca çıkarların, bir kenara bırakılması ile mümkündür. Bu noktada bir önceki paragrafta belirtilen çıkarırsızlığın estetik yargıdaki rolü belirginlik kazanmaktadır. Çünkü çıkarın estetik yargıdan dışlanmaması durumunda, bilişsel yetilerin serbest ve ahenkli etkileşimi bozulacak ve imgelemin ‘özgür’ işleyişi ‘kural koyan’ anlama yetisi tarafından kontrol altına alınacak ve dolayısıyla estetik yargı oluşamayacaktır.²⁵

Toparlayacak olursak, estetik yargının çıkarırsız olması, kavramlara bağlı olmama, ilgilenilen nesne ile herhangi bilişsel bir ilişkiye girmeme, dolayısıyla nesneyi herhangi bir amaç veya plan için kullanmama, diğer bir deyişle, onunla öznel istekleri uyandıracak herhangi öznel bir münasebet içine girmeme manasına gelmektedir.

²¹ A.g.e., [204].

²² A.g.e., [209-10].

²³ David Berger, *Kant’s Aesthetics Theory: The Beautiful and Agreeable*. London and New York: Continuum, 2009, s. 66.

²⁴ White, David A., “The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftsbury and Kant”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 2, Winter 1973, s. 242.

²⁵ Paul Daniels, “Kant on the Beautiful: The Interest in Disinterestedness”, *Colloquy Text Theory Critique*, Issue: 16, December 2008, s. 206.

III. Schopenhauer: Estetik Çıkarırsızlık Kavramına Beden Meselesinin Dahli

Modern sanat felsefesindeki temel anlamını Kant’a borçlu olduğumuz çıkarırsızlık kavramının, sonraki önemli dönüşümü Schopenhauer’ın felsefesinde görülür. Schopenhauer’ın estetik çıkarırsızlık konusundaki görüşlerini anlayabilmek için, öncelikle *magnum opusu* olan *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*²⁶ (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) adlı eserinde ele aldığı metafiziğinin kısaca incelenmesi gerekmektedir. Schopenhauer dünyayı istenç (*Wille*) ve tasarım (*Vorstellung*) olarak tanımlamıştır. Özne, sahip olduğu uzay ve zaman ile nedensellik²⁷ formları vasıtasıyla dünyayı tasarlar. Bu formlar aracılığıyla, ‘tasarım olarak dünyayı’ kavramak ve genel olarak deneyim mümkün kılınır, böylelikle görüngüsel dünya bu formlar yoluyla özneye açılır.²⁸ Diğer bir deyişle, bu formlar, uzay ve zamanda verili tekil nesneleri birbirleriyle nedensellik bağı ile bağlayarak, tüm insan deneyiminin temel biçimini oluşturur. Diğer taraftan, ‘tasarım olarak dünyayı’ mümkün kılan, onun ardında yatan ‘istenç olarak dünya’ şeklinde tanımlanmıştır.²⁹

“Tasarım olarak dünya’nın altında yatan olarak ‘istenci’ düşünmek Schopenhauer’ı geleneksel metafizik anlayışından bir ölçüde ayırır. Şöyle ki, Platon’dan beri eğer bir altta yatandan (*hypokeimenon*) bahsedilecekse, buna genellikle, us, Formlar ya da Tanrı denilirdi. Ancak Schopenhauer’a geldiğimizde karşımıza kişiye ilişkin olmayan (*unpersönlich*), ussal olmayan istenç çıkar.³⁰ Bu, Schopenhauer’ı geleneksel metafizikten ayıran noktadır, çünkü, düzenleyici ve kurucu bir ilke olarak düşünülen usun ya da Formların yerine, Schopenhauer ussal olmayan istenci getirmiştir.³¹ Schopenhauer’ın istenci Platon’un Formlarının aksine güzel ve iyi değil, kötü ve insanda ızdıraba yol açan kör bir dürtüdür.³² Ancak, hala bir altta yatan sebep tasavvur ettiği için, Schopenhauer bu gelenekten çok da uzaklaşmaz.

Burada vurgulanması gereken nokta, Schopenhauer’un istenci iki manada kullandığıdır: Kendinde-şey olarak istenç ile insanda arzu ve bunun sonucunda ızdırıp olarak açığa çıkan ve bireysel olarak adlandırılan istenç. Ancak, anlatım ve anlama kolaylığı sağlayan bu ayırım, mutlak olarak

²⁶ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation: Volume I*, trans. by E. F. J. Payne, New York: Dover Publications, 1969, § 33.

²⁷ Schopenhauer, Kant’ın on iki kategorisini tek bir kategoriye indirir ve bunun da nedensellik olduğunu iddia eder.

²⁸ *A.g.e.*, § 33. Jill Marsden, *After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002, s. 60.

²⁹ *A.g.e.*, § 32.

³⁰ Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002, s. 113.

³¹ *A.g.e.*

³² Robert E. Wood, *Placing Aesthetics: Reflections on the Philosophic Tradition*. Athens: Ohio University Press, 1999, s. 192.

düşünülmemelidir. Kendinde-şey olarak istencin bir veçhesi, bir nesneleşmesi olan bireysel istenç (*die Objektität des Willens*), kendinde-şey olarak istencin doğası hakkında ipucu verir. Bireysel istenç, insandaki arzuları, istekleri uyandırıp, onları harekete geçirir. Bireysel istencin bu işlevi, kendinde-şey olarak istençte de böyle bir işlevin olduğunu imler, hatta kendinde-şey olarak istencin kör bir dürtü olmasının, onun doğasını oluşturduğunu iddia eder. Tasarım olarak dünyanın altında yatan kendinde-şey olarak istencin doğasına dair bu anlık sezme, Schopenhauer’a göre, bireysel istencin kısa bir süreliğine askıya alınması veya susturulması ile gerçekleşebilir.

Bireysel istenci susturmanın veya askıya almanın nasıl gerçekleşebileceğini açıklayabilmek için ise, Schopenhauer beden meselesini tartışmasına dahil eder. Kendinde-şey olarak istence anlık ve kısmi de olsa ulaşmanın beden üzerindeki çilecilikle gerçekleşebileceğini iddia eder. Bireysel istenci susturma ve kendinde-şey olarak istence ulaşmada bedenin rolünün ne olduğu bedenin ikili doğasında açığa çıkar. Beden, hem öznenin sonu gelmez arzularının, tutkularının ve (bu arzuların topyekün bir tatmini olmadığı için ortaya çıkan) ızdıraplarının vuku bulduğu alan olarak hem de kendinde-şey olarak istencin doğrudan belirişinin alanı olarak karşımıza çıkar. Beden hem nesnelerden bir nesnedir, yani tasarım olarak dünyanın formlarına tabidir hem de özne için dolaysız bir nesnedir, yani öznenin etrafı ile olan ilişkilerini, kendinde-şey olarak istencin belirişlerini doğrudan ve kapsamlı bir şekilde ortaya koyabileceği bir alandır.³³ Kendinde-şey olarak istencin tasarımlar dünyasında ‘dolaysız’ bir şekilde nesneleşmesi ancak ve ancak bedende gerçekleşebilmektedir. Beden ise kendinde-şey olarak istenci temsili³⁴ olmayan bir şekilde bilebilir.³⁵ Bedenin bu ikili doğası dolayısıyla ki, Schopenhauer, bu bitmek bilmez, nihai tatmini mümkün olmayan isteklerin öznde yarattığı ızdırabı dindirmenin gene bedenden geçtiğini düşünür. Bedeni terbiye eden çilecilik ile, bedenin insana sunduğu hazlar ve onun görünür kıldığı arzulardan yüz çevirme yolu açılmış olur. Böylelikle, bireysel istenç bir süreliğine susturulur ve kendinde-şey olarak istence ulaşmak

³³ A.g.e., § 18.

³⁴ Temsili bilgi, tasarımılananlar ile ilgilidir ve uzay-zaman ve nedensellik formları ile elde edildiğinden tasarımlar dünyasına hasır. Temsili olmayan bir şekilde bilme ise bu formların kullanılmadığı ve bu formlara bağlı olmayan bir bilme biçimidir. Bu formlara bağlı olmayan kendinde-şey olarak istenç de bilinecekse, bu ancak temsili olmayan bir bilme şeklindedir. Daha ayrıntılı bir bilgi için bkz.: Jill Marsden 2002, s. 60.

³⁵ A.g.e., s. 60.

FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2017 Güz, sayı: 24, s. 19-35

mümkün olur – fakat çilecikle gerçekleşen bu ulaşma bütüncül ve eksiksiz bir kavrayış olarak düşünülmemelidir.³⁶

Ancak Schopenhauer’a göre, bireysel istenci susturmanın çileciliğin haricinde bir yolu daha vardır. Bu yol estetik anlayış (*ästhetische Kontemplation*) yoludur. Özne, güzel bir nesne ile karşılaştığında onun içine çekilir, onda kendini kaybeder. Öznenin istenci, arzuları bir süreliğine susar ve özne nesnenin Platonik İdeasına ulaşır.³⁷ Diğer bir deyişle, söz konusu karşılaşmada, özne nesnelerin, tikellerin olağan anlayışından İdeaların anlayışına geçer. Kendinde-şey olarak dünyanın özellikleri temsili olmayan bir şekilde açığa çıkar. Diğer bir yandan ise, özne ‘[İdeaların] bilgi[si]nin saf, istençsiz bir öznesi’ne (*reines, willenloses Subjekt der Erkenntniß*) dönüşür.³⁸ Böyle bir estetik deneyimde, özne uzay-zaman ile nedensellik formlarının farkında olmaz, onlarla ilgilenmez, tüm bireyselliğini unuttur, tüm bedensel arzularından kurtulur ve nesnenin bir aynası haline gelir. Öznedeki bu değişimin gerçekleşebilmesi için, öznenin nesnenin kendisinde uyandırabileceği her türlü arzu ve çıkardan yüz çevirmesi gerekmektedir. Görüldüğü gibi, Schopenhauer için estetik deneyim metafiziğinden ayrı düşünülemez, zira tasarım olarak dünyadan kendinde-şey olarak dünyayı anlamaya geçiş – yani, nesnelerin olağan kavranışından onların Platonik İdealarını kavramaya geçiş – estetik anlayış ile mümkündür.

Genel olarak bakıldığında, Kant ve Schopenhauer’da ortak olan nokta, estetik deneyimde öznenin çıkarırsız olmasına yapılan pozitif vurgudur. Diğer bir ifade ile, Kant ve Schopenhauer’u birleştiren, estetik deneyimde öznenin nesne ile kurabileceği, öznenin arzularını uyandırabilecek, nesneye karşı eyleme geçme, ona sahip olma, onu kullanma gibi durumları ortaya çıkarabilecek her türlü hali estetik deneyimin dışına çıkarmalarıdır. Her türlü çıkarın tartışma dışına itilmesi, Kant’ta bunların saf beğeni yargısını bozacağına düşünülmesi, Schopenhauer’da ise estetik deneyimde ortaya çıkan ‘(İdeaların) bilgi[si]nin istençsiz öznesi’nin saflığını bozacağına düşünülmesi nedeniyledir. Bunun yanında, aralarındaki bir diğer fark da, Schopenhauer’un, Kant’ta olduğu gibi estetik yargıya değil, estetik deneyimdeki istençsiz, saf özneye ve bu deneyim sonucunda kendinde-şey olarak istence ulaşma ihtimaline ve bedene yaptığı vurgudur.

³⁶ Jacquette, Dale, “Schopenhauer’s Metaphysics of Appearance and Will in the Philosophy of Art”, *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, ed. Dale Jacquette, New York: Cambridge University Press, 2007, s. 4.

³⁷ Schopenhauer, tasarım olarak dünyanın istencin nesneleşmesi olduğunu söyler. Ancak bu nesneleşmenin dereceleri vardır ve Platonik İdealar, istencin “dolaysız ve yeterli nesneleşmesi” olarak, tüm bu nesneleşme derecelerini oluşturur. Platonik İdealar, tasarım olarak dünya ile istenç arasında bir nevi köprü vazifesi görür. Schopenhauer 1969, § 38.

³⁸ A.g.e., § 38.

Bedenin, arzu ve bireysel istencin açığa çıkma alanı olmasının yanında, bu arzu ve istençten yüz çevirmeye de en uygun alan olarak düşünülmesi, estetik deneyimde estetik çıkarırsızlığın nasıl bir rol oynadığını anlamada bize yardımcı olmaktadır. Şöyle ki, estetik deneyimde çıkarırsızlık, Schopenhauer’da, güzel şeyin ya da seyircinin fiziksel özelliklerinin özünde uyandırdıklarının susturulması şeklinde tasvir edilir. Beden üzerinde gerçekleşen bu susturma, Schopenhauer’un anladığı şekliyle bedenin ikili bir role sahip olması ile gerçekleşir. Estetik deneyimde öznenin çıkarırsız olması şartı ile dışarıda bırakılan haz, arzu ve çıkarların deneyimin kapsamına nasıl alınmadığı ya da bu dışarıda bırakma sürecinin nasıl kurulduğu ancak bedenin ikili rolü göz önünde bulundurularak anlaşılabilir.

IV. Nietzsche: Fizyoloji Açısından Çıkarırsızlık

Bu bölümde, Kant ve Schopenhauer’dan sonra estetik çıkarırsızlık kavramını çok daha farklı bir açıdan ele alan Nietzsche’nin görüşleri, onun iki eseri – *Tragedyanın Doğuşu*³⁹ (*Die Geburt der Tragödie*) ve *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*⁴⁰ (*Zur Genealogie der Moral*) – izlenerek incelenecektir. *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserindeki görüşlerini tartışmaya geçmeden önce belirtilmelidir ki, Nietzsche’nin yukarıda adı verilen eserlerinde, bu kavram hakkındaki görüşleri de birbirlerinden farklılık göstermektedir.

Tragedyanın Doğuşu’nda Apolloncu ve Dionisosçu sanat dürtüleri (*Kunsttriebe*) kavramsallaştırılmaktadır. Nietzsche, Antik Yunanlıların, sanatı tanrılarının (Apollon ve Dionisos) özellikleri ve neyi temsil ettikleri üzerinden düşündüklerini ifade eder. Her ne kadar Nietzsche, bu dürtülerin sanatı oluşturduğunu ve her aşamasında onda etkin olduğunu söylese de,⁴¹ ilk olarak anlaşılması gereken, bunların “doğanın temel dürtüleri”⁴² olduğudur. Sanatı oluşturanın sanatçı, yani özne değil, fakat doğanın kendisinden gelen dürtüler olduğunu söyleyerek,⁴³ Nietzsche, sanatta özneyi odak noktası olmaktan çıkarmıştır. Nietzsche’de sanatçı, sanat eserini üretme sürecinin menşei, başlangıç noktası değil, ancak sanat dürtülerinin kendilerini birer sanat eseri olarak gerçekleştirmesinde görev alan uygun bir aracıyı temsil etmektedir. Fakat bu durum, dürtüler *herhangi* bir kişiyi aracı olarak kullanarak sanat eseri meydana getirebilir anlamına gelmez. Burada vurgulanan, sanatçının rolünün tamamıyla ortadan kaldırılması değil, sanatçıya atfedilegelen merkezi rolün ortadan kaldırılmasıdır.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. by Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1967.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, trans. by Maudemarie Clark, Alan J. Swensen, Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1998.

⁴¹ Richard Schacht, *Nietzsche*, London and New York: Routledge, 2002, s. 482.

⁴² Hammermeister 2002: 139.

⁴³ Nietzsche 1967: § 2.

Bu noktada sıkça yapılan başka bir yanlış önlemek için, hem Apolloncu hem de Diyonisosçu sanat dürtülerinin birer töz olmadıklarına dikkat edilmelidir. Onları birer töz olarak düşünmek, sanat edimine öznel bakmakla, yani özneyi (burada sanatçıyı) merkeze koyan bir sanat anlayışı ile sanatı düşünmekle aynıdır. Dolayısıyla, bu dürtüleri töz olarak düşünmek, Nietzsche’nin bertaraf etmek istediği düşünceyi ona atfetmek olur, ki bu da sanat dürtülerinin ne olduğunu anlamaya çalışırken içine kolaylıkla düşülebilecek bir yanıltır. Bu dürtüler yol açtıkları, ortaya çıkardıkları özelliklerden, durumlardan ayrı düşünülmemelidir. Diğer bir ifade ile, bu dürtülerin varlığı ile yaptıkları birbirinden ayrı değildir; onlar yaptıkları, eyledikleridir.

Sanatın ve doğanın temel dürtülerinden biri olan Apolloncu sanat dürtüsü açık seçikliği, düzeni, sakinliği ve durağanlığı temsil etmektedir.⁴⁴ Bu dürtü ile bireyselleşmenin sınırları belirlenir ve çizilir.⁴⁵ Diyonisosçu sanat dürtüsü ise, Apolloncu sanat dürtüsünün aksine, coşku ve vecd haline, hem hazda hem de ızdırapta aşırılığa, sınırların kaybolmasına, kendini unutmaya ve esrime haline yol açar.⁴⁶ Ayrıca, cinsellik, şehvet düşkünlüğü, diğer bir ifade ile libidinal deneyim, Diyonisosçu sanat dürtüsünün temel özelliklerindendir.⁴⁷ Bu sanat dürtüsünde sürekli bir değişim, oluş, yıkım ve yapım söz konusudur.

Bu sanat dürtülerini kısaca gözden geçirdikten sonra, şimdi estetik çıkarırsızlık kavramının tartışmaya nasıl dahil olduğuna bakalım. “Estetik çıkarırsızlık” kavramı, Nietzsche özne sanatçıyı – yani lirik şairi – tartışırken karşımıza çıkmaktadır. Lirik şair konusunda sorunsallaştırılan ana konu, sanat ve sanatçı ile ilişkilendirilen ‘öznel’ ve ‘nesnel’ adlandırmalarıdır.⁴⁸ Bu tartışma ise estetik çıkarırsızlık tartışması için önem taşımaktadır, çünkü Nietzsche’nin bu sorunsallaştırmasını sanki o bu nesnel-öznel ayrımı kabul ediyor ve estetik çıkarırsızlığı tümüyle onaylıyor şeklinde yorumlayan görüşler ortaya atılmıştır.⁴⁹ Ancak burada göz ardı edilen nokta, Nietzsche’nin bu konuyu eleştirirken kullandığı dildir. Nietzsche, burada, bir yandan sorunsallaştırdığı kavramları tırnak işaretleri içinde (“nesnel”, “öznel”) ele alırken, diğer yandan ise birinci çoğul şahıs zamiri ile konuşur. Ancak burada, kullanılan ‘biz’ ile kimlerin kastedildiğine dikkat etmek gerekmektedir. Kullanılan ‘biz’in, kendisinin de dahil olduğu bir ‘biz’i mi yoksa sorunsallaştırdığı düşünceyi dile getirenleri mi imlediğine, dolayısıyla

⁴⁴ A.g.e., § 1; Nietzsche 1968: § 1050; Wood 1999: 217.

⁴⁵ John Sallis, “Dionysus – In Excess of Metaphysics”, *Exceedingly Nietzsche*, ed. David Farrell Krell and David Wood, London and New York: Routledge, 1988, s. 7.

⁴⁶ Nietzsche 1967: § 1.

⁴⁷ John Sallis, *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991, dipnot 21, s. 68.

⁴⁸ A.g.e., § 5.

⁴⁹ Bkz. Marsden 2002: 50.

ifade ettiği görüşlerin bir onaydan çok konuya karşı bir mesafeyi içerip içermediğine, tüm bağlam dikkate alınarak karar verilmelidir.

Dolayısıyla, Nietzsche’nin lirik şairi tartışırken kullandığı bu dil bizi dikkatli olmaya çağırmaktadır. Nietzsche’nin burada ‘biz böyle isteriz’ diyerek dile getirdiği sanattan beklenen ‘nesnel’ olma özelliği⁵⁰ kendisinin de dahil olduğu bir gruptan çok, estetik ya da sanat üzerine olan düşüncelerde hakim olan kaniya işaret etmektedir – ki bu noktayı Nietzsche üstü kapalı bir şekilde de olsa ifade etmiştir.⁵¹ Bu kaniya göre, sanatçının ‘nesnel’ olması, diğer bir deyişle, estetik deneyimde (sanatın yaratımında ya da onun değerlendirilmesinde) öznenin arzu, istenç ve çıkarlarını bir kenara bırakması, sanatı sanat yapan nitelik olarak düşünülelmıştır.⁵² Sanat/sanatçı ancak nesnel olduğu ölçüde ya da güzele çıkarırsız yaklaştığı ölçüde sanattır/sanatçıdır. Bu görüşe göre, nesnellik ve çıkarırsızlık aynı grupta yer almaktadır. Fakat, sanatçının ancak ‘nesnel’ olursa sanatçı olarak kabul edileceği bir yerde, arzuları, tutkuları, istekleri, yani ‘ben’i ön plana çıkaran ‘öznel’ sanatçıdan – mesela Nietzsche’nin örnek olarak verdiği lirik şair Arkhilokhos’tan – ‘sanatçı’ diye bahsetmek abesle iştigal etmek olur.⁵³ Oysa, Nietzsche Antik Yunan’da ‘öznel’ sanatçı diye adlandırılan lirik şairlere dikkat çeker. O halde, düşünce geleneğinde yapılagelen bu ‘nesnel’ ve ‘öznel’ ayrımı asıl problemi oluşturmamakta mıdır? Öne sürülen bu ‘nesnel’ ve ‘öznel’ sanat/sanatçı ayrımları bir *doxayı* ifade ediyor olamaz mı?

İşte bu noktada, bizi bu *doxadan* kurtaracak, bu sözü edilen indirgemeci ayrımların içine düşürmeyecek ve hatta her iki sanat anlayışını da içerecek kapsayıcı bir kavram öne sürmek, sanatı daha kapsamlı bir şekilde kavramaya yardımcı olabilir. Bu *doxayı* ortadan kaldıracak olan kapsayıcı bakış açısı, Nietzsche’nin üstü kapalı bir şekilde ifade ettiği (ve Jim Urpeth’in dikkat çektiği) ‘Diyonisosçu kuvvetlerde’ bulunabilir.⁵⁴ Nietzsche, açıklama düzeyinde ayrı ayrı ele almış olduğu – ve yukarıda da buna sadık kalınarak açıklanmaya çalışılan – Apolloncu ve Diyonisosçu sanat dürtülerinin bu kavram sayesinde aslında birbirlerinden tamamen ayrı olmadığına, ancak hep iç içe olduklarına işaret eder. Ancak bu meselenin daha iyi açıklanabilmesi için, tartışmanın kalanında, Apolloncu ve Diyonisosçu sanat dürtüleri kavramlarının bir diğerinin katkısı olmadan iş görebiliyormuş ve Diyonisosçu kuvvetlerin de bunları içeren daha kapsayıcı bir anlayışı ifade ediyormuş gibi kullanımı sürdürülecektir.

⁵⁰ Nietzsche 1967: § 5.

⁵¹ A.g.e.

⁵² A.g.e.

⁵³ A.g.e.

⁵⁴ Jim Urpeth, “Nietzsche and the Rapture of Aesthetic Disinterestedness: A Response to Heidegger”, *Nietzsche and the German Tradition*, ed. Nicholas Martin, ss. 215-236, Oxford: Peter Lang, 2003, s. 222.

Ontolojik bir ayrıma işaret etmektense anlatım kolaylığı sağlamasından ötürü kullanılan bu ayrıma göre, Diyonisosçu sanat dürtüleriyle karıştırılmaması gereken bu *kuvvetler*, Diyonisosçu sanat dürtülerini içerdiği gibi Apolloncu sanat dürtülerini de içerir. Diyonisosçu kuvvetlerle vurgulanmak istenen aslında, Apolloncu ve Diyonisosçu dürtülerin ayrı ayrı olması değil, birbiri içine geçmiş olmasıdır. Sadece nesnel veya sadece öznel olmayan sanat, Diyonisosçu kuvvetlerle ürettiği sanatı değişen oranlarda ‘nesnel’ ve ‘öznel’e yaklaştırabilir. Bu kuvvetler bir ucunda nesnelliği, çıkarırsızlığı, diğer ucunda ise arzu, haz ve çıkarları içeren bir skala gibi düşünülebilecek olan bir sanat anlayışını ifade etmektedir. Böylelikle, *Tragedyanın Doğuşu*’nda estetik çıkarırsızlık kavramının tümüyle onaylanmasını değil, fakat çıkarırsızlık kavramının ancak başka bir unsurla beraber düşünülerek estetik deneyimde tutunabildiğini görürüz.

Bu sözde öznel ve nesnel sanat/sanatçı ayrımı dolayısıyla ‘nesnel’lik ile aynı kulvarda yer aldığı düşünülen çıkarırsızlık kavramı, Nietzsche’nin bu eserinde ‘öznel’ olandan – yani haz, arzu ve çıkarlardan – ayrı olarak ele alınmamalıdır. Aksine, çıkarırsızlık ile haz, arzu ve çıkarlar iç içedirler, birbirlerinden ayrı olamazlar. Aralarındaki ilişkide bazen biri bazen diğeri daha etkindir, ancak bu daha etkin olma durumu birinin diğesine ontolojik bir üstünlüğü şeklinde ele alınmamalıdır. Bu noktada vurgulanması gereken, bu erken dönem eserinde Nietzsche’nin, çıkarırsızlığı çıkar ile, nesnelliği öznellik ile, Apolloncu dürtüleriyle Diyonisosçu dürtülerle beraber, iç içe geçmiş bir şekilde düşünmesidir.

Ahlakın Soykütüğü’ne geldiğimizde ise, Nietzsche’nin estetik çıkarırsızlık hakkındaki görüşlerinin *Tragedyanın Doğuşu*’ndakinden farklı olduğu görülür. Nietzsche ilk olarak, Kant’ın, estetik deneyimde etkin olan birçok unsurun arasından, neden sanatta (daha doğru bir deyişle, estetik yargıda) evrenselliği ve kişiye ilişkin olmama durumunu (*Unpersönlichkeit*) öne çıkarttığını sorgular.⁵⁵ Diğer bir deyişle, Nietzsche, estetik deneyimde bedenın göz ardı edilmesini ve arzu ve hazzardan ziyade çıkarırsızlığın olumlu anlamda vurgulanmasını araştırır.

Bu noktada şu da belirtilmelidir ki, sadece Kant’ta değil metafizik gelenekte genel olarak, beden ve onunla dile gelen arzular, istekler, çıkarlar sanatı oluşturan unsurlardan ziyade onu bozan, kirleten, ‘yüceliğini’ azaltan unsurlar olarak düşünülegelmıştır. Bu görüş, I. Bölüm’de görüldüğü üzere, Burke hariç, onsekizinci yüzyıl Britanyalı düşünürlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu metafiziksel bakış açısında, gelip geçici, aldatıcı, değişken olan beden ve onda açığa çıkan arzular, istekler veya ilgiler değişmeyen, kalıcı, hep iyi ve güzel olarak tasvir edilen tanrı, ruh, Formlar veya us karşısında ontolojik ve ahlaki açıdan ikincil ve daha doğrusu aşağı

⁵⁵ Nietzsche 1998: § 6.

FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2017 Güz, sayı: 24, s. 19-35

değerdedir. Tüm bunları dikkate alarak, Nietzsche, yukarıda anlatılan erken dönem eserine kıyasla, bu geç dönem eserinde, estetik deneyimde fizyolojinin önemine vurgu yapmıştır. Onun sanat anlayışına göre, bedensel durumların, duyumsallığın ve esrimenin (*Rausch*) estetik deneyimdeki etkileri ise sanatta fizyolojinin temel rolünü ortaya koymuştur. Nietzsche’ye göre canlılık, sağlıklı ve yaşam dolu bir beden ile duyulardan alınan hazlar sanat yaratımının ve sanatın seyirci tarafından değerlendirilmesinin vazgeçilmez unsurlarıdır.⁵⁶ Tam bu noktada esrime halinin estetik deneyimdeki etkisi karşımıza çıkar. Nietzsche için, tensel ve duysal güçlülüğün, vecd halinin, kendinden geçme durumunun rolü hem sanatın yaratımında hem de onun özünde yarattığı etkide göz ardı edilemeyecek ölçüde büyüktür.⁵⁷

Öte yandan Nietzsche’nin yukarıda tartışılan sanat anlayışı, onun Schopenhauer ile olan farklılığını daha belirgin kılar. Nietzsche, fizyolojiyi, arzuları, hazları yaşamın ve sanatın merkezine koyarak yaşamı olumlar. Diğer taraftan Schopenhauer, öznenin bireysel istençten kurtulmasının, öznenin arzu, haz ve isteklerinden bir süreliğine de olsa feragat etmesinin, kendinde-şey olarak istence ulaşmada olmazsa olmaz olduğunu belirtir. Bu açıdan ele alındığında, tümüyle tatmin edilemeyecek arzuları tetikleyerek ızdıraba yol açan bireysel istenç, Schopenhauer’u yaşamı olumlamaya değil, değillemeye götürür. Schopenhauer yaşamdaki ızdıraptan, yıkımdan kurtulmaya çalışarak, ondan kaçarak, aynı zamanda yaşama içkin olan yapımı ve yaratımı göz ardı etmektedir. Oysa, yıkım ve yapım her daim birbirlerini gerektirmektedir. Bu nedenle yalnızca ‘yaşam, olmazsa olmaz olarak yıkımı barındırdığı için değersizdir’ diyerek yaşamdan kurtulmaya çabalamak ve onu değillemek, bu yıkım ile beraber olan yapımın, yaratımın önemini görmemek veyahut bu yaratıma olumlu bir değer vermemek ile açıklanabilir. Nietzsche, yaşamı evetleyen, ona sırt çevirmektense onu daha büyük bir olumlamayla kucaklamaya teşvik eden sanatı, onun vazgeçilmez bir parçası olan haz, tutku, istenç, çıkar ve fizyoloji terimleri ile beraber düşünür. Schopenhauer’da, kendinde-şey olarak istence ulaşmada ve bireysel istenci susturmada etkin olan estetik çıkarırsızlık, Nietzsche’nin sanat anlayışında yaşamı reddetmenin kendisi halini alır.

V. Sonuç

Estetik deneyim nasıl Kant için estetik yargı tartışmasında anlam kazanıyorsa ve estetik çıkarırsızlık da bu yargının özelliklerini açığa çıkaran, onları belirgin kılan bir kavramsa, Schopenhauer için de bu estetik deneyim

⁵⁶ Michel Haar, “Heidegger and the Nietzschean ‘Physiology of Art’”, *Exceedingly Nietzsche: Aspects of Contemporary Nietzsche Interpretation*, ed. David Farrell Krell and David Wood, London, New York: Routledge, 2010, s. 22.

⁵⁷ *A.g.e.*, s. 21.

onun metafizik anlayışında anlam kazanır. Schopenhauer’un estetik anlayışı, kendinde-şey olarak istence ve istenç olarak dünyaya anlık bile olsa ulaşmada bir basamak teşkil eder. Estetik çıkarırsızlık kavramı ise, bu ulaşımı mümkün kılan en önemli özelliktir. Nietzsche, geç dönem eserlerinde, ‘estetik çıkarırsızlık’ ifadesinin çekişkili bir ifade olduğunu belirtir. Çünkü ona göre, estetik deneyim kendinde her zaman arzuları, hazları ve ‘çıkarları’ barındırır. Dolayısıyla, Nietzsche için çıkarırsızlık kavramı diğer filozoflardan temel anlamda farklı bir anlam taşır. Ona göre, çıkarırsızlık dışarıda bıraktıklarını – fizyolojiyi, arzuyu, çıkarı – (istemedenden de olsa) belirgin kılar.

Bu makalede tartışıldığı üzere, çıkarırsızlık, genel olarak, maddi olandan ve onun özünde uyandırdıklarından uzaklaşmayı ifade etmektedir. Özneyi ‘yoldan çıkaran’ her türlü unsurun saf dışı edilmesi ile, öznenin düşüncesinin nesnesini daha yetkin bir şekilde kavrayabileceği düşünülmüştür. Bu manasıyla çıkarırsızlık, sıklıkla, felsefeyi felsefe yapan bir özellik olarak ele alınmış ve yüceltilmiştir.

Genel olarak felsefe tarihinde, çıkarırsızlık bir deneyimi saflaştıran, onu daha ‘yüce’ yapan bir unsur olarak estetik, kılğısal ya da kuramsal bir yargının, deneyimin olmazsa olmazı olarak düşünülmüştür. Bu görüşte, özne bedeninden, fizikselliğinden, arzu ve çıkarlarından ayrı olarak ele alınıp, ‘sonradan’ kurulan ve ‘meşru olmayan’ bir hiyerarşi içerisinde ele alınmıştır. Bu, özneyi ruh-beden, us-beden olarak iki parçalı bir şekilde ele alıp ruhu ve usu bedenden üstün gören ve hatta bedeni mümkün olduğunca yok sayan metafizik bakış açısından başka bir şey değildir. Oysa özne, bedeni ile, arzuları ve çıkarları ile bir bütündür. Bu sebepten ötürü, estetik deneyimi bedeni, çıkarları, amaçları ve planları dışlamayı gerektiren bir deneyim olarak yorumlamanın, estetik deneyimi mistifiye ederek, onu geleneksel metafizik düşünceye yaklaştırdığı yorumu yapılabilir.

KAYNAKÇA

- BERGER, David (2009). *Kant's Aesthetics Theory: The Beautiful and Agreeable*. Continuum, London and New York.
- DANIELS, Paul (2008), “Kant on the Beautiful: The Interest in Disinterestedness”, *Colloquy Text Theory Critique*, Issue: 16.
- GUYER, Paul (1996). *Kant and the Experience of Freedom*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HAAR, Michel (2010). “Heidegger and the Nietzschean ‘Physiology of Art’”. *Exceedingly Nietzsche: Aspects of Contemporary Nietzsche Interpretation*. Edited by David Farrell Krell and David Wood. Routledge, London, New York, 13-30.
- HAMMERMEISTER, Kai (2002). *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- JACQUETTE, Dale (2007). “Schopenhauer’s Metaphysics of Appearance and Will in the Philosophy of Art”, *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Edited by Dale Jacques. Cambridge University Press, New York, 1-36.
- KANT, Immanuel (1987). *Critique of Judgment*. Translated by Werner S. Pluhar. Hackett, Indianapolis, Cambridge.
- MARSDEN, Jill (2002). *After Nietzsche: Notes Towards a Philosophy of Ecstasy*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- NIETZSCHE, Friedrich (1967). *The Birth of Tragedy*. Translated by Walter Kaufmann. Vintage Books, New York.
- NIETZSCHE, Friedrich (1968). *The Will to Power*. Translated by Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale. Vintage Books, New York.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998). *On the Genealogy of Morality*. Translated by Maudemarie Clark, Alan J. Swensen. Hackett, Indianapolis, Cambridge.
- SALLIS, John (1988). “Dionysus – In Excess of Metaphysics”. *Exceedingly Nietzsche*. Edited by David Farrell Krell and David Wood. Routledge, London and New York.
- SALLIS, John (1991). *Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- SCHACHT, Richard (2002). *Nietzsche*. Routledge, London and New York.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1969). *The World as Will and Representation: Volume I*. Translated by E. F. J. Payne. Dover Publications, New York.
- STOLNITZ, Jerome (1961). “On the Origin of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20: 131-143.
- URPETH, Jim (2003). “Nietzsche and the Rapture of Aesthetic Disinterestedness: A Response to Heidegger”. *Nietzsche and the German Tradition*. Edited by Nicholas Martin. Peter Lang, Oxford, 215-236.
- WHITE, David A. (1973). “The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftsbury and Kant”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 2.
- WOOD, Robert E. (1999). *Placing Aesthetics: Reflections on the Philosophic Tradition*. Ohio University Press, Athens.

“Modern Felsefede Estetik Çıkarlılık Kavramının Gelişimi”
Büşra AKKÖKLER KARATEKELİ