

Makale Geliş | Received: 26.12.2019
Makale Kabul | Accepted: 29.01.2020
Yayın Tarihi | Publication Date: 25.03.2020
DOI: 10.20981/kaygi.699575

Kubilay HOŞGÖR

Dr. Öğr. Üyesi | Assist. Prof. Dr.
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Muğla, TR
Muğla Sıtkı Koçman University, Faculty of Letters, Department of Philosophy, Muğla, TR
ORCID: 0000-0003-2257-2571
hosgorkubilay@gmail.com

Georg Simmel ve Kültürün Trajedisi

Öz

Bu çalışmada Georg Simmel'in (1958-1918) kültür kavrayışını ele alıyorum. Simmel kültürün modern toplumda trajik bir kadere teslim olduğunu ileri sürer. Bu teslimiyetin arkasında toplumsal işbölümü mantığının genelliği yatar. Bu genellik uyarınca işbölümüne açık olmayan herhangi bir kültür formu bulmak zordur. Bununla birlikte Simmel'a göre, özne bir tek sanatta trajik kaderine teslim olmaz. Çünkü sanat, işbölümüne açık değildir. Umutsuz kötümserliğine rağmen Simmel, sanatı öznel tinin kurtuluşu için bir sığınak olarak görmeye devam eder. Oysa iki dünya savaşının ardından sanata şimdi bir kez daha bakıldığında, öznel tinin evrenselliğinin gerçekleşme alanı olarak, onun özneyi trajik kaderinden korumaya imkân sağlayıp sağlayamayacağını yeniden sormak gerekir. Bugün gerçekten hala bir kültür formu olarak sanattan söz edilebilir mi? Bu çalışmada aşağıdaki önermeleri vurguluyorum: 1. Kültürün tanımını nesnel olana bakarak yapmak, esere biçim veren canlı enerjiyi görmeyi engeller. 2. Georg Simmel kültürün trajik bir kadere sahip olduğunu ileri sürer. 3. Trajedi insanın zihninin bütün üretimlerini kuşatır. 4. Yalnızca sanatın alanında bir kurtuluşun olup olmadığı tartışılabilir. 5. Çünkü gerçek sanat, trajediye yol açan (genetik) gelişimimiz karşısında bir tür öze dönüşür. 6. Sanatın gerçekliğinin temel nitelikleri: Görünüm alanında bulunuşu, otantik bir bakış geliştirebilmesi ve kültürün diğer formlarına kıyasla, bireyin incelmışliği kaygısını üzerinden atışı.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültürün Trajedisi, Sanat, Sanatın Otantik İçeriği, Georg Simmel.

Georg Simmel and the Tragedy of Culture

Abstract

In this study, I focus on Georg Simmel's (1958-1918) understanding of culture. Simmel argues that culture is surrounded by a tragic destiny in modern society. Behind this surround lies the logical generality of social division of labor. According to this generality, it is difficult to find any forms of culture that are not open to division of labor. For Simmel, however, the subject resist to its tragic fate only in art. Because art is not open to division of labor. Despite his desperate pessimism, Simmel continues to regard art as a shelter for the emancipation of subjective spirit. However, now if we take another look at the art after two world wars, as the realization of the universality of subjective spirit, it must be re-asked whether it can protect the subject from its tragic fate. Can we really talk about art as a form of culture today? In this study, I emphasize the following propositions: 1. Defining culture by looking at what is objective prevents us to see the living energy that shapes the work. 2. Georg Simmel argues that culture has a tragic destiny. 3. Tragedy encompasses all productions of human mind. 4. It can only be argued in the field of art whether there is a salvation or not. 5. Because real art is turns out to be an essence in the face of our (genetic) development leading to tragedy. 6. Basic qualities of the reality of art: Its presence in the field of intuition, its ability to develop an authentic perspective, and compared to other forms of culture, it gets rid of the worry about individual refinement.

Keywords: Culture, Tragedy of Culture, Art, Authentic Content of Art, Georg Simmel.

Genel Bir Kültür Tanımı Üzerine

İdeaların filozofu Platon, *Devlet*'inde, insanın başarılı ve mutlu bir hayat sürmek istiyorsa eğer, akla göre yaşaması gerektiği öğütünde bulunur (521a). Ancak bazılarıımıza ilginç görünebilecek gerçek şu ki, ona göre bu akıl, soyut bir düşünme aygıtı değil, Horkheimer'ın *Akıl Tutulması*'ndaki ifadesiyle, “gerçekliğin yapısında bulunan bir ilke”dir (2004: 4). Bu bakımdan, akıl ona “yalnızca bireysel zihinde değil, aynı zamanda nesnel dünyada bulunan, insanlar ve sosyal sınıflar arası ilişkilerde, sosyal kurumlarda, doğada ve doğanın ürünlerinde mevcut olan bir güç olarak” görünüyordu (Horkheimer 2004: 4). Demek oluyor ki, Platon'un kavradığı biçimiyle akıl, nesnel bir yapıya sahiptir. Oysa akıl, modern düşüncenin tarihi içinde hep öznel bir yeti olarak kabul görmüştür. Akıl kavramı, bir hesaplama ve ölçüp biçme yetisi, öznenin soyut mantıksal gücü olarak anlaşıldığında, onun karşısında bulduğu nesnel tinin alanını kavrama imkânına bir sınır getirilmiş olmaz mı? Böyle bir akıl kavramı, kültürü doğru bir biçimde kavrayabilir mi? Bunun için bir nesnel yetiye gerek duyulmaz mı?

Nasıl ki, ahlaki bakımdan doğru ve adil bir eyleme bütünüyle akla dayalı olarak karar verdiğimizde, hayatın içindeki akla uygun düşmeyen gerçekler karşısında adeta buz gibi katılaşp ruhsuzlaşıyorsak, benzer bir tehlike kültüre bakışımıza da hemen yerleşir. Kültürün tanımını ve ilkeleri, tıpkı ahlak gibi, yalnızca soyut refleksiyonun alanında arandığında, o elbette bu yolla düşünsel bir genelliğe kavuşur kavuşmasına, ama bunun sonucu olarak onun da yaşama bağları kalmaz. Buna bağlı olarak kültürün, insanın bedeni ve ruhunun psiko-fizik birliğini gerektirdiği gerçeği görülmez. Kültürün de, tıpkı bilme yetisi gibi, tümüyle bilincin özerk üretimlerinin alanı olduğu sanılır. Hâlbuki bir zihinsel planın, kültür formuna dönüşebilmesi için hayati bir koşulun yerine gelmesi gerekir. Hegelci terimlerle söyleyecek olursak, öznel tinin alanı içinde form kazanan ide, nesnel tinin dünyasında kendini dışa vurmaya zorundadır. Alelade dilin sınırları içinde bunu şöyle ifade ederiz: Belirli bir zihinsel tasarımın, kendini kültür formuna aktarabilmesi için, onun, zihnin dışında, dış dünyada, toplumda, öznelarası ilişkiler düzeninde tecelli etmesi zorunludur. Hatta bu bakımdan, kâğıda dökülmüş ama

okurla paylaşılmamış bir edebi eser, öznel tinin “kendi ruhunda ya da dış dünyada en yüksek düzeyden değerleri yaratsa bile, bunu özgül anlamda kültür yoluyla yapmış olmaz” (Simmel 1997: 43). Buna kültür denemez. Çünkü kültürden söz edebilmeyi mümkün kılan koşul, bir epifenomeni de beraberinde talep eder. Buna göre, öznel tinin, öznelarası alanda (yani nesnel tinin alanında) kendini dışa vururken, aynı anda nesnel tinin kendisinde, bizzat kendine giden yola girme imkânını yakalama fırsatını özneye sağladığı ölçüde kültürden söz edilebilir.¹ Bu yan etki ortaya çıkmadığı, kültür yalnızca öznenin kendini nesnel dünyada ortaya koymasından ibaret kaldığı sürece, özgül bir zihinsel tasarım kendini yine bir kültür formuna aktaramaz.

Öyleyse ruh en yüksek değerini, öznelarası alanda ürettikleri aracılığıyla elde eder. Çünkü öznel tinin ürettiği değerler, ancak bu ortamda öznenin kendine dönmesini sağlar. Öznel formların nesnel tinin alanında kendini dışa vurmasıyla birlikte öznel tinin, nesnelleştirmeleri yoluyla kendine geri dönebilmesi, öznel tin ile nesnel ürünün, yani eserin uyumlu birliğinin sonucudur. Kültürün özgül belirleyicisi, öznenin, kendisi aracılığıyla kendine giden yola girdiği nesneliğin yaratıcısı olması olgusudur.² Yalnızca bir marangozun ya da bir demirci ustanın ürettiklerinde karşımıza çıkmaz bu özne-nesne sentezi; ahlakta, hukukta, devletin, sanatın, bilimin ve felsefenin alanında her yerde yürürlüktedir.

Kültürün Trajedisi

Kültürün tarihsel seyri, “doğayı bakılan değil, gözlemlenen bir şey kılmaktan ve tasarlamaktan ve (buna) bağlı olarak insanın kendini doğadan farklılaştırmasından, tasarladıklarını ve farklılaştırdıklarını nesnelleştirmeye ve hatta şeyleştirmeye kadar

¹ Bunun bir başka ifadesi şudur: Kültür, öz bilinçliliğimizin keşfini de mümkün kılar; öznelarası gerçekliğin sınırları dâhilinde, psiko-fizik birliğimizin ürünü olan eserlerimizi nesnel hale getirdiğimiz süreç, aynı zamanda bir Ben-bilinci kazandığımız süreçtir. Ne var ki, aşağıda görülebileceği gibi, bir performans kültür haline getirecek koşulların ortadan kalkmasıyla birlikte, öz bilinci kavramının olanakları da daralır. Bu çalışmada örtük bir biçimde ifade ettiğim kültürün tarihsel bir fenomen olduğuna ilişkin fikir, Ben’in de tarihsel bir fenomen olduğu düşüncesine yol açmaktadır öyleyse. Bununla birlikte bu konuyu, burada ele alma şansını bulabilmiş değilim.

² Yani nesnel tinin alanı öznenin kendini görebileceği biricik yerdir. Ama burada öncelikle üretici olması gerekir.

giden bir yoldur” (Jung 2001: 66). Bu yolun sonunda, Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen uzmanlaşmış işbölümüne dayalı üretim mantığı içinde kültür giderek şeyleşir, öznel tinin kendi yarattıklarıyla arasındaki uyum da bozulmaya başlar. Modern insanın dünyası, bundan böyle öznel ile nesnel olan arasındaki diyalojik rabıttan mahrumdur. Artık özne, doğaya yabancılaşmanın beraberinde gelen bir kadere boyun eğer. “Kültürün esas trajedisi budur” diyor Georg Simmel;

çünkü hüznü ya da mahvımıza yola açan dışsal bir şeyden farklı olarak, trajik bir kader diye adlandırdığımız şey muhtemelen şudur: Bir varlığa karşı yönelen yıkıcı güçler tam da işte bu varlığın kendisinin en derin katmanlarından kaynaklanır. Onun yıkımıyla birlikte, bizzat kendi içinde gerçekleşen ve adeta onun pozitif özünü inşa eden bu yapının mantıksal gelişiminin sonunda bir kader yaşanır. Her kültür kavramı, öznenin gelişiminin kendinden yola çıkıp yeniden kendine giden yola onunla girdiği, tinin bağımsız ve nesnel bir yaratımını işaret eder. Fakat tam da bu bütünleştirici ve kültürü belirleyici unsur, buna rağmen öznelerin güçlerini tüketen, onları zirveye taşımaksızın kendi yoluna çekmeye zorlayan, başına buyruk bir gelişmeye programlanmıştır. Öznelerin gelişimi artık daha fazla nesnelinkinin aldığı şekilde yol alamaz; buna rağmen özne onları izlerse, sonu olmayan bir yola girer veya en sahici en içteki yaşamının içi boşalır kaybolur gider (1911: 272).³

İnsanın zengin ruh yaşantısıyla nesnel tine her yönelişi, kendi ruhuna zarar vermesiyle sonuçlanır. İcini oyduğumuz, bu oyuğa yeni bir içerik yerleştirdiğimiz kültürün gerçekliği içinde elimizden çıkan nesnel, zamanla bizden uzaklaşır ve elimizden kayıp gider, bize tümüyle yabancılaşır. Bu yabancılaşma, nesnel dünyanın oluşumunu sağlayan sürecin bundan böyle tersine dönmesine yol açar. Bu tersinmeyle birlikte artık öznel olan, nesnel olana bağımlı hale gelir. Bu nedenle fiziksel dünya sürekli gelişirken –çünkü öznel tin aralıksız üretmeye devam eder, “ruhsal yaşam kendi kendine doğru giderek derin bir gerileme”ye mahkûm olur (Cassirer 2007: 464). İşte bu paradoks, ruhumuzda kapanması zor yaralar açar. Hayatımız her gün binlerce fuzuli şeyle dolup taşmasına, durmaksızın bu şeylerden zihnimize gerekli gereksiz bir yığın bilgi akmasına rağmen, bu bilgi bizi yaratıcılığa teşvik etmez. Çünkü bilgiyi ruhumuzun yaratıcı enerjisiyle özümseyip bir esere dönüştürebilmemiz için bu bilgi akışında bir an olsun durup dinlenmeye ihtiyacımız vardır. Ne var ki, uyarıcı terörü belirli bir olgusal duruma odaklanıp onda oyalanmamıza, düşünüp taşınmamıza engel olur. Dolayısıyla dikkatimizi çeken onca şeyden öğrendiklerimiz adeta imbikten geçirilerek veciz bir

³ Çeviri yazara aittir.

ürüne hayat veremez. Aksine bir “safra” (*Ballast*) olarak kalır (Simmel 1911: 276). Bugün geçmişin yaratıcılarına kıyasla çok daha fazla şey bilmek, ama yaratıcılıkta eskiyle boy ölçüşmemek kültürün trajedisinin yol açtığı bir olgudur. Çünkü modern özne, sahip olduğu tüm bilgiyi ruhun yaratıcı enerjisini eserde olabildiğince yansıtabilmek için değil, eseri ölçüsüzce çoğaltmak için kullanır. Seri üretimin, el yapımı karşısında kazandığı zaferin beraberinde başa çıkılamaz bir anlam yitimi de gelir. Yitirdiğimiz anlamı ruhumuzun derinliklerinde yeniden bulmayı umarak, bu zengin anlamı aramaya koyuluruz. Ne var ki, bu manevi içerik günden güne ruhun kuytu köşelerine çekildiğinden ona erişmekte gittikçe zorlanırsınız. Kaybettiğimiz anlamı yeniden üretmek olanaksız hale geldikçe ruhumuz kedere boğulur. Artık bundan böyle gündelik yaşantımıza sıkıntı hâkim olur. Hatta kriz ve anksiyete öznenin yakasını bırakmaz.

Trajedinin Kapsamı

Bu çöküş hali, elbette gelişmiş uzmanlaşma ve işbölümüne dayalı toplumsal süreçlerde, metanın fetiş karakteri kazanışında, modern tekniğin olanaklarıyla birlikte gelişen seri üretimde doğrudan hissedilir. Yine de yalnızca bunlarla sınırlı kalmaz. Hatta modern insanın saplandığı keder, daha çok zihinsel kültürün alanında kendini gösterir. Örneğin ahlakın alanında ideal ya da toplumsal uzlaşımın oluşmuş buyruk ve kodlar giderek öznenin bağımsız bir güç kazanırlar. Bunlar öznel tinin koyduğu kurallar da olsa, bir kez somutlaştıktan sonra ele geçirdikleri gücü, öznenin (iradesi dışında) üzerinde kullanmaya başlarlar. Üstelik bunu, öznenin ahlaki seçimlerinin arkasında bizzat kendi iradesinin bulunduğu yanılsamasına yol açarak yaparlar. Dolayısıyla ahlak, devlet, hukuk, din ve bilimde kültürün (tinin) nesnelleşmesi, özneyi boyunduruğa almaya bile götürür. Bu alanlarda öznenin tâbi olduğu nedensel belirlenim karşısında özgürlük, bütünüyle metafizik yapıda bir ideler alanına çekilir. Birey de, özneyi çeşitli görünüşler içinde bir ilkeler düzenine bağımlı kılan nesnel tinin dünyasından bunalarak hayal gücü âlemine dönüp burada özgür olabilmeyi umar. Çünkü fantazyanın alanı bilimin tabii olduğu türden doğal yasalar içermez.

Heyhat, buraya da aynı trajedinin hâkim olduğu bir süre sonra ortaya çıkar. Modern dünyanın bireyi, sanatsal kültürün yaratıcısı olmaya soyunduğunda, yaratıcılığını mümkün kılan öznelliğinin içinin boşaldığını, adeta yozlaştığını hisseder. Bu noktada kültürün öznel tinin kişiselliğinden, sahiciliğinden türeyemediği gerçeği anlaşılır. Tinin en rafine formlarının nesnel hale geldiği sanat da, adeta belirli bir duygusal ya da toplumsal reaksiyon, salt bir eleştiri olarak kendini ortaya koyar. Burada totaliteyi zenginleştirme imkânı kalmaz. Kültürün, evrensele bir katkısı olmaz.

Oysa işbölümünün henüz gelişmediği, yaşamın birbiriyle ilgisiz tekil fragmanlara ayrılmadığı, aksine bir bütün olarak duyumsandığı çağların sanat eserleri, bedensel sınırlar içine kapatılmışlığa bir tepki olarak doğmaz. Aksine bu olgunun tam olarak tersi söz konusudur: Sanat eseri burada bireyin öznel sarsıntı ve içsel fırtınalarının anlık bir dışlaşması olarak ortaya çıkar. Bu olgu ise evrensele yabancı olmadığından, onu temsil etme, yani ‘herkes için olma’ iddiası taşır. Oysa jazz ya da blues, pop art ya da anamorfizm, salt belirli bir topluluğu, tarihin belirli bir döneminde varolmuş insanlığın tinsel enerjisini yansıtır. Sözgelimi Beethoven hala bizim ruhumuzun derinliklerinde kuytu köşelerde saklanan evrensel insani formlara seslenirken, Schönberg belirli bir zamana sıkışıp kalır. Yalnızca içinde ortaya çıktığı çağın müşterek ruhunu temsil eder. Bu niteliğiyle, yani kendi çağının ruhsal sarsıntı ve gerilimlerinin ifadesi olarak o, sanatın bir duygusal reaksiyon ya da eleştiri aracına dönüşmesine örnektir. Hatta iki dünya savaşı öncesinden itibaren bir eleştiri olma kaygısı içine çekilen sanatın, II. Dünya Savaşı sonrası giderek bu kaygıyı da yitirdiğini, yer yer anlam arayışından kopmuş halde kendini bilinçdışının alanına, soyut ve metafizik eğilimlere adadığını görürüz. Bunun en açık örneklerine çağdaş resim sanatında rastlıyoruz: Warhol, Malevich, Jackson Pollock, Dali, Chagall, Boccioni, Kandinsky, Kokoschka, Duchamp, Picasso, Braque ve daha ismini anımsamadığımız nicelerinin eserlerinde; bir başka deyişle, kübizm, dada, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm, aksiyon resminde, süprematizm ve pop artta kültürün trajedisinin kederli bir kader değil, normalleşmiş bir kabule dönüştüğünü kavrarız.

Yine de felsefenin bu trajik kaderi, kültürün diğer alanları ile paylaşmadığı ileri sürülebilir. Çünkü felsefi kültürün ideal ve soyut ürünleri, bütünüyle tinin alanına çekilmenin sonucudurlar. Burada hiçbir dışsal belirlenime tabi değildir felsefe; aksine ideal dünya, kendi dışında kalan tüm gerçeklik tarafından belirlenen değil, onu belirleyendir. Örneğin idealizm, gerçekliği, kendi a priori ilkelerine uydururken, iktisadi ve toplumsal praksis ile temasını tamamen keser. Ne var ki, bu bağı kurmaksızın, peşinde olduğu hakikati de *by-pass* eder. Öznenin, yalnızca doğal değil, bir kişi olarak yaşantının gerçekliğinin içinde yer aldığı unutulursa, öznenin geriye benim tüm tasarımlarıma eşlik etmesi gereken bir soyut özdeşlik fikri kalır. Böyle bir soyut Ben tasarımı ise kartezyen bir varsayım; salt bir varsayım olduğundan bir hiçtir. Öyleyse felsefe de evrensel olma karakterinin dayandığı soyut refleksiyonun, aklın ideal sınırlarının dışında yer alan akış halindeki gerçekliğe adım atmak zorunda kaldığı sürece, kültürün trajedisini yaşar. Artık evrensel olma iddiasını yitirir. Bu da felsefeden geriye ne kaldığı sorusunu doğurur. Öyleyse felsefenin içinde kaldığı paradoks açıkça kendini gösterir: O, ya tarihsel-reel koşullara ayak uydurup kendisini bugünlere getiren soyut refleksiyona veda edecek; ya da aklı, yani refleksiyonu zaman ve tarih üstü bir hakikat gibi görüp yücelterek, bütünüyle tarihsizleşip hakikatini yitirecektir. Dolayısıyla ya evrensellik iddiasını sürdürmek uğruna kendi hakikatinden, ya da hakiki olabilmek uğruna evrensellikten geçecektir.

Sanat, Amaç-Araç Diyalektiği ve Vergilius'un Ölümü

Nesnel tin, yaşamın, yani tarihin akışına bağımlı nesnelleşmelerin alanıdır. Öznel tinin tüm nesnelleştirmeleri yaşamın sürekli akışı içinde durağanlaşırlar. Ama yaşama direnebilen, tarihin kendi dinamiklerine ayak direyen bir öznel form hala vardır. Bu biricik öznel form, Simmel'a göre, sanattır. Sanatsal formlar bir kez nesnellik kazandıktan sonra “yaşam denen süreçten bağımsızlaşıp kendi özgül yaşamlarını sürdürmeye başlarlar” (Jung 2001: 119). Öznel tinin, kültürün tüm cisimleşme tarzlarında uğradığı yabancılaştırma, onu şu gerçekle yüzleştirir: Öznel tin hiçbir yerde tüm canlılığı, dinamizmi, akışkanlığı ve ele avuca gelmezliği içinde kendini

gösterememektedir. Çünkü bir kez ifade bulan, nesnel dünyada gerçeklik kazanan bir tinsel ürün artık sahibinden her zaman daha az bir şeydir. Yerinde bir ifadeyle, eserin, öznel tinin evrenindeki sınırsız akışı, nesnel tinin sferinde kesintiye uğramış, tinin ‘kavranılmazlığının kavranılabilirliği’ gerçekleşmiştir. ‘İnsanın kendisine en yakın gerçekliği(nin) kendi iç gerçekliği’ olduğunu ileri süren psikolojizm, bu fikre, öznel içselliğimizin, kültürün alanında kendini gösterme biçimine bakarak kapılır. Oysa nesnel ile öznel olanın giderek artan mesafesi, bu fikrin değerinden kaybettirmektedir. Kendi iç gerçekliğimiz öznel akışa odaklanınca bizden kaçır ve kendini tüm ‘otantikliği’ içinde bize göstermez.

Tinin kavranılmazlığına, onu yaşamın ve tarihin akışı içinde katılaştırmaksızın, bütün otantikliği ile ancak sanatta tanık oluruz. Yalnızca sanat eserinde, tinin hakikatini sürekli akışı içinde ele geçirmek mümkündür. Simmel’e göre, bir tek sanat eseri öznel yaşamın otantik bir ifadesidir. Onun kendine ait bir yaşamı vardır. Bu yönüyle de sanat kültürün diğer formlarından ayrılır (2001: 127). Öznel formlar ile yaşamın birbirine kavuştuğu biricik mecra sanattır. Oysa kültürün nesnelere özne tarafından yaratıldıkları anda ondan uzaklaşırlar. “Kültürün inşa ettiği her şey, onu elleriyle parçalamakla tehdit eder” (Cassirer 2007: 467-8). Yalnızca sanat eseri, nesnel tinin alanında araçlar ile amaçların yer değiştirmesi ilkesinden etkilenmeksizin, kendinde taşıdığı amacını korumayı başarır.

Simmel bir kurtuluş olarak gördüğü sırada sanatı, ‘gerçek sanat’, on yedinci yüzyıl sanatı (örneğin Rembrandt) olarak kavramaktadır. Peki, ya bugün? Gerçekten sanat eserinin kendini araçsallaşmaktan kurtarabilmesi hala mümkün müdür?⁴ Elbette Simmel da, yaşadığı dönemde, bu problemin çözümünden ümidini keser. Modern yaşam bizi bizzat kendi ürettiğimiz şeylerin içinde oyalanmaya, eğlenmeye, doyum sağlamaya mecbur bırakır. Hâlbuki tüm bu araçlar, öznel yaşamın tinsel bütünlüğü içinde amaçlılar. Amaçlar cisimsellik kazanınca yaşamdaki akışta araca dönüşürler. Felsefe ya da edebiyat gibi hiçbir çıkara dayalı olmaksızın sürdürülen, kendi doğasında

⁴ Bu konuda karamsar görünenlerin başında Walter Benjamin gelir. O, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” gibi karakteristik yazılarında sanat yoluyla kurtuluş imkânını yadsıyanlardan biridir.

kendini amaçlamaktan başka bir şey bulamayan türden bir etkinliğin ürünü olarak ortaya çıkan bir eser (bir kitap, bir roman), öznel tin tarafından nesnelleştiği, bir kültür nesnesine dönüştüğü daha ilk adımda kendi doğasına kökten yabancı olan araçların (ilgi ve çıkarların) gücü altında (daha bir eser haline gelmeden önce) öznel tinin alanındaki ruhsal enerjisini kaybeder. Doğal amacın yerini insanın çıkarları alır. Bunun en iyi örneğini Hermann Broch, modern romanın en iyilerinden olan *Vergilius’un Ölümü* adlı eserinde gösterir. Vergilius’un son on sekiz saatinin anlatıldığı romanda, artık yüz yüze geldiği ölümün şairde uyandırdığı başyapıtı *Aeneas*’ı yakma arzusu anlatılır. İmparator Augustus, bu arzunun haksızlığına onu ikna etmek üzere şair ile sert bir tartışmaya girer. Çünkü Augustus’a göre, eser Vergilius’un elinden çıktığı o anda artık şaire değil, Roma’ya aittir. Hâlbuki şair, eserinin Romalılarla ilgisi olmadığını, yalnızca (onlara bir mit armağan ederek) onların ruhlarını ve onurlarını yücelttiğini düşünmektedir. Henüz sona erdiremediği eserini ölmeden önce tamamlayacak tek eylem onu yakmak olmalıdır. Sanatçı ile eseri arasındaki gerilimi konu eden *Vergilius’un Ölümü*’nde *Aeneas* üzerinde Romalılar adına hak iddia eden Augustus’un tavrı, eserin araçsallaştırılışını (Sezar’ın iktidarına güç kazandırma kaygısını) göstermektedir. Oysa sanatçı, eseri üzerindeki biricik hakkın kendisine ait olduğunu ileri sürerken öznel amaçsallığını koruma altında tutmaktadır. Ne var ki buna imkân yoktur. Sanat ile iktidar arasındaki bu diyalogda amaçlar her an araçsallaşma tehdidi karşısında yer alırlar.

Sinemada, modada, sergi salonlarında karşı karşıya kaldığımız olgu budur. Tüm bunlar salt birer oyalanma aracıdır. Çünkü bunlar soyut ruhsal planların değil, maddi ilgi ve çıkarların yansımalarıdır. Reklam, senaryo metni ve salondaki resimlerin belirli bir mantığa göre dizilişi bu çıkara dayalı oluşu taşırlar. O halde iyi bakıldığında kültürel ürünler öznel tinin doğal canlılığı ile dünya arasına bir perde çekerler. Onlar öznenin potansiyelini yansıtmazlar. Oysa gerçek sanat eseri bu perdeyi ortadan kaldırır ve sınırsız akışı içinde öznel tinin canlılığını ifade eder. Kant’ın çıkar ve ilgiden bağımsız bir hoşlanmanın alanı olarak tarif ettiği gerçek sanat, görünün dünyasına bizi geri çeker.

Görünün Hakikati Olarak Sanat

Öznel tinin nesnel hale geliş tarzları içinde kişisel hayat ile bağdaşmaz bir forma dönüşmekten, yani araçsallaşmaktan sanatı kurtarabilecek bir bakış, görünün sanat açısından analizini gerçekleştirmelidir. Sanatçının son derece kişisel perspektifi, bilgideki gibi, duyuşsal tasarımı nesnelleştiren zihinde değil, aksine görüde ortaya çıkar. Görü, dış ile iç'in henüz belirgin sınırlarla ayrılmadığı yerdir. Burada dünyayı, bilgi uğruna kategorik yollarla cansızlaştırmaksızın yalın bir seyre dalarız. Bu şuna benzer: Soğuk ve sisli bir günün sabahında ağır ağır ilerlerken sisin içinde görmeyi umduğumuz nesnelere yerini şekilsiz karaltılar almıştır. Saatler ilerledikçe ısınan havanın etkisiyle dağılmaya başlayan sisin içinde yavaş yavaş silüetler belirmeye, giderek nesnelere veya insanlar netlik kazanmaya başlar. Başlangıçta karşı karşıya geldiğimiz, bu sınırları belirsiz karaltılar, görü yaşantısı içinde maruz kaldığımız özgül gerçeklik kipine uyar. Oysa bir sonraki adımda bu hakiki gerçekliği rasyonel olarak kavranılabilir mantıksal sınırlara çekeriz; yani cisimleştiririz. Erken evrelerdeki bir çocuğun çevresini bir fizyonomik ifade olarak algılaması ile bizim nesne algımız arasındaki fark da buna uyar. Çocuğun dünyayı görüde seyre daldığı yerde, biz onu zihinde kendi ilgi ve çıkarlarımıza uygun olarak yeniden kurarız. Sanat eseri bu seyrin ürünüdür ve belki de bu nedenle çocuklar ilgi ve çıkardan bağımsız bir hayalgücünün ilk taşıyıcılarıdır. Onlar birer sanatçı duyarlılığı barındırırlar. Sanat eseri otantik içeriğini bize bu nedenle ancak estetik seyirde açar.

Öznel formların nesnelleşmesiyle birlikte bireyin kendi üretimlerine yabancılaşması olgusu, tam da bu nedenle doğa ile yaşamın bir perdeyle birbirinden ayrıldığı aşamanın bir ürünüdür. Yabancılaşma psişik ve fiziksel, iç ve dış, öznel ve nesnel, ruhsal ve bedensel, tinsel ve doğal arasındaki ayrımla birlikte gelişen bir çürümedir. Ne erken gelişim evresindeki çocuğun, ne de toplumsal dünyanın karmaşık gerçekliğinden bihaber ilkel bireyin dünyası bu bozuluşa uğramamıştır henüz. (Kültürel ve psikolojik) gelişimin bu erken evrelerinde insan henüz, içinde sonsuz bir yaşantının aktığı bütün ve yekpare bir evrende yaşar. Burada gerçeklik, henüz psişik ya da manevi

ve fiziksel ya da maddi varlık sferlerine parçalanmamıştır. Tek bir sübjektif yaşantı hakiki bir gerçeklik olarak şeylerin dünyasına akarak hâkim olmaktadır. Bu nedenle ormanda kendini sözgelimi bir jaguarın bedeninde gösteren demon yaşantısı ‘hakiki’dir. İnancın sınırları, hakikatin sınırlarıyla örtüşür ve bu sınırlar bilginin de sınırlarıdır. Bilgi ile hakikat burada bir ve aynı şeydir. İnanç, hakikatin üzerine serilmiş adeta bir patron kâğıdıdır. Oysa biz, çoktandır soyut refleksiyonun alanında katmanlı akıl yürütebilen varlıklar olarak, nesnel formların yaratıcıları haline geliriz. Bu patron kâğıdı, hakikatin üzerinden çekip alınarak ondan bütünüyle farklı bir zemine yerleştirilir. Zihinsel formlar farklı farklı durumlardaki özdeş içeriği yakalayan bir idiom gibidir. Bilgi bundan böyle inancın tükendiği yerde başlar. Homojen ve *pregnant* (hakiki bir anlamla dolu) bir yaşamın içinde değil, fragmanlardan oluşan bir gerçekliğin karşısında yer alırız. Buna karşın ilkel bireyin *pregnant* (e.d. veciz) zihin yaşantısı içindeki tasarım ve imgeleri, karşılarında belirli sınırlar içinde katılaşabilecekleri bir dünya bulmazlar. Çünkü burası, öznel olanın kendini nesnel alanda katılaştırması ilkesinin henüz geçerli olmadığı, özne ve nesnenin birbirinden tümüyle başka gerçeklik alanlarına henüz farklılaşmadığı orijinal gerçekliğin dünyasıdır. Burada yaşantının öznellik içindeki sonsuz akışı vardır. İşte sanat burada ifade edilene benzer bir hakiki yaşantı gerçekliğinin alanına bizi geri çeker.

Kant

Kant’ın transendental mantığı, soyut düşünmenin a priori kavramları aracılığıyla gerçekliği rasyonel ilkelerle kuşatır. Onda görünün işlevi ise düşünme yetisine rasyonel kategorilerle bir araya getirip sentezleyeceği bir duyusal yığını sağlamaktır. Çünkü görünün sağladığı yığın olmaksızın zihin bağlayıp birleştirebileceği bir veriden yoksundur. Böyle bir durumda zihin, herhangi anlamlı bir şey üretemez. İşleyebileceği bir veriden yoksun olan zihnin üretimleri, evimizi bir çatıya gereksinim duymaksızın inşa etmeye ya da tekerlekleri olmayan bir otomobilde ayağımızı yerden kesmeyi arzulamaya benzer. Kant’ta gerçekliğe ait her türden bilgi, öznenin kendi üzerine refleksiyonla bükülerek kendinden edindiği bilgidir. Özne kendinde görünün dünyadan

zihne taşımadığı hiçbir şeyi bir bilgi olarak bulamaz. Bu refleksif bilgide yaşantı fenomenleri yer bulmaz. Oysa düşüncenin içeriği yalnızca bu tek yanlılık içinde oluşmaz; yaşamının doğal sürecinden de beslenir. Sanatta dünya ile yaşamın gerçek eşitlik ve birliği hüküm sürer. Çünkü o, algıda öznenin dünyayı seyrinden doğar. Bu seyrinde refleksiyon ve soyutlama değil, hissediş ve sezgi vardır.

İnsan, temelde doğal ve kültürel (tinsel) olmak üzere iki farklı türden gerçekliğin parçasıdır. Kantçı felsefenin özneye, neredeyse bütünüyle soyut bir hesaplama ve ölçüp biçme varlığı olarak sınır çektiği yerde, insan bu iki yönlü gerçeklikten yalnızca birine aittir. Burada o (insan), karşımıza salt bir doğal varlık olarak çıkar. Tüm eylemleri dinamik oluşumlar olarak nedensel güçlerce belirlenmiş durumdadır. Düşünme yetisi, bu doğal varlığın organik gelişiminin en kusursuz aşamasıdır. Doğal güçlerce adeta bir android gibi mükemmel hale getirilmiş olan bu teorik yeti, insanın öngörülebilir, kestirilebilir bir varlık olduğu varsayımını giderek güçlendirir. Hâlihazırda bir matematiksel yeti olarak akıl, onun teoride ve pratikteki her türden edimlerinin yönlendiricisidir. Akıl da elbette doğal bir kazanım olarak nedensel güçlerin belirlediği sınırlar içinde yer alır. Bu rasyonel donanım (aslında yazılım) o kadar belirleyicidir ki, insanın tarih boyunca biçim verdiği oluş gerçekliğinin arkasında da bu türden soyut ideler olduğunu düşünmeye iter. Tarihin uzun zaman bunun gibi nedensel-ideal güçlerin şekillendirdiği bir olaylar düzeni olarak kavranmış olmasının ardında rasyonalist eğilimler yatar. Rasyonalist iddia bir noktaya kadar doğrudur da. Tarihsel olaylar düzenine nedensel faktörler yön verir. Tarihsel gelişmelerin öznesi de elbette akıl sahibi bir varlık olduğundan ve akıl da (elbette aydınlanmış bir perspektifle) doğal nedenselliğin yön verdiği matematiksel bir güç olduğundan, tarihe ve hatta bir bütün olarak eylemler alanına etki edebilecek (özgür insani irade, arzu, istek, tutku ve karanlık insani itkiler gibi) diğer fenomenler paranteze alınmıştır.

İki Kültür

Öyleyse bir diğer yönüyle insan tinsel veya kültürel bir gerçekliğe de sahiptir. Bu gerçekliğin sınırları dâhilinde insan, işte en karanlık dürtülerinden doğan eylemlerinden

başlayıp doğaya, onun potansiyelini edimselleştirmek üzere kendi iradesiyle biçim verdiği işleme süreçlerine varıncaya dek oldukça zengin bir yaratıcıdır. İnsan, demek oluyor ki, bu gerçekliğin içinde yaratıcı özne olarak nedensel-doğal güçlerin belirleniminden kendini kurtararak hayalgücüyle üretir. Bu üretimin gerçekleştiği yer kültürün alanıdır. Ancak Simmel, insanın yaratıcılığının onu iki farklı türden üretime yönlendirdiğini düşünür. Bu farkı şöyle özetleyebilirim: (1) İnsan eserleri bir yönüyle, hala onun doğal köklerinin bir uzantısı görünümündedir. Kültürün bu yönü içinde insan, kendisi de bir parçası olduğu doğanın ona sunduklarını geliştirmekle görevlendirilir. Doğanın kendi kendine, kendiliğinden bir biçimde gerçek(*wirklich*)leştiremediği potansiyel, burada ortaya çıkabilmek, aktüel hale gelebilmek için insanın hayalgücüne, ama yine doğal sınırlar içinde yer alan biçimiyle, ihtiyaç duyar. Bizzat Simmel’in örneğiyle, ahlât ağacının meyvesi tatsız ve serttir. Vahşi doğa onu kendi güçleriyle bizim için yenebilir hale getirmez. Oysa bu noktada ortaya çıkan insan iradesi ve zekâsı, ağacı kültürlenme dediğimiz bir dizi yaratıcı etkiye tabi tutarak, onu yenebilir meyveler verecek şekilde işlemiştir. Peki, teknik zekânın öznesine, doğayı işleyip biçimlendirecek bir üreticilik kazandıran nedir? Nasıl ki, ahlâtın vahşi meyvesi onun doğadaki gelişiminin son noktasıysa ve ahlât ağacı bu noktadan sonra ihtiyaçlarına göre onu dönüştürecek bir özneye bağımlıysa, aynı şekilde insan türü de, tıpkı ahlât gibi, “kalıtım ve adaptasyon” yoluyla “fiziksel ve psikolojik” olarak ancak bir noktaya kadar gelişebilir (Simmel 1997: 41). İnsanın yaratıcı bir dehaya doğru gelişimine yol açacak olan sonraki süreçler doğal imkânlarla geliştirilemez. Bu yeni evrimsel enerji, adeta yapay seçilim yöntemlerine benzer biçimde ortaya çıkar. Demek ki ahlât ağacının potansiyelini edimselleştirecek (ağacın kendi gelişimsel olanakları içinde yer almayan) yaratıcı güç, insanın doğadan edindiği bir güç değildir. Aksine bu güç, kültürel bir varlık haline gelme, öznel olanı nesnel hale getirebilme yetisi kazanma sürecinde kazanılmıştır. Ve insan kültür varlığı olarak “kendi karakterine yabancı bir amaçlar sistemi tarafından” verilen bu gücü yalnızca doğaya değil, aynı zamanda doğaya bütünüyle yabancı bir yere insan ruhunu kusursuzlaştırmak üzere uygular (1997: 41).

İşte sanat bu noktada karşımıza çıkar. İnsanın yaratıcı güçleri, yalnızca ahlât ağacı örneğinde olduğu türden kültürleme süreçlerinde işbaşında değildir. Bu güçler en bağımsız ve özgür tarzda sanatsal görünümün alanında etkin olurlar. Doğal dünyada henüz uyanmamış gizil bir biçimde bulunan eğilimlerin canlandırılmasından bambaşka bir yaratımın söz konusu olduğu yerdir burası. Diyelim, gemi yapan bir marangozun sedir ağacına verdiği biçim, sedirin ağacının doğasında hapsolmuş bir formun yaratıcı aklın girişimiyle açığa çıkarılışı değildir. Gemi ustasının sedire verdiği form, ağacın doğal eğilimlerine tümüyle yabancıdır, çünkü bu form, mevcut eğilimlere tümüyle karşıt bir “teleolojik sistem” tarafından ona verilir (1997: 41).

(2) İnsanın yaratıcı dehası, sanat eserinde kültürün ikinci türden üretimlerinde karşımıza çıkar. Burada yaratıcılığımız bütünüyle özgürdür. Öznel tin, öznel kültürün alanında (doğal kökleriyle bağını koruyan nesnel kültürün aksine) doğadan kaynaklanan hiçbir ön belirlenime tabi değildir. Bir sanatçının elinde ağaç, bir gemiye de dönüşebilir, bir masaya da, ihtiyaçlar hiyerarşisi içinde oldukça gerilerde yer alan bir heykele de. Çünkü sanatçı, biçim verilmek üzere karşısında duran amorf malzemede, bir fizikçinin gördüğü tarzda birbiriyle kusursuz olarak ilişkilendirilmiş bir eşya düzeni görmez. Görünüm ve saf seyrin alanında karşı karşıya geldiği yığına hayalgücünün özgür üretimiyle yepyeni ve doğal olmayan bir biçim kazandırır sanatçı. Bu üretim öylesine kişisel, sahici ve biriciktir ki, bir başkasının hayal gücüyle asla kesişmez. Öyleyse kültürün alanında iki-yönlülük geçerlidir: Ahlât ağacına kıyasla herhangi bir sanat eseri lehine biriciklik ve bir defalık olmak bakımından bir fark ortaya çıkar. Ahlât ağacını kültürleyen kişi eylemini hiçbir değişime gerek duymaksızın yıllar boyunca tekrar eder. Sanatçı ise daha önce biçim kazandırdığı eseri bir kez daha yenilediğinde bu yeni eser artık eskisinin bir tekrarı değildir. O bambaşka bir öznel formun cisimleşmesidir. Çünkü sanatçının her yaratma edimi ruhsal enerjisinin bir defaya mahsus olmak üzere anlamlı bir yoğunlaşmasıdır. Yinelenebilirlik, zihinselliğe ait bir ilkedir. Mantığın ve aklın sınırları içinde olup biteni, onu meydana getiren soyut birleşim ve formülleri tekrarlayarak ‘re-prezente’ (temsil) edebiliriz. Bir temsil her zaman temsil ettiği şeyin yerine geçen bir şeydir. Hâlbuki görünümün dünyasındaki hayal gücünün özgür oyununu

tekrarlayabilmek mümkün değildir. Bu bir defalık süreç, her zaman bir ‘yeni’nin ‘prodüksiyon’udur. Aklın ve mantığın alanındaki tasarım ve imgeler, empirik dünyada karşı karşıya geldiğimiz duyu verisinin sentezlenmesi, anlamlı bir birlik haline getirilmesiyle oluşur. Burada bir tasarımın oluşması, duyusallığın dolayımını gerektirir. Oysa öznenin görüdeki orijinal seyir yaşantısı, kendisine dünyadan verilen bir şeyi seyretmez. Özne görüde dünyayı, düşünülür dünyanın yasa ve kurallara bağlı düzeninden bambaşka bir biçimde ‘üretir’. Öznenin görünün dünyasındaki üretimleri doğrudan, özgür ve denetimsizdir.

Otantik Hakikat

İşte bu nedenle sanat eseri otantik bir içeriğe sahip olur. Sanat eserinin otantik içeriği, bu denetimsizliğin, bir defalığın, yinelenemez ve taklit edilemezliğin, dolayısıyla kişiselliğin doğal sonucudur. Sanat eserinin kültürün trajedisine yol açan yabancılaşmadan kendini koruyabilmesi, tam da onun bu otantik içeriği sayesinde mümkündür. Tüm diğer (toprağı) işleme ve kültürlemelerdeki nesnelere, özne tarafından gerçekleştirildikleri ilk anda yaratıcısından uzaklaşırlarken, bir tek sanatta öznel ve nesnel formlar birbirine kavuşur. Bir tek sanatta yaşamın sınırsız oluş halindeliğine karışmak mümkün olur. Zihnin katılaştırıcı, durağanlaştırıcı, bir başka deyişle, belirli bir yer ve zamanda ete kemiğe büründürücü eğilimlerine görüde adeta bir bariyer örülerek, yaşamın bize ‘başka’ ve yabancı bir şeye dönüşmesi engellenir. Bilginin faileri olarak sürüklendiğimiz yaşam nehri içinde her şey sürekli akar. Biz bu sürekli akışın ne anlama geldiğini, sonsuzca sürüklenmenin manasını kavrayamayız; tıpkı bir bukalemun olmanın ne olduğunu anlamamızın imkânı olmadığı gibi. Bu türden bir talep, nehrin, yani hakikatin kendisi olmayı istemek demektir. Biz bu akışta (bilgi adını verdiklerimize) tutuna tutuna kendimizi kıyıya atmaya çalışan iyi yüzücüler olmaya çalışırız. Oysa görünün dünyasında bizzat bu akışın kendisi oluruz. Bilgi uğruna düşünme sürecinde elimizden kaçan bukalemun olmanın hakiki içeriği, şimdi eş yapıda olduğumuz bir içeriktir. Elbette bukalemunun kendinde sahip olduğu hakikate ermek

anlamında değildir bu. Şimdi yalnızca, adeta bilgiyi kaldırıp inanca görüde yer açarak, bukalemunla bir ve özdeş oluruz.

Görüde, düşünülür dünyada elimizden sürekli kaçırdığımız, yaşamın hakiki akışından başka bir şey yoktur. Yaşantının hakikati görünün kaderidir. Öyleyse aklın ve mantığın sınırlarında zincire vurduğumuz kader burada tersine döner. Bu, kaderin diyalektiğidir. Bilginin ve doğanın alanı, zorunlu olarak bağlı olduğumuz doğal sınırların imkân tanıdığı ölçüde olanaklı olan bir bilgiyi ele geçirebildiğimiz alandır. Öbür yandan tinin alanında, bu türden bir sınırlı bilginin veremeyeceği bir gücü elde ederiz. Yaşama yönelir, saf sezgi ve hissediş yaşantısına tutuluruz. Sanatta dünya artık bir deneysel koşullar alanı olmaktan çıkar ve hakiki dünyayı solumaya başlarız. Kültürün doğal köklerine dayalı alanlarda gerçekleşen yabancılaşmadan bihaber öylece sonsuz akışa teslim oluruz.

Kusursuzlaştırma

Kültür genelde, Simmel’in ifadesiyle, bireyi “kusursuzlaştırma” girişimidir. Kültür bunu, insani gelişime dışsal bir şeyi insanın içine sürükleyerek yapar (1997: 42). Yalnızca ağaç aşılama türünden işleme süreçlerinde değil, bilhassa adab-ı muaşeret usullerinde, koleksiyonerlik veya şarap tadımcılığı gibi incelmış zevklerimizde, zarafete dayalı nezaketimizde söz konusudur bu ilke. Kültürü, bu örneklerle bakarak yaptığımız gibi, “incelmışlik, yaşamın tinselleştirilmiş formları, zihinsel ve bedensel (*inneren und äußeren*) emeğin ürünü” olarak kavrarsak, onu nesnel tinin alanındaki cisimleşmelerden hareketle, dışarıdan içeriye doğru belirlemiş oluruz (1958: 502).⁵ Bu durumda tekniğin ürünleri, mobilyalar, kültür bitkileri, araçlar, kitaplar gibi nicelerinde gördüğümüz şey, zihinsel bir başarıdır (*Leistung*). Oysa bu düşüncede kültürün, öznel tinin “doğal canlılığı(nın) ve potansiyeli(nin) yoğunlaşmış ifadeleri” olduğu gerçeği gözden kaçır (1958: 502). Bu bakımdan kültürü belirleyen temel motif, zihinselliğimizden değil,

⁵ Kültürü bu türden dışarıdan içeriye doğru tanımlama tarzı Ernst Cassirer’in *Sembolik Formlar Felsefesi*’nde ve sonraki çalışmalarında karşımıza çıkan kültür kavrayışını çağırıyor. Yine de bu çağırışının bir indirgemeye yol açmasını engellemek üzere yapılacak bir tartışma başka bir çalışmayı gerektirir.

doğallığımızdan, canlı bir varlık oluşumuzdan gelen potansiyelimizin edimselleşmesidir.

Kültürün hemen her alanında talep edilen kusursuzlaştırma ilkesinin, sanatta çökmesi de aynı nedenledir. Kusursuzlaşma tümüyle öznel (içkin) bir çaba, dışarıya kapalı bir girişim değildir; hatta o öznenin nesne ile amaçlar bakımından ortaklaşmasını, yalnızca kültürde mümkün olan bir uyumun gerçekleşmesini ister. Hâlbuki sanatta ne kusursuzlaşmak (nesneyle uyumlulaşmak) talep edilir, ne de bireysel mükemmelleşme ya da incelmışlik. Tersine sanat, doğayı, toplumu veya nesnel tını, öznel tının kendi gelişimine bulaştırmadığı bir yoldur. Öznel tın sanat eserinde, kültürün diğer alanlarında çoktandır yitirdiği, nesnel form aracılığıyla kendine dönüş şansını, nesneyi hedeflemeksizin ele geçirir. Böylece birey sanatta bir deha olarak görünür. Ama deha yaşantısı, bireyin kendini kültürün dünyasında kusursuzlaştırmasının bir sonucu falan değildir. Sanat eseri, öznel ve nesnel amaçlar açısından bir uyumun söz konusu olduğu bir mecra olma talebi taşımadığından, bir tek onda kültürün temel dinamiğinin (yani öznel tının nesnel tın yoluyla kendine dönme arzusunun) kültürün trajedisine dönüşme riski bulunmaz. Oysa diğer kültür fenomenlerinde öznellik, nesnelliği hedeflediğinden (böylece öznenin amaçları araçsallaştığından) bu trajedi öznenin kaderidir. Sanatçının üretimleri, kendi amaçlarına sahip bir nesnelliğe devir teslim edilebilecek türden eserler değildir. Bu yüzden sanat, bireyin kendini yabancılaşmadan koruyabileceği biricik formdur.

Değerlendirme

Simmel, yukarıda göstermeyi denediğim trajedi fikrini “Kavram ve Kültürün Trajedisi” adlı yazısında ileri sürer. Bu bir gelecek senaryosudur. Nesnel tın ile özne arasında gerçekleşen parçalanma, sonunda bireyi felakete sürükleyecektir ona göre. Muhtemelen bu senaryonun oyuncularını bizleriz ve kültürel gerçekliğimiz tümüyle katastrofik. Buna ilişkin bazı gözlemlerimiz var elbette ama yine de güvenilir değiller. Çünkü tıpkı felaketin habercileri gibi, gelişmeleri henüz daha onlar ortada yokken görebilme gücüne sahip olanların mesafesinden mahrumuz. Birey, içinde yer aldığı,

belirlenimine bağlı olduğu ve kendisi de onu belirlediği, kısacası etkileşime girdiği gerçekliği, galeride bir resme bakar gibi seyredemez. Onun hakikatini yalnızca belli belirsiz ruhunda duyumsar. Bu his de ona çektiği acıların mirasıdır. Mutluluğumuzu göremediğimiz gibi, felaketimizi de –onun içinde yer aldığımız sürece göremeyiz. Öyleyse Simmel’in uzmanlaşmış üretim ilişkilerinin çağında parçalanmanın giderek gemi azıya alacağı zamanlara ilişkin öngörüsü, biz o zamanları yaşadığımızdan, bize doğru ya da yanlış görünemez. Ama bir an için kendi gerçekliğimize yukarıdan baktığımızı hayal edecek olsak, felaketimizin anaforunun bizi nasıl da savurduğunu hissederek hissetmez, ebedi bir yangının içinde olduğumuzu düşünmekten kendimizi alamayız. Simmel bu yangını, çağdaş bireyin kaderi olarak görür ve onu söndürmenin anlamsız bir çaba olduğunu düşünür.

KAYNAKÇA

BROCH, Hermann (2012). *Vergilius'un Ölümü*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: İthaki Yayınları.

CASSIRER, Ernst (2007). “Die ‘Tragödie der Kultur’”, *Aufsätze und kleine Schriften (1941-1946)*, Ernst Cassirer Werke (Hamburger Ausgabe, ECW) 24, Hrg. von Birgit Recki, S. 462-490, Hamburg: Meiner.

HORKHEIMER, Max (2004). *Eclipse of Reason*, Wiltshire: Continuum.

JUNG, Werner (2001). *Georg Simmel. Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: Anahtar Kitaplar.

PLATO (2000). *The Republic*, ed. G. R. F. Ferrari, tr. Tom Griffith, Cambridge: Cambridge University Press.

SIMMEL, Georg (1911). *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt.

SIMMEL, Georg (1958). *Philosophie des Geldes*, Sechste Auflage, Berlin: Duncker & Humblot.

SIMMEL, Georg (1997). “On the Essence of Culture,” *Simmel on Culture, Selected Writings*, ed. David Frisby & Mike Featherstone, pp. 40-45, Nottingham: Sage Publications.