

Güzellik Pusulası: Ortayı Arayış

The Compass of Beauty: A Search for the Middle

LARS SPUYBROEK

Çeviren / Translated by

AHMET ÇELİK 

Ministry of National Education of Türkiye

Received: 18.02.2024 | Accepted: 03.04.2024

Abstract: At the very center of ontology lies a part-whole puzzle traversed by the problem of connection, transcendence, and transition. Materialism, in its traditional form of determinism and emergence, has left ontology alone with this metaphysical void by failing to express the simultaneous internal and external existences of things and their interactions, that is, the continuity of existence. However, when existence is understood based on beauty, the kaleidoscopic continuity of existence suddenly becomes visible. Beauty, by making transcendence and mentality the inherent quality of existence, reconfigures all things as a continuous aesthetic flow built on and oriented towards beauty, while ontology and aesthetics become mirror images of each other: “beauty allows parts to be visible and accessible for other wholes without isolating them from their relationships with neighboring parts.” Here, Lars Spuybroek, reading names like Plato, Kant, and Burke, as well as Alfred North Whitehead, Charles Hartshorne, and William Hogarth together, presents his own diagram that reveals the aesthetic continuity of the arena of existence as an alternative to Heidegger’s four-layered static Being.

Keywords: Beauty, aesthetics, aesthetic diagram, ontology.



Giriş

Ontolojinin kalbinde çok özgül bir problem duruyor: Şeyler parçalar-dan teşekkül edip böylelikle içsel olarak var olurken, nasıl olur da dışsal olarak, başkalarıyla var olabilir? Ya da bunu Kantçı terimlerle, biraz daha belirgin şekilde ifade etmek gerekirse: Şeyler, bütün ve onun parçaları arasındaki ilişkiler içinden analitik olarak oluşturuluyorken, nasıl olur da bütün ve dünyayla arasında sentetik ilişkileri olabilir? Bu iki alem nasıl bir varoluş sürekliliğinin parçası olabilir? Materyalizmin hiçbir türü bu sorunu çözememiştir. Onun geleneksel biçimi olan determinizmde, bağlayıcı vektör olan zorunluluğu yönlendirmesi için ya Tanrıya, ya da bilince ihtiyaç duyulur. Daha sonraki biçimi olan *ortaya çıkış* [*emergence*], etkileşen parçalar ile diğer bütünlerle uygun bir şekilde etkileşen, ortaya-çıkışmış bütün arasında bir boşluk bırakır. Hatta on dokuzuncu yüzyılda bile Darwin, varyasyonun doğadaki tek pozitif güç olarak 'en güzel formları' 'sonsuz bir şekilde'¹ ekleyerek yürüdüğü ve doğal seçilimin yalnızca negatif bir güç olarak hareket edip bazı varyantları çirkin uyumsuzlar olarak elediği fikrini kabul etmekte güçlük çekiyordu. Aslında, uyum kendi başına varyasyon kavramına hiçbir katkıda bulunmaz çünkü parçalara nasıl bir araya geleceklerini söyleyen çevre değildir. Görünüşe göre, parçalar yalnızca parçalarla ve bütünler ise bütünlerle etkileşime girmektedir. Bununla birlikte materyalist ontolojiler, içe-dönük parça aşamasını ve çevreye-dönük bütünler aşamasını açıklamakta oldukça başarılı olmalarına rağmen her ikisini birbirine bağlama konusunda tamamen başarısız kalır. Denklemin iki fiziksel tarafı, onlar için en azından fiziksel olarak bağlanmanın imkânsız olduğu derin bir metafizik boşlukla ayrılmıştır. Bununla birlikte, 'ortaya çıkış' teriminin dikey doğası üzerine kısa bir düşünme, bize, maddi etkileşimlerin düz, kör dünyasının aşkınlık olmaksızın var olamayacağını fark ettirecektir. Bilim adamları ve bilim felsefecileri, *ortaya çıkış*tan sanki klasik yukarıdan-aşağıya tertiplemenin tersiymiş gibi söz ederler. Öyledir de. Ancak yalnızca yönselliğiyle, kesinlikle kavramsallığıyla değil. Yani bu tertiplenmeyle aynı dikey ekseni paylaşır, aynı dikey mesafeyi kaplar ve aynı ikilikler üzerinden

¹ Krş. *The Origin of Species* [Türlerin Kökeni]'ndeki son cümle.



serpilip büyür. Kuşkusuz, *ortaya çıkışın* metafizik doğasını kabul etmek, tüm fiziksellik kavramlarını derinden etkileyecektir, bu yüzden tüm materyalistler ondan çekinerek uzak durur. Bu nedenle, aşkınlığı kabul etmenin bir yolunu bulmalı ve onu dışsal bir failliğin bir parçası yapmak yerine, şeylerin kendilerinin bir parçası haline getirmeliyiz.

Bunu yapmak için, öncelikle parçaların kendi ufuklarının ötesini görmesine izin verecek düzeyde bir zihinselliği maddeye koymamız gerekir. Onların uyum sağlama çabalarını, yukarıda bahsedilen zorunluluk gibi genel bir teleolojiye değil, daha ziyade yerel bir teleolojiye veya yerel aşkınlık olarak adlandırabileceğimiz bir şeye karşılık gelen ‘bir bütün uğruna gerçek bir çaba’ olarak anlamaya başlamalıyız. Sonra, tersi şekilde, bütünlere diğer bütünlere parçalarına bağlanmaları için izin vermeli, böylece bu yerel aşkınlığı bir çekim bölgesine dönüştürmeliyiz. Benim iddiam, sadece güzelliğin bu tersine dönüşü mümkün kıldığıdır. Güzellik, tıpkı *ortaya çıkış* doktrininin öngördüğü gibi, bütünün parçaları değil, parçaların bütünü aşmasını sağlar. Birine güzel gözleri olduğunu söylediğinizde, Baudrillard'ın bir zamanlar şakasını yaptığı gibi, ondan bir gözünü çıkarıp uzatmasını beklemezsiniz. Başka kişilerin ya da şeylerin beğendiğimiz parçalarını –birinin kızıl saçlarını, altının parıltısını, tepelerin kıvrımlarını, nehrin üzerinde titreşen ışığı – öylece oldukları gibi değil, bir bütünün parçaları olarak, o bütünden yayıldıkları için beğeniriz (Bkz., Spuybroek, 2014). Ve bu noktada, söz konusu parça, bir parça olma rolünü artık aşmıştır. Kızıl saçlar kafa derisini soğuktan izole edebilir, ancak beğenimizin bu fizyolojik işlevle hiçbir ilgisi yoktur. Doğal seleksiyon, kızılığın neden meydana geldiğini *ortaya çıkışın* açıklayabildiği gibi asla açıklayamayacaktır, ancak *ortaya çıkış* da kızılığın neden hoşla gittiğini asla açıklayamayacaktır. Bunlar gece karanlığındaki gemiler gibi birbirine rastlaşmadan öylece geçip giderler. Güzellik, parçaların, onları komşu parçalarla olan ilişkilerinden çekip almaksızın diğer bütünlere için görülebilir ve erişilebilir olmalarına izin verir. Felsefi olarak söylendiğinde bu duyulmamış bir şeydir: Başka hiçbir güç, bu iki alem arasındaki artık darbimesel haline gelmiş uçurumun üzerinden atlayamaz. Güzellik (Darwin'in de bu kelimeyi kullanması tesadüf değildir) bu imkânsız denklemi çözer; analitik ile sentetiği aynı varoluş alemine sokmayı ya da en azından kesiştikleri veya hizalandıkları, hatta onu bir tersine dönme olarak düşündüğümüzde çark ettikleri bir nokta (zorunlulukla



ontolojik bir nokta) bulmayı başarır. Şeyler güzel olmaksızın olamazlar; ya da biraz daha nötr şekilde söylenirse, şeyler çevreleri üzerinde, şu veya bu şekilde fark etmez, bir hak iddiasında bulunmaksızın olamazlar. Güzellik, bir kum saatinin dar ortası gibidir; tüm parçalar yakınsak tarafta tek bir noktaya toplanırken diğer, ıraksak tarafta sanki o noktadan saçılıyormuş gibi dökülür. O halde önümüzdeki sayfalardaki sorumuz şöyle olacaktır: Güzellik, iki alem arasındaki bu kesişimi nasıl inşa eder?

Bu nokta geleneksel olarak 'orta' olarak adlandırılmıştır. Orta, o kadar çok biçim almıştır ki, daha ayrıntılı bir tartışmaya girmeden önce onun tarihsel dönüşümlerini kabaca resmetmek faydalı olabilir. Başlangıç için, daha sonraları Aristoteles'in erdemli altın ortasına dönüşecek olan Apollon'un ölçülülük çağrısı ve bu ikisi arasında da güzelliğin her şeyin mutlak merkezinde yer aldığı Platon'un tek kutuplu evreni, iyi bir yer olabilir. Bu kavram hemen bazı soruları gündeme getirir: Bu, güzelliğin kendisinin (bir kalp ya da bir köken gibi) orta olduğu anlamına mı gelir, yoksa onun henüz bahsedilmemiş önceden mevcut uçlar arasında var olması gerektiği anlamına mı gelir? Platon bu konuda oldukça muğlak. Çünkü onun felsefesinde güzellik iynin rolünü üstlenir ancak sıklıkla da gökten inen bir şimşek çakışı gibi dehşet vericilik yönüyle tasvir edilir. Görünen o ki, onun tekil kutbu gizlice çifte bir varoluş sürdürmektedir. Şimşek, Platon'dan birkaç yüzyıl sonra, Longinus'un *Peri Hypsous*'ta yüce kavramını vazetmek için kullandığı model haline geldi: şeylerin orta bir konuma değil, en muazzam ve en yüksek konuma yönelme arzusu. Estetik dünyası, bin yıldan fazla bir süredir güzellik ile yüce arasında gidip gelen bu iki kutuplu durumda kaldı. Ancak zaman zaman başka biçimler de –sıra dışı, tuhaf, komik, trajik– çoğunlukla alt kategoriler şeklinde kabul edildi. Güzellik ve yüceliğin, kademeli dönüşümlerin sürekli skalası üzerinden birbirlerine (tabiri caizse sürgüsü üzerinden) bağlandığı ilk kavram, Uvedale Price'ın 'güzellik ve yücelik arasında bir istasyon' olarak tasvir ettiği pitoreskin icadıyla gelmiş olabilir. Bilindiği üzere, Kant, İngiliz estetikçilerini teorilerinde dikkatlice takip eder. Fakat sürgü üzerine daha fazla konum yerleştirir; bir uca hoş (*Hübsch*), diğer uca ise yüceyi ve her ikisi arasına da muhteşem ve dehşet vericiyi (*Schreckhaft-Erhabene*) koyarak güzelliği biraz ortaya doğru kaydırır. Yeni-Kantçı Alman filozof Dilthey ise bu sıralamaya çirkinliği de ekleyebilmiş ve sistemi bir spektrum olarak adlandıran ilk kişi olmuştur. Max Dessoir, bu



ipucunu renk konusunda takip ederek, estetik diyagramı, çubukların kestiği bir daire, bir renk çarkı biçiminde inşa eden ve böylece doğrusal spektrumunda bir eğriye bükten kişi oldu. O noktada Dessoir, dairenin aslında orta kavramını yeni bir seviyede, yani bir doğrunun orta noktası olarak değil, bir merkez olarak yeniden nasıl takdim ettiğini anlamamıştı. Sonunda, 1970'lerde, o sıralar yetmişlerindeki Amerikalı süreç filozofu Charles Hartshorne (daha önünde bir otuz yılı vardı), güzelliği tekrar merkeze yerleştirip böylece biri parçalar arası ilişkileri hizalayan analitik, diğeri bütünler arası ilişkileri hizalayan sentetik iki boyut, iki sürgü arasında bir orta yaratarak Dessoir'nın modelini Whitehead'in güzellik üzerine fikirleriyle çok hassas bir çift eksenli model oluşturmak üzere karıştırdı. O sırada ise Platon'un güzellik üzerine fikirlerini ifade etmesinin üzerinden neredeyse 2500 yıl geçmişti.

Güzelliğin tarih içindeki seyrinin böylesine kabataslak bir şekilde tasvir edilmesi bile varyasyonları ve bunların birbirlerinden nasıl evrimleşmiş olabileceğini anlamamızı sağlayacak çok daha titiz bir tanımlı talep ederek kolaycı bir orta kavramına derhal meydan okur. Bu tarihi aşamaların bazılarında 'orta' terimi ölçülülük ve dolayımılamayı ifade etti, bazen vasata işaret etti, bazense denklem anlamında kullanıldı. Bununla birlikte, görünüşte kafa karıştırıcı olan bu soy kütüğünde, Platon'un evrensel merkez noktasından başlayarak sürekli genişleyen bir doğrusal ölçeğe ulaşan, bunun ardından bir merkez ve bir çevre tarafından tanımlanan dairesel bir yüzeye dönüşen açık bir boyut artışını ayırt ederiz. Doğal olarak bu aşamaların her birinde sorular gündeme gelir. Örneğin, doğrusal aşamaya baktığımızda, ortayı bir ölçeğin iki ucu arasında bir eksen olarak mı görmeliyiz? Bu, ortanın sabit ve uçlarınsa değişken olduğu anlamına gelirdi. Yoksa kutupları, aralarında kayan bir orta nokta olduğu halde şeylerin varyasyon yoluyla ona yönelebilecekleri sabitler olarak mı görmeli? İlkine muhtemelen en iyi şekilde denklem, ikincisine ise dolayımılama denebilir. Oldukça garip bir şekilde, bizzat kavramların sürekli bulanıyor olması, sistemin boyut-sallığını arttırmış gibi görünmektedir. Söz konusu tek nokta, iki kutuplu tek bir doğruya ve bu tek doğru ise, (şimdi dört kutbu olan) iki çizgiye dönüşür; her aşama, bu ister bir merkez, ister bir dolayım ya da denklem biçimi olsun, kendi orta kavramıyla tanımlanır. Biz yalnızca ortayı tam olarak neyin oluşturduğunu sorgulamakla kalmamalıyız; aynı zamanda kendimize ortasından bahsettiğimiz şeyin ne olduğunu da sormalıyız. Çünkü güzellik, tarihi boyunca giderek daha



çeşitli estetik değerle çevrelenmiştir. Bu, güzelliğin güzel olmayan durumlardan oluşan bir dünyada konumlandığı anlamına mı geliyor? Evet, bir bakıma. Peki bu durumlar güzel olmadıklarında, onlar hala o eksen işlevinin, güzelliğe atfettiğimiz o ontolojik işlevin bir parçası mıdır? Evet, muhtemelen. Şayet öyleyse, bu, öteki durumların güzellikle birbirleriyle ilişkili olmadıkları bir biçimde ilişkili oldukları anlamına mı gelir? Evet, kesinlikle.

Güzelliği varoluşa esas olarak görmeye başladığımız an, analitiğin ve sentetiğin değişken güçlerini, onlar mahiyetlerde kaynaşırken ve böylece yalnız güzeli değil, bir o kadar da sık çirkin, muhteşem, şirin veya eğlendirici, olmadı komik ya da gülünç, hatta garip ama çekici, eski ama ilginç, havalı, sıkıcı, tuhaf, melodramatik ve bayağı, ya da tepeden turnağa alelaide ve sıradan, elbette unutmadan korkunç ve dehşet verici ya da tüyler ürper-tici, tiksiniç ve daha pek çok şeyi meydana getirirken idrak edebiliriz. Böy-lesi bir ontolojik bolluk ilk olarak her şeyin pozitif olduğu anlamına gelir: Bütün şeyler, sahne arkasından, bodrumdan ya da arkasına saklanılacak per-delerden yoksun bir mevcudiyet arenasında hareket eder. Şeyler içine ka-panık, otistik ya da melankolik olabilir ama yalnızca gün ışığında öyledirler. İkinci olarak o tüm pozitif şeylerin, analitikle sentetiğin denklemleri ol-duğu ve her iki eksenin de sıfır ile maksimum arasında bir yerde pozitif değerler ürettiği anlamına gelir. Ayrıca sentetik, mevcudiyetin konfigüras-yonuyla (tüm bütünlerin belirli bir anda birbirleriyle etkileşime girmesiyle) ilgilendiği için, o aynı zamanda üçüncü olarak, böylesi bir enstantanenin bütün varyasyonlarıyla güzellik mozaığının tamamına yayıldığı anlamına ge-lir. O, her kokulu çiçeğin, yüzdeki her gülümsemenin, her bombalı saldırı-nın, her kâbusun, her tümörün ve her saçma şakanın onun parçası olduğu koca bir kaleydoskopik görüntü oluşturur. En ağır taş anıttan en küçük bir yansımaya, kırmızı saçın bir parlıtısından bir uçak kazasına, en kırılğan yu-sufçuktan en karanlık ormana kadar, her şey, yerlerini sürekli yeni nesillere bırakmak için çabucak göçüp gidecek olan renkli devasa kristallere yoğun-laşarak her an bir mozaik gibi bir araya gelir. İşte bu kaleydoskopik gö-rüntü, katışıksız olumsuzluğun ve saf mükemmelliğin bütünüyle birbirinin yerini alabildiği bir eşiği aşip geçerek, içimizden birinin herhangi birimizin onu düzen, hatta kaos olarak adlandırabileceği bir şeyin ötesindedir.

Şimdi küçük taslağımızı alalım ve adım adım daha fazla ayrıntı ekleye-lim.



Spektrum ve Daire

Apollon'un doğduğu Delos adasındaki antik anıtsal heykeli bir elinde meşhur yayını, diğer elindeyse ikinci bir şeyi, bir disk üzerine yerleştirilmiş oldukça küçük bir Üç Güzeller heykelini tutuyordu. Antik Yunan'da Apollon'un ikili doğasını tasvir etmenin sık kullanılan bir yöntemi olmasına rağmen, bu ikonografi artık yaygın bir şekilde bilinmemektedir çünkü çoğu heykel günümüze tastamam ulaşmamış ve yalnızca eski sikkeler üzerindeki bir avuç gravür ile eski el yazmalarındaki tasvirler kalmıştır. Apollon'un daha iyi bilinen sembolleri olan yay ve lir, daha ikircikli şekilde de olsa, benzer işlevleri yerine getiriyordu. Zira bu ikisi antik Yunan'da apaçık bağlantılıydı. Örneğin, Herakleitos yay ve liri, daha sonra Rönesans'ın *concordia discors* düsturuna dönüşecek ünlü karşıtların uyumu (Heraclitus, Fragment 51) doktrinini betimlemek için kullanmıştı. Yay ve lir arasındaki biçimsel benzerliğin yanı sıra, kavramsal bir benzerlik de vardır: Homeros'un yazdığı gibi (*Odysseia*, XXI: 411), bir yayın telleri 'tatlı tatlı şarkı söyleyebilir' ve lirin müziği bir okun deliciliğiyle kalbimize saplanabilir. Klasik filolog Karl Kerényi, Apollon'un geleneksel olarak kendisine atfedilen ulvilikle yeterince karakterize edilemeyeceğini, bunun yerine tek bir tanrısallıkta bir araya getirilmiş olan yer altı dünyasının karanlığı ve Olimposcu berraklıkla hakkıyla karakterize edilebileceğini savunmuştur (Kerényi, 1983, s. 58). Benzer bir şekilde, klasikçi Marcel Detienne de Apollon'un özellikle kendi adına diğer tanrılardan daha fazla katli olduğu için onun 'derin çiftdeğerliliği'nden bahseder (Detienne, 1986, s. 51). Apollon oklarıyla 'uzaktan vurma' (*hekebolos*) yeteneğine sahip olduğu gibi müziği ya da diliyle büyüleme ve ikna etme yeteneğine de sahipti. Başka bir deyişle, Apollon'un ikili doğası, bir tür 'ya/ya da' seçimi meselesi değil, bilakis bir kombinasyon yani onun her bir eyleminin gerçekleştiği boyutların ikiye katlanması meselesidir.

Bunun ışığında, erken dönem Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda çizdiği içkiden uzak, sıkıcı, Dionysos karşıtı bir Hristiyanlık habercisi Apollon tasvirinden hızla uzaklaşmalıyız. Genç filozof, spektrumun bir ucuna Dionysos'u, diğer ucunaysa Apollon'u, sanki ilki yalnızca aşırılıkla, ikincisi ise yalnızca uyumla ilgileniyormuş gibi, kabaca konumlandırmıştı. Apollon'un Delphi'deki tapınağı aslında Dionysos kültü ile paylaşıyordu. Tapınak, kışları, Dionysos'a adanan ayınlar için kullanılırdı ancak yılın geri kalanında rahibe –Pythia– en az şarap ve içki tanrısınınki kadar coşkulu epifaniler aracılığıyla Apollon'la



devamlı ama çılgınca bir iletişim içindeydi. Apollon'un Delphi'deki tapınağın girişinde yazılı olan *mēden ágan* ("hiçbir şeyi aşırılığa vardırma") düsturu kuşkusuz bir ölçülülük çağrısıdır ama ölçülülüğün her zaman *bir aşırılığın ölçülülüğü* olduğunu da her zaman aklımızda tutmalıyız. Apollon'un çağrısı bir perhiz çağrısı değildir. O, aşırılığa çilecilikle ya da pasiflikle karşı koymayı önermemektedir. Bu zaten kesinlikle hiçbir yere götürmez. Şunu anlamalıyız ki aşırılık ve ölçülülük aynı düzende değildir ve aşırılığa gitmeyi öylece orta yolda kesemeyiz. Herhangi bir vecd eylemi sırasında akıl hızla baştan gideceği için kendimizi öylece kesintiye uğratamayız, ne de kendimizi rasyonel, ölçülü bir zihin ve aşırılığa susamış bir beden olarak ikiye bölemeyiz. Hayır, aşırılığı ve ölçüyü farklı yönlerden gelen iki güç olarak hayal etmek çok daha iyi olurdu. Ayrıca bu iki gücün dolayımlanması gerekir ve onlar sadece tek bir eylemle uzlaştırılabilirler. Bu durumda, tek bir eylem, tükenme noktasına kadar tek bir şey yapmayı kapsamaz. Eylemin kavisli bir yörünge izlemesi gerekir: bir yönde başlamak ve bir diğer yönde sona ermek. Tek bir eylem, aynı anda iki şey yapar; o da güzelliğin eylemidir. O, önce aşırılığı, sonraysa ölçülülüğü hedefler; ya da Apollon'un yayı metaforunu kullanırsak, ileriye doğru nişan alırken oku yukarı doğru fırlatır. Bu modelle, dolayım kavramını matematiksel denklem kavramına doğru kaydırıyoruz: Apollon, ölçünün yatay eksenine aşırılığın dikey eksenine arasında her ikisinin de etkisini eşitleyen, daha dikeylikle başlayarak yataylıkla biten kavisli bir fonksiyon çizer.

O vakit, bir şeyi iyi yapmak ya da Aristoteles'in dediği gibi bir şeyi erdemli bir şekilde yapmak, tek bir yönde hareket etmek yerine birçok yön arasında seyrettiğimiz bir *yön bulma* biçimi olurur. Bunu elbette Platon'un, ruhun biri siyah diğeri beyaz iki kanatlı atın çektiği bir arabayla temsil edildiği *Phaidros*'taki arabacı benzetmesinden anımsıyoruz. Platon'un mağara, aşk merdiveni, arabacı gibi analogileri sıklıkla belirtildiği gibi sadece metafor değil, bilakis matematiksel fonksiyonlara daha yakındırlar ve birçok çeviride kısa diyagramlarla açıklığa kavuşturulmaları da tesadüf değildir. Aslında Platon'u ilk analitik filozof olarak adlandırmak pek de yanlış olmaz çünkü bu analogiler matematiksel sembollerle kolayca yazılabilirler (onun hakikat kavramı Pythagorascı denklemlerden bir hayli etkilenmişti). Nasıl olursa olsun, arabacı analogisinin dehası, bir eylemin vektörünün iki kuvvete ya da daha doğrusu iki değişken dizisine ayrılabilceği gerçeğinde yatar, zira her bir at minimum ve maksimum kuvvet arasında



herhangi bir çaba sarf edebilmektedir. Aynı zamanda atlar kanatlı olduğu için araba yukarı, aşağı, sola veya sağa gidebilir. Platon'un *Phaidros*'taki tasvirlerinden yön vermenin, sadece kişinin iradesini her iki ata dayatmasına indirgenemeyeceği oldukça açıktır –şayet durum böyle olsaydı, ruhun çabalamak için atlara ihtiyacı olmazdı. Aksine, Platon sayısız davranış betimler: gökyüzünde zikzak çizmek, yeryüzüne geri düşmek ve gök cisimlerinin sürekli tekrar eden döngülerinin bir parçası olmak için ölümsüzlük küresine doğru yol tutmak. Platon'un gözünde, ruh bir homunkülüs olarak bedeni yönlendiren bir arabacı değil, bilakis iki yön arasındaki tek harekettir. Platon, hemen kısa süre önce, *Şölen*'i yazarken, bu arasındalık için Diotima – “Mantinealı bir kadın” – ve Sokrates arasındaki diyalogda, aşkın güzellikle ilişkisini anlatırken özellikle önemli hale gelen *metaksu* terimini kullanmıştır.

“Aşk güzel şeylerin aşkıdır” (*Şölen*, 201e ve 204b) der Diotima. Bu ise güzel şeylere tam sahip olmamak, bilakis güzelliğe sahip olmamak ile ona sahip olmak arasında bir durumda bulunmak anlamına gelir. Bu durum, duran aradalık olarak tanımlanamaz ama bir yolda olma, bir çabalama ve yön bulma olarak tanımlanabilir. Bu anlamda, tüm eylemler güzellik için çabaladıklarından aşk eylemleridir ve bu tür eylemler kendilerini iki duygu arasında koordine eder: biri katıksız mutluluk (*Şölen*, 204e) diğeri ise saf korku, kişinin aşkınlığın dikey eksenini boyunca ters yönde felaket ve başarısızlığa doğru ilerlediği bir düşme korkusu. Aşkın bu çift yönlü hareketi, *Phaidros*'ta yüzü kendisine bir “yıldırım çarpması” gibi vuran güzel bir gence âşık olan arabacının genci ele geçirme anına varışını anlatan arabacı analojisinden sonra yeniden ele alınır (*Phaidros*, 254b). İşte bu, ruhun “kanatlar çıkarmaya başlamasını” sağlayan bir aşktır (*Phaidros*, 251c). Ayrıca bu Platon'da sıklıkla rastlanan dinginlik ile hareket arası –arabacının aslında arabasında hareketsiz durduğunu aklımızda tutmalıyız– ve bilgelik ile cehalet arası, ama burada özellikle ezici ile güçlendirici arası yalpalayan ikili bir argümanı gözler önüne serer. “Üzerimize bir korku düşerken” “güzellik tarafından ele geçiriliriz” (*Phaidros*, 251a), bir güç ki bizi dehşete düşürdüğü kadar rahatlatır ve arabacı onu güneşin parlaklığıyla ilişkilendirdiği kadar sık biçimde şimşekle ilişkilendirir.

Platon'da yalnızca göksel dikeyliğin ve yersel yataylığın engin kozmik sistemiyle değil, aynı zamanda en-yüksek-olarak güzellik ve orta-olarak-güzellik karmaşasıyla da tanışırız. Ve bu karışıklık bazen sayfaları ele geçirme



ve bir leke gibi yayılma eğilimindedir. Örneğin Platon, güzelliğin kelimenin tam anlamıyla “gerçekliği görmek” olduğunu söylerken güzelliğin ontolojik doğası konusunda çok karardır (*Phaidros*, 248b); keza “göğün ötesinde bir yer” olan güzellik aleminin “renksiz, biçimsiz ve katılıktan azade bir yer” olduğuna inanmıştır (*Phaidros*, 247c). Görülüyor ki, felsefesinin özünde bulunan böylesi bir çelişki devasa bir sorun teşkil etmektedir. Görünmezi nasıl görebiliriz? Öncelikle bu kafa karışıklığının sadece kendisine ait olmadığını da not edelim. Bu farklı biçimlerde kendisinden önce de vardı; ve yalnızca iki örnek verirsek bu karmaşa, Hegel'in “sinnliche Idee”si² ile Paul Klee'nin “sanat görünmezi görünür kılar” sözlerine kadar sürdü. Ayrıca, sorunun kavramsal ya da felsefi olmaktan ziyade geometrik ve boyutsal bir doğası olduğunun da farkına varmalıyız. Kuşkusuz, Platon tüm unsurları yerli yerine koymuştur: dikey, yatay, doğrusallık, dairesellik, orta, çevre – yine de tüm fikir, çözmek için çok cesaret kırıcı bir karmaşa olarak aynı yerde durmaktadır. Belirtildiği gibi, düşünürlerin kutup gibi görünen şeyin aslında bir doğru, doğru gibi görünen şeyin aslında bir eksen, iki kutuplu bir eksen gibi görünen şeyinse aslında iki eksen, bu iki eksenin de bir daire tarafından denkleştirildiğini ve bu dairenin de ortasında bir kutup bulunan tek bir doğru olduğunu görmeleri birkaç bin yıl alacaktı. Estetik gelişimin güzelliği merkeze doğru geri taşıyan birkaç bin yılını gördükten sonra, Platon'un en başından beri haklı olduğu sonucuna varabiliriz.

En-yüksek-olarak-güzellik kavramı, kuşkusuz birçok halde ona rastladığımız bir kavramdır, özellikle istisnasız hepsi teolog olan Sahte-Dionysius, Plotinos ve Aziz Augustinus gibi Yeni-Platoncu filozofların elinin altında. Nietzsche ise alaycı bir şekilde Hristiyanlığı “halk için Platonculuk” olarak adlandırmıştı³ ki bu Hristiyanların Platon'un kafa karışıklığından faydalandıkları yönündeki üstü kapalı argüman dışında tamamen doğru olmayabilir. Tanrı imgesi, sevgiyi olduğu kadar korkuyu da içinde barındırır ve bu kafa karışıklığı Platonculuğun Hristiyan yorumundan çok daha

² G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über der Ästhetik*, I.I.3, Die Idee des Schönen: “Das Sinnliche Scheinen der Idee”.

³ Friedrich Nietzsche'nin *Beyond Good and Evil* [İyinin ve Kötünün Ötesinde] adlı kitabının önsözünden. Almanca orijinalinde: “Christentum ist Platonismus für's 'Volk'.”



eskilere dayanır. Mesela, oğlu Apollon güzelin ışıltısı ve güneşle ilişkilendirilirken Zeus şimşek, gök gürültüsü ve genel olarak havayla (Burkert, 1985, s. 126), yani bizim yüce dediğimiz şeyle ilişkilendirilmişti. (Hristiyanlığın bu modeli eski Yunanlılardan kopyaladığını söyleyen ilk kişi ben değilim. Aslında, İsa'nın çok erken dönem tasvirleri onu Apollon gibi sakalsız ve başı aynı parlak haleyle çevrili olarak göstermektedir). Ancak Batı teolojisinin mitolojik kökenleri üzerinde çok fazla durmayalım. Zira ilgimiz güzelliğe ve yön bulmaya yönelik olduğu için, biz onun boyutsal yapısına odaklanmalı ve en yüksek-olarak-güzellik ile orta-olarak-güzellik arasındaki farkı çözmeye çalışmalıyız. Milattan sonra birinci yüzyılda *Peri Hypsous*'u yazan Longinus–kelimenin tam anlamıyla “Yüksek Üzerine” anlamına gelse de genellikle *Yüce Üzerine* olarak çevrilmiştir–yüceliğin epifanik karakterini tanımlamak için gök gürültüsü ve şimşek modelini yoğun bir şekilde kullanır. Eser boyunca Longinus'un yüceliği, özneyi “kendinden dışarı” (*ekstasis*) taşıyıp onu “karşı konulmaz bir güçle” alt eden yukarılardan çıkan şimşegin gücüyle olduğu kadar muazzamlık –onun tekrar tekrar kullandığı bir kelime– ile de aynı hizaya getirdiği açıktır. Longinus'un argümanının retorik ya da genel olarak sanat alanında yer aldığı gerçeğini bir kenara bırakalım çünkü bizim yüceyle kelimelerde, imgelerde, gerçek dağların önünde dururken ya da evde oturup evrenin sonsuzluğunu tefekkür ederken karşılaşp karşılaşmamamız onun dikey ekseninde aldığı konum için bir fark yaratmaz –bu örneklerin çeşitliliği yeterince açıklayıcıdır. Güzellik, yücelik, çirkinlik, asalet –istisnasız bu estetik değerler doğal alanın yanı sıra yapay alanda da bulunur; dolayısıyla bu alanların biçimsel özelliklerine dayanan hiçbir teori bu değerleri yeterince tanımlayamayacaktır. Dikkat çekici olan şey, ilk bakışta salt metafor gibi görünen şeylerin, aslında estetik duyguların tam tamına fenomenolojik tasvirleri olmalarıdır. Daha dikkate değer olan şeyse, bunların gösterdiği dakikliğinin bir fenomenolojiye değil, şaşırtıcı bir geometrik kesinliğe sahip ontolojik bir mekanizmaya götürmesidir. Yoksa şeylerin “yüksek” ya da “muazzam” olarak adlandırılması başka nasıl mümkün olabilirdi ki?

1674'te Boileau tarafından Fransızcaya çevrildikten sonra, Longinus'un kitabı kısa sürede İngiliz estetikçilerin eline geçti. İşte yüceyi geliştiren ve onu önce Kant'ın *Abgrund*'u daha sonraysa Schelling'in *Ungrund*'u olarak derine dönüştürecek olan Alman idealistleri için hazırlayanlar da



onlardı. John Dennis, Joseph Addison, Shaftesbury Kontu, Edmund Burke: Yüz yıldan fazla bir süre, İngiliz estetik filozofları yüceyi aldılar, onu sıradan dehşetten ayırt ettikleri “coşkulu dehşet” (hayranlık duygusuyla karışık bir korku) gibi kavramlarla rafine ettiler ve hepsi de Platon'un siyah atının, ilahi delilik atının, veya eski Yunanlıların çağırdığı adıyla *enthousiasmos*'un doğrudan torunları olan sınırsız, görkemli ve muazzam olanın dünyasına yerleştirdiler. Ama Platon'da hala güzelliğin iki formunun, en-yükseğin ve ortanın, örtüşmesi olan şey şimdi daha net bir şekilde ayrılmıştı: Yüce, sınırsızın ve nihaysizsin veya devasa boyutun (dağlar gibi), belirsiz boyutun (hava ve fırtınalar gibi) ya da ebedi boyutun (sonsuzluğun kendisi gibi) dünyasıken; güzellik ise Francis Hutcheson'un dile getirdiği ünlü “çeşitlilik ortasında birliğin” pürüzsüz dünyasıydı (Hutcheson, 1725, I, 2, 3). Konuya derinleşmeden bile, terminolojideki çeşitliliğin Kant'ın “Yücenin Analitiği”ne nasıl yol açtığı hemen anlaşılır, keza burada yüce, ister sonsuzun matematiksel halinde isterse de biçimsiz saf güçlerin dinamik halinde olsun, biçimsizlik olarak (Kant, *The Critique of Judgment*, §24) ya da yargıdaki boşluk olarak analiz edilmektedir. Bizim amaçlarımız için genç Kant daha kullanışlıdır çünkü özellikle Burke'ün 1757 tarihli *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Beautiful and the Sublime* [Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kökenine Dair Felsefi Bir Sorgulama] adlı eserinin zenginliğinden yararlanmış ve eserin organizasyonunu çift kutuplu bir sistemden doğrusal bir sisteme dönüştürmeye başlamıştır.

Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* [Güzel ve Yüce Duygusu Üzerine Gözlemler] (1764) adlı eserinde yeni estetik değerler ortaya koyma konusunda Burke kadar yaratıcı olmasa da, bu değerler arası bağlantıları tasavvur etme konusunda oldukça özgündür. Burke'ün *Sorgulama*'sında tüm estetik örnekler iki kutupsal kategorinin alt kategorileri olarak tanımlanırken, *Gözlemler*'de daha karmaşık bir sistematikleştirmeyle karşılaşırız. Burke'de olduğu gibi dağların ve Mısır piramitlerinin yüce olduğu söylenir; keza genel olarak erkeklerin kadınlardan, siyah saçların ve geceyle ilgili her şeyin de öyle; buna karşın küçük şeylerin, elbette ki kadınların erkeklerden, sarı saçların ve gün ışığında banyo yapan narin şeylerin de güzel olduğu söylenir. Platon'un atlarının iki rengi, aynı coşkulu *Rübrung* ve sakinleştirici *Reizt* ayrımını belirginleştirerek, insan saçında bile



tekrar tekrar geri gelir (Kant, 1991, s. 47).⁴ Denildiği gibi, *Gözlemler*'in artan sistematigi, özellikle de Kant'ın *Mischung* yani karışım dediği şeye dayandığı için, bizim için daha çok ilgi konusudur. İki farklı durum arası bir sürekliliği iktiza etmesinden ötürü “karışım”ın Platon'un *metaksu*'su ile yakından ilişkili bir kavram olduğunu aklımızda tutmamız gerekiyor. *Mischung* terimiyle Kant, daha az yüce ve daha güzel olan nesnelerin varlığını ifade edebilmektedir: görkemli, *das Prächtige*, gibi. O halde bu görkemli nosyonu, bundan böyle Burke'ün ihtişamı gibi yücenin bir alt kategorisi değil, bizzat karışımdan doğmuş hakiki bir kategoridir. Güç ve ezicilikle olan doğrudan ilişkisi nedeniyle Kant görkemliyi saray ve kilise binalarında buldu. “Fevkalade”, “muazzam”, “büyük” ve “muhteşem”, bunların hepsi görkemli kelimesinin eşanlamlılarıdır ve belirsizliğe mahal vermeyecek şekilde boyuta göndermede bulunur. Genişlik sadece bir boyut meselesi değildir. O zorunlu olarak güçlerin oyununu takip eder. Yapı böylelikle söz gelimi pürüzsüz bir deriden daha görünürdür. Örneğin, Kant'a göre Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası, “hem geniş ve basit çerçevesinin” devasa düzeni nedeniyle yüce yönleri (Kant, 1991, s. 49), hem de “altın ve mozaik işleri” gibi güzellik unsurlarına sahiptir; onu bunların karışımında görkemli olarak kavrarız. Bu bizzat Kant tarafından çoğunlukla göz ardı edilmiş olsa da muazzam önemi haiz bir keşiftir çünkü iki estetik kategorinin de yönlerine sahip bir nesnenin, ikisi arasında gidip gelmek yerine tek bir his içinde deneyimlenebileceği anlamına gelir. Böylesi bir içgörü onu sübjektivizmden uzaklaştırabilirdi çünkü bu estetik nesnenin tekilliğini vurgular.

Kant, yücenin en ucuna *Schreckhaft-Erhabene*'yi, yani dehşet verici yüceyi, onu müteakip asili (*das Edle*) ve sonra da görkemliyi yerleştirir. Bunların her biri, güzellikle daha çok karışarak, saf yücelikten daha bir uzaklaşır, ta ki sonunda güzelliğin kendisine ulaşana dek: İlk olarak yücelikten hala bazı kalıntılar ihtiva ettiği anlaşılan daha olgun bir versiyonuna; ardından onun *hübsch*, hoş diye adlandırdığı güzelliğin “gönle daha az hitap eden” bir türevine, genç bir versiyonuna ulaşırız (Kant, 1991, s. 87). Lakin, çoğu zaman olduğu gibi karışımların yanında trajedi ve komedi gibi yücelik ve güzelliğin Burkeci alt kategorilerini buluruz. Kant, *Gözlemler*'de üç Kritik'te olduğu gibi sağlam bir felsefi sistem inşa etmeye çalışmadığından

⁴ Almanca orijinalinde: ‘Das Erhabene rührt, das Schöne reizt’.



okuyucunun hakiki estetik duygular ile bu tür duyguların varyantlarını ayırt etmesi oldukça zordur. Ancak yavaş yavaş Platon'un tek kutuplu modelini ya da Burke'ün iki kutuplu modelini değil, *doğrusal* bir sistemin sürekli bir doğruyu ortaya çıkarışının başlangıçlarını görürüz: Onun bir ucunda *pürüzsüz*, kademeli olarak çeşitlenen ve çoğunlukla boyutça daha küçük şeyler varken, diğer ucunda ise *pürüzlü*, daha çok köşelilikle ve ani kaymalarla çeşitlenen daha geniş şeyler bulunur. Bu, Uvedale Price'ın pitoresk kavramını “güzellik ve yücelik arasında bir istasyon” olarak konumlandırmak için kullandığı sisteme neredeyse birebir benzer (Price, 1842, orig. 1796, s. 90). Price, 1796 tarihli *On the Picturesque* [Pitoresk Üzerine] adlı eserinde pitoreskin tam olarak neyden ibaret olduğunu detaylarıyla ortaya koyar:

Güzelliğin bir diğer temel niteliği de kademeli değişimdir; yani... burada doğrular ani biçimde ve kırılarak çeşitlenmez, bununla birlikte ani çıkıntılar da yoktur: Yalnızca akan doğrular dışında her şeyin dışlanmasının çeşitliliği teşvik edemeyeceğini; bu ani çıkıntılar ile birbirini aniden ve kırık bir şekilde kesen doğruların giriftliği en verimli nedenleri arasında olduğunu idrak etmek için birazcık düşünmek bile yeterlidir. Bu nedenle, düzensizlikle birleştğinde, söz konusu iki zıt nitelik olan pürüzlülük ve ani değişimin, pitoreskin en etkin nedenleri olduğuna ikna oldum (Price, 1842, s. 82).

Bunu dikkatle okuduğumuzda, Price'ın bu ikisini sadece bir pürüzlülük kutbu ve ona karşıt bir pürüzsüzlük kutbu olarak değil, aynı zamanda iki varyasyon türü olarak tanımladığını fark ederiz. İşte burada, estetik teoride eşyanın biri pürüzsüz diğeri pürüzlü, biri kademelilik ve diğeri anilik olmak üzere iki kayan ölçeğin kombinasyonları (denklemler, karışımlar, *metaksu*) olduğuna dair ilk ipucunu elde ederiz. İlk yücelik kutbuna karşıt salt bir güzellik *kutbu* gibi görünen şey, yavaş yavaş birlik ve çokluk arası kayan bir güzellik *eksenine* ve yavaş yavaş maksimum derinlik –sonsuzluk– ile minimum derinlik –hoşluk gibi– arası kayan bir yücelik eksenine dönüşür. Bu, daha az pürüzsüzün otomatik olarak daha pürüzlüye eşit olmadığı, bilakis hem pürüzsüzlüğün hem pürüzlülüğün kendi kayan ölçeklerinden oluştuğu ve her birinin her nesneyi bağımsız olarak etkilediği anlamına gelir. Böyle bir teoriye dair bir başka ipucunu Hogarth'ın ünlü *Analysis of Beauty* [Güzellik Analizi] adlı eserinde buluruz. Bu eser, genellikle salt pürüzsüzlük için bir argüman olarak kabul edilir çünkü güzellik doğrusu olarak



adlandırdığı pürüzsüz, 'S' şeklindeki kıvrımlı doğrunun önemini vurgulamaktadır. Fakat bu yalnızca kısmen geçerlidir çünkü pürüzsüzlüğün ve kademeciliğin doğruları Hogarth'ın analizinde *pürüzsüz bir biçimde bağlanmıştır*:

Güzellik doğrusu adını gerçekten hak eden tek bir dalgalı doğru türü vardır; zarafet doğrusu olarak adlandırdığım belirli tek bir kıvrımlı doğru... birbirleriyle [hacim ve hareketin müşterek hissine] sağduyuyla karıştırılması ve kaynaştırılması gereken doğrular (Hogarth, 1997, ss. 51, 73).

Kitabın ilerleyen bölümlerinde, çağdaş kadınların saç modellerini ele alırken, pürüzsüz kıvrımlar ve rastgele çaprazlamanın kombinasyonuna “pitoresk”⁵ der, Uvedale Price'ın bu terimi kullanmasından neredeyse kırk yıl önce. Resimlerinde ve gravürlerinde de dans eden gruplar, yemek masalarındaki toplantılar ve sokaktaki kalabalıklar için aynı terimi kullanır. Ronald Paulson kitaba yazdığı giriş yazısında Hogarth'ın estetiğini çok yerinde bir şekilde “kalabalık estetiği” olarak tanımlar (Hogarth, 1997, ss. xvii-lxii). *The Analysis of Beauty* [Güzelliğin Analizi] başlığı, yeni bir tür ortaya koymayı değil de güzellik kavramını güncelleme ve ayrıca Giorgione veya Titian'ın pürüzsüz doğruların pürüzsüz şekilde bağlandığı baştan aşağı idealize, topkyekün pürüzsüz tarzından uzaklaşma arzusunu yansıtır. Hogarth, “hacim” olarak adlandırdığı pürüzlülük ile “zarafet doğrusu” olarak adlandırdığı pürüzsüzlüğün kombinasyonundan yeni bir orta bulmaya çalışmıştı. Ancak Price ve Hogarth'ta estetik sistemin çift eksenliliğine dair henüz yalnızca bir öneriyle karşılaşyoruz. Bunun felsefe alanında tam manasıyla detaylandırıldığını görmek için ise neredeyse iki yüz yıl beklememiz gerekiyor.

Bu disiplinde, Burke'ün ortaya koyduğu terimlerin daha fazlasını içeri sokuşturarak Kant'ın değer seçimini genişleten ilk kişi yeni-Kantçı Alman filozof Wilhelm Dilthey olmuştur. Onun katkısını özellikle değerli kılan şey, karışımlar nosyonunu tartışırken “spektrum” terimini takdim

⁵ (Hogarth, 1997, s. 35): “Kadınların tercih ettiği zamanın modası, yani saçlarına, bir kısmını arkadan, iç içe geçmiş yılanlar gibi örerek şekil vermeleri, örgünün dipten kalın ancak öne doğru getirildikçe incilmesi ve doğal olarak üzerine tutturulduğu geri kalan saçın şekline uyum sağlaması son derece pitoresktir.”



etmesidir. 1887 tarihli *Poetry and Experience* [Şiir ve Deneyim] adlı eserinde şöyle yazar:

Yüce, trajik ve kötünün bu karışımına çirkinlik de eklenebilir. Burada estetik izlenimin sınırlarına ulaşıyoruz. Güzeli, bir dizi şiirsel ruh halinin orta noktası olarak temsil ettik (Dilthey, 1985, s. 146).

Görüldüğü gibi şimdiden tam bir asırlık zaman dilimini geçip gittik dolayısıyla Dilthey ile karşılaştığımızda, artık estetik diyagram olarak adlandırmaya başlayabileceğimiz şeye pek çok ayrıntı eklenmişti bile. Kant'tan sonra yeniden gündeme gelen “karışım” teriminin yanı sıra, Dilthey'in nihayet çirkinliği de dizilime yerleştirmeyi başarmış olduğunu görürüz; o zamana kadar çirkinlik yalnızca güzelliğin bir alt kategorisiydi ve haliyle olumsuz cinstendi. Dilthey'e göre Victor Hugo, Dickens ya da Shakespeare'in eserleri çirkin karakterleri olmadan düşünülemez ve anlatı basitçe ilerleyemezdi. Dilthey, çirkinin aynı olumluluğuyla, Afrika maskelelerinde ve Dante'de de karşılaşır. Ancak belirtmek gerekir ki o hiçbir zaman bir yargıda bulunmaz çünkü ne yargı ne de eleştirelilik estetikte ontolojik bir rol oynar. Charles Hartshorne da aynı argüman çizgisini izleyerek estetikte olumsuzluğun olmadığını, hatta sıfırın bile olmadığını, yalnızca olumluluğun olduğunu çok açık bir şekilde ifade eder (Hartshorne, 1997, s. 204): Deneyimlememek söz konusu değildir; deneyimlerimizi “olumsuz” olarak niteleyebiliriz, ancak bu yine de bir nitelemedir, bir niteleme-me değildir. Dahası Dilthey, yalnızca kademeciliği değil, aynı zamanda zıtlığı ve aniliği de içeren bir sistem olarak renk çarkını konuya dahil etmeye başladığımızda önemini ispatlayacak bir değerler spektrumundan bahseder. Ayrıca, orta-olarak-güzellik kavramını yeniden tesis etmek için seleflerinden çok daha büyük bir çaba sarf eder ve onu spektrumun bir tarafından alarak merkeze doğru yeniden konumlandırır:

Ortasını ideal güzelin oluşturduğu spektrumun her iki ucunda da bir hoşnutsuzluk karışımı ve bunun çözülmesinden de kendine özgü bir hoşnutsuzluk ortaya çıkar. Bir durumda nesnenin anlamında ölçülemeyecek derecede muazzam bir şey duygusu aşılmalyken, diğer durumda cüz'i bir şey duygusu aşılmalıdır (Dilthey, 1985, s. 145).

O burada olağanüstü bir şeyin peşindedir. Yüzlerce yıl boyunca estetikçilerin yüce kavramının menzilini genişletmelerinden ve çeşitli dehşet türlerini hatta (Ann Radcliffe örneğinde olduğu gibi) korkuyu

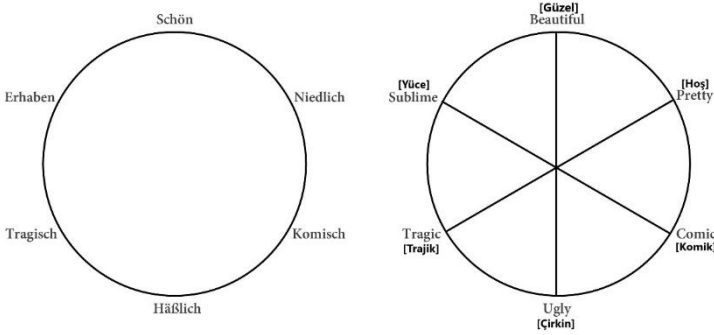


eklemelerinden sonra (Radcliffe, 1826, ss. 145-152), Dilthey güzelliğin kapsamını, sadece hoşluk ile değil, diğer pek çok estetik değerle, en azından güzelliği ortaya kaydırmaya yetecek kadar genişletir. Analizinde Kant'tan çok şey bulunmasına rağmen Dilthey, Kant'ın başaramadığını başararak Burke'ün *Sorgulama*'sında sıraladığı çirkin, trajik ve komik gibi değerlerin birçoğunu kapsamıştır. Seleflerinde olduğu gibi, onda da çoğu zaman kategoriler ve alt kategoriler arasında kesin bir ayrım yapmak zordur, ancak metin içerisinde mekik dokuyarak *Şiir ve Deneyim*'den aşağıdaki spektral diziyi elde edebiliriz: Bir uçtan diğer uca yüce, trajik, çirkin, güzel, duygusal, komik, zarif ve ufak. Bu noktada, bu listeye katılıp katılmamız önemsizdir. Daha birkaç paragraf önce “minimum derinlik” olarak adlandırdığımız şeyin, en ucunu -mümkün en küçük boyuta açıkça atıfta bulunan- ufağın tuttuğu birçok değer tarafından genişletildiğini artık tümüyle kabul etmemiz gerekir. “Cüz'i”, ondan yoksunluğu bildirmesine rağmen onu doğrudan derinlik ekseninde konumlandıran belirli bir sığılığı ya da yüzeyselliği de ifade eder. Öte yandan, derinliklerin spektrumu, Hutcheson'un her şeyin arada ve güzelliğinse ortada bulunduğu, birlikten çeşitliliğe giden pürüzsüz spektrumuyla uyuşmaz. Besbelli ki estetik değerleri doğrusal bir sistemde örgütlemek ciddi sınırlamalar getirmektedir. Örneğin, yücenin trajikten nasıl sadece bir kademe farklı olabileceğini anlayabiliriz, buna karşın çirkinliği güzelikten aynı şekilde tek bir kademe uzaklaştırmak olanak dışı görünür. Ne kadar çok mevcut estetik değeri bir araya getirmeye çalışırsak, “tek boyut” ortaların ve uçların nasıl ilişkilendirileceğini açıklama konusunda o kadar az başarılı olur. Her şey karışmsa, uçlarda ne var? Tabii, şayet uçlar varsa, bunlar karışımın dışında tutulurdu. Ancak uçları çıkarmayı başarsaydık, bu durumda orta nerede kalırdı? Yine de Dilthey'in spektrumunun muazzam katkısı, çirkinin pozitif bir değer olarak dahil edilmesinde ve güzelliğin sistemin ortasında (yeniden-)konumlandırılmasında yatmaktadır.

Son olarak, Alman estetik kuramcısı Max Dessoir 1906 tarihli *Aesthetics and the Theory of Art* [Estetik ve Sanat Kuramı] adlı eserinde spektrumu bir daireye dönüştürür. İki boyutlu bir daire, tek boyutlu bir spektrum doğrusunun yapamayacağı şekilde değerleri düzenleme kapasitesine sahiptir. Yani o, yüce ve trajik arasındaki gibi bitişik kademelendirmeleri de güzellik ve çirkinlik arasındaki gibi zıtlaşan karşıtlıkları da içinde barındırabilir. Dessoir'nın kitabında bu, çapı bir santimi geçmeyen çok küçük bir



diyagramda, çevresi boyunca sıralanmış altı estetik kategoriyle tasvir edilmiştir. Burke'un iki kutuplu sisteminden doğan spektral doğru şimdi yüceden başlayarak güzele, şirine (*Niedlich*)⁶, komiğe, çirkin ve son olarak trajiğe uzanan ve sonunda yine yüceye bağlanan estetik bir daire haline gelmiştir (bkz. Şekil 1). Analizimizde daha ileri gitmeden, Dessoir'nın terminolojisi üzerine birkaç yorumda bulunmalıyız. İlk olarak, “şirin” Kant'ın “hoş”undan ya da Dilthey'in “ufak”ından çok daha iyi bir terimdir. Yüceye karşı en zıt konumu tutmak için, “hoş” yeterince sığ; ve “ufak” ise yeterince küçük değildir. Örneğin, bebekler şirindir ve bunun da iyi bir nedeni vardır: Şirinlik, mutlak bir güç yoksunluğunda güzelliğin, bu gücü temin etmek için büründüğü formdur. Şirinlik, yüzeysel ve sevebilir olanı ezici bir tatlılığa kavuşturur –yine, Burke tarafından kabul edilen bir kategori (Burke, 1998, Bölüm XXI, XXII). Bunu da meşrubatlarımızdan ve şekere olan takıntımız yanında aşıkların birbirlerine sürekli olarak “Şekerim”, “Tatlım” veya “Balım” olarak hitap etme şekillerinden teşhis ederiz. Şirinlik günümüz estetiğinde, Hello Kitty, My Little Pony, Mini ya da Swatch'un var olmadığı Dessoir'nın zamanına kıyasla çok daha önemli bir rol oynamaktadır.



Şekil 1. Max Dessoir tarafından yayınlanan estetik spektrum. Solda, onun 1906 tarihli “*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*”ından orijinal Almanca versiyonu; sağda ise, 1970 tarihli İngilizce basım “*Aesthetics and the*

⁶ İngilizce Baskısı *Niedlich*'i “cute” [şirin] yerine “pretty” [hoş] olarak yanlış çevirmiş (Dessoir, 1970, s. 150). Krş. (Dessoir, 1923, s. 139)'daki original diyagram.



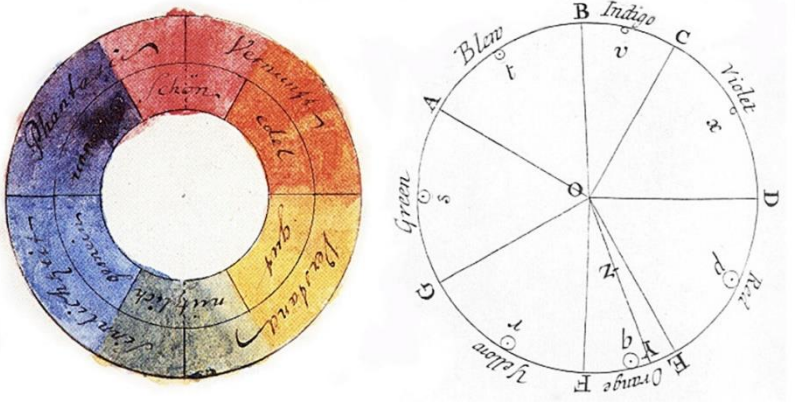
Theory of Art"ta yayınlanan diyagram (Niedlich'in 'cute' yerine yanlışlıkla 'pretty' olarak çevrildiği basım).

Öte yandan, Dessoir'nın dairesini Dilthey'in spektrumuyla karşılaştırdığımızda bazı terimler eksik ve bazı konumlandırmalarsa ikna edicilikten oldukça uzaktır. Mesela, yüce ve güzeli ne güzellik ve şirinlik kadar birbirine bitişik ne de aralarındaki bağın Schiller ve Schelling tarafından bütünüyle kurulduğu yüce ve trajik kadar yakın hayal etmek kolaydır. Dessoir'nın çirkinliği konumlandırması, Dilthey'in üzerinde bir gelişme olmasına rağmen yine de yüce ve güzeli çirkin ve komik kadar yakın tahayyül edemeyiz. Komik ve çirkin, Avrupa saraylarındaki cüceler, kamburlar ve soytarılar, tiyatrodaki komik ve acınası Falstafflar, sirkteki *dumme August* ve tökezleyen palyaçolarla başlayan uzun bir tarihten tanıdığımız yakın bir ilişkiye sahiptir. Benzer şekilde, on sekizinci yüzyıldan bu yana karikatürün patlamasına tanık olduk. Burunları uzatan, dudakları kalınlaştıran, gözleri büyüten, başları genişleten, çeneleri küçülten elastikiyetin bu nihai bilimi şimdiye kadarki en elastik yüzle kutsanmış bizim Mr. Bean'imizle doruğa ulaşır. Dilthey'de olduğu gibi, şu an için sadece estetik sistemin örgütsel geometrisine odaklanıyoruz. Bu nedenle belirli kategorilerin hatalı yerleştirilmesini ve bundan doğan sıralı düzeni göz ardı edebiliriz. Bu noktada önemli olan, Dessoir'nın doğrusal diziyi uçları birleştirerek bir daire haline getirmesi ve estetik değerlerin sürekliliğini yaratmasıdır.

Dessoir'nın kendisinin de belirttiği gibi, dairesel sistemin bir renk çarkına benzemesi tesadüf değildir: "Estetik duyguların bütün dokusu çeşitli renk tonlarına bürünebilir. . ." (Dessoir, 1970, s. 149) Muhtemelen kendi estetik dairesi için altı renk tonu seçmesinin⁷ nedeni, çarkının bu sayede, Newton'un aksine renk şemasını zıtlıklar (Goethe buna kutupluluk derdi) kadar kademelere de dayandıran Goethe'nin 1809 tarihli renk çarkını anımsatmasıydı (bkz. Şekil 2, soldaki çark).

⁷ Orijinal Almanca metinde kelime *Färbungen*'dir, bunun için 'colorations' [renklen-dirmeler] veya 'colourings' [renklenmeler] ifadeleri 'tints' ifadesinden daha iyi bir çeviri olurdu.





Şekil 2. En ünlü iki renk çarkı: solda, Goethe'nin altı renkli 1809 versiyonu (kırmızı alanda Schön terimini içeren); sağda, 1704 tarihli *Opticks*'inden Newton'un versiyonu.

Dessoir'nın kitabının İngilizce baskısı dairesel diyagrama çubuklar ekler ve onu daha bir çarka benzetir. Dilthey'in *Şiir ve Deneyim*'den fikirlerinin ana kaynağı olarak açıkça bahseden Dessoir, kendi kuyruğunu ısırarak ouroboros gibi spektrumun iki ucunu birleştirmeyi hayranlık uyandıran bir şekilde başarmıştır. Her şeyden önce, amacının “birincil formları, her birinden bitişigindekine geçişin kavramsal kolaylıkla gerçekleşeceği ve içerikte karşıt olanların konumda karşıt olacakları şekilde düzenlemek olduğunu” yazar (Dessoir, 1970, s. 150). İşte bu bir kere daha varoluşun iki boyutunu düz bir spektral bandın açıklayamayacağı şekilde açıklayan bir düzendir. Daireyi, dönüşümlü bir biçimde güzelden şirine, komikten çirkine doğru kademeli değişimi takip ederek okuyabilir ve bunun yanında güzelliği, çirkinliğin karşıtı olarak okuyabiliriz, zira bunlar dairenin merkezinden birbirlerine karşı konumlanmıştır. Daire, renk çarkı ile bire bir örtüşürken, bunu da kırmızıyla turuncu arasındaki gibi *pürüzsüz*, kademeli değişimlerin yanı sıra kırmızıyla yeşil arasındaki gibi *pürüzlü*, birbirini tamamlayan zıtlıkları barındıran bir sistem olarak okuyabiliriz.

Renk teorisi tarihinde dairesel diyagram, aslında doğrusal spektrumu öncelemiştir çünkü doğrusal spektrum, on dokuzuncu yüzyıla kadar saptanmamış olan elektromanyetik alandaki dalga boylarına dayanmaktadır. Elektromanyetik dalgaların bilgisiyle renk çarkına dönüp baktığımızda, her



ikisi de doğrusal spektrumun zıt uçlarında bulunmasına rağmen morötesinin kızılötesine doğrudan bitişik bir konumda yer almasının nasıl mümkün olduğunu kendimize sormalıyız. Renk çarkına baktığımızda morun mavi ve kırmızı arasındaki konumu tamamen mantıklıdır, ancak elektromanyetik spektrumun doğrusal renk bandına bakınca durum öyle değildir.⁸ Bu oldukça gizemli bir durumdur ve renk teorisi dünyasında bulunabilen gerçek bir cevap yoktur. Görünen o ki renk, elektromanyetik dalgalardan bağımsız, *kendi içinde bir sistemdir* ve bu sebepten ötürü zorunlu olarak kapalı bir daire şeklini alır. 380 nm (mor) dalga boyuna karşılık gelen renk, 720 nm (kırmızı) dalga boyuna karşılık gelen rengin yanına başka nasıl sığabilir ki? Doğrusal spektrumda süreksiz olan şey, renkler arasındaki tüm ilişkileri, yapıyı kuran karşıtlıklardan da ödün vermeksizin kademelendirmeler olarak çözen renk çarkında süreklidir. Her ne kadar dairesel renk diyagramları Ortaçağ'a kadar uzansa ve Aron Sigfrid Forsius 1611'de çok daha fazla ayrıntı içeren bir örneğini yapmış olsa da, bunlardan hiçbiri Newton'un 1704'te *Opticks*'te yayınladığı renk dairesinin sadeliğini göstermemiştir (bkz. Şekil 2, sağdaki çark). Newton'un Forsius'un diyagramını görüp görmediği yahut prizma ve gökkuşağı tarafından yaratılan doğrusal spektrumu nasıl bir daireye dönüştürdüğü de kesin değildir. Newton'un dairesel diyagramını yaratmasının bir nedeni, onu bir disk olarak tasarlamış olması olabilir. Disk, doğru boyutlarda boyanmış tüm renkleriyle –ki onun aklında yedi renk vardı, bu da altı rengi tercih eden Goethe'yi derinden rahatsız ediyordu– yüksek hızda döndürüldüğünde çok renkliden beyaza dönüyordu. (İşte şimdi beyaz tüm karışımların karışımı ve tüm dolayımın ortasıdır). Bu, onun beyaz ışığın bir prizma tarafından spektral renklere ayrılabilceği teorisini kanıtlamak içindi. Ancak bu renklerin düzenini açıklamaz. Muhtemelen nihai cevap Newton'un kendisi tarafından verilmişti. Keza o kırmızı ve mavi arasında sadece prizmatik aralıkta bulduğumuz moru değil, çivit rengini göreceğimizi kabul etmişti (Newton, *Opticks*, Book I, Par. II, Tab. III, Şekil 11.). Öte yandan bu açıklamaların hiçbiri tam tatmin edici değildir. Hayret uyandıran bir gerçek var ki, *tüm* renkler bir çark üzerinde

⁸ Bkz. (Gage, 1995, s. 171): “Newton’un renk karıştırma diyagramı...net bir iç tutarlılığa sahiptir zira o basit bir şekilde bir prizmatik spektrum geliştirme çabasıydı.”



düzenlenebilir, bu ise doğrusal elektromanyetik spektrumdan çok daha ikna edici bir çözümdür. İşte bu, rengi radikal bir şekilde kendi başına bir dünyaya, içsel kademelendirme ve karşılık ilişkileri tarafından inşa edilen otonom bir sisteme dönüştürür.

Bir şeyi ona dışsal olan kavramlarla açıklayamayacağımız gerçeği, felsefi olarak konuşursak, meselenin son noktasına vardığımız anlamına gelir. Yalnızca pürüzsüz, kademeli değişimlerden ibaret olan bir sistem, zıtlıkları layıkıyla açıklamak için altta yatan ikinci bir sisteme ihtiyaç duyacaktır. Ve yalnızca kırılmalardan ya da kaba değişimlerden oluşan bir sistem de benzerliği açıklamak için ikincil bir sisteme ihtiyaç duyacaktır. Olumsuzluğa dayanmak zorunda kalmadan kutupluluğu kabul eden ve böylelikle de süreksizliği açıklayan sürekliliğe dayalı ontolojik bir mekanizmayı keşfetmek ise akla durgunluk vericidir. Hiçbir şey renkten önce gelmez; başka hiçbir sistem ona a-priori değildir. Yalnızca estetik, tat, koku ve his gibi başka değer sistemlerinin paralelliği vardır, bununla birlikte derin bir ontoloji de yoktur. Genelde salt çevresel, yüzey fenomenleri olarak gördüğümüz şeyler aslında kendi içlerinde yapılandırılmıştır ve bu nedenle kesinlikle esastırlar. Olgular değer sistemlerinden oluşur ya da Whitehead'in ifade ettiği gibi: "Hakiki olgu estetik deneyim olgusudur" (Whitehead, 1978, s. 280). Bu sadece rengin varlığın yapısını takip ettiği anlamına gelmez, fakat aynı zamanda daha şaşırtıcı ve tersi şekilde potansiyel olarak estetik ve ontoloji arasında koca bir sızıntı yarattığı anlamına da gelir. Sözü kısası: Nesneler, o nesnelere karşı hisler beslemek için kullandığımız aynı sistemle inşa edilir. Ve böylelikle sahneyi ilk terk eden subjektivizm, onun ardından olumsuzlama ve sonra da materyalizm olur -madde basitçe önem arzederdir.

Pusula ve Çark

Çift eksenli sistematğin Charles Hartshorne'un Estetik Değerler Diyagramı biçiminde gelişmesindeki son aşamaya geçmeden önce, Hartshorne'un birincil etki kaynağı Anglo-Amerikan filozof Alfred North Whitehead'in güzellik üzerine fikirlerine kısaca göz atmalıyız. Whitehead tıpkı Hartshorne gibi bu konudaki fikirlerini hayatının oldukça geç dönemlerinde vermişti. Whitehead son iki kitabını, *Adventures of Ideas* [Düşüncelerin Serüvenleri] (1933) ve *Modes of Thought* [Düşünme Biçimleri] (1938), yetmişli yaşlarında yayımlamayana kadar güzellik konusunda fikirlerini geliştirmemişti.



Daha önce de dile getirdiğim gibi (Spuybroek, 2012), iki eksenin doğasını doğru bir şekilde tanımlamak için Whitehead'in argümanını, özellikle de hem kendisinin hem Hartshorne'un onu atlayacak kadar kendilerine güven duydukları estetik teorilerin tarihini göz önünde bulundurarak anlamak hayati önem taşır. Güzellik –Whitehead'in ifadesiyle “evrenin teleolojisi” (Whitehead, 1967, s. 265)– iki boyuttan ibarettir: biri “karşılıklı uyum”, diğeri “örüntülü zıtlıklar” (Whitehead, 1967, s. 252) ya da Price, Hogarth ve Burke'ün ifadeleriyle, biri pürüzsüzlük diğeri ise pürüzlülük boyutu. Karşılıklı uyum eksenini (ifadedeki ince evrimsel ve çevresel çağrışıma dikkat) uyum sağlamanın gerekliliğine parmak basar: bütünlüğün diğer bütünlüklerle uyumuna, pürüzsüzlüğün ya da uzamlılığın *sentetik eksenine*. Onun bir eksenenden oluşması bizim bir uçta aşırı biçimde uyum sağlayan, aşırı birleşik, Whitehead'in “minör güzellik” ya da “acı verici bir çarpışmanın yokluğu” dediği şeyleri (Whitehead, 1967, s. 252), diğeri uçta ise uyum sağlamayı başaramayan, yani çirkin dediğimiz, aşırı artırılmış şeyleri bulduğumuz anlamına gelir. Fakat zıtlığın da salt çeşitlilikten farklı olduğunu anlamak önemlidir. Şeyler öylece çeşitlenmez, onlar birbirlerinden koparlar. Ortaya çıkan kırılmaları, ani değişimleri ve kesikleri (kelimenin tam anlamıyla *analitik* olmayı) görürüz. Sıklıkla böyle zıtlıklar ve kırılmalar, birbirlerinin arkasına saklanan parçalar ya da parça gruplarıyla, bizim genellikle “derinlik” ya da “derinlemesine” terimleriyle işaret ettiğimiz katmanlaşmaya ve tabakalaşmaya yol açarlar. Bu yüzden, zıtlık etkisi genellikle büyüklükle ifade edilir. Bu ise neden, bu ekseninde daha önce tartışılan yücenin muazzamlığını, karşı ucunda da şirinin küçüklüğünü bulduğumuzu açıklar.

Bu sistem her şeyin, her “olay”, her jestin pürüzsüzlük ve pürüzlülük kombinasyonu olarak, ya da Whitehead'in terimleriyle, kütlelilik ve yoğunluk olarak var olmasına izin verir. Burada kütlelilik, kademeli değişim yoluyla bir koordinasyon indeksine atıfta bulunurken yoğunluk ise derece indeksine yani bu koordineli bütüne ait parçaların başkaları için erişilebilirliğine atıfta bulunur. Bunlarda yeni bir şey yoktur, keza bunları Uvedale Price veya Edmund Burke'de de kolayca bulabiliriz. Buna karşın dikkat çekici olan şey Whitehead'in bunları bir uçta kütleli, kompakt bütünlük ve diğeri uçtaysa gevşek, parçalanmış olanlar olmak üzere tek bir kayan ölçek üzerine yerleştirmemiş olmasıdır. Whitehead'in doktrini, Hutcheson'ın çeşitlilik içinde birliğinin farklı bir görünümünden ibaret değildir.



Kütlelilik ve yoğunluk parametrelerinin her biri, bir tek-tiplilik, bir de farklılık yüzüne sahiptir. Her ikisi de varyasyon tarafından yönlendirilir, ancak tabi ki varyasyonun farklı türleriyle: biri pürüzsüz, diğeri pürüzlü; biri adaptasyonla çalışan, diğeri zıtlıkla.⁹ Önceden var olan estetik teorilere atıfta bulunmasa da, ki bu yardımcı olurdu, ya da sistemi bir diyagram şeklinde görselleştirmese de, ki bu daha da yardımcı olurdu, Whitehead, sistemi açıkça her biri uçlarında minimum ve maksimum değerler bulunan iki eksen boyunca organize olmuş iki boyutlu bir şey olarak görmektedir.

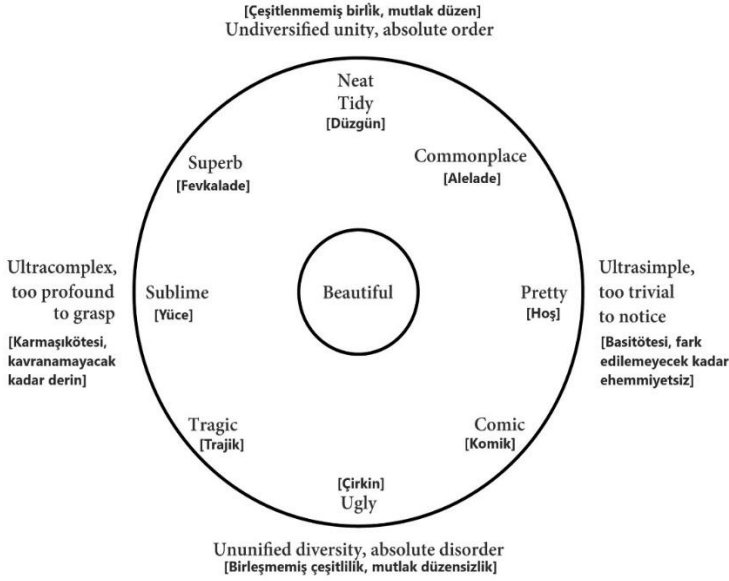
Sonunda, Whitehead'in güzellik üzerine fikirlerini Dessoir'nın küçük diyagramıyla birleştirerek Hartshorne estetik bir diyagram geliştirmedeki son adımlarını attı; bu ise 1970'lerde *Creative Synthesis and Philosophic Method* [Yaratıcı Sentez ve Felsefi Yöntem] ile başlayarak, o zaman Dessoir-Davis Çemberi olarak adlandırdığı şeyin ilk versiyonunu yayınladığı yıllar boyunca izlenebilir bir çabadır. Diyagram, Dessoir'nın yüzyılın başında koyduğu örnekten güçlü bir biçimde etkilenmiştir ancak arkasındaki felsefe çok daha fazlasını Whitehead'e borçludur. Hartshorne'un *Creative Synthesis*'te yayınladığı versiyon, daha sonra 1987'de *Wisdom as Moderation*'da [Ölçülülük Olarak Bilgelik] 'Estetik Değerler Diyagramı' olarak son halini verdiği versiyonun henüz kabataslak bir haliydi (bkz. Şekil 3). Hartshorne, bu diyagramlarda Whitehead hakkındaki okumalarına dayanarak Dessoir'in modelinde iki temel ayarlama yaptı: İlk olarak, güzelliği yeniden konumlandırdı ve ikinci olarak, fevkalade,¹⁰ düzgün ve aleladeyi ekledi.¹¹

⁹ Pürüzsüzlük ve kalabalık veya kütlelilik ve yoğunluk boyutları, Ruskin'in Gotik estetiğini değişkenlik ve vahşilik olarak örgütlemesine doğrudan karşılık gelir, bunu *The Sympathy of Things*'in ilk bölümünde ele almıştım (Spuybroek, 2016).

¹⁰ Hartshorne, bunu 1970'te '*magnificent* [muhteşem]'den 1987'de '*superb* [fevkalade]'ye çevirdi.

¹¹ Hartshorne, '*commonplace*' [alelade] terimini Whitehead'den alır. Bkz. (Whitehead, 1967, s. 261).





Şekil 3. Estetik Değerler Diyagramı (Charles Hartshorne, Wisdom as Moderation [Ölçülülük Olarak Bilgelik], 1987).

Biz öncelikle güzelliğin yeniden konumlandırılmasına bakmalıyız. Whitehead'ın güzellik kavramının onun süreç felsefesinin temelinde yattığı oldukça açıktır: Şeyler yalnızca güzellik için *çabalar*ken güzeldir. Güzellik, her şeyden önce teleolojik bir kavramdır çünkü Whitehead'ın kendisinin de dediği gibi, “adaptasyon bir sonu ima eder” (Whitehead, 1967, s. 252) ve şeyler uyum sağlamaya dönük çabalar

¹² Aslında, güzelliği çerperden alıp ortaya taşıma fikri, Emory Üniversitesi'ndeki öğrencilerinden Kay Davis-Leclerc'den geldi. Hartshorne, bunu birçok kitabında belirtir ancak hikâyenin biraz farklı versiyonlarını verir. *The Zero Fallacy*'de (s. 203), diyagramın Dessoir, Davis-Leclerc ve onun arasında bir iş birliği olduğunu ileri sürer, ancak bu sadece teoride doğru olabilir: Dessoir 1947 yılında



siyah atlarına göre düşünürsek, Hartshorne'un modelinin bu iki gücü, biri uyum diğeriye yoğunluk için çabalayan güçler olarak nasıl yeniden tasarladığını görebiliriz. Hartshorne'un diyagramında güzellik muhkem bir şekilde yine ortada, ancak Platon'un tek kutuplu, güneşsel güzel nosyonunu yeniden yapılandıran çok daha karmaşık bir sistemin ortasında konumlandırılır: “Güzellik, kelimenin en doğal anlamıyla merkezdir, *ber iki boyutta da çift anlamlıdır.*” (Hartshorne, 1987, s. 2). Güzellik basit, tekil bir orta değil, başka bir orta bulmaya çalışan bir ortadır.

Güzelliği Platoncu bir şekilde yeniden konumlandırmasının yanı sıra, Hartshorne, Dessoir'nın altı kategorisine üç yeni kategori ekledi. Bunlardan birine “fevkalade” adını verirken –Burke'te “magnificence”, Kant'ta *Prächtige* şeklinde daha önce rastladığımız bir fikir– diğer ikisine de “düzgün” ve “alelade” adlarını verdi. Son ikisi çok önemli eklemelerdir: “düzgün” bütünüyle tatmin edici bir terim olmasa da monotonluk ve sıkıcılık çağrışımlarına sahiptir; alelade ise normal veya sıradan olana karşılık gelir. Bunlarla Hartshorne, Dessoir'nın modelinin üst yarısını tamamiyle yeniden düzenler – onarır. Bu son kategorilerin yirminci yüzyılda, medya ve kitle çağında eklenmeleri tesadüf olamaz. Alelade kavramı, ondan önce, en uygun koşullar altında bile çoğunlukla komik ile ilişkilendirilebilmiş olan bayağılık biçiminde biliniyordu. Ancak onun modernist biçimi, bir yavanlığa ve hakikaten orijinal olan niteliklerden tamamen yoksunluğa işaret eder. Daha çok can sıkıntısı biçimiyle bilinen düzgün, çok daha eskidir. Charles Baudelaire ile (uşağına dönerek iki gölden hangisini daha çok beğendiğini sormasıyla ünlü) Beau Brummell gibileri tarafından bile, *ennui* olarak, bir sanat diye görülmüştür (Franzoso, 1958, s. 71). Can sıkıntısının pîri olmasa da yirminci yüzyıldaki öncüsü olan Andy Warhol, Empire State binasının tek bir gecede gerçek zamanlı olarak sekiz saatlik bir filmini yapmış, filme de münasip bir şekilde *Empire* adını vermişti. Warhol, tatillerini İsveç'te geçirmeyi de severdi çünkü onun dediği gibi “böyle bir yerde o kadar çok

Frankfurt'ta öldü ve Hartshorne ile hiç karşılaşmadı. Hartshorne büyük olasılıkla Dessoir'nın diyagramını ilk kez 1970 yılında yayımlanan Dessoir'nın İngilizce çevirisinde görmüştür. Bu varsayım, Hartshorne'un kendi diyagramında Niedlich'in ‘pretty’ olarak yanlış çevirisini benimsemesiyle desteklenmektedir. Davis-Leclerc 1950'lerde onun öğrencisiydi, ancak diyagramın son bölümde sunulduğu *Creative Synthesis*'i yayınladığı zaman, öğrencisi değildi.



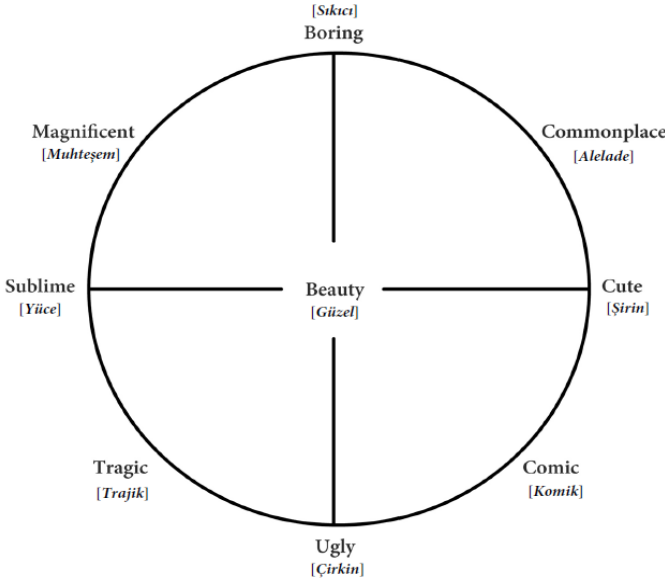
sıkılırsınız ki”.¹³ Antik tarihten buna en yakın kategori muhtemelen Petronius'un *Satyricon*'unda tarif edildiği gibi geç Roma İmparatorluğu'nun dekadansı olurdu. Hartshorne'un dairesiyle birlikte, estetik spektrum bir kıtayı, hatta bir gezegeni andırmaktadır. Kant, Dilthey ve Dessoir'nın spektral doğruları ise bu alanda kısmi yollar veya eksiksiz ekvatorlar çizmektedir. Hartshorne'un düzgün ve alelade eklemesi, böylelikle diyagramın tepesinde on altıncı yüzyıldaki Avrupa'dan çıkan nakliye rotalarını genişletme girişimlerine benzer bir “kuzey geçidi” yarattı.

Hartshorne'un Estetik Değerler Diyagramıyla birlikte nihayet tam bir daire çizebiliriz: saat yönünde okuduğumuzda, yüce, fevkalade, düzgün, alelade, hoş, komik, çirkin, trajik ve son olarak tekrar yüce. Ancak birkaç düzenleme yapmalıyız. Fevkalade, ihtişam kadar tatmin edici değildir; ikincisi Rönesans'tan daha eskiye dayanmayan fevkaladede daha derin ve daha geniş tarihsel köklere sahiptir. Düzgünün yerine de sıkıcı getirilmelidir, keza bunun tarihçesi de yine, yukarıda gördüğümüz gibi konu üzerine Martin Heidegger ve Erich Fromm'un takdir görmüş açıklamalarından söz etmeye lüzum bırakmayacak kadar güçlüdür. Diğer bir değişim ise hoş için olmalıdır. Onu kavramsal olarak daha güçlü ve ayrıca yüce için daha uygun bir karşıt olan “şirin” ile değiştirmemiz gerekir. Hartshorne, Dilthey'in “cüz'i” kategorisinin, “aşırı ehemmiyetsiz” ile sınırdaş olan kendi hoş nitelemesiyle çakıştığından ve Kant'ın *Hübsch* kavramının bunları nasıl öncelediğinden habersiz görünmektedir. İşin garibi, Hartshorne dairenin ya da daire terminolojisinin tarihsel öncüllerini ya da gelişimini hiç tartışmaz. Dolayısıyla, nihai dairesel sıralama şu şekilde olacaktır: yüce, muhteşem, sıkıcı, alelade, şirin, komik, çirkin, trajik ve tekrar yüce. Hartshorne hakiki eksenleri çizme zahmetine hiç girmemiş olsa ve dört kutba sadece ek açıklamalarda kısaca değinmiş olsa da, bizim bunları da revize edilmiş diyagrama dahil etmemiz gerekiyor: solda yüceden sağda şirine uzanan yatay bir eksen ve altta çirkinden üstte sıkıcıya uzanan dikey bir eksen (bkz. Şekil 4). Bunlar

¹³ (Warhol, 1977, s. 72): “İsveç'teyken güzel insan üstüne güzel insan görürsünüz ve sonunda dönüp bakmazsınız bile çünkü bir sonraki gördüğünüz kişinin de dönüp bakmaya zahmet etmediğiniz kişi kadar güzel olacağını bilirsiniz - böyle bir yerde o kadar sıkılırsınız ki güzel olmayan birini gördüğünüzde size çok güzel görünür çünkü güzel monotonluğu bozar.”



hep birlikte bir çark ya da pusulanın yapısını oluşturur. Bu ise yücenin sessiz çığlığından hareket ederek muhteşemin yükselen çığlığına, sıkıntının esneme dolu ağzına, aleladdenin düz ifadesine, şirinin nazik gülümsemesine, komiğin dobra kahkahasına, çirkinin iğrenmiş 'ryk'ına, trajiğin ağlamasına doğru ilerler ve yücenin sessiz soluğuna geri döner. Bu yüz ifadelerini bir animasyon olarak oynatırdık oynatmasına fakat herhangi bir atlama veya kesinti de göremezdik. Ve bu gayet muntazam çalışır, *çünkü* şimdi güzellik diziden çıkarılmıştır; keza tüm bu estetik değerlerin arasındaki ilişkiler biz-zat güzellik ile kendi aralarındaki ilişkilerden bütünüyle farklıdır. Nitekim estetiğin dış çemberinde sekiz estetik kategorimiz vardır ve bunlar değeri kademe kademe azalan çubuklar üzerinden güzelliğin, kişinin tercihinine bağlı dokuzuncu veya birinci kademede bulunan merkezine bağlanır. Sistemin son haliyle bir pusulaya benzemesi, kelimenin her iki anlamını da yansıtır: bir gezegen gibi sınırlı, sonlu bir yapı ve de bu gezegeni güdülemek için bir *araç*.



Şekil 4. Güzellik pusulası (Hartshorne'un diyagramından çift eksenli sistemi ve gözden geçirilmiş terminolojiyi içerecek şekilde uyarlanmıştır).

Renk çarkına geri tercüme edildiğinde, bu bize her renge daha fazla parlaklığın karışmasıyla birlikte sonunda ortada saf beyaz ışığa dönüşen



dairenin dış kenarındaki standart renklerini verir. (Platon'un güneşsel güzellik modeli muhtemelen tesadüf değildi.) Şimdi isimlendirilebilir her estetik değere bu çember üzerinde yer bulabilmemiz gerekiyor çünkü duygular hem dönelebilir hem de radyal olarak her yöne doğru çeşitlenebilir. Merkezde veya kenarda olmayan, ancak henüz aradaki tanımlanmamış alanı işgal eden –eski ama ilginç, tuhaf, havalı, zarif, bayağı, melodramatik, korkunç, ürpertici vb.– konumları bulmakta sorun yaşamayacağız, ancak bu daha sonraya saklayacağımız bir tartışmadır.

Güzelliğin tarihini hızla ileri sardığımızda dikkatimizi çeken ilk özellik, onun sanattan nefret eden Platon'la başladığı, ardından sanatçıların vazgeçilmez katkılarıyla estetik üzerinden geliştiği ve sonra tekrar sanattan uzaklaştığıdır. Örneğin, bence Büyük Hadron Çarpıştırıcısı ve Satürn V roketi dağ resimlerinden daha yüce, çok daha soyut ve çok daha şiddetlidir. Ve futbol stadyumları Kant'ın Aziz Petrus'undan daha muhteşemdir. 80.000 seyircinin icra ettiği bir dalga, tribünlerin üzerinden geçtiği vakit –Longinus'un terimlerini kullanmak gerekirse– katışıksız bir haşyet bize galip gelir ve kendimizden geçeriz. Keza General Tommy Franks, çağımızda yüceliği nerede konumlandırmamız gerektiği konusunda hiçbir yanlış anlaşılmaya yer bırakmayarak, Bağdat'ı işgalini “şok ve haşyet” stratejisi olarak adlandırmıştı. Günlük gazetelerdeki intihar saldırı görüntülerinde, *Alien*, *Friday the 13th* ve *Texas Chainsaw Massacre*'da bir araya getirilenden daha fazla terör ve korku olduğunu düşünüyorum. Televizyon programlarında, sonu gelmeyen pembe dizilerde ve Facebook paylaşımlarında Baudelaire'in Paris'inin sokak hayatından daha fazla aleladelik ve sıradanlık mevcut. Arama motorunuza “güzellik” yazarsanız, çağdaş sanatçıların eserlerini değil, kozmetik endüstrisiyle ilgili zilyon tane web sitesi bulursunuz. Ve bugün (hiçbir toplum *karawaii*'leri olan Japonlar kadar ileri gitmese de) kim şirin değil ki? Görünen o ki, diyagramın gelişiminde ve özellikle de nesnelerin nasıl dağıtılacağını organize etme konusunda sanat giderek daha küçük, medya ise giderek daha büyük bir rol oynuyor. Platon yine haklı mıydı? İzin verin bunu açık bir soru olarak bırakayım.

Her halükârda, son elli yıldaki gelişmelerde belirginleşen şey, diyagramın ontolojik doğasının onlarla birlikte daha bariz şekilde görünürlük kazandığıdır. Bu gelişmelerden, diyagramı büyük bir hızla genişleten buna karşın aynı hızla onun ortasından uzaklaşan bir çağda yaşadığımız açıkça



anlaşıyor. Bir tasarım çağında yaşıyoruz: Sadece nesnelerin değil, olayların, kavramların ve konuların, organizasyonların ve prosedürlerin, hatta kendi hayatlarımızın tasarımı. Kişinin kendi hayatı bir proje haline geldi. Şeylerin sayısı katlanarak artarken güzellikten katlanarak daha fazla uzaklaşıyor. Şayet diyagram sadece sanat eserlerini değil, her şeyi ilgilendiriyorsa, farkına varmamız gereken şey diyagramın onları güzellik aracılığıyla ilgilendirdiğidir. Hartshorne'un Estetik Değerler Diyagramının gerçek gücü budur: Dikey eksen yatay eksenle yalnızca güzellik ilişkilendirebilir. İki eksen bağımsız değildir yani onlar sadece bir koordinat sistemi oluşturmaz. Eğer bağımsız olsalardı, diyagram bir daire değil bir kare olurdu ve böylece bir uç ile diğerini basitçe birleştirebilirdik ki bu da bütün orta kavramına aykırıdır. Kare bir denklem değildir; daire bir denklemdir. Hartshorne'un diyagramında yücenin bile uyum ve koordinasyonun dikey eksenine karşı ortada gösterildiğini unutmamalıyız. Her bir eksenin etkisinin her zaman dolayımlanması gerektiği gerçeği, güzelliği dairesel bir dünyanın ortası olmaktan basit bir şekilde daha fazlası yapar: O rolleri tersine çevirir ve çevreyi ortanın bir türevi haline getirir. Her iki alan da dairedir: Ortadaki beyaz bir daire, çeperdeki çok renkli bir dairedir.

Hartshorne'un diyagramının, Heidegger'in dörtlemesinin haç biçimli yapısıyla birçok özelliği paylaştığını vurgulamama gerek yok, keza benzerlikler oldukça açıktır. Onlar aynı amacı paylaşıyorlar: Varlığı iki eksene göre bölmek; biri birleşik (can sıkıntısı) ve çoğaltılmış (çirkin) arası mesafede uzanan eksen, diğeri derin (yüce) ve sığ (şirin) arası mesafede uzanan eksen (Harman, 2007, ss. 132-135). Elbette, Heidegger dörtlemeyi eksenlerle değil, gökyüzü, ölümlüler, tanrılar ve yeryüzü olarak tanımladığı dört çeyrekle tanımlar. Bu, bir bakıma anlamlıdır çünkü Heidegger çeyrekleri tanımlayarak eksenleri üretken olarak görme olanağını ortadan kaldırır. Dörtlü, statik bir mimari sistem, bir *Geviert* olarak kalır, Heidegger bazen bir çeyreğin diğerini yansıttığına dair hatta bir “yuvarlak dans” (Heidegger, 2001, s. 178) yaptıklarına dair spekülasyonda bulunsa da, bu dörtleme asla dinamik sürgülerle donanmış ontolojik bir makine statüsüne erişemez. Eksenlerin keşişimini bir merkez, bir göbek olarak görmek ve onu güzellikle özdeşleştirmek, pusulanın bir haçtan çok bir çark karakteri almasına sebebiyet verir. Heidegger'in Varlığı her zaman arka planda uğuldayan hareketsiz, nötr bir pozisyon alırken Whitehead'in ve Hartshorne'un güzelliği şeyleri



mevcudiyete doğru iter. Estetik Değerler Diyagramı perspektifinden bakıldığında, dört çeyrek asla birincil olamaz çünkü onlar iki eksen tarafından himaye edilirler. Tüm faaliyet, eksenlere aittir ve onlar birbirlerinin etkisini dairesel bir varoluş alanına –daha önce mevcudiyet arenası dediğim şeye– sınırlayarak birbirlerine bağlıdır. Heidegger ise mevcudiyet olarak Varlık nosyonuna (Harman, 2007, s. 1) karşı çıktı ve fenomenal dünyayı, yokluğa doğru (hiçliğin olumsuzluğu ve *Zuhandenheit*'in görünmezliği gibi) ve bilinçten geçmeden gerçekleşen şeylere doğru genişletmeye çalıştı. Elbette, hiç kimse şeylerin insan bilincine girmeden önce var olduğunu inkâr edemez, ancak bu, gerçekliğin şeyleri karanlıkta dolaşmaya mahkûm ettiği anlamına da gelmez. Aksine, *şeylerin kendi başlarına ışık ve bilince sahip olabilecekleri* anlamına gelir: insan dışı düşünce ve görünmeyen ışık. Şeyler biz onları düşünmeden önce düşünür (şeyleri başka nasıl anlayabilirdik ki?), biz onları görmeden önce görünür (onları başka nasıl görebilirdik ki?) ve biz onları hissetmeden önce çevrelerine tesir edeler (onları başka nasıl güzel bulabilirdik ki?). Şeylerin varoluşunun inşa tarzı duyularımızın yapısından temelde farklı olamaz; Estetik Değerler Diyagramının bize öğrettiği şey yine budur.¹⁴

Diyagrama dikkatle baktığımızda süreç ve ürünün sadece nasıl bir araya geldiğini değil, aynı zamanda *simetrik olarak yalnızca ortada* ve diğer yerlerde ise *asimetrik olarak* (ancak yine de denkleşerek) nasıl bir araya geldiğini daha iyi görebiliriz. Yüzlerimiz kalkık ve hayranlıkla ağızımız açık bir şekilde Aziz Petrus'un önünde durmak için tekrar geri döndüğümüzde, bizi ezen bizzat muhteşem *yapıdır*. Hartshorne'un haritasında, bazilikanın oturduğu ihtişam konumundan, dikey olarak aşağıya inersek, Macbeth ve Michael Jackson gibi kıskırttıkları trajik *olaylar* tarafından yok edilen figürlerle karşılaşırız. İhtişam konumunda, bizi ezen, kütleli yapıdır ve trajik konumunda, öznelere ezen olayların aşırılığıdır: çok farklı boyutlardaki tamamen aynı büyüklük. Bu nedenle diyagramın üst bölgesini –ihtişamın, can sıkıntısının ve aleladeliliğin alemini– yapıların genel bölgesi olarak veya Michel Dufrenne'in adlandırdığı gibi mekânsal sanatlar olarak; diyagramın alt bölgesini –trajığın, çirkinin ve komiğin alemini– olaylar bölgesi ya da yine

¹⁴ Bir örnek vermek gerekirse: Bu, bir gün batımının aslında orada olduğunu ve kimse onu görmeden güzel olduğunu düşündüğüm anlamına gelir- herhangi bir (neo-)materyalisti dehşete düşürecek bir düşünce.



estetik açıdan zamansal sanatlar olarak kabul ediyoruz (Dufrenne, 1973, ss. 239-248). Bu, binaların sıkıcı oldukları anlamına gelmez; zaman durdurulduğunda sıkıcı hale geldikleri anlamına gelir, tıpkı Warhol'un *Empire*'inde olduğu gibi. Filmde Empire State binası sıkıcıdır çünkü koltuğunuzda sıkışıp kalırsınız. (Eğer New York'ta yürüyorsanız, Empire State binası kesinlikle sıkıcı olmak hariç her şeydir). Ya da Heidegger'in treni kaçırdıktan sonra bir taşra tren istasyonunda sıkışıp kaldığı komik örneği düşünün (Heidegger, 1995, s. 93). Dört saat beklemek zorunda kalınca, peronda tıpkı bir sarkaçmışçasına bir aşağı bir yukarı yürümeye başlamış, kafesteki bir panter gibi umutsuzca zamanı geri getirmeye çalışmış. Ters orantılı bir şekilde, mekân ve zamanın asimetrisi, çirkinliğin pozitifliğinin oyunlarda, edebiyatta ve filmlerde çok iyi işlediği ama mimaride işlemediği anlamına gelir. Bir gangster filminde Al Capone gibi bir karakter beyzbol sopasıyla kafalara vurarak olayların hızını artırırken, çirkin bir bina kentsel mekân üzerinde aynı pozitif etkiye sahip değildir. Bu bir binanın çirkin olamayacağı anlamına gelmez; belli ki olabilir ve bir oyun da kolaylıkla sıkıcı olabilir – demek istediğim bu değil. Sıkıcı bir oyun özelinde, örneğin gelişimden yoksun ve drama boyunca değişmeden hareket eden karton karakterlere sahip olduğu zaman oyun bence çok fazla mimari yön yansıtır. Benzer şekilde, bir bina komik olmaya çalıştığında ya da fazla teatral olduğunda çirkinleşir zira ya onunla birden fazla kez karşılaşma ihtimalimiz olur, ki bu olası tüm mizahı öldürür, ya da onu birden fazla açıdan deneyimleme şansımız olur, ki bu da her türlü illüzyonu yok eder.

Şeylere, ürün tarafında zaman ile nasıl ilişki kurdukları açısından bakılmalıdır; süreç tarafında ise mekân ile nasıl ilişki kurdukları açısından bakılmalıdır. Güzellik, üründen ürüne veya süreçten sürece gitmekle organize olmaz, ancak süreçten ürüne, üründen sürece ve tekrar geri dönerek organize olur. Bizimki sarsıntılı, sarsıcı bir evren. Estetik tek bir boyutta işleseydi, tek bir çeşitlilikler ve kademelikler doğrusu yeterli olurdu; sadece mekânsal karşılaşmalardan ibaret olsaydı, şeyler birbirlerini dışarıdan şekillendirir ve sentetik eksen tüm gerekli işi yapardı ve eğer yalnızca olayların birbiriyle karşılaşmasından ibaret olsaydı, her şey saf gelişim olurdu; şeylerin içsel büyümesi asla onların dünyaya doğmasına netice vermezdi. Estetik Değerler Diyagramında, bu iki doğru eksenler olarak birbirine bağlıdır, keza son ürün üzerindeki etki de biri veya diğerine değil her ikisine birden



aittir. Şeyler, oluşturuldukları zaman, yoğunluğun sentetik eksenini işgal eden bir güç tarafından içsel olarak sürüklenirler ve bu sırada kendilerini, yaygınlığın sentetik eksenini boyunca ona ait güçlerin dışı vurulduğu, yani kendilerini biçim olarak sundukları bir dış dünyaya da eş zamanlı olarak yönlendirir ve ona uyum sağlarlar. Şeyler kendilerini bir alemde sunmalarına karşın tek bir boyutla değil, yalnızca iki boyutun birleştirilmesi yoluyla açıklanabilirler.

400 yıllık bir meşe ağacının önünde durun. Onun yapısı, dallanmalar, çatallanmalar, rastgele kıvrımlar, bunların hepsi saf süreç, saf zaman ve büyümedir. Ama bize kendisini zaman olarak mı sunar? Onu zaman olarak mı deneyimleriz? Hayır, onu katışıksız ihtiyaç olarak deneyimleriz. Zaman olan her şey bize güzellik olarak sunulur ve biz güzellik olan her şeyi zaman içinde deneyimleriz, evet; lakin zamanın ikinci gerinimi birincisiyle tamamen süreksizdir. Bu anlamda güzellik tamamen Platonik, zamandan-bağımsız bir duraklamadır.

Kaynaklar

- Burke, E. (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford University Press.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. Harvard University Press.
- Dessoir, M. (1923). *Ästhetik*. Ferdinand Enke.
- Dessoir, M. (1970). *Aesthetics and the Theory of Art*. Wayne State University Press.
- Detienne, M. (1986). Apollo's Slaughterhouse. *Diacritics*, 16(2), 46-53.
- Dilthey, W. (1985). *Poetry and Experience*. Princeton University Press.
- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press.
- Franz, C. M. (1958). *Beau Brummell: His Life and Times*. John Day Co.
- Gage, J. (1995). *Colour and Culture*. Thames and Hudson.
- Harman, G. (2007). *Heidegger Explained*. Open Court.
- Hartshorne, C. (1987). *Wisdom as Moderation: A Philosophy of the Middle Way*. State University of New York Press.
- Hartshorne, C. (1997). *The Zero Fallacy*. Open Court.
- Heidegger, M. (1995). *The Fundamental Concepts of Metaphysics*. Indiana University Press.



- Heidegger, M. (2001). *Poetry, Language, Thought*. HarperCollins.
- Hogarth, W. (1997). *The Analysis of Beauty*. Yale University Press.
- Hutcheson, F. (1725). *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*.
- Kant, I. (1991). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. University of California Press.
- Kerenyi, K. (1983). *Apollo: The Wind, the Spirit and the God*. Spring Publications.
- Price, U. (1842). *On the Picturesque*. Caldwell, Lloyd & Co.
- Radcliffe, A. (1826). On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine*, 16(1), 145-152.
- Spuybroek, L. (2012). The Ages of Beauty: Revisiting Hartshorne's Diagram of Aesthetic Values. İçinde *Vital Beauty: Reclaiming Aesthetics in the Tangle of Technology and Nature*. V2_Publishing.
- Spuybroek, L. (2014). Charis and Radiance: The Ontological Dimensions of Beauty. İçinde *Giving and Taking: Antidotes to a Culture of Greed*. V2_Publishing.
- Spuybroek, L. (2016). *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design* (2nd ed.). Bloomsbury.
- Warhol, A. (1977). *The Philosophy of Andy Warhol*. First Harvest.
- Whitehead, A. N. (1967). *Adventures of Ideas*. The Free Press.
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and Reality*. The Free Press.

Öz: Ontolojinin tam ortasında bağlantı, aşkınlaşma ve geçişlilik sorunu tarafından kat edilen bir parça-bütün bilmecesi durmaktadır. Materyalizm, onun geleneksel formu olan determinizm ve ortaya çıkış (emergence) şeylerin aynı anda içsel ve dışsal varoluşlarını ve birbirleriyle etkileşimlerini, yani varoluşun sürekliliğini ifade etmeyi başaramayarak ontolojiyi metafizik bir boşlukla baş başa bırakmışlardır. Halbuki mevcudat, güzellik temelinde anlaşıldığı an, varoluşun kaleydoskopik sürekliliği birden kendini görünür kılar. Güzellik, aşkınlaşmayı ve zihinselliği mevcudatın zati niteliği kılarak tüm şeyayı güzellik temelinde ve yöneliyle inşa olan kesintisiz bir estetik akışı olarak yeniden kurgularken ontoloji ve estetik birbirlerinin ayna görüntüsü olur: "Güzellik onları komşu parçalarla olan ilişkilerinden çekip almaksızın parçaların diğer bütünler için görülebilir ve



erişilebilir olmalarına izin verir.” İşte Lars Spuybroek, başta Platon, Kant ve Burke olmak üzere Alfred North Whitehead, Charles Hartshorne ve William Hogarth gibi isimleri birlikte okuyarak Heidegger’in dört katmanlı statik Varlığına alternatif, mevcudat arenasının estetik sürekliliğini gözler önüne seren kendi diyagramını ortaya koyuyor.

Anahtar Kelimeler: Güzellik, estetik, estetik diyagram, ontoloji, orta.



