

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

cogito / temel taşlar

BÉATRICE LENOIR

sanat yapıtı

Çeviren:
Aykut Derman

BÉATRICE LENOIR

SANAT YAPITI

ÇEVİREN:
AYKUT DERMAN



İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1878
Cogito / Temel Taşlar - 125

Sanat Yapıtı / Béatrice Lenoir
Özgün Adı: L'œuvre d'art
Çeviren: Aykut Derman

Kitap Editörü: Esra Özdoğan
Düzeltili: İncilay Yılmazyurt

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Şefik Matbaası
Basın Ekspres Yolu Köyaltı Mevkii Güneşli Matbaacılar Sitesi No: 40 Güneşli

ISBN 975-08-0632-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2002
© Flammarion, Paris, 1999

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Yapı Kredi Kültür Merkezi

İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul

Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23

Bilgi Hattı: (0 212) 473 0 444

<http://www.yapikrediyayinlari.com>

e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

İnternet satış adresi: <http://www.estore.com.tr/bulvar/yky>

www.teleweb.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

Giriş • 7

I. SANAT ÖYKÜNME Mİ, YARATMA MI?

1. Platon / Sanatın Yalanı • 37
2. Aristoteles / Öykünmenin Zevki • 47
3. Plotinos / Sanat Yapıtı Kavranabilir Olanın İmgesidir • 49
4. Goethe / Doğa ve Sanat, Aralarında Özel Bir Bağın Olmaksızın Karşı Karşıyadır • 53
5. Schopenhauer / Sanat, Doğanın Anlaşılmaz Biçimde Söylediği Şeyi İfade Eder • 62
6. Hegel / Sanat Aklın Ürünüdür • 65
7. Balzac / Bizim Yeryüzündeki Sanatımız Burada Noktalanıyor • 70
8. Baudelaire / İmgelem Yeni Bir Dünya Yaratır • 76
9. Rodin / Sanatçı "Görünümlerin Altındaki İç Gerçekleri" Görür • 79
10. Maritain / Öykünme Biçimin Açığa Vurulmasıdır • 83

II. SANAT YAPITI NEDİR?

11. Aristoteles / Sanat Yapıtında Gereklik • 89
12. Kant / Sanat Yapıtları ve Doğa Ürünleri • 93
13. Ravaissın / "Sanatı Sanat Yapan, Bütünün ve İlkenin Gözetilmesidir" • 97
14. Alain / İnsan Ancak Çalışarak Yaratır • 100
15. Benjamin / Sanat Yapıtının Çoğaltılabilirliği • 106
16. Arendt / Dünyanın sürekliliği ve Sanat Yapıtı • 113

III. ESTETİK YARGI

- 17. Vinci / Gerçek Bilimler Bize Duyularımız Tarafından İletilir • 121
- 18. Hume / Nesnenin Niteliklerini Algılayan Beğenidir • 124
- 19. Kant / Deha ile Beğenin İlişkisi Hakkında • 129
- 20. Hegel / Estetik Doğal Güzelliği Dışlar • 136
- 21. Goodman / Sanat Hangi Durumda Vardır? • 139
- 22. Simondon / Estetik Nesne, Teknik Nesne • 143
- 23. Danto / Sanat Dünyasının Tanınması • 149

IV. SANATIN ETKİSİ

- 24. Aristoteles / Tutkuların Arınması • 157
- 25. Rousseau / Tiyatronun Bozucu Etkileri • 159
- 26. Hegel / Sanatın Ölümü • 162
- 27. Nietzsche / Sanat Yaşamın Önemli Uyarıcısıdır • 170
- 28. Proust / Gerçek Yaşam Edebiyattır • 172
- 29. Bergson / Sanat Bizi “Gerçekliğin ta Kendisiyle Karşı Karşıya” Bırakır • 175
- 30. Merleau-Ponty / Resim Gerçek Olanın İmgelemsel Dokusunu Göze Sunar • 181
- 31. Maldiney / Soyutlama Sanatın Yaşamsal Edimidir • 190

Kılavuz Sözlük • 197

Giriş

Sanat ve Yapıt

Sanat yapıtları bize hem aşına, hem yabancıdır. Aşınadır, çünkü onlara her yerde rastlarız. Biçim olarak roman ya da film olsun, röprodüksiyon ya da anıt, bunların dışında da yaratıcısının yeteneği sayesinde sanat yapıtı katına yükselmiş, her gün kullandığımız eşyalardan biri olsun, bütün bunlar farklı adlarla bizim günlük yaşamımızın birer parçasıdır. Öte yandan hepimiz, okul dönemi içinde kalmış da olsa, bir sanatın uygulamasıyla, fotoğrafı ve videoyu bir yana bırakacak olsak, örneğin desen, resim, müzik ya da güzel yazıyla ilgilenmişizdir. Bu çifte aşinalığa karşılık bir sanat yapıtının ne olduğunu bilmemeyi yine de sürdürürüz. Gerçekten de “bir şeyin güzel canlandırılmış biçimleri” ile (Kant), bunların bitmiş ve özerk, içine beceri ve esin katılarak üretilmiş biçimleriyle, çağdaş sanatın büyük bir bölümüyle gerçekleştirmeye çalıştığı “açık yapıtlar” arasında ortak olan nedir? Rembrandt’ın, Picasso’nun, Duchamp’ın ya da Lichtenstein’in yapıtlarını –son iki sanatçının sanat yapıtı kavramını bile yok etmeye çalıştıklarını düşünecek olursak– aynı kavram temelinde anlayabilir miyiz? Duchamp’ın *ready-made*’lerinde “sanat zevkini uyuşturma”, “her türlü estetik tat almayı dışlama” peşinde koştuğunu, Lichtenstein’in “kimsenin alıp duvarına asmayı düşünemeyeceği kadar iğrenç bir resim yapma”yı seçtiğini (Bkz. E. Lucy-Smith, *L’Art aujourd’hui* [Bugünün Sanatı], Fr. çev., J. Cyrot, Booking International, 1996, s. 205) bildiğimiz halde bunu yapabilir miyiz? Ayrıca, sanat yapıtı hakkındaki düşüncemizi sorgulamamıza yol açan yalnızca,

uç noktada yer alan bu bildiriler de değil. Sanat akımlarının ve okullarının çoğalması, bunların ortaya çıkma ve unutulup gitme sıklığının giderek artması da aklımızın karışmasına katkıda bulunuyor, öyle ki modern sanat yapıtları, kendilerini bunları kavrama araçlarından yoksun gören izleyicilerde çoğu zaman ilgisizlik ve rahatsızlık uyandırıyor.

Bu noktada, günümüz ile geçmiş karşı karşıya koymak ilginç olur: Modernliğin getirdiği kopukluktan önce, bu ölçüde akıl karıştırıcı olmayan sanat yapıtlarına insanlar daha kolay yaklaşıyor muydu? Geçmişe ait, güzellik, uyum ve bütünsellik arayışıyla tanımlanan, tutarlı bir bütün oluşturdukları izlenimi bırakan o yapıtlara insanlar bugün bile daha gönüllü yaklaşıyor. Bu bizim, sanatçıların, eleştirmenlerin ve izleyicilerin o dönemde aynı sanat yapıtı kavramını paylaştıklarını, bunu sağlamak için her birinin küçük bir adım atmasının yeterli olduğunu düşünmemize yol açabilir. Bununla birlikte, bu tutarlılık büyük ölçüde bir yanılsamanın meyvesi değil mi? Bunun böyle olduğunu sanat tarihi ve buna ilişkin kuramlar bize gösteriyor: kuşaklar ile sanat okulları arasındaki çekişmeler dünün meyvesi değil. Değişmiş olan, halkın bu sanat yapıtları karşısında aldığı tavidir: Michelangelo ve Rembrandt, Mozart ve Beethoven, Villon ve Ronsard, bütün bu sanatçılar, izlenmeseler de, dinlenmeseler de saygıyla ziyaret edilen "klasikler" olarak kabul edilir. Sanat yapıtlarının doğuşu sırasında varolan koşullara, ortaya çıktıktan sonra yol açtığı çekişmelere, karşı karşıya kaldığı başarısızlıklara dikkat etmek konunun uzmanlarının işi haline gelmiştir. Gerçekte, sanat yapıtları oldum olası bir uzlaş ortamında değil, çekişme ortamında ortaya çıkmıştır.

Üstelik, sanat okullarıyla kuşaklar arasındaki polemikler de işin özünü yansıtmaktan uzaktır: sanat yapıtı kavramı, bizim aklımızı karıştıran çelişkileri kendi içinde barındırır. Sanatçı olabilmek için kompozisyon yapmayı, boya kullanmayı, yazı yazmayı bilmek gerektiğini hepimiz kabul ederiz: sanat yapıtı bir beceri ürünüdür. Bununla birlikte, Matisse ya da Picasso gibi sanatlarının doruğuna erişmiş sanatçılar, bize, yaşamlarını daha önce öğrendiklerini unutmakla geçirdiklerini ve ancak her şeyi unuttuktan sonra yaratmaya başladıklarını söyleyip dururlar.

Öte yandan, bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kaldığımızda, onun hangi kurallara uyduğunu anlamaya çalışırız: nasıl yapıldığını anladığımız ölçüde bu yapıtı daha iyi anladığımızı düşünürüz. Oysa bu yapıtı ortaya koyan sanatçı onu ancak, yapıta özgü zorunlulukları keşfettikten sonra yaratabildiğini ileri sürer. Ama bunu yapmakla bile bize hiçbir açıklama sağlamış olmaz ve bizi kendi gözünde olduğu kadar bizim gözümüzde de bir giz olarak kalan bir yapıtla karşı karşıya bırakır. Birbirine karşıt öğelerden bir yapıt doğar ve elimizi kolumuzu bağlar: kaçınılmaz olarak varolması gereken becerinin unutulması gerekmektedir, kural bir köşede durmak için vardır, yaratan kişi ne yarattığını bilmez, bize ışık tutan yapıt gizem doludur.

Sanat yapıtının özünde çelişkili olduğunu söylemek gerekir: “yapıt” denen şeyi düşünmek, aslında bitmişliği, kusursuzluğu, hatta belki de yetkinliği düşündürür. Böyle olduğunda yapıt, onun gerçekleşmesini sağlamış olan her şeyden kurtulmuş olur. Kullanılmış olan tüm yöntemlerin, numaraların, ufak tefek işlerin, kestirimlerin, pişmanlıkların, belirsizliklerin hepsi, bitirilmiş bir yapıtın kusursuzluğu karşısında silinip gider. Gereklili olmayan şeylerin hepsi kendini unutturur. Bununla birlikte yapıt aynı zamanda olağan, öze değgin olmayan, ikinci planda gelen şeylerden de oluşur. Bunu hesaba katmamak, yanılsama değil midir? Kusursuz yapıtın kurgusal olduğunu ileri süren keskin görüşlü eleştirmenler böylelikle yapıta giden yolun bitmemişliğinin, açık oluşunun altını çizmek ister; onların gözünde bunlar, sanat yapıtını gerçek anlamıyla oluşturan öğelerdir. “*Work in progress*”, bu durumda yapıt, bitmişliğiyle değil, onu gerçekleştiren süreç temel alınarak anlaşılır. Özerk ve yetkin bir yapıt kavramının karşısına, yapıtın ürün olarak ortaya çıkmasını sağlayan etkinlikle ilgili düşünce konur.

Alışageldiğimiz tasarımlar bu iki eğilimi birlikte sunar bize: sanat yapıtının kutsallaştırılması birinci eğilime girer, ne var ki, sanatçının güttüğü niyete gösterilen dikkat, kişiliğinin uyandırdığı hayranlık, yapıtın gerçekleştirilmesine etki eden koşulların (toplumun, tekniklerin, sanat kuramlarının ya da toplu gösterimlerin o sıradaki durumu) uyandırdığı ilgi, ikinci eğilim içinde yer alır. Oysa bu iki eğilim aslında birbirini pek bağdaşmaz. Ya-

pıt gerçekten özerkse, gerçekleşmesini sağlayan koşulların fazla önemli olmaması gerekir. Tersine, koşullar ağır basıyorsa, yapıt, kendisini aşan bir şeylerin göstergesi haline gelmiş demektir ki bu durumda değeri bütünüyle görece bir nitelik kazanır.

Yapıtsız Sanat

Bu arada bu sorun yalnızca görünüşte var olup sanat yapıtını tanımlarken basitçe yanlış ölçütün temel alınmasından kaynaklanabilir. Sanat yapıtının, temel bir tanım gibi görünen, *güzel yapıt* (bel artefact) olarak tanımlanması, gerçekten de itiraza yol açar. Sanat yapıtını böyle tanımlamak, güzelliğin evrensel nitelikte olduğunu ilan etmek anlamını taşır. Oysa hepimizin gözlemlediği gibi, zevklerin çeşitli olması, bu düşüncenin hiçbir anlam taşımadığını ortaya koyar. Böyle olunca da, o andan başlayarak, güzellik gibi çok görece bir ölçütün bir tanımlama ilkesi olarak alınması söz konusu olamaz. Bu düşüncenin yaygın olarak görecelik kazanmasının çok eskiye gitmediği, söz konusu düşünceye uzun süre baskın çıkan düşüncenin, güzelliğin evrenselliğini, zevklerin çeşitliliğini insanlar arasındaki farklara (kimi insanlar başkalarından iyi kötü daha duyarlı, daha bilgilidir) mal ederek kurtardığı doğrudur. Hume, Kant ya da Hegel böylece, görecelik düşüncesine farklı açılardan aynı biçimde karşıdılar. Ne var ki, güzelliğin evrenselliği kavramına karşı süregelen eleştiriler, bu kavramın ölçütsel niteliğine kesinlikle karşı çıkmakta, böylelikle de öngördüğü ölçütlerin geçerliliği hakkında kuşku uyandırmaktadır. Bu eleştirilerin bir örneğini, Pierre Bourdieu'nün, *L'Amour de l'art* [Sanat Aşkı] adlı kitabında yaptığı toplumbilimsel yorumda buluruz. Bourdieu söz konusu kavramda, egemenlerin sahip oldukları ayrıcalıkları korumak için, kendi saflarında olmayanların tümünü evrensellik adına dışlayarak zenginler üzerinde uyguladığı stratejilerden birini görür. Herkesin tanıyıp değerlendirebileceği güzellik, aslında keyfi bir koda gönderme yapmakta, bu beceriye sahip olmak da insanın kesin olarak tanımlanmış belirli gruplara ait olduğunu göstermektedir.

Üstelik, sanat yapıtını *güzel yapıt* olarak tanımlamak, bu tanımlı her yöne taşır gibi görünmektedir, çünkü basit nesnelere

de sanat yapıtı adı verilebilmektedir (örneğin Duchamp'ın ünlü *ready-made*'lerine). Böyle olunca da sanat yapıtını tanımlamak için bir başka yol bulmak gerekmektedir.

Güzelliğe yapılan göndermenin ortaya çıkardığı zorluklardan kaçınmak ve terimin yaygın kullanımını haklı kılmak için, çözümlemeci geleneğe bağlı oldukları ileri sürülen bazı filozoflar, sanat yapıtı için, bir değer yargısına yol açan hiçbir ölçütü içermeyen bir tanımlama öneriyorlar. Örneğin Georges Dickie, "sanat yapıtı" için iki anlamın ayırt edilmesini öneriyor: her türlü değerlendirmeden bağımsız bir değerlendirici anlam, bir de sınıflandırıcı anlam. Bu deyim bazı durumlarda, örneğin "bu tablo gerçek bir sanat yapıtı" (değerlendirici anlam), dediğimizde, övücü nitelikte olsa da, başka durumlarda (sınıflandırıcı anlam), söz konusu edilen şeyin basit olarak belirli bir nesne sınıfına ait olduğunu belirtiyor (bkz. "Définir l'art" [Sanatı Tanımlamak], *Esthétique et Poétique* [Estetik ve Poetika] içinde, Fr. çev. C. Hary-Schaeffer, G. Genette tarafından seçilip sunulan metinler, Seuil, 1992).

Peki, nesnenin o sınıfa ait olduğunu belirleyen şey ne? Bu bizi, insan etkinliği sonucu ortaya çıkan bir ürünün, belirli bir sınıfa ait olduğunda, bir sanat yapıtı sayıldığı düşüncesine götürüyor: iyi ya da kötü olarak yargılansın, bir roman, bir şiir, bir resim, bir senfoni, bir şarkı, bu anlamda birer sanat yapıtıdır. Ne var ki gerçekte bu ölçüt yeterli olmaktan uzaktır, çünkü burada, bilinen hiçbir türe girmeyen nesneler yapıt olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla, tür çerçevesini aşır *sanatsal uzlaşma* kavramına gönderme yapmak gerekiyor. Sanat yapıtını, sanat uygulayıcılarının ve sanat kuramcılarının tanıdığı ve kabul ettiği canlandırma biçimlerine gönderme yapan bir yapıt olarak tanımlayan kurumsal kuramın yaptığı, işte budur: "Bir sanat yapıtı, sınıflandırıcı anlamda, 1) bir *güzel yapıt*'tır, 2) bu *güzel yapıt*'a, belirli bir toplum kurumu adına (sanat dünyası) hareket eden bir ya da daha çok kişi, değerlendirilmeye aday bir nesne statüsü kazandırmıştır" (G. Dickie, *agy.*, s. 22, aynı zamanda bkz. A. Danto, 23 no.lu metin).

Bu arada bu tanımlamaya birçok itiraz yapılmaktadır: önce, bir başka çözümlemeci filozof olan Richard Wollheim'in

George Dickie'ye yanıt olarak işaret ettiği gibi, bir sanat yapıtını bir güzel sanat yapıtından ilk bakışta ayırt edebilmek görüldüğü kadar kolay değildir (*L'Art et ses objets, Essais additionnels, I*, [Sanat ve Nesneleri, Ek Denemeler, I] Fr. çev. R. Crevier, Aubier, 1994, s. 148). Bunun ardından ikinci eleştiri gelmektedir ki bu, birinci eleştiriye pekiştirmektedir. Buna göre, sanat dünyasını temsil eden kişilerin sanat yapıtı statüsünü bir nesneye, bu nesnenin bazı özellikleri olduğunu kabul etmiyorlarsa, nasıl verdiklerini anlamak zordur: "Bir güzel yapıta sanat yapıtı statüsünün verilmesini sağlayan nedenlerin, güzel yapıtı sanat yapıtı yapan kesin nedenler olarak niçin düşünülmediği iyi anlaşılmıyor" (*agy.*, s. 147).

Bu anlaşmazlık, görüldüğünden daha temel özelliklidir, çünkü tanımlamanın yalnızca bir noktasını değil, tanımlama ile tanımladığı nesnenin niteliğini söz konusu etmektedir. Yapıtları yalnızca veri olarak alınmış bir dizgenin (kuruluşlar, temsil etme biçimleri) içinde yer alışılarıyla tanımlayan anlayış ile yapıtın gözler önüne serilmesi gereken içsel nitelikler taşıyan özgün bir nesne *olduğunun da* göz önüne alınması gerektiğini ileri süren anlayış karşı karşıya gelmektedir. Bu çekişme, estetik düşünüş çerçevesini geniş ölçüde aşmakla birlikte, bu alanda özel bir niteliğe de bürünmektedir. Sanat olaylarını değerlendirebilmek için, gerçekten de yapıt kavramını ya ele almak ya da bir yana bırakmak gerekir: "sanat yapıtı" terimi değerlendirilemeyen nedenlerin dayattığı bir statüye gönderme yapıyorsa, bu kavramın bir yana bırakılması daha doğru olur.

Kuramcılarının ve sanatçıların bir bölümünün seçimi budur. Bu durumda, yapıttan çok, örneğin "parça"dan söz edilecektir: "Sanat yapıtı basit olarak bir [sanatsal] 'parça'dır, sanat uygulamaları alanındaki uzlaşılarda özgüllük kazanmış bir kendiliktir" (Timothy Binkley, " 'pièce' contre esthétique", *Esthétique et Poétique* ["estetik karşı 'parça' ", *Estetik ve Poetika* içinde], *agy.*, s. 61). Bitmişliği, bütünselliği, yetkinliği içeren yapıt kavramı, bu durumda basitçe, sanat konusunda oluşmuş, bugün geçerliliği kalmamış bazı uzlaşılarda tarihsel ifadesi olarak anlaşılabilir.

Sanat böylelikle, ortaya koyduğu üründen olabildiğince özgür kılınmış olmakta, bundan böyle ortaya koyduğu ürünle

tanımlanmadığı için, bir sınıra doğru, hiçbir şey *gerçekleştirme* sınırına doğru gitme eğilimi göstermektedir: “Bir sanat yapının, üzerinde zorunlu olarak çalışma yapılmış bir şey olması gerekmez; sanat yapısı her şeyden önce tasarlanmış bir şeydir. Bir sanatçı, ille de bir şeyler yapan kişi olmaktan çok, kendini, insanların beğenisine sunulmak üzere sanatsal ‘parça’lar öneren bir kültür girişimine adanmış kişidir. Robert Barry bir gün, içinde hiçbir şeyin sergilenmediği bir sergi hazırladı: ‘Aralık 1969’da Amsterdam’daki Art&Project galerisinde açacağım sergi iki hafta sürecek. Galeri sahiplerine, kapıya kilit vurup şu duyuruyu asmalarını söyledim: ‘Galeri, sergi süresince kapalı kalacaktır’ ” (agy., s. 59). Bu önerinin ciddi ya da matrak olmasının bir önemi yok: Sanat, burada, birinin yaptığı bir duyuruyla kendisini üstü kapalı olarak sanatçı ilan etmesi, onu herkese takdim eden kuruluşun da bunun böyle olduğunu kabullenmesi olgusundan ibarettir.

Böylece bu kuram, yalnızca hedeflediği şey yüzünden bile bizi zor durumda bırakıyor; sanatsal olarak nitelendirilen tüm olayları dikkate almak istiyor; bunu da başarıyor ama izleyiciyi, gözü önündeki “parça”yı değerlendirmesini sağlayacak her türlü olanaktan da yoksun bırakıyor. Gerçekten de bir “parça”nın iyi ya da kötü olduğunu neye dayanarak düşüneceğiz? Bunu yapabilmek için o “parça”nın hangi sanatsal uzlaşılarla yanıt verdiğini bilmek gerekir kuşkusuz, ama bu uzlaşılar tanımlanamaz niteliktedir, çünkü sürekli değişim halindeki bir “sanat dünyası”nın ifade biçimleridir. Bu durumda risk, verdiği yargının kesinliği üzerinde uzlaşmaya varılmış bir kurum tarafından öyle olduğu kabul edilen her “parça”nın iyi olduğunu bize dayatan buyurucu bir kanıtı baş eğmek ile “zevkler ve renkler” deyişinin öznel niteliğini dogma katına yükselterek bir uzlaşmayı olanaksız kılan anlık izlenimin ifadesi arasında gidip gelmektir.

Bu seçenek, bir yapıta yapılan temel göndermeyi ortadan kaldıran bir tanımlamanın sonucudur. Bundan kaçınmak için yeniden yapıta dönmek gerekir; bunu yaparken tüm zorluklar ortadan kaldırılmamış olsa da.

Sanat, Yapıttan Yola Çıkarak Nasıl Tanımlanır?

Sanatı yapıt kavramından vazgeçerek tanımlamanın çekiciliği gerçekten de yapıt ile sanat arasındaki bağıntıların sorunlar içermesinden kaynaklanmaktadır. Bu zorluk; Aristoteles'te ifadesini bulan örnek biçimiyle Antik düşüncede yer almaktadır. Aristoteles, bir yandan yapıtı yüceltirken, öte yandan üretim etkinliğini hor görür: "Gerekliliği söz götürmeyen yararlı [sanatlar konusunda] eğitilmiş olmak gerektiğine kuşku yok ama insanın her türlü [işle] değil de –özgür bir insana yaraşan ya da onu küçük düşüren işler vardır–, yaptığı şeyin onu tiksindirici [*banausos*] bir zanaatçıya dönüştürmediği [işlerle] uğraşması gerektiği de açık seçik ortada. Oysa, uygun olmayan her türlü işin, sanatın, bilginin zanaatçıya, bedene, ruha ya da akla uygun düşen her şeyin de özgür insana yaraştığını düşünmek gerekir. Bu yüzden, bedeninin rahatını kaçıran bu tür sanatların zanaatçıya yaraştığını söylüyoruz, hatta bunu ücretli işler için de söylüyoruz. Çünkü bu sanatlar düşünceyi meşgul eder ve iğrençtir. Özgür insanın, bir yandan, liberal sanatlardan bazılarına bile kendini belirli bir noktaya kadar vermesinin yakışıksız olmadığını ama öte yandan, bu sanatlar konusunda [kesin bir bilgiye sahip olmak için çok ısrarlı olmanın], yukarıda sayılan zararlara yol açacağını söylüyoruz." (*Politika*, VIII, 2, 1337-b4) Bu düşünceler siyasal bir sorunu, geleceğin yurttaşlarına verilecek eğitim sorununu çözmeyi sağlıyor. Böylelikle bu insanlar özgür kılınmış, ortak çıkarlar üzerinde fikir yürütme, bu çıkarları etkinlikleriyle sağlama yeteneğini kazanmış yurttaşlar olacaklardır. Yalnızca kendi amacına yönelik olarak uygulanmayan, başka amaçlara yönelen, böylelikle de kendilerini benzeri işlere verenleri kendilerinin dışında bir amaca yönelmiş basit birer araç haline getiren etkinliklerin bu eğitimin dışında tutulması gerekir. Üretim etkinliği bu anlamda kölelere özgü bir etkinliktir, çünkü üreticiyi kendini yapıtın hizmetine vermiş bir araç haline getirmektedir.

Bu üretim kavramını yeniden ele alan Hannah Arendt, bunun şaşırtıcı özelliğinin de altını çiziyor: "İnsan, *homo faber* (çalışan insan) olarak bir araca dönüşüyor ve bu dönüşme her şeyin ortalama bir değere gerilediği, için ve bağımsız değerini

yitirdiği anlamına geliyor [...]. Yunanlılar klasik dönemde, *homo faber*'in dünya karşısındaki bu tutumu yüzünden, sanatlar ve meslekler alanını, yani alet kullanılan, zevk için hiçbir şey yapılmayan, her şeyin başka bir şey üretmek amacıyla, bu şeyin sıradan bir düşünce ürünü olduğunu ve gerçekleştirilen eylemin çıkarları temel aldığını anlatabilmek için, 'dar kafalı' olarak çevrilebilecek *banausos* nitelikli alan olarak niteliyorlardı. Bu horgörünün şiddeti, Yunan heykel sanatının ve mimarlığının büyük ustalarının hiçbir biçimde bu değerlendirmenin dışında kalmadığını düşünecek olursak, bizi şaşırtmayı sürdürecektir." ("*L'œuvre*", *Condition de l'homme moderne* ["Yapıt", *Modern İnsanın Durumu*] içinde, Fr. çev. G. Fradier, Agora, Pocket, 1983, s. 212). Gerçekten de, bir yandan heykel yapmanın alçaltıcı bir etkinlik olduğu, öte yandan Phidias'ın Olympos'ta yaptığı Zeus heykelini görenlerin boşuna yaşamamış oldukları, aynı anda nasıl söylenebilir? Ortaya koyduğu ürünün hayranlık uyandırdığı bir etkinlik, genelleştirme yapılarak nasıl hor görülebilir?

Bu tutum, üretim özgür değilse, amacının kendi dışında yer almasından dolayı, hayranlıkla izlenmesinin de böyle olacağı olgusuna dayanmaktadır. Hayranlıkla izlemenin kendinden başka amacı yoktur: bu etkinlik bu anlamda özgür bir etkinlik örneği oluşturmaktadır. Bu ayrım, sanatların içinde bile farklılık yaratmakta, bu farklılık, örneğin beden çalışması gerektiren mekanik sanatlar ile ortaya koyduğu ürünün entelektüel etkinlikle karıştığı liberal sanatların birbirinden ayrılmasına yol açmaktadır. Bu horgörüden kurtulmak için heykeltiller ve mimarlar, sanatlarının entelektüel yanının ağır bastığını ileri süreceklerdir. Örneğin hem resim, hem heykel yapan Leonardo da Vinci'nin, bu iki sanatı birbirinin karşısına koyup, ağırlığı resme verirken yaptığı budur: "Resim ile heykel arasında bunlardan başka şu farkları da buluyorum: heykeltiller, yapıtlarını ressamın harcadığından daha büyük bir çaba ile gerçekleştirir; ressam da kendi yapıtlarını ortaya koyarken daha büyük bir entelektüel çaba harcar" (*Traité de la peinture* [Resim İncelemesi], Fransızca'ya A. Chastel tarafından çevrilip sunulan metinler, Berger-Levrault, 1987, s. 98). Ele alınan bu mekanik sanatla-

rın entelektüel niteliği olduğunun ileri sürülmesi, ortaya çıkan ürünün yeniden değerlendirilmesiyle birlikte düşünülmediğinden boşuna olur.

Sanatın, Rönesans'tan başlayarak bir yaratı olarak kavranması, farklı sanat ürünleri arasında varolan kesin ayrımın, yaratıyı gerçekleştirme süresine temel bir değer kazandırarak, ortadan kalkmasının temellerini atmaktadır. Sanatçı artık, kendi dışında bir amaca baş eğen bir uygulayıcı değil, egemen bir yaratıcıdır. Ne var ki bu niteliğe büründüğü halde, sanat ile yapıt arasındaki bağıntı sorunlu kalmaktadır. Gerçekten de yapıt, yaratılma süreci içinde yaratıcısının ellerinin arasından kaçmaktadır. Birden başkalaşarak yabancı, mucizevi, Tanrı'nın ya da ilham perisinin bir lütfu haline gelmekte ya da tam tersine, yaratmanın sevinci yatıştığında suskun, düşman, ezici nitelik kazanmakta ve bu sevinç, yerini kesin bir başarısızlık duygusuna bırakmaktadır. Yaratıcı ile yarattığı şey arasında, onun yabancılaşmasından başka, hiçbir bağ kalmamaktadır. Baudelaire bu kopuşu şöyle anlatır: "Çalışmaya başlar başlamaz, gizemli ve parlak modelime (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*'nin [Gecenin Gaspard'ı] yazarı) çok uzak durduğumu fark ettiğim bir yana, farklı bir şeyler yaptığımı da (buna *bir şeyler* denebilirse) sezinledim, ki bu durum benden başka herkese gurur verirdi ama yapmayı tasarladığı şeyi *doğru* yapmayı kendisi için en büyük onur kabul eden bir şairi ancak derinden yaralayabilirdi" (*Paris Sıkıntısı*, giriş bölümü). Şairin gururu, yapıtının kendisini aştığını duyumsadığında, büyük bir olasılıkla umutsuzluğa da dönüşebilir: Yapıtın yüceltilmesi izleğine bu durumda yaratının boğucu sıkıntısı eşlik edebilir (bu iki uç durumu sürekli birbirine bağlayan Flaubert'in yazışmalarını okurken bunu gözlemleyebiliriz); yapıt kusursuzsa, oluşumu sırasında varolan koşulları aşar, yaratıcıyı kaygıya düşüren araçları aştığı gibi.

Bu koşullar altında sanatçı, ortaya çıkan yapıtın *yaratıcısı* olduğunu hâlâ nasıl söyleyebilir? Bunu ileri sürebilmesi için elinden avcundan hiçbir şeyin kaçmamış olması, yapıtının en küçük ayrıntısına bile egemen olması gerekmez mi? Paul Valéry'nin sahip olmak istediği iste bu kavramdır: "Bir şey yaza-

caksam, der, transa girip kendimden geçmiş olmanın sağlayacağı avantajla en güzel başyapıtı yaratmak yerine, daha zayıf bir yapıtı bütünüyle bilinçli olarak ve tam bir uyanıklık içinde sonsuz ölçüde daha iyi yazarak ortaya koymayı yeğlerim" (*Variété II, "Lettre sur Mallarmé"* [Derlemeler II, "Mallarmé üzerine mektup"], Idées-Gallimard, s. 286). Burada söz konusu olan, yalnızca kışkırtıcı bir çelişkiyi ileri sürmek değil, bu durumda da, beceri ya da üretim araçlarına egemen olma ile bunun ürünü olan yapıt arasında varlığını duyumsatan ayrılmanın altını çizmektir. Bu durumda, Valéry'nin önerdiği seçeneğe yönelip, birinin zararına ötekini seçmek mi gerekiyor? Üretim etkinliğini bu etkinliğin ürünü olan şeyin önüne koymakla onun benimsediği çözüm gerçekten de bu oluyor: "*Bizi oluşturan, yetkinleştiren şeyin ortaya konan yapıtın görünüşleri ya da dünya üzerindeki etkileri değil, bizim o yapıtı ortaya koyuş biçimimiz olduğunu düşünüyordum. [...] Böylelikle, yapıttan çekip aldığım önemi, onu ortaya koyanın iradesine ve hesabına aktarıyordum* (agy, s. 286-287). Bu durumda yapıt artık amaç olarak değil, gerçek amacı sanatçıyı yetkinleştirmek olan bir üretim etkinliğinin sonucu olarak düşünülmektedir.

Bu arada bu kavrayış belki de Valéry'nin önceliği üretim etkinliğine vermesinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu etkinlik ile ürettiği yapıt arasında bir kopukluk olduğu ortada olsa da bu etkinliğin öncelikle onu ortaya koyana gönderme yapıyor görünmesi aslında hiç de şaşılabilecek bir durum değil. Böylelikle, diyor Sartre, üretim bilinci ile yapıtın bilinci arasında bir bağlantı kurulamaz: "Yaratılan yapıt, başkalarının gözünde kesin nitelikte olmasına karşılık, bizim gözümüzde sürekli erteleme durumundadır: şu çizgiyi, şu tonu, şu sözcüğü her an değiştirebiliriz; böylece, bize kendini asla bitmiş olarak *dayatmaz*. Bir ressam çırağı ustasına şunu sormuştu: 'Yaptığım tabloyu ne zaman bitmiş olarak düşünmem gerekiyor?' Usta ona şu yanıtı verdi: 'Ona baktığında şaşırıp, *ben mi yaptım bunu*, dediğin zaman.' Bu yanıt elbette 'bunu asla düşünemeyeceksin' demek oluyor. Çünkü bunu yapmak, insanın ortaya koyduğu yapıta başkasının gözüyle bakması, *yaratısını örten giz perdesini açması anlamına gelir. Oysa biz üretilen şeyden çok, üretim et-*

kinliğimizin bilincindeyizdir" (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* [Edebiyat nedir?] Folio-Gallimard, 1948, s. 46-47). Bu durumda, yapıt hakkında sahip olduğumuz bilinç, onu üreten etkinliğin unutulmasını gerektiriyor, çünkü bu, ne tür olursa olsun, bitmişlik kavramıyla bağdaşır bir şey değil. Bundan, yapıtın, onun *ne ile, nasıl* yapıldığını unutan naif izleyicinin gözünde varlığını yalnızca sanal olarak sürdürdüğü sonucunu mu çıkarmak gerekiyor?

Kuşku yok ki, hayır: yapıtın bir sanatın ürünü olması, başka deyişle bir insanın elinden çıkmış olması da bizde hayranlık uyandırır. Buysa, tersine, yapıtın onun bitirilmesini sağlayan yöntemlerle açıklanamayacağı anlamına gelir: Valéry bize *Cimetière Marin*'in [Deniz Mezarlığı], Fransız dizesinin biçimi üzerinde çalışma yapma isteğinden doğduğunu söylese de, ortaya koyduğu şiir, başka hiçbir şeye indirgenemez olmakla birlikte, bu açıklamaya da indirgenemezliğini korumakta. İnsanın bir sanat yapıtının önünde durduğunda, o yapıtın nasıl ortaya konduğunu anlamasına olanak yoktur. Zaten haklı ya da haksız olarak duyduğumuz hayranlığın nedenlerinden biri, Nietzsche'nin de yazdığı gibi, sanat yapıtının tüm başka ürünler gibi, ağır ağır ve zorluklarla edinilmiş bir mesleğin sonucu olmasıdır: "Bitmiş ve kusursuz olan her şey hayranlık uyandırır, yapılmakta olan her şey de küçümsenir. Oysa bir sanat yapıtına baktığında kimse onun nasıl yapıldığını göremez; bu, sanat yapıtının avantajıdır, çünkü nerede olursa olsun onun oluşmasında tanık olduğunda, araya belli bir soğukluk girer. İfadesini bulmuş bir sanat, her türlü gelecek düşüncesini dışlar; kendini güncel yetkinlik olarak zorba dayatır" (*Humain, trop humain* [İnsanca, fazlasıyla insanca], I, & 162, Fr. çev. A. M. Desrousseaux ve H. Albert, redaksiyon J. Lacoste, Robert Laffont, 1993, s. 534).

Demek ki mesleğin gerçek rolü ne olursa olsun, yapıtı değerlendirmeyi sağlamıyor. Nietzsche'nin ya da Valéry'nin savunduğu tezler karşısında, bir başka açıklamaya başvurmak haklılık kazanıyor. Bir tekniğe egemen olmak tek başına insanı sanatçı kılmaya yetmez: insan, meslek sayesinde *üretir* yalnızca, *yaratmaz*. Sanatçı kendisi için gerekli olan beceriyi uzun süre sonunda edinir ve yaptığı uygulama alıştırmalarıyla zanaatçıya

özgü bir çalışma yapmış olur. Bir zanaatçı gibi, kendisine önceden verilmiş, kullanılacak araçların kesinlikle belli olduğu bir amacı gerçekleştirmek için çalışır: ustanın tablolarının kopyaları ya da yazınsal üslup alıştırmaları beceriyi geliştirir; ne var ki ulaşması gereken amaca onu yalnızca deha götürür; bilinmeye-ne yalnızca deha meydan okur, sanatçının ortaya koyduğu yapının biçimlenmesini sağlar ve bu macera ile hiçbir beceri boy ölçüşemez. Sanatçı teknik ustalıklarla, bilinç ve beceriyle tanımlanan bir mesleğe sahiptir; deha ise mesleğin ötesinde, bilginin üzerinde, bilinçdışında, kendiliğindenlikte varolan bir şeydir. Dolayısıyla, dâhice üretim bir yanıyla, bu üretimi gerçekleştiren kişinin kaçınılmaz olarak dışında gerçekleşir ve kişi, cinlenme, esin ya da heyecan adı verilen tuhaf bir ruh hali sergileyebilir; sanatçı bu durumda kendini kaybetmiş, üstün bir gücün oyuncağı olmuş gibi görünebilir. Diderot'un burada betimlediği işte bu durumdur: "Heyecan olmaksızın gerçek fikir kendini asla belli etmez ya da bunu rastlantı sonucu yakalayacak olsak, izleyemeyiz... Şair heyecan ânının gelişini duyumsar; bu heyecan derin düşünceye dalmasının ardından gelmiştir. Kendini bir titremeyle belli eder; bu titreme göğsünden başlar, zevkli ve çabuk biçimde bedeninin en uç noktalarına kadar yayılır. Kısa süre sonra artık titreme değildir; onu yakıp kavuran, soluk soluğa bırakan, tüketen, öldüren güçlü ve sürekli bir sıcaklıktır; ne var ki bu sıcaklık dokunduğu her şeye ruh verir, yaşam verir. Bu sıcaklık daha da artmış olsaydı, gözlerinin önündeki hayaletler çoğalacaktı. Tutkusu, çılgınlığa varacak ölçüde yükselecekti. Bundan ancak, birbirini sıkıştıran, birbiriyle çarpışan, birbirini kovalayan düşünceler çağlayanını dışarı boşaltarak kurtulabilirdi. Dorval, o anda betimlediği durumu yaşıyordu. Ona hiç yanıt vermedim. Aramızda bir sessizlik oldu ve onun bu sırada sakinleştiğini gördüm. Kısa süre sonra bana, derin bir uykudan uyanmış gibi sordu: 'Ne dedim? Size ne söyleyecektim? Hiç anımsamıyorum' " (*Entretiens sur le fils naturel* [Piç Üstüne Söyleşiler], GF-Flammarion, 1981, s. 46). Kendine dinginlik içinde egemen oluş anı olan derin düşünmeden sonra, önce gelen şeyin gerçekleştiremediğini bilinçte hiçbir iz bırakmadan gerçekleştirmek üzere heyecan gelir.

Deha kavramı böylece, sanatın hem sahip oluş hem yoksun kalış ya da daha doğrusu, hem meslek hem doğal yetenek olan çifte yanını değerlendirmeyi sağlar. Bu, Schelling'in sanatın *şiiri* adını verdiği şeydir: "Dolayısıyla sanat birbirinden bütünüyle farklı iki etkinlik sonucu bitmişlik kazanıyorsa, deha bunlardan ne ilki ne de ikincisidir; her ikisinden de fazla olan şeydir. Bu etkinliklerden biri olan bilinçli etkinlikte, yaygın olarak *sanat* adı verilen, buna karşılık sanatın bir bölümünü oluşturan, öğretilmiş ve öğrenilmiş, gelenek yoluyla ve kişisel alıştırtma yoluyla elde edilmiş olan şeyi arıyorsak; sanatın bilinçdışı etkinliğinde, sanatın öğrenme ediminin dışında kalan bölümünde de alıştırtmayla ya da herhangi başka bir yolla edinilemeyen, buna karşılık yalnızca doğal ve içkin bir yetenek olan şeyi aramak gerekir: buysa tek bir sözcükle, sanatın *şiiri* diyebileceğimiz şeydir" ("Le génie et ses œuvres", *Textes esthétiques* ["Dâhi ve Yapıtları", *Estetik Metinler* içinde] içinde, Fr. çev. A. Pernet, X. Tilliette tarafından sunulmuş, Klincksieck, 1978).

Peki, bu bilinçdışı etkinlik neyi içeriyor? Dâhilere genellikle sezgi, Tanrı esini, gönül gözüyle görme mal edilir; bu kişiler dünyayı dolaysız biçimde kavrama yetisiyle donatılmış insanlar olarak betimlenir; başkalarının kavramların aracılığına gerek duyduğu yerde, onlar bu gereği duymaz. Peki bu, Nietzsche'nin dediği gibi, bir yanılsama mı? "Onlarda genellikle, dünyanın özünü dolaysız biçimde, görünüşlerin örtüsünde açılmış bir delikten bakar gibi görme yeteneği olduğu kabul edilir ve bilimin katlanma gerektiren zorluklarına ve çabalarına katlanmadan, görkemli ve ilahi bakışları sayesinde insan ve dünya hakkında kesin bazı şeylere ulaşabildikleri düşünülür" (*Humain, trop humain*, I, & 164, *agy*, s. 535). Ya da tersine, bu alanda özel bir bilginin, mantıksal ve kavramsal bilgiden farklı bir bilginin varlığının mı söz konusu olduğunu düşünmek gerekiyor?

Sanat Yapıtı ve Bilgi

Kendimizi hangi konuma yerleştirirsek yerleştirelim, yukarıdaki sorunun yanıtı, *öznenin bilgi yeteneklerini*, bu yetenek-

lere denk düşen nesneleri ve bu nesnelerin kendi aralarındaki bağıntıları belirleyen bir kuram geliştirilmesini gerektirir. Sanat yapıtı gerçekten de birçok alanın sınırında yer alır: duyarlı olana ait olduğu apaçık ortadadır ama anlaşılır olanla da ilişkilidir; yakalanması, kavranması gereken bir anlamı olduğu görülmektedir. Bu durumda, duyarlılığın niteliğini daha kesin biçimde belirlemek gerekir: duyarlılık anlama yetisine mi bağımlıdır, yoksa tersine, özerk midir? Şu halde anlama yetisinin niteliği de işin içine karışmış oluyor: duyarlılık, özerk bir bilgi yeteneği ise bu, onun anlama yetisiyle aynı şeyi, aynı ölçüde tanıyıp algıladığı ya da anlama yetisinin duyarlılığa özgü alanlardan bazılarına ulaşamadığı anlamına mı gelir? Sorun, duyarlılığın duyuları ve duyguları kapsamaması nedeniyle daha da karmaşık hale gelir: dolayısıyla bu terimlerin her birinin işlevinin belirlenmesi gerekir.

Bu sorular, sanat konusundaki her düşünce gibi, yapıtın deha ürünü olduğu varsayımını ileri süren kuramın çerçevesini aşar. Bununla birlikte, sanat konusunda ayrıcalıklı bir inceleme alanı oluştururlar; gerçekten de bilgi ile üretim arasında varolan bağlar sorunu işte bu alanın çerçevesi içinde özel bir keskinlikle gündeme getirilebilir. Bilgi üretimden bağımsız mıdır, ayrıca yapıt, kendisinden önce varolan bir bilginin ifadesi midir, ya da bir şeyin gerçekleştirilmesi, tersine, fazladan bir bilgi edinilmesine mi yol açmaktadır? Başka deyişle, sanat yapıtının bilginin gelişmesinde özgül ve gerekli bir rol oynadığını mı kabul etmek gerekir?

Duyarlı bilginin, Plotinos'un düşündüğü gibi, anlaşılır bilgiden daha alt düzeyde olduğu kabul edilirse, yapıtın böyle bir rolü olduğu ancak yadsınabilir. Plotinosçu düşüncede, anlaşılır öze sahip bir yapıt, bunu ancak açık seçikliğinden ve güzelliğinden bir şeyler yitirerek sağlar. Yapıt böylece iki yanlı bir statü kazanır: entelektüel derin düşünme yetisi bulunmayanlara anlaşılabilirlik görüntüsü sağladığı için iyidir, ne var ki, öte yandan bütünüyle böyle değildir, çünkü sağladığı görüntü yalnızca yaklaşık özelliktedir, bu yüzden de özün bozulması anlamına gelir. Dolayısıyla sanat yapıtında özle ilgili edime geçiş (yapıtın gerçekleştirilmesi), anlaşılır olanın düzeyine yükselmeyenlere

öğrenecekleri bir şeyler sağlar yalnızca; bu bilgi o andan başlayarak kaçınılmaz olarak karışık ve karanlık özelliğe bürünür.

Ne kadar yaklaşık olursa olsun, bu bilgi yine de kabul edilebilir ve değerlendirilebilir özelliktedir. Gerçekten de Plotinos'a göre, bilginin en alt derecesi (duyum) ile en üst derecesi (kavrama) arasında bir süreklilik vardır. Dolayısıyla ilkinden ikincisine yükselme olasılığı vardır: sanat yapıtı bilgi için kaçınılmaz bir ânı temsil etmemekle birlikte, yapıt olmaksızın neyin düşünülmemeyeceğini keşfetmemizi sağlar. Böylece, sanat yapıtının verdiği zevk bu kuramda entelektüel düzeydeki zevkten ayrı değildir.

Hatta kimileri, Aristoteles'e dayanarak, işi bu iki tür zevki birbiriyle özdeşleştirmeye kadar vardırmayı düşünecektir. Boileau'nun 17. yüzyılda kaleme aldığı *Art poétique*'e (Şiir Sanatı) bakalım. Bu incelemede sanat aklın hizmetine verilmiştir: şair bu yüzden, karşılaşacağı zorluklar ne olursa olsun, sanatta akla uygun olmayan şeyleri bulup ayıklayacaktır: "Dolayısıyla akli sevin: yazdıklarınız / Parlaklığını ve değerini her zaman ondan alsın / [...] Her şeyin sağduyuya yönelmesi gerekir: ama bizi buna ulaştıracak yollar / Kaygan, üzerinde durulması zor niteliktedir; / Bu yoldan biraz sapacak olsanız, hemen boğulursunuz. / Aklın çoğu kez üzerinde yürünecek tek bir yolu vardır" (*Art poétique*, şarkı I, dize 37-38, 45-48, GF-Flammarion, 1969, s. 88). Oysa aklın üzerinde yürüdüğü bu yol, aynı zamanda duyarlı doyuma ulaşmanın da yoludur: "En doyurucu, en soylu düşünceyi içeren dize / kulağı tırmaladığı anda akla zevk veremez" (*agy.*, dize 111-112, s. 90). Duyarlılığın aldığı zevk böylelikle aklın çalışması için gerekli koşul olarak kabul edilmiştir; duyarlılığa oranla akla hiçbir bağımsızlık tanınmaz.

Bu düşünce, Platon'un göstermeye çalıştığı gibi, sanat amatörlerine özgü yanulsamayla ilişkilendirilebilir. Platon'un düşüncesine göre, yukarıdaki kavramların tam tersine, aklın doyumunu (gerçeği öğrenmek) ile duyarlılığın doyumunu birbirinden ayırt etmek gerekir. Bu ayrım ilk bakışta, söz konusu iki terimin bazı durumlarda birbiriyle çakışma olgusunu dışlamaz: müzikçilerle şairlerin çalışmaları üzerinde yapılacak ciddi bir araştırma, iyyinin gerçekleştirilmesine özgü istekleri uyandıran

yapıtların ayırt edilmesini sağlayabilir (*Devlet*, III). Bu yanıtın alınmasına karşılık, soru karşımızda durmayı sürdürür: gerçekten, duyarlılığın doyumunu gerçeğe çakışabilir mi? Platon *Devlet*'in sonunda, bu iki tür doyumun birbiriyle çakışmasının, bazı kişilerin duyarlı zevki gerçeğin göstergesi kabul etmelerinin yol açtığı karışıklıktan kaynaklanan yanılgıdan başka bir şey olmadığını söyler.

Dolayısıyla duyarlılığı, düşüncenin ortaya koyduğu işe hiçbir direnç göstermeyen bir ortam haline getirmek sonuçta, peşinde koşulan amaca ters bir sonucun ortaya çıkmasına neden olur: sanat yapıtının duyarlılığı okşaması, temsil olgusunun temel amacı haline gelir, böylece akıl da bu amaca baş eğmiş olur. Bu durumda sanat yapıtının bir bilgiyi ortaya koyduğu nasıl ileri sürülebilir? Sanat yapıtını bu terimlerle anlama isteğinden vazgeçmek ve bizim üzerimizdeki etkisini bütünüyle başka biçimde yorumlamak daha doğru olmaz mı?

Tüm öteki canlıların bedeni gibi, bizim bedenimiz de duyularımızca algılanan etkiler alır, etkiler yapar; duyu almayı içsel olarak güçlendiren duygular, bu etkilerin hoşla gitme ya da gitmeme özelliğini, sevinç ya da acı belirterek ortaya koyar, böylelikle bunların bedenimize iyi geldiğini ya da tersine ona zarar verdiğini göstermiş olur. Bu kısa tanımlama, sanat yapıtının, duyarlılığın ve aklın benzeşmez oluşunu dikkate alan bir çözümlemesinin temellerini bulmamızı sağlıyor ve sonuç olarak sanat yapıtını bilgiye mal ederek açıklama isteğimizin karşısında yer alıyor. Bu durumda, sanat yapıtında düşüncelerin ya da kavramların temsil edilmesini görmek yerine, dikkatimizi, tersine, duyuların ve bunların ortaya çıkardığı duyguların, fizyolojik olarak da adlandırılabilir, deneycilik ilkesine uygun bir çözümleme biçimine bağlı olarak incelenmesine çeviriyoruz. Bu, 18. yüzyıl İngiliz filozofu Edmund Burke'nin *Yücelik ve Güzellik Düşüncesinin Kaynağı Hakkında Soruşturma* adlı incelemesinde izlediği yoldur. Sanat yapıtlarının (ya da doğanın) bizde uyandırdığı düşüncelerin tümü, bu filozofa göre, insan bedenine mekanik olarak etki yapan cisimlerin niteliğine bağlı etkiden kaynaklanmaktadır. Güzellik düşüncesinin kökenini özellikle bu etkilerde aramak gerekir (bkz. III kısım, 12. Bölüm,

“Güzelliğin Gerçek Nedeni”). Bununla birlikte Burke, incelemesinin bu noktasında, niceliksel bir çözümlemeye girişmeksiniz, niteliklerin (küçüklük, tatlılık, vb.) sıralanmasına dayanmaktadır. Buna karşılık, ondan bir süre önce besteci Rameau’nun yaptığı da buydu. Rameau’ya göre, müziğin yarattığı etkinin, örneğin temel sesler arasındaki sayısal oranların kulak üzerinde uyandırdığı etki gibi, kesinlikle fiziksel bir etki olarak anlaşılması gerekiyordu.

Dolayısıyla, bu anlayışların her birine göre, duyulardan hareketle, bunların oluşturdukları düşünceye ulaşabiliriz. Bu arada, bu oluşum sürecinin niteliği açıkça anlaşılır olmamayı sürdürür. Gerçekten, başlangıç noktası olarak duyuların seçilmesini nasıl doğrulayabiliriz? Duygulardan ya da düşüncelerden değil de neden duyudan yola çıkıyoruz? Fiziksel izlenimlerle düşünceler ve duygular dünyası arasında bütünüyle bir kesin-tisizlik olduğunu ileri sürmenin doğruluk derecesi nedir? Bu iki terimin daha çok, birbirinden bağımsız olduğunu düşünmek gerekmez mi? Rousseau’nun, Rameau’nun kuramına yönelttiği sert eleştiriler, bu sorulara kolaylıkla yanıt verilemeyeceğini göstermektedir. Gerçekten de Rousseau, yapıtı, tutkuların ve heyecanların –dil yoluyla aktarılan şeyler gibi– sanat yoluyla aktarılan ifadesi olarak tanımlar. Bu durumda, bir yapıtın yarattığı etkiyi bütünüyle fiziksel izlenimlerden yola çıkarak anlamaya olanak yoktur. Bir ses tek başına güzel olabilir elbette ama müziği güzel yapan, seslerin her birinin sahip olduğu güzelliklerin toplamı değildir; onu güzel yapan şey bambaşkadır: “Seslerin güzelliği doğadan gelir; yarattıkları etkiyse saf olarak fizikseldir; bu etki, ses çıkaran cismin ve onun belki de sonsuz sayıdaki tümbölenlerinin titreştirdiği hava parçacıklarının katkısıyla oluşur; bunların bütünü insana hoş bir izlenim verir. Dünyadaki tüm insanlar güzel sesleri dinlemekten zevk duyar ama bu zevk onlara aşına olan farklı ezgisel tonları içermezse hiç de hoş değildir, onlara hiçbir zaman tat vermez. Bizim zevkimize seslenen en güzel şarkılar, o seslere hiç alışık olmayan kulaklarda sıradan bir etki yapar; sözlüğünü elimizin altında bulundurmamız gereken bir dildir bu. [...] Sesleri, sinirlerimiz üzerinde uyandırdıkları karşılama oluşumu olarak ele aldığımız

sürece, müziğin gerçek ilkelerine, onun kalplerimizdeki gücüne ulaşamayız. Bir ezginin içinde yer alan sesler, bizi yalnızca ses olarak değil, duygulanımlarımızın, duygularımızın belirtileri olarak da etkiler [...]” (*Essai sur l’origine des langues* [Dillerin Kökeni Üstüne Deneme], böl. 14 “De l’harmonie” [“Ahenk Üstüne”]), ve böl. 15 “Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales” [“En kuvvetli duyumlarımız çoğu ahlâki etkilerle harekete geçer”], GF-Flammarion, 1993, s. 108 ve s. 111).

Bununla birlikte yapıt, bu kuramlardan birinde fizik terimleri çerçevesi içinde, ötekinde de ruhsal hareketlerin ifadesi olarak düşünüldüğüne göre, yapıtı psikolojik terimler çerçevesi içine kavrayan bu iki kuramın karşıtlığıyla mı yetinmemiz gerekir? Her iki durumda da bir terimi ötekilerin zararına soyutlamayı seçen, buna karşılık bu seçimin söz konusu estetik deneyimde kendini hiçbir biçimde doğrulamadığı benzer bir yol alışın varlığını göremez miyiz? Gerçekten de duyuya tanınan ya da duygulara ya da düşüncelere tanınan önceliği, estetik deneyimde bu terimlerin hiçbirisi açık seçik ortaya çıkmıyorsa, nasıl açıklayabiliriz? Öte yandan, tersine, bizi sanat yapıtına bağlayan şey ifadesini bu iç içelikte ya da daha doğrusu bu bölünmezlikte bulmuyor mu?

Baumgarten’in, öncelikle “estetik” adını verdiği bu disiplini duyarlı bilginin incelenmesi olarak tanımlarken ileri sürdüğü şey de budur. O, bu terimden, önceki savların anladığından bambaşka bir şey anlar: duyarlı bilgi ona göre özerk olan, kavramlar yoluyla edinilen bilgiye karşıt bilgidir. Akıl, incelediği nesneyi çözümleme yoluyla ayrıştırırken, duyarlılık bu nesnenin bütünlüğünü ve benzersizliğini korur. Baumgarten’in gözünde duyarlılık, kavramsal bilginin altında yer alan bir bilgi olarak kalmakla birlikte, bu hiyerarşi onun tasarladığı kuramdan sonra tersine dönebilir. Gerçekten de bu kuram, duyarlılığın varlığın özel bir alanıyla ilişkili olduğu düşüncesini ileri sürer. Doğası gereği aklın dışında kalan bu alan bizim için, varoluşu bir yana, çözümleme yoluyla elde ettiğimiz verilerden belki de daha önemlidir. Bu, öyle ya da böyle, yaşamda ya da duyarlı güzellikte gerçeğin ortaya çıkışını gören romantik anlayış-

larda sıklıkla geri dönen bir motiftir; bu kendiliğinden ve doğurgan nitelikte ortaya çıkış, mantıksal yapıların kısırlığına karşıttır. Kavramsal düşünce, dünya ile öznesi arasına girmekle, kendi gerçek benzersizliği içinde kavranması gereken şeyi başka şeylere benzer kılmakla, somut olarak kalması gereken şeyi soyutlaştırmakla suçlanmaktadır. Dünyanın bu yitirilişine karşı savaşım vermek, onun entelektüel yetilerini yadsımayı gerektirmez; tam tersine, bu görüş açısı içinde, onların gücünü, bu yetileri sürekli olarak ondan ayırmak yerine, başka yetilerle birleştirerek çoğaltmak gerekir. Dünya ancak, tüm yetilerin, aralarında hiçbir hiyerarşi olmaksızın işin içine karıştığı kucaclayıcı bir kavrayışla keşfedilebilir.

Bu durumda, söz konusu dünya sezgisi ile sanat yapıtı arasında varolan ilişkinin sorgulanması gerekir. Böyle bir sezginin, gerçekten de ayrıcalıklı tinsel bir deneyimle, olayların birliği görüşüyle ya da dünyanın düzeniyle birleşme ile ilişkilendirilmesi gerekir. Yapıt böylelikle bu deneyimin bir çevirisi, onu sanatçı ya da gizli bir gerçekliği gün ışığına çıkarma yeteneği olan bir görücü kadar yetenekli olmayan başka insanlarla paylaşmanın bir yoludur. Bu yoruma romantik görüş açısının ötesinde başka düşünce tarzlarında da rastlanır. Bergson, sanatçılarla sıradan insanlar arasındaki farkı, sanatçılara, eylemin gerektirdiği davranışlardan daha kopuk bir duyarlılığı mal ederek açıklar: “Şeylerin ve varlıkların bireyselliğini, bu bireysellik bize maddesel olarak yararlı olmadığı sürece algılamayız. [...] Duygularımızın kişisel olmayan yanını, aynı koşullarda her insan için aynı kaldığını dilin kesin olarak saptayabildiği yanını yakalarız yalnızca” (*Le Rire* [Gülme], Quadrige, PUF, 1940, s. 116-118). Sanatçılar, tersine, varlıkların ve şeylerin benzersizliğini kavrar ve gerçekliğin gerçek deneyiminin saflaştırılmış değişkesi olan yapıt böylelikle, tipik olmayan bu kavrayışı başkalarıyla paylaşmanın bir tarzını oluşturur: “ [...] kendi üzerimizde aynı çabayı göstermeye bizi de özendirmek için, kendi gördükleri şeylerin bir bölümünü bizim de görmemizi sağlamaya çalışacaklardır [...] ” (*agy.*) Yapıt böylelikle, gerçekliğin özel bir deneyimini bizimle paylaşacak bir ortam olarak ortaya çıkar: içsel aydınlanma yapıtın gerçekleştirilmesinden ayrı tutulabilir.

Romantik içsellik ya da öznellik inancı, sorunu bu biçimde ele almaktan kaynaklanmaktadır.

Bu arada söz konusu bu çözüme karşı çıkıp, sanatın, dünya konusundaki bilinçlenmede gerçekten benzersiz ve gerekli bir rol oynadığını düşünebiliriz. Sanatın mutlak zihninin ilk ânı, yani nesnesi gerçekliğin kısmi görünüşleri değil, gerçekliğin kendisi olan ilk bilgi biçimi olduğunu ileri süren Hegel'in yaptığı budur. Onun düşüncesine göre gerçek, düşünme yetisinin bir özelliği olmaktan çok öte bir şeydir (geleneksel olarak gerçek, zihninin şeye denkliği, yani varılan yargının ifadesinin, hedef aldığı gerçekliğe uygunluğu olarak tanımlanır): Bu, şey ile o şeyin kavramı arasındaki, onun gerçek varlığı ile olması gereken varlığı arasındaki gerçek uyumdur. Dolayısıyla, nesnenin olması gereken şey tarafından bütünüyle belirlenmiş olması, olması gereken bu şeyde hâlâ gerçekleştirilmesi gereken hiçbir şeyin kalmamış olması gerekir. Güzel sanat yapıtı, böyle bir uyumun gerçekleştirilmiş ilk biçimidir.

Bu durumda, yapıtın bize verdiği bilgide, iki farklı anın birbirinden açık seçik ayırt edilmesi gerekir. Yapıtın gerçekleştirilmesi, gerçeğin bilincine varılmasında kesin bir rol oynar. Ne var ki bu işlev, gerçekliğin doğasını henüz bilmediğimiz süre içinde gerçekleşir: gerçeği, yapıtın ortaya çıkarmasıyla öğrenir öğrenmez, onu aramayı bırakırız. Dolayısıyla sanat bu aydınlanmayı kaçınılmaz olarak sağlar: gerçekten de söz konusu bu gerçek kısmen bilinmese de *duyarlı biçimde temsil edilemeyecek* niteliktedir. Yapıt ancak, gerçeği henüz tam olarak bilmeyen kişileri coşturabilir; sezgi ve temsil sınırları aşılar düşüncenin artık engelle karşılaşmadığı ana varılır varılmaz, sanat aşılmış olur: "Böylece, sanatın *sonrasını* oluşturan, zihninin doyumu gerçeğin gerçek biçimi olarak kendi içinden başka bir yerde arama gereksemesini duymadığı aşamadır. Sanat başlangıçta gizemli bir şeyleri, gizli bir önseziyi ve doyurulmamış bir isteği saklamayı sürdürür, çünkü o sırada geliştirdiği biçimler, yapıtın tüm içeriğini olası bitmişlikle gözler önüne serecek, onu plastik bir zevkle izlememizi sağlayacak belirginlikte ortaya çıkmamıştır. Ama bu içerik tamamlanıp kendini sanatsal figürlerde bütünüyle ortaya koyduğunda, bakışı daha uzağı gören zihin, bu

nesnelliği bir yana bırakarak kendi içine döner ve onu kendinden uzaklaştırır. [...] Sanatın yücelmesini kesintisiz olarak sürdüreceğini, giderek daha kusursuz hale geleceğini ama biçiminin, zihnin en çok gerek duyduğu öge olmayı artık sürdürmediğini rahatlıkla düşünebiliriz" (*Cours d'esthétique* [Estetik Dersleri], cilt I, Fr. çev. J. P. Lefebvre ve V. von Schenck, Bibliothèque philosophique, Aubier, 1995, s. 143).

Bu saptama bununla birlikte, gerçeğin giderek artan biçimde keşfedilmesinde sanatın oynadığı role zarar vermez. Nesnellik ve dışsallaştırma kavramları burada temel kavramlardır: bu kavramlar, yapıtların içinde yalnızca o anda dünya hakkında sahip oldukları en yüksek kavrayışı temsil ettikleri için insanlar kendilerini onda tanıyabilir, sonra gereksizliğinin farkına varıp onu aşabilirler. Dolayısıyla sanat yapıtının oynadığı bu özgül role yeniden dönmek yerinde olur.

Dünyanın Açınlanması

Yapıt dünyanın keşfedilmesinde böyle bir işlevi yerine getiriyorsa, hangi temele oturtulması gerekir? Onda yapıtın kendi etkisinden çok, öznenin davranışının bir etkisi görülemez mi? Bu durumda, bu soruna yaklaşmanın geleneksel biçimlerini bir yana bırakmak gerekirdi, çünkü bunlar özneye dönmeden önce yapıtı ele alır. Çağdaş çözümlemeci filozof Nelson Goodman'ın değiştirilmesini önerdiği işte bu durumdur: estetik tutum tanımlamalarını, soru sormayı yanlış yönlendirmesi yüzünden doyurucu bulmadığından, "Sanat yapıtı nedir?" sorusunu, daha verimli saydığı şu soruyu sormak üzere bir yana bırakıyor: "Bir nesne ne zaman sanat yapıtı işlevini üstlenir?" Burada söz konusu olan gerçekten de geleneksel sorunun kökten biçimde tersine çevrilmesidir, çünkü bu durumda estetik tutum minimal biçimde, bir nesneyi bir yapıta dönüştüren öznenin konumu olarak betimlenebilir. Başka deyişle, sanat yapıtı kendisine yöneltilmiş belirli türde bir dikkatten bağımsız olarak varolamaz: "Bir nesne, belirli anlarda sanat yapıtı olabilir, bu karşılık başka anlarda olmayabilir. Doğrusunu söylemek gerekirse, bir nesne, belirli biçimde simge olarak işlev gördüğü için ve simge olarak işlev gördüğü süre içinde bir sanat yapıtı olabilir. Bir taş

bir yolun üzerinde durduğu sürece genellikle bir sanat yapıtı değildir ama izlenmek üzere müzede sergilendiğinde bir sanat yapıtı haline gelebilir. Yolun üzerinde genel olarak hiçbir simgesel işlevi yerine getirmez. Müzeye konduğunda, sahip olduğu özelliklerden bazılarını örneklemiş olur –örneğin biçim, renk, doku özelliklerini. Bir çukurun kazılıp yeniden doldurulması, dikkatimizi ona örnekleyici simge olarak yönelttiğimiz ölçüde bir yapıt olarak işlev görür. Öte yandan, Rembrandt'ın bir tablosu, bu tablo kırılmış bir camın yerine takılsaydı ya da bir şeyden korunmak amacıyla kullanılsaydı, sanat yapıtı olmaktan çıkardı" (*Manières de faire des mondes* [Dünyalar Üretme Biçimleri], Fr. çev. M. D. Popelard, Jacqueline Chambon yay., 1992, s. 90). Şu halde, "Sanat yapıtı nedir?" sorusu bir yana bırakılmakla, *artefact* ile doğal nesne arasında geleneksel olarak oluşmuş temel farklar –üretilen şey ile üretme eylemi arasında olduğu gibi– bir yana bırakılmış olur: burada önemli olan yalnızca bizim, bir bütünün sahip olduğu özelliklerin başka özelliklere ya da kendisine gönderme yaptığı belirli türde bir simgeleştirmeye karşı karşıya olmamızdır. Bu durumda biz herhangi bir nesneyi, bizim gözümüzde, Goodman'ın söylediği gibi, bu nesne dünyanın bir değişkesini oluşturuyor izlenimi bıraktığı sürece onu sanat yapıtı olarak tanımlarız.

Her şeyin simge olarak kabul edilebileceğine kuşku yok; bu arada bu bakış öznelliğini korumakla birlikte, hiçbir üretimi gerçekleştirmediği için, hiçbir şeyi değiştirmez. Böyle olunca şu itiraz ileri sürülebilir: sanat, nesnelere yönelttiğimiz bakış değil, herkese dünya hakkında belirli bir bakış biçimi ileten bir nesnenin üretilmesidir. Buysa, Kant'ın ifadesiyle dehayı tanımlayan şeydir; ona göre deha, "ruh halimizde belirli bir temsil biçimine bağlı olarak ifade edilemez biçimde ortaya çıkan şeyi ifade etmeyi ve bunu evrensel olarak iletişim kurabilir kılmayı" sağlayabilen şeydir (Yargılama Yetisinin Eleştirisi). Deha, ortaya koyduğu yapıtta estetik İdea'lar, yani imgelemi (imgeler oluşturma yetisini) temsil eden ve anlama yetisinin aynı kavram altında toplayamayacağı kadar çeşitli öğeleri bir araya getiren betimlemeler sunarak, üretim dünyasına insanların öteki üretimlerinden köklü biçimde farklı nesneler sokar. İfade edilemeyen

şeylerin iletişim kurabilir kılınması toplumda gerçekten önemli bir rol oynar: sanat, bu olgunun gerçekleştiği ortamlardan birini, herkesin başlangıçta kendisine özel nitelikte gelen şeyi başkalarıyla paylaşma konusundaki doğal eğilimini işin içine katabildiği ölçüde, temsil eder. Güzel bir nesne karşısında herkesi aynı zevki paylaşmaya zorlayan tat alma duygusunun gerekli ve evrensel nitelikte olması buradan kaynaklanır.

Doğal ya da sanatsal olsun güzellik böylelikle, dünya ile aramızda varolan ve kullanma ya da bilmeye sınırlı kalan belirli tarzda bir ilişkiden bizi özgür kılar. Heidegger bu akıl yürütmeyi "Sanat Yapıtının Kökeni"nde bazı yanlarıyla geliştirip sürdürürken sanatın doğa üzerindeki özgüllüğünün altını önemle çizer, çünkü sanat, nesnelerin gerçekte ne olduklarını gözler önüne sermekle kalmayıp, dünyayı bütünler. Heidegger bu denemesinde, nesneyi genel olarak neyin belirlediğini anlamak için, her gün kullanılan bir nesnenin (bir çift ayakkabı) incelenmesini ve onu temsil eden yapıtla (Van Gogh'un bir tablosu) karşılaştırılmasını önerir. Oysa bu ayakkabıların basit bir betimlemesi de, yapım sürecinin gözlenmesi de, kullanılış biçimleri de bu ayakkabıların nesne olarak kavranmasını sağlamaz *Hiçbir Yere Varmayan Yollar*. Bir kullanım nesnesinin kavranması konusunda uygun görülen yararlılık terimlerinden yola çıkılarak gerçekleştirilen çözümlemeler sonuçta yetersiz kalmaktadır. Aslında, ilk yaklaşımın verdiği izlenimin tersine, ürünün, kullanıldığı süre içinde tükendiği düşüncesi yanlıştır: gerçekte en önemsiz aracın, belirsiz sayıda başka araçla ilişkilendirilmesi gerekir –bu yapılmaksızın söz konusu ürün hiçbir anlam taşımaz– ve bu bütün de kendi hesabına, yalnızca varsaydığı bir dünya üzerinde anlam kazanır (bkz. *Varlık ve Zaman*, §. 15). Dolayısıyla, bir nesnenin ne olduğunu eksiksiz biçimde anlayabilmek için, incelemeyi genel olarak nesnelleştirmeyi olası kılan şeye yöneltmek gerekir, yani Heidegger'e göre, "şeylerin ortak varlığına" yöneltmek gerekir ("Sanat Yapıtının Kökeni", ...*Yollar İçinde*, agy., s. 38). "Şeyler" nesnellik öncesi aşamaya aittir: kendilerine hiçbir kullanılış amacı saptanmadığı halde, birbirleriyle ilişki halinde varlıklarını sürdürmektedirler. Oysa, sanat yapıtının ortaya koyduğu olay da budur. Sanat yapıtı, tersi-

ne, teknik bir nesnede, malzemeden başka bir şey olmayan ve kullanıldığı süre içinde yok olan şeye özel bir değer kazandırır ve onun, yer aldığı çerçeve içinde kendisine özel bir parlıltı kazandıracak rölyef altında ortaya çıkmasını sağlar: hiçbir tasarımın içinde yer almayan, dolayısıyla da olağan koşullarda varlığının farkına varılmayan şeye bir varlık kazandırır. “Görünüşte güneş sayesinde ışıldayan [bir Yunan tapınağını oluşturan] taşın parlaklığı ve taşıdığı ışık, günün parlaklığını, gökyüzünün sonsuzluğunu, gecenin karanlığını gözler önüne serer” (agy., s. 44). Yapıt, kendisinden önce varolan bir düzenin içinde yer alır ve onu bütünler: “Bir kayanın üzerinde ayakta duran tapınak, yapıt olarak belirli bir dünyanın kapısını açar, onu yeryüzüne yerleştirir ve bu dünya, üzerinde insanların doğduğu toprakta ancak o zaman bir varlık kazanır. Çünkü insanlar ve hayvanlar, bitkiler ve şeyler hiçbir zaman veri olarak değişmez nesneler biçiminde ele alınıp bu özellikleriyle tanınmış, ardından da rastlantısal olarak, günün birinde öteki nesnelere eklenerek bize bir tapınak, uygun bir dekor sağladıkları düşünülmemiştir” (agy., s. 44-45). Dünya kendini, her türlü ilişkinin nesnellik öncesi koşulu olduğu ölçüde bakışımıza sunmamaktadır. Heidegger bu durumdan çifte sonuç çıkarır; sanat yapıtı bir nesne olmadığı gibi, bize kendini nesne olarak da sunmaz: Van Gogh’un temsil ettiği ayakkabı çifti bir nesnenin imgesi değildir, çünkü yapıtın bize kesin olarak gösterdiği, nesnelliğin şeylerin özünde yer almadığı olgusudur.

Buradan hareketle, *dünyanın* duyarlı olarak kavranmasından söz edebilmek için neyin üzerinde durulması gerektiğini anlıyoruz. Nesnelerin tümünü ve bunlara düzen veren şeyi gerçek olarak kavrama olanağından yoksun olduğumuz açık seçik ortada; buna karşılık, bize kendini duyumsatan, özel olayların birliği duygusu üzerinde durabiliriz. Cézanne’ın, Sainte-Victoire tepesi karşısında yaptığı manzara çalışmasını anlatırken bize söyledikleri bunu göstermektedir: resim yapmak, alışılmış temsil etme biçimlerini bir yana bırakarak, nesnelleştireci yapılardan giderek arınıp, olayların özündeki birliği yeniden kuran bir görüşe ulaşarak bir dünyayı keşfetmektir: “Kendimi manzaradan ayırmaya, onu görmeye başlıyorum. Yaptı-

ğım ilk eskizle bundan, bu jeolojik çizgilerden kurtuluyorum. Geometri, yeryüzünün ölçü birimi. İçimi tatlı bir heyecan kaplıyor. [...] Soluk aldırın, renkli bir mantık birden karanlık, inatçı geometrinin yerini alıyor. Her şey düzene giriyor, ağaçlar, tarlalar, evler. Görüyorum. Lekeler olarak. Jeolojik temel, hazırlık çalışması, derinleşen desen dünyası bir felakete uğramış gibi yıkılıp gitti. Bir afet onu alıp götürdü, yeniledi. Yeni bir dönemi yaşıyorum. Gerçek olan bir dönem! Hiçbir şeyin gözümde kaçmadığı, her şeyin yoğun ve akıcı, aynı zamanda da doğal olduğu bir dönem. Yalnızca renkler var, renklerde de aydınlık, onları düşünen yaratık, dünyadan güneşe doğru gerçekleşen o yükseliş, derinliklerden aşka doğru yükselen o koku" (Joachim Gasquet, *Cézanne*, Cynara, 1988, s. 136-137). Böylelikle görüş, resim yapma ediminden ayrılmamış oluyor: başlangıçta belirsiz olan sezgi, eskizle kesinlik kazanıyor, sonra, çok keskin olan çizgiler, renk lekeleri lehine bir yana bırakıldığında, olayların birliği ortaya çıkıyor. Başlangıçta yalnızca ön duyumsama olarak varolan dünya deneyimi, yapıtın ortaya konmasıyla gerçeklik kazanıyor.

Dünya bize kendini ancak yapıtın gerçekleştirilmesiyle gösterir, bütünlüğü ancak o zaman keşfedilebilir. İyi de, böyle bir yorumlamada izleyiciyi unutmama riski söz konusu değil mi? İzleyici, sanatçıyla yapıtı arasındaki bu ilişkide nerede yer alacak? Bir dünya deneyimi oluşturmayı yalnızca gerçekleştirme edimi sağlıyorsa ve bu yapılmadığında söz konusu deneyim bir ön duygulanım olarak kalıyorsa, bitirilmiş bir yapıtla karşı karşıya kalan bir izleyici bu yapıtta, kişi olarak hiçbir şey gerçekleştirmediğine göre, kendi dünya deneyiminin gerçekleştiğini nasıl görecektir?

Soru böyle sorulduğunda, ortaya çıkan yanıt şudur: sanat deneyimini dolu dolu yaşayabilmesi için izleyicinin de kendi hesabına, öyle ya da böyle yapıtın gerçekleştirilmesine katkıda bulunması gerekir. İzleyicinin aktör olarak yer aldığı çağdaş enstalasyonlar, bilerek eksik bırakılmış yapıtların bir başka biçimde gerçekleştirdiği gibi, bu eğilimi karşılar. Sanatçı bunu yapmakla, yapıtını açık bırakmış olur, böylelikle de izleyicinin imgelemine o yapıtı izleyip bitirmeye zorlar. Böylece, etkin hale

gelen izleyici kendini, sanatçının başladığı gerçekleştirme sürecine katılmak zorunda duyumsar.

Bu arada, bilinçli olarak bitirilmemiş yapıtların, kapalı, ulaşılamaz nitelikte yapıtların karşısına konduğu bir yapıt kavramıyla yetinebilir miyiz? Belirli bir bitmemişlik olgusu, bir bakıma, Çézanne'ın anladığı anlamda dünyayı kısmen yansıtmak yerine yeni bir dünya yaratan her sanat yapıtının kurucu özelliklerinden biri değil mi? Böyle bir tutkuya tanıklık eden, biçimsel olarak tamamlanmış bir yapıt, içinde her şeyin açık seçik, açıklanmış, sınırlanmış olduğu bir yapıt anlamında bitirilmiş sayılamaz. Böylelikle, bu giriş yazısının başında bizim çıkış noktamızı oluşturan, yapıtın birçok tanımı arasında karşıtlık bulunduğu düşüncesini yeniden gözden geçirmek gerekir: tamamlanmış bütünlük olarak yapıt bu noktada "açık yapıt" ile birleşir, çünkü bu iki yapıt, aralarında varolan çok açık farklılıklara karşılık bir dünya oluşturur. Yaratıcı ile izleyici arasında bu bağlılık altında varolan özdeşlik, ortaya konmuş yapıt karşısında gösterdikleri şaşırma duygusu buradan kaynaklanır.

Çünkü dünyayı yeniden yaratmak, onun gizini sürekli kılmak, kesin olarak hiçbir soruyu yanıtlamamak, tersine, yeni soruların ortaya çıkmasına yol açmak anlamına gelir: *Hier régnant désert* adlı derlemesinde epigram olarak Hölderlin'in *Hyperion*'undan şu sözleri alıntılamanın Yves Bonnefoy bize böylelikle dünyanın yapıtın her zaman ufkunda yer aldığını anımsatıyor: "Bir dünya mı istiyorsun, der Diotima. İşte bu yüzden her şeye sahipsin ve elinde hiçbir şey yok" (*Poèmes*, Gallimard, 1982, s. 115). Yapıtları ve bu yapıtları dolduran soruları yaşatan, durmadan yenilenen bu istektir.

I

**SANAT ÖYKÜNME Mİ,
YARATMA MI?**

1

PLATON

SANATIN YALANI

Platon, *Devlet*, X, 595b-601c.

Platoncu sanat eleştirisi ünlüdür. *Devlet*'in daha ikinci kitabından başlayan bu eleştiri, onuncu ve –başlangıç bölümü burada özet olarak verilen– sonuncu kitapta sona erer. Bu eleştiriyi anlamak için, onu söz konusu yapıtın genel çerçevesi içine yeniden oturtmak özellikle önemlidir. *Devlet*, adaletin doğası hakkında oluşturulmuş bir düşüncedir: Adalet nedir? Nasıl gerçekleştirilebilir? Çözümleme, bireyin, Site (devlet) gibi, farklı bölümlerden oluştuğunu gösterir: Ruh üç öğeye bölünür (akıl ya da akla özgü bölüm olan *nous*; coşku ya da yüreklilik olan *thumos*, ve iştahlar anlamına gelen *epithumia*). Buradan yola çıkarak adalet, alt bölümlerin üst bölüme, yani işlevi doğruyu araştırıp öğrenmek olan akıl bölümüne tabi olması olarak tanımlanmıştır. Adalet, şu halde

bir bireyde, bir Site'de olduğu gibi, tüm bölümlerin gerçeğin araştırılmasına katılmasıyla gerçekleşir. Oysa öykünmecî sanatlar gerçekten uzaklaşır ya da daha doğrusu, gerçeğin doğası hakkındaki düşüncüyü bulandırır – ve bu düşünce, Platon'un eleştirisinin temel noktasını oluşturur. Gerçekten de, gerçeği aramak, öncelikle kendimizi dönüştürmek, şeyleri bizim için ifade ettikleri şey açısından yargılamayı bir yana bırakıp, onlara kendi özlerinde oldukları halleriyle bakmak demektir. Buysa, ruhun öteki iki bölümünü akıl yönetmezse gerçekleşmesi olanaksız olan şeydir. Akla coşkunun ya da iştahların egemen olduğu durumda gerçek, bunları doyuran şeye özümленir, akıl da böylelikle, adı geçen şeyi doğrulamak için kullanılamaz.

III. kitapta karar verildiği gibi şairlerin Site'den sürülmesi üzerine, olayı kutlamak için Sokrates'in geri dönüşünü anlatan X. kitapta işte bu izlekler geliştirilecektir. Platon, bu düşüncesini doğrulamak için üretimi bir öykünme olarak tanımlar, sonra da iki tür öykünme ayırt eder: ortaya koyacakları işi gerçekleştirmek için, ele aldıkları nesneyi tanımak zorunda olan zanaatçılar İdea'lara öykünürler, oysa "öykünmeci" adı verilen kişiler bu bilgiye hiç gerek duymazlar, çünkü onların becerileri görünüşler üretmekten ibarettir. Böyle olunca, sanat yapıtları şeyleri bize,

bunların özünde sahip oldukları biçimleriyle değil, bizim gözümüzde ne ise o biçimiyle gösterir: böylelikle bizi, şeyler bize nasıl görünüyorsa o biçimiyle vardır, diye düşünmeye zorlar. Dolayısıyla, X. kitapta, öykünmeci sanatın eleştirisi kesin yargılar içerir hale gelir: eleştiri, III. kitapta olduğu gibi, yalnızca tutkuları zayıflatan ya da boşanmasına yol açan sanata değil (398a-b), sanatın kendi ilkelerine yönelir. Sanat, eğitim amacıyla kullanılsa da temelde daha az tehlikeli hale gelmez, çünkü o durumda da zorunlu olarak aşkın bir gerçekliğin araştırılmasını saptırır.

— Elbette, diye sözümü sürdürdüm, Site'mizin olabilecek en doğru biçimde kurulduğunu düşünmemi sağlayacak daha başka birçok neden olmakla birlikte bunu, özellikle şiir hakkındaki yönetmeliğimizi düşünerek ileri sürüyorum.

— Hangi yönetmelik? diye sordu.

— Öykünmeci şiire hiçbir biçimde izin vermeyen yönetmelik. Ruhun çeşitli öğeleri arasında açık seçik farklılık olduğu artık iyice ortaya çıktığına göre, şiirin bu türünü kabul etmekten kesinlikle kaçınmak gerekir, sanırım.

— Sen bunu nasıl anlıyorsun?

— Aramızda kalması koşuluyla söyleyeyim —çünkü siz beni tragedya şairlerine ve öteki öykünmecilere gammazlamazsınız—, bu türde yazılmış tüm şiirler, öyle görünüyor ki, bunlara karşı panzehirleri yoksa, yani bu şiirlerin aslında ne olduğunu bilmiyorlarsa, dinleyenlerin aklına zarar veriyor.

— Seni böyle konuşmaya hangi neden itiyor?

— Şunu söylemem gerekir ki, diye yanıtladım, Homeros'a karşı çocukluğumdan beri belirli bir sevgi ve saygı beslemiş olmam, beni konuşmaktan alıkoyuyor; çünkü onun, tüm güzel tragedya şairlerinin ustası ve başı olduğunu herkes biliyor. Ne

var ki, bir insana gerçeklikten daha fazla değer verilmemesi gerekir ve biraz önce söylediğim gibi, bu konuda konuşmak bir görevdir. —

— Kesinlikle öyle.

— Dinle o zaman ya da daha doğrusu bana yanıt ver.

— Sor.

— Öykünmenin genel olarak ne olduğunu bana söyleyebilir misin, çünkü onun neyi amaçladığını ben bile tam olarak kavrayamıyorum.

— Bu durumda, bunu ben nasıl kavrayabilirim?

— Bunda şaşılacak hiçbir şey yok. Görüşü keskin olmayanlar, nesneleri çoğu kez, keskin görüşlülerden daha önce fark eder.

— Böyle olabilir. Ama bana gerçek gibi görünen şeyi senin karşında söylemeye asla cesaret edemem. Dolayısıyla, görüşünü önce sen söyle.

— Peki, araştırmamıza bu noktadan, alışılmış yöntemimize göre başlamaya ne dersin? Gerçekten, aynı adı taşıyan çok sayıda nesne grubu için biz ortaya belirli, tek bir Biçim koyuyoruz. Anlıyorsun, değil mi?

— Anlıyorum.

— Dolayısıyla, çok sayıda nesne içeren bu gruplardan istediğin birini alalım. Örneğin, çok sayıda yatak ve masa var.

— Kuşkusuz öyle.

— Ama bu mobilyalar için yalnızca iki Biçim var; biri yatak, öteki masa Biçimi.

— Evet.

— Öte yandan, bir alışkanlık olarak, bu iki mobilyanın her birini yapan kişinin bakışını Biçime yönelttiğini, birinin bunu yatak yapmak için, ötekinin de masa yapmak için böyle yaptığını, ayrıca öteki nesneler için de bunun geçerli olduğunu söylemiyor muyuz? Çünkü hiçbir işçi Biçim'in kendisine biçim vermez, öyle değil mi?

— Hayır, elbette vermez.

— Öyleyse, bu işçiye ne ad vereceksin, bir düşün şimdi.

— Hangisine?

— Öteki tüm işçilerin, kendi tarzına göre yaptıkları şeyi yapan işçiye.

— Sen burada becerikli ve harika bir insandan söz ediyorsun!

— Bekle, birazdan bana daha akla yatkın yanıt vereceksin. Sana sözünü ettiğim bu zanaatçı yalnızca her çeşit mobilyayı üretme yeteneğine sahip olmakla kalmıyor, toprakta yetişen her şeyi de üretiyor, kendisi dahil, tüm canlılara biçim veriyor, bunun dışında toprağı, gökyüzünü, Tanrıları, ayrıca gökyüzünde ve yer altında, yani Hades'te varolan her şeyi meydana getiriyor.

— İşte sana tam anlamıyla harika bir sofist!

— Bana inanmıyor musun? Peki, söyle bana: Böyle bir işçinin bulunmadığına kesin olarak inanıyor musun? Ya da bir bakıma, bütün bunların yaratılabileceğine ya da öte yandan, yaratılamayacağına? Bunları belirli biçimde sen bile yaratabilirsin, bunun farkında değil misin?

— Neymiş bu belirli biçim? diye sordu.

— Karmaşık değil, diye yanıtladım; bu sık sık ve çabuk yapılan bir şey, hatta eline bir ayna alıp her yana çevirirsen, çok çabuk yapılabilecek bir şey; bunu yaptığında, güneşi ve gökyüzündeki yıldızları, yeryüzünü sen kendin yaparsın, hatta öteki canlı yaratıkları, mobilyaları, bitkileri ve biraz önce sözünü ettiğimiz her şeyi.

— Evet ama bunlar görüntüler olur, gerçeklikler değil.

— Güzel, dedim; söylemin gerektirdiği noktaya geliyor-sun; çünkü bu tür zanaatçılar arasında, ressamı da saymak gerektiğini düşünüyorum, öyle değil mi?

— Buna nasıl hayır denebilir?

— Ama bana, ressamın yaptığı şeyin hiçbir gerçekliği bulunmadığını söyleyeceksin, sanırım; bununla birlikte, ressam da bir bakıma bir yatak yapıyor. Yoksa yapmıyor mu?

— Yapıyor elbette, dedi, en azından görünüşte yatak olan bir yatak yapıyor.

— Peki, ya marangoz? Biraz önce onun hiçbir biçimde Biçim yapmadığını ya da bize göre, yatak *olan* şeyi yapmadığını ama özel bir yatak yaptığını söylememiş miydin?

— Gerçekten de söyledim.

— Öyleyse, yatak *olan* şeyi hiçbir biçimde yapmıyorsa, yaptığı şeyin gerçekliğine sahip olmaksızın ona benzeyen bir

şey yapmış oluyor; şimdi, biri çıkıp marangozun ya da herhan-gi bir zanaatçının ortaya koyduğu işin kusursuz bir gerçeklik taşıdığını söylerse, yanılmış olabilir, değil mi?

— Bu tür sorunlarla ilgilenenler en azından böyle bir duy-guya kapılabilir.

— Dolayısıyla, gerçekten karşılaştırdığımızda, ortaya konan bu işin karanlık bir şey oluşu bizi şaşırtmaz mı?

— Hayır.

— Şimdi, istersen, verdiğimiz bu örneklerle dayanarak öy-künmecinin ne olabileceğini araştıralım.

— İstiyorsan, öyle yapalım, dedi.

— Böylece, üç tür yatak olduğu ortaya çıkıyor; ilki şeylerin doğasında varolan ve sanırım, Tanrı'nın yaptığı diyebileceği-miz yatak –başka kim yapmış olabilir ki?..

— Kimse yapmış olamaz, benim düşünceme göre.

— İkincisi, marangozun yaptığı yatak.

— Evet.

— Ve üçüncü yatak, ressamın yaptığı, değil mi?

— Öyle.

— Böylece, ressam, marangoz, Tanrı, bu üç yatak türünün biçimini düzenliyor.

— Evet, bunu o üçü düzenliyor.

— Ve Tanrı, başka türlü yapmak istemediğinden ya da Onu doğada yalnızca bir yatak yapmaya zorlayan bir başka gereklilik yüzünden, gerçekten yatak olan o tek yatağı yaptı; ve Tanrı aynı türden iki ya da daha fazla yatağı asla yapmadı ve yapmayacak.

— Neden, peki? diye sordu.

— Çünkü yalnızca iki yatak yapsaydı, o iki yatağın, Bi-çim'ini belirleyecekleri bir üçüncü yatak ortaya çıkacak ve ger-çek yatak öteki ikisi değil, bu üçüncü yatak olacaktı.

— Haklısın.

— Tanrı bunu bildiğinden ve gerçekten, özel bir yatağın özel yapımcısı değil, gerçek ve tek bir yatağın yaratıcısı olmak istediğinden, doğası bakımından tek olan o yatağı yarattı.

— Öyle görünüyor.

— Bu durumda, Tanrı'ya bu nesnenin doğal yaratıcısı adını ya da benzeri bir başkarak verelim mi?

— Bu nesnenin ve öteki tüm nesnelerin doğasını yaratan O olduğuna göre, bu doğru olur, dedi.

— Peki, ya marangoz? Ona da yatak işçisi, diyeceğiz, öyle değil mi?

— Evet.

— Peki, ya ressam, ona bu nesnenin işçisi ya da yaratıcısı mı diyeceğiz?

— Hayır, asla.

— Öyleyse söyle bana, yatağa göre ressam ne?

— Bana öyle geliyor ki ressama verilebilecek en uygun ad, öteki iki varlığın işçisi oldukları şeyin öykünmecisi, olacak.

— Öyle olsun. Öyleyse, doğadan üç derece uzaklaşmış bir üretimin yapımcısına öykünmeci adını veriyorsun.

— Tam olarak öyle, dedi.

— Öyleyse, tragedya yazarı bir öykünmeci ise, doğal olarak krala ve gerçekliğe üç derece uzak olacak; tüm öteki öykünmeciler gibi.

— Öyle olabilir.

— Öyleyse öykünmeci üzerinde anlaştık. Ama ressam konusunda bir de şunu yanıtla: Sana göre ressam, doğada bulunan şeylere mi, yoksa zanaatçıların işlerine mi öykünmeye çalışıyor?

— Zanaatçıların işlerine, diye yanıtladı.

— O işlere oldukları biçimiyle mi, yoksa göründükleri biçimiyle mi öykünüyor; bu farkı da belirt.

— Ne demek istiyorsun?

— Şunu: yandan, karşıdan ya da istediğin başka bir açıdan baktığın bir yatağın farkı kendi özünden mi geliyor, yoksa bir farklılık söz konusu olmaksızın, yalnızca farklı mı görünüyor? Öteki şeyler için de aynı durum geçerli mi?

— Evet, dedi, nesne farklı görünüyor ama aslında hiç değişmiyor.

— Şimdi şunu düşün: resim her nesne ile bağıntılı olarak şu iki amaçtan hangisini güdüyor: varolan şeyi olduğu biçimiyle canlandırmayı mı, yoksa, onun görüntüsünü, görüldüğü biçimiyle canlandırmayı mı? Resim, görüntünün mü, yoksa gerçekliğin mi öykünmesi?

— Görüntünün.

— Öyleyse öykünme, tüm nesneleri biçimlendirmekle birlikte, öyle görünüyor ki, bunların her birinin küçük bir bölümünü yansıttığı için, gerçeklikten uzak bir uğraş. Ressam, diyelim örneğin, bir ayakkabıcıyı, bir dülgeri ya da bir başka zanaatçıyı canlandırıyor ama bunu, onların uğraşı hakkında hiç bilgi sahibi olmaksızın yapıyor; bununla birlikte, iyi bir ressam, bir dülgeri canlandırıp onu uzaktan gösterdiğinde, çocukları ve akıldan yoksun insanları aldatmış olacak, çünkü resminde ona gerçek bir dülger görüntüsü kazandıracak.

— Kesinlikle öyle.

— Öyleyse, dostum, işte, bana göre bütün bunlar hakkında düşünülmesi gereken şey. Birisi gelip de bize, her mesleği öğrenmiş, her meslek sahibinin kendi alanında bildiği şeyi bilen ve bunu herkesten daha iyi bilen bir adama rastladığını söylerse, ona saf olduğu ve bilim, bilgisizlik ve öykünme arasında fark gözetemeyecek düzeyde olduğu için, olasılıkla onu her şeyi bildiğine inandıracak kadar etkilemiş bir şarlatana ve bir öykünmeciye rastladığı yanıtını vermemiz gerekir

— Bundan daha doğru bir şey olamaz, dedi.

— Dolayısıyla, şimdi tragedya ve onun babası sayılan Homeros üzerinde düşünmemiz gerekiyor, çünkü bazı kişilerin, tragedya şairlerinin tüm sanatları ve zanaatları, insana özgü tüm erdemleri ve kötülükleri, hatta Tanrılara özgü şeyleri bildiklerini, bu nedenle de güzel yapıt yaratmak isteyen iyi şairin işlediği konular hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini, yoksa yapıt yaratamayacağını ileri sürdüklerini duyuyoruz. Bu yüzden –gerçekliği bilmeden bu tür yapıtlar yaratmak kolay olduğundan (çünkü şairler hayaletler yaratır, gerçeklikler değil)– sözü geçen öykünmecilere rastlamış olan bu kişilerin, bunların ortaya koydukları işleri görüp yanılgıya düşerek bu öykünmecilerin gerçeklikten üç derece uzak olduklarının farkına varıp varmadıklarını ya da bu kişilerin ileri sürdükleri düşüncenin bir anlamı olup olmadığını, iyi şairlerin, hakkında büyük ustalıkla konuştukları şeyleri, birçok insanın inandığı gibi, iyi bilip bilmediklerini incelemek gerekiyor.

— Bütününüyle öyle dedi işte incelenmesi gereken şey.

— Öte yandan, bir insanda ayırt etmeksizin hem öykünülecek nesne, hem imge yaratabilme yeteneği olsaydı, söz konusu yeteneği imgeler üretmeye ayırıp bunu, yapacak daha iyi başka hiçbir şey yokmuş gibi, yaşamının en önde gelen uğraşı mı yapardı?

— Elbette ki hayır.

— Oysa, şair öykündüğü şeyler hakkında gerçekten bilgi sahibi olsaydı, kendini, öykünmekten çok yaratmaya verir, ardında, birer anıt gibi, çok sayıda güzel yapıt bırakır ve başkalarının övülmek yerine, başkalarını övmeye çok daha fazla önem verirdi.

— Öyle yapacağını sanırım, diye yanıtladı, çünkü üstleneceği bu iki rolün ona ayrı ayrı sağlayacağı şeref ve yarar asla eş değerde değil.

— Öyleyse birçok konuda Homeros'tan ya da hiç kimse-den bir şey beklemeyelim; içlerinden birine, doktor mu, yoksa yalnızca doktorların diline öykünen biri mi olduğunu, Asklepios'a ve tıp alanında ardında bıraktığı çömezlerinden birine sorulduğu gibi, eski ya da modern olsun, bir şaire hangi iyileştirme yöntemini uyguladığını sormayalım. Aynı şekilde, öteki zanaatlar konusunda onları sorgulamayalım, rahat bırakalım. Ama Homeros'un işlemeye giriştiği en önemli ve sanat açısından değeri en yüksek konularda, örneğin savaşlar, orduların yönetimi, Site'lerin yönetimi, insanların eğitimi konularında belki onu sorgulamak doğru olurdu; ve ona: "Sevgili Homeros, erdem alanına giren şeyler konusunda gerçeklikten üç derece uzaklaşmadığın –daha önce öykünmeciyi tanımladığımız gibi, imge işçisi olmadığın–, ikinci derece uzaklıkta bulunduğun ve iyi ya da kötü insanların özel yaşamlarında ya da kamu yaşamında neler yaptıklarını bilmediğin doğru olmakla birlikte, söyle bize, Site'ler arasında, Likurgos sayesinde Lakedemonia ve daha birçok kişi sayesinde, irili ufaklı çok sayıda Site'nin daha iyi yönetildiği gibi, senin sayende daha iyi yönetilen Site hangisi? Hangi devlet, senin kendisi için iyi bir yasa koyucu ve bir velinimet olduğunu kabul ediyor? İtalya'nın Charondas'ı oldu, bizim de Solon'umuz; ama senin adını hangi devlet söyleyebilir?" diye sorsaydık, bize tek bir devletin adını verebilir miydi?

— Sanmıyorum, diye yanıt verdi Glaukon; Homeros yandaşları bile bu konuda hiçbir şey söylemiyor.

— Peki, Homeros döneminde, onun tarafından ya da onun önerileri doğrultusunda iyi yönetilmiş bir savaşın adı geçiyor mu?

— Geçmiyor.

— Peki, ondan, Miletli Thales'in ya da İskit ülkesinden Anakharsis'in sözü edilirken yapıldığı gibi, uygulamada becerikli, sanatları ya da başka etkinlik alanlarını ilgilendiren konularda birçok dâhice buluş yapmış bir insan olarak söz ediliyor mu?

— Hayır, hiç böyle söz edilmiyor.

— Ama deniyor ki, Homeros kamuya hizmet etmemiş de olsa, sağlığında en azından bazı özel kişilerin eğitimini yönlendirmiş, bu kişiler onu, kişiliğine bağlanacak kadar sevmiş ve sonra gelen kuşaklara Homeros'a özgü bir yaşam tarzı aktarmışlardı; tıpkı Pythagoras gibi: bu düşünür, çevresine benzeri bir bağlanma duygusunu esinlemişti, öyle ki, bugün bile, yaşam tarzlarıyla öteki insanlardan farklı gibi görünen çömezleri kendilerini Pythagorasçı olarak niteliyor, değil mi?

— Hayır, bu konuda da hiç böyle söylenmiyor, çünkü Homeros hakkında anlatılanlar doğruysa, yakın dostu ve öğrencisi Kreophylos, onun adından çok, ondan aldığı eğitim yüzünden alay konusu olmuş. Gerçekten de Kreophylos'un yaşamı boyunca Homeros tarafından tuhaf biçimde ihmal edildiği söyleniyor.

— Gerçekten de öyle söyleniyor. Ama düşün, Glaukon, Homeros gerçekten insanları eğitecek, onları daha iyi insan haline getirecek –onları öykünmeci değil, bilgi sahibi kılacak– yetenekte olsaydı, onu onurlandıran ve seven birçok çömezi olmaz mıydı? Ne yani! Abderalı Protagoras, Kiolu Prodikos ve daha birçok kişi, insanlarla yaptıkları özel görüşmelerde, kendi eğitimlerinden geçmeyecek olurlarsa, kendi evlerini de Site'yi de yönetemeyeceklerine onları ikna ediyor ve gösterdikleri bu bilgelik sayesinde kendilerini çömezlerine o kadar çok sevdireyorlar ki, neredeyse zafer dolu bir hava içinde sırtlarda dolaştırılacak hale geliyorlar – Homeros'un çağdaşlarına gelince, bu şair, insanları erdemli kılma ve başarmasıyla, o insanla-

rın, onun ya da Hesiodos'un kendi şiirlerini okumak için kent kent dolaşmalarına gönülleri razı olur muydu? Onlara, dünyanın tüm altınlarından daha çok değer vermezler miydi? Onları kendi yanlarında, kendi kentlerinde kalmaya zorlamazlar mıydı ya da onları buna razı edemezlerse, nereye giderlerse gitsinler, yeterli eğitime kavuşuncaya kadar onların peşinden gitmezler miydi?

— Bu söylediklerin bana bütünüyle doğru gibi geliyor, Sokrates.

— Öyleyse ilke olarak, Homeros'tan başlayıp tüm şairlerin, erdemin ve işledikleri başka konuların görüntülerinin basit öykünmecisi olduklarını ama aslında o konulara egemen olmadıklarını, böylece, biraz önce sözünü ettiğimiz, ayakkabıcılıktan hiçbir şey anlamadan bir ayakkabıcının görüntüsünün resmini, şeyleri gördükleri renklere ve desenlere göre değerlendiren, ayakkabıcılıktan onun gibi hiçbir şey anlamayan insanlar için yapan ressama benzediklerini kabul edeceğiz, öyle değil mi?

— Bütünüyle öyle.

— Hatta bana göre, şairin sözcükleriyle ve cümleleriyle her konuya uygun renkler kullandığını, öyle ki, öykünmekten başka hiçbir şey bilmediği halde, –ayakkabıcılık olsun, askerlik sanatı olsun ya da herhangi bir konuda ölçülü, ritimli ve uyumlu konuştuğu zaman– yani çok ikna edici, çok iyi ve doğal konuştuğu, bu süslemeler şair yüzünden sevimlilik kazandığı için, şeyleri onun gibi yalnızca sözcüklerle gören kişilerin gözünde uzman katına yüceltilir! Oysa bu sözler sanatsal renklerinden arındırıldığı, içerdiği anlam bakımından ele alındığı zaman, şairlerin yapıtlarının neye döndüğünü bilirsin, sanırım, çünkü bu durumla sen de karşılaşmışsındır.

— Evet, dedi.

— Söz konusu yapıtlar o durumda, gençlik çiçeğinden başka güzelliği olmayan insanların o çiçek solduktan sonraki yüzüne benzemez mi?

— Bütünüyle doğru.

2

ARİSTOTELES

ÖYKÜNMENİN ZEVKİ

Aristoteles, *Poetika*. Böl. IV, 48b4-19.

Şiir sanatının kökeni ve insanların bu sanattan aldığı zevkin doğası üzerine kaleme alınmış bu kısa metin, *Poetika*'nın en ünlü ve en fazla yorumlanan metinlerinden biridir. Aristoteles, bu yapıtı temel alınarak sanat kuramının babası kabul edilmiştir. Bu kurama göre sanat bir öykünmedir, bir modelin tıpatıp kopyasıdır, sanattan alınan zevk de bu kopyanın kusursuzluğunun insanda uyandırdığı hayranlık ve bu kopyanın zararsız bir canlandırma nesnesine indirgenmiş olması dolayısıyla insanın bir an için gerçekliğin baskısından kurtulmasının sağladığı rahatlamadır. Ayrıca, Aristoteles'in sözünü ettiği, kusursuz bir ölü hayvan imgesinin bize verdiği zevkin ancak, sanatçının üstün becerisiyle ve ürettiği işin gerçekdışı özellikte olması, bunun da huzursuz olan izleyiciyi bir şey yapma zorunluluğundan kurtarmasıyla açıklanabileceği ileri sürülür. Bununla birlikte, Aristoteles'in bu şekilde anlaşılması, onun gerçek düşüncesini yansıtmaktan uzaktır. Aristoteles

göre öykünme, sanatçının gördüğü şeyi büyük bir dikkatle canlandırması, imgenin sağladığı bütünüyle edilgen zevk de izleyicinin gerçeklikten uzaklaşıp düşsel bir dünya içine dalması değildir. Tam tersine, öykünme, burada, ayrıntıyla ilgili, rastlantısal olan her şeyi dışlayıp modelin özünü korur; bu anlamda da bir tanıma, bilgilenme edimidir. İzleyicinin kendi hesabına aldığı zevk de sonuçta, bilgi edinmenin sağladığı zevktir: bir modelin sanatçı tarafından canlandırılması, varlığın, ayrıntı olan her şeyin bir yana bırakılıp, özünü oluşturan belirli şeyleri koruyarak yapılmış bir tanımlaması gibi düşünülebilir. Yapıtta, modelin özünün canlandırılmış biçimini gören izleyici, modele geri döndüğünde onu kolaylıkla tanıyabilir. Sanat böylece, gerçeklikten kaçmayı değil, onu daha iyi anlamayı sağlamış olur.

Metnin bu biçimde anlaşılması burada daha kolay hale gelmiştir, çünkü, *Poetika*'nın adı yukarıda geçen basının çevirmenleri, öte-

den beri süregelen bir geleneği, *mimesis* terimini “öykünme” sözcüğü ile karşılama geleneğini bir yana bırakıp, onun yerine uzaklık ve soyutlama anlamlarını içeren “canlandırma” (betimleme, temsil etme) sözcüğünü kullanmışlardır.

Ne var ki bu konuda, seçilen çeviri biçimi ne olursa olsun, *mimesis* sözcüğünün, deneyim aşamasında ‘özel ve olumsal’ ile gölgelenen, ‘genel ve gerekli’yi gözler önüne sermiş olduğunu anımsamak yerterlidir (Bkz. metin no. 11).

Şiir sanatı bütünü içinde varlığını, her ikisi de doğal, iki nedene borçlu gibi görünür.

İnsanların doğasında, çocukluktan başlayarak, aynı zamanda hem canlandırma eğilimi –ve insan öteki hayvanlardan, canlandırmaya karşı özel bir yatkınlığa sahip olmakla ve öğreniminin başlangıcında canlandırılmış şeylere başvurma-sıyla ayırt edilir–, hem de kendisine canlandırma olarak sunulmuş şeylerden zevk alma eğilimi olduğu görülür. Bu olgunun pratik deneyimde bir örneğini şunda görürüz: şeylerin, gerçeklikte bakılması bize en zor gelen görünüşlerinin, örneğin bir hayvanın son derece çirkin biçimlerinin ya da kadvraların en özenli biçimde yapılmış imgelerine bakmaktan zevk alırız; bunun nedeni, öğrenmenin yalnızca filozoflar için değil, aynı zamanda öteki tüm insanlar için de (ne var ki aralarındaki ortaklık çok az şeyle sınırlıdır) bir zevk oluşudur; gerçekten, insan imgelere bakmaktan zevk alıyorsa, bu onun, bakarken bil-meyi öğrenmesinden ve “bu şey, odur” dediğinde, kendini o şeyin ne olduğunu artık biliyor kabul etmesinden kaynaklanır. Çünkü o şeyi daha önce görmemiş olsa, onun canlandırılmış biçimi ona zevk vermez ve söz konusu zevk, ortaya konan bitmiş işte kullanılan renkten ya da benzeri bir başka nedenden kaynaklanmış olur.

3 PLOTİNOS

SANAT YAPITI KAVRANABİLİR OLANIN İMGESİDİR

Plotinos, *Enneades* (Dokuzluk), *Anlaşılr Güzellik Hakkında*,
V, 8, 1, 2 ve 7.

Duyular dünyası ile kavranabilir dünya arasındaki farkla ilintili her izlek, bir an gelir, birinden ötekine geçiş sorununu çözmek zorunda kalır. Gerçekten, bu ikisi arasında kökten bir ayrışıklık olduğunu kabul etseydik, kavranabilir dünya, duyular dünyasına ait olanlarca asla bilinemezdi. Dolayısıyla, kavranabilir olanın bilinebilmesi için, ona açılan yolları keşfetmek gerekir. Plotinosçu kuram bu zorunluluğa yanıt verir, hatta daha öteye gider: Plotinos'a göre, duyarlı olan ile kavranabilir olan arasında gerçekte hiçbir kopukluk yoktur, çünkü ilki, ikincinin alçalmış biçiminden başka bir şey değildir. "Süregidiş kuramı" da denen bu kurama göre, en üstün ilke, kendisinden daha alçak düzeyde bir yapıt ortaya koyar ve bu hareket, düzey yitirerek süregider. Dolayısıyla, kavranabilir olanın ilkesini öğrenmek istersek, onu, kendi ürünü ve belirtisi olan yapıt içinde bulabiliriz.

Sanat yapıtı örneği burada, söz konusu savın anlaşılmasına destek olur. Platon'un, sanatları duyarlı görünüşlerin öykünmesine, güzelliklerini de bir aldatmacaya indirgeyen görüşüne karşı Plotinos, sanat yapıtlarının güzelliğinde, kavranabilir olanın belirtisini görür. Oysa bu güzellik varlıksal bir ilkedir: "En düşçü varlığın bile kendini güzel sayılan bir şeyle ilişkilendirmesi gerekir; bunu güzel görünmek için değil, basitçe, *varolmak* için yapmak zorundadır. Söz konusu varlık ayrıca, İdeal Güzellik'e katıldığı ölçüde varolur: onu ne kadar fazla yakalarsa, o ölçüde kusursuz olur, çünkü güzelliği o ölçüde içine sindirir" (*Enneades*, Cilt, 8, 9, s. 93). Bu düşünce, Rönesans döneminde, özellikle Leonardo da Vinci'de yeni bir canlılığa kavuşacak, öykünme kuramından yaratma kuramına geçişe katkıda bulunacaktır. Plotinos bu arada, (insanın üretim etkinliğini çok büyük ölçüde dengeleyen) ilk üretim ile insan üretimi

kıyaslandığında ortaya çıktığı gibi, bu düşünceye uzak kalır. Dünyayı yaratan "Bir" in (ya da "Biolan" ın), kendi yarattığı şey içinde bütünü-

le varolmasına karşılık, kendi özünden ayrı olan, ürettiği şeyler yetkinlikten uzak olan insanlar için durum başkadır.

1. Madem ki biz kavranabilir dünyanın bize sunduğu görünüşü algılama düzeyine yükselmiş, gerçek Anlayışgücünün (anlık, anlama yetisi) güzelliğini baştan başa kavramış, aynı zamanda Anlayışgücünün Babasının zekâ gücünü kavradığımız gibi, Aşkın Anlayışgücünün* de zekâ gücünü kavramış varlıkları, bizim de kendi hesabımıza ve benzeri şeyleri açıklama yeteneğine sahip olarak, bir insanın nasıl olup da Anlayışgücünün ve kavranabilir dünyanın güzelliğini hayranlıkla izleyebildiğini açıklayabilmemiz gerekir.

Belirli boyda, birbirine yakın konmuş iki taş kütlesinin var olduğunu düşünelim. Biri, hiçbir figür taşımadığı gibi, üzerinde çalışılmış da olmasın; öteki, buna karşılık, sanatla yontulmuş olsun, üzerinde de bir Tanrı ya da bir insan imgesi bulunsun. Tanrısal biçim bir Meleğin ya da Musalardan birinin biçimi olacaktır, insansal biçim de rastgele bir silüet olmayacaktır ama sanat o silüette, insan güzelliğinin tüm özelliklerini billurlaştıracaktır.

Bu durumda, sanatın biçim verdiği, ona bir biçimin güzelliğini kazandırdığı taş güzel olacaktır ama bu güzellik onun taş olmasından değil –çünkü öteki taş da güzel olacaktır–, sanatın ona kattığı biçimden kaynaklanacaktır. Dolayısıyla, o biçimi içeren, maddenin kendisi değildir: biçim, o taşın üzerinde varolmadan önce onu tasarlayan düşüncenin içindedir. Dolayısıyla heykелcinin içindedir, ama bu, onun gözleri ve elleri olmasından değil, sanatın bir parçasını oluşturmasından kaynaklanır.

Dolayısıyla bu güzellik gerçekten de sanatın içinde bulunur, hem de en seçkin biçimde. Böyle olunca, sanatın içinde bu-

* Plotinos, kavranabilir olanın bütününe hayranlıkla izleyen bir Aşkın Anlayışgücünün (ya da Gerçek Anlayışgücünün) varlığını varsayar. Anlayışgücünü ve kavranabilir olanı ortaya çıkaran "Aşkın Anlayışgücünün Babası" diyeceğiz. Bu ilke olan İyiliktir.

lunan güzellik, taşa olduğu gibi ulaşmaz, söz konusu güzellik olduğu yerde kalır, taşa ulaşan, ondan çıkan ve ondan daha düşük değerde olan bir başka güzelliştir. Söz konusu güzellik zaten taşın içinde saflığını yitirmiştir ve o taşın üzerinde kendini heykelcinin istediği ölçüde değil, sanatın taşın direncini kırabilirdiği ölçüde ifade eder.

Öyleyse, sanat kendi doğasına ve amaçlarına uygun davranırsa, güzelliği, biçimlendirdiği nesne düşüncesinden hareketle üretirse çok daha güzel olur ve kendi ürettiği şeyden daha büyük gerçekliğe sahip olur, bu güzellik sanatın kendi güzelliğini içerir ve şeylerin dış görünüşlerinde bulunan güzellikten daha yüce bir güzellik niteliği kazanır. Gerçekten, güzellik maddenin içine ne kadar fazla girip yayılırsa, kendi bütünlüğü içinde sahip olduğu canlılığı o ölçüde yitirir. Çünkü ondan ayrılan her şey, aynı zamanda onun özünden de uzaklaşır: söz konusu olan bir kuvvetse, uyguladığı kuvvet azalır, sıcaklıksa, ürettiği sıcaklık azalır, ve genel olarak bir erk ise, güncelleştirilmesinden bir şeyler yitirir, ve örneğin güzellikse, parlaklığından bir şeyler yitirir. Böylece, kendi özünde ilkel de olsa, her yaratıcı neden*, yarattığı şeyden daha üstündür. Gerçekten, müzikçinin yaptığı, uyumsuz sesleri bir araya getirmek değil, müziktir, ve duyduğumuz sesin müzik değeri, ondan önce varolan müzik değeridir.

Böylece, ürettiği şeylerde doğaya öykünüyor diye, sanatları hor görenlere, öncelikle, doğal varlıkların kendilerinin de başka varlıkların öykünmeleri olduğunu söylemek gerekir. Sonra onlara, sanatların, görünen dünyanın basit birer öykünmesi olmadığını, tersine, doğanın ortaya koyduğu akılcı ilkelere** doğru yapılmış birer atılım olduklarını anlatmak gerekir. Son olarak onları, kendiliklerinden birçok şey yarattıklarına, hatta Güzellik'i içlerinde barındırdıkları için, doğal gerçekliğin eksikliklerini tamamladıklarına ikna etmek gerekir.

* Bu metinde yaratmak olarak çevrilen Yunanca (*poiein*) sözcüğü "bir yapıt meydana getirmek" anlamına gelir; dolayısıyla, yoktan bir yapıt üretmek olan dar anlamında alınmamak koşuluyla, "üretmek", "imal etmek", "doğurmak", aynı zamanda "yaratmak" anlamlarına da gelir.

** Gidimli ve "mantıklı" ilkeler anlamında değil, statüsü kesin "varlıksal" bir üretici akıl anlamında.(Ç. N.)

Örneğin Phidias, Zeus'un heykelini, duyarlı bir gerçekliğin izleyicisi olduğu için değil, onu, kendisine görüldüğü, onun insanlara görünmek istediği biçimiyle yakaladığı için yapmıştır.

2. Dolayısıyla sanatları bir yana bırakıp, daha çok, doğanın ortaya koyduğu, alışılmış olarak söylendiği gibi, sanatların öykünmeye çalıştığı yapıtları inceleyelim.

Gerçekten, doğanın ortaya koyduğu yapıtların, ister akılla donatılmış canlı varlıklar, ister bundan yoksun bırakılmış tüm varlıklar olsun, bunların içinde özel olarak en kusursuz olanların, Demiurgos'un maddeyi yetkin bir egemenlikle biçimlendirip seçtiği biçimi yakıştırarak yarattığı varlıkların, doğal olarak güzel oldukları söylenir.

Peki, onların sahip olduğu bu güzellik nereden kaynaklanır? [...] Uğrunda onca savaşların yapıldığı Helena'nın o çarpıcı güzelliği nereden çıkmıştır? Ve güzellik bakımından Aphrodite'ye benzeyen tüm kadınların? Ve madem ki Aphrodite güzel bir kadın, bu güzellik nereden geliyor? Ve Tanrıların güzelliği, bize görünen, hatta görünmeyen, buna karşılık, görebilseydik, çevreye yaydıkları güzelliğin göz kamaştıracağı Tanrıların güzelliği? Her durumda, yaratılan varlığa bir yaratıcının erdemini taşıyan bir biçim kazandırılmış değil mi, tıpkı (biraz önce söylediğimiz gibi) sanatlarda, yapıta sanatsal bir etkinlik sayesinde damgasını vurmuş biçim gibi?

Sanatın ortaya koyduğu ürünler, maddeyi sarıp sarmalayan aklın erdemi sayesinde güzel değil mi? Bu arada, maddenin içinde bulunmayıp, üreticinin içinde bulunan, ilksel olan, maddesel olmayan ve birliğe yönelen akıl, güzelliğin kendisi değil mi?

7. [...] Dolayısıyla Yaratılış, Birolan'ın –bizzat Birolan'ın elinden çıkmış gibi– ortaya koyduğu yapıttır. Bu yüzden, onun yıldırım hızıyla ortaya çıkmasına hiçbir şey engel olmamıştır, öyle ki, varlıkların birbirinin engeli haline geldiği şimdi bile egemen olmayı sürdürmektedir. Ne var ki varlıklar, buna karşı-

lık, şimdi bile yaratma edimine engel oluşturmuyor: yaratma edimi gerçekten, yaratıcı Birolan olarak varlığını sürdürüyor.

Bu durumda, bana öyle geliyor ki, biz aynı zamanda ilkörneğe, öz, biçim isek ve bu dünyadaki varoluşumuz Demiurgos'a özgü işe, yaratıcı etkinliğimizin kaçınılmaz olarak ve bir tedirginliğe yol açmayacak biçimde onun yapıtı olması gerekirdi. Oysa insan, kendisi de yaratılmış bir varlık olduğundan, kendi özünden farklı olarak ortaya çıkan bir öz üretir, çünkü bundan böyle insan biçimini aldığı için, Birolan olmaktan uzaktır. Artık insan olmadığı zaman, "yücelikler içinde yürüdüğü" ve "dünyanın tümünü yönettiği" söylenir: her şeyin Birolan'ı olduğu zaman, onun Demiurgos'u olabilir.

4

GOETHE

DOĞA VE SANAT, ARALARINDA ÖZEL BİR BAĞINTI OLMAKSIZIN KARŞI KARŞIYADIR

Goethe, "Diderot'nun Resmi Hakkında Deneme" (1799),
Sanat Hakkında Yazılar'da.

Goethe'nin ele almasından yaklaşık otuz yıl önce, Diderot tarafından kaleme alınmış olan *Resim Hakkında Tuhaf Düşünceler*'in bu yorumu, yazarının da itiraf ettiği gibi, açık bir polemiktir. Bununla birlikte, Diderot'nun amacı, ilk bakışta, bu kadar sert bir eleştiriyi hak eder gözükmemekte. Sanatın doğaya öykünmesi, doğadan hiç uzaklaşmaması gerektiği düşüncesi, gerçekten, sanatın yakalandığı hastalı-

ğın ilacı olarak ileri sürülmüştür ve Diderot, bunu kabul eden kişilerin ne ilki, ne de sonuncusudur; şöyle ki, sanat okullarının ve sanat işliklerinin, ustalar tarafından bulunmuş yöntemlere öykünüp bunları incelemeyen uygulama, böylelikle de sanatı bir dogmalar ve reçeteler bütününe indirgeme eğilimleri sürüp gider. Doğaya dönüş, kendi yasalalarını, bunların zayıflıklarını görmeksizin dayatan gerileyiş halinde-

ki bu sanatlara yeni bir anlam kazandırma aracı olarak görünür. Ne var ki Goethe gerçekte bu sanat düşüncesine karşı çıkmaktan çok, onu doğrulayan ilkelere, bu ilkeler kendi çağdaşları tarafından özdeyiş katına yüceltildiğinde karşı çıkar: "(Diderot'nun) inançlarının [...] temel kuramsal özdeyişler olarak çağımız insanların sahip olduğu düşüncelerle dolu olduğunun ve bunların uçarı bir uygulama olarak hoş karşılandığının farkına vardığımda, öfkemin doğru olduğu kanısına varıyorum. Rahmetli Diderot ile ve onun bir bakıma eskimiş yazısıyla bir alıp veremediğim yok, buna karşılık onun teşvikçilerinden biri olduğu o devrimin sürüp gitmesini engelleyenlere karşıyım. Onlar bu devrimi özengenlik ve şarlatanlık yolunda, sanat ile doğa arasında ayak direterek engelliyorlar; öte yandan, derinlemesine bir doğa bilgisine olduğu gibi, köklü bir sanat etkinliğine dayanmaktan da yoksun kişiler" (s. 191-192). Bu özdeyişler, güzelliğin doğanın düzeni karşısında sinmesine yol açarak, sanatı doğanın boyunduruğu altına sokar. Bu görüşe göre, modelden uzaklaşmak istemek, bir ideali temsil etmesi için onun kusurlarını düzeltme çabasına girişmek, onu oluşturan parçaların tutarlılığı ve uyumu olarak tanımlanan gerçek güzelliği tanınamamak anlamına gelir: bu sözümona kusurlar kusur değildir, çünkü yalnızca, onlar üzerinde doğanın düzen-

leyici etkisini görmeyi bilmeyen, dolayısıyla gerçek güzelliği göremeyen bilgisizlerin gözündeyledirler,

Goethe, tersine, yaşam ile güzelliği özde birbirinden ayırarak, sanatın doğanın boyunduruğu altına alınmasına karşı çıkar. Doğa canlı organizmalar üretiyorsa, sanat da güzel yapıtlar üretir: bu ikinci tür üretim, ilki kadar özerktir. Canlı varlıkların tartışmasız birbiriyle tutarlı olan bölümleri, güzelliği arayan kişinin gözüne kimi zaman korkunç çirkin görünebilir; öte yandan, yapıtı ortaya çıkaran ilkelerin incelenmesi, yaşam hakkında bilgi edinmeyi sağlamaz. Bu durumda, sanat yapıtının yasalarını doğada aramak boş bir çaba olur. Doğa, sanatçıya esin verebilir elbette, ama o, sanatın gerektirdiği bilgiyle hiç ilgisi olmayan bir bilgi alanıdır. Bu iki bilgiyi birbirine karıştırmak, birine olduğu gibi öteki-ne de zarar verir.

Goethe, Gotik bir katedral hakkında aşağıda ileri sürdüğü düşüncelerde olduğu gibi, sanat yapıtlarının doğa ile karşılaştırılmasına karşı çıkmaz: "Burada, doğanın ortaya koyduğu yapıtlarda olduğu gibi, en ince noktasına varıncaya kadar her şey biçime dönüşmüş ve Bütün'ün amacına hizmet ediyor" ("*Alman Mimarisi*", *Sanat Hakkında Yazılar*'da, s. 83). Ne var ki burada yalnızca, birbirinden çok farklı iki disiplin arasında kurulan benzerlik söz konusudur.

Dolayısıyla, böyle olması iyidir, çünkü sanat kendi, türünde kusursuz yapıtlar ortaya koyar ve Goethe -insan ile doğa arasında bağ olduğunu ileri süren eski düşünceyi tersine çevirerek- bu durumdan, sanatın özerk olduğu sonucunu çıkarır. Doğa, ona göre, aklın karşıtıdır; her ikisi de yapıtlarını kendilerine özgü yasalara

uygun olarak ortaya koyar. "Sanatsal gerçeklik ile doğanın gerçekliği birbirinden bütünüyle farklıdır; sanatçının görevi de ortaya koyduğu yapıtın bir doğa yapıtı gibi görünmesini sağlamak değildir, hatta bunu yapmaya hakkı yoktur. ("Gerçek ve Gerçeksiz Hakkında", *Sanat Hakkında Yazılar*'da, s. 183).

"Doğa hiçbir şeyi kusurlu yaratmaz. Güzel ya da çirkin olsun tüm biçimlerin bir varoluş nedeni vardır; ve varolan tüm varlıklar arasında, olması gerektiği gibi olmayan tek bir varlık yoktur."

Doğa tutarsız hiçbir şey yaratmaz, güzel ya da çirkin olsun her figürün, onu belirleyen kendine özgü nedeni vardır ve tanıdığımız tüm organik varlıklar arasında, olması gerektiği gibi olmayan tek bir varlık yoktur.

Birinci paragrafta belirli bir anlam kazandırmak için bu biçimde değiştirmek gerekirdi. Diderot, daha başlangıçta kavramları birbirine karıştırmaya başlıyor ve bunu ilerde kendini kendi tarzında haklı çıkarmak için yapıyor. Doğa asla kusursuz değildir, demek daha doğru olurdu. Kusur düzeltmek kuralları gerektirir, yani insanın duygusuna, deneyimine, kanılarına, zevkine göre saptadığı kuralları gerektirir ve bu kurallara göre, bir yaratığın içsel varlığından çok, onun dış görünüşleri hakkında bir yargıya varır. Buna karşılık, doğanın uyduğu yasalar, daha kesin organik bir iç tutarlılık gerektirir. Burada, her zaman nedenin sonuç olarak ya da sonucun neden olarak alınabileceği etkiler ve karşı etkiler vardır. Bunlardan biri veri olarak alındığında, ötekinin varlığı kaçınılmaz olur. Doğa, ortaya koyduğu yaratığın yaşaması ve varlığını sürdürmesi, varlığını koruması ve üremesi yönünde davranır; bunu yaparken de onun güzel ya da çirkin görünmesi gibi bir kaygı taşımaz. Yaratılış olarak güzel olması amaçlanan bir biçimin bir bölümü, şu ya da bu rastlantı sonucu zarar görebilir ve bundan, geriye kalan bölümler de hemen zarar görür. Çünkü o durumda, zarar gö-

ren bölümleri düzeltmek için doğa belirli güçlere gerek duyar, böylece öteki bölümlerden de bir şeyler eksiltir, buysa onların doğal gelişmesini kaçınılmaz olarak bozar. Yaratık, artık olması gereken şey değil, olabileceği şey haline gelir. Aşağıdaki paragraf bu anlamda alınır, içinde neredeyse itiraz edilecek hiçbir düşünce kalmaz:

"Gençliğinde gözlerini yitirmiş olan şu kadına bakalım. Göz çukurunun gelişmesi gözkapaklarını germemiş; gözkapakları yitirdiği organın yokluğunun oluşturduğu çukura çekilmiş; büzülmüş. Üst kapaklar, kaşları aşağı doğru çekmiş, alt kapaklar, yanakları hafifçe yukarı kaldırmış, üst dudak, bu hareketten etkilenip yukarı kalkmış. Söz konusu bozulma, bozulmanın olduğu yere yakınlıklarına ya da uzaklıklarına göre yüzün öteki bölümlerini tümüyle etkilemiş. İyi de, bu bozulmanın yalnızca yüzü etkilediğini mi sanıyorsunuz? Boynun bütünüyle güven içinde kalmış olduğunu mu sanıyorsunuz? Peki, ya omuzlar ve boğaz? Sizin ve benim gözümüzde bu organlar iyi durumda. Doğayı çağırın bakalım; ona şu boynu, şu omuzları, şu boğazı gösterin; size şöyle diyecektir: bu, gençliğinde gözlerini yitirmiş bir kadının boynu, bunlar onun omuzları, bu onun boğazı.

Gözlerinizi sırtı ve göğsü kamburlaşmış şu adama çevirin.. Boynun ön kıkırdakları uzarken, arka omurlar çökmüş, başı arkaya kaymış, eller bilek eklemine yaklaşmış, dirsekler arkaya kaymış, tüm organlar, bu tuhaflaşmış sisteme en uygun ağırlık merkezini bulmaya çalışmış; yüz, zorlanma ve acı ifade ediyormuş izlenimi veriyor. Örtün bu yüzü; doğaya onun yalnızca ayaklarını gösterin, doğa size hiç duraksamadan şunu söyleyecektir: Bu ayaklar, kambur bir adamın ayakları."

Yukarıda söylenenler bazı kişilere belki abartılı gelecektir, bununla birlikte kesinlikle doğrudur. Şöyle ki, düzenleyici doğanın, varlıkların sağlıklı ya da sağlıklı durumlarında sonuca gitme biçimi bizim kavrayışımızı aşar.

Bir semiyoloji uzmanı (Semiotik)*, Diderot'nun bir amatör olarak anlattığı bu iki durumu bize olasılıkla daha iyi açıklardı ama biz bu konuda onunla çekişmeyeceğiz. Bizim için önemli olan, onun bu örnekleri bize hangi amaçla verdiği.

* Terimin tıbbi anlamında, yani tanılarla ilgili olarak. (Fr. çev. notu)

"Nedenleri ve sonuçları kesin olarak bilseydik, varlıkları çok daha kolaylıkla, oldukları gibi canlandırabilirdik. Öykünmenin kusursuz olduğu ve nedenlerle benzerlik gösterdiği ölçüde doyuma ulaşırdık."

Burada Diderot'nun, bizim karşı çıkacağımız ilkeleri, bira-
zıyla ortaya çıkmaya başlıyor. Tüm bu kuramsal açıklamalar doğa ile sanatı birbirine karıştırma, her şeyi bütünüyle tuhaf bir karışım haline getirme eğilimi gösteriyor. Bize gelince, biz bunları, sonuçlarının ortaya çıkardığı farklılıklara dikkat ederek be-
timlemeye çalışacağız. Doğa canlı varlıklara biçim verir ama bunu rastgele yapar, sanatçı cansız ama anlam kazandırılmış varlıklara biçim verir, doğa gerçek varlıklar yaratır, sanatçı varlıkları görüntü olarak yaratır. Doğanın ortaya koyduğu yapıtlarda, onun uyandırdığı duyguyu, düşünceleri ve ruh üzerinde bıraktığı etkiyi izleyicinin o yapıta katması gerekir; sanat yapıtı söz konusu olduğunda, bütün bunları yapıtın içinde bulmak ister ve bulması gerekir. Doğaya hiçbir durumda kusursuz olarak öykünmeye olanak yoktur, sanatçıdan beklenen, yalnızca bir görünüşün yüzeyini yansıtmasıdır. Dış yüzey, manevi ve duyarlı tüm güçlerimize seslenen canlı bütün olan, arzularımızı uyandıran, zihnimizi yücelten ve sahip oluşumuzun bizi mutlu ettiği, yaşam dolu, kanlı canlı, kusursuzca biçimlendirilmiş ve güzel – sanatçı işte tüm bunlara yönelmelidir.

Doğa gözlemcisinin bambaşka bir yol izlemesi gerekir. Onun, bütünü bölmesi, bu bütünün içine girmesi, güzelliği yok etmesi, gerekli yasalardan kaynaklanan şeyleri keşfetmesi ve yapabiliyorsa, organik yapının kıvrımlarını aklına kazınması gerekir; bu kıvrımlar, dolambaçlı yollarında zorlukla ilerleyen gezginlerin dolaştığı labirentler gibidir.

Kendini, sanatçı gibi, canlı bir zevki tatmaya veren kişi, bakışını, doğacının kendi vatanındaymış gibi dolaştığı derinliklere çevirdiğinde, çok doğal olarak dehşet duyar. Katıksız doğacı, buna karşılık, sanatçıya gerektiği ölçüde saygı duymaz. Onu, gözlemleri saptayıp bunları dünyaya aktaran bir yardımcı olarak görür yalnızca. Sanattan zevk alan özengene gelince, doğacı, onu şeftalinin lezzetli etini iştahla yiyen, buna karşılık meyvenin hazinesini, doğanın ereğini oluşturan verimli çekirdeği ihmal eden çocuk yerine koyacak kadar ileri gider.

Böylece doğa ve sanat, bilgi ve zevk, birbirini karşılıklı yok etmeksizin karşı karşıya gelir; böyle olmakla birlikte aralarında özel bir bağıntı söz konusu değildir.

Yazarımızın söylediğini yakından inceleyecek olursak, sanatçıyı fizyoloji ve patoloji alanlarında çalışmaya zorladığını görürüz, buysa dehanın zorlukla yerine getirebileceği bir görevdir kuşkusuz.

Aşağıda okuyacağınız bölüm, öncekinden hiç de iyi değil, hatta oldukça kötü, çünkü söz konusu edilen iğrenç figür, ağır, koca kafasıyla, çok kısa bacaklarıyla ve kocaman ayaklarıyla, organik bakımdan çok kusursuz da olsa, bir sanat yapıtında hiçbir biçimde kabul edilir gibi değil kuşkusuz. Öte yandan, bir fizyoloğa hiçbir yarar sağlamıyor, çünkü ortalama bir insan figürünü canlandırmıyor. Patoloğun da hiçbir işine yaramaz, çünkü ne hastalıklı, ne de canavar görünüşlü, buna karşılık kötü yapılmış ve yavan.

Şaşırtıcı ve eşsiz Diderot, büyük entelektüel gücünü düzen oluşturmak yerine, neden her zaman düzensizlik yaratma yönünde kullanıyorsun? İlkelerden haberi olmayan ve deneyimden başka başvuracakları hiçbir şeyi olmayan insanlar zaten oldukça zor durumda değil mi?

"Ben, nedenleri ve sonuçları, bunlara bağlı olarak ortaya konmuş, üzerinde herkesin uzlaşmaya vardığı kuralları bilmeyen ve bunları kulak ardı edip kendini doğaya tıpatıp öykünmeye veren bir sanatçının ortaya koyduğu bu kocaman ayaklarla, ağır, koca kafalarla kabul göreceğinden kuşku duymakta zorlanıyorum."

Yazar, bu bölümün başından başlayarak, ilerde daha da daraltmaya niyetlendiği, sofistlere özgü ağını okurun başına atıyor. Şöyle diyor: Düzenleme sırasında doğanın nasıl davrandığını bilmiyoruz, bu yüzden bazı kurallar koymaya karar verdik; işin içinden bu kurallar sayesinde çıkıyoruz, daha iyi bir kavrayışa sahip olmamakla birlikte bu kurallar sayesinde yönümüzü bulma alışkanlığını edindik. Bu noktada, söylenenlere hemen ve kesin olarak karşı çıkmamız gerekiyor.

Düzenleyici doğanın yasalarını bilelim ya da bilmeyelim, istersek bu yasaları rakibimizin yazısını kaleme aldığı otuz yıl öncesine göre daha iyi bilelim, gelecekte daha da iyi, onun giz-

lerini ortaya koyacak ölçüde bilecek olalım – bütün bunlar yaratıcı sanatçıyı hiç mi hiç kaygılandırmaz. Sanatçının gücü, anlamlı bir bütünü sezgisiyle yakalamış, o bütünün parçalarını algılamış olmasında yatar; bir bilgiye ulaşmak için inceleme yapmak gerektiği duygusuna varmış olmasında yatar; özellikle de, sanatçının kendi dünyasının çok uzağına düşmemesi, gereksiz olanı sindirip gerekli olanı bir yana atmaması için hangi bilgiyi edinmesi gerektiği duygusunu edinmiş olmasında yatar.

Sanat uzun süre görgül deneylere dayanarak ilerledikten sonra, sanatçılar, uluslar ya da yukarıda sözünü ettiğimiz tarzda yüzyıllar boyunca ortaya çıkmış sanatçılar, birbirleri için oluşturdukları örnekler ve aldıkları eğitim sayesinde, sonunda sanatın kurallarını ortaya koydular. Yaratıcı doğanın onlara sağladığı malzeme sayesinde, akıllarıyla ve elleriyle oranları, biçimleri ve figürleri saptadılar. Bu kişiler, aslında farklı olabileceğini bildikleri halde şunun ya da bunun üzerinde uzlaşmaya varacak, acemice ortaya konmuş bir şeyi, aralarında karar verip kusursuz gösterecek insanlar değildi; sonunda, tıpkı büyük evrensel doğanın sonsuz devinimi içinde organik yasaları içinde barındırışı gibi, yaratıcı dehanın niteliklerini ortaya koyan sanatsal yasaları izleyerek kuralları kendileri yarattılar.

Burada söz konusu olan, bu kuralların dünyanın neresinde, hangi ulus tarafından, hangi çağda keşfedilip uygulamaya konduğunu bilmek değildir. Başka yerlerde, başka çağlarda ve başka koşullar altında bu kurallardan uzaklaşıp uzaklaşmadığını, yasalara uygun kuralların yerine, uzlaşma sağlanarak şu ya da bu kuralın konduğunu bilmek de gerekmez. Hatta, gerçek kuralların bulunup uygulandığını ya da uygulanmadığını bilmenin de gereği yoktur: yüreklilikle ileri sürülmesi gereken şey, bu kuralların bulunmuş olmasının gerektiği ve deha sahibi insanlara bunları uygulamalarını dayatamayacağımıza göre, o kendini gelişmesinin doruğunda duyumsadığında ve kendi etkinlik alanının bilincinde olduğunda, bu kuralları ondan geldiği biçimiyle kabul etmemiz gerektiğidir.

[...]

“Sokaktan geçen bir adam için, beden yapısının bozuk olduğunu söylüyoruz. Evet, bunu kendi zavallı kurallarımıza göre söylüyoruz;

ama doğaya göre durum başka. Bir heykel için, en iyi oranları yakaladığını söylüyoruz. Evet, bunu kendi zavallı kurallarımıza göre söylüyoruz, ama ya doğaya göre?"

Bu birkaç söz içinde, yarı-doğru, saptırılmış ve yanlış bir sürü şey iç içe geçmiş durumda. Burada da, çoğu kez oldukça yetersiz de olsa, her türlü aykırı durumda belirli bir dengeyi korumayı bilen, böylelikle de kendi yaşam dolu ve üretici gerçekliğini en canlı biçimde kanıtlayan organik doğanın yaşamsal etkisi, yetkin sanatın karşısına konuyor. Yetkin sanat en yüksek doruğuna ulaştığında artık, üretici ve doğurucu, canlı gerçekliğe meydan okumaz; doğayı görünüşünün en değerli noktasından yakalayarak ondan oranların güzelliğini öğrenir ve bunu kendine mal eder.

Sanat, doğanın enginliğiyle ve derinliğiyle yarışma amacını gütmez, doğa olaylarının yüzeyinde kalır. Ne var ki o kendi derinliğine, kendi gücüne sahiptir. Yüzeyde gerçekleşen bu olayların en yüce anlarını yakalayarak onlarda doğa yasalarına uygun olanı keşfeder, işlevsel oranın yetkinliğini, güzelliğin doruğunu, anlamın saygınlığını, tutkunun yüceliğini keşfeder.

Doğa kendisi için hareket ediyor görünür, sanatçıysa insan olarak, insanların iyiliği için davranır. Yaşamımız boyunca doğanın bize sundukları arasından, arzu edilir ve hoş olan şeyleri aşırı özenle seçeriz. Sanatçının insanlara sunduğu her şey, onların bunu duyularıyla yakalayabileceği nitelikte olmalı, onlara hoş gelmelidir, uyarıcı ve çekici olmalıdır, onlara zevk ve doyum sağlamalıdır, akıl için besleyici ve biçimlendirici olmalı, onları yüceltebilmelidir. Sanatçı böylelikle, kendisini de yaratmış olan doğaya minnettarlık duyarak ona ikinci bir doğa, ama duyumsanmış, düşünülmüş ve insan ölçüsünde yetkin kılınmış bir doğa kazandırır.

Ne var ki bunun gerçekleşebilmesi için, yetenek sahibi dehanın, sanatçının, doğanın ondan uygulamasını istediği, kendisiyle çelişmeyen yasalara ve kurallara göre davranması gerekir; ve bu yasalar sanatçının en büyük zenginliğidir, çünkü bunlar ona doğanın bolluğunu olduğu kadar, kendi ruhunun zenginliğini de tanıyıp bunlara egemen olmasını sağlar.

"Benim kamburun örtüsünü kaldırıp Medici'nin Venüs'üne, yal-

nızca ayağının ucu görünecek biçimde örtmeme izin vermenizi dile-
rim; bunu yaptığında, bir kez daha iş başına çağırılan doğa o figürü
bitirmeyi üstlenirdi ve siz belki de, onun kaleminden iğrenç ve eciş
bücüş bir canavar çıktığını görüp şaşırırdınız.. Ne var ki, beni şaşırt-
tan tek şey, onun bunu başka biçimde yapması olurdu.”

Dostumuz ve rakibimiz Diderot’nun ilk adımlarından bu
yana seçtiği, bizim de şimdiye kadar kendimizi kaptırmamaya
çalıştığımız kötü yol, burada karşımıza bütünüyle yanlış bir yol
olarak çıkıyor.

Bize gelince, biz doğaya çok daha derin bir saygı beslediği-
mizden, onun kişileştirilmiş ve kutsal biçiminin gerektiğinde
kaba saba olabileceğini, hatta bu yüzden bir sofistin tuzağına
düşebileceğini, yalnızca kendi sahte gerekçelerine biraz olsun
ağırlık kazandırmak amacıyla onun hiç titremeyen eliyle bir ka-
rikatüre dönüştürülebiyecek kadar kaba saba olabileceğini dü-
şünüyoruz. Tıpkı kâhine serçenin canlı mı, yoksa ölü mü oldu-
ğu hakkında sorulan kurnazca soruda olduğu gibi, doğa da
acemice yapılmış bu kabalığın kökeninde neyin yattığını sez-
meyebilir.

Üzeri örtülmüş tablonun önünde ilerler, sözü edilen ayağın
ucunu görür ve sofistin kendisini neden oraya çağırdığını anlar.
Ona sertçe ama kızmadan şöyle seslenir: Anlamını kurnazca
belirsizleştirdiğin gerekçelerinle beni boşuna kandırmaya uğra-
şıyorsun! Örtüyü yerinde bırak ya da kaldır! Onun altında ne-
yin gizlenmiş olduğunu biliyorum. O ayağın ucunu yapan be-
nim, çünkü onu yapan sanatçıyı ben eğittim. Ona, bir figürü ni-
teleyen şeyin kavramını ben kazandırdım ve bu oranlar ile bu
biçimler o kavramdan doğdu. O ayak ucunun o bedenle uyum
sağlaması, bu uyumu başka hiçbir bedenle sağlamaması, bü-
yük bölümüyle benden sakladığını sandığın bu sanat yapıtının
kendi kendisiyle uyumlu olması yeterli. Sana şunu söyleyeyim:
Bu ayak ucu, güzel, narin ve edepli, yaşamının baharında olan
bir kadına ait! Kadınların en soylusu, Tanrıların kraliçesi olsay-
dı başka bir ayağa sahip olurdu, uçarı bir Bakkhos rahibesi ol-
saydı, yine farklı bir ayağı olurdu. Ama şunu da aklından çı-
karma: Mermerden yapılmış bir ayak bu, yürüyeceğini ileri
sürmüyor, beden de öyle, canlı olduğunu ileri sürmüyor. Bu sa-

natçı belki de yaptığı bu ayağın organik bir ayak yerine geçebileceğini ileri sürmüştü. İşte o durumda, senin onu aşağılamayı hak etmiş olurdu. Ama sen o sanatçıyı tanımadın ya da onu yanlış anladın, çünkü hiçbir gerçek sanatçı, ortaya koyduğu yapının, doğanın ortaya koyduğu bir şeyle boy ölçüşebileceğini, hatta onun yerine geçebileceğini düşünmez. Böyle düşünen bir kişinin, iki arada bir derede kalmış, sanat krallığından kovulması gereken birinden farkı olmazdı, öte yandan, doğa krallığına da kabul edilemezdi.

5

SCHOPENHAUER

SANAT, DOĞANIN ANLAŞILMAZ BİÇİMDE SÖYLEDİĞİ ŞEYİ İFADE EDER

Schopenhauer, İrade ve Gösterim Olarak Dünya.

Schopenhauer, yarar gözetmemeyi kendi sanat felsefesinin merkezine yerleştirmiş bir düşünürdür. Yaşam acı çekme, sanat da kurtuluştur, çünkü sanat, pratik ya da bilimsel olsun, insanı sıradan bilgi düzeyinden (Platoncu anlamda) İdea'lar katına yücelterek onu dünyaya bağlayan bağı koparır. Dolayısıyla, nesne ile bağımızı bütününüyle değiştirir: derin düşünmede, "artık mekânı da, zamanı da, şeylerin nedenini de, neye yaradığını da düşünmeyiz, buna karşılık onların doğalarını katıksızca ve basitçe düşünürüz" (s. 231). Bu yete-

nek gerçek olarak yalnızca deha sahibi insanlarda vardır; sıradan insan, böyle bir derin düşünmeye ancak şimşek çakar gibi zaman zaman ulaşabilir, buna karşılık, çoğu kez, "dikkatini şeylere ancak, bunlarla kendi iradesi arasında belirli bir bağ olduğu -bu bağ ne kadar uzak olursa olsun- ölçüde verebilir" (s. 242), böylece, deha, yarar peşinde koşmaktan vazgeçme yeteneği olarak tanımlanır. Deha, "akıl ilkesinden kurtulma, ancak bağların varlığıyla varolabilen özel şeyleri soyutlama, İdea'ları tanıma, ayrıca, bağlılaşıklık olarak kendini

onların karşısına, birey olarak değil, bilen katıksız özne olarak koyma" anlamına gelir (s. 251). İdea'lara dönüşün gerçekleşebilmesi için, dehanın her şeyle bağıni koparması gerekir. Peki, gördüğünü nasıl aktarabilir? İdea'lar doğrudan iletilebilen şeyler değildir; bu yüzden, araç olarak temsil ya da canlandırma ögesinden yararlanması gerekir. Sanat yapıtı böylece, derin düşünmeyle keşfedilen şeyin yeniden canlandırılmasına benzetilebilir: sanat yapıtı "düşüncenin bilinmesini kolaylaştıran bir araçtan, estetik zevki oluşturan bilgiden başka bir şey değildir" (agy.) Yine de İdea'nun ne olduğunu iyi anlamak gerekir: sanat yapıtı, herhangi bir kavramın açıklanması değildir; Schopenhauer, resim sanatında kullanılan alegorileri eleştirerek bu nokta üzerinde durur. "Bir insanın kendini vazgeçilmez ve sürekli biçimde, ünlü olma isteğine kaptırdığını varsayalım; üne, kendi meşru malı gibi bakar; zaten bir şeyleri kendi malı olarak ileri sürmedikçe doyuma ulaşamayacağına inanmıştır; bu kişinin, Carracci'nin bir tablosunun önünden geçtiğini düşünelim, tabloda ün melegini defne dalından tacını başına

takmış olarak görür; bu, onun ruhunu bütünüyle uyandırır, etkinlik gücünü bütünüyle harekete geçirir; öte yandan, "ün" sözcüğünü bir duvarın üstünde iri harflerle, açık seçik yazılmış görseydi, aynı şey yine olurdu" (s. 306) Bir şeyin göstergesi, onu tanıtan belirti değildir. Peki, bu belirtiyi nasıl açığa vurmali? Doğa, ilkesindeki İdea'yı açığa vuran güzel yapıtlar üretir: bu durumda, doğaya mı öykünmek gerekir? Aşağıdaki metin, bunun söz konusu olmadığını gösteriyor. Gerçekten, doğanın üretimi, sanat üretiminden bambaşka niteliktedir. Doğanın üretiminde birbirinden farklı kuvvetler işe karışır; bu kuvvetlerin her biri, olayların bütününi harekete geçiren yaşam isteğini farklı derecelerde ortaya koyar. Doğanın ortaya koyduğu yapıtlar, her biri kendini ötekilerin zararına ortaya koymaya çalışan bu kuvvetlerin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkar; doğal güzellik, rastlantısal ve beklenmedik bir uyumun meyvesidir. Dolayısıyla sanatı doğadan hareketle anlayamayız: tersine, İdea'ların derinlemesine izlenmesi, bize bunların olaylar içindeki varlıklarının ortaya çıkarılma olanağını sağlar.

Doğa böyle davranır. Peki, sanat ne yapar? Kimileri onun doğaya öykündüğünü düşünür. İyi de, kafasının içinde deney öncesi doğa kavramı yoksa, sanatçı doğanın içindeki başyapıtı, öykünmesi gereken modeli nasıl tanıyacak, onu, bir sürü kutsal varlık arasından nasıl ayırt edecek? Öte yandan, doğa

şimdiye kadar her şeyiyle kusursuz güzellikte bir insan yaratmış mıdır? –Bir başka görüşe göre, sanatçı, çok sayıda birey arasında ayrık ve dağınık olarak duran güzelliklerin peşine düşmeli, sonra, elde ettiği bu malzemelerle güzel bir bütün oluşturmali; buysa, saçma ve üzerinde kafa yorulmamış bir düşüncedir. Çünkü, bu durumda aynı soru bir kez daha karşımıza çıkar: Sanatçı, belirli biçimlerin kesinlikle güzel biçimler olduğunu, öteki biçimlerin güzel olmadığını nereden anlayacak? –Öte yandan, eski Alman ressamlarının doğaya öykünerek güzellik konusunda hangi noktaya ulaştıklarını biliyoruz. Bunu anlamak için, onların yaptığı çıplak figürleri incelemek yeterlidir. –Hayır; güzellik hakkında, yalnızca deneye dayanarak *sonsal* hiçbir bilgi edinemeyiz; bu bilgi bize, kısmen de olsa, her zaman *önsel* olarak gelir; akıl ilkesinin aynı biçimde *önsel* olarak bildiğimiz ifadelerinden çok başka türde olsa da bu böyledir. Söz konusu ifadeler, olay olarak düşünülen olayın genel biçimiyle –bu biçimin bilgi edinme olasılığının genel koşulunu oluşturması olarak– ilgilidir; olayı ele alan genel ve evrensel soru olan “nasıl” sorusuyla ilgilidir; saf matematiği ve saf doğa bilimlerini ortaya çıkaran bu tür bilgidir; tersine, güzelliğin gerçekleşmesini olanaklı kılan bu başka tür *önsel* bilgi, biçimle değil, olayların içeriğiyle ilgilidir; canlandırmanın ‘nasıl’ıyla değil, yapısıyla ilgilidir. Gözümüzle gördüğümüzde hepimiz güzelliği ayırt edebiliriz; ama gerçek sanatçı onu öylesine açık seçik ayırt edebilir ki, o güzelliği bize hiç görmediği biçimde gösterir; onun yarattığı şey doğayı aşar; böyle bir şey ancak, biz o iradenin kendisi olduğumuz zaman olanaklıdır; bizim burada söz konusu bu iradeyi çözümlememiz ve buna uygun nesnelleştirmeyi, bu nesnelleştirmenin üst derecelerini ortaya koymamız gerekiyor. Bu bize, kendi yapıcı irademizle özdeş olan doğanın neyi gerçekleştirmek istediği hakkında gerçek bir önsezi sağlayabilir: deha olarak adlandırılmayı hak eden deha, bu önseziye benzersiz bir düşünce derinliği katar; özel şeylerdeki İdea’nın varlığını sezinler sezinlemez, gerisinin gelmesine gerek kalmadan doğayı anlayıverir; onun ağzında gevelediği şeyi hemen orada kesin biçimde ifade eder; doğanın bin bir girişimden sonra ulaşabildiği o biçim güzelliğini mermer üzerinde

ölümsüzleştirir; onu doğanın karşısına koyar, ona şunu söyler gibidir: “İşte, senin ifade etmek istediğin şey.” “Evet, benim ifade etmek istediğim şey, işte bu,” diye yanıt verir, izleyicinin bilincinde çınlayan bir ses. –Yunan dehası, insana özgü biçimin ilksel biçimini işte böyle bulup kendine özgü heykel okuluna yasa olarak dayatmıştır; her birimiz ancak böyle bir önsezi sayesinde, doğanın eksik de olsa gerçek olarak yarattığı ‘güzel’i tanıma yeteneğini kazanırız. Bu önsezi ideali oluşturur: İdea denen şeydir; en azından yarısı *önsel* olarak ortaya çıkan ve bu niteliğiyle doğanın *sonsal* verilerine eklenip onları bütünleyen İdea’dır; ve sanat alanına bu koşullarda geçer. Sanatçı ve izleyici, güzel olanı *önsel* olarak, biri önseziyle, öteki tanıyarak anlama yeteneğine sahipse bu, her ikisinin de doğal öz olarak, nesnelleşen irade olarak birbirine özdeş olmasından kaynaklanır. Gerçekten, Empedokles’in dediği gibi, özdeşlik ancak özdeş olan tarafından anlaşılır; doğayı ancak doğa anlar; doğanın derinliklerine ancak doğa inebilir; aklı da ancak akıl anlar.

6

HEGEL

SANAT AKLIN ÜRÜNÜDÜR

Hegel, *Estetik Dersleri*, cilt I,
“Sanatsal Güzellik İdea’sı, ya da İdeal”.

Hegel’in estetik derslerinden özellikle akılda kalan, –bizi haklı olarak şaşırtan– sanatın ölümü izlediği olmuştur. Bu derslerin asıl konusu daha çok unutulmuştur: “İdea’nın duyarlı belirtisi” olarak güzel sanat yapıtı kavramı, onu, sanatı akla indirgemekle ve duyar-

lılığa hiçbir özerklik tanımamakla suçlayan eleştirilerin ağırlığı altında ezilmiş görünmektedir. Hegel’in sanat felsefesi, sanattan çok, felsefeye hakkını teslim eder izlenimi bırakır. Bu eleştiriler ne kadar haklı olursa olsun, *Estetik Dersleri*, sanat düşüncesinin temel metinle-

rinden biri olarak kalmıştır. Hegel'e göre, sanatın gelişmesi, şu üç biçimin tarih sırasına göre art arda gelişiyse gerçekleşir; bunlar, simgesel sanat, klasik sanat ve romantik sanat akımlarıdır. Sanatsal üretim, öteki tarih olaylarında olduğu gibi (Bkz. *Tarih Boyunca Akıl*), aklın kendinden aldığı bilinç ile bu bilince karşıt olan şeyin ifadesi olarak çözümlenir. Belirli bir döneme ait sanat yapıtları böylece, doğa ile insan düzeni, duyarlı olan ile İdea, beden ile akıl arasındaki ilişkilerle çağdaş olan kavrayışı sergiler. İran'a ya da Mısır'a ait sanat yapıtlarının çözümlenmesi, bu yapıtların, giderek daha tehditkâr bir doğaya karşı, inançların o döneme özgü, çoğu kez uğursuzluk düşüncesiyle ya da en azından çok anlama çekilebilen düşüncelerle donatıldığı uygarlıkların zorunlu kıldığı bağımlılıkla ortaya konduğunu gözler önüne serer. Tanrılaştırılmış hayvanlar, dev boyutlarda yapılar; aklın kendini kendisi olmayan şey içinde bulup yerine oturtmaktaki güçsüzlüğünü kanıtlar. Oysa Hegel'in aklın gelişimini bu terimle tanımladığı bilinir: mutlak akıl, ilerlediği yolda kendisinin dışında hiçbir şeyin varolmadığını bilir. Klasik sanat, bu yolda bir ilerleme kaydeder: İÖ 5. yüzyıldaki Yunan sanatı, aklın ulaştığı huzuru ve dengeyi sergiler. Yunan klasik dönemine özelliğini veren, doğa ile uyum, anlama yetisi gibi beden

kültürünün de gelişmesi, ölçü idealidir. Bu arada, aklın kendi bilinci-ne varması için, önüne veri olarak konan şey karşısında bütünüyle özgür olduğunu öğrenmesi gerekir. Romantik sanat (ya da Hristiyan sanatı) işte bu noktada aklın, kendisi olmayan üzerindeki eşitlik-siz –ama çatışmasız değil– ege-menliğinin ifadesini ortaya koyar.

Hollanda resmi, Romantik sanat içinde yer alır. Bu resim, günlük yaşam sahnelerinin canlandırılmasına indirgenemezse de, romantik tarz, anlamlı başlıklar taşıyan tablolarla, örneğin Vermeer'in *Mektup Okuyan Genç Kız*'ında, Pieter Van Laer'in *Bir Hanın Önündeki Atlı Yolcular*'ında kendini çok belli eder. Öte yandan sanatın amacı, gelişmesinin bu aşamasında, aklın özgürlüğünü ve özsaygısını ifade etmekse, yücelikten böylesine yoksun sahnelerin canlandırılması nasıl açıklanabilir? Romantik bir sanat olan resim neden yalnızca dinsel sahneleri ya da tarihin önemli anlarını canlandırmaz? Aşağıdaki metin işte bu sorulara, bunların yönünü değiştirerek, yapıtın içeriğini üretiminin dışına kaydırarak yanıt veriyor. Önemli olan, resmin içeriği değil, onun üretiliş tarzı ve eriştiği yetkinliktir. Sanat böylece, kendisi için yalnızca bir malzeme kaynağı oluşturan, buna karşılık öykünülmesi gereken bir usta olmayan doğa karşısında tam bir özerklikle donanmış olur.

Bu karşıtlıkta (doğa ile ideal karşıtlığında) aşağıdaki evrensel belirlemeleri buluyoruz:

Sanat yapının tümüyle biçimsel ideallığı bu durumda, genel olarak şiir ele alındığında, şiir sözcüğünün de belirttiği gibi* insan elinden çıkma bir yapının ve üretimin sonucu, insanın kafasının içinde biriktirip canlandırdığı, geliştirdiği, kendi etkinliğiyle üretmek için yine buradan çekip aldığı şey olarak ortaya çıkıyor.

α) İçerik, bu koşullarda bütünüyle ilgisiz olabilir ya da bizi günlük yaşamda, sanat yapının dışında, yalnızca sırası geldiğinde birkaç saniye için ilgilendirebilir. Hollanda resmi örneğin, doğada varolan kaçıcı görünüşleri, bunlardan hareket ederek, insan eliyle yeniden yaratılan binlerce farklı etki üretmek için işte bu biçimde dönüştürmesini bilmiştir. Kadifeler, metal parıltıları, ışık, atlar, ahırda çalışan çocuklar, yaşlı kadınlar, eski pipolarından duman üflemekle meşgul köylüler, saydam bir kadeh içindeki şarabın parıltısı, sırtlarındaki kirli ceketleriyle eskimiş kâğıtlarla kâğıt oynamakta olan iriyarı adamlar: bu tablolarla bize, günlük yaşamımızda hiç ilgilenmediğimiz –çünkü biz de kâğıt oynasak, içsek ve şu ya da bu konu üzerinde gevezelik etsek bile, kafamızın içi bunların dışında ilgimizi çeken bambaşka şeylerle doludur– bu nesneler ve binlerce başkası sunulmaktadır. Ne var ki sanat tarafından sunulan bu tür içerikte bizi hemen kendine çeken şey, maddeselliğin bütününde dış görünüş ve duyarlılık olarak varolan şeyleri daha içtenlikli biçime sokan *akıl* tarafından üretilmiş nesnelerdeki bu görünüş ve ‘gibi görünüş’tür. Çünkü maddesel olarak varolan yünün ya da ipeğin, saçın, camın, etin ve madenin yerine basit renkler görürüz, ve doğal olanın görüngü (fenomen) olarak ortaya çıkabilmesi için gerekli tüm boyutlar yerine, gözümüzün önünde basit bir yüzey vardır; bununla birlikte, bunlar bize maddesel gerçekliğin sağladığı görünüşün aynısını sağlar.

β) Yukarıda ortaya konan yalın gerçeklikle kıyaslandığında, akıl tarafından üretilen bu görünüş, sonuçta ideallığın mucizesidir, başka deyişle, alaycı bir meydan okumadır ve dışsal doğal varlığa karşı bir ironidir. Çünkü doğanın ve insanın bu tür nesne-

* Fransızca ve Almanca terimler burada birbirine özdeşdir: *poésie*/şiir sözcüğü, Yunanca “*poiesis*” sözcüğünden gelir, “yapmak”, “üretmek” anlamındadır.

leri üretmek için günlük yaşamda çok büyük zahmetlere girmeleri, sayısız ve çok çeşitli araçları kullanmaları gerekir; örneğin işlemek gerektiğinde maden, malzeme olarak ne büyük direnç gösterir! Bu arada, sanatın ortaya koyduğu canlandırma, taşınır, basit, doğaya ve insana doğal yaşamında büyük bir zahmete mal olan şeyi kendi içinden kolaylıkla ve esneklikle çekip çıkaran bir ögedir. Aynı biçimde, canlandırılan nesneler ve günlük yaşamını sürdüren insan tükenmez zenginlikle donatılmış değildir, tersine, bu bakımdan sınırlıdır: değerli taşlar, altın, bitkiler, hayvanlar, vb., kendi varlıkları açısından ele alındıklarında, söz konusu sınırlılık içinde varolan nesnelerdir. Ne var ki insan, sanatsal olarak yarattığı şeyde, başlı başına bir içerik dünyası oluşturur, bu onun doğadan çıkarıp geniş canlandırma ve duyarlı görme alanında, bundan böyle kendi özünden basitçe ve özgür biçimde, gerçekliğin biktırıcı koşullarına ve işlemlerine başvurmaksızın çıkardığı bir hazine gibi biriktirdiği bir içerik dünyasıdır.

Sanat, bu ideallik içinde, yalınlıkla nesnel olan varoluş ile yalınlıkla içe özgü olan canlandırmanın ortasında yer alır. Bize nesnelerin kendisini verir ama bunların kaynağı insanın içindedir; bunları bize sıradan kullanım için sunmaz, kavramsal görünüşlerinin soyutlama bakımından uyandırdığı ilgiyi saf kavramsal bakışla sınırlar.

γ) Oysa, bunu yaparken, başka ortamlarda değeri olmadığı gibi, içerik olarak da önem taşımayan nesnelerin bu idealliğini *yüceltir*, başka yerde rastladığımızda hiç önem vermeyeceğimiz yanlarını gözümüzde sevimli kılarak, bu nesneleri kendileri için durağan kılar, birer amaca dönüştürür. Sanat aynı şeyi zamanla ilgili olarak da gerçekleştirir; bunu yaparken de yine kavramsal planda kalır. Doğa içinde geçici olan şeylere sanat zaman olarak sağlam bir dayanıklılık sağlar; kaçıcı bir gülümseme, birden kötü niyetle büzülmüş bir ağız, bir bakış, kaçıcı bir ışık ve bunlarla birlikte insan yaşamına özgü bazı tinsel çizgiler, sürekliliği olmayan, daha sonra unutulup giden kazalar, olaylar – sanat bütün bu kısacık anları yaşamımızdan çekip çıkarır ve bu bakımdan da doğayı aşar.

Bu arada, sanatın bu biçimsel ideallığında bizi kendine çeken içeriğin kendisi değil, tinsel üretimin sağladığı doyumdur.

Canlandırma burada doğal görünmelidir ama şiirsel ve ideal olanı oluşturan, onun biçimsel anlamda doğal olarak içerdiği şeyler değil, bu yapılaş olgusu ve duyarlı maddeselliğin ve dış koşulların insanın içinden sökülüp çıkarılmış olmasıdır. Doğa sayesinde ortaya çıkmış olması gereken bir sanat yapıtından zevk alırız, oysa bu yapıt, onu doğanın sağladığı araçlara başvurma-dan ortaya koyan aklın ürünüdür; nesneler çok doğal oldukları için değil, çok doğal olarak *yapıldıkları* için hoşumuza gider. [...]

b) Ne var ki, daha derin bir ilgi alanı, canlandırmanın dolaysız varoluşu içinde bize kendini sunduğu biçimlere içeriğin girmemesini, buna karşılık, içeriğin bu biçimlerin içinde aklın kavradığı şey olarak daha büyük bir genişliğe bürünmesini, farklı bir nitelik kazanmasını zorunlu kılar. Doğal bir varoluşa sahip olan şey, basit olarak benzeri olmayan bir şeydir, hatta her noktasıyla ve her parçasıyla benzersiz kılınmış bir şeydir. Bunun tersine, canlandırma *evrensel olanın* belirtisini taşır ve ondan kaynaklanan şey de bu özellik dolayısıyla şimdiden evrensel niteliğe bürünür, buysa doğal olarak benzersiz kılınmışlıktan farklıdır. Canlandırma bu bakımdan, daha büyük genişliğe sahip olmasıyla ve ayrıca iç dünyayı yakalama, dışarı çıkarma ve daha büyük bir görünürlükle sergileme yeteneğiyle üstünlük kazanır. Sanat yapıtı yalnızca evrensel canlandırma edimi değil, bunun kararlı biçimde ete kemiğe büründürülmesidir; ne var ki, akılla ve canlandırmanın tinsel ögesiyle ortaya konmasından dolayı, yaşamı duyarlı bakışa sunulmuş olmakla birlikte, evrensel olanın bu niteliğinin etkilerini kaçınılmaz olarak üzerinde taşır. Bu, basit üretim olgusunun biçimsel ideallığı karşısında, şiirsel olana üstün ideallığını kazandıran şeydir. Dolayısıyla sanat yapıtının görevi burada, nesneyi evrenselliği içinde yakalamak, içeriğin ifadesinin basitçe dışında, onunla ilgisiz kalacak olanı onun dış görüngüsel belirtisi içinde bir yana bırakmaktır. Sanatçı işte bu nedenle, yarattığı biçimlerin ve benimsediği ifade tarzlarının içine, dış dünyada veri olarak verilmiş bulduğu her şeyi katmaz ve bunu, bunları zaten verilmiş olarak bulduğu için yapmaz; bunu yapmak yerine, özgün şiire ulaşmak istiyorsa, o şeyin kavramıyla ilgili yalnızca doğru ve uygun anlatım biçimlerini araştırır. Kendine model olarak do-

ğayı, onun ürettiklerini ve genel olarak dış veriyi alacak olursa, bunu başaramaz, çünkü doğa o modeli şu ya da bu tarzda ama *gerektiği gibi* yapmıştır; oysa bu "uygunluk" varolan verinin üzerinde yer alan bir şeydir.

Örneğin insan figürü konusunda sanatçı, küçük çatlakları yeniden boyadıktan sonra, işi, vernik ve boyanın çatlamasıyla oluşan ve daha sonra tablonun eski bölümlerine doğru uzanan ağların aynısını yapmaya kadar vardırıran eski tablo restoratörleri gibi davranmaz; tersine, portre resmi yapılırken, cilt üzerindeki küçük damarlar, dahası, kızılık lekeleri, sivilceler, suçiceği izleri ve doğuştan gelen daha başka lekeler bir yana bırakılır ve ünlü ressam Denner, kendi "doğallığı" adı verilen şeyi örnek almak durumunda değildir. Aynı biçimde, kaslar ve toplardamarlar belli edilir elbette ama bunlar açık seçik ve doğal halde sahip oldukları tüm ayrıntılarla gösterilmemelidir. Çünkü bütün bunlarda hiçbir tinsellik yoktur ya da yok denilebilir ve tinselliğin ifadesi insan figüründe esastır.

7

BALZAC

BİZİM YERYÜZÜNDEKİ SANATIMIZ BURADA NOKTALANIYOR

Balzac, Bilinmeyen Başyapıt.

Sanatın yaşamı temsil etmesi, canlandırması gerekir: bu dönüşümlü izleği burada, Balzac'ın yarattığı roman kişisi dâhi ressam Frenhofer geliştiriyor. Frenhofer öteki iki sanatçıya bu konuda bir ders veriyor. Bu görevi üstlenmeyen kişi, yaşamdan ve güzellikten

kaçınılmaz olarak yoksun görünümlere öykünmüş olur yalnızca. Dolayısıyla, bir modele yavan biçimde öykünmenin yerini, düzenleyici ilkenin, bu ilkenin belirtilerinin bütünlüğünü kavramış bir görüşle gerçekleştirilmiş canlandırılmasının alması gerekir.

Frenhofer bununla birlikte bu noktada durmaz. Tutkusunun sınırı yoktur: sanatçı yaşamı canlandırmakla yetinemez; yaratması, yani *yaşayan* bir yapıt ortaya koyması gerekir. Böylece, alıntılarla verilmiş ikinci metinde, çizdiği tabloda başarılı olur: "Bir kadınla karşı karşıyasınız ve bir tablo yaratmaya çalışıyorsunuz. [...] Sanat nerede? Kayıp mı, yok mu olmuş? İşte bir genç kızın beden çizgileri. [...] Yerinden kalkacak, bekleyin." Burada bir eğretileme söz konusu değil: Frenhofer'in gözünde kendi sanatı, canlı varlıkları etkileyen tüm kusurlardan sıyrılıp yaşamın kendisini yakalayabilmiş bir sanat: "Bu kadın bir yaratık değil, bir yaratı" (s. 64-65). Ama böyle bir olasılık söz konusu olabilir mi? "*Le*

Chef-d'œuvre inconnu/Bilinmeyen Başyapıt" bu olasılığı burada son-
suza kadar gerçekleştiriyor: Bu yaşam dolu kadın, başlangıçta tabloda yalnızca "boyalardan duvar oluşturmuş bir sürü tuhaf çizgi gören" izleyicilerin gözünden kaçıyor. Frenhofer, yaşamı arayıp durmak yüzünden, onu yakalamak için araç olarak kullandığı yapıtı yitirmiş. Sanat, yaşama denk olmayı ve onu *haydi haydi* aşmayı başaramamış; varlığını, aynı zamanda üç ressamı harekete geçiren bu istekle sürdürüyor yalnızca. Balzac'ın öyküsü bu trajik, sanatçının içinde yaşayan, onu, kendi görece yetersizliğini kabul ederse büyük acılara, bunu reddederse ölümüne mahkûm eden çatışmanın altını çiziyor.

— Sanatın görevi, doğaya öykünmek değil, onu ifade etmektir! Sen değersiz bir kopyacı değil, bir şairsin! diye bağırды yaşlı adam, zorbaca bir el hareketiyle Porbus'ün sözünü keserek. Yoksa, bir heykeltan bir kadının kalıbını çıkardığında, yapacağı her şeyi yapmış olurdu! Şimdi, metresinin elinin kalıbını çıkarmayı dene ve getirip benim önüme koy bakalım! Modeliyle hiçbir benzerliği olmayan korkunç bir kadavrayla karşı karşıya kalacaksın ve makasını kullanarak tamıtamına kopya etmeksizin o elin hareketini ve canlılığını betimleyecek adamı gidip bulmak zorunda kalacaksın. Bizim, şeylerin ve varlıkların özünü, ruhunu, fizyonomisini yakalamamız gerekiyor. Etkiler! Etkiler! Ama etkiler yaşamın birer rastlantısı, kendisi değil. Bir el, madem ki o örneği verdim, bir el yalnızca bedene bağlı bir organ değildir, yakalanması ve ifade edilmesi gereken bir düşüncüyü ifade eder ve o düşüncüyü sürdürür. Ressamın da, şairin de, heykeltanının de ayrılmaz biçimde iç içe geçmiş bulunan etkiyi

nedenden ayırmaması gerekir! Gerçek savaşım işte budur! Çoğu ressam, sanatın bu izleğini bilmeden, içgüdüsel olarak başarıya ulaşır. Bir kadını karşınıza alıp resmini yaparsınız ama onu görmezsiniz. Doğa, size gizini açmaya bu biçimde zorlanamaz. Siz hiç düşünmeden eliniz, ustanızdan kopya ettiğiniz modeli yeniden üretir. Biçimin içtenliğine yeterince inmezsiniz, onu kıvrımlarında ve kaçışlarında yeterince tutkuyla ve direnişle izlemezsiniz. Güzellik, kendisine böylelikle ulaşılmasına izin vermeyecek kadar katı ve zor bir şeydir, onu saatlerce beklemek, gözlemek, zorlamak ve kendisini size teslim etmesi için ona sıkı sıkı saılmak gerekir. Biçim, söylencedeki Proteus'tan çok daha yakalanamaz ve gizi bol bir Proteus'tur, onu ancak uzun savaşımardan sonra size gerçek yüzünü göstermeye zorlayabilirsiniz; sizler, size sunduğu ilk görünümle yetinirsiniz ya da ikincisiyle, bilemediniz, üçüncüsüyle; zafer kazanmış savaşımclar böyle davranmaz! O yenilmez ressamlar, bu kaçamaklı davranışların hiçbirine pabuç bırakmaz, doğa kendini çırlıçplak ve gerçek yüzüyle gösterecek hale gelinceye kadar diretirler. Raffaello işte böyle yaptı, dedi yaşlı adam, o sanat kralının kendisinde uyandırdığı saygıyı ifade etmek için başındaki siyah kadife takkesini çıkararak, onun çok üstün oluşu, Biçim'i kırmak istiyormuş izlenimi veren bu içtenlikli anlayıştan kaynaklanır. Onun figürlerinde Biçim, bizlerde neyse odur; düşüncelerin, duyuların karşılıklı iletişimini sağlayan bir araç, engin bir şiir. Her figür ayrı bir dünyadır, modelinin yüce bir görünüm altında kendini sunduğu, ışıkla boyanmış, içten gelen bir sesle belirlenmiş, tüm bir yaşamın geçmişindeki ifade kaynaklarını işaret etmiş Tanrısal bir parmağın gizlerini ortaya çıkardığı bir portredir. Siz kendi kadınlarınıza etten yapılmış güzel giysiler giydiriyorsunuz, dalgalı güzel saçlar yapıyorsunuz ama dinginliği ya da tutkuyu doğuran ve özel etkiler yaratan kan nerede? Senin kutsal kadının bir esmer, ne var ki, benim zavallı Porbus'üm, bu saydıklarım sarışın bir kadını gerektiriyor! Bu durumda, sizin figürleriniz, gözlerimizin önünde dolaştırdığınız, renklendirilmiş solgun hayaletlere dönüşüyor ve siz buna resim diyorsunuz, sanat diyorsunuz. Bir evden çok, bir kadına benzer bir şey yaptığınız için, amacınıza ulaştığınızı düşünüyorsunuz ve yap-

tığınız figürlerin yanına, ilk ressamların yaptığı gibi, *currus venustus* ya da *pulcher homo** yazmak zorunda kalmadığınız için, kendinizi harika bir sanatçı sanıyorsunuz! Ha! Ha! Daha oraya gelmediniz, benim yürekli dostlarım, o noktaya ulaşmanız için, daha bir sürü kalem tüketmeniz, bir sürü tuval boyamanız gerekecek. Bir kadın, başını elbette böyle tutar, eteği üzerinde böyle durur, gözleri yazgısına boyun eğmiş tatlılıkla böyle bir yumuşaklık ve ölgünlük içinde görünür, kirpiklerinin kıpırtılı gölgesi yanaklarının üzerine böyle düşer! Bu budur; ama değildir de. Burada eksik olan ne? Hiç denebilecek bir şey, ne var ki o şey her şeydir. Yaşamın dış görünüşüne ulaşmışsınız ama onun kabından taşan yanını, adını koyamadığım o şeyi, belki de ruh olan ve dış görünüşün üzerinde bir bulut gibi yüzen şeyi ifade edemiyorsunuz; sonuçta, Tiziano ile Rafaello'nun yakaladığı o yaşam şiirini ifade edemiyorsunuz. Geldiğiniz en uç noktadan yola çıkarak belki eşsiz resimler yapılabilir; ne var ki siz çok çabuk pes ediyorsunuz. Yaptıklarınıza sıradan insanlar hayran kalıyor ama gerçek uzmanlar gülümsüyor.

[...]

— Girin, girin, dedi yaşlı adam, gözleri mutluluktan parlayarak. Kusursuz bir yapıt koydum ortaya, onu size artık gösterebilirim. Güzel saraylı Catherine Lescault ile hiçbir ressam, fırça, renk, tuval ve ışık asla boy ölçüşemeyecek.

Büyük bir meraka kapılan Porbus ve Poussin, her yanı toza bürünmüş, her şeyin düzensiz olduğu, şurada burada duvara asılmış resimler gördükleri geniş bir işliğin ortasına doğru koştu. Önce, doğal büyüklükte, yarı çıplak, onları hayran bırakan bir kadın figürünün önünde durdular.

— Oh! O resimle ilgilenmeyin, dedi Frenhofer, bir pozu etüt etmek için, özen göstermeden boyadığım bir tuval o, tablo olarak beş para etmez. İşte hatalarım, diye sözünü sürdürdü, çevrelerindeki duvarlara asılmış hayran olunacak kompozisyonları göstererek.

Bu sözler üzerine, böylesi yapıtların hor görülmesine çok şaşırın Porbus ile Poussin, sözü edilen portreyi aramaya koyuldular ama hangisi olduğu fark edemediler.

* Zarif savaş arabası ya da güzel erkek. (Ç. N.)

— İşte orada! dedi, saçları dağınık, yüzü olağanüstü bir heyecanla yanan, gözleri ıslık ıslık olmuş ve aşktan başı dönmüş bir delikanlı gibi soluyan yaşlı adam. Ah! Ah! diye bağırды, bu ölçüde bir yetkinlik beklemiyordunuz, elbette! Bir kadının önünde bulunuyorsunuz, oysa siz bir tablo arıyorsunuz. Bu tuvalde öylesine büyük bir derinlik var ki, havası o kadar gerçek ki, onu bizi çevreleyen havadan ayırt edemezsiniz. Sanat nerede? Kayıp mı, yok mu olmuş? İşte bir genç kızın beden çizgileri. Rengi iyi yakalamamış mıyım, bedeni tamamlar gibi görünen çizginin canlılığını? Atmosferin içinde bulunan nesneler bize, balıkların suda yaptığı gibi, aynı olayı canlandırmıyor mu? Konturların fondan nasıl ayrıldığını hayranlıkla izleyin? Elinizi şu sırtın üzerinde dolaştırabilirmişsiniz gibi gelmiyor mu size? Ayrıca ben, yedi yıl boyunca gün ışığı ile nesnelerin nasıl birleştiğini inceledim. Ve şu saçlar, ışığa boğulmuşlar, öyle değil mi?... Nefes aldı galiba, öyle sanıyorum!... Şu göğsü görüyor musunuz? Ah! Kim yere diz çöküp ona tapmak istemezdi? Teni titriyor. Ayağa kalkacak, bekleyin.

— Siz bir şey fark ediyor musunuz?

— Hayır, ya siz?

— Hiçbir şey fark etmiyorum.

İki ressam, kendinden geçmiş yaşlı adamı yalnız bırakıp, tuvalin üzerine dik düşen ışığın, resimdeki tüm etkileri nötrleştirip nötrleştirmedikğine baktılar. Bunu anlamak için sağa, sola giderek, zaman zaman çömelip kalkarak resmi incelediler.

— Evet, evet, diyordu, bu dikkatli incelemenin amacını anlamayan Frenhofer, gerçek bir tuvalin karşısında bulunuyorsunuz. Bakın, işte şasi, resim sehпасı, ayrıca işte boyalarım, fırçalarım.

Ve kalın bir fırçayı alarak onlara saflıkla gösterdi.

— Yaşlı Alman kurt bizimle dalga geçiyor, dedi Poussin, sözümüne tablonun yeniden önüne gelerek. Ben bu tabloda, boyalardan duvar oluşturan bir sürü tuhaf çizginin içine karışık sıkıştırılmış renklerden başka bir şey görmüyorum.

— Yanılıyoruz, bakın!... diye sözü aldı Porbus.

Yaklaştıklarında, tuvalin bir köşesinde, renklerin, tonların, kararsız ince ayrımların oluşturduğu, biçime bürünmemiş bir

sis tabakasını andıran o kaosun içinden dışarı çıkan çıplak bir ayak ucunun varlığını fark ettiler ve bu ayak çok zarif bir ayak-tı, canlı bir ayak-tı! İnanılmaz, yavaş ve sürekli bir yıkımdan kurtulmuş bu parça karşısında hayranlıktan taş kesilmiş gibi kalakaldılar. Bu ayak, ateşe verilmiş bir kentin yıkıntıları arasından yükselen, Paros mermerinden yapılmış bir Venüs'ün sırtı gibi belirliyordu.

— Altında bir kadın var! diye bağırdı Porbus, yaşlı ressamın resmini yetkinleştirdiğini sanarak üst üste koyduğu boya katmanlarına Poussin'in dikkatini çekerek.

İki ressam, içinde yaşadığı esrikliğin anlamını belli belirsiz kavramaya başlayarak aynı anda Frenhofer'e döndü.

— İnançlı, dedi Porbus.

— Evet, dostum, diye karşılık verdi yaşlı ressam, kendine gelerek, inanç gerek, sanata inanmak ve benzeri bir yaratıyı ortaya çıkarabilmek için kendi yapıtıyla uzun süre yaşamak gerek. Şu gölgelerden birkaçı bana çok uzun çabalara mal oldu. Bakın, şurada, yanağının üstünde, gözlerinin altında hafif bir gölge var ki siz bunu doğada gözlemleyecek olsanız, size neredeyse aktarılamaz gibi gelir. Eh! O gölgeyi oraya yerleştirmenin bana da görülmemiş çabalara mal olmadığını mı sanıyorsunuz? Ayrıca, sevgili Porbus, çıkardığım işe dikkatle bakacak olursan, biçim kabartısı ve konturları işleme tarzı konusunda sana söylediklerimi daha iyi anlayacaksın. Göğsün üzerine düşen ışığa bak ve güçlü biçimde vurulmuş bir dizi kalın fırça darbesi ve *ışık çarpmaları* ile gerçek ışığı orada asılı tutup bunu, ışık almış tonların parlak beyazlığıyla birleştirmeyi nasıl başardığımı gör; ve bunun tam tersi bir çalışmayla, boyanın kabarıkliklarını ve pürtüklerini, yarı tonlara boğulmuş figürün konturlarını kucaklayarak, desen düşüncesine ve yapay araçlara varıncaya kadar silip nasıl ortadan kaldırdığıma ve göğse doğal yuvarlaklığını nasıl kazandırdığıma dikkat et. Yaklaşın, ortaya koyduğum işi ona yaklaştıkça daha iyi göreceksiniz. Uzaktan bakınca yok olup gidiyor. Alın işte! Şuradan, çok daha belirgin hale geliyor, sanırım.

Ve iki ressama, fırçasının ucuyla, açık tonlu, kabarık bir tabaka oluşturmuş rengi gösteriyordu.

Porbus, yaşlı adamın sırtına vurarak Poussin'e dönüp şöyle dedi:

— Biliyor musunuz, o bizim gözümüzde büyük bir ressam?

— Şairliği ressamlığından da ileri, diye yanıtladı Poussin, ciddi bir ses tonuyla.

— Bizim yeryüzündeki sanatımız burada noktalanıyor, diye sözünü sürdürdü Porbus, tuvale dokunarak.

8

BAUDELAIRE

İMGELEM YENİ BİR DÜNYA YARATIR

Baudelaire, "1859 Salon'u", III, "Yetiler Kraliçesi",
Romantizmin ötesi içinde.

Karşısına yargıç gibi dikilen çağdaşlarının çoğu tarafından lanetlenen ya da hor görülen Baudelaire, Rimbaud'dan önce, görücü ve lanetli şair kabul edilmişti. Ne var ki onu estetik bir kopuşun başlatıcısı olarak gören yalnızca edebiyat ve sanat çevreleri değildir. Modern yaşamın çözümleyicisi ve şairi olmayı kendisi seçmiştir. Nedir bu modernlik? Bunun en yoğun ifadesini, *Elem Çiçekleri*'nin ikinci basımının sonsözündeki tasanda buluruz: "Yetkin bir kimyacı ve kutsal bir ruh gibi [...] Sen bana kendi çamurunu verdin, ben onu altına dönüştürdüm" (*Elem Çiçekleri*, GF-Flammarion, 1991, s. 250). Simyasal dönüştürüm izleğinin ardında önemli iki konu belirir. Çirkin olanın güzelliğini ortaya çı-

karma, böylelikle sanatın o zamana kadar üzerinde durmaya layık görmediği her şeye dikkatin çekilmesine geçerlilik kazandırma ve yaratma. Bu ikinci izlek, ilki kadar yeni değildir kuşkusuz. Bunun ilk belirtilerini, Rönesans'tan başlayarak sanatçıların Yaratıcı Tanrı'ya eş koşulmasında görürüz. Ne var ki sanatçılar, zaten yaratılmış olan şeyi yeniden keşfetmekten başka bir şey yapmıyorlardı. Oysa Baudelaire'in kanıtladığı şey, sanatçının bütünüyle yeni bir şeyler yaratma yeteneğidir. Söz konusu olan, gerçekten, biçim değiştirmiş bir güzelliği, madde ile bütünleşerek değerini yitirmiş, kavranabilir bir biçimi yeniden keşfetmek değil, tersine, çirkinliği ya da korkunç bir nesneyi güzel olarak

değerlendirmektir. İnsan ancak böyle yaptığında bir şey yaratmış olur ve bunu Tanrı'nın elinden çıkmış yapıtlar karşısında kendi özerkliğini ilan ederek gerçekleştirir. Burada sanatsal yaratı kaçınılmaz olarak bir metafizik başkaldırı niteliği kazanıyor: Ermiş Petrus, İsa'yı yadsıdı... İyi yaptı!" (*Elem Çiçekleri*, "Başkaldırı", Ermiş Petrus'un Başkaldırısı).

Kendimizi ilkçağ düşüncesi ya da skolastik düşünce çerçevesi içinde düşünürsek, Baudelaire'in tasarısı basit olarak akıldışı niteliğe bürünür: Güzelliği çirkinlikten çıkarmaya çalışmak, varlığı, varlık olmayan ile karşılaştırmaktan başka bir şey değildir. Buysa, düşünülebilecek en saçma girişimdir. Bugün nasıl oluyor da sanat yapıtı ile yaratının neredeyse eşanlımlı sa-

yılması bize bu kadar aşına gelebiliyor?

İmgelemi işleyen bu metin, gerçek kuramsal bir metin değil, buna kuşku yok; bu yüzden, bu metinde söz konusu yetinin felsefi bir çözümlemesini aramak gerekmiyor. Yapmamız gereken, daha çok, dikatimizi bu metnin içerdiği anlama çevirmektir: İmgelemek, birbiriyle tutarsız öğeleri belirli bir düşlem kuralına göre düzenlemek değil, doğanın bize sunmadığı bir gerekliliği keşfetmek ve bunu, gerçekleştirilen yapıtta ortaya çıkarmaktır; imgelemek yaratmaktır. Burada aynı zamanda, sanatın özerkliği izlediği de ortaya çıkıyor; bu özerklik, kimseye hesap vermek zorunda olmayan bir sanatla değil, bir "yeni dünya" ortaya koyan yaratma ile bağlantılıdır.

Son zamanlarda şu sözleri bin bir farklı biçime bürünmüş olarak duyduk: "Doğayı kopya edin; yalnızca doğayı kopya edin. İnsana doğanın kusursuz bir kopyasından daha büyük zevk verecek, daha görkemli bir zafer kazandıracak hiçbir şey yoktur." Ve sanatın düşmanı olan bu öğretinin yalnızca resme değil, tüm sanatlara, hatta romana, dahası, şiire bile uygulanabileceği ileri sürülüyordu. İmgelem gücü olan bir insanın, doğadan böylesine hoşnut bu öğretisi sahiplerine şu karşılığı vermeye hakkı vardır elbette: "Varolanı canlandırmayı yararsız ve tatsız buluyorum, çünkü varolanın içerdiği şeylerin hiçbirisi bana doyum sağlamıyor. Doğa çirkin ve ben, kendi düşlemimin yarattığı canavarları somut bayağılıklara yeğliyorum." Bununla birlikte o öğretisi sahiplerine öncelikle, dış doğanın varlığından kesin olarak emin olup olmadıklarını ya da bu sorunun onların ıgneleyici alaycılıklarının keyfini çıkarmaları için denk düşüp düş-

mediğini, *doğayı bütünüyle* tanıyıp tanımadıklarını, içinde barındırdığı her şeyi bilip bilmediklerini sormak daha felsefi olurdu. Evet, derlerse bu, verebilecekleri en palavra yanıt olurdu. Bu eşine az rastlanır, alçaltıcı ve saçma sözlerden anlayabildiğim kadarıyla, bu öğreti şunu söylemek istiyor ya da ben şunu söylemek istediğine inanarak bu öğretiye şeref bağışlıyorum: Sanatçı, gerçek sanatçı yalnızca gördüğünün ve duyumsadığının resmini yapmalıdır. Kendi doğasına *gerçekten* sadık kalmalıdır. Ne kadar büyük ve ünlü olursa olsun, bir başkasının gözlerini ve duygularını ödünç almaktan ölümden kaçır gibi kaçmalıdır; çünkü böyle yaparsa, bize sunacağı yapıtlar görece olarak kendisine ait olur, bize yalanlar sunmuş olur, *gerçeklikler* değil. Oysa size sözünü ettiğim, aynı zamanda güçsüzlüğü ve tembelliği öven bu kuramın her yanda temsilçileri olan bilgiç yandaşları (bayağılıkta bile bilgiçlik vardır), konunun böyle anlaşılmasını istemiyorlarsa, basit olarak şunu söylemek istediklerini düşünelim: "Bizim imgelemimiz yok, kimsenin de olmayacak."

Yetilerin kraliçesi olan bu yeti, ne kadar gizemliymiş! Herkesi etkiliyor; onları uyarıyor, savaşa gönderiyor. Onlara o kadar benziyor ki, kimi zaman onların yerini alıyor, bu arada da her zaman kendisi olarak kalıyor ve onun harekete geçirmediği insanlar kolayca tanınıyor, çünkü onları adını bilemediğim bir uğursuzlukla çarpıyor, ortaya koydukları yapıtları *İncil*'deki incir ağacı gibi kurutuyor.

Bu yeti çözümlemedir, bu yeti bireşimdir; bu arada, çözümlemede usta, özetlemede de yeterince becerikli insanlar imgeleminden yoksun olabilirler. Bu yeti işte budur; ama tam olarak da bu değil. Duyarlılıktır; bununla birlikte çok duyarlı, belki de yeterinden çok duyarlı olan, öte yandan bu yetiden yoksun olan insanlar da var. İnsanlara rengin, konturun, sesin ve kokunun ahlaksal anlamını öğretmiş olan imgelemdir. Dünyanın başlangıcında örneksemeyi ve eğretilmeyi yaratmış olan, imgelemdir. Yaratılan şeylerin hepsini ayırıştırır ve bir araya getirdiği ve kökenini ruhumuzun ancak en derin yerinde bulabileceğimiz belirli bir kurala uygun olarak düzenlediği malzemelerle yeni bir dünya yaratır, yenilik duyulanımını üretir. Dünyayı yarattığına göre (bunu dinsel anlamda da rahatlıkla ileri

sürebiliriz, sanırım), onu yönetmesi doğru olur. İmgelemden yoksun bir savaşçı hakkında ne söylenebilir? Kusursuz bir asker olabilir ama ordulara komuta edecek olursa, fetihler yapamaz. Bu durum, yetilerin komutasını imgelemden alarak, örneğin dilin bilinmesinin ya da olguların gözlenmesinin hizmetine veren bir şairin ya da bir romancının durumuyla kıyaslanabilir. İmgelemden yoksun bir diplomat hakkında ne söylenebilir? Geçmişte yapılmış anlaşmaların ve bağlaşıklıkların tarihini çok iyi bilebilir ama gelecekte yapılacak anlaşmaları ve bağlaşıklıkları sezinleyemez. Peki, imgelemden yoksun bir bilgin hakkında? Öğretilmiş ve öğrenilebilecek her şeyi öğrenmiştir ama henüz ortaya çıkarılmamış yasaları bulgulayamaz. İmgelem, gerçek olanın kraliçesidir, *olasılık* da gerçek olanın eyaletlerinden biridir. Sonsuzlukla olumlu bir akrabalık ilişkisi içindedir.

9

RODİN

SANATÇI "GÖRÜNÜŞLERİN ALTINDAKİ İÇ GERÇEKLERİ" GÖRÜR

Rodin, *Sanat*, Paul Gsell'in *Derlediği Söyleşiler*,
Böl. I, "Sanatla gerçekçilik"

Rodin ile yapılan söyleşiler çoğu kez tartışmaya, kimi zaman da polemige dönüşür. Yapıtlarının günümüzde herkesçe beğenildiğini düşündüğümüzde, bu bizi şaşırtabilir. Rodin bununla birlikte, zımnında kabul görmeyen bir sanatçıydı: *Balzac* adını verdiği yontusu örneğin, gerçek skandallara yol açtı. Aşırılıkla ya da taşkınlıkla suçlanan Rodin, kendi sanat görüşünü çevre-

sine kabul ettirmeye çalıştı ve sanatçıya bir görev yükledi: görünüşlerin altındaki iç gerçeği görmek. Ne var ki, polemikçi Henri Rochefort'un *Balzac* hakkında yazdığı acı alaylı eleştiriden de anlaşılacağı gibi, bu düşüncesi bile kabul görmez: "Şimdiye kadar kimsenin aklına bir adamın beynini çıkarıp suratına yapıştırmak gelmemiştir" (Dominique Jarrasse'ın, *Rodin, la passion du*

mouvement başlıklı kitabındaki alıntı, Terrail yay., 1993, s. 162). Görüldüğü gibi, burada modern sanatın büyük bir bölümü, ölümlülerin ortak, pek de ilginç olmayan algılamaları yerine, sanatçının görüşünü sergilemeyi seçen bölümü hedef alınıyor. Rodin bu arada, doğaya öykünmek gerektiği düşüncesini bir yana bırakmaz. Onun gözünde doğa, Romantizmden miras alınan bir anlayışa göre, basitçe kopya edilebilecek bir veri değildir: tersine, üzerini örten perdenin kaldırılması, ortaya çıkarılması gerekir. Rodin böylelikle, bir tablonun devinimleri gösterebildiğini, buna karşılık fotoğrafın bunu bize aktarmayacağını ileri sürerek, fotoğrafa karşı resmi savunur: "Géricault'nun yapıtının fotoğraftan daha üstün olduğunu düşünüyorum, çünkü onun boyadığı saçlar, havada uçuşuyormuş izlenimi veriyor: ve bu izlenim, izleyicinin o saçlara arkadan öne doğru bakarken, önce bacakların üst bölümünün genel olarak o kişinin ileri doğru atılımını gerçekleştiren gücü sağladığını,

sonra bedenin öne doğru uzandığını, daha sonra da bacakların alt bölümünün yerden kesildiğini görmesinden kaynaklanıyor. Sağlanan bu bütünlük, devinimin eşzamanlılığı bakımından hatalı; ne var ki söz konusu bölümler art arda gözlemlendiğinde, bunun doğru olduğu ortada, önemli olan da bu gerçek, çünkü tabloda bizi etkileyen, gördüğümüz bu gerçek" (*L'Art* [Sanat], böl. IV, "Le mouvement dans l'art ["Sanatta Devinim"]", s. 75). Sanatçı doğaya öykünüyorsa, bu onun doğayı bire bir kopyalamayı aşarak, model olarak aldığı görüntüye özdeş bir izlenimi ortaya koyduğu yapıtta uyandırmaya çalışmasından kaynaklanıyor.

Böylece, Rodin için söz konusu olan, sanat konusunda birbirine karşıt iki anlayış arasında denge kurma gerekliliği, hatta zorunluluğudur: bir yandan, sanatçının kendi görüşünü ortadan kaldıran kesin figüratif anlayış, öte yandan, bunun tersine, her türlü figürasyonu bir yana bırakıp yalnızca bir iç görünüşü ifade eden anlayış.

— Sizde beni şaşırtan, diyorum ona, meslektaşlarınızdan bambaşka bir davranış içinde olmanız. Onlardan birçoğunu tanıyorum ve bu kişileri çalışırken gördüm. Modellerini, masa adı verilen bir altlık üzerine çıkartıp ondan şu ya da bu pozunu almasını istiyorlar. Hatta çoğu kez, kendi isteklerine göre, modelden —eklem yerlerinden bükülebilir birer mankenmiş gibi— bedenini ve başını eğmesini ya da dikmesini istiyorlar. Sonra da çalışmaya koyuluyorlar.

Siz, tersine, yontularını yapmak için modellerinizin ilginç bir poz almasını bekliyorsunuz. Öyle ki, onlar sizin buyruğunuzda olacağına, siz onların buyruğundaymışsınız izlenimi uyandırılıyorsunuz.

Yaptığı küçük figürleri ıslak bezlere sarmakla meşgul olan Rodin, beni yumuşak bir ses tonuyla şöyle yanıtladı:

— Ben onların değil, Doğa'nın buyruğundayım.

Meslektaşlarımin sizin söylediğiniz gibi davranmaları için kendi nedenleri vardır kuşkusuz. Ne var ki Doğa'yı zorlayarak ve insanlara kukla gibi davranarak yapay ve ölü yapıtlar üretme riskini göze alıyorlar.

Bana gelince, gerçek avcısı ve yaşam kollayıcısı olarak ben, onların yaptığını yapmaktan kaçınıyorum. Gözlediğim devinimleri anında yakalıyorum ama o devinimleri dayatan ben değilim.

İşlediğim konu beni, bir modelden belirli bir duruşu istemek zorunda bıraksa bile, benim yaptığım, bunu ona açıklamak olur, o duruşu alması için ona dokunmaktan özenle kaçınırım, çünkü benim istediğim, gerçekliğin bana kendiliğinden sunduğu şeyi canlandırmaktır yalnızca.

Yaptığım her şeyde Doğa'ya uyarım, ona egemen olmaya asla kalkışmam. Benim tek tutkum, Doğa'ya köle gibi sadık kalmaktır.

— Bununla birlikte, dedim belirli bir hınzırlıkla, yapıtlarınızda Doğa'yı hiçbir zaman olduğu gibi yansıtmıyorsunuz.

Islak bantlarla uğraşmayı birden bıraktı :

— Öyle yapıyorum, onu olduğu gibi canlandırıyorum! dedi, kaşını kaşıyarak.

— Doğa'yı değiştirmek zorundasınız...

— Asla; bunu yapacak olsam, kendimi lanetlerdim!

— Onu değiştirdiğiniz şöyle kanıtlanabilir: hazırladığınız kalıp, yapıtınızın yine de bitmiş halinin verdiği izlenimi vermez.

Kısa bir an düşünerek bana şunu söyledi :

— Doğru! Ne var ki bunun nedeni, kalıbın, ortaya koyduğum yontu kadar gerçek olmamasıdır.

Zira bir modelin aldığı canlı bir duruşu, o duruşun kalıbının çıkarıldığı süre içinde aynen korumasına olanak yok. Oysa

ben, o duruşun bütününü belleğimde tutuyorum ve modelden sürekli olarak belleğimdeki duruşa uymasını istiyorum.

Dahası var.

Kalıp yalnızca dış görünüşü ortaya çıkarıyor; ben bunun ötesinde ruhu da canlandırıyorum; ruhun da Doğa'nın bir parçası olduğuna kuşku yok.

Ben gerçeğin tümünü görüyorum, yalnızca yüzeysel bölümünü değil.

Yorumladığım ruh halini en iyi ifade eden çizgileri daha çok vurguluyorum.

Bunu söylerken, yakınımıdaki bir yontucu sehпасının üzerinde duran en güzel yontularından birini, dizlerinin üzerine çöküp kollarını göğе kaldırmış yakaran bir genç adamı gösteriyordu bana. Tüm varlığı kaygıyla gerilmişti. Bedenini arkaya vermişti. Göğsü şişmiş, boynu umutsuzlukla uzamış, elleri de yakalamak istediği gizemli bir varlığа doğru uzanmıştı.

— Bakın! dedi Rodin, kasların üzüntüyü ifade eden kabarıklığını vurguladım. Burada, burada, şurada... tendonların, yakarış atılımını ifade eden şişkinliğini abarttım...

Ve yapıtının en duyarlı bölümlerini eliyle işaret etti.

— Size inanıyorum, usta, dedim alaylı bir tonla: belirginleştirdiğinizi, vurguladığınızı, abarttığınızı kendi ağzınızla söylüyorsunuz bana. Doğa'yı değiştirdiğinizi siz de çok iyi görüyorsunuz.

İnadım karşısında gülmeye başladı.

— Hayır! diye yanıtladı, değiştirmedim. Ya da daha doğrusu, değiştirmiş olsam bile bunu o anda bir kuşkuya kapılmadan yaptım. Görüşümü etkileyen duygu bana Doğa'yı, onu kopya ettiğim biçimiyle gösterdi...

Gördüğüm şeyi değiştirmeye, daha güzelini yapmaya kalkışmış olsaydım, asla iyi bir iş çıkaramazdım.

Bir an durdu, sonra sözünü sürdürdü :

— Sanatçı, Doğa'yı sıradan bir göze görüldüğü biçimiyle algılamaz, çünkü heyecanı ona görünüşlerin altındaki iç gerçekleri gösterir.

Sonuçta, sanatın tek ilkesi, gördüğünü kopya etmektir. Estetik tüccarlarının hoşuna gitmese de bu böyledir ve bunun dı-

şında kalan yöntemlerin hepsi kötüdür. Doğa'yı daha güzel kılmanın hiçbir reçetesi yoktur.

Söz konusu olan, görmektir yalnızca.

Oh! sıradan bir insan, kopya ederek asla bir sanat yapıtı ortaya koyamaz, buna kuşku yok: çünkü o, aslında görmeden bakar ve her ayrıntıyı istediği kadar kılı kırk yararak yakalasın, ortaya çıkan şey yavan ve niteliksiz olur. Sanatçılık, sıradan insanlar için değildir ve verilecek en iyi öneriler bile o insanlara yetenek kazandırmaz.

Sanatçıysa, tersine, görür: yani onun yüreğiyle bir olmuş gözü Doğa'nın bağrına işleyerek, onun içinde barındırdığı şeyleri okur.

İşte bu yüzden, sanatçının yalnızca gözlerine inanması gerekir.

10

MARITAIN

ÖYKÜNME BİÇİMİN AÇIĞA VURULMASIDIR

Maritain, *Sanat ve Skolastik*.

Skolastik felsefe güzel sanatlar hakkında özel bir düşünce geliştirmemiştir, çünkü bu kategorinin o çağda hiçbir önemi yoktu. Bununla birlikte bu öğretilerde sanat hakkında geniş anlamda, üretici etkinlik olarak anlaşılacak bir düşünce bulabiliriz. Fransız filozof ve denemeci Jacques Maritain (1882-1973) işte bu düşünceyi Thomasçı gelenek içinde, en modern biçimlerini de kapsayacak genişlikte güzel sanat-

lara uygulamaya girişiyor. Aşağıdaki metin, skolastik düşünürlere kaynak oluşturan Aristoteles'in düşüncesini, öykünme kavramının ortaya çıkardığı sorunları yeniden işleyerek ele alıyor (bkz. *Poetika*, IV). Güzel sanatların gelişmesi gerçekten varolan ama o zamana kadar fazla su yüzüne çıkmamış zorlukların gündeme gelmesine neden olur: soyut sanatın ve gerçeküstücülüğün gündemde olduğu bir dönem-

de, sanatın özünde öykünme olduğu nasıl savunulabilir? Böyle olmakla birlikte Maritain, Aristoteles'e ve skolastik düşünceye özgü kavramlara geri dönerek bu savı savunup onu geçerli kılmaya çalışır. Bu metindeki alt izleklerinden biri de güzelliğin Thomasçı tanımlamasıdır: Güzel olan, "göze hoş gelen"dir (*id quod visum placet*). Sevinç, güzellik karşısında anlayışgücünü kuşatır (bu kuşatma, yananlam bakımından gereğinden fazla hazcılık içeren ve Maritain'in söylemine ters düşen, zevkin kuşatmasından daha baskın niteliktedir). Burada sözü edilen anlayışgücü, nesnelerle ilişkisi yalnızca mantıksal değil, aynı zamanda sezgisel olan saf anlama yeteneği değildir. Dolayısıyla, burada anlının en yüce amacı akıl yürütmek değil, düş ve düşüncelere dalmaktır. Anlık, kavranabilir olma özelliğiyle, kavranabilir olanın peşinden koşmasıyla öteki yetilerden ayrılırken, güzellik, anlığa kendini imgelemle ve duyularla sunan biçimdir; buysa, "dış biçim anlamına değil, tersine, şeyleri özleri ve nitelikleriyle belirleyen,

şeylerin söz konusu öz ve nitelikle varolduğu, varlığını sürdürdüğü ve devindiği içe ilişkin varlıksal ilkedir (*L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Fr. çev. H. Bars, G. ve C. Brazzola, Desclée de Brouwer, 1966, s. 150). Dolayısıyla duyular, anlamı bize imgelemle birlikte sağlar ve anlam, karanlık da olsa anlık doyuma ulaştırır, çünkü anlık, anlamda kendine özgü olan şeyi bulur. Sevinç, birbirinden farklı bu yetilerin güzellikte kendisine uygun bir nesne bulmasından kaynaklanır. Gerçekten de anlık (ze-kâ), Thomasçı kavrayışa göre, nesnesinin kendisiyle bütünleşip ona uyum sağladığı ölçüde doyuma ulaştığında, kendisinden kaynaklanan yetiler de aynı biçimde doyuma ulaşır. Sanatın amacı böylece, kendisine kavranabilir bir biçim sunulması söz konusu olan anlaka kıyasla tanımlanır. Güzelliğin, biçimin duyarlı olarak canlandırması ile ortaya çıkan görünüşü olması nedeniyle, sanat yapıtlarının öykünme olarak düşünülmesi için, canlandırma özelliği taşımasına hiç gerek yoktur.

Sanat yapıtları, ortaya koydukları nesne ile duyuların sezgisinin aracılığından yararlanarak anlayışgücünü sevince ya da tat almaya ulaştırmayı amaçlar (resmin amacı, diyordu Pous-sin, tat almayı sağlamaktır). Bu sevinç, öğrenme ediminin sağladığı, bilmenin getirdiği, doğru olana ulaşmanın uyandırdığı sevinç değildir. Yönelindiği nesne anlayışgücü ile yetkin bir oran oluşturduğunda, bunun ötesine taşan bir sevinçtir.

Böylece, söz konusu sevinç bilgiyi gerektirir ve bu bilgi ya da anlayışgücüne sunulan veriler arttığı ölçüde sevince ulaşma olanağı da genişler; bu yüzden sanat, güzelliğin buyruğunda bir yapı olarak –en azından kendi nesnesi bunu sağladığında–, biçimlerle ve renklerle, seslerle ve *şeyler* olarak düşünülen (başlangıçta böyle düşünölmeleri gerekir, ilk koşul budur) sözcüklerle sınırlı değildir; bunları, kendilerini bize *aynı zamanda başka şeyler* olarak da sunan şeyler, yani birer *gösterge* olarak alır. Ve gösterilen şey, kendi hesabına gösterge haline de gelebilir; ve sanat nesnesi ne kadar çok anlam yüklü olursa (ama bu anlamın kendiliğinden ve sezgisel olarak yakalanması gerekir, resim yazısal özellikte değil), sevince ulaşma ve güzelliği tatma olanağı da o ölçüde genişlik, zenginlik ve yücelik kazanır. Bir tablonun ya da bir yontunun güzelliği böylelikle bir halıdan, bir Venedik camından ya da bir amforadan bunlarla kıyaslanamayacak ölçüde daha zengindir.

Resim, Yontu, Şiir, Müzik, hatta Dans işte bu anlamda birer öykünme sanatıdır, yani yapının güzelliğini gerçekleştiren ve öykünmeden yararlanarak ya da bazı duyarlı göstergeler aracılığıyla, aklımızda kendiliğinden varolan göstergelerden farklı bir şeyler ortaya koyarak ruhu sevince boğan sanatlardır. Resim, *öykünme* edimini renklerle ve bizim dışımızda veri olarak varolan şeylerin düzlem üzerindeki biçimleriyle gerçekleştirir, Müzik, seslerle ve ritimlerle *öykünür*, ve Dans, yalnızca ritimle *öykünür*, –Aristoteles’in söylediği gibi, “törelerle”, ve ruhun devinimleriyle; gösterilen nesne bakımından varolan farklılık saklı kalmak kaydıyla, Resim, öykünme edimini Müzikten daha fazla gerçekleştirmez, Müzik de aynı şeyi Resimden daha az gerçekleştirmez; “öykünme”yi kesin olarak yukarıda tanımlanan biçimiyle anlamak koşuluyla elbette.

Ne var ki, güzel olanın sağladığı sevinç, biçimsel olarak gerçek olanı tanıma ediminden ya da varolan şeye uygunluk ediminden kaynaklanmadığı için, gerçek olanın yeniden üretilmesi olarak öykünmenin yetkinliğine ya da canlandırmanın kusursuzluğuna hiçbir biçimde bağlı değildir. Gerçeğin yeniden üretilmesi ya da canlandırılması olarak, başka deyişle, *maddeselliği içinde düşünülen* öykünme bir araçtır, amaç değil; el becerisiyle,

sanatsal etkinlikle ilgilidir, bu etkinliği oluşturmaz. Sanatın duyarlı göstergeleriyle –ritimlerle, seslerle, çizgilerle, renklerle, biçimlerle, oylumlarla, sözcüklerle, ölçülerle, uyaklarla, imgelerle, yani sanatın *gelecekteki maddesiyle*– ruhun algılayabileceği biçime sokulan şeylere gelince, bunlar yapıtın güzelliğinin maddesel birer ögesidir, tıpkı sözü edilen göstergeler gibi; deyim yerindeyse, bunlar bir bakıma, sanatçının eli altında bulunan ve üzerinde bir biçimin parıltısını, varlığın ışığını ortaya çıkaracağı, *maddeliğinden uzaklaşmış maddedir*. Dolayısıyla, maddesel biçimiyle düşünülmüş öykünmenin kusursuzluğunu amaçlamak, kendini sanat yapıtının içinde saf maddesel olarak varolan şeye uyarlamak ve ona, örneğe *kölece* öykünmek anlamına gelirdi; örneğe kölece öykünmekse, sanata mutlak biçimde yabancıdır.

Peşinde koşulan şey, canlandırmanın belirli bir veriye tıpatıp uygun olması değildir, çünkü yapıtın içerdiği güzelliğe özgü maddesel öğeler aracılığıyla bir biçimin en yüce ve bütünsel duruluğuna ulaşılır*; bir biçimin, dolayısıyla da belirli bir gerçeğin duruluğuna ulaşılır: bu anlamda, Platoncuların ünlü sözü olan *splendor veri*** geçerliliğini hâlâ korumaktadır. Ne var ki, güzel bir yapıtın verdiği sevinç *belirli bir gerçekten* kaynaklanıyorsa, bu onun, *şeylerin yeniden üretilmesi olarak düşünülen* öykünmenin gerçeğinden değil, yapıtın –sözcüğün metafizik anlamıyla– biçimi ifade edişindeki ya da ortaya koyuşundaki yetkinlikten kaynaklandığını, *öykünmenin bir biçimin canlandırılması olarak* sahip olduğu gerçeklikten kaynaklandığını gösterir. Sanatta öykünmenin *biçimselliği* işte budur: uygun oranı yakalamış bir yapıtta, parıldayan kavranabilirliğin gizli bir ilkesinin ifadesi ya da canlandırılması. Sanatta *öykünmenin sevinci* buna dayanır. Sanata *evrensellik* değerini kazandıran da budur.

* Burada söz konusu olan, yapıtın zaten bilinen nesneleri, düşünceleri ya da duyguları, *şeyleri* çağrıştırmadaki duruluk ya da kolaylık değildir. Çağrıştırılan şeylerin kendisi, duygular, düşünceler ve canlandırmalar sanatçı için malzemeden, araçtan, göstergeden başka bir şey değildir. Şiirin gücünü seslerin müziğine dayandırmakla yetinmek, kestirmeden hazcılık yapmak demek olur. Güzel bir dize, ruhu, onun sözcüklerin işlenmesinden kaynaklanan gerçekten saf bir doğuşa yol açışıyla keşfettiği, kendi içinde açıklanamaz ruhsal bağlantılarıyla fethe-der. Bunun “karanlık” ya da “açık seçik” oluşu ikinci plandadır [Jacques Maritain’in notu].

** Gerçek olanın görkemi.

II

SANAT YAPITI NEDİR?

ARİSTOTELES

SANAT YAPITINDA GEREKLİLİK

Aristoteles, *Poetika*, böl. VII, VIII, XI,
50b21, 51b32.

“Şiir, tarih yazısından daha felsefi, daha soyludur: şiir daha çok, genel olanı işler, tarih yazısı ise özel olanı.” Şiir ile tarih yazısı arasında bu ünlü karşılaştırma, Aristoteles’in temel savlarından birini özetler: şiir, gerekli olanı ortaya koyar. Şiir, yani çoğu kez –ama zorunlu olarak değil– dizelerle bir eyleme öykünen anlatı. Aristoteles’in bizi şaşırttığı ilk nokta bu; ona göre: koşuklama ve şiir eşanlamlı değildir. Şiiri şiir yapan şey, onun, gerçeğe ya da gerekliliğe uygun biçimde olup bitmiş bir eylemin anlatısı olmasıdır; şiir, tarihten ya da gerçekten olup bitmiş olayların anlatısından bu özelliğiyle ayrılır. Eylem, gerçekte, gerekliliğe uymaz. Dünyamız olumsuzluğun egemenliğindedir ve orada olup biten her şey, söz konusu rastlantının izini

taşır. Tarih yapmak ya da olayları yazıya dökmek, olayların rastlantısal olma özelliğini yeniden ortaya koymak, bunların belirsizlik içindeki yerlerini saptamak demektir. Gerçekten de, olaylar bilgi ve deneyimimiz altında olup bitse bile her zaman benzersizdir, tektir. Eylemin bilimi yoktur. O konuda bir bilginin varlığından söz edilebilir elbette; buysa, koşullara bağlı olarak gerçekleştirilecek şeyin yapılma biçimini sezgisel olarak belirleyen sakıncıdır. Yalnızca bazı insanlara vergi olan bu bilgi, düşünülmeğin sahip olunmuş, kavramsal olmayan ve başkalarına aktarılamayan bir bilgidir. Bununla birlikte öğrenme isteği hepimizde vardır ve Aristoteles işi, bu isteğin öykünmenin ilkesini oluşturduğunu ileri sürece kadar ileri götürür (bkz. me-

tin no. 2). Öyleyse eylem nedir, daha doğrusu, *bu benzersiz ve tek olan eylemi* nasıl anlamak gerekir? Şiirsel canlandırma işte bu sorunun yanıtını vermeye çalışır ve bunu, genel olanın özelliklerini tek olana yükleyerek, yani söz konusu eylem belirsizliğin etkisi altında olmasaydı nasıl gerçekleşirdi, işte bunu gösterek yapmaya girişir. Aşağıdaki metin, bu girişimin zorunlu kıldığı tüm koşulları çözümlüyor.

Canlandırmanın ya da temsilin amacı, gerekliliğin *gösterisini* sunmaktır. Söz konusu olan, aslında basit bir gösteridir ancak: şiir, tarih yazısından daha felsefi olmakla birlikte, gerçek bir bilgi oluşturmaz. İşte bu nedenle, eylemin gerekliliğe ya da gerçeğe uygun ola-

rak olup bitmesinin önemi yoktur: amaca ulaşılabilmesi için izleyicinin, olayların öngörülebilir bir akış içinde olup bittiğini görmesi gerekli ve yeterlidir. Burada, bambaşka bir açıdan, Platoncu sanat eleştirisinin üzerine oturduğu temellerden birini yeniden buluyoruz: sanat yapıtı gerçekliği bize aslında olduğu gibi değil, görüldüğü gibi gösterir. Aristoteles bununla birlikte şiiri bir yana bırakmaz: tek olanı giderek daha çok tanımayı amaçlayan ve bilginin birçok derecesi olduğunu varsayan bir düşünce içinde olmasına karşılık, şiirsel canlandırma doyurucu bir girişim değildir; bununla birlikte, 'yaklaşık olan'a biçim vermek açısından her türlü değerden yoksun da değildir.

Bu tanımlamalardan sonra, olaylar dizgesinin ne olması gerektiğini söyleyelim, çünkü bu dizge tragedyanın başta gelen, en önemli öğelerinden birini oluşturur. Bizim savımıza göre tragedya, sonuna kadar sürdürülen, bütün oluşturan ve mekân içinde yayılımı olan bir eylemdir; çünkü bir şey bir bütün oluşturabilir ama hiçbir yayılımı olmayabilir.

Bir bütünün başlangıcı, ortası ve sonu vardır. Başlangıç, başka bir şeyi zorunlu olarak izlemez, buna karşılık ondan sonra doğal olarak bir şey gelir ya da gerçekleşir. Son, tersine, doğal olarak ya zorunluluk, ya olasılık gereği başka bir şeyden sonra gelir ama ondan sonra gelen hiçbir şey yoktur. Orta, başka bir şeyden sonra gelir ve ondan sonra gelen başka bir şey vardır. Böylece, sağlam bir kurgusu olan öykülerin, rastlantıyla başlamadığı gibi, rastlantıyla da sona ermemesi, buna karşılık yukarıda söylediğim biçimlere uyması gerekir.

Bunun dışında, bir varlığın güzel olabilmesi için – ister canlı bir varlık, ister ne tür olursa olsun belirli öğelerden oluş-

muş bir varlık olsun, bu varlığı oluşturan öğelerin belirli bir düzene göre dizilmiş olması bir yana, yayılımının da rastlantıya bırakılmaması gerekir. Çünkü güzellik, yayılım ve düzen içinde varolur; işte bu yüzden, bir canlı varlık çok küçükse (çünkü fark edilemeyi ayırt etmek için bakma süresi uzarsa, göz yorulur) ya da çok büyükse (çünkü göz, baktığı şeyi bir bakışta kucaklayamaz, buna bağlı olarak da bütünün birliği izleyicilerin gözünden kaçır) güzel olamaz: örneğin, on bin stad* büyüklüğünde bir varlık düşünün... Böylece, cisimlerin ve canlı varlıkların, bakışın kolaylıkla kucaklayabileceği belirli bir yayılıma, öykülerin de belleğin kolaylıkla kavrayabileceği bir uzunluğa sahip olması gerekir.

Tragedyanın art arda gelen olaylara ve algılamaya bağlı olarak uzunluğunun saptanmasındaki sınır sanatla ilgili değildir; çünkü yüz tragedyaya oynanacak da olsa bu, söylendiği gibi, bir ya da iki kez yapıldığı biçimde, 'su saatinin' akışına karşı yapılırdı; ama bütünün açık seçik kalması, yayılım düzeninin bozulmaması açısından, söz konusu şeyin doğasının bize dayattığı sınır düşünülecek olursa, en güzel tragedya, her zaman, en uzun olandır; kabaca bir sınır saptamış olmak için, mutsuzluğun mutluluğa ya da mutluluğun mutsuzluğa dönüşmesini, birbirine zincirlenmiş bir dizi olayla akla uygun olarak ya da gereklilik uyarınca sağlayan yayılımın, uzunluk bakımından doyurucu bir sınırlama olduğunu söyleyelim.

Olay birliği, kimilerinin sandığı gibi, tek bir kahramanın varlığından kaynaklanmaz. Çünkü tek bir insanın yaşamı boyunca başından bir sürü, hatta sonsuz olay geçebilir ve bunların bazıları hiçbir biçimde bir birlik oluşturmaz; aynı biçimde, tek bir birey bir sürü eylem yapabilir ama bunlar hiçbir biçimde tek bir olay oluşturmaz. Böyle olunca, bir *Herakleides*, bir *Theseides* ya da bu tür şiirler kaleme almış her şairin yapılmış olduğu görülüyor: Herakles biricik bir birey olduğu için, onunla ilgili olayın da biricik olduğuna inanıyorlar.

Ne var ki, her bakımdan eşsiz olan Homeros'un bu noktada da doğruyu yakalamış olduğu görülüyor; sanat konusunda ki bilgisiyle ya da doğal olarak sahip olduğu dehayla açıklan-

* Yaklaşık 180 m (Fr. çev. notu).

sın, *Odyseia*'yı yaratırken, Odysseus'un başına gelebilecek her şeyi anlatmaz; örneğin Parnassos'ta aldığı yaradan ya da toplanan ordunun önünde deli gibi davranmasından söz etmez, çünkü bu olayların hiçbirisi zorunlu olarak ya da akla yakın olarak öteki olaya bağlanamaz. Homeros, bildiğimiz gibi, *Odyseia*'yı *-İliada*'da yaptığı gibi- tek bir anlam oluşturan bir olay çevresinde kurmuştur. Canlandırma birliğini sağlayan, öteki sanatlarda da olduğu gibi, konu birliğidir; bir olayın canlandırılması olan tarih de bir bütün oluşturan tek bir olayın canlandırılması olmalıdır; olguları oluşturan bölümler de, bunlardan birinin yeri değiştirildiğinde ya da çıkarıldığında, bütünün çözülmeye ya da altüst olmasına neden olacak biçimde kurulmalıdır. Görülür hiçbir sonuca yol açmayan bir eklenti ya da çıkarma, bütünün parçasını oluşturmaz.

Yukarıda söylediklerimizden, şairin rolünün gerçekten olup bitmiş olayları anlatmak değil, akla yakın ya da gerekli bir düzen içinde gerçekleşebilecek olayları anlatmak olduğu açık seçik ortaya çıkıyor. Çünkü tarihçi ile şair arasındaki fark, anlatılacak şeyi birinin dizelerle, ötekinin de düzyazıyla anlatmasından kaynaklanmaz (Herodotos'un yapıtı koşuğa dökülebilir ama bu o yapıtın, şiir değil de dizelerle kaleme alınmış bir tarih olarak kalmasını önleyemez); söz konusu farkı oluşturan, birinin olup bitmiş olanı, ötekinin de olabilecek olanı anlatmış olmasıdır; şiir işte bu yüzden, tarih yazısından daha felsefi, daha soyludur: şiir daha çok, genel olanı işler, tarih yazısı ise özel olanı. "Genel olan", belirli insanların ya akla yakın olarak ya da zorunlu olarak anlattığı şeylerdir. Bu, şiirin kişilere adlar vererek ulaşmaya çalıştığı amaçtır. "Özel olan" ise Alkibiades'in yapmış olduğu ya da onun başına gelmiş olan şeylerdir.

Komedyaya gelince, durum daha en başta açık seçik ortadadır: şairler, şiirlerini iambos şairleri* gibi özel bir kişi üzerine kurmak yerine, öykülerini akla yakın olaylarla kurar, sonra bu öyküyü desteklemek için onlara rastgele adlar verir. Tragedya yazarları, tersine, yapıtlarını gerçekten yaşamış insanların adları üzerine kurarlar. Bunun nedeni şudur: olası olan inandırıcı-

* Bu şairler, kullandıkları koşuklama türü (iambos) dolayısıyla böyle adlandırılırlar.

dır; vaktiyle olup bitmemiş bir şeyin olasılığına o anda inanmayız, oysa olup bitmiş bir şeyin olasılığı açık seçik ortadadır (olanaksız olsaydı, olmamış olurdu).

Bununla birlikte bazı tragedyalarda tanınmış bir ya da iki ad bulunur, ötekiler zorlama adlardır; bazılarında da tek bir ad vardır; örneğin Agathon'un, olayların ve adların zorlama olduğu, buna karşılık sevimliliğinden bir şey yitirmeyen *Antheus*'unda olduğu gibi. Öyle ki, tragedyalarımızı oluşturan geleneksel öykülere ne pahasına olursa olsun takılıp kalmamak gerekir. Dahası, bu davranış gülünç bir zorunluluk olur, çünkü bilinen olaylar yalnızca küçük bir azınlığın bildiği olaylardır ama bu, onların herkesin hoşuna gitmesini engellemez.

Bütün bunlardan açıkça ortaya çıkan şudur ki şair, ölçü şairi olmaktan çok, tarih şairi olmalıdır, çünkü olayları canlandırdığı ölçüde şair olur; canlandırdığı şey de olaylardır; şiirini gerçekten olup bitmiş olaylar üzerine yazmış olsa bile, şairliğinden bir şey yitirmez; çünkü bazı gerçek olayların, şair aracılığıyla bize ulaşan akla yakın ve olasılık taşıyan olayların içerdiği düzene uymasına hiçbir engel yoktur.

12

KANT

SANAT YAPITLARI VE DOĞA ÜRÜNLERİ

Kant, Yargılama Yetisinin Eleştirisi (1790).

Sanat ile doğa ilişkileri konusundaki tartışmada Kant doğaya öncelik tanır: Dehanın aracılığıyla "doğa, sanata kurallarını verir" (§ 46, s. 293). Bununla birlikte burada öykünme izleğinden uzaktayız. Sorun çok daha geniştir, çünkü Kant

Yargılama Yetisinin Eleştirisi'nde, doğa yasaları ile insanın özgür varlık olarak dayattığı yasalar arasında, ahlak yasasının gerçekleştirilmesini olası kılabilecek bir uzlaşma olasılığı üzerinde durur. Estetik yargıya, daha sonra da sanat yapıtı

hakkındaki yargıya ilişkin çözümlemeler, işte bu çok geniş çerçeve içinde yer alır.

Estetik yargı bize nesneye ilişkin hiçbir bilgi aktarmaz, çünkü öznenin sahip olduğu yetilerin oluşturduğu belirli bir uyum durumuna denk düşer. Bu durumda, doğal güzelliklere ve sanatsal güzelliklere aralarında hiçbir ayırım gözetmeksizin yönelmesi şaşırtıcı değildir. Oysa durum bu değildir: doğaya özgü bir zevk ile sanata özgü bir zevkin varlığı söz konusudur. Buraya aldığımız metinden önceki parçada ortaya konan düşünce budur. Usta bir sanatçının elinden çıkmış öykünmeden başka bir şey olmadığını anladığımız anda doğal güzellik tüm çekiciliğini yitirir; tersine, bir yapıtı değerlendirebilmemiz için, onun sanat ürünü olduğunu bilmemiz gerekir. Her iki güzellik türünün de kendine özgü bir zevk içerdiği açıktır. Bununla birlikte bu zevk bize kendini çelişkili biçimde sunar, çünkü doğaya özgü zevk bunu sanat olarak düşünür (bkz. § 23), oysa sanatta özgü zevk bunda doğanın varlığını tanır. Burada üzerinde durulacak olan işte bu noktadır.

Doğal güzellikte, tat alma yargısı entelektüel ilgi ile karışır, buysa bizim doğa ile bilgi edinme yetilerimiz arasındaki uyumdan,

bu uyumun kendi ahlaksal amacımızın gerçekleşmesi yönünde olası bir gösterge olarak görüldüğü ölçüde zevk almamızı sağlar. Sanat söz konusu olduğunda, tersine, güzel yapıtların çekiciliği hiçbir biçimde ahlaksal niteliklerin göstergesi değildir: “Tat alma ustaları, basit olarak yaygınlıkla değil, bütünüyle alışkanlık haline gelmiş bir tutumla kendini beğenmiş, inatçı, kendilerini tehlikeli tutkulara kaptırmış kişilerdir, ve [...] ahlak ilkelerine başka insanlar kadar bağlı olmama ayrıcalığına sahip olduklarını ileri sürebilirler” (§ 42, s. 283). Bununla birlikte, doğaya ya da sanata özgü olsun güzellik, *sonuçta*, ahlak güzelliğinin simgesi (§ 59, s. 342), tat alma da “ahlaksal İdea’ların duyarlı biçimde somutlaştırılmasını değerlendirme yetisi” (§ 60, s. 345) olarak tanımlanır. Aşağıdaki metin, bizi bu sonuca götürecek kanıtlamanın temellerini atıyor. Doğa ile sanat, ilkinin ürettiğini amaçsız olarak üretmesi, oysa sanatçının yapıtını bir amaca yönelik olarak ortaya koymasıyla birbirinin karşıtıdır. Ne var ki biz, doğal güzellik karşısında olduğu gibi, sanat yapıtı karşısında, biçim güzelliğinin bize vaat ettiği amacı boşuna ararız, çünkü sanat yapıtı hiçbir kavramı belirtemez: doğanın görünüşüne bürünür.

§ 43. Sanat Hakkında Genel Görüşler

1. *Sanat ile Doğa* arasındaki fark, *yapış (facere)* ile genelde davranış ya da ortaya koyuş (*agere*) arasındaki fark gibidir; sanat ürünü ya da sonucu da *yapıt (opus)* olarak, doğanın ürününden sonuç (*effectus*) olarak farklıdır.

Hukukta, yalnızca özgür olarak yapılan üretime, yani aklı eylemlerinin temeline oturtmuş özgür birinin gerçekleştirdiği üretime sanat adının verilmesi gerekir. Çünkü arıların ürettiği peteği (balmumundan yapılmış düzgün altıgenler) sanat yapıtı olarak tanımlamaktan hoşlansak bile, bunu yine de peteği sanatla kıyasladığımız için yaparız; arıların ortaya koyduğu işi kendilerine özgü hiçbir akılcı düşünceye dayandırmaksızın yaptıklarını düşündüğümüz anda, bunun onların doğasından kaynaklanan (içgüdüsel) bir ürün olduğunu ve bu ürünün bir sanat yapıtı olarak yalnızca onları yaratana mal edilebileceğini kabul ederiz.

Bir bataklıkta kazarken, kimi zaman olduğu gibi, yontulmuş bir odun parçası bulduğumuzda bunun doğanın ürünü değil, sanat ürünü olduğunu söyleriz; onu üreten neden, bunu bir amaçla yapmıştır, o odun parçası da biçimini bu amaca borçludur. Hem sonra, zorunlu olarak sahip olması gereken biçimin bir canlandırmasını, sonuçsallığından önce gelen kendi nedeni içinde oluşturacak tarzda –bu arada, söz konusu neden, sonucu kesin olarak *düşündürtecek* ölçüde olmaksızın– meydana getirilmiş her şeyde (bu, arılarda bile böyledir) sanatın varlığını kuşkusuz fark ederiz; kaldı ki, bir şeyi mutlak biçimde sanat yapıtı olarak nitelediğimizde, onu doğanın ortaya koyduğu bir sonuçtan ayırt etmek için, bu nitelemenin her zaman insan elinden çıkmış bir yapıtı ifade ettiğini düşünürüz.

2. İnsan becerisi olarak *sanat*, (*yapabilme*'nin, *bilme*'den farklı oluşu gibi) *bilim*'den de farklıdır; kılğısal yeterliliğin kuramsal yeterlilikten ya da tekniğin kuramdan farklı oluşu gibi (örneğin alan ölçme ile geometri arasındaki fark gibi). Ve bu ölçüler içinde, yapılması gereken şeyi, onu yapma *yeterliliğine* sahip olduğumuz için, yapılmasını basitçe *bilmemiz*, dolayısıyla da ulaşılmak istenen sonucu yeterince bilmemiz yüzünden, sana-

tın kurucu ögesi olarak nitelemeyiz, Sanatın alanına yalnızca, basit bir olgu olarak yapma bilgisini edinmiş olduğumuz için, en kusursuz biçimde yapma becerisine sahip olmadığımız şeyler girer. Camper bize, en iyi ayakkabıyı yapmamız için gerekli özellikleri tam olarak sıralıyordu ama kendisi hiçbir biçimde bir ayakkabı yapma becerisine sahip değildi.

3. *Sanat, zanaat'tan da farklıdır; ilkinde liberal* (ya da kafa işi) sıfatı verilir, ikincisi *ticari sanat* olarak da adlandırılabilir. İlkinin, bir oyun olmaktan öte, hiçbir amaca hizmet etmediği (başarısız), yani özünde hoş bir etkinlik olduğu, ikincisinin de ortaya bir iş koyan, yani özünde hoş olmayan (zorluk veren) ve yalnızca sonucu bakımından çekici olan (örneğin kazanç sağladığı için), dolayısıyla da insanlara zorlayıcı biçimde dayatılabilen bir etkinlik olarak düşünülür.

Meslekler içinde saatçilerin sanatçı, demircilerin de tersine, zanaatçı sayılıp sayılamayacağını anlamak için konuyu, bizim burada benimsediğimizden farklı bir açıdan bakıp değerlendirmek gerekir; çünkü o durumda, görüş açısı olarak, bir saati ya da bir demir işini gerçekleştirmek için zorunlu olarak sahip olunması gereken beceriler arasındaki oranı ölçü almak gerekir. Yedi liberal sanat olarak adlandırılan sanatlar içinde, bunlardan bazılarının bilim, bazılarının meslek sayılıp sayılamayacağını belirlemeye gelince, ben burada bu konuyu tartışmak istemiyorum. Buna karşılık, liberal sanatların hepsinde, yani ele alınan durumların hepsinde belirli bir zorlama boyutunun ya da söylendiği gibi, bir *mekanizma'nın* varlığından söz edilebilir; öyle ki, bu boyut olmaksızın, sanat alanında özgür olması ve yalnızca yapıtın harekete geçirmesi gereken *akıl* hiçbir varlık gösteremez ve bütünüyle etkisiz hale gelir (bu konuda, şiirde dilin titizlikle kullanılması ve zengin olması yanında, düzgün deyişin ve ölçünün gözetilmesinin oynadığı rol örnek verilebilir); birçok yeni eğitimcinin her türlü zorlamayı kaldırıp, eskiden çalışma ürünü olan işi basit bir oyuna dönüştürmekle bir liberal sanata olası en iyi katkıyı sağladığını düşündüğü bir ortamda bunun boş bir anımsatma olduğu söylenemez.

13

RAVAISSON

“SANATI SANAT YAPAN,
BÜTÜNÜN VE İLKENİN GÖZETİLMESİDİR”

Ravaisson, Son Felsefi Yapıt ve Parçalar.

Bir nesneyi tanımak için, Aristoteles'e göre, onun yöneldiği biçimi, yani amacını bulgulamak gerekir. Çalışmalarının bir bölümünü sanatın incelenmesine ayırmış olan Fransız filozof Félix Ravaisson (1813-1900), bu bilgi kavrayışının kusursuz yorumcusudur. Bu kavrayış bilim alanında olduğu kadar sanat alanında da geçerlidir. Bilim, çeşitli olaylarla uğraşır ve bunlar hakkında ancak, onların bütünlüğünü öngerek olarak ortaya atarak bilgi sahibi olur. Bu arada, söz konusu öngerek Ravaisson için, bilim yasalarının çeşitli olaylar için ileri sürdüğü biçimsel bütünlük değil, metnin sonunda alıntılandığı gibi, Leibnitz'de ilahi anlama yetisinin kavradığı tarzda, gerçekten varolan bir son nedendir. Ravaisson böylece bilginin gelişiminde iki ânu ayırt eder: bir bütünün algılanması ve bunu düzenleyen ilkenin kavranması. Dolayısıyla bilim, bilme ediminin ilkelerin ilahi gözle görülmesine kadar yükselen bir metafiziğe ulaşır.

Bu arada bir zorluk söz konusudur: Deneylerin, öğelerini yalnızca parçalar halinde sağladığı bu ilkeler nasıl bulgulanacak? Sanatın

ve doğanın ortaya koyduğu yapıtların incelenmesine geri dönerek. Bu yapıtların, örneğin Leonardo da Vinci'nin sözünü ettiği “ilahi figürlerin” erekliliği o kadar açık seçik ortadadır ki onlara karşı duyarsız kalamayız. Bu durumda, ayrıntıların incelenmesini aydınlatan, ilkenin bilinmesidir; bu ilke ayrıca, ortaya çıkacak yapıtı da belirleyecektir. Dolayısıyla, Aristotelesçi öykünme kavramına sadık Ravaisson'a göre sanat, modelin biçiminin belirlenmesi ve canlandırılmasıdır. Buna karşılık Pestalozzi (1746-1827) ve -bir başka tarzda- Benvenuto Cellini, her türlü ilke-den, dolayısıyla da her türlü düzenlemeden bağımsız, görünüşlerin basitçe yeriden canlandırılmasına dayanan bir öykünme anlayışının savunucularıdır. Dolayısıyla aşağıdaki metinde dikkate alınması gereken yalnızca, “bütünün ve ilkenin gözetilmesi” olarak tanımlanan sanat anlayışı, bir yapıtı ortaya koymak için izlenmesi gereken yöntem değil, bir sanat yapıtının gerçekleştirilmesinin, tüm öteki araştırmalar için bir model oluşturmalarının ileri sürülmesidir.

Öğrenme burada aynı zamanda, önce sanatın, ardından doğanın başyapıtlarıyla sürekli bir alışveriş içinde gerçekleştirilen bir arınma, sanatın tanrısal ruhla verimli birleşmesidir. Dolayısıyla yüzyılımızda bazı kişilerin, plastik sanatların temeli olan desen sanatını, en azından görünüşte, geometriyi temel alan bir tür bilime indirgemek istemesi büyük bir hata olmuştur. Bu, desen sanatını böylelikle çalışan sınıfların hizmetine sunmanın bir yolunu bulduğunu düşünen İsviçreli köy öğretmeni Pestalozzi'nin buluşudur. Geometri ile oldukça haşır neşir olan ve eğitimi tümüyle bu alan üzerinde temellendirme eğiliminde olan Pestalozzi öğrencilerine, canlı varlıklarda çok karmaşık olan şeylerin konturlarını düz ya da eğrilerden oluşan çizgiler halinde basitleştirmeyi öğretti. Buysa, biçimleri çirkinleştirerek bozmak, bunları maddecilerin yaptığı tarzda en basit öğelerine indirgemek anlamına geliyordu. Özellikle de bütünün ve ilkenin varlığını kabul etmeksizin yalnızca ayrıntıları dikkate almak demektir.

Oysa sanatı sanat yapan, bütünün ve ilkenin gözetilmesidir. Pestalozzi'nin sözümona yöntemini uygulayanların bütünü oluşturmak için, Michelangelo'nun her türlü desenin temeli olarak ileri sürdüğü düşünceyi bir yana bırakan mekanik bir yöntem başvurdukları görülüyor, buysa desenin kaçınılmaz olarak bozulmasına yol açıyor. Belirli bir işi daha büyük kolaylık ve doğrulukla yapmak için, diye yazmıştı Leonardo da Vinci, mekanik ölçüm yollarına başvurulabilir. Ne var ki bunları çıraklık döneminde kullananlar, kendi dehalarını yok etmiş olurlar.

Eski bir özlü söze göre, demirci olmak için demir dövmek gerekir. Dolayısıyla, sanat öğrenmek için yararlanılabilecek tek yöntem, o sanatı uygulamayı sağlayan ve yukarıda gördüğümüz gibi, bilimin bile özünde indirgendiği yöntemdir: basit olandan, yani bir organizmada amaca hizmet etmek için varolan ayrıntıdan değil, amaçtan yola çıkmak. Horatius, onunla birlikte de tüm ustalar, önce bütünü ortaya koymak gerekir, der. Bunu yaptıktan sonra, diye ekler, o bütünde, etkiyi ve ifadeyi oluşturan yalın ilkeyi yakalamaya çalışmak gerekir.

Tüm sanat ustalarının izlediği ve önerdiği yöntem, en başta bütünü ortaya koyup onun ilkesini aramak, sonra, gelişen bir bölümlenmeyle bütünden ayrıntılara derece derece inmek,

bütünün birliğini bir an olsun gözden kaçırmamaktır. Birliğin ve çokluğun birlikte yol aldığı bu çalışmanın sonucu olarak, doğurucu birliğin niteliğini ve kendisini oluşturan bölümlerde nasıl ortaya çıktığını ele veren içtenlikli duyguyu yakalamış oluruz. Güzel bir model, yukarıda gördüğümüz gibi, bütünün ve bölümlerin karşılıklı sevgiyle birbirinin içine geçmiş gibi görüldüğü ve birliktelikleri daha doğal izlenimi verdiği ölçüde güzel görünen modeldir. Doğada, organize olmuş varlıkların özelliği, kendisini oluşturan organların bütüne oranla göreceli bağımsızlık içinde olmasıdır; daha yetkin organizmalarda bağıllığın öteki organizmalara göre daha büyük olması, organların daha özgür olmasından kaynaklanır. Öteki canlılarla kıyaslandığında insanda görülen durumdur bu. Bir sanat yapıtında da bunun böyle olması gerekir. Organların, der Leonardo, bağımsız (*sciolti*) ya da çözülmüş (*snodati*) olması gerekir. Gerçekten de bir organı oluşturan iki bölümün asla tek bir çizgiyle birleştirilmemiş, eklemlerin de olabildiğince hareketli olması değişmez temel kuraldır. Normal oranlara sahip bir canlıyı canlandıran bir figürde böylece kusursuz bir özgürlük ifadesi bulunmalı, böylelikle de bu figür kendi ilkesinin bağışlayıcılığını kanıtlamalıdır. Yoksa, hiçbir incelik, hiçbir sevimlilik söz konusu olamaz.

Yöntem, giderek daha karmaşık hale gelen modellerin canlandırılması için uygulandığında, daha ilerleyici özellik kazanır.

Burada geometrinin de işe karışacağını ekleyelim ama bundan, optik yasalar sonucu ortaya çıkan biçim bozulmalarını bilimsel ilkelere indirgemek, böylelikle kavrayışı kolaylaştırmak için perspektifte yararlanılacaktır.

Biçimler ve hareketler için de bilginin, modellere öykünme ediminden oluşan yöntemin kullanılmasından gerçek anlamıyla önce gelmesi gerekir; bu, Leonardo'ya göre, bilimin sanata, olanaklı ile olanaksız birbirinden ayırarak yararlı olmasını sağlayacaktır.

Sanat yöntemi aslında, modellere öykünmekten ibarettir ama bu öykünme, kurallara uygun bir yapıdaki geometrik çizim gibi değildir. Buysa, desen sanatına öykünme sanatı adını verenlerin kavramış olduğu bir şeydir.

İçlerinde en ünlüleri Benvenuto Cellini olan bazı ikinci sınıf sanatçıların boşuna reddettiği eski ustaların uygulamasına göre, başlangıçta yapılması gereken, insan figüründe ruhu en çok yansıtan ve ifadeye gelen bölümleri, gözler ve ağız gibi, Pestalozzi'nin sözümona yönteminin ya da geometri yönteminin sona bıraktığı bölümleri belirlemektir. Michelangelo da bu konuda biçimsel öğüt veriyordu. Desenci çırağı bu hazırlıktan sonra, figürün bütününe ele alarak Michelangelo'nun, Leonardo da Vinci'nin, özellikle de Yunan sanatçıların izinden gidecek, önce hareketlerin ayırd edici yılanı çizgilerini, sonra biçimlerin çizgilerini arayacaktır. Bunları özellikle, Leonardo'nun Tanrısal olarak nitelediği figürlerde arayacaktır. Böylece, Descartes'ın, Malebranche'in ve Leibniz'in istediği gibi, her şeyi kendi tarzına göre Tanrı'da görmeyi öğrenecektir.

14

ALAIN

İNSAN ANCAK ÇALIŞARAK YARATIR

*Alain, Güzel Sanatlar Sistemi, 1. kitap, böl. VII,
"Madde Hakkında".*

Sanat yapıtı, kendisinden önce varolan bir şeyi canlandırır: işte, uzun bir geleneğin savunageldiği, Alain'in de karşı çıktığı düşünce. Buna ilkçağ düşüncesinde rastladığımız gibi (bu düşünceye göre yapıt, İdea üzerinde derin düşünme sonucu ortaya çıkan üründür), modern düşüncede de rastlıyoruz; buna göre, sanatçı önce düş kurar,

sonra düşüncesini somutlaştırır. Her iki durumda da uygulama ikinci sırada yer alır, çünkü sanatçı kendini önceden varolan bir canlandırmanın hizmetine verir. Başarılı olduğunda daha çok hayranlık uyandıran, olmadığı durumda daha çok yerilen sanatçı üretim sırasında basit bir uygulayıcı olarak kalır. İyi de, nedir bu canlandırma

denen şey? Alain'in düşüncelere hiçbir aşkınlık tanımadığını biliyoruz. Geriye, imgelemi çözümlmek kalıyor. İmgelemede, Baudelaire'in ona tanıdığı gücün ("yetilerin kraliçesi") varlığını kanıtlayacak bir şey bulunduğundan emin olamayız, çünkü Alain'e göre imgelem, bütünüyle irade tarafından yönetilmeyen bir bedeninin ortaya koyduğu, kendiliğinden yapılan hareketlerin ürününden başka bir şey değildir. Alain, Descartes'ı izleyerek, beden durumlarının ruh üzerindeki etkisini açıklar: "İmgelemin temel olarak bu bedensel durumların art arda gelişinden ibaret olan işleyişi, bu özelliğiyle bile, duruma göre, taşkın ya da kararsız, hareketler bakımından zengin, buna karşılık amaçlar bakımından zayıftır ve her zaman karmaşıktır." (*Système des beaux-arts*, IV, "Du corps humain") Bedenin hareketlerine, canlandırma- larını daha da karışık hale getiren duyguların hareketleri eklenir. Gerçekte, kendisine mal edilen saygınlığı hak etmek için imgelemin yoksun olduğu şey, tutarlılık ve amaçlılıktır. Dolayısıyla, sanat yapıtının üretimini anlayabilmek için bir başka ilke bulmak gerekir. Peki, bu ilkeyi, üretimin kendisinde, bu kadar hor görülen gerçekleştirme işinde değilse, nerede aramalı? Alain, yapıtın kökenini eylemde, kendini önceden sanatçıya -hatta deha sahibine- olduğu gibi, sıradan izle-

yiciye de sunmayan gerçekleştirme girişiminde bulacaktır. Sanatçı, henüz canlandırılmamış olan şeyi yaparken keşifte bulunur: "O da doğmakta olan yapıtın, kendi yapıtının izleyicisidir." Yapma işi öncelikle, biçim verilmesi gereken malzemenin yasalarının, sonra bizzat yapıtın yasalarının, bu yapıt ortaya çıkmaya başladığında, keşfedilmesidir. Karşıt kuvvetlerin ortaya koyduğu direnci ancak bunlar ortaya çıktığında duyumsayabilir, önceden asla hesaplayamayız.

Alain'in çözümlemesine göre sanat yapıtı işte böyle, yakalanması gereken canlandırma yetilerinin bir bakıma güçsüzlüğünden doğar; olabilecek olan şey, henüz ortada yoktur: imgeleme özelliğini veren, onun zenginliği değil, tam tersine, özünde varolan yoksunluktur. Bu düşünce, ortaya özgün bir yaratma kavrayışı koyar: yapıt, bir yandan bütünüyle tektir, onu önceleyen ya da sonralayan hiçbir şey yoktur ("güzelliğin kuralı yalnızca yapıtın içinde yakalanır ve orada yakalanmış olarak kalır, öyle ki, bir başka yapıtı yaratmak için hiçbir zaman, hiçbir biçimde bir daha kullanılamaz"), ama öte yandan, önceden doğal olarak tasarlanmış biçimlerin uzantısından başka bir şey de değildir: bir özerkliğe ulaşması, yapma ediminin imgelemin güçsüzlüğünü desteklemesinden kaynaklanır.

Esinin madde olmaksızın hiçbir şey yaratamayacağı açık seçik ortada olduğuna göre, sanatçı için gerekli olan, sanatların her zaman kökeninde bulunan bir ilk nesne ya da olguların öyle ya da böyle ilk zorlamasıdır; sanatçı bu ilk nesne üzerine önce kendi algılamasını uygular; örneğin bu, mimar için mekân ve taşlardır, yontucu için bir mermer bloktur, müzikçi için bir haykırıştır, söylevci için bir savdır, yazar için bir düşüncedir, herkes için öncelikle kabul edilmiş geleneklerdir. Bu nedenle sanatçı bambaşka bir şeyle, kendi düşlemleriyle tanımlanır. Çünkü her sanatçı algılayıcı ve etkindir, bunu durmaksızın yapar. Dikkatini, nesneden çok, kendi tutkuları üzerine çevirmiştir; neredeyse yalnızca tutkulara tutkun olduğu söylenebilir; bununla sanatçının aylaklık içinde düş kurmaya can attığını söylemek istiyorum: her sanatçının ortak özelliği budur, buysa onların zor insanlar olduğunun düşünülmesine yol açar. Zaten, bunca sanatçının bir düşünce ya da bir imge yakaladığını düşündüğü için safça giriştiği ve bu yüzden başarısız olmuş bunca yapıt, hiç konuşmayan sanatçının güçlü, konuşkan ve dağınık, tersine çok konuşan sanatçının da güçsüz olarak nitelenmesini açıklar. Ne var ki, buraya kadar sergilenen ilkelere geri dönecek olursak, güzel bir şeyin eylem olmaksızın asla ortaya konmadığı düşüncesini bir kenara bırakabiliriz. Böylelikle, sanatçının derin düşünceye dalması, düşlemekten çok, gözlemlemek olur, daha da iyisi, kendine kaynak olarak oluşturduğu şeyin gözlemi, yapacağı şeyin de kuralı olur. Kısacası, insanın yaratma ediminin en yüce yasası, yalnızca çalışarak yaratılabileceği olgusudur. Sanatçı önce zanaatçıdır. Maddenin boyun eğmez düzeni bize destek verdiğinde, özgürlük ortaya çıkar; ama kendi düşlemimizi, yani insan bedeninin duygulanımlar düzenini izlemek istediğimizde, köleleşiriz ve yaratılarımız biçim düzeyinde mekanikleşir, çoğu kez budalaca, çok ender olarak da heyecan verici olur, buna karşılık ortaya iyi ve güzel hiçbir şey koyamayız. Bir insan kendini esinine kaptırdığında –bununla, kendini kendi doğasına bıraktığında demek istiyorum– gördüğüm şey yalnızca, maddenin onu boş doğaçlamadan ve ruhsal kararsızlıktan koruyabilecek direnci oluyor. Eylemlerimizin bu yansıması bize sakınmayı öğretiyor; öte yandan en

küçük taslağın bu sadık tanıklığıyla, güven duymayı da öğreniyoruz.

Başiboş dolaşan imgelemde, ölçüsüz heyecanlar sayesinde her şey vaattir; öyle ki, deneyimsiz bir yontucu kendi esinlenmeleri kadar çabuk değişebilen plastik bir maddeye sahip olmayı dileyebilir. Ne var ki yalnızca şeytandan, mermerin anında istediği gibi yontulmasını dileyecek olursa, kendi gerçek gücü hakkında yanılgıya düşer. Yapma gücü, düşünme ya da düşünme gücünden çok daha ileri gitmeseydi, sanatçılar olmazdı. Doğanın bizi etkilediğini, biçimli taşlar, budaklı gövdeler, lekeler ya da çatlaklar bulunduğunu, bunların zaman zaman ya da belirli açıdan tuhaf ama kararsız biçimler oluşturduğunu hepimiz biliriz. Sanatçının çok doğal olarak yaptığı şeylerden biri de kuşkusuz, doğaya biraz katkıda bulunup bu taslakları bitmiş hale getirmektir; buysa bir hayalete bir nesnenin biçimini vermektir. Ve bu, baston yapanların ayırt edebileceği bir şeydir; kökün aldığı biçimlerde taslak halinde bir hayvan başı ararlar; ne var ki becerikli olan kişi burada sakınlı davranır; yontulan her odun parçası biçimi biraz daha ortaya çıkarır ve kişiyi yeni bir deneyime götürür. Gözlemci bir sanatçı böylece, bir şeyler algılamak için, ne yapacağına içinden gelen esine göre karar verir. Öyle ki, elinin altındaki model önce nesnedir ama sonradan yapıt haline gelir.

Tasarı bakımından her zaman zengin olan tutkunun, hoş gitme ya da şaşırtma isteği yüzünden sanatçıyı kendi yolundan sürekli saptırdığı düşüncesini sürekli olarak yadsıdığını itiraf ediyorum. Bununla birlikte her tasarımın maddeyi endüstriyel olarak, yani üzerinde hiç düşünmeden belirlediği, bunun tersine, estetik düşüncenin, kınayan ya da öven ve öyle ya da böyle endüstrinin amacı olan insan davranışından ayrıldığı da doğrudur; ne var ki nesneye daha yakın olan sanatçı, her zaman kararsız, kendine özgü düşüncelere karşılık, doğadan yardım istemesine onu sorgular ve belirler. Her zaman yanlış yorumlanan 'doğa, ustaların ustasıdır' özlü deyişini işte bu biçimde anlamak gerekir. Şunu anlayalım ki, gerçek bir olay bir romancı için, Michelangelo'nun sık sık görmeye gittiği, madde, destek ve ilk örnek olan o mermer bloklar gibidir. Başka durumlarda ilk mad-

de, henüz tıraşlanmamış ama kendine özgü biçimini ve ağacın yumuşak ya da sert bölümlerini bize sunan mobilyadır. Katedrallerde ve eski evlerde gördüğümüz gibi, naif mimar için ilk nesne, öncelikle yapmak istediği yararlı yapıttır; ve bu düşüncüyü izleyerek, ilerde göreceğimiz gibi, kendimizi süslemenin çok yakınında buluruz. Tumturaklı sözler gibi sürekli doğup ölen yapıtlar için, örneğin dans ve müzik için ilk madde, kendisini izleyen hareketin süslediği ama aynı zamanda daha sonra gelecek olanı muştulayan ilk harekettir, öyle ki sanatçılar bu tür yapıtlarda, öteki yapıtlarda olduğu kadar özgür değildir belki; müzik alanında bunun tersi geçerliymiş gibi görünse de bu böyledir. Kaldı ki bu alanda zorlayıcı olan tür birden fazladır ve burada aygıtlar, örneğin kemancının kemani, yontucunun yontma kalem, desencinin kalem, ressamın tuvali, büyük rol oynar. Her yapıtın bu sıradan koşullara ne kadar bağlı olduğunu gözlemlememiş çırak yoktur; ne var ki, yapıtın bunlara hangi anlamda bağlı olduğunu algılamak, işte bu kolay değildir; çünkü kolaylık zanaatçıya destek olur ama sanatçı için zararlıdır; ve meslek ile esinlenme her zaman birlikte gittiğinden, bunları birbirinden ayırt etmek kolay değildir. Bununla birlikte, sanatçıların dünyasında belirli bir kolaylığın ilacı olmadığı bilinir.

Geriye, sanatçı ile zanaatçı arasında ne fark olduğunu söylemek kalıyor. Düşüncenin yapımdan önce gelip onu düzenlediği her durumda endüstrinin varlığı söz konusudur. Ayrıca, ortaya konan yapıtın düşüncüyü düzelttiği de –zanaatçının denemeye giriştikten sonra düşündüğünden daha iyisini ortaya koyduğu anımsanacak olursa– doğrudur; zanaatçı bu yanılla sanatçıdır ama bu, saman alevi gibi zaman zaman parlayan bir şeydir. Bir düşüncenin bir şey içinde canlandırılması –hatta bir evin çizimi gibi iyice belirli bir düşüncenin canlandırılması diyeceğim– yalnızca mekanik bir yapıttır, şu anlamda ki, önceden iyice ayarlanmış bir aygıt bu yapıtın binlerce kopyasını çıkartabilir. Şimdi, portre ressamının çalışmasını düşünelim; yapmaya başladığı portrede kullanacağı renklerin hepsini kafasının içinde önceden tasarlamış olmasına olanak bulunmadığı açıktır; düşünce, çalışma ilerledikçe gelir; hatta düşüncenin, izleyici için söz konusu olduğu gibi, daha sonra geldiğini, ressamın da

ortaya çıkmakta olan kendi yapıtının izleyicisi olduğunu söylemek daha doğru olur. Sanatçıya özgü olan şey işte budur. Dehanın, doğanın inceliğine sahip olması ve kendi kendini şaşırtması gerekir. Güzel bir dize başlangıçta bir tasarı değildir, sonradan öyle olur; ama şaire güzel görünür; ve güzel yontu yontucuya, onu yapmayı sürdürdükçe güzel görünür; ve portre fırçanın altında doğar. Müzik burada en iyi tanıktır, çünkü düşünmek ile yapmak arasında fark yoktur; düşünürsem, şarkı söylemem gerekir. Bu, şarkı söyleme düşüncesinin bir kahramanın anısı için, evlilik töreni için, ormanları, ekinleri ya da denizi yüceltmek için oluşturulmuş olmasını dışlamaz elbette; ama bu düşünce sıradan müzikçi ile gerçek müzikçi için ortaktır, Don Juan masalının Molière ile başkaları için ortak oluşu gibi, Aisopos'un birçok masalcıya örnek oluşu gibi, resmi yapılacak bir modelin model oluşu gibi. Deha, resmedilmiş, yazılmış ya da şarkı olarak söylenmiş yapıtta kendini belli eder yalnızca. Böylece, güzelliğin kuralı yalnızca yapıtta ortaya çıkar ve orada yakalanmış olarak kalır, öyle ki bir başka yapıtın ortaya konmasında hiçbir zaman, hiçbir biçimde kullanılamaz.

Burada önce, kendi özünde oldukça gizli olan bu düşünceyi sergilemek gerekirdi. Okur, daha sonra bunun her sanat için geçerli olup olmadığına karar verecektir. Bununla birlikte, attığımız ilk adımları doğrulayacak bir uyarı aklımıza kendiliğinden geliyor. Şeyin kendini en güçlü biçimde duyumsattığı sanat mimarlıktır. Oysa mimarlık, sonradan ortaya çıkma ya da başlangıç aşamasındaki bir sanat değil, neredeyse tüm sanatların ustası, onların atasıdır. Tersine, sanatların en özgürü olan düzyazı sanatı, aynı zamanda en genç, en fazla emekleme aşamasında olan, tüm sanatların en aldatıcısıdır; özellikle, çok esnek bir madde olan duyguları ifade ettiğinde. Bununla birlikte, mermeri lanetleyen, dilbilgisini ve sözlüğü lanetleyen birçok sanatçıya rastlanabilir; bunlar canlandırmak istedikleri şeyleri gerçekleştirmek için çok sıradan araçlarmış gibi. İmgelemin kendine özgü yanlışı işte buradadır ve romancı sanatçıyı kafasının içinde işte böyle canlandırır; ne var ki gerçek sanatçı bu tür sözler karşısında kendini uzun süre heyecana kaptırmaz; o daha çok mesleğini sever ve ona şükreder. Ne mutlu sert bir taşı işleyene.

15

BENJAMIN

SANAT YAPITININ ÇOĞALTILABİLİRLİĞİ

Benjamin, *Mekanik Çoğaltım Aşamasında Sanat Yapıtı*,
Ecrits français'de, Fransızca Yazılar içinde

Sanat ile teknik arasındaki ilişkileri nasıl tanımlamak gerekir? Sanat, yapıtın gerçekleşmesini sağlayan teknik olanakların üzerinde mi yer alır? Ya da tersine, tekniğin belirli bir dönemdeki durumunun ifadesi midir yalnızca? Sanatın özerk olduğu savına karşılık, Walter Benjamin bu sonuncu seçeneğin altını çiziyor. Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlamaya olanak yoktur. Sanat yapıtının dönemlere göre değişen işlevini, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki öge belirler: bir yandan toplumsal dönüşümler, öte yandan mekanik bulgular. Walter Benjamin burada ikinci ögenin üzerinde durmakla birlikte, halkın sinemaya duyduğu hayranlığı ele alıp bunu insanın mekanikleşmeye karşı kazandığı bir zafer olarak yorumlamakla, ilkinin de gözden kaçırmıyor.

Denemenin ilk bölümü sanat yapıtlarını, sanatın işlevini kökten biçimde dönüşüme uğratan çoğalt-

ma tekniklerinin bulgulanmasından önceki biçimiyle inceliyor. Bir sanat yapıtını bu altüst oluştan önce niteleyen, Walter Benjamin'in onun "ayla"sı olarak adlandırdığı şeydir. Sanat yapıtı biriciktir, yok olmaya yargılı ya da yok olmuş yerlerin ve zamanların belleğidir. Aylayı oluşturan, sanat yapıtının aynı zamanda kalıcı ve kırılğan oluşudur, çünkü sanat yapıtı ancak "burada ve şimdi" vardır ve yok olup gitmesi için, çok önemsiz bir neden yeterlidir. Onu izleyen kişide saygı, hatta ululama duygusu uyandırır. Aylası olan bir sanat yapıtı, yaşamayı sürdüreceği zamanın üzerinde yer alıyor izlenimi bırakır; özerk olduğu düşüncesi işte bu izlenimden kaynaklanır. Ne var ki, sanat yapıtının "çoğaltılabilirliği", izleyicinin onunla kurduğu bağın doğasını dönüşüme uğrattığı gibi, yapıtın doğasını da dönüşüme uğratarak bu kavrayışın tarihsel niteliğini ortaya koyar. Bu metnin inceleme konusunu oluşturan sinema, bu kökten dönüşüme -Walter Ben-

jamin'in iki dönem arasında bir geçiş sanatı olarak kabul ettiği fotoğraftan sonra- bütünüyle tanıklık eden sanatların ilkidir. Gerçekten de Benjamin, "çoğaltılabilirliğin" yapıtın temel özelliği haline gelmesinden sonra, yapıtın özgünlük ve doğallık özelliğinin bütünüyle orta-

dan kaldırılabilir hale geldiğini ortaya koyuyor: filmin tüm görüntülerine "isteğe bağlı olarak" rötuş yapılabilir. Dolayısıyla, çoğaltılabilirlik, insanla sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi, hayranlıkla izleme yerine tüketimi ve eğlenceyi koyduğu ölçüde yeni bir temele oturtmuştur.

VIII. Yunanlılar, sanat yapıtının çoğaltılması konusunda yalnızca iki mekanik yöntem biliyorlardı: kalıplama ve basma. Seri olarak üretilebilen sanat yapıtları yalnızca bronzlar, pişmiş topraktan yapılmış eşyalar ve madalyalardı. Geriye kalanların hepsi tek, teknik bakımdan da çoğaltılamaz olarak kalıyordu. Oysa bu yapıtlar sonsuza kadar kalacak biçimde üretilmeliydi. Yunanlılar kendilerini, eriştikleri teknik düzey bakımından, "değerini sonsuza kadar koruyacak" bir sanat yaratmak zorunda hissediyorlardı. Sanat tarihindeki seçkin yerlerini alıp sonraki kuşaklara örnek olmalarının temelinde işte bu koşullanma yatmaktadır. Bizim de Yunanlılarla zıt kutupta yer almadığımıza hiç kuşku yok. Sanat yapıtlarının mekanik olarak çoğaltılması hiçbir dönemde bugünkü düzeye erişmemişti. Sinema filmi ilk kez, özelliği, bütünüyle çoğaltılabilirliği ile belirlenen bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat biçiminin özelliklerini Yunan sanat biçimleriyle karşılaştırmak gereksizdir. Bununla birlikte, söz konusu karşılaştırma bizim için bir noktada öğretici olur. Film ile, Yunanlıların sanat açısından kuşkusuz son sırada yer verdikleri ya da en önemsiz kabul ettikleri bir nitelik belirleyici özellik kazandı: sanat yapıtının yetkin hale getirilebilir olması. Bitirilmiş bir film, bir solukta yaratılmış bir yapıttan başka bir şey değildir; montajcının seçimine göre art arda getirilmiş bir görüntüler dizisinden oluşur -bu görüntüler, ilk çekimden son çekime kadar, isteğe göre elden geçirilebilir niteliktedir. 3.000 metrelik bir film olan *Opinion publique* için Chaplin, 125.000 metre film çekmiştir. Dolayısıyla, film sanat yapıtları içinde en çok yetkin hale getirilebilir olanıdır ve bu yetkinleştirme olanağı doğrudan doğruya, onun her türlü "ölümsüz değer" kavramını kesin

biçimde reddetmesinden kaynaklanır. Bu karşıt-kanıttan çıkan sonuç şudur: Sanatta “ölümsüz değerler”e ulaşma peşinde koşan Yunanlılar, sanatlar hiyerarşisinin doruğuna, en az yetkinleştirilebilir bir sanatı, ürettiği yapıtların bütünüyle tek bir parçadan oluştuğu yontu sanatını koymuşlardı. Yontu sanatının, üretiminde kurgu olanağından yararlanılabilen sanat yapıtlarının ortaya çıktığı dönemde gerilemesi kaçınılmazdı.

IX. On dokuzuncu yüzyılda resim ile fotoğraf arasında, bu sanatların karşılıklı üretiminin sanatsal değeri konusunda çıkan tartışma bugün bize karmaşık ve aşılmış geliyor. Böyle olması, yine de söz konusu tartışmanın önemini hiç azaltmadığı gibi, tersine, öneminin altını çizebilir. Bu kavga, aslında, taraflardan ne birinin, ne de ötekinin önemini bütünüyle algıladığı, evrensel ölçekte bir altüst oluşun tanısını oluşturuyordu. Mekanik çoğaltılabilirlik çağı, sanatı ritüel temelinden ayırıyor, böylelikle de onun görünüşteki özerkliğini bir daha geri getirmek üzere ortadan kaldırıyordu. Bu arada, bunun sonucu olarak sanatın işlevlerinin değişmesi, yüzyılın perspektiflerinin sınırını aşıyordu. Hatta bunun ne anlama geldiği yirminci yüzyılda bile gözden kaçıyordu –ki bu yüzyıl filmin doğuşuna tanık olmuştu.

“Fotoğraf bir sanat mı, değil mi?” sorusunun getirdiği sorunun çözümü için –önce, fotoğrafın bulgulanışının sanatın temel niteliğini bütünüyle altüst edip etmediği sorusu sorulmadan– ince düşünceler üretme yolunda boş çabalar harcanmamış gibi, bu kez de sinema kuramcıları vaktinden önce doğmuş bu sorunun üzerine gittiler. Oysa fotoğrafın geleneksel estetiğin karşısına çıkardığı sorunlar, filmin ona hazırladığı sorunlar karşısında çocuk oyuncağı kalırdı. İlk sinema kuramlarının niteliği olan inatçı körlük işte buradan kaynaklanıyor. Örneğin Abel Gance bu yüzden şunları ileri sürüyor: “Şaşılacak bir geriye dönüşle kendimizi Mısırlıların ifade düzeyinde bulduk... Görüntü dili henüz yerine oturmuş değil, çünkü gözlerimiz henüz kendini buna ayarlamadı. Görüntülerin ifade ettiği şeyler için yeterince saygı, yeterince kült oluşmadı.” Séverin-Mars şunları yazıyor: “Şimdiye kadar hangi sanat daha yüce, aynı zamanda daha şiirsel ve daha gerçek bir düşe sahip oldu. Böyle düşünüldüğünde, sinema makinesi

olağanüstü bir ifade aracı haline gelecek ve onun ortamında yalnızca en yüce düşüncelere sahip kişiler, yaşamlarının en kumsuz ve en gizemli anlarında devinecek." Alexandre Arnoux da kendi hesabına, sessiz film üzerine yazdığı bir fanteziyi bitirirken, işi şu soruyu sormaya kadar vardiıyor: "Sonuç olarak, rastgele kullandığımız terimlerin hepsi duayı tanımlamıyor mu?" Sinemaya sanatlar arasında bir yer verme peşinde koşan bu kuramcılar, filmin içine ritüel öğeleri kabaca sokmak istemelerini gözlemlemek anlamlı. Bununla birlikte, bu spekülasyonların yapıldığı dönemde *L'Opinion publique* ve *Altina Hücum* gibi filmler her sinema perdesinde gösteriliyordu. Buysa Gance'ın hiyeroglif karşılaştırmasını kullanmasını önlemediği gibi, Séverin-Mars'ın filminden, Fra Angelico'nun resimlerinden söz eder gibi söz etmesini engellemiyordu. Günümüzde de tutucu bazı yazarların filmin önemini kutsal olanda olmasa da, en azından doğaüstü olanda araması anlamlıdır. Reinhardt'ın gerçekleştirdiği *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı yorumlayan Werfel, filmi o zamana kadar sanat alanına taşıyan şeyin hiç kuşkusuz, sokaklarıyla, iç mekânlarıyla, garlarıyla, lokantalarıyla, otomobilleriyle ve plajlarıyla dış dünyanın kısır bir kopyası olduğundan kaynaklandığını gözlüyor. "Film henüz gerçek anlamını, gerçek olanaklarını yakalayamadı... Bu olanaklar, onun doğal araçlar kullanarak, tartışılmaz bir inandırıcılık gücüyle olağanüstü, büyülü ve doğaüstü olan her şeyi ifade edebilen özel yeteneğinde yatıyor."

X. Bir tablonun fotoğrafını çekmek, bir çoğaltma tarzıdır; kurgusal bir olayı bir stüdyoda fotoğraflamak da bir başka çoğaltma tarzıdır. İlkinde, çoğaltılan örnek bir sanat yapıtıdır; oysa elde edilen röprodüksiyonun sanat yapıtıyla hiç ilgisi yoktur. Çünkü fotoğrafçının objektifi ayarlaması, orkestra şefinin bir senfoniye yönetirken ortaya koyduğu sanattan daha öte bir değer taşımaz. Bu edimler en fazla, sanatsal beceriyi ortaya koyar. Stüdyoda resim alma konusundaysa durum başkadır. Orada çoğaltılan şey sanat yapıtı değildir, elde edilen röprodüksiyon da ancak ilk durumda olduğu ölçüde sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı gerçek anlamıyla, kesim ilerlediği ölçüde ortaya çıkar. Bütünleyici her bir bölümü, ne kendisi, ne de fotoğraf olarak sanat yapı-

tı olan bir sahnenin canlandırılmasıdır kesim. Peki, canlandırılan o olaylar, sanat yapıtı olmadıkları kesin olduğuna göre, nedir?

Buna verilecek yanıtta, filmi yorumlayan oyuncunun çalışmasının özelliğinin dikkate alınması gerekir. Sinema oyuncusu tiyatro oyuncusundan, canlandırmanın temelini oluşturan rolünü, rastlantı sonucu bir araya gelmiş izleyicilerin önünde değil, bir uzmanlar ekibinin önünde gerçekleştirmesiyle, bu kişilerin, yapım yönetmeni, alıcı denetçisi, ses ya da ışıklandırma mühendisi vb. olarak onun oyununa her an müdahale etme hakkına sahip olmalarıyla ayrılır. Burada söz konusu olan, çok önemli toplumsal bir göstergedir. Belirli bir performans bir uzmanlar ekibinin müdahale etmesi sportif çalışmaya, genelde de herhangi bir sınamaya ya da teste özgüdür. Oysa benzeri müdahale bir filmin üretim sürecini baştan sona belirler. Filmin birçok bölümü için farklı çekimler yapıldığı bilinir. Örneğin bir haykırış, farklı kayıtlarda kullanılabilir. Kurgucu bu durumda bir seçim yapar – böylelikle bölümler arasında bir uyum sağlar. Dolayısıyla, stüdyoda çekilen kurgusal bir olay, gerçek olaydan farklı olacaktır, örneğin bir spor karşılaşmasında pist üzerinde fırlatılan diskin, aynı disk aynı yerde ve yönde bir insanı öldürmek için fırlatıldığında ortaya çıkacak fark gibi. İlk eylem bir sınamanın gerçekleştirilmesidir, ikincisi öyle değildir.

Beyazperdede belirli bir rolü yorumlayan oyuncunun verdiği sınavın bütünüyle benzersiz olduğu gerçektir. Nedir bu sınav, neyi gerektirir? Sınavın toplumsal değerini sıkı sıkıya sınırlayan sınırı aşmayı gerektirir. Burada söz konusu olan şeyin sportif bir sınama değil, yalnızca mekanik testler olduğunu anımsatalım. Bu, sporcunun yalnızca doğal sınamalardan geçtiği anlamına gelir. Sporcu, doğanın karşısına çıkardığı zorluklarla boy ölçüşür, herhangi bir aygıtın karşısına çıkardığı zorluklarla değil – "saate karşı koşuyor" denen Nurmi gibi. Bu arada çalışma süreci, özellikle çalışma bandı düzeninin standartlaştırılmasından sonra, birçok işçiyi her gün, mekanik hale getirilmiş sayısız testten geçirmektedir. Bu testler otomatik olarak gerçekleşir: bu zorluğu kaldıramayanlar elenip gider. Öte yandan bu sınama testleri, mesleğe yönlendirme enstitüleri tarafından açıkça uygulanmaktadır.

Oysa söz konusu testler çok büyük bir sakınca taşımaktadır: bunlar, sportif sınavların tersine, istenildiği ölçüde sergilenmeye gelir nitelikte değildir. Film, işte bu noktada işin içine girmektedir. *Film, sergilenebilir bir testi, bu sergilenebilirliği bir teste dönüştürerek gerçekleştirilebilir kılmaktadır.* Çünkü beyazperde yorumcusu, rolünü bir topluluk önünde değil, bir alıcı aygıt önünde oynamaktadır. Alıcı yönetmenin tam olarak, mesleki beceri sınavındaki testi denetleyen kişinin rolünü oynadığı söylenebilir. *Sunlight* ışıkları altında, bu arada mikrofونun teknik açıdan gerektirdiği şeyleri yerine getirerek oynamak, işte bu, birinci sınıf bir beceridir. Bunu yerine getirmek, bir oyuncu için, kaydedici aygıtlar karşısında insanlığını bütünüyle korumak anlamına gelir. Böyle bir beceriye sahip olmakta çok büyük fayda vardır. Çünkü çok sayıda kent sakini, tezgâhlarda olsun, fabrikalarda olsun, gün boyunca çalışırken aygıtların denetimi altında insanlıklarını bir yana bırakmak zorunda kalmaktadır. Akşam olduğunda aynı kitleler, perdedeki yorumcunun aygıtların karşısında yalnızca insanlığını (ya da onun yerini tutan şeyi) kanıtlayarak değil, aygıtları kendi zaferi için hizmetinde kullanarak onlar adına rövanş alışını izlemek için sinema salonlarında buluşmaktadır.

XI. Film için, yorumcunun aygıtın karşısında, halkın gözünde bir başkasını canlandırması, kendi gözünde bir başkasını canlandırmasından çok daha az önemlidir. Bu sınavın yorumcunun başkalaşımı üzerindeki etkisini ilk duyumsayanlardan biri de Pirandello olmuştur. *Film Çevriliyor* adlı romanında yaptığı uyarılar, konunun yalnızca olumsuz yanını ortaya koymasına ve Pirandello'nun yalnızca sessiz filmde söz etmesine karşılık, değerini hâlâ korumaktadır. Çünkü sesli film, işin özüne hiçbir değişiklik getirmemiştir. Belirleyici olan, ilkinde rolünü tek bir aygıtın önünde, ikincisindeyse iki aygıtın önünde oynamanın söz konusu olmasıdır. "Sinema oyuncuları, diye yazıyor Pirandello, kendilerini sürgündeymiş gibi duyumsarlar. Yalnızca sahneden değil, kendi benliklerinden de sürülmüş gibidirler. Bedenlerinin neredeyse uçucu hale geldiğini, yok olduğunu, kendi gerçekliğinden, yaşamından, sesinden, devindiğinde çıkardığı gürültüden yoksun kılındığını ve perdede bir an görünen, sonra

silinip giden titreşim, sessiz bir görüntüye dönüştüğünü belli belirsiz biçimde, güceniklik, tanımlanamaz bir boşluk, hatta başarsızlık duygusu içinde fark ederler... Küçük aygıt halkın önünde onların gölgesini gösterir, onlar da o aygıtın karşısında oynamış olmakla yetinmek zorunda kalırlar." Bu olgu şöyle de nitelenebilir: İnsan, şimdiye kadar ilk kez bütünüyle kendi özünü yaşamak, kendi özüne göre davranmak, bu arada kendi kişiliğine özgü havadan vazgeçmek zorunda bırakılmıştır. Çünkü kendi havasını yansıtmak, *'burada ve şimdi'* oluşuna bağlıdır. Hava, hiçbir biçimde canlandırılmaz, repliklere aktarılamaz. Macbeth'in sahnede yansıttığı havayı izleyiciler zorunlu olarak, o rolü oynayan oyuncunun havası olarak algılar. Stüdyoda alınan görüntünün farklılığı, aygıtın izleyicinin yerini almasından kaynaklanır. İzleyicilerin varlığıyla, yorumcuyu saran hava kaybolur, yorumcunun varlığıyla da kendi kişiliğine özgü hava.

Pirandello gibi bir dramaturgun beyazperde yorumcusunu nitelerken, istemeden de olsa, tiyatronun bugün içinde bulunduğu krizin özüne dokunmasına hiç şaşmamak gerekir. Film gibi, çoğaltma tekniği göz önünde bulundurularak tasarlanmış bir yapıtın tam karşısında yer alması gereken, gerçekten de sahne yapıtıdır. Konunun derinliğine inen her düşünce bunu doğrular. Uzman gözlemciler uzun süreden beri, "en güçlü sinematografik etkinin, olabildiğince az *oynayarak* elde edildiğini..." kabul etmişlerdir. Arnheim daha 1932'de "filmde son gelişme olarak, oyuncunun, sahip olduğu özellikler dolaşısıyla seçilmiş bir aksesuar olduğunu... ve bu aksesuarın gerekli yere yerleştirildiğini" düşünüyordu. Bu duruma bir başka şey de sıkı sıkıya bağlıdır. *Sahne oyuncusu, oynadığı rolün karakteriyle özdeşleşir. Beyazperde oyuncusu her zaman bu olanağa sahip değildir.* Onun yaratısı tek parça halinde değildir; birbirinden farklı çok sayıda yaratılardan oluşur. Stüdyonun yeri, partnerlerin seçimi ve yönlendirilmesi, dekorların ve öteki aksesuarların yapımı gibi rastlantıya bağlı bazı durumlar dışında, oyuncunun oyununu, kurgusu sonradan yapılabilir bir dizi yaratı halinde bölen, sinemaya özgü aygıtların basit teknik zorunluluklarına uyma gereğidir. Bunların başında ışıklandırma gelir, çünkü ışıklandırma aygıtları kurulduğunda, perde

üzerinde canlandırılacak bir olayın süratle ve tek çekim halinde gerçekleştirilmesi gerekir; bunun ardından, kimi zaman stüdyoda sıratla geçen bir dizi farklı çekimler yapılır. Çarpıcı film hilelerinden henüz söz edilmemiştir. Örneğin, perdede bir pencereden yere atlama sahnesi, bir iskele kullanılarak stüdyoda çekilebilir, oysa bu atlamadan sonra gelecek kaçma sahnesi birkaç hafta sonra, dış çekimler yapıldığı sırada gerçekleştirilebilir. Sonuçta, bundan daha çelişik sahnelerin kurgusu kolaylıkla gerçekleştirilebilir. Oyuncunun, kapıya vurulan darbeleri işittiğinde, yerinde sıçraması gerektiğini düşünelim. Bu sıçrama gerektiği gibi yapılmamışsa, yönetmen bazı çarelere başvurabilir: örneğin söz konusu sıçramayı, oyuncunun rastlantı sonucu stüdyoda bulunduğu sırada patlatılan bir silahla elde edebilir. Oyuncunun o anda doğal olarak irkilmesi kendisinden habersiz çekilip, film şeridinde gereken yere sonradan eklenebilir. Sonuçta, sanatın ilerleyebilmesi için uzun süre tek koşul kabul edilmiş “güzel görünüm” alanının dışına böylesi bir esneklikle çıkıldığını başka hiçbir uygulama alanında göremeyiz.

16

ARENDT

DÜNYANIN SÜREKLİLİĞİ VE SANAT YAPITI

Arendt, Modern İnsanın Koşulları.

“Modern insan”ın aşması gereken sorunlardan biri de çelişkili olarak, onun doğa üzerinde kurduğu egemenlikten kaynaklanmaktadır. Hannah Arendt’e göre bu, “doğayı ve dünyayı birer araca indirgeyerek onları bağımsız saygınlık-

larından yoksun bırakmak” anlamına geliyor (s. 210). Böyle olunca, dünya ile baskın ilişki, Yunanlıların düş ve düşüncelere dalma idealinin tam tersi olarak, bundan böyle doğuracağı sonuçların çok iyi bilindiği üretim ilişkisine dönü-

şüyor. Şeylerin bundan böyle, kullanılabilirliği ölçüsünde değeri olacaktır: “Rüzgâr bundan böyle bir doğa gücü olarak kabul edilmeyecek, insanların yalnızca serinlik ya da sıcaklık gereksemesine göre değerlendirilecektir – buysa, söz konusu şeyin nesnel veri olma özelliğinin insanın deneyim alanının dışına çıkarılması anlamına geliyor” (s. 212). Üreten insanın, *homo faber*’in egemen olmasıyla yitirilen şey, dünyanın nesnellüğünün ötesinde, bir öznenin ötekilerle bağlantısını oluşturan öğedir, onun bağımsızlığıdır. Bir nesneler dünyasının varolduğu doğrudur, ne var ki bu, tam olarak bir dünya sayılmaz, çünkü içkin değerden yoksundur: nesnelerin değeri yalnızca, onlara değiş tokuş sırasında verilen değerdir. Doğanın egemeni ve efendisi, “evrensel ölçütleri ve kuralları –ki bunlar olmaksızın insan bir dünya kuramazdı– yitirme”ye yargılı gibi görünmektedir (s. 221).

Sorun, çözülemez gibi görünebilir: hiçbir şey üretmeyen insanların hiçbir dünyası olmazdı, belki nesnellik kavramına bile sahip olmazlardı –“gözlerimizin önünde ‘kendi ellerimizden çıkan yapıt’ ol-

masaydı, büyük olasılıkla bir nesnenin ne olduğunu bile bilemeyecektik” (s. 140)–, bununla birlikte, üretimin bu yaratıcı boyutunun ortaya çıkardığı kavramlar, varlıkları olmaksızın artık hiçbir dünyanın varolmayacağı değerlerin yitirilmesine yol açmakta. Sanat yapıtı işte bu zorluğa yanıt veriyor.

Gerçekten, sanat yapıtı, ürünü olduğu düşünce gibi, düşüncenin her zaman yarara dönük bilme etkinliğinden ayrıldığı ölçüde, yararcılıktan kurtulur. Tüm öteki etkinliklerin kullanıma ya da tüketime yanıt vermesine, dolayısıyla yalnızca “eskartilme”ye ya da yok edilmeye yönelik üretime dönük olmasına karşılık, sanatsal etkinlik, düşüncenin kendini somutlaştırmak amacıyla sanat yapıtı ürettiği etkinliktir. Sanat yapıtı, ürünü olduğu düşünce gibi, hiçbir gereksemeye yanıt vermez, “yararsız”dır. Sanat yapıtına karşı bir bakıma bir merkez kayması gerçekleşir: özne, sanat yapıtının karşısında bundan böyle kullanıcı ve tüketicisi, yani yok edici değildir. Sanat yapıtı bu niteliğiyle *homo faber*’in, kendi varlığıyla sürekli bir dünya yaratan en yetkin yapıtıdır.

Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı

İnsana özgü becerilere –varlığı olmaksızın insanların hiçbir zaman içlerinin rahat etmediği– bir kalıcılık kazandıran nesneler arasında, tam anlamıyla hiçbir yararı olmayan, üstelik biricik oldukları için değiş tokuş edilemeyen, bu yüzden de, örne-

ğın para gibi, ortak bir payda aracılığıyla eşitlenmeye baş kaldıran nitelikte olanlar vardır; öyle ki bunlar satışa sunulacak olsa, fiyatları ancak keyfi olarak saptanabilir. Daha da ötesi, insanların sanat yapıtlarıyla ilişkisi, kesinlikle “onlardan yararlanma” üzerine kurulmamıştır; tersine, sanat yapıtının dünya da kendine uygun yeri bulmak için, sıradan kullanım bağlamına giren nesnelerden özenle ayrılması gerekir. Hatta olabildiğince ilgisiz olduğu günlük gereksemelerden ve zorunluluklardan da ayrılması gerekir. Sanat yapıtının her zaman yararsız olduğu ya da vaktiyle sözümona dinsel gereksemelere, sıradan gereksemelere hizmet eden sıradan nesneler gibi hizmet etmiş olması burada konumuzun dışında kalan bir sorundur. Hatta tarihsel kökeninin son derece dinsel ya da mitsel nitelikte olmasına karşılık sanat, dinden, büyüden ve mitten ayrıldıktan sonra da varlığını görkemli biçimde sürdürmüştür.

Sanat yapıtının yaşamı çok uzun sürdüğü için, dünya üzerindeki nesneler arasında en çok göz önünde olanıdır; doğanın bozucu etkilerinden neredeyse hiç etkilenmez, çünkü canlı varlıkların kullanımına sunulmamıştır; kullanılacak olsa –üzerine oturulmak için yapılan bir sandalyeye oturulduğunda amacın gerçekleşmesi gibi– amacının gerçekleşmesi bir yana, bu onun yalnızca bozulmasına yol açar. Bu yüzden, kalıcılığı, tüm nesnelerin varolabilmek için gerek duyduğu kalıcılığın çok üzerindedir; yüzyıllar içinde sürekli bir yaşama kavuşur. Bu süreklilik içinde, ölümlülere özgü olduğu, onlar tarafından kullanıldığı için mutlak sayılamayacak insan becerisinin kalıcılığı bile bir başka görünüm kazanır. Nesneler dünyasının mutlak kalıcılığı başka hiçbir şeyde böylesine açık seçik ortaya çıkmaz, dolayısıyla da söz konusu nesneler dünyası, ölümlü varlıkların ölümsüz vatani olarak olanca görkemiyle kendini gösterir. Dünyanın sürekliliği sanatın kalıcılığında saydamlaşmış gibidir, öyle ki, bir ölümsüzlük önsezisi, ruhun ya da yaşamın ölümsüzlüğü değil, ölümlü eller tarafından ortaya konmuş ölümsüz bir nesnenin uyandırdığı önsezi, durduğu yerde parlamak ve herkes tarafından görülmek için, kendi şarkısını söylemek ve herkes tarafından dinlenmek için, görüp okumak isteyen herkese kendini anlatmak için elle tutulur hale gelmiş, varolmuş gibidir.

Sanat yapıtının dolaysız kaynağı, insanın düşünme yetisidir; değişim nesnelerinin kaynağında insanın “değişme, değiş tokuş etme” eğiliminin bulunuşu, kullanım nesnelerinin kaynağında kullanma becerisinin bulunuşu gibi. Bunlar insana özgü yeteneklerdir; duygulara, isteklere bağımlı olan ve varlıkları çoğu zaman bunlarla sınırlı kalan insan-hayvana mal edilen yetenekler değil. Sözü edilen nitelikler, insanın dünya üzerinde kendine bir vatan edinmek için ortaya koyduğu yaratılara, öteki hayvan türlerinin nitelikleri kadar yabancıdır ve insan eliyle insan-hayvana bir çevre oluşturmak zorunda kalsalardı, bu, dünya olmayan bir dünya, bir yaratıdan çok, bir üretmenin ürünü olurdu. Düşünce duyguyla ilintilidir ve ondaki sessiz umutsuzluğu başkalaştırır; değiş tokuşun doyumsuzluğu, kullanımın gereksemelerin insanın yakasını hiç bırakmayan iştahını başkalaştırdığı gibi – ve böylece gerekseme, duygu, iştah dünyamıza girmeye layık hale gelir, nesnelere dönüşür, şeyleşir. Her durumda, doğal olarak iletişim kurabilen, dünyaya açık, insana özgü bir yeti kendini aşar ve kendi içine hapsolmuş tutkulu bir yoğunluğu özgür kılıp bunu dünyaya sunar.

Sanat yapıtlarında şeyleşme, dönüşümden öte bir şeydir; bir biçim değiştirme, gerçek bir başkalaşımdır, öyle ki, yanan her şeyi küle dönüştüren doğanın akışı bir anlamda birden tersine döner ve tozlardan bile alevler yükselir*. Sanat yapıtları düşünceye özgü nesnelerdir ama nitelik olarak öteki nesnelerden aşağı değildirler. Düşünme süreci kendiliğinden daha çok somut nesne, kitap, tablo, yontu, partiyon üretmez; kullanım olgusunun kendiliğinden ev ve mobilya üretmediği gibi. Yazıda, resimde, modlajda ya da kompozisyonda gerçekleşmiş olan şeyleşme, kendisinden önce gelen düşünceyle bağıntılıdır elbette, ne var ki düşünceyi gerçeklik haline getiren, düşünce nesnelerinin üretilmesini sağlayan şey, hep aynı uğraştır, yani temel aygıt olan insan eli sayesinde insan becerisinin öteki kalıcı nesnelerini ortaya koyan uğraştır.

Bu şeyleşmenin, o olmadan hiçbir düşüncenin somutlaşmadığı bu maddeleşmenin her zaman ödenmesi gereken bir bedeli olduğunu ve bu bedelin yaşamın kendisi olduğunu daha önce

* Burada Rilke'nin “Büyü” adlı şiirine anıştırma yapıyor.

söyledik: “canlı ruh”un yaşamını her zaman “ölü mektup”un içinde sürdürmesi gerekir; mektubun, ancak kendisini diriltmek isteyen bir yaşamla temasa geçtiğinde kurtarılabileceği bir ölüm içinde olması gerekir; kaldı ki bu diriliş, yaşayan her şey gibi, yeniden ölmeye yazgılıdır. Bununla birlikte, sanatın içinde her zaman varolan ve düşüncenin insanın yüreğindeki ya da beyindeki özgün yuvasını dünyadaki olası yazgısından ayıran mesafe olarak tanımlayabileceğimiz bu ölümlülük, sanatların hepsinde aynı ölümlülük değildir. “Malzeme” olarak sesleri ve sözcükleri kullandıkları için en az “maddeci” sanatlar sayılan müzikte ve şiirde şöyleşme ve bunun gerektirdiği el işçiliği en aza indirgenmiştir. Harika çocuk sayılan bir genç şair, bir genç müzikçi, deneyim kazanmadan ve neredeyse hiç meslek bilgisi edinmeden belirli bir yetkinliğe ulaşabilir –ki bunun benzerine resimde, yontuda ya da mimarlıkta rastlama olanağı yoktur.

Malzemesi dil olan şiir, tüm sanatlar içinde kuşkusuz en insani, sonuçta ortaya çıkan ürünün, kendisini esinleyen düşünceye en yakın kaldığı sanattır. Bir şiirin kalıcılığını oluşturan, yoğunlaşmadır; konuşulan dil sanki en yoğun halinde, yoğunlaşmasının sınıra ulaştığı durumda, özünde şiirsellik taşıyormuş gibi. Burada bellek, musaların anası Mnemosyne hemen anıya dönüşür: bu dönüşümü gerçekleştirmek için şair, şiirin neredeyse kendiliğinden belleğe kazınmasını sağlayan ritmi kullanır. Şiirin kalıcı olmasını, kalıcılığını yazılı ya da basılı sayfanın dışında sürdürmesini sağlayan, onun canlı anıya olan bu yakınlığıdır; ve “nitelik”i belirten çok çeşitli ölçütler bulunmasına karşılık, insanlığın belleğine sürekli kalacak biçimde nakşolması için, şiirin kaçınılmaz olarak “bellekte kalır” nitelikte olması gerekir. Şiir, düşüncenin yarattığı tüm nesneler arasında, düşünceye en yakın olanıdır ve nesne özelliğini tüm öteki sanat yapıtlarından daha az taşır; bununla birlikte, saz şairinin ve onu dinleyenlerin belleğinde çok uzun süre yaşayan söz olarak kalmış olan şiirin kendisi günün birinde “yapılacaktır”: yazıya dökülecek ve şeyler arasında elle tutulur bir şeye dönüşecektir, çünkü ölümsüzlük isteğinin her zaman doğduğu yer olan bellek ve anımsama yeteneği, onları anımsamak ve kurtarmak için elle tutulur nesnelere gerek duyar.

Düşünmek bilmekten ayrı bir şeydir. Sanat yapıtlarının kaynağı olan düşünce, dönüşüme ve yüz değişimine uğramaksızın büyük felsefede kendini gösterir, oysa bilgiye özgü süreçlerin, bilgi edinip biriktirmemizi sağlayan temel göstergesi bilimlerin içinde yer alır. Bilgi edinme, sonucu her zaman ya pratik düşünceler ya da bir "boş merak" olan belirli bir amaç peşinde koşar; ne var ki bu amaca ulaşılır ulaşılmaz bilgi edinme süreci biter. Düşüncenin buna karşılık kendi dışında ne amacı, ne ereği vardır: sonuç bile üretmez; *homo faber*'in yalnızca yararcı felsefesi değil, eylem adamları da, bilimsel başarı hayranları da düşüncenin ne kadar "yararsız" olduğunu kanıtlamaktan yorulmazlar – düşünce gerçekten de esin kaynağı olduğu sanat yapıtları kadar pratik yarardan yoksundur. Ve düşünce, bu yararsız ürünleri üstlenemez bile, çünkü bunlar, büyük felsefe dizgeleri gibi, tam anlamıyla saf düşüncenin sonucu olarak zorlukla kabul edilebilirler, çünkü sanatçının ya da felsefe yazarının yapıtlarını maddeleştiren şeyleşmeyi gerçekleştirmeleri için durdurmaları gereken şey, düşünme sürecinin kendisidir. Düşünme etkinliği yaşam kadar sürekli ve tekrarlanıp duran bir şeydir ve düşüncenin bir anlamı olup olmadığı sorusu bizi yaşamın bir anlamı olup olmadığı bilmeceğine götürür; düşünme süreçleri insan varlığının bütünüyle o kadar iç içedir ki düşünmenin başlangıcı ve bitişi yaşamın başlangıcı ve bitişiyle çakışır. Böylelikle düşünce, *homo faber*'in üretkenliğini çok büyük ölçüde etkilemesine karşılık, hiçbir biçimde onun ayrıcalığı değildir; kendini esin kaynağı olarak, bir bakıma, ancak kendi kendini aştığında ileri sürebilir ve yararsız, kendi maddesel ya da entelektüel, fiziksel gereksemelerine yabancı olduğu gibi, bilgi açlığına da yabancı şeyler üretmeye başlar. Bir başka yönden, bilme yetisi yapıtın tüm süreçlerine aittir, yalnızca entelektüel ya da sanatsal süreçlerine değil; yapım gibi, yararlılığı algılanabilen ve sonuç doğurmazsa, iki ayaklı bir masa yaptığında bir marangozun ortaya koyduğu işin başarısız sayılacağı gibi, başarısızlığa uğrayan, başlangıcı ve sonu olan bir süreçtir. Bilim alanındaki bilme süreçleri, bilme yetisinin yapımda oynadığı rolden temelde farklı değildir; bilme yetisi aracılığıyla ortaya konan bilimsel sonuçlar, insan becerisine öteki nesneler gibi eklenir.

III

ESTETİK YARGI

17

LEONARDO DA VINCI

GERÇEK BİLİMLER BİZE
DUYULARIMIZ TARAFINDAN İLETİLİRLeonardo da Vinci, *Resim Üzerine*.

Güzel sanatlar ancak Rönesans döneminde gerçek saygınlığını kazandı. O döneme kadar, hem kuramsal, hem kılğısal, çifte bir dışlanmışlıkla karşı karşıyaydı. Önce kuramsal: İlkçağ ve Ortaçağ düşüncelerinde gerçek bilgi entelektüel düzeydeydi ve duyu çözümlemesinin değışken, hatta çelişkili özelliğı üzerinde durulurdu. Sonra kılğısal: Mekanik sanatlar el emeğı gerektirdiğinden, gerek zevk, gerek zorunluluk yüzünden olsun, bu emeğı yatkın sanatların hizmetindeydi. Özgür insan, entelektüel ya da liberal sanatlardan başka sanatlarla ilgilenmezdi.

Leonardo da Vinci kalemle aldığı bu metinlerde, Rönesans'ın öteki kuramcılarının yaptığı gibi, sanatı bu iki alanda saygınlığına yeniden kavuşturmaya çalışır. Perspektif canlandırma kısmen Ortaçağ optik bilimini, daha doğrusu, görmenin geometrik modeline ilişkin

bir basitleştirmeyi temel alır (bu konuda daha fazla ayrıntı için, Alberti'nin *Resim Üzerine* adlı incelemesine ve Philippe Hamou'nun *Perspektif Bakış Açısı* (1435-1750) adlı yapıta yazdığı önsöze başvurulabilir). Görme edimi, tepe noktasında gözün, tabanında da bakılan nesnenin yüzeyinin bulunduğu bir piramitle temsil edilir. Göz ile nesne arasına, tabana paralel olarak bir camın yerleştirildiğini ve bu camın üzerine görülen şeyin resmedildiğini düşünelim: bu resim, gözü nesne ile özdeş biçimde etkileyecektir. Dolayısıyla, bir tabloyu resmetmek, görmenin nedenlerini bulgulayıp bunları yeniden üretmek anlamına gelir. Bu durumda resim gerçek bir bilim olarak ortaya çıkabilir, çünkü geometrinin, görme ediminin ve canlandırılan nesnelerin incelenmesini gerektirmektedir. Resmin yeniden değerlendirilmesi bununla sınırlanmaz: Rönesans'ın getirdiğı

yenilik, sanatı yalnızca bilim düzeyine yükseltmek değil, aynı zamanda ve özellikle, o zamana kadar hizmete dönük olarak düşünülen bir uygulamaya değer kazandırmaktır. Uygulama bundan böyle, belirsiz olan maddenin bir biçim kazandığı an değil, sanatçının, kendi hesabına algılamının nedenlerini üreterek Yaratıcı katına yükseldiği andır. Resmin, ardından da öteki

sanatların saygınlıklarına yeniden kavuşması böylelikle, duyuların saygınlık kazanmasıyla yakından ilgilidir. Bundan böyle duyulan kavranabilir dünyanın karşısına koyarak düşünmek söz konusu değildir; duyularda evrensel ve gerçeği taşıyıcı olan ile ilgilenmek olası hale gelir. Bu temeller üzerinde bir "duyu bilimi", yani bir estetik yükselebilir.

Mekanik olan ve olmayan bilimler. Deneyimden çıkan disipline mekanik, başlangıcı ve bitişi aklın içinde yer alan disipline bilimsel adı verilir; ve kuramdan yola çıkıp el işçiliği ile gerçekleştirilen disipline yarı-mekanik denir. Ne var ki, tüm kesinliklerin anası olan deneyimden doğup gözle görülür bir deneyimi ortaya koymayan, başka deyişle başı, ortası ya da sonu, sahip olduğumuz beş duyu ile algılanamayan tüm bilimler bana boş ve yanlışlarla dolu gibi geliyor.

Ve duyularla algılanan her şeyin kesinliğinden kuşku duyduğumuza göre, sürekli tartışılıp kavga edilen, Tanrı'nın ve ruhun özü vb. gibi, duyularla algılanamayan konular hakkında çok daha büyük kuşklar taşımamız gerekir. Gerçekten de, gerekçelerin tükendiği yerde, bu boşluğu her zaman sesimizi yükselterek dolduruyoruz; oysa kesin olan şeyler için durum bu değil. Dolayısıyla, insanların bağırıp çağırdığı yerde gerçek bilimin olmadığını söyleyeceğiz, çünkü gerçek, kaypaklık kaldırmaz; açık seçik ortaya konduğunda da tartışmalar bir daha başlamamak üzere kesilir; tartışmalar yeniden doğuyorsa bu, bilimin yalancı ve bulanık olduğunu, kesinliğe ulaşamadığını gösterir.

Ne var ki gerçek bilimler, deneyimin bize duyularla ilettiği, tartışmacıların ağzını kapatan bilimlerdir. Bu bilimler, izleyenleri düşlerle beslemez, gerçek ve bilinen ilk ilkelere yola çıkıp doğru tümdengelimlerle sonuna kadar adım adım ilerler. Bunu matematiğin temel ilkelerinde, yani sayılarda ve ölçümlerde, başka deyişle, aritmetikte ve geometride görüyo-

ruz; bunlar, süreksiz ve sürekli nicelikleri kusursuz bir gerçeklikle işler.

[...] Ve senâna, amaçlarına ancak sonunda el emeğine başvurarak ulaştıkları için bu gerçek ve kesin bilimlerin mekanik [bilimlerin] içine girdiğini söyleyecek olursan, ben de sana, yazıcının eline gerek duyan bütün sanatlar için aynı şeyin geçerli olduğunu söylerim, çünkü yazı, resmin bir bölümünü oluşturan desenle aynı türe girer. Ve gökbilim ile öteki disiplinler de kafada başlayıp elle yapılan işlemlerden geçer; aynı biçimde, resim önce onu tasarlayan kişinin kafasının içindedir ve el işleminden geçmeden kusursuzluğa ulaşamaz. Resmin, saydamsız cismin niteliğini, ilk gölgeyi ve türevini, aydınlatmanın niteliğini, yani karanlığı, ışığı, rengi, oylumu, figürü, yerleştirmeyi, mesafeyi, yakınlığı, devinimi ve dinginliği ortaya koyan, gerçek ve bilimsel temel ilkeleri, el işçiliği olmaksızın akılla kavranır. Bu, onu tasarlayan kuramcının kafasının içinde, resim sanatının bilimini oluşturur; sözü edilen kuramdan ya da bilimden çok daha soylu olan uygulama bundan kaynaklanır.

Resim, doğal cisimlerin yüzeylerini, figürlerini ve renklerini içerir, oysa felsefe (= bilim) bunların yalnızca doğal niteliklerini içerir. Resim, doğanın yarattığı her şeyin yüzeylerine, renklerine ve figürlerine yayılır, oysa yalnızca özel niteliklerini dikkate alan felsefe bu cisimlerin içine girer; ne var ki, buna karşılık onların ilk gerçekliğini yakalayan resmin ulaştığı gerçekliğe ulaşamaz, çünkü göz daha az yanılır.

Resmi hor gören kişi, ne bilgiyi, ne de doğayı sever. Doğanın gözle görünür tüm yaratılarına öykünebilecek tek uğraş olan resmi hor görüyorsan, felsefi ve zor akıl yürütmelerle tüm biçim niteliklerini, her biri ışık ve gölgeyle yıkanan denizleri, kır görünümelerini, bitkileri, hayvanları, otları, çiçekleri inceleyen ince bir buluşu da hor göreceğine hiç kuşku yok. Ve bu bilim gerçekten doğanın kızıdır, çünkü onu doğuran doğadır; ne var ki daha kesin konuşmuş olmak için, onu doğanın torunu olarak adlandıracamız, çünkü gözle görülür her şeyi doğa yaratmış, resim de o şeylerden doğmuştur. İşte bu yüzden onu doğanın torunu, Tanrı'nın da yakını olarak adlandıracamız.

18 HUME

NESNENİN NİTELİKLERİNİ ALGILAYAN BEĞENİDİR

Hume, "Sanat ve Psikoloji",
"Zevk İlkesi Hakkında", *Estetik Denemeler* içinde.

Kuşkucular, beğeniye bir ölçüt koymanın olanaksız olduğunu ileri sürer ve kişinin deneyimine bağlı olarak beğenilerin bir bireyden ötekine, hatta aynı birey için bir andan ötekine değiştiğini arımsatırlar. Hume, başka tür bir deneyime dayanarak bu düşünceye karşı çıkar: buysa, birbirine benzemeyen niteliklere sahip yapıtlar arasında hiçbir fark görmeyen insanı barbar olarak nitelemeye yol açan deneyimdir. "Ogilby ile Milton arasında ya da Bunyan ile Addison arasında deha bakımından bir fark olmadığını ileri sürecektir her insan, bir köstebek yuvasının Tenerife adası kadar yüksek ya da bir bataklığın Okyanus kadar geniş olduğunu ileri sürmüş gibi bir tuhafılık sergilemiş olur" (s. 83). Güzellik, her bireyin ayrı ayrı değerlendirmesine bağlı olmaksızın, hangi ülkeye ya da döneme ait olursa olsun bir yapıtın hoşla gitmesine yol açan ilkelerin ortaya çıkarılmasını sağlayan bir deneyi-

min ürünüdür. Dolayısıyla aynı zamanda hem deneyi temel alır, hem evrenseldir, çünkü insanın doğası her yerde, her zaman aynıdır. Bu durumda, beğeniler arasındaki farkı nasıl değerlendirmeli? Hume bu soruyu, fiziksel beğeni ile benzerlik kurarak yanıtlar. Ahlaksal beğeni de fiziksel beğeni gibi, iyi kötü, nesnel niteliklerin yetilerimizin durumuna göre algılanmasıdır: "Sanatın tüm genel kuralları yalnızca deneyimi ve insan doğasına özgü ortak duyguların gözlenmesini temel almakla birlikte, insanların duygularının bu kurallara her durumda uyacağını düşünmek gerekmez" (s. 85). Sağlıklı insanın damına tatlı gelen bir şeyin, hasta insana acı gelmesi gibi, bir yapıt, beğenimizin iyi, kötü, sağlıklı ve duyarlı oluşuna göre güzel ya da çirkin bulabiliriz. Dolayısıyla beğeni, nesnenin niteliklerinin edilgen olarak algılanmasından başka bir şey değildir. Ne var ki, doğru algılamayı sağlayan koşulların çok en-

der olarak bir araya gelmesi ölçüsünde, güzel beğeni de ender rastlanan değerli bir niteliktir. Güzel beğeni, gerçekten de bir sanat yapıtının basit olarak algılanmasını aşar, çünkü tüm insanların ancak

sağlıklı olduklarında üzerinde anlaşabilecekleri bir şeyin doğru değerlendirilmesinden başka bir şey değildir. Beğeni, estetik alanda sağladığı yararın ötesinde, toplum temellerinden biridir.

İki bin yıl önce Atina'da ve Roma'da beğenilen Homeros'a Paris'te ve Londra'da hâlâ hayranlık duyuluyor. Bu süre içinde meydana gelen tüm iklim, hükümet, din ve dil değişimleri onun ününe hiç gölge düşüremedi. Yetke ya da önyargı, kötü bir şaire ya da söylevciye geçici bir beğenilirlik sağlayabilir ama bu onun kalıcı ve yaygın bir üne kavuşmasına yol açmaz. Ortaya koyduğu yapıtlar sonraki kuşaklar ya da yabancılar tarafından incelendiğinde büyü dağılır ve yanlışları gün yüzüne çıkar. Tersine, yapıtları kalıcılığını sürdürüp daha geniş yaygınlığa ulaştığı ölçüde, gerçek bir deha daha içten bir hayranlık uyandırır. Dar bir çevre içinde hasetin ve kıskançlığın yeri daha büyüktür, hatta kişinin daha yakından tanınması, ortaya koyduğu yapıtların daha az alkış toplamasına neden olabilir; ne var ki bu engeller ortadan kalktığında, hoş duyguları doğal olarak uyarma yetisi olan güzelliğler, enerjilerini hemen açığa çıkarır ve yetkelerini insanların ruhunda dünya sürdükçe korurlar.

Bu durumda, dikkatli bir gözün, beğeninin çeşitliliği ve kaprisi arasında beğenme ya da yermenin aklın yaptığı tüm işlemlerdeki etkisini yakalayabileceği bazı genel ilkeleri olduğu ortaya çıkıyor. İnsanın iç oluşumundaki özgün yapı dolayısıyla, kimi özel biçimler ya da nitelikler hoşla gitmek, kimileri de hoşla gitmemek üzere yaratılmıştır; bunlar özel bir durumda etkisini göstermezse bu, organın gözle görülür bir kusuru ya da eksikliği yüzünden ortaya çıkar. Ateşi olan bir kişi, damağının iyi tat aldığı ısrarlı olmayacaktır; sarılığa yakalanmış bir kişinin de renkler hakkında yargı vermesi düşünülemez. Her yaratık sağlıklı durumda olabileceği gibi, sağlıklı durumda da olabilir; beğeni ve duygu konusunda bize gerçek bir ölçüt vermesi beklenen, yalnızca sağlıklı durumdur. İnsanlar

arasında, duyguların sağlıklı bir organizmada bütünüyle ya da önemli ölçüde benzerlik gösterdiğini varsayacak olursak, bu durumda kusursuz bir güzellik düşüncesine ulaşacağımızı düşünebiliriz; aynı biçimde, nesnelerin doğru ve gerçek renklerini –rengin duyuların bir fantazmasından başka bir şey olmadığını kabul edilmesi bir yana– ancak gün ışığında ve sağlıklı bir insanın gözü algılar.

İç organlarda, güzellik ve çirkinlik duygumuzu engelleyen ya da zayıflatan kusurlara çok ve sık rastlanır. Bazı nesneler, aklımızın yapısı dolayısıyla bize doğal olarak haz vermek üzere yaratılmış olsa da, bu hazzı herkesin bireysel olarak duyumsadığı düşünülmemelidir. Nesnelerin üzerine farklı ışık yansıtan ya da gerçek rengi yansıtmayan, böylelikle de gerçek rengin imgeleme, algılama ve duygu olarak doğru biçimde yansımaları engelleyen olaylar ya da durumlar ortaya çıkabilir.

Birçok kişinin gerçek güzellik duygusunu duyumsayamamasının, incelikli heyecanların bilincine varmak için gerekli imgelem *inceliğinden* yoksun oluşundan kaynaklandığına kuşku yoktur. Herkes bu inceliğe sahip olduğunu ileri sürer: herkes bunun sözünü eder, böylelikle de her türlü beğeniyi ve duyguyu kendi ölçütüne indirgemekte sakınca görmez. Ne var ki elinizdeki incelemede bizim niyetimiz, duygu izlenimlerine anlama yetisinin ışığını biraz olsun karıştırmak olduğundan, inceliğin tanımını şimdiye kadar yapmayı denediğimizden daha kesin biçimde yapmak uygun olacak. Ve felsefemizi gereğinden fazla derin bir kaynağa götürmemek için, *Don Kişot*'ta okuyabileceğiniz ünlü bir anekdota başvuracağız.

“Haklı bir nedene dayanarak, diyor Sancho, koca burunlu efendisine, şaraplar hakkında yargı ileri sürme yetisine sahip olduğumu ileri sürüyorum: bu bizim ailemizde herkesin sahip olduğu kalıtımsal bir niteliktir. Aile büyüklerimden ikisi, iyi bir bağdan elde edilmiş eski bir şarap olduğu için çok kaliteli olduğu düşünülen bir fıçı şarap hakkında düşünceleri alınmak üzere bir yere çağırılmışlar. Yakınlarımdan biri şarabı tatmış, değerlendirmiş ve uzun uzun düşündükten sonra, iyi olduğunu, çünkü hafif bir kösele tadı aldığını ileri sürmüştü. Öteki, aynı şeyleri yineledikten sonra, şarap hakkında, kolaylıkla aldığı ha-

fif bir demir tadı saklı kalmak kaydıyla, aynı yargıya varmış. Bu yargıları dolayısıyla ne kadar gülünç duruma düşürüldüklerini düşünebilirsiniz. Ama sonunda gülen kim olmuş, dersiniz? Fıçı boşaltıldığında, dibinde kösele kayışa bağlı, demirden yapılmış eski bir anahtar bulunmuş.”

Aklın beğenisi ile fiziksel tat alma arasındaki büyük benzerlik, bu öyküden gerekli dersi kolaylıkla çıkarmamızı sağlayacaktır. Güzelliğin ve biçimsizliğin, bunun da ötesinde tatlı olan ile acı olanın, nesnelerin içkin nitelikleri değil, bütünüyle iç ve dış duygulara bağlı bir olgu olduğu kesin olmakla birlikte, nesnelerde doğal olarak bu özel duyguların doğmasına neden olan bazı niteliklerin bulunduğunu kabul etmemiz gerekir. Şimdi, bu nitelikler insanlarda düşük düzeyde varolabilecekleri ya da birbirleriyle karıştırılabilecekleri ve birbirinin yerine konabilecekleri için beğeni, nesneleri çoğu zaman çok ince özellikleriyle değerlendiremez ya da bize sunuluşlarındaki karışıklık içinde, tüm özel tatlarını ayırt edemez. Duyuların hiçbir şeyi kaçırmayacak kadar duyarlı ve nesnenin yapısına giren tüm maddeleri algılayacak kadar keskin olduğu durumlar söz konusu olduğunda, biz buna beğeni inceliği diyoruz ve bu terimleri sözcük anlamıyla ya da eğretilmeli anlamıyla kullanıyoruz. Dolayısıyla burada güzelliğin genel kuralları geçerli oluyor, çünkü bunlar hoş giden ya da gitmeyen şeylerin, özel olarak ve yüksek düzeyde belirlediği durumların gözlenmesiyle ortaya çıkarılmış kurallardır. Ve aynı nitelikler bir insanı tat alma ya da rahatsızlık duyuma olarak etkilemediği, sürekli bir bileşim olarak ve daha düşük düzeyde belirlediği durumda, söz konusu inceliğe sahip olduğunu söylese de biz o insanı bu değerlendirmenin dışında tutuyoruz. Bu genel kuralları ya da ortaya çıkan bu bileşim modellerini ileri sürmek, Sancho'nun aile yakınlarının sonunda haklı çıkan yargısı gibi, köselenin ucuna takılmış anahtarı bulmasıyla eşdeğerlidir ve onları küçük düşüren yargıcıların utanmasına yol açar. Fıçı hiç boşaltılmamış da olsa, şarap hakkında ilk değerlendirmeyi yapanlar beğeni inceliğinden yoksun olmayacak, ötekilerin değerlendirmesi de tatsız ve güçsüz kalmaktan kurtulamayacaktı, ne var ki, öncekilerin değerlendirmesinin üstünlüğünü, orada hazır bulunan tüm izleyicileri doyuracak öl-

çüde kanıtlamak daha zor olacaktı. Aynı biçimde, yazının güzel-likleri hiçbir kurala bağlanmamış ya da genel ilkelere indirgen-memiş, hatta kusursuz hiçbir yazı örneği tanınmamış, bilinme-miş olsaydı, bunları kaleme alan insanlar arasındaki beğeni farkları yine de varolacak, birinin değerlendirmesi, ötekinin de-ğerlendirmesine yine de yeğ tutulacaktı. Ne var ki, kendi duy-gularını yüksek sesle ileri sürüp, rakibinin duygularına karşı çı-kacak kötü bir eleştirmeni susturmak o kadar kolay olmayacak-tı. Öte yandan, ortaya konmuş bir sanat ilkesini o kişinin önüne koyduğumuzda, bu ilkeyi onun özel beğenileri dolayısıyla bil-diği örneklerle destekleyip, bunların o ilkeye uygunluğunu gös-terdiğimizde; aynı ilkenin söz konusu durum için uygulanabilir olduğunu ve bunu onun algılamadığını ve duyumsamadığını kanıtladığımızda, her şeyi doğru değerlendirecek olursa, hata-nın kendisinden kaynaklandığını ve her türlü bileşimde ve söy-lemde yer alabilecek tüm güzelliklere ve yanlıslara onu duyarlı kılacak incelikten yoksun olduğunu kabul edecektir.

Her duyunun ya da her yetinin yetkinliğinin, incelediği nesnenin en kesin niteliklerini doğrulukla algılamaya, dikkatin-den ve gözleminden hiçbir şeyin kaçmasına izin vermemeye dayandığı bilinir. Küçük nesneleri algılayan göz daha duyarlı, organ daha yüksek nitelikli, yapısı ve bileşimi daha gelişmiştir. Damak tadını ortaya çıkaran keskin tatları değil, küçük oran-larda besinlerin bir araya gelmesinden oluşmuş bileşimler söz konusu olduğunda, küçük olmasına ve bütünün içinde kaybol-masına karşılık, bizim o küçük parçaları duyarlılıkla algılaya-bilmemizdir. Aynı biçimde, zihinsel beğeni yetkinliğimizin, gü-zelliği ve çirkinliği çabuk ve kesin biçimde algılamaya dayan-ması gerekir; bir söylemdeki belirli bir kusursuzluğu ya da yanlışı algılayamadığından kuşku duyan bir insan kendisinden hoşnut olamaz. Bu durumda, insanın yetkinliği ile duyunun ya da duygunun yetkinliği birbiriyle ayrılmaz biçimde birleşmiş-tir. Çok ince duyarlılıkta bir damak, çoğu kez, hem kendisi, hem dostları için önemli bir sakınca oluşturabilir, ne var ki zi-hinsel belirtilere ve güzelliklere duyarlı bir beğenin her za-man arzu edilir nitelikte olması gerekir, çünkü o, insan doğası-nın algılamaya yatkın olduğu en güzel ve en masum tatların

kaynağını oluşturur. İnsanlara özgü tüm duygular bu yargı ile uyum içindedir. Bir beğeni inceliğini nerede olursa olsun kanıtlayabildiğinizde, bu niteliğin kabul göreceğinden emin olabilirsiniz ve bunu elle tutulur, gözle görülür hale getirmenin tek çaresi, ulusların ve yüzyılların onayı ve deneyimiyle yerleşip oturmuş o modellere ve ilkelere başvurmaktır.

19

KANT

DEHA İLE BEĞENİNİN İLİŞKİSİ HAKKINDA

Kant, Yargılama Yetisinin Eleştirisi (1790),

Fr. Çev. A. Renaut, Bibliothèque philosophique,

Aubier yay., 1995, s. 294-299.

Yargılama Yetisinin Eleştirisi, estetik yargılama yetisine ilişkin önsel bir ilkenin varlığını ortaya koyar. Bu, saf özne nitelikte bir ilkedir, çünkü öznenin yetileri arasında oluşmuş ilişkilerin ürünüdür yalnızca: güzellik yargısı, anlama yetisi ile imgelemenin özgür ilişkisi sonucu ortaya çıkar, nesnenin niteliklerinden birinin tanınmasından kaynaklanmaz. Önsel özellikte oluşu, evrensellik savının temelini oluşturur: dolayısıyla, beğeni yargıları yalnızca deneyime bağlı olarak farklılık gösterir.

Kant'ın beğeni öğretisinin zorluğu, bu öğretinin çelişkili olmasından kaynaklanır: beğeni yargısı hakkında yaptığı dört tanımlama

aşaması içinde karşı sav özelliği taşımayan tanımlama yoktur (yarar gözetmeyen zevk, kavramsal olmayan evrensellik, ereksiz ereklilik, gerekli zevk). Aşağıdaki metin, yapılan tanımlamanın özellikle ikinci aşamasını ele alıyor. Beğeni yargısı bir kavrama bağlı değildir, yani bir nesneyi güzel bulmamız için, o nesne hakkında bilgiye sahip olmamız hiç gerekmez. Ne var ki, beğeni yargısı bazı durumlar dışında (özgür güzellik) hiçbir zaman saf değildir ve bir nesneden alınan zevk, onun sahip olması gereken biçim hakkındaki yargı ile karışır (bağlı güzellik): "Bir insanın güzelliği, bir atın [...], bir yapının güzelliği, şeyin olması gereken biçimi belirleyen bir

amaç kavramını, dolayısıyla da ona ilişkin bir yetkinlik kavramını gerektirir, ona basitçe bağlı güzellikle ilişkilidir" (§ 16, s. 209). Sanat alanında ortaya çıkan, uygulanan bu beğeni yargısıdır: estetik zevk, entelektüel zevke karışmıştır. Dolayısıyla, "güzel beğeni", bir yapıtın canlandırdığı şeye uygunluğu hakkında yargıya varabilme yeteneğidir. Bununla birlikte bir yapıtın başarılı sayılması için, güzel beğeniye dayırması yeterli değildir. Eksik olan nedir? Yanıt bu alıntının hemen altında verilir: eksik olan ruhtur, yani burada, canlandırma yeteneğini genişleterek ruhun yaşamını zenginleştiren ilkedir. Yapıtlarına bu ruhu ancak, ortaya koyduğu canlandırmalara onu aktararak –bunu yalnızca o yapabilir– dâhi verebilir. Peki, beğeni ile deha arasında ne tür bir ilişki vardır? Bu ilişki bir yanıyla çatışkıdır: dâhi, yapıtını özgün yasalara göre yaratır; bu yönüyle de yargılanmaya karşı çıkar. Kant, bu çatışkıda beğeninın yanında yer alır: Beğeni, genelde yargılama yetisi gibi, dehanın disipline alınmasıdır (ya da eğitilmesidir); dehanın kanatlarını acımasızca kemirir, onu

uygarlaştırır ya da düzeltir; ama aynı zamanda, belirli bir ereğe uygunluğunu koruması için ona hangi anlamda ve hangi noktaya kadar gidebileceğini belirten bir yön çizer; ve aklın içinde yer alan çok sayıda düşünceye açıklık ve düzen getirerek idea'lara tutarlılık kazandırıp onların kalıcı ama aynı zamanda da evrensel ölçüde kabul görme yeteneğine ulaşmalarını sağlar. Sonuç olarak, bu iki tür nitelik arasında bir çatışkı doğacak olursa, sanatsal üretimde bir şeylerin feda edilmesi gerekir ve bu fedakârlığı daha çok, dehanın yapması gerekir; ve güzel sanatlar alanında kendi ilkelerinden fedakârlık yapan yargılama yetisi, bir zarar söz konusu olacaksa bunun anlama yetisi yerine, daha çok imgelem özgürlüğüne ve zenginliğine gelmesini sağlayacaktır" (§ 50, s. 306). Ne var ki beğeni ve deha, öte yandan, aynı ilkeyi temel alır: iletişilebilirliğin evrensel niteliği; bu, beğeni için, öznenin belirli bir durumunun iletilmesidir; deha için de bu durumu yansıtan canlandırmaların ortaya konmasıdır. Beğeni, bu durumda, dehanın ortaya bir yapıt koymasına izin verir.

§ 47. Dehanın Önceki Tanımlamasının Açıklaması ve Doğrulanması

Dehanın, *öykünme anlayışı*'na bütünüyle karşı çıkması gerektiğinde herkes aynı düşüncededir. Öğrenme, öykünmeden başka bir şey olmadığına göre, öğrenme konusundaki en bü-

yük yeti, en büyük kolaylık (yetenek), bu tanıma göre, deha olarak değerlendirilemez. Kaldı ki insan, başkalarının düşünce-sini benimsemeksizin kendi düşünüp ortaya bir şey koysa, hat-ta sanatın ve bilimin yararına birçok şey bulgulasa bu, böyle (çoğu kez engin) bir *beynin* (basitçe öğrenmekten ve öykünmek-ten daha öte bir şey yapamayan kişinin *bön* olarak adlandırıl-masına karşılık) *dâhi* sayılması için yine de doğru ve yeterli bir neden oluşturmaz; bunun nedeni, bütün bunların kolaylıkla *öğ-renilebilir şeyler olması*, böylelikle de her durumda, çalışma saye-sinde öykünme aracılığı ile öğrenilebilecek şeylerden farklı ol-maksızın, kurallara göre araştırmanın ve düşünmenin doğal çizgisi üzerinde yer almasıdır. Örneğin insan, benzeri buluşları gerçekleştirebilecek ölçüde engin bir beynin sahibi olan New-ton'un ölümsüz yapıtı *Doğa Felsefesinin İlkeleri'*nde sergilediği her şeyi kusursuz öğrenebilir; ama öte yandan, şiir sanatı için düşünülüp ortaya konmuş en ayrıntılı kavramları öğrenmiş, elinin altında da en kusursuz şiir örnekleri bulunan kişi, dü-şünce zenginliği taşıyan şiirler yazmayı öğrenemez. Bunun açıklaması, Newton'un, geometrinin temel öğelerinden başla-yıp en önemli ve en derin bulgulamalarına varıncaya kadar ka-tettiği aşamaları yalnızca kendisi için değil, herkes için bütü-nüyle açık seçik kılabilmesidir; buna karşılık Homeros olsun, Wieland olsun, şiirsel zenginlik içeren, aynı zamanda entelek-tüel bakımdan güçlü düşüncelerin beyninin içinde nasıl ortaya çıkıp bir araya geldiğini açıklayamaz, çünkü bunu kendisi de bilemez; böyle olunca da kimseye öğretemez. Dolayısıyla, bilim alanında en büyük bulgulamaları yapmış kişi üstünlük bakı-mından, öykünmeciden ve en çalışkan öğrenciden yalnızca de-rece olarak ayrılır, oysa doğanın güzel sanatlar bakımından do-nanımlı kıldığı kişiden öz olarak farklıdır. Bununla birlikte bu, sahip oldukları yetenek bakımından doğanın gözdeleleri olan ve insan soyunun kendilerine çok şey borçlu olması gereken kişi-ler karşısında değersiz oldukları anlamına gelmez. Bilim adam-larının, dâhi olarak adlandırılmayı hak eden kişiler karşısında-ki en büyük ayrıcalıkları, onların yeteneklerinin, sürekli gelişen bilgilerin yetkinleşmesine ve bu yetkinleşme sayesinde yararlı olan her şeyin ortaya konmasına katkıda bulunması, aynı za-

manda başkalarının da bu bilgilerle donatılmış olarak eğitilmelerini sağlamasıdır: gerçekten de dâhi için, sanat bir noktada durur, çünkü onun daha ötesine geçemeyeceği bir sınır vardır – bu, onun o anda uzun süreden beri varmış olduğu ve geri dönemeyeceği sınırdır; üstelik bu, dâhinin bile başkalarına iletemeyeceği, doğanın her dâhiye doğar doğmaz ayrı ayrı bağışladığı bir yetidir: dolayısıyla da onunla birlikte yok olup gider, ta ki doğa günün birinde aynı yetileri yeniden bir başkasına verinceye kadar; bu kişinin aynı biçimde, kendinde varolduğunu bildiği bu yeteneğin ürünlerini ortaya koyması için tek bir örnek görmesi yeterli olur.

Madem ki doğal yeteneğin (güzel sanatlar olarak) sanata kuralını koyması gerekir, bu ne tür bir kuraldır? Bu, temel kural olarak yararlanabileceğimiz hiçbir formülde ifade edilmemiştir; öyle olsaydı, güzellik konusundaki yargı, kavramlara göre belirlenebilir özellikte olurdu. Tam tersine, kuralın, başkalarının da kendi yeteneklerini iyice ölçebilmesi, ondan örnek olarak –öykünülecek şey anlamında değil, miras alınan şey anlamında– yararlanabilmesi için eylemden, yani ortaya çıkan üründen soyutlanmış olması gerekir. Bunun nasıl olasılık kazandığını açıklamak zordur. Sanatçının İdea'ları, doğanın onunla aynı ölçüde akıl yetisiyle donattığı kişide benzeri İdea'ların doğmasına yol açar. Dolayısıyla, sanat yapıtı örnekleri bu İdea'ları sonraki kuşaklara aktarabilecek tek kılavuzdur; buysa (özellikle söz sanatları söz konusu olduğunda) basit betimlemelerle açıklanabilecek bir şey değildir ve yalnızca bu sanatların ortaya koyduğu örnekler arasında eski dillerde –ki bu diller ölü dillerdir ve yalnızca bilim dili olarak korunmuşlardır– kaleme alınmış örnekler klasik nitelik kazanabilir.

Mekanik sanat ile güzel sanatlar, ilki uygulama ve öğrenme ile ortaya konan sanat olarak, öteki dehaya ilişkin sanatlar olarak birbirinden çok farklı olmakla birlikte, güzel sanatların hiçbirinde, kurallara göre öğrenilip uygulanabilecek, dolayısıyla da okul eğitimini gerektirecek şeyler temel alınmaz. Çünkü işin içine amaç olarak bir şeylerin girmesi gerekir; böyle olmazsa ortaya çıkan ürün hiçbir sanata mal edilemez; basit rastlantının sonucu olarak ortaya çıkmış olur. Ne var ki bir yapıta amaç

kazandırmak için, dışına çıkılamayacak belirli kuralların edinilmiş olması gerekir. Oysa, dehanın özelliğinin temel boyutlarından birini oluşturan şeyin (ama hiçbir biçimde tek başına değil) yetenek olması dolayısıyla, sıradan zekâ sahibi kişiler, yalnızca okulun dayattığı kuralların dışına çıkmanın, kendilerini çevrelerine çiçeği burnunda bir deha olarak tanıtabilmek için daha fazla yeterli olacağını sanır ve yabanıl bir ata, manej atından daha kolay binilebileceğini düşünür. Deha, güzel sanat ürünlerine ancak zengin bir *malzeme* sağlayabilir; bu malzemenin özümlemesi ve *biçim*, malzemenin kullanılabilmesi ve yargılama yetisinin zorunluluklarının yerine getirilebilmesi için, okulun biçimlendirdiği bir yetenek gerektirir. Ne var ki biri çıkıp, aklın en titiz araştırmasını gerektirecek bir alanda da olsa, bir dâhi gibi konuşup karar vermeye kalkacak olsa bütünüyle gülünç duruma düşer; çevresine bir duman bulutu yayarak yeteneğinin açık seçik görülmesini engelleyen, böylelikle hayal gücüne sonsuz olanak tanıyan şarlatana mı, yoksa zekânın ortaya koyduğu başyapıtı tanıyıp açık seçik kavrayamamasını, yeni gerçeklerin önüne bütün olarak konmasından, (uygun açıklamalar yapmak ve ilkelerin yöntemli biçimde incelenmesi için gerekli) ayrıntının ona gereksiz gibi görünmesinden kaynaklandığına içtenlikle inanan izleyiciye mi daha fazla gülmek gerekir bilinmez.

§ 48. Dehanın Beğeniyle İlişkisi Hakkında

Güzel nesneler hakkında, onların güzel olduklarını ileri sürebilmek, bir *değerlendirme yargısı* verebilmek için *beğeni* gerekir; ama güzel sanatlar için, yani o türe giren nesnelerin *üretimini* değerlendirebilmek için aranan şey *dehadır*.

Dehayı güzel sanatlara karşı yetenek olarak kabul edersek (terimin özgün anlamı da budur) ve böyle bir yeteneği oluşturmak için bir araya gelmesi gereken güçleri bu açıdan çözümlemek istersek, öncelikle belirlememiz gereken şey, değerlendirilmesi yalnızca beğeni gerektiren doğal güzellik ile ortaya çıkma olasılığı (sanat nesnesi hakkında yargı verirken hesaba katılma-

sı gereken) dehayı gerektiren sanatsal güzellik arasındaki farkı ortaya koymaktır.

Doğal bir güzellik, *güzel bir şey*'dir; sanatsal güzelliğe gelince, bir şeyin *güzel canlandırılması*'dır.

Doğal bir güzelliği olduğu biçimiyle değerlendirmek için, nesnenin ne tür bir şey olması gerektiği konusunda önceden bir kavrama sahip olmam gerekmez; demek istediğim, onun maddesel ereğini (amacını) bilmek benim için gerekli değildir; tersine, benim için gerekli olan, o nesnenin basit biçimiyle, amacını bilmeksizin, hakkında taşıdığım değerlendirme yargısı çerçevesinde kendiliğinden benim hoşuma gitmesidir. Ama nesne bir sanat ürünü olarak sunulmuşsa, o biçimiyle de güzel olduğunun ileri sürülmesi gerekiyorsa, sanatın kendi nedeni içinde (ve nedenselliği içinde) her zaman bir amacın varlığını gerektirmesi ölçüsünde, yargının ilkesine o şeyin ne olması gerektiği konusunda bir kavramın konmuş olması gerekir; ve bir nesnenin yetkinliğini oluşturan şey, içinde barındırdığı çeşitliliğin, onun amaç olarak sahip olduğu bir iç yönelim ile uyum sağlama biçimi olduğundan, sanatsal güzellik konusundaki yargıda aynı zamanda söz konusu nesnenin yetkinliğini de dikkate almak gerekir – ki bu, (olduğu biçimiyle) doğal güzellik konusunda verilen yargıda hiçbir biçimde söz konusu değildir. Genel olarak, doğanın yarattığı nesneler, özellikle canlı olan nesneler, örneğin insan ya da bir at söz konusu olduğunda, bunların güzelliğini değerlendirmek için, nesnel ereklilik de dikkate alınır elbette; ne var ki verilen yargı, bu durumda, saf estetik yargı değildir, yani basit beğeni yargısı değildir. Doğa artık, sanat yapıtı görünümünü kazandığı biçimiyle değil, (insana özgü olanın sınırlarını aştığı halde) gerçekten sanat oluşu ölçüsünde yargılanır; ve ereksel yargı böylece, estetik yargı için dikkate alınması gereken bir dayanak ve bir koşul oluşturur. Bu durumda, örneğin “Güzel bir kadın” dediğimizde, aslında düşündüğümüz yalnızca şudur: doğa kendi biçimi içinde, kadın yapısının taşıdığı amaçları güzel bir biçimde canlandırmış; çünkü nesnenin mantıkla koşullanmış estetik bir yargı aracılığıyla düşünülmesi için, basit biçimin ötesinde ayrıca bir kavramın dikkate alınması ağır basar.

Güzel sanatların üstünlüğü tam olarak, doğada çirkin ya da itici olan şeyleri güzel biçimde betimlemesinden kaynaklanır. Dehşet sahneleri, hastalıklar, savaşın getirdiği yıkımlar, vb., zarar verici gerçeklikler olarak çok güzel biçimde betimlenebilir, hatta resimlerle canlandırılabilir; bir çirkinlik doğal biçimde, sağladığı estetik doyumunu, dolayısıyla da sanatsal güzelliğini bütünüyle yitirmeksizin, ancak böyle canlandırılabilir: burada söz konusu olan, *tiksinti* uyandıran güzelliştir. Çünkü nesne, saf imgeleme dayanan bu farklı duyu nedeniyle, biz ona güçlü biçimde direnirken, bir bakıma bizi tat almaya zorlarmış gibi canlandırılmıştır, oysa nesnenin sanatsal canlandırması, bizim duyularımıza göre, bundan böyle kendi doğasından daha farklı değildir; böyle olunca da onu güzel olarak kabullenmemiz olanaksızdır. Ortaya koyduğu ürünlerde sanat neredeyse doğa ile kaynaştığından, yontu sanatı da yaratılarında çirkin nesneleri doğrudan canlandırmayı dışlamıştır; bu yüzden de bu sanatta örneğin ölümün (güzel bir dâhinin ölümü biçiminde), savaş düşüncesinin (Mars'ın kişiliğinde) alegoriye ya da hoş görünümüne sahip yüklemelere başvurularak, dolayısıyla yalnızca dolaylı biçimde, aklın yorumu aracılığıyla –basit estetik yargıya başvurularak değil– canlandırılmasına izin verilir.

Bir nesnenin güzel biçimde canlandırılması konusunda yapılacak açıklama bundan ibarettir; bu canlandırma aslında bir kavramın sunuluş biçiminden başka bir şey değildir; söz konusu kavram böylelikle evrensel ölçekte iletilmiş olur. Bu böyle olunca, bu biçimi güzel sanat ürünü olarak elde etmek için aranan şey yalnızca beğenidir; sanatçı kendi yapıtını, sanatın ya da doğanın kendisine sunduğu birçok örnekten esinlenerek ortaya koyduğu ya da düzelttiği bu beğenin üzerine oturtur ve bu sayede, çoğu zaman yaptığı birçok zorlu araştırmadan sonra kendisine doyum sağlayan biçimi bulur: ortaya çıkan yapıt işte bu yüzden, bir bakıma, esinlenme ya da akıl yetilerinin özgür atılımının değil, o yapıtı, söz konusu yetilerin işleyişindeki özgürlükten zarar görmeksizin, düşünceyle uyumlu kılmak için ağır ilerleyen, hatta acı veren bir yetkinleşmenin ürünüdür.

Kaldı ki beğeni basit olarak bir yargılama gücüdür, üretme gücü değil –bu yüzden, beğeniye uygun gelen her şey, güzel

sanatların ortaya koyduğu yapıt sayılmaz: sonradan öğrenilebilen ve tam olarak uyulması gereken belirli kurallara göre ortaya konmuş, yararlı ve mekanik sanatlara ilişkin, hatta bilime ilişkin bir ürün olabilir. Bu ürüne kazandırılmış hoş giden biçime gelince bu, bir iletişim aracından ve bir bakıma bu ürünün, belirli bir amaca yönelik olmakla birlikte sanatçının bir ölçüde özgürlüğünü koruduğu sunuluş biçiminden başka bir şey değildir. Böylece, masaya konan bir servisin, ahlak konusundaki bir incelemenin, hatta bir vaizin güzel sanatlara ilişkin bu biçime sahip olması arzu edilir bir şeydir ama bu bunun, *özenilmiş* bir biçim izlenimi bırakmaması gerekir; öyle olmakla birlikte bunlara sanat yapıtı adı verilmez. Bir şiir, bir müzik parçası, bir galerideki tablolar vb. sanat yapıtı tanımına girer; sanat yapıtı olduğu ileri sürülen bir yapıtta çoğu kez de beğeniden yoksun dehayla, bir başka yapıtta da dehadan yoksun beğeniye rastlarız.

20

HEGEL

ESTETİK DOĞAL GÜZELLİĞİ DIŞLAR

Hegel, *Estetik Dersleri*, Cilt I, "Giriş".

Hegel burada, incelediği konunun tanımını yapıyor: Estetik güzel sanatın felsefesidir, doğal güzelliği dışlar. Öncelikle bir görüş değişikliği ortaya koyan bu ifadeyi dikkate almak gerekir: Baumgartner, estetiği "duyarlı bilginin bilimi" olarak tanımlamıştı, Kant da öznenin yola çıkarak bu yaklaşım

biçimini kesinleştirmişti, çünkü estetik yargı, nesne hakkında hiçbir bilgi sağlamıyor, yalnızca öznenin durumlarından birini ifade ediyordu. Hegel, felsefesinin geri kalan bölümünde olduğu gibi, bu Kantçı incelemeye ilke olarak karşı çıkar. Onun estetiği, öznenin bildiği şeylerin ya da yetilerinin içinde bulun-

duğu durumun çözümlenmesi değil, sanatın gösterdiği gelişmenin incelenmesidir; böylelikle özne ile nesnenin birbirinden ayırt edilmesi gerçekten aşılmış olur. Şunu anımsatalım ki, sanat onun gözünde, aklın, birincine vardığı her şeye özdeş olarak kendini yakaladığı bir kavrayış biçimidir. Akıl ile akıl olmayan şey arasındaki çelişkiler önce sanatta aşılır. Sanatçının üzerinde çalıştığı malzeme, yapıt ortaya çıktığında bağımsızlığını yitirir: bundan böyle bir canlandırmayı ortaya koymaktan başka bir işe yaramaz. Buna karşılık, bu canlandırma da söz konusu malzeme karşısında özerkliğe sahip değildir, çünkü duyarlı niteliklere göre değişir. Resim ya da yontu yapma, hatta kalem ile fırça arasında seçim yapma ediminin yapıtın doğasını değiştirdiği açıktır. Bu metnin önemi, bunun di-

şında, doğal güzelliğin dışlanmasından kaynaklanır; bu, doğa ile akıl arasındaki ilişkinin bütünüyle tersine çevrilmesine yol açan bir dışlamadır. Örneğin Kantçı görüş, doğal güzellikte, aklın zorunlulukları ile doğa yasaları arasında olası bir uyumun simgesini görüyordu, oysa Romantikler onda duyumlarla algılamayan bir dünyanın ifadesini buluyordu. Burada, tersine, doğal güzellik sanatsal güzelliğin altında yer alıyor. Bunun nedenleri, doğal güzelliğe ayrılmış bölümde uzun uzun geliştiriliyor. Eleştirinin ilkesi şudur: doğarın ortaya koyduğu şeyler, hiçbir zaman aklın ifadesi değildir. Oysa güzel olan yalnızca aklın ifade ettiği şeydir. Doğa güzelse bu, aklın doğada kendini bulduğu ölçüde bir güzelliktir yalnızca; akıl da bunu ancak kısmen gerçekleştirebilir.

Bu dersler *estetiğe* ayrılmıştır; *güzelliğin engin krallığı'nı* konu alır, daha açık bir ifadeyle *sanat*, hatta *güzel sanat* konusunu işler.

Estetik adı bu konuya tam olarak uymuyor elbette, çünkü "estetik", daha doğru olarak duyarlılık bilimini, *duyumsama* bilimini belirtir; ve Wolff okuluyla birlikte, kabul edilmiş bu biçimiyle yeni bir bilim olarak, daha doğrusu, ancak o biçimiyle bir felsefe disiplini olması gereken bir şey olarak ortaya çıktığında, sanat yapıtları, Almanya'da, uyandırdıkları duygular, örneğin hoşluk, hayranlık, dehşet, acıma, vb. gibi duygular açısından ele alınıyordu. Bu adın, konusuna uygun düşmediği, daha doğru deyişle, yapay özellikli olduğu dikkate alınarak, yeni adlar bulma yoluna bile gidildi, örneğin "callistique" adı ileri sürül-

dü. Ne var ki bu ad da doyurucu olmadı, çünkü söz konusu bilim genel olarak güzelliği değil, *sanatsal* güzelliği inceleyen bir bilimdir. Bize gelince, “estetik” adını korumamızın nedeni, bunun yalnızca bir ad olarak bizim için fark etmemesi, ayrıca, yaygın olarak kullanılan dile iyice oturmuş olması dolayısıyla korunmasında bir sakınca olmamasıdır. Bununla birlikte, bizim ele aldığımız bilime zorunlu olarak uygun düşen formül, “*sanat felsefesi*”, kesin olarak da “*güzel sanat felsefesi*” dir.

Oysa biz bu deyiimi ileri sürmekle, işin başında, *doğal güzellik*’i dışlamış oluyoruz. Konumuzu bu biçimde sınırlamamız, belirli açıdan, keyfi bir belirleme gibi görünebilir ve her şey bir yana, her bilimin kendi alanını işine geldiği gibi sınırlayabildiği ileri sürülebilir. Ne var ki bizim estetiği yalnızca sanatsal güzellikle sınırlamamız bu anlamda anlaşılmamalıdır. Günlük yaşamda elbette *güzel* bir renkten, *güzel* bir gökyüzünden, *güzel* bir ırmaktan söz edilir, halk arasında çiçeklerin, hayvanların, özellikle de insanların *güzel* oldukları söylenir; ne var ki, burada, söz konusu nesneleri “güzel” olarak nitelemenin hangi ölçüde doğru olduğu tartışmasına girip, genel planda doğal güzelliği sanatsal güzelliğin yanına koymak istememekle birlikte, sanat güzelliğinin doğanın ortaya koyduğu *güzel*likten daha üst düzeyde yer aldığını şimdiden ileri sürebiliriz. Çünkü sanatsal güzellik, *aklın doğurduğu ve her zaman yeniden doğurabileceği* güzelliktir; aklın ve aklın ürettiği şeylerin doğaya ve doğanın ortaya koyduğu şeylere her zaman üstün oluşu ölçüsünde, sanatsal güzellik de doğal güzellikten üstündür. Hatta, aklımızdan geçecek kötü bir düşünce bile, *biçim açısından*, doğanın ortaya koyduğu herhangi bir şeyden her zaman daha üstündür, çünkü o düşünce her zaman tinsellik ve özgürlük taşır.

[...]

Bunu söyledikten sonra, aklın ve onun ürünü olan sanatsal güzelliğin, doğal güzellikten *daha üstün* olduğunu damdan düşer gibi ileri sürmek, bir bakıma ortaya hiçbir şeyin konmadığını söylemek olur, çünkü “daha üstün” deyiimi, bütünüyle belirsiz oluşunun dışında, sanatsal güzellik ile doğal güzelliği hâlâ yan yana konmuş gibi gösteriyor ve yalnızca nicel, dolayısıyla

da dışsal bir farklılık belirtiyor. Oysa aklın ve ortaya koyduğu sanatsal güzelliğin doğaya *üstünlüğü*, basit olarak göreceli bir üstünlük değildir: *gerçek olan şey* olan akıldır ve her şeyi içerir, öyle ki, güzel olan her şey bu üstün kendilik'e katıldığı ve onun ürünü olduğu ölçüde gerçekten güzeldir. Bu anlamda, doğal güzellik ortaya ancak, akla özgü güzelliğin bir yansıması, yetkin olmayan, tamamlanmamış bir kip, *özüne* göre aklın kendi içinde yer alan bir yansıma olarak çıkar.

21

GOODMAN

SANAT HANGİ DURUMDA VARDIR?

Goodman, *Dünyalar Üretme Biçimleri* (1978).

Sanatın 20. yüzyıldaki gelişiminin, bir becerinin ortaya koyduğu tamamlanmış ürün olarak sanat yapıtı kavramını ortadan kaldırmış görüldüğü bile oldu. Nelson Goodman (çağdaş çözümlemeci filozof) bu izlenimin sonucu olarak, bu gelişimin ortaya koyduğu ürünleri öyle ya da böyle geleneksel sanat kavramına bağlamaya çalışmaktan vazgeçmek, sanat yapıtı *nedir* sorusunu bir yana bırakmak gerektiğini ileri sürüyor. Bu durumda, sanat yapıtının özü hakkındaki sorgulama, yerini bundan böyle *nasıl* sorusuna bırakıyor. Yapıt, işlevini nasıl yerine getiriyor? Dolayısıyla, inceleme konusu olan sanat ya-

pıtı değil, öznenin nesnesiyle bağlantısıdır. Goodman tam olarak bu noktayı ele alıyor: Bir şeyi sanat yapıtı olarak kabul etmek, onunla, özel bir simgeler dizgesiyle, yani burada göstergelerle ya da göndermelerle bağlantı kurar gibi, bağlantı kurmak demektir. Simge farklı niteliklerde olabilir: canlandırma (bir portre, bir manzara resmi), ifade (bir ruh durumu, bir dünya görüşü), ya da örnekleme. Bu sonuncu terim, soyut sanatın simge olarak alınamayacağını ileri sürenlere karşı çıkmak için kullanılmıştır. Baştan aşağı beyaza boyanmış bir tablo, o biçimiyle beyazlığı, resmin gönderme yaptığı koyu kıvamı ya da kay-

ganlığı öne çıkarır. Dolayısıyla burada söz konusu olan, sanat yapıtının içerdiği –bir dizge gibi her defasında farklı, özgün bir tutarlılıkla çözülmesi gereken– göstergesel kavramdır. Bu özgünlük öte yandan, genel bir simgeleştirme kuramını gereksiz kılar; olsa olsa bunun farklı türleri belirlenebilir. Tersine,

simgeleştirme, izleyici ile sanat yapıtı ilişkisini tek başına belirgin kılamaz. Bir kumaş parçası örneğin, bir başka kumaş parçasının dokusunun, motifinin ya da renginin simgesi olarak değer kazanabilir. Sanat yapıtının simgeleştirilmesi daha karmaşıktır ve bu konuda daha incelenecek çok şey vardır.

Estetik edebiyatı, “Sanat nedir?” sorusuna verilebilecek umutsuz yanıt girişimleriyle doludur. Çoğu kez sanatın değerlendirilmesine ilişkin “Nitelikli sanat nedir?” sorusuyla karıştırılan bu soru, ‘bulunmuş sanat’ durumunda –yoldan alınıp müzede sergilenen taş– keskinlik kazanıyor; çevresel sanat ya da kavramsal sanat* adı verilen sanatlar söz konusu olduğunda durum daha da ciddi hale geliyor. Kaza geçirmiş bir otomobilin galeride sergilenen tamponu bir sanat yapıtı mıdır? Peki, bir nesne bile olmayan ve bir galeride ya da müzede sergilenmeyen herhangi bir şeye –örneğin Oldenburg**’un gerçekleştirdiği gibi, Central Park’ta bir çukurun açılıp kapatılması– ne demeli? Bunlar sanat yapıtıysa, yollardaki bütün taşlar, bütün nesneler ve olaylar da sanat yapıtı mı? Öyle değilse, bir sanat yapıtını sanat yapıtı olmayan şeyden ayıran nedir? Bir sanatçının onu sanat yapıtı olarak adlandırması mı? Bir müzede ya da galeride sergilenmesi mi? Bu sorulara verilecek olumlu yanıtların hiçbiri insana inandırıcı gelmiyor.

Bu bölümün başlangıcında altını çizmiştim; güçlüğün bir bölümü, soruyu yanlış sormaktan kaynaklanıyor – bir şeyin bazı durumlarda sanat yapıtı gibi işlev görebileceğini, bazı durumlarda da bu işlevi yerine getiremeyeceğini kabul etmeye

* Çevresel sanat (örneğin Christo’nun gerçekleştirdiği ambalajlar), doğal sit alanlarındaki nesnelere yapay markalar koymak ya da teknik işlere başka görünüm-ler kazandırarak onları dönüştürmek olarak tanımlanır. Sanatçının davranışı yapıtın önüne geçtiği ölçüde kavramsal sanata yaklaşıp. Kavramsal sanatta yapıtın, gerçekten, her şeyden önce sanatçının davranışının ve niyetinin göstergesi olarak görülmesi gerekir.

** Claes Oldenburg, ABD’deki ilk *happening*’leri 1960’lı yıllarda düzenledi.

kimse yanaşmıyor. Uç durumlar söz konusu olduğunda sorulması gereken soru, “Hangi nesneler (sürekli olarak) sanat yapıtıdır?” değil, “Bir nesne hangi durumda sanat yapıtı olarak işlev görür?” sorusudur – ya da koyduğum başlıkta olduğu gibi kısaca: “Sanat hangi durumda vardır?” sorusudur.

Benim yanıtlım şu: Bir nesne –örneğin herhangi bir örnek parça– belirli anlarda ve belirli durumlarda bir simge olabildiği gibi, bir başka nesne de bazı anlarda bir sanat yapıtı olabilir, bazı anlarda da olmaz. Doğrusunu söylemek gerekirse, bir nesne, belirli biçimde bir simge olarak işlev gördüğü için ve gördüğü sürece kesin olarak bir sanat yapıtına dönüşür. Taş, yolun üzerinde durduğu sürece sanat yapıtı değildir ama bir sanat müzesinde herkesin bakışına sunulduğunda sanat yapıtı olur. Yolun üzerinde genel olarak hiçbir simgesel işlevi yoktur. Oysa müzede, özelliklerinden bazılarını örnekler –örneğin biçim, renk, doku özelliklerini. Bir çukurun kazılıp doldurulması, örneklemeye gerçekleştiren bir simge olarak ona dikkatimizi verdiğimiz ölçüde bir yapıt gibi işlev görür. Öte yandan, Rembrandt’ın bir tablosu, kırık bir camı tıkmak için ya da bir şeye siper olarak kullanılacak olsa, sanat yapıtı olarak işlev görmeyi yitirirdi.

Bu arada, öyle ya da böyle simge olarak işlev görmek, kendinde, sanat yapıtı gibi işlev görmek demek değildir. Bizim örnek parçamız, örnek olarak iş gördüğünde, bunun için ve bu olgu yüzünden bir sanat yapıtına dönüşmez. Şeyler ancak, simgesel işleyişleri bazı özellikleri sergilediğinde sanat yapıtı olarak işlev görür. Bizim taşımız bir yerbilim müzesinde, belirli bir dönemi, kökeni ya da belirli bir bileşimi canlandırdığı için simgesel işlevler kazanır, ne var ki bu yüzden sanat yapıtı gibi işlev görmez.

[...]

Bir dizgenin hangi simgesiyle karşı karşıya olduğumuzu kesin olarak hiçbir biçimde belirleyemiyorsak ya da aynı simge ile ikinci kez karşılaşıyorsak, gönderme yapan şey, kendisine tam olarak uygun düşen simgenin bulunmasını sonu gelmez bir çabaya dönüştürecek kadar kavranamaz nitelikteyse, simge yerine geçen belirleyici özellikler ender olmak yerine çok sayı-

daysa, simge simgeleştirdiği özelliklerin bir örneğini oluşturuyor ve birbiriyle bağlantılı basit ve karmaşık birçok gönderme işlevini yerine getirebiliyorsa, bu durumların hepsinde, trafik lambalarına uyduğumuzda ya da bilimsel bir metni okuduğumuzda yaptığımız gibi, simgeyi kolayca aşıp gönderme yaptığı şeye ulaşamayız; tablolara baktığımızda ya da şiir okuduğumuzda yaptığımız gibi, dikkatimizi sürekli olarak simgenin kendisine vermemiz gerekir. Bir sanat yapıtının aktarımsızlığına, gönderme yaptığı şey yerine yapıtın önceliğine verilen bu önem, simgesel işlevlerin yadsınmasından ya da bunlara karşı kayıtsız kalınmasından değil, yapıtın simge olarak sahip olduğu bazı özelliklerden kaynaklanır.

Estetiği öteki simgeleştirmelerden ayırt etmeyi sağlayan özel nitelikleri belirlemek için ortaya konan denemelerin bütünüyle dışında olarak, "Sanat hangi durumda vardır?" sorusunun yanıtı bana, açıkça simgesel işlev terimleriyle ortaya çıkıyor gibi geliyor. Bir nesnenin sanat nesnesi olduğunu ileri sürmek için, onun yalnızca simgesel işlev gördüğünde böyle olduğunu söylemek belki de bu olguyu abartmak ya da ondan üstü kapalı olarak söz etmek olur. Rembrandt'ın tablosu siper işlevi gördüğünde bile bir sanat yapıtı olmayı, bir tablo olmayı sürdürür; yolun üzerindeki taş da sanat olarak işlev görmekle sözcüğün tam anlamıyla sanat nesnesi haline gelmez. Aynı biçimde, bir iskemle, üzerine hiç oturulmasa da iskemle olarak kalmayı sürdürür, bir ambalaj kutusu, yalnızca üzerine oturulmak için kullanıldığında da ambalaj kutusudur. Sanatın ne yaptığını söylemek, sanatın ne olduğunu söylemek değildir; ama ben sanatın ne yaptığını söylemenin bizi özellikle ve öncelikle ilgilendirdiğini ileri sürüyorum.

Kalıcı bir özelliği geçici işlev terimleriyle –"ne"yi "ne zaman" olarak– tanımlamaya çalışan ikinci soru, sanatlarla sınırlı kalmaz, bütünüyle geneldir ve bir iskemlenin ne olduğunu ya da sanat nesnelerinin ne olduğunu tanımlamaya çalıştığımızda karşımıza çıkan hep aynı sorudur. Bu soruya verilen ivedi ve uygun düşmeyen yanıtlar da büyük ölçüde özdeştir: bir nesnenin –ya da bir iskemlenin– sanat nesnesi olması, onu ortaya koyanın niyetine ya da onun ara sıra ya da sık sık, her zaman

ya da özellikle sanat nesnesi olarak işlev görmesine bağlıdır. Bütün bunlar, sanatı ilgilendiren daha özgül ve anlamlı sorulara gölge düşürmeye eğilimli olduğundan, ben dikkatimi 'sanat nedir'den 'sanat ne yapar'a kaydırdım.

Simgeleştirmenin göze çarpan bir yanını değerlendirdim: gidip gelici bir şey olduğunu söyledim. Bir nesne, farklı anlarda farklı şeyleri simgeleştirebilir, başka anlarda da hiçbir şeyi simgeleştirmeyebilir. Eylemsiz ya da yalnızca kullanıma ayrılmış bir nesne sanat nesnesi gibi işlev görebilir, öte yandan bir sanat nesnesi de eylemsiz ya da yalnızca kullanıma ayrılmış bir nesne gibi işlev görebilir.

22

SIMONDON

ESTETİK NESNE, TEKNİK NESNE

Simondon, *Teknik Nesnelerin Varoluş Biçimi Hakkında*,
Aubier yay., 1958, s. 183-186.

Teknik nesne sanat yapıtına, yararlı olanın güzel olana karşı oluşu gibi, karşıttır. İşlevsel olanın güzel olduğunu ileri süren ve en düzeyli güzelliği en büyük yarara uyarlamayı hedefleyen estetikler de ortaya kondu elbette (bu konuda Francastel'in *Sanat ve Teknik* adlı yapıtına başvurulabilir). Ne var ki estetik deneyim, yarar ilişkisinden başka olmayı sürdürür. Çağdaş Fransız filozof Gilbert Simondon burada bu olası uzlaşmayı (terimlerin özdeşliği içinde değil, farklılığı

içinde), teknik düşüncenin doğuşunu ortaya koyarak inceliyor.

Teknik düşünce, dünyanın düzenlenmesi, nesnenin özerkleştirilmesi olarak, kurucu ögenin bütünselliğine öncelik tanıyan dinsel düşünceye karşı çıkar. Büyülü düşünce bu iki düşüncenin ortak kökenini şunu ileri sürerek dışlamamış olur: kurucu öğeler, özne ile nesnenin birbirinden ayırlamadığı bir bütünselliğin ifadesidir. Büyülü düşüncenin kavradığı bir coğrafi bölge olduğunu varsayalım: söz

konusu düşünce orada tasarlanmış girişime göre kendini hemen düzene sokar ve kendine uygun düşen şeyi bulgular. Ne var ki bu girişim, kendisine direnen şeye karşı şiddet uygulamakta duraksamayan tekniğin sahip olduğu özerkliğe sahip değildir: büyülü düşüncenin tasarımı, bulguladığı dünyaya özgü niteliklerin ifadesidir. Dolayısıyla, bu düşünce için söz konusu olan, egemenlik ya da üstünlükten çok, ortaklıktır, katılımdır. “İnsan ile dünyanın oluşturduğu bütün içinde, yapı olarak ortaya çıkan ilk şey, ayrıcalıklı noktalar ağıdır; bu ağ, insan çabasının ortaklığını gerçekleştirir, bu çaba aracılığıyla da insan ile dünya arasındaki değişimler gerçekleşir. Her özel nokta, insanla olan iletişimde, –özel olarak temsil ettiği ve gerçekliğini yansıttığı– dünyanın bir bölümüne egemen olma yeteneğini kendi içinde yoğunlaştırır. Bu özel noktalara, insan-dünya ilişkisini yöneten *anahtar noktalar* adı verilebilir; bu egemenlik tersine çevrilebilir özelliktedir, çünkü dünya insanı etkilediği gibi, insan da dünyayı etkiler. Dağların dorukları ya da bazı geçitler böyle, doğal olarak büyülüdür, çünkü belirli bir bölgeye egemendir. Bir ormanın kalbi ya da bir ovanın merkezi yalnızca eğretilmeli ya da coğrafi bir gerçeklik değildir: bunlar, insan çabasını odaklaştırdıkları gibi, doğa güçlerini de yoğunlaştıran gerçekliklerdir: kendilerini taşıyan kitleye göre, bu kit-

lenin özünü oluşturan simgesel yapılarıdır” (s. 165). İnsanların kendi çevreleriyle olan ilişkisini yapılanıran bu noktalar aracılığıyla dünya ortaya çıkar, biçim kazanır. Oysa büyülü düşüncenin, teknik düşünce ve dinsel düşünce olarak ikiye bölünmesi, bu yapıların (ya da anahtar noktaların) ve özlerinin ayrılması ve özerkleşmesi anlamına gelir. Teknik düşünce, dünyayı ortaya çıkaran yapıları parçalara ayırır ve bunların yalnızca yararlı özelliklerini korur: “Nesneyi araca ya da aygıta dönüştürür, yani dünyadan kopuk, nerede ve hangi koşullarda olursa olsun, noktasına, kendisini yönetenin niyetine bağlı olarak ve insan ne zaman isterse o anda etkili biçimde işleyecek bir parça haline getirir” (s. 170). Dinsel düşünce de bir bütünlükle ilişki içinde olmayı sürdürür, ne var ki bundan böyle öznedendir olduğu gibi, dünyadan da ayrı düşmüştür: “Dinsel esin, kayıtsız koşulsuz bir bütünlüğe oranla, bilginin ve eylemin ortaya koyduğu her özneyi ve nesneyi aşan özel bir varlığın göreceliğine yapılan sürekli çağrıdır” (s. 174).

Estetik tutum olmasaydı, bu kopukluğun sonucu, dünyanın birliği konusundaki her türlü deneyimin yitimi olurdu. Bu tutumun, parçalanma tohumunu içinde taşıyan büyülü düşünceyi anımsama özlemi olarak anlaşılması gerekir. Bu, her edimde ya da her nesnede, o edimin ya da nesnenin

özündeki eksiklik özelliğini aşmasını sağlayan yetkinliği kavrayan bir düşüncedir. Dolayısıyla, estetik duyguyu ortaya çıkaran, sanat yapıtları değildir. Bu, sanat yapıtlarının ortaya konuşundan önce varolan bir duygudur. Bu arada, sanat yapıtlarının özel işlevi, bu duyguyu canlı tutmak, korumaktır. Buna

karşılık, herhangi bir teknik nesne de, dünyadaki bir edime katılma izlenimi yarattığı ölçüde estetik bir heyecan uyandırabilir. Estetik heyecan böylelikle tekniğe kendini tamamlama olanağı sunar; bu olanak sayesinde de dünyaya bir bütünlük kazandırılmış olur; tamamlanmamış olarak kalırsa parçalanıp gider.

Estetik gerçekliğin, gerçekten de tam olarak ne nesne, ne de özne olduğu söylenebilir: bu gerçekliği oluşturan öğelerde görece bir nesnellik vardır elbette; ne var ki estetik gerçeklik, teknik bir nesne gibi, insandan ve dünyadan kopuk değildir; ne bir araç, ne de aygıttır; [...] ses perdesinde bir çeşitlemeye, bir söylem biçimine, bir giyinme tarzına dönüşerek insana bağlı kalmayı sürdürebilir; aracın zorunlu kopabilirlik özelliğine sahip değildir, insan gerçekliğinin ya da dünyanın içinde yer alabilir, hatta doğal olarak bunların içinde yer alır; bir yontuyu rastgele bir yere yerleştirmeyiz, bir ağacı rastgele bir yere dikmeyiz. Şeylerin ve varlıkların bir güzelliği vardır, varolma biçimlerinin bir güzelliği vardır; ve estetik etkinlik, bu güzelliği duyumsayıp, doğal olarak ortaya çıktığında ona saygılı kalarak düzenlemekle başlar. Bambaşka biçimde gerçekleşen teknik etkinlik, tersine, nesnelerini ayırır ve dünyaya soyut, kaba biçimde uygular; estetik nesne, bir yontu ya da lir gibi, ayırık biçimde ortaya konmuş olsa bile, dünyanın bir bölümünün ve insan gerçekliğinin anahtar noktası olarak kalır; bir tapınağın önüne yerleştirilmiş yontu, belirli toplumsal grup için bir anlam ifade eden yontudur; ve oraya yerleştirilmek için yapılmış, yani yararlandığı ve güçlendirdiği, buna karşılık kendi yaratmadığı bir anahtar noktayı işgal eden tek yontudur, bu da onun kopuk bir nesne olmadığını gösterir. Bir lirin, ses üreten bir aygıt olarak estetik nesne olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir, ne var ki lirin çıkardığı sesler, ancak insanın içinde zaten varolan belirli bir ifade, iletişim tarzını somutlaştırdığı ölçüde estetik nesne değeri kazanırlar; lir, bir aygıt olarak kullanılmasına izin verir ama

çıkardığı sesler –ve bunlar gerçek estetik gerçekliği oluşturur– insanın ve dünyanın gerçekliğine katılır, onun içinde yer alır; lir ancak sessizlik içinde ya da belirli gürültülerle birlikte, örneğin rüzgârın ya da denizin sesiyle birlikte yayılabilir, insan seslerinin gürültüsüyle ya da bir kitlenin mırıltısıyla yayılamaz; lirin sesinin –yontunun katıldığı gibi– dünyaya katılması gerekir. Teknik nesne, tersine, araç olarak bu katılımı gerçekleştirmez, çünkü her yerde çalışabilir, her yerde iş görebilir.

Estetik nesneyi tanımlayan şeyin, katılım olduğu, öykünme olmadığı açıktır: gürültülere öykünen bir müzik parçası dünyaya katılamaz, çünkü evrenin belirli öğelerini tamamlayacağı yerde, onların (örneğin denizin uğultusunun) yerini alır. Bir yontu, bir anlamda insana öykünür ve onun yerini alır, ne var ki onu sanat yapıtı yapan şey bu değildir; bir kentin mimari yapısı içinde yer aldığı, ona katıldığı, bir yüksek burnun doruk noktasını oluşturduğu, bir duvarın bittiği yükseklikte yer aldığı, bir kulenin tepesine oturtulduğu için sanat yapıtıdır. Dünyanın estetik algılanması belirli sayıda zorunluluğu da beraberinde getirir: doldurulması gereken boşluklar vardır, üzerine kule dikilmesi gereken kayalar vardır. Dünya üzerinde, estetik yaratma duygusu uyandıran, insanları o yönde uyaran dikkat çekici birçok yer, eşsiz birçok nokta vardır; tıpkı, insan yaşamında belirli özel, parlak, birbirinden farklı, insanı yapıt yaratmaya çağıran birçok anın bulunuşu gibi. Bu yaratma zorunluluğunun, söz konusu yerlere ve farklı anlara duyarlılığın sonucu olarak ortaya çıkan yapıt, dünyaya ya da insana öykünmez, buna karşılık onları uzatır, onlara katılır. Estetik yapıt kopuk da olsa, evrenin ya da insanın yaşamsal zamanının kopukluğundan gelmez; önceden varolan gerçekliğin üzerine gelir, ona kurulmuş yapılar getirir, gerçeğin parçası olan ve dünyaya daha önce katılmış bulunan temellerin üzerinde kurulmuş yapılar getirir. Böylece, estetik yapıt, bir yapıtlar ağı oluşturarak, yani benzersiz, parıldayan gerçeklikler oluşturarak, aynı zamanda hem insana özgü, hem doğal bir evrenin anahtar noktalarını oluşturarak evreni tomurcuklandırır, onun yaşamını uzatır. Sanat yapıtlarının, büyüklüğü evrenin eski anahtar noktalar ağına kıyasla dünyadan ve insandan daha kopuk olan uzamsal ve za-

mansal ağı, dünya ile insan arasında, büyüğü dünyanın yapısını koruyan bir aracıdır.

Teknik nesne ile estetik nesne arasında sürekli bir geçiş olduğu ileri sürülebilir kuşkusuz, çünkü estetik değere sahip teknik nesneler vardır ve bunlar güzel olarak nitelendirilebilir: bu durumda, teknik nesne, estetik nesne olarak da kavranabileceği için, estetik nesnenin bir evrene katılmamış, teknik nesne gibi kopuk olduğu düşünülebilir.

Teknik nesneler, aslında, estetik kaygılara doğrudan yanıt verecek bir sunuluş biçimi içinde tasarlanmamışlarsa, dolaysız olarak, kendi özlerinde güzel değildirler; böyle bir tasarlanma durumunda, teknik nesne ile estetik nesne arasında gerçek bir mesafe oluşur; her şey, aslında farklı iki nesne varmış gibi, estetik nesne teknik nesneyi kucaklayıp onu maskeliyormuş gibi düşünülür; feodal döneme ait bir şatonun yıkıntıları yakınında yapılmış, eski taşlarla aynı renge boyanmış mazgallarla gizlenmiş bir su sarnıcına bu gözle bakılır; bu yalancı kule, teknik nesneyi beton haznesiyle, pompalarıyla, borularıyla birlikte içine alır: bu, gülünç bir kurnazlıktır, ilk bakışta insanda bu izlenimi bırakır; teknik nesne, teknik yanını estetik bir giysi içinde korur, buysa gülünç bir süsleme izlenimi bırakan bir çelişki oluşturur. Genel olarak, teknik nesnelerin estetik nesne görünümüne bürünmesi, rahatsız edici bir yanlışlık izlenimi uyandırır ve gözümüze maddeleşmiş bir yalan gibi görünür.

Ne var ki, teknik nesneler bazı durumlarda kendilerine özgü bir güzelliğe de sahip olabilir. Bu güzellik, bu nesneler ister insana özgü, ister coğrafi olsun, bir dünyaya katıldığında gerçekleşir: bu durumda ortaya çıkan estetik izlenim, nesnenin o dünyaya katılımı ölçüsündedir ve bir jest gibidir. Bir teknenin yelkeni sönük olduğunda güzel değildir ama rüzgâr onu şişirip, direği de tam olarak suya yatırarak tekneye yol verdiğinde, rüzgârda ve denizin üzerinde güzel bir yelkene dönüşür; bir tepenin doruğuna yerleştirilmiş yontu gibi. Denize egemen sığ kayalığın üzerindeki deniz feneri güzeldir, çünkü dünyaya, onun coğrafi ve insansal bir anahtar noktasında katılmıştır. Kabloları taşıyan ve bir vadiyi aşan direklerin oluşturduğu hat güzeldir, oysa direkler onları taşıyan kamyonun üzerinde ya da

kablolar büyük makaralara sarılı dururken görüldüğünde ne güzel, ne de çirkindir. Garajında duran bir traktör teknik bir nesneden başka bir şey değildir; çalışmaya başlayıp toprağı sürdüğü sırada, oluşturduğu izin üzerinde yana yattığında güzel olarak algılanabilir. Hareketli ya da hareketsiz olsun, her teknik nesne, dünyanın yaşamına katkıda bulunduğu ve ona katıldığı ölçüde kendi estetik şölenine sahip olabilir. Ne var ki, güzel olan, yalnızca teknik nesne değildir: dünyanın, teknik nesneyi somutlaştıran o benzersiz noktası da güzeldir. Güzel olan, direklerin tek başına oluşturduğu hat değildir: hattın, kayaların ve vadinin bütünleşmesi, kabloların gerilimi ve elastikiyeti güzeldir: dünyaya uygulanmış teknik orada, suskun, sessiz ve kesintisiz sürdürülen bir işlem olarak yatar.

Teknik nesne, hangi koşullarda olursa olsun, nerede olursa olsun güzel değildir; dünyanın benzersiz ve kayda değer bir yerinde yer aldığıda güzeldir; yüksek gerilim hattı bir vadiyi aştığında, otomobil viraj aldığıda, tren hareket ettiğinde ya da bir tünelden çıktığında güzeldir. Teknik nesne, kendine uygun bir ortam bulduğunda, o ortama özgü bir figüre dönüştüğünde, yani dünyayı tamamlayıp onu ifade ettiğinde güzeldir. Teknik nesne, kendisine ortam oluşturan, bir bakıma onun evrenini oluşturan daha engin bir nesneden de daha güzel olabilir. Geminin en yüksek yapısını aşan bir radar antenine güverte-den bakıldığında, o anten güzeldir; bir zeminin üzerine yerleştirildiğindeyse, destek üzerine konmuş, oldukça kaba bir boy-nuzdan başka bir şey değildir; oysa geminin oluşturduğu bütün içinde, o bütünün yapısal ve işlevsel tamamlayıcısı olarak güzeldir; ne var ki kendi başına ve belirli bir evrene gönderme yapmaksızın güzel değildir.

İşte bu yüzden, bize güzel gelen teknik nesnelerin bu güzelliği, yalnızca güzel olarak algılanmış olmalarıyla sınırlandırılmaz: nesnenin işlevinin anlaşılması, bu işlevin düşünülmesi de gerekir; başka deyişle, teknik nesnelerin güzelliğinin, bir evrenin içinde yer alan teknik biçimler bütününe, o evrenin anahtar noktalarına katılım olarak ortaya çıkabilmesi için bir teknik eğitim gerekir. Örneğin bir dağın üzerine yerleştirilip bir başka dağın üzerindeki bir başka röleye yönlendirilmiş bir Hertz rölesi,

onu yalnızca, odak noktasına küçücük, iki kutuplu bir alıcının yerleştirildiği parabolik bir kafesi olan sıradan bir kule olarak gören birine nasıl güzel gelebilir? Bunun için, figür değeri olan tüm bu yapıların, bulutların ve sisin içinde yayılan ve bir kuleden ötekine yöneltilmiş dalga demetini alıp yayan yapılar olarak anlaşılması gerekir; dağların ve kulelerin oluşturduğu bütün, işte bu görülmez, duyumsanamaz, buna karşılık gerçek ve güncel olan aktarım sayesinde göze güzel görünür, çünkü kuleler, her iki dağın, Hertz kablosunun yapımı için uygun anahtar noktalarına yerleştirilmiştir; bu tür bir güzellik, bir geometrik yapı kadar soyuttur, yapısının ve bu yapının dünya ile bağıntısının tam olarak anlaşılıp estetik olarak duyumsanabilmesi için, söz konusu nesnenin ne olduğunun kavranması gerekir.

23

DANTO

SANAT DÜNYASININ TANINMASI

Danto, "Sanatın Dünyası",
Analitik Estetik Felsefe içinde.

Bütünüyle sıradan nesnelerin sanat nesnesi olarak kabul edilmesini nasıl açıklamalı? Arthur Danto'nun (çağdaş çözümlemeci filozof) çözümlemesi, şaşırtıcı bir olaya, Andy Warhol gibi sanatçıların günlük tüketim nesnelerinin her bakımdan benzeri olan nesneleri her yerde sergilemelerinin toplunun tüm kesimlerince tanınip başarı kazanmasına açıklık getirme amacını güdüyor. Burada söz ko-

nusu olan, sanat yapıtmı çözümlemeci felsefenin seçimlerine uygun olarak tanımlamak değil, terimi ve bu terimin içerdiği şeyleri incelemektir. Danto, bu amaçla, Brillo kutularının Warhol tarafından onlara tıpatıp benzer olarak üretilen benzerlerinin sanat yapıtı olarak nitelendirilebilmesinden yola çıkıyor. Bu yargı hangi temele oturuyor? Bu nitelendirmeyi belirten, bu kutularla, bunların dizi halinde

üretilmiş olanları arasındaki görünüş farkı değil –her ikisi de birbirine özdeş biçimde yapılmış olduğuna göre–, ilk kutunun elle yapılmış olması. Bu durumda sorgulama nesneyi bir yana bırakıp, o nesnenin üreticisi olan özneye yöneliyor: o kişi bu kutuları neden ve hangi amaçla yapıyor? Yapıt o biçimiyle bir öze sahip değil, buysa yapıtın, yalnızca kendi özünde sanatsal özellik taşıyan bir niyetin belirtisi olarak varolduğu anlamına geliyor. Bu arada, bütünüyle öznel olan, kendini hiçbir biçimde nesnel olarak ortaya koymayan bir niyetin sanatsal özelliği olduğuna nasıl karar verilecek? Danto'nun buna verdiği yanıt burada uzlaşımçı özellik

taşıyor: eleştirmenlerin ve uzmanların oluşturduğu bir bilirkişi topluluğu tarafından sanatsal özellikli olarak tanımlanan şey, sanatsal özelliğe sahiptir: "Bu şeyler, sanat dünyasına özgü kuramlar ve sanat tarihleri olmasaydı, sanat yapıtı sayılmayacaktı" (s. 198).

Bu çözümleme böylelikle, evrenselliği amaçlayan özerk estetik bir yargılamanın olabileceği düşüncesini bir yana atıyor, çünkü sanat yapıtının sanat yapıtı olarak tanınması, onun yalnızca uzmanlar tarafından tanımlanan ölçütlere –nesne üzerinde yapılacak her türlü değerlendirmeden bağımsız olarak– özdeş özellikte olmasını zorunlu kılıyor.

Bir şeyi sanat olarak görmek, gözün fark edemediği bir şeylere sahip olmayı gerektirir – sanatsal kuram atmosferi, sanat tarihi konusunda bilgi: sanat dünyası.

Pop sanatçısı Bay Andy Warhol, Brillo kutularının tıpatıp benzerlerini, kutular birbirinin üzerine gelecek biçimde, bir antrepoda olduğu gibi çok düzenli kümeler halinde sergiliyor. Bu kutular tahtadan yapılmış ve karton kutulara benzesin diye boyanmış; neden olmasın? *Times*'da çıkan eleştiriye açıklamak için söyleyelim: Bir insanın tıpatıp benzeri bronzdan yapılabiliriyorsa, kartondan yapılmış bir Brillo kutusunun tıpatıp benzeri, neden kontrplaktan yapılmasın? Bu kutuların maliyeti, günlük yaşamda kullanılan kutuların maliyetinin 2 x 10 katına ulaşıyor – bu, yapılış sürelerinin uzunluğuna bağlanamayacak kadar büyük bir fark. Aslında, Brillo'da çalışanlar biraz daha yüksek bir maliyetle kendi kutularını kontrplaktan yapabiliirdi ve bunlar sanat yapıtı sayılmazdı; Warhol da *kendininkileri* kartondan yapabilir, buna karşılık bunlar sanat yapıtı olma

özelliğini yitirmezdi. Neyse, biz kutuların maliyet hesabını bir yana bırakıp kendimize, Brillo'dakilerin neden sanat yapıtı üretmediklerini, öte yandan Warhol'un da neden *yalnızca* sanat yapıtları ürettiğini sorabiliriz. Eh, onunkiler elde yapılmıştır elbette. Buysa Picasso'nun, bir şeye tıpatıp öykünmekten kaygı duyan akademik sanatçının, gerçek nesneden her zaman kaçınması gerektiği düşüncesine karşılık, sanatçının o nesnenin kendisini neden *kullanamayacağını* sorarcasına, yaptığı bir desenin üzerine bir Suze şişesinin etiketini yapıştırdığında uyguladığı stratejinin çılgınca tersine döndürülmüş biçimidir. Pop sanatçısı, mekanik üretimle elde edilmiş nesneleri, elde tıpatıp yeniden üretiyor; örneğin, kahve kutularının üzerine boya ile etiket yapıyor (bu nesnelerin karşısına geldiğinde sanat rehberinin sıkılarak söylediği alışılmış övgüyü insan duyar gibi oluyor: "bunlar bütünyle el işidir"). Ne var ki, aradaki fark seçilmiş olan meslekten ileri gelmiyor: taşların üzerine çakıl taşları yontan ve adını *Çakıl Yığını* koyduğu, özenle yapılmış bir yapıt meydana getiren bir yontucu, bu yapıtına istediği fiyatı açıklamak için, değer-iş kuramını ileri sürebilirdi; ne var ki, sorulması gereken soru şu: Bunları sanat yapan şey ne? Ve Warhol neden bunları *yapma* gereğini duyuyor? O kutulardan birinin üzerine yalnızca imzasını çiziktirmek neden yeterli olmuyor? Ya da onlardan birini ezip, *Ezilmiş Brillo Kutusu* olarak ("Mekanikleşmeye karşı bir protesto...") sergilemek ya da kartondan bir Brillo kutusunu *Ezilmemiş Bir Brillo Kutusu* ("Sanayi ürünü bir şeyin plastik özgünlüğünün cüretli biçimde olumlanması...") olarak sergilemek? Bu adam, elini sürdüğü her şeyi sanat altınına dönüştüren bir Midas mı? Ve dünya bütünyle, gerçek yaşamdaki ekmekle şarabın ayırt edilmez biçimde ete ve kana dönüşmesi gibi, gizlenip yattığı yerde, karanlık bir büyü sonucu biçim değiştirmeyi bekleyen yapıtlarla mı dolu? Brillo kutusunun iyi sanat, hatta büyük sanat olmama olasılığının fazla önemi yok. İşin etkileyici yanı, o kutunun sanat olması. İyi de, o kutu sanat ise, antrepoda birbirinden ayırt edilmez Brillo kutuları neden sanat değil? Ya da sanat ile gerçeği birbirinden ayıran farkların hepsi bundan böyle *yıkılıp gitti mi?*

Bir insanın eşya koleksiyonu (*ready-made*'ler) yaptığını var-sayalım, bu koleksiyonun içinde bir de Brillo kutusu bulunsun; onun sergilediği eşyayı çeşitliliği, iç temizliği yüzünden ya da ne isterseniz o yüzden beğeniriz. Aynı adam daha sonra yalnızca Brillo kutuları sergilerse, bu kez onu, *Marienbad*'da olduğu gibi sıkıcı, yinelemeli, aşırımacı oluşu yüzünden eleştiririz – ya da (daha derin bir düşünceyle) onda, *Marienbad*'da olduğu gibi, düzenlilik ve yinelemecilik saplantısı olduğunu ileri süreriz. Ya da kutuları, birbirinin üstüne arada dar bir geçit bırakacak biçimde dizmişse, düzenli, saydamsız yığınların arasından kendimize bir geçit bulup, bunun şaşırtıcı bir buluş olduğunu söyleriz ve bizi tutuklu gibi içine hapseden tüketim ürünlerini tanımlamak söz konusuymuş gibi, bir özet kaleme alınız; ya da o kişinin bir modren piramit yapımcısı olduğunu söyleriz. Bu söylediklerimizi mağaza sahibi için söylemeyeceğimiz de doğrudur. Bunun nedeni, antreponun bir sanat galerisi olmaması, ayrıca galeride bulunan karton Brillo kutuları ile oradaki kutuları birbirinden ayırmaktan yoksun oluşumuzdur; kaldı ki, Rauschenberg'in yatağını, üzerine yapılmış resimden de ayırt edemeyiz. Galerinin dışında bunlar karton kutulardır. Aynı biçimde, üzerindeki resim silindiğinde, Rauschenberg'in yatağı, sanat yapıtına dönüşmeden önceki aynı yataktır. Ne var ki, bu konu üzerinde derinlemesine düşünecek olursak, sanatçının basit, gerçek bir nesne üretme konusunda gerçek ve zorunlu olarak başarısızlığa uğradığını düşünürüz. O, bir sanat yapıtı yaratmıştır, gerçek Brillo kutularını kullanmış olması, yağlıboya resim ya da fırça izi gibi, sanatçıların ellerinin altında bulundukları kaynakların bir uzantısı, sanatçılara özgü malzemelere bir katkıdır.

Bir Brillo kutusu ile bir Brillo kutusunun oluşturduğu bir sanat yapıtı arasındaki farkı sonuç olarak yaratan, belirli bir sanat kuramıdır. O nesneyi sanat dünyasına sokan ve (sanatsal özdeşleştirmeden başka bir anlamda) gerçekte olduğu nesne olarak kalmasını engelleyen, kuramdır. Kuram olmasa, insanlar onu sanat olarak görmezlerdi elbette; öte yandan, onu sanat yapıtı olarak görebilmek için de sanat kuramının büyük bir bölümünü, ayrıca New York'un yakın geçmişe ilişkin resim ta-

rihinin hatırı sayılır bir bölümünü de hatmetmiş olmak gerekir. Sözü edilen şey elli yıl önce sanat olarak kabul edilmezdi. Aynı biçimde, her şey aynı kalmak koşuluyla, Ortaçağda uçak yolculuğu sigortası, Etrüsklerde de daktilo silgisi varolamazdı. Dünyanın bazı şeyler için hazır olması gerekir, sanat dünyasının da, gerçek dünyanın da. Sanat dünyasını ve sanatı olası kılma, bugün olduğu gibi her zaman sanat kuramlarının rolü olmuştur. Ben, Lascaux mağarası ressamlarının aklına, o duvarlarda *sanat* yarattıkları düşüncesinin asla gelmediğini düşünme eğilimindeyim. Neolitik çağda estetikçiler varolduysa, o başka elbette.

IV

SANATIN ETKİSİ

ARİSTOTELES

TUTKULARIN ARINMASI

Aristoteles, *Poetika*, böl. VI, 49b24-50a6.

Katharsis ya da tutkuların arınması kuramı en çok yankı uyandıran kuramlardan biridir; bu yankı yalnızca dram türünün tarihi için değil, genelde sanat tarihi için de söz konusudur, öyle ki, üzerinde en çok konuşulup tartışılan, buna karşılık ne ifade ettiğini kimse- nin tam olarak anlamadığı bir kurama dönüşmüştür. Bununla birlikte bu kuramın başarısı, ortaya koyduğu izleklerin öneminden, yani sanat yapının etkilerini ve işlevini konu etmesinden kaynaklanır. Aristotelesçi *katharsis*'in oluşumu, çelişkili özelliği ve farklı görünüm- lü formüleştirmeleri içinde, bu sorunlara verdiği önem bakımından son derece anlamlıdır. *Poetika*'da, gerçekten, bizim burada yaptığımız alıntıda olduğundan daha geniş bir tanımlama yapılmaksızın *katharsis*'e iki yerde değinilir (tragedya, "acıma ve ürküntü duygu-

larını canlandırarak [...] bu tür heyecanlarda bir arınma sağlar"), buyusa Aristoteles'in bu konudaki düşüncesi üzerinde bugün bile uzlaşma sağlamaktan hâlâ uzaktır.

Bununla birlikte bu kavram, Aristoteles'in *Poetika*'sının yeniden bulgulanmasından başlayarak Rönesans, özellikle de Klasisizm döneminde gerçek bir ilgiyle karşılaşmıştır. Bu olguda, haya duygularına aykırı düşen her şeyi doğrulamaya yarayan bir kavramın basit yararlılık etkisini görmemek gerekir. Bu kavram gerçekten de tutkulara ilişkin daha geniş, klasik tragedyanın tam özünde yer alan bir düşünceyle bütünleşir. Tutkuları nasıl etkilemeli? Akıl yoluyla mı? *Katharsis* bu durumda, kavrama yetisinin heyecanlar üzerindeki etkisi olarak anlaşılır. Aristoteles'in düşüncesine en uygun düşen yorumun da zaten bu olduğuna kuşku yoktur; acıma ve ür-

küntü, eylemi etkileyen zorunluluğun kavranmasıyla yatıştığından, tutkunun yerini hayranlık alır. Bu arada, tutkularla belki yalnızca başka tutkular aracılığıyla savaşılabileceği düşünülebilir: tragedya bu durumda, yüce tutkuları uyandırır, bunlar en bayağı tutkulara egemen olur ve bunlar aklın yanında yer alır. Corneille'in hayranlığı da eklediği acıma ve ürküntü duygusu, bu durumda izleyicinin, deneyim ka-

zandığı ölçüde artan gönül yüceliğinin ifadesine dönüşür. Bir başka *Katharsis* açıklaması da ahlak alarını bir yana bırakarak bu olguya fizyolojik yorum getirir: arınma ya da "iç söktürme"den, sözcük anlamıyla, beden içinde yoğunlaşmaları tutkuların bozulmasına yol açabilecek "suyukların" boşaltılmasının anlaşılması gerekir. Zevk alma duygusu, ancak bu etkinin ortadan kalkmasıyla geri gelebilir.

Tragedya, sonuna kadar götürülen ve belirli bir süreyi kaplayan soylu bir olayın, yapıtın değişik bölümlerine göre farklı anlatım biçimleriyle süslenip yüceltilmiş bir dille canlandırılmasıdır; dramının kişilerince gerçekleştirilen canlandırma öykülemeye başvurmaz; ve, acımayı ve ürküntüyü canlandırarak bu tür heyecanların arınmasını sağlar.

"Yüceltilmiş dil" ile, ritmi, ezgiyi, bestelenmiş lirik şiiri, "farklı anlatım biçimleri" ile bazı bölümlerin yalnızca ölçü, bazılarının da ezgi kullanılarak canlandırılmasını anlatmak istiyorum.

Canlandırmayı gerçekleştirenler eylem halindeki kişiler olduğuna göre, tragedyanın öncelikli ögesinin gösterinin düzenlenmesi olması gerekir; sonra ezginin bestelenmesi ve ifade gelir, çünkü bunlar canlandırmanın gerçekleştirilmesini sağlayan araçlardır. "İfade", şiir ölçülerinin düzenlenmesi anlamına gelir, "ezginin bestelenmesi"ne gelince, anlamı bütünüyle açıktır.

Tragedya, eylemin canlandırılması, bu eylemi canlandıranlar da oyun kişileri olduğuna, ayrıca bu kişilerin canlandırdıkları karakter ve düşünce bakımından (gerçekten biz eylemleri bu verilere göre de nitelendiririz -eylemler iki doğal nedenden kaynaklanır, düşünce ve karakter- ve insanlar bu iki öğeye bağlı olarak başarılı ya da başarısız olurlar) belirli niteliklere zorunlu olarak sahip olmaları gerektiğine göre, eylemi canlandıran, öykülemedir ("öyküleme"yi burada, olaylar dizgesi an-

lamında kullanıyorum); karakterler bizim eylem halindeki insanları nitelendirmemizi sağlayan, düşünce de onların sözlerinden çıkarılacak bir kanıtlamayı ya da bir özlü sözün ileri sürülmesini sağlayan şeydir.

25

ROUSSEAU

TİYATRONUN BOZUCU ETKİLERİ

Rousseau, *d'Alembert'e Mektup*,
GF-Flammarion yay., 1967, s. 78-80.

Sanat yapıtları, tutkuları alevlendirir mi, yoksa düzene mi sokar, tartışması, Platon'un *Devlet*'inde yaptığı eleştiriden bu yana, belki de, sanat ahlaksal ya da siyasal amaçla kullanılabilir mi, tartışmasından daha çok tartışma konusu olmayı sürdürmekte. Bu tartışma, Rousseau'nun *d'Alembert'e Mektup*'undaki dile getiriliş biçimiyle olumsuz bir sonuca varıyor. Bu mektup, d'Alembert'in *Ansiklopedi*'nin "Cenevre" maddesinde ileri sürdüğü, bu kente bir tiyatro kurulması gerektiği düşüncesini yansıttılar; anekdot görünümündeki bu öneri, aslında Fransız etkisine olumlu bakan Cenevrelilerle, bu etkiden kurtulmak isteyenler arasındaki çekişmeyi yansıtıyordu. Ne var ki, bu metin koşulların getirdiği basit bir kavganın dışında kalır, çünkü Rousseau bu fırsattan, tiyat-

ronun siyasal rolünü çözümlemek için yararlanır.

Burada, tiyatronun özünde iyi ya da kötü olduğunu öncelikle ortaya koymak söz konusu değildir. Tiyatro toplum için varolduğundan, bu toplum üzerindeki etkileri açısından yargılanmalıdır. Söz konusu etkiler, bu arada, toplumun yapısına göre ortaya çıkmaktadır. Aynı tiyatro yapısı ülkeden ülkeye ya da dönemden döneme, toplumda aynı etkileri yaratmaz: "Cumhuriyet döneminde Romalıların cesaretini artırıp değerini yücelten gladyatör kavgaları, İmparatorlar döneminde Roma'nın ayaktakımı üzerinde yalnızca kan ve vahşet duygularını canlandırıyor: kendisine farklı zamanlarda sunulan aynı şey, aynı halka önce kendi yaşamını hor görmeyi, sonra da aynı şeyi başkaları için düşünmeyi öğretti" (s. 68).

Bununla birlikte, etki yaratmanın yolu her zaman ayrı kalmayı sürdürür: gösterinin hoşla gitmekten başka bir amacı olamaz, yeter ki insanlar izlesin. Akıl ile tutkular arasında kökten bir karşıtlık olduğu düşüncesine dayanan Rousseau'nun eleştirisindeki temel nokta budur: "Sahne, genelde insan tutkularının sergilendiği, özgün biçimi herkesin kalbinde olan bir tablodur: ne var ki, ressam yalnızca bu tutkuları övmek isteseydi, izleyiciler kısa sürede bıkar, kendilerini nefret edilecek bir durumda görmek istemezlerdi. [...] Sahne üzerinde hiçbir işe yaramayan tek şey akıldır" (agy.) Varolabilmek için baskın eğilimleri övmek zorunda olan gösteri, tutkuları frenlemek yerine, onları kamçılamaktan başka bir şey yapmaz. İyi ya da kötü tutkular, aralarında fark gözetilmeksizin böyle bir araya getirilirse, bundan, tiyatronun erdemli insanları daha erdemli, öyle olmayanları da daha kötü kıldığı sonucu çıkarılabilir. Ne var ki, böyle düşünüldüğünde ortaya hemen itiraz edilecek bir durum çıkar: iyi tutkular, özünde ılımlı olan tutkular değil midir, ve kötülük öncelikle aşırılıkta değil midir? Peki, tutkuların etkileyip onları ılımlı hale getiriyorsa, *katharsis* olgusunu nasıl anla-

mak gerekir? Bu durumda, tiyatronun hiçbir ahlak düzeltici etkisi olmadığını, bunun tam tersinin geçerli olduğunu düşünmek gerekir. Doğal yapı ile yapay olanın karşıtlığı gerçekten de erdem sevgisinin kendiliğinden gelen bir şey olduğunu, insanları heyecanlandıran tiyatronun da bu doğal eğilimi kullanmaktan başka bir şey yapmadığını gösterir. Rousseau bu düşünceye dayanarak, tiyatronun ahlak gözetmekten kökten biçimde yoksun olduğundan büyük bir ironiyle söz edebilir: kötü kişi tiyatrodan hoşlanır, çünkü ona sahne üzerinde, aldatılabileceği bir erdemin gösterisi sunulur. "Erdemi sever, kuşkusuz, ama onu kendinde değil, başkalarında sever, çünkü başkalarının erdeminden yararlanmayı umar; kendinde olmasını hiç istemez, çünkü bu ona pahalıya mal olabilir. Peki, bir gösteride görmek istediği nedir? Tam olarak, her yerde bulmak isteyeceği şeyi; kendini dışında tuttuğu, halka verilecek erdemlilik derslerini, herkesin ödevini yapmasını ama kendisinden hiçbir şey istenmemesini" (s. 77) Tiyatroda varolduğu varsayılan ahlaklılık böylece, gösterinin canlandırdığı şeyden kendini uzak kılması yüzünden, kendi karşıtına dönüşür.

Tragedyanın, dehşeti kullanarak insanlarda acıma uyandırdığını söyleyenler olduğunu duyuyorum; iyi de nedir bu acıma duygusu? Kendisini doğuran yanılsamadan daha uzun sürmeyen geçici ve boş bir heyecan; tutkular tarafından hemen bastırılan bir doğal duygu kalıntısı; birkaç damla gözyaşıyla beslenen ve şimdiye kadar asla en küçük insanca davranışa yol aç-

mamış kısır bir acıma duygusu. Kan içici Sylla, kendisinin gerçekleştirmediği kötülükleri dinlerken böyle ağlıyordu. Zorba Phaidra, Andromakhe ve Priamos'la birlikte inlediğini kimse görmesin diye gösterinin ardına böyle gizleniyordu, oysa, kendi buyruğuyla her gün boğazlanan bir sürü talihsiz insanın haykırışlarını heyecan duymadan dinliyordu.

Diogenes Laertius'un dikkat çektiği gibi, kalp yalancı acılara karşı gerçek acılardan daha kolay yumuşuyorsa; tiyatronun ortaya koyduğu öykünmeler bizde, kendisine öykünülmüş nesneler karşısında bile daha çok korku uyandırıyorsa, papaz Du Bos'un düşündüğü gibi, bunu çok görmemek gerekir, çünkü heyecanlar daha zayıftır ve insana acı verecek kadar ileri gitmez, çünkü onlar bizim için saftır, kaygıyla karışmamıştır. Bu kurgulara gözyaşı dökerken tüm insan hakları konusunda doyuma ulaşırsınız ve bunu, kendi benliğimizden ortaya hiçbir şey koymak zorunda kalmaksızın yaparsınız; oysa gerçek talihsiz insanlarla karşı karşıya kaldığımızda, onlar bizden kendilerine özen göstermemizi, acılarını hafifletmemizi, onları teselli etmemizi, onların acılarına katılacak şeyler yapmamızı isterler, ki bizim o anda böyle şeylerden uzak olduğumuz için keyfimiz yerindedir. Öyle ki, yüreğimiz kendimize zarar verecek kadar yumuşayacak diye, yüreğimiz daralır.

Aslında, bir insan masallarda geçen güzel olayları hayranlıkla izlemeye ve düşsel talihsizliklere gözyaşı dökmeye gitmişse, bunun ötesinde ondan ne beklenir? Kendinden hoşnut değil midir? Gördüğü şeylere ruhunun güzelliğiyle alkış tutmaz mı? Oyuna gösterdiği saygı sayesinde, erdeme borçlu olduğu şeylerin hepsinden kurtulmuş olmaz mı? Daha fazla ne yapmasını bekleyebiliriz ondan? Aynı şeyi onun yapmasını mı? Oynayacak bir rolü yoktur; bir tiyatro oyuncusu değildir o.

Düşündükçe, tiyatroya oyun olarak konan her şeyin, bizi ona yaklaştıracığına, daha çok uzaklaştırdığını görüyorum. Essex kontunu gördüğümde, Elisabeth'in hükümdarlık dönemi benim gözümde on yüzyıl geriye gidiyor; Paris'te dün meydana gelen bir olay sahnede oynansaydı, o olayın Molière zamanında geçtiğine beni inandırabilirlerdi. Tiyatronun kendine özgü kuralları, özlü sözleri, ayrı bir ahlakı var; kendine

özgü dili ve giysileri olduğu gibi. İnsan kendi kendine, bunların hiçbirinin bize uygun düşmediğini kolaylıkla söyleyebilir ve tiyatro kahramanlarının erdemlerini benimseyecek olsa kendini, dizelerle konuşuyormuş ve sırtına Romalılara özgü bir harmaniye geçirmiş gibi, gülünç bulabilir. İşte size, tüm o yüce duyguların ve tumturaklı biçimde övülen tüm o parlak, özlü sözlerin yaklaşık olarak yaradığı şey: bunları hep orada kalmak üzere sahne üzerinde sürgüne göndermek ve erdemi bize, halkı eğlendirmeye yarayan ama ciddi olarak topluma aktarılması delilik sayılacak bir tiyatro oyunu olarak göstermek. Böylece, en iyi tragedyaların üzerimizde bıraktığı en yararlı izlenim, insanın tüm görevlerini geçici, kısır ve etkisiz bazı duygulara indirgemek, başkalarınınkini alkışlayarak bize kendi yürekliliğimize, üstesinden gelebileceğimiz talihsizliklerden yakınlıkla kendi insanlığımıza, yoksul kişiye “Tanrı yardımcın olsun” diyerek kendi iyi yürekliliğimize alkış tutmaktır.

26

HEGEL

SANATIN ÖLÜMÜ

Hegel, *Estetik Dersleri*, cilt 1,
“Sanatsal Güzellik İdea’sı, ya da İdeal”.

Hegel’in sanatın ölümünü ilan etmesi herkesi hâlâ şaşırtmakta, kimi zaman hayrete düşürmektedir. Onun ortaya koyduğu incelemeden bu yana, sanat o zamana kadar hiç olmadığı ölçüde çeşitlilik ve bolluk içinde olmuş, hay-

ranlık uyandırmıştır; Hegel’in çağdaşları olan –kimi zaman da Schiller ve Hölderlin’in örneğini oluşturdukları–, onun yaşadığı döneme yakın dönemde yaşamış sanatçıların yapıtları bu savı çürütmeye zaten yeterlidir. Ne var ki

ölümünün ilan edilmiş olmasına karşılık, sanatın canlılığını gösteren kanıtların bu birikimi, sonunda amacına ulaşamaz. Hegel'in, kendi döneminin sanatını, bu sanatın niteliğini ve diriliğini bilecek kadar tanıdığına kuşku yok. Sanatın öldüğünü gerçekten ilan etmekten de zaten uzaktır: "Sanatın yükselişini sürdüreceğini ve giderek daha yetkin hale geleceğini her zaman ümit edebiliriz, ne var ki, biçim olarak aklın gerekse- diği en yüce şey olmaktan artık uzaktır." Bu bir kaybın saptanması olmakla birlikte, ince bir ayrımı da içermektedir.

Dolayısıyla, bu "saptama"yı kendi bağlamı içine yeniden oturtmak gerekir. Sanat, insanı, din ve felsefeyle birlikte tüm öteki etkinliklerinin onu bağımlı kıldığı sonluktan kurtarır. Devletin töreye uygunluğu tamamlanmış bile olsa bu, akıl için bütünüyle doyurucu olmaz, çünkü akıl o törelilik içinde her zaman özel olanın sınırlarıyla karşılaşır. En büyük çıkarlar ancak başka çıkarlara karşı çıkarak gerçekleşebilir, ki öteki çıkarlar da aynı gerçekleşme hakkına sahiptir: buysa, özel olan her şeyin aşması gereken ve sonunda onu ortadan kaldıran trajik çelişkidir. Burada, özgürlüğü gerçekleştirecek eylemi ortaya koyma yeteneğinin kesin olarak kısıtlanması söz konusudur. Buysa ancak, mutlak aklın ortaya çıktığını gösteren gerçeğin canlandırılmasıyla gerçekleşir. Gerçek, ya-

ni Hegel'de, kendi kavramına uygun olmayan bir nesnenin tüm çelişkilerinin aşılmasıdır (bkz. *Encyclopédie des sciences philosophiques. Science de la logique*, gerçeğin tanımına ilişkin 24. paragrafa 2. ek). Bu durumda gerçek, akıl katında tüm çelişkilerin aşılmasıdır: "Karşıtlığın ve çelişkinin, genelde, hangi biçime bürünürse bürünsün, karşıtlık ve çelişki olarak ne geçerliliği, ne de gücü vardır." Akıl, sanat alanında çelişkili olanlar arasındaki bu uyumun sezgisine vardığında mutlak akla dönüşür. Sanatın aslında gerçekleştirdiği şey, İdea'yı ortaya koyma yetisiyle donattığı maddeyi tinselleştirmek, böylelikle karşıt olan iki şeyin, yani ruh ile madde- nin yapının içinde birbirinden ayrılmayacak biçimde yer almasını sağlamaktır. Akıl bu durumda, kendisine karşıt olan her şeyle birleşmiş olur, yani mutlak akıl haline gelir.

Sanatın, dinin ve felsefenin nesnesi -farklı biçimlerde- bu mutlaktır. Sanat bunu duyarlı bir dışsallık içinde ortaya koyar, din içselleştirir, mutlak aklın son aşaması olan felsefe ise onu kendi özüne uygun olarak kavrar. Çünkü sanatın ona ilişkin olarak yaptığı canlandırma aslında yetersiz bir yaklaşımdır. Akıl burada kendisiyle ilgili olarak yapacağı şeyi ancak öteki ben olarak, yani duyarlı nesne olarak yapar: kendini, ancak kendini düşünerek bulabilir, yani bunu, en içsel çelişkilerini felsefe- de aşarak yapabilir. Sanat, işte bu

görüş açısından, kendini aşmaya yönelir. Hegel, aklın gelişimini aynı zamanda hem mantıksal, hem zamandizinsel biçimde betimler: mutlak akla doğru ilerleme tarih içinde, her biri kendinden önceki-ne göre bir ilerleme oluşturan aşamalar halinde gerçekleşir. Bu ilerleme, her şeyin ona katıldığı anlamına gelmez, varlığı ancak öncekilerin varlığıyla olası kılınan yeni

bir biçimin ortaya çıktığını belirtir. Buna göre, sanatın aşılması gerektiği düşüncesi, onun yok olmaya yazgılı olduğu anlamına gelmez; gerçeğin daha uygun bir kavrama tarzının ortaya çıktığını belirtir. Dolayısıyla sanat artık, aklın kendi bilincine varması için ona sunulan en yetkin biçimi oluşturmaz; bu yüzden de akla artık yücelme esinlemez.

Öyleyse, insanın fiziksel gereksemeleri, bilgisi ve isteği dünya üzerinde iyi düzeyde doyuma ulaşır ve öznel olan ile nesnel olanın, iç özgürlük ile dışardan verilen gerekliliğin karşıtlığını özgür biçimde çözümler. Ne var ki bu özgürlüğün ve doyumun içeriği yine de *kısıtlı* kalır, öyle ki, insanın kendine sağladığı özgürlük ve doyum bile *sonluluğu* bir ölçüde korur. Oysa sonluluğun olduğu yerde karşıtlık ile çelişki de durmaksızın yeniliği zorlar, böylelikle doyum, göreceli olanın ötesine geçemez. Hukuk alanında ve hukukun işleyişinde örneğin, akılla donatılmış olmam, iradem ve irade özgürlüğüm başkalarının kabul edilmiş bir olgudur elbette, kişi olarak bir değerim vardır ve bu değer sayesinde saygı görürüm; malım mülküm vardır ve bunların benim mülkiyetimde kalması kabul edilmiş bir olgudur; benim olan bu mal mülk bir tehditle karşılaşır, mahkeme bana adalet sağlar. Bununla birlikte, bu kabul ve özgürlük yalnızca benzersiz ve görece görünümlere ve onların benzersiz nesnelere ilişkindir: şu ev, şu kadar para, şu hak ya da belirli şu yasa, vb., şu eylem ve şu özel etkinlik. Burada bilincin karşısında duran, birbirleriyle kesin olarak sıkı ilişki içinde bulunan ve bir ilişkiler bütünü oluşturan benzersizliklerdir ama bunlar yalnızca görece olan ve farklı koşullarda bulunan kategoriler içinde yer alırlar, öyle ki doyumun etkisi ancak bir an sürebilir ya da ona gerek duyulduğunda harekete geçmez. Bütünüyle ele alındığında, toplum yaşamının daha üst düzey-

de, kendi içinde tamamlanmış bir bütünlük oluşturduğu doğrudur; prens, hükümet, mahkemeler, ordu, uygarlaşmış toplumun düzeni, karşılıklı yardımlaşma yatkınlığı, vb., haklar ve görevler, hedeflenen amaçlar ve bunların doyurulması, önceden saptanmış davranış biçimleri, bu bütünlüğün değişmez etkinliğini korumasını sağlayan işlemler – tüm bu organizma, özgün bir devlette, kendi içinde açık seçik, bütünsel ve tamamlanmış durumdadır. Ne var ki, etkinliği devlet yaşamınca oluşturulan ve içinde insanın doyum aradığı *ilkenin* kendisi, iç ve dış eklemlenmesi içinde tüm çeşitliliğiyle istediği kadar dal budak salsın, özünde yine kendi *tekyanlı* ve soyut kulesi içinde kalır. Orada somut olarak ortaya çıkan yalnızca *iradenin* akla uygun özgürlüğüdür; yalnızca *devlettir*; yalnızca şu *benzersiz* devlettir; böylelikle de benzersiz kılınmış gerçekliği ile varlığın *özel* bir alanıdır; özgürlük işte bu alanlarda somutlaşır. Bu yüzden de insan, hakların ve yükümlülüklerin bu alanlarda ve bunların toplum içinde varoluş tarzlarının, dolayısıyla da tamamlanmışlıklarının doyurucu olmadığını, bunların özne karşısında olduğu gibi, nesnelliklerinde de bir üst olumlama ve onay gerektiğini duyumsar.

Bu bakımdan, her yandan sonluluk içine saplanıp kalmış insanın aradığı şey, daha yüksek, daha özlü, sonlu olanın tüm karşıtlıklarının ve çelişkilerinin içinde en son çözümlemesine ulaşabileceği, özgürlüğün de eksiksiz doyuma kavuşabileceği bir gerçeğin alanıdır. Bu, görece olan gerçeğin değil, gerçeğin kendi alanıdır. En üstün gerçek, olduğu biçimiyle gerçek, ve en üst karşıtlık ile en üst çelişkinin dağılıp gittiği alandır. Bu gerçeğin içinde, özgürlük ile gerekliliğin, akıl ile doğanın, bilgi ile nesnenin, yasa ile itkinin karşıtlığı, genel olarak karşıtlık ile çelişki hangi biçime bürünürse bürünsün, karşıtlık ve çelişki *olarak* hiçbir güce ve geçerliliğe sahip değildir. Bu gerçekle birlikte, ona bağlı olarak, kendi için, gerekliliğin dışında, kendi öznelliği içinde ele alındığında özgürlüğün mutlak gerçekliğe sahip bir şey olmadığı, aynı biçimde, kendi için, ayrı olarak ele alındığında gerekliliğe de gerçeklik özelliği yüklenmemesi gerektiği ortaya çıkar. Sıradan bilince gelince, o, bu karşıtlığı aşmayı başaramaz ve, ya karşıtlık içinde umutsuzluğa kapılır ya

da onu sırtından atarak, içinde bulunduğu durumdan başka biçimde kurtulur. Ne var ki felsefe, birbirinin karşıtı belirlemele-
rin ortasında ilerler, onları kavramlarına göre tanır, yani onları
mutlak olmayışlarıyla, tekyanlılıkları içinde ama buna karşılık
eriyip gitmeleriyle tanır ve onları gerçeğı oluşturan o uyum ve
birlik içine sokar. Gerçeğı özgü bu kavramı yakalamak felsefe-
nin işidir. Oysa felsefe her şeyde bir kavram olduğunu da ka-
bul eder elbette ve bu disiplinin yalnızca bu yanıyla anlaşılır
düşünce olduğu, gerçek düşünce olduğu düşünülür, ne var ki
kavram başka bir şey, onunla ilintili ya da ilintisiz oluş başka
bir şeydir. Sonlu edimsellikte, gerçeğın önüne çıkan ve kendi
gerçeğı içinde onun ayrılmaz parçaları olan belirtiler bir saçıl-
ma, bir ayrılma gibi görünür. Böylece, örneğın canlı varlık bi-
reydir ama kendisini çevreleyen inorganik bir doğanın karşıtı
olan özne olarak bireydir. Oysa kavram bu iki yanı kesin olarak
içerir ama birbiriyle uzlaşmış olarak, oysa edimli oluş bunları
birbirinden uzağı iter, böylelikle de kavrama ve gerçeğı uyma-
yan bir gerçeklik olarak ortaya çıkar. Böylece kavram, kavram
olarak her yerde vardır; yine de, önemli olan nokta, kavramın
da aynı biçimde kendi gerçeğine uygun olarak edimli hale ge-
lip gelmediğini, [...] bunların birbirine göre gerçek özerklik ve
devinimsizlik içinde kalmayı sürdürecektir yerde, bundan böyle
birbiriyle özgür bir uyum içinde uzlaşmış kavramsal anlar
oluşturup oluşturmadıklarını bilmektir. Bu en üst birliğin
edimselliğı, ve yalnızca o, gerçeğın, özgürlüğün ve doyumun
alanıdır. Yaşam, bu alanda, duyu olarak sonsuz mutluluk, dü-
şünce olarak da bilgi olan bu gerçeğın tadına varmaktır; genel-
de biz onu din içindeki yaşam olarak kabul edebiliriz. Çünkü
din, insan bilincinin, *biricik*'in somut bütünselliğini kendi özü
ve doğanın özü olarak algıladığı ve gerçek edimsellik olan bu
biricik'in insanın gözünde, özel olan ile sonlu olanın üzerinde
yer aldığı, varlığı olmaksızın dağınık ve karşıt özellikte kalacak
her şeyin yüce ve mutlak birliğe eriştiğı, en yüce güç olarak be-
lirdiğı evrensel alandır.

Oysa sanat da, bilincin mutlak nesnesi olarak gerçeğe iliş-
kili olduğundan, aklın mutlak alanı içindedir ve bu yüzden, te-
rimin özgül anlamıyla dinle ve felsefeyle tek ve aynı toprağın

üzerine basar. Çünkü felsefenin de Tanrı'dan başka konusu yoktur ve böylece özünde tanrıbilimdir, gerçeğin hizmetinde olduğundan, sürekli tanrısal hizmettir.

İçerik kimliği böylece ortaya konduktan sonra, mutlak aklın üç krallığı birbirinden, yalnızca kendi konusunu, yani mutlak olanı bilince taşıma *biçimiyle* farklılaşır.

Bu biçimlerin farklılıkları mutlak akıl kavramının içinde yer alır. Akıl, gerçek akıl olarak kendinde ve kendi için varlıktır, bundan dolayı, (öznenin beninden) bağımsız nesnelere özgülüğün ötesinde soyut olarak yer alan bir kendilik değildir; kendi içinde, sonlu tin içinde, her şeyin özünün anısı içinde yer alır: kendini kendi özlülüğü içinde kavrayan, böylelikle kendisi de özde var olan ve mutlak olandır. Oysa bu kavrayışın *ilk* biçimi, *dolaysız* bir bilgidir, dolayısıyla da *duyarlı* bilgidir, duyarlı olanın biçimine ve görünümüne bürünmüştür, mutlak olanın, içinde düş ve düşünceye dalmaya ve duyulanıma ulaştığı amacın kendi biçimine ve görünümüne bürünmüştür. Bunun ardından gelen *ikinci* biçim, *canlandırıcı* bilinçtir, son olarak, üçüncü *biçim* de mutlak aklın *özgür düşüncesidir*.

Oysa *duyarlı düşünceye dalma* olgusu, *sanatla* bağlantılıdır, öyle ki, bilince duyarlı betilemenin biçimi için, daha doğrusu, kendine özgü bireysel görüngüsel belirşte, daha derin bir üst anlama ve bir üst açıklamaya sahip olan, bununla birlikte kavramı bu arada kendi evrenselliği içinde olduğu biçimiyle, duyarlı *ortam* içinde yakalanabilir kılmaktan da kaçınan duyarlı bir betilemenin değişebilen niteliği için gerçeği sergileyen, sanattır; çünkü güzelliğin özü ve bu özün sanat tarafından üretilmesi, tam olarak, kavramın ve bireysel görüngüsel belirşin *bütünlüğü*'dür. Oysa bu bütünlük sanatta, yalnızca duyarlı dışsallığın içinde değil, *canlandırıcı öğenin içinde* de gerçekleşir elbette; bu, özellikle şiirde böyle olur; ama sanatların en tinseli olan o sanatta bile, anlamın ve anlamın bireysel betilemesinin içtenlikli uyumunun –canlandırıcı bilinç için bile olsa– varlığı söz konusudur, ve her içerik kavranır ve canlandırmaya dolaysız tarzda taşınır. Genel olarak, sanatın kendine özgü nesnesinin gerçek olduğunu gözlemek gerekir, akıl sanata ancak oldukları biçimiyle özel, doğal nesneler aracılığıyla, örneğin güneş, ay,

dünya, yıldızlar, vb. aracılığıyla düş ve düşünceye dalma olgusunu sağlayabilir. Benzeri nesneler elbette duyarlı varlıklardır ama bunlar ayırık ve tektir ve kendi özünde ele alındığında, tinsel olanın düşünmesi konusunda güvence vermezler.

Oysa biz sanata bu mutlak statüyü vermekle, yukarıda sözü edilen, sanatın birçok bakımdan farklı bir içerik için ve ona yabancı başka çıkarlar hesabına kullanılabileceği canlandırmayı açıkça bir yana bırakmış oluyoruz. Dinin, din gerçeğini duyularca daha kolay algılanır kılmak ya da imgeleme yaratıcılık sağlamak için ona daha plastik bir biçim kazandırmak amacıyla sanattan sık sık yararlandığı doğrudur; ve sanat bu durumda edimsel olarak kendi alanından farklı bir alanın hizmetinde olur. Ne var ki, sanat kendini en üst tamamlanmışlık düzeyinde ortaya koyduğunda, gerçeğin içeriğine en uygun, en öze değgin sergileme türünü içinde barındıran o olur. Böylece sanat, örneğin Yunanlılarda, halkın Tanrıları kafasının içinde canlandırdığı ve kendine bir gerçeklik bilinci sağladığı en üst biçimdi. İşte bu yüzden şairler ve sanatçılar Yunanlıların gözünde, kendi Tanrılarının yaratıcıları haline geldi; başka deyişle, edimlerin, yaşamın, göksel olanın etkinliğinin, dolayısıyla da dinin belirli içeriğinin belirli biçimde canlandırılması olgusunu ulusa verenler, sanatçılar oldu. Ve bu, söz konusu canlandırmaların ve eğitimlerin şiiirden *önce* bilinçte soyut tarzda, evrensel dinsel önermeler olarak varmış ve bunlar sonradan sanatçılar tarafından imgelere büründürölüp dıışsal olarak şiiirsel süslemelerle sarmalanmış, anlamında gerçekleşmedi, tersine, sanatsal üretim tarzı, o şairlerin bunu *yalnızca* söz konusu sanatsal biçim altında dıışsallaştırabilecekleri nitelikteydi. Din bilincinin, dinsel içeriğin sanatsal sergilemeye daha az izin verdiği öteki aşamalarında sanat daha kısıtlı bir etkinlik alanına sahiptir.

Sanatın, mutlak aklın kendine sağladığı ilk doyum olarak gerçek statüsü bu olabilirdi.

Ne var ki, sanatın doğada ve yaşamın belirli alanlarında bir *önce'si* olduğu gibi, bir *sonra'sı* da vardır, yani kendi hesabına mutlağı algılama ve sergileme tarzını aşan bir alanı vardır. Çünkü sanatın kendi özünde bir sınırı vardır, bu yüzden de bilincin üst biçimlerine geçer. Bu kısıtlama zaten bugün içinde

yaşadığımız yaşamda, sanata verdiğimiz statüyü belirlemektedir. Biz sanatı bugün artık, gerçeğin yaşama kendini sunduğu en üst tarz olarak değerlendirmiyoruz. Bütünüyle düşünüldüğünde, düşünce, Tanrısal olanın duyarlı kılındığı bir canlandırma tarzı olarak ortaya konan sanatın karşısına çok erken dikildi; bu, Yahudilerde ve Müslümanlarda böyleydi örneğin, hatta Yunanlılarda bile; Platon, daha o zaman Homeros'un ve Hesiodos'un Tanrılarına karşı çıkmıyor muydu? Genel olarak her halkın yaşamında, kültürün gelişmesiyle birlikte, sanatın kendi ötesindeki şeyleri işaret ettiği bir dönem olur. Örneğin Hristiyanlığın tarihsel öğeleri, İsa'nın ortaya çıkması, yaşamı ve ölümü, sanata, özellikle resim alanında, kendini geliştirme olanağını büyük ölçüde sağladı, Kilise de sanatın gelişmesini bir ana gibi gözetti ya da ona her türlü özgürlüğü tanıdı; ne var ki, bilimin ve araştırmanın etkisi ve içsel tinselliğe ilişkin gereksemeler Reform hareketini doğurduğunda, dinsel canlandırma da duyarlı öğeyi bir yana bırakmak, yüreğin ve aklın içselliğine geri dönmek zorunda kaldı. Böylelikle, sanatın *sonra'sı*, aklın kendi doyumunu, gerçeğin gerçek biçimi olarak kendi içinden başka bir yerde aramadığı bir yanının bulunmasına dayanır. Sanat, başlangıcında, gizemli bir şeyleri, gizli bir ön duyguyu ve doyurulmamış bir isteği içinde korumayı sürdürür, çünkü ortaya koyduğu biçimler, plastik olarak hayranlıkla izlenmesini sağlayacak içeriği tam olarak ve olabilecek bitmişlik içinde sergileyebilecek düzeye erişmemiştir. Ne var ki sanatın tüm içeriği sanatsal figürler olarak bütünüyle dışsallaştığı andan başlayarak, bakışı daha ileriye gören akıl, bu nesnelliği bir yana bırakarak kendi içine döner ve onu uzağa iter. İçinde yaşadığımız dönemde de böyle olmuştur. Sanatın yükselişini sürdüreceğini ve giderek daha yetkin hale geleceğini her zaman ümit edebiliriz, ne var ki, biçim olarak aklın gereksediği en yüce şey olmaktan artık uzaktır. Aradığımız yetkinliği Yunan Tanrılarının imgelerinde bütünüyle bulsak da, Baba ile Oğul'u, İsa ile Meryem'i sahip olabilecekleri tüm yetkinlik ve saygınlık içinde izlese de – yapacak bir şey yoktur; artık onların önünde diz çökmüyoruz.

27

NIETZSCHE

SANAT YAŞAMIN ÖNEMLİ UYARICISIDIR

Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*,
 “Güncel dışı Oyalanmalar”.

Sanatın oynadığı rolün çözüm-
 lenmesinin Nietzsche’nin düşünce-
 sinde, kaleme aldığı ilk yapıtından
 başlayarak öncelikli bir yeri vardır.
 Önceleri onun için söz konusu olan,
 sanatın özel etkileri üzerine düşün-
 mek ya da *Tragedyanın Doğuşu*’na
 dönüşünün de ortaya koyduğu gi-
 bi, sanattan belirli sınırlar içinde ya-
 rarlanmak değildi: “Sanat ile gerçek
 arasındaki ilişki, üzerinde kafa yor-
 duğum ilk konular içinde yer alır.
 Bu ikisinin birbirine düşman oluşu
 şimdi bile beni inanılmaz bir kor-
 kuyla boğuyor. İlk kitabım bu olgu-
 ya adanmıştı. *Tragedyanın Doğuşu*
 sanata inanır ve bu inanın geri
 planında, *insanın gerçekten birlikte ya-
 şayamayacağı* olgusu vardır” (La Vo-
 lonté de puissance, II, III, § 557). Bu
 sözün yalnızca sonucu bile sorunun
 bütünüyle tersine çevrildiğini orta-
 ya koyuyor: Sanat ile gerçeğin bir-
 birine düşmanlığı izlediği Platon’un
Devlet’inden bu yana beylik bir dü-
 şünce haline gelmiş olmakla birlik-
 te, sanat ilk kez gerçeğe karşı savaşı-
 mak için kullanılıyor, onun kılık de-
 ğiştirme gücü hem kabul ediliyor,

hem yüceltiliyor, sanatçı *bir yalancı*
olarak düşünür için örnek oluşturu-
 yordu. Sanat, bilginin dünyanın çe-
 şitlilik ve çelişiklik özelliğinin
 olumsuzlanması, yaşama karşı çı-
 kan bir basitleştirme olması ölçü-
 sünde bilginin karşıtıdır. Başka bir
 yaşam, daha iyi bir dünya isteyen,
 kendi değerlerini ortaya koymak ve
Tragedyanın Doğuşu’ndaki Sokrates
 gibi, kendi zayıflığını zafere ulaştır-
 mak için yaşama karşı çıkan kişi,
 gerçeği de ister. Bilgi, tepkisel yaşa-
 mın hizmetindedir. Dünyanın acı-
 masızlığına neşe içinde meydan
 okumak için daha büyük bir güç
 gerekir; trajik olan işte budur: “Sa-
 vaşım, acı, olayların yıkımı bize
 şimdi gerekli gibi görünüyor [...] Dehşet ve acıma duygularına karşı-
 lık, yaşamının mutluluğuna varı-
 yoruz; bireyler olarak değil, hepimi-
 zi yaşamı doğuran şehvet içinde sa-
 rıp sarmalayan, *biricik* olan canlı tö-
 ze katılan kişiler olarak” (*Tragedya-
 nın Doğuşu*, § 17). Sanatın ortaya
 koyduğu işte bu sevinç ve yaşamın
 zararına peşinden koşulan bir ger-
 çeğin üzerine yükseliştir.

SANAT İÇİN SANAT – Sanatta amaçlılığa karşı savaşım, her zaman, sanatın *ahlakçı* eğilimlerine, sanatın ahlaka boyun eğmesine karşı yürütülen savaşımıdır. *Sanat için sanat* şu anlama gelir: “Ahlakın canı cehennem!” – Ama bu düşmanlık bile bu önyargının ağır basan gücünü boşa çıkarır. İnsanları ahlaklı kılma, onları iyileştirme amacı sanattan dışlandığında bu, sanatın mutlak olarak amaç gütmemesi, ereksiz ve anlamsız olması gerektiği; kısacası *sanat için sanat* sonucunu getirmez – kendi kuyruğunu ısırarak bir yılan. “Ahlaksal bir amaç gütmek-tense, amaçsız olmak daha iyidir!”, saf tutku böyle der. Bir ruhbilimci de, tersine, şunu sorar: Her tür sanatın yaptığı şey nedir? Övmez mi hiç? Hiç yüceltmez mi? Ayrıcalıklı kıldığı olmaz mı hiç? Bir şeyin önünü açtığı hiç mi olmaz? Bütün bunları yaptığında sanat, bazı değerlendirmeleri *güçlendirir* ya da *zayıflatır*... Bu onun ayrıntı sayılacak, rastlantı sayılacak bir yanı mıdır? Sanatçı içgüdüünün asla katılmadığı bir şey midir? Ya da bu, sanatçının bir *güce* sahip olması için gerekli koşul değil midir?... Sanatçının en derin içgüdüü sanatı mı hedef alır ya da daha çok, sanatın anlamını, *yaşamı*, bir *yaşama idealini* hedef almaz mı? – Sanat, yaşamın önemli uyarıcısıdır: onu amaçsız, ereksiz, *sanat için sanat* olarak nasıl anlayabiliriz? – Geriye bir soru kalıyor: Sanat, yaşamdan aldığı birçok çirkin, katı, kuşkulu şeyi gözlerimizin önüne sermez mi? Böylelikle yaşam tutkusunu (*entleiden*) söndürmek istiyormuş izlenimini vermez mi? – Ve gerçekten, ona şu anlamı yakıştıran filozoflar olmuştur: “İstençten kurtulmak”, işte Schopenhauer’in sanatın niyeti olarak ortaya sürdüğü düşünce, “yazgıya boyun eğmeye hazırlanmak”, işte ona göre, övdüğü tragedyanın sağladığı büyük yarar. – Ama bu, daha önce de sezdirmeye çalıştım –bir kötümserin bakış açısidir, “kem göz”dür–: bu konuda sanatçıların kendilerine başvurmak gerekir: *Tragedya sanatçısının bize kendi benliğinden iletlediği şey nedir?* Dehşet verici ve belirsiz olan karşısında korkuya kapılmamak gerektiğini kesin olarak ileri sürmez mi? Bu durumun kendisi bir üst idealdir; bunu anlayan, onu en büyük övgülerle yüceltir. Onu iletir, kendini sanatçı, iletişim dehası varsayarak iletmesi gerekir. Güçlü bir düşman karşısında, büyük bir terslik karşısında, yü-

reğе korku salan bir tehlike karşısında gösterilen kahramanlık ve duygu özgürlüğü – tragedya sanatçısının ayrıcalıklı kıldığı, yücelttiği işte bu *zafer kazanmış olma* durumudur. Tragedya karşısında, ruhumuzun savaşçı yanı, kendi Saturnus şenliklerini kutlar; acıya alışık olan, acıyı arayan kişi, kahraman kişi kendi varlığını tragedya içinde kutlar – tragedya sanatçısı bu acımasızlık kadehini, en tatlı içkiyle dolu bu kadehi ona, yalnızca ona sunar.

28

PROUST

GERÇEK YAŞAM EDEBİYATTIR

Proust, Yakalanan Zaman, Kayıp Zamanın İzinde içinde.

Bulunan Zaman, anlatıcının araştırmasını sona erdirir; sanatın ne olduğunu keşfettiği için, tüm yaşamı boyunca birbirini izleyen tüm kısmi bulguların bundan böyle bireşimini yapıp, o zamana kadar sürekli olarak yapageldiği hataları ortaya çıkarabilir. Bu önemli ipucundan önce, edebiyat alanında her türlü girişimden vazgeçme isteği gelir: “Şimdi elimde, hiçbir işe yaramadığının, edebiyatın bundan böyle bana hiçbir sevinç sağlayamayacağına kanıtı vardı; bu, çok az yetenekli olduğum için belki benim hatamdan ya da sandığımdan daha az gerçeklik yüklü olduğu için edebiyattan kaynaklanıyordu” (s. 225).

Bu seçenek, aslında anlatıcının kendini kaptırdığı, birbiriyle bağlantılı iki hatadan kaynaklanır (bu hareketin ayrıntılı çözümlemesi için, Gilles Deleuze’ün *Proust et les singes* başlıklı incelemesine başvurulabilir, PUF, 1964). Sıralanış bakımından bu hatalardan ilki, yazarın, nesnelerin oldukları biçimiyle kavranmasını edebiyattan beklemesidir. Hatanın kaynağı bu son düşüncede yatar: nesnelerin gerçeğini, üstümüzde bıraktıkları izlenim orada yatıyormuş gibi, nesnelerin içinde bulmak istemek; bizi sonunda beylik düşünceler ileri sürmeye iten, işte bu yanılsamadır. Dolayısıyla, bu yanılsamanın farkına varmak bizi gerçekliği

yeniden tanımlamaya yönelir: "Gerçeklik, bir bakıma deneyim artışı ise ve bu, herkes için aşağı yukarı aynı şey ise, çünkü kötü hava, savaş, araç terminali, aydınlık lokanta, çiçek dolu bahçe, dediğimizde, ne demek istediğimizi herkes anlar; gerçeklik bu ise, bu şeylerin bir tür sinema filmini yapmak kuskusuz yeterli olurdu ve kendi basit verilerinden uzaklaşacak "üslup", "edebiyat", yapay birer ordövr olmaktan öteye geçmezdi. Ne var ki, gerçeklik tam olarak bu muydu?" (s. 283). Bununla birlikte, bu ilk hatadan vazgeçmek, hemen ardından ikinci bir hataya saplanmak anlamına gelir: gerçeği nesnede değil de öznde aramak, gerçeği kesin olarak yitirmeye yol açar. Sanat, gözlemin yönelişinde, ayrıntılara dikkat etmede olmadığı gibi, bizi nesneden nesneye götüren, asla yakalamayan öznel çağrışımlarda da değildir. İzlenimleri derinleştirmek

gerekiyorsa bu, onları oluşturan şeyin ne olduğunu keşfetmek içindir: "dünyanın bizim gözümüze görünüş biçiminde varolan niteliksel farkı", özneyle ilişkisi olan, buna karşılık ona indirgenemeyen bu farkı yakalamak içindir. Onu yakalamayı, değilse bile kavramayı sağlayan yalnızca sanattır.

Bu ayrıcalık bir başka sonuca yol açar: sanat, insanların aynı zamanda bir deneyimi birbirleriyle paylaşmasını sağlayan tek etkinliktir. Proust'un dostluk ya da aşk hakkmda ne düşündüğü bilinir: dostluk, bireysel bir araştırma üzerine kurulmamış bir birlikteliğin yapay özelliğini asla aşamaz; aşka gelince, sonunda yalnızca uyandırdığı duygularla ölçülür. Sanat, tersine, duygunun öznelliğini aşarak, ortaya yapıt koyarak, başka durumda bizim için her zaman ulaşılamaz kalacak dünyaları kavramamızı sağlar.

Gerçeklik, simgelerle anlatılan küçük şeylerin içinde bulunduğuna göre (bir uçağın uzaktan gelen sesindeki, Saint-Hilaire çan kulesinin çizgilerindeki görkem, bir madlen çikolatasının tadındaki geçmiş, vb.) ve bunlar, anlamları çözülüp açığa çıkarılmadıkça kendiliklerinden bir anlam ifade etmediklerine göre, simge edebiyatının herhangi bir değeri nasıl olabilir? Belliğimizin koruyup sakladığı şey, giderek, doğru olmayan, içinde vaktiyle gerçekten duyumusadıklarımızdan hiçbir şey kalmamış olan, bizim gözümüzde kendi düşüncemizi, yaşamımızı, gerçekliği oluşturan ve ancak, yaşam gibi basit, güzellikten yoksun, gözlerimizin gördüğünden çok daha sıkıcı ve daha boş ve zekâmızın, insanın, kendini ona veren kişinin neşelendirici

ve canlandırıcı, onu harekete geçiren ve uğraşında ileri götüren kıvılcımı neresinde bulduğunu kendi kendine sorduğu, sözümona “yaşanmış” bir sanatı canlandıran tüm bu ifadelerin oluşturduğu zincirden ibaret kalır. Gerçek sanatın büyüklüğü, M. de Norpois’nın bir özengen oyunu adını verdiği sanatın büyüklüğü, tersine, kendisinden uzak yaşadığımız, yerine koyduğumuz bilgi kalınlık ve geçirimsizlik kazandığı ölçüde giderek kendisinden daha da uzaklaştığımız o gerçekliğin yeniden bulunması, yeniden yakalanmasıydı, bilmeksizin ölebileceğimiz, kendi yaşamımızdan başka bir şey olmayan o gerçekliğin.

Gerçek yaşam, sonunda keşfedilmiş ve aydınlanmış, dolayısıyla da gerçekten yaşanmış yaşam, edebiyattır. Bir anlamda, tüm insanlar gibi, sanatçıyı da her an sarmalayan o yaşam. Ama insanlar onu görmüyor, çünkü onu aydınlatmaya çalışmıyor. Ve böylece, geçmişleri yararı olmayan sayısız klişeyle doluyor, çünkü zekâları bunları “geliştirmiyor”. Yaşamımız; dolayısıyla başkalarının da yaşamı, çünkü yazar için üslup, ressam için de renk teknik bir sorun değil, görüş sorunudur. Bu, dünyanın bize görünüş biçimindeki nitelik farkının, dolaysız ve bilinçli yöntemlerle asla ortaya çıkmayacak o farkın, sanat olmasa, hepimizin içinde sonsuzluğa kadar bir giz olarak kalacak olan farkın açığa vurulmasıdır. Yalnızca sanat sayesinde kendi dışımıza çıkabilir, bir başkasının bu evreni hangi gözle gördüğünü öğrenebiliriz; bizimkiyle aynı olmayan ve bu görüşü öğrenmediğimiz sürece, bize sunduğu manzaralar bizim için, Ay’daki manzaralar kadar bilinmez kalacak olan bu evreni. Sanat sayesinde tek bir dünyayı, kendi dünyamızı görecektir, bu dünyanın çoğaldığını görürüz ve sahip olduğumuz, birbirinden farklı olduğu kadar, sonsuzluğa akıp giden dünyalardan da farklı dünyaların sayısı özgün sanatçıların sayısı arttığı ölçüde artar ve adı Rembrandt ya da Ver Meer olsun, çıktıkları ışık kaynağı çoktan sönmüş olduğu halde, bize hâlâ özgün ışıklarını gönderirler.

Sanatçının bu uğraşı, yani maddenin ardında, deneyimin ardında, sözcüklerin ardında farklı şeyler algılamaya çalışma uğraşı, kendimize sırtımız dönük yaşadığımızda bizim yaptığımız şeyin tam tersidir; özsaygı, tutku, akıl ve alışkanlık da ger-

çek izlenimlerimizin üzerine –bunları bizden bütünüyle gizlemek için– sözcükleri, pratik amaçları yığdığında, yanlış olarak yaşam adını verdiğimiz şey ortaya çıkmış olur. Sonuç olarak, böylesine karmaşık olan bu sanat, yaşayan tek sanattır. Bu sanat, başkalarına bir şey anlatan, bize de kendi öz yaşamımızı, “gözlenemez” olan, gözlenebilen görünüşlerinin anlaşılır bir dile çevrilmesi ve çoğu zaman tersten okunup zorlukla çözülmesi gereken yaşamı gösteren sanattır. Özsaygımızın, tutkumuzun, öykünme anlayışımızın, soyut aklımızın, alışkanlıklarımızın ortaya koyduğu bu uğraş, sanatçının bozacağı uğraştır, ters yönde yol alıştır, vaktiyle gerçekten varolmuş şeylerin içimizde bilinmezlik içinde yattığı, sanatın bize onları izleteceği derinliklere dönüştür.

29

BERGSON

SANAT BİZİ “GERÇEKLİĞİN TA KENDİSİYLE KARŞI KARŞIYA” BIRAKIR

Bergson, *Gülme*.

Bergson, aklın “mekânsallaştırma” eğilimi adını verdiği şeyle, yani şeyleri süre, süreklilik modeli yerine, mekânı, süreksizlik modelini temel alarak kavrama olgusuyla durmaksızın savaştı. Bu indirgeyici aklın karşısında, sezgi ya da sürenin sürekli akışının dolaysız bilinmesi yer alır. Gerçeklik, her şeyi içine alan bu akıştan başka bir şey değildir. Bergson’un felsefesi bu durumda, gerçekliği yakalamayı

sağlayan tek olgu olan sezgiye sahip olduğu önemi yeniden kazandırmışa girişir.

Aklın bu eleştirisi bizi, yol açtığı başka sonuçlar yanında, yaratma kavramını yeniden incelemeye yöneltiyor. Gerçekten, yaratma iki kopukluğu içerir: sözcüğün en güçlü anlamıyla, bir yandan, varlık-olmayandan varlığa geçişi; öte yandan, yapıtın yaratıcısından kopuk özerkliğini. Bu kavram basit

olarak anlama yetisinin yanılsamasının ürünüdür: "Genellikle yapıldığı gibi, anlama yetisinin yapmaktan kendini alıkoyamadığı gibi, yaratılabilecek şeyleri ve yaratan şeyi düşünecek olursak, yaratma düşüncesinde her şey karanlıktır. [Bu yanılsama] aklımız için doğal bir davranış, özünde de pratik bir işlevdir ve bizim gözümüzde, değişimleri ve eylemleri canlandıracak yerde, şeyleri ve durumları canlandırır. Ne var ki şeyler ve durumlar, aklımızın, oluşum olgusundan yakaladığı görünümlerden başka bir şey değildir. Şeyler yoktur, yalnızca eylemler vardır" (*L'Evolution créatrice, genèse idéale de la matière*, PUF yay, 1998, s. 249). Süreksizlik yoktur, bunun yerine sürekli bir gelişim vardır, kesintisiz bir devinim içinde düzen oluştu-ran biçimler vardır.

Bu durumda, aklın bu gerçekliği yakalama konusunda bu kadar yeteneksiz oluşu nasıl açıklanabilir? Çünkü, aklın kendi özünde kuramsal olduğunu ileri süren yaygın düşünüşün -ki bu, onun düş ve düşüncelere dalma eğiliminde olduğunu ileri sürmek anlamına gelir- tersine, akıl her şeyden önce, yaşam için yararlı bilgilerin ayıklanma olgusudur; öncelikle pratik niteliklidir. Aklın yararlı basitleştiriciliğinin yerine, zihnin düş ve düşüncelere dalma özelliğini koyacak olursak, "her şey devinmeye başlar, her şey devinim içinde çözümülenir. Anlama yetisi, devinim

halindeki eylemin devinimsiz var-sayılan imgesi üzerine etki yaparak bize onun sonsuz sayıda bölümlerini ve düzey bakımından sonsuz yücelikte bir düzen gösterseydi, basit bir sürecin, bozulan bir eylemin içinde, onunla aynı türde, oluşmakta olan bir eylemin varlığını sezerdik" (agy., s. 251).

Ne var ki, sezgi aklın doğal eğilimlerine karşıt olarak, eyleme ve gerçek olanın yaşam için gerekli basitleştirilmesine karşıt olarak oluştuğuna göre, akıldan sezgiye nasıl geçilebilir? Sorun bu biçimde ortaya konsaydı, çözülemezdi. Bu, insanların dünya ile yaşamsal gerekliliğin zorladığı ilişkilerin dışında kalan ilişkiler kurma yeteneğine de sahip olduklarını unutmak olurdu. Sanatçıların ortaya koyduğu işte budur: onların yararlılık zorlamalarından kurtulma yeteneği, varlıklarında bir kusur bulunduğunu göstermez. Tam tersine bu, onların insanların çoğunluğuna oranla daha dolu, gerçekliğin sürekli oluşumunu kavrayıp bunu herkesle paylaşacak biçime sokmalarını sağlayacak bir bilinçlenme düzeyine erişmiş olduklarını gösterir. Sanat bu durumda yaratıcı sıfatına yeniden kavuşabilir ama bambaşka bir anlamda: bu, gerçekte, dünyanın bütününe canlılık veren yaşamsal atılıma bir katılımdır. Bu ölçekte, sanat ve onun ortaya koyduğu yapıtlar karşısında duyumsadığımız estetik heyecan bizi sezgiye yüceltir.

Sanatın amacı nedir? Gerçekliği duyularımızla doğrudan algılasaydık, şeylerle ve kendimizle doğrudan iletişime girebilseydik, sanat gereksiz olurdu, buna kuvvetle inanıyorum; ya da hepimiz sanatçı olurduk, çünkü ruhumuz doğa ile sürekli olarak tek saz halinde titreşirdi. Gözlerimiz, belleğimizin yardımıyla, boşluğun içinden öykünülmesi olanaksız tablolar kesip çıkarır, bunları zamanın içinde devinimsiz kılardı. İnsan bedeninin canlı mermerinden, ilk bakışta, ilkçağ yontuları kadar güzel yontu parçaları yakalayıp çıkarırdık. Ruhlarımızın derinliğinden, iç yaşamımızın kimi zaman neşeli, çoğu zaman da hüznünlü bir müzik gibi ama her zaman özgün, sürekli ezgisi yükseirdi. Bunların tümü bizim çevremizde, bunların tümü bizim içimizde varlığını sürdürüyor, buna karşılık bunların hiçbirini açık seçik kavrayamıyoruz. Doğa ile aramıza –ne diyorum?–, kendimiz ile kendi bilincimiz arasına bir perde giriyor, insanların çoğu için kalın bir perde, sanatçı ve şair için ince, neredeyse saydam bir perde. Hangi peri kızı dokumuş bu perdeyi? Kötülük olsun diye mi, yoksa iyilik için mi dokunmuş? Yaşamayı sürdürmek gerekiyordu, ve yaşam bizi, şeyleri kendi gereksemelerimizle ilgisi olduğu ölçüde kavramaya zorlar. Yaşamak devinmek demektir. Yaşamak, nesnelerin yalnızca *yararlılık* izlenimi bırakan yanlarını kabul etmek ve bunlara uygun tepkilerle yanıt vermektir: öteki izlenimlerin karanlıkta kalması ya da bize anlaşılmayacak biçimde ulaşması gerekir. Bakarım ve gördüğümü sanırım, dinlerim ve duyduğumu sanırım, kendimi incelemem ve kalbimin derinliklerini okuduğumu sanırım. Ne var ki dış dünyada gördüğüm, orada duyduğum, benim davranışımı aydınlatmak için duyularımın bunlardan çıkardığı şeylerdir; kendi hakkımda bildiğim, yüzeye dokunan, eyleme katılan şeydir. Duyularım ve bilincim öyleyse bana, gerçeklikten yalnızca kullanılabilir, basitleştirilmiş bir bölüm sunar. Bana şeylerden ve kendimden sunulan görünüş içinde, insanlar için gereksiz farklılıklar silinmiş, insanlar için yararlı benzerlikler vurgulanmış, eylemimin üzerinde ilerleyeceği yollar önceden çizilmiştir. Bunlar, tüm insanlığın benden önce üzerinden geçtiği yollardır. Şeyler, benim onlardan yarar sağlayabilmem için sınıflandırılmıştır. Benim farkına vardığım, şeylerin renginden, biçiminden

çok, işte bu sınıflandırmadır. İnsanın, bu noktada hayvandan çok daha üstün olduğuna kuşku yoktur. Kurt gözünün oğlak ile kuzu arasında fark gözetmesi çok düşük bir olasılıktır; kurt için ikisi de birbirine özdeş, yakalanması kolay, parçalanması basit avlardır. Oysa bizim için keçi ile koyun arasında fark vardır ama bir keçiyi bir başka keçiden, bir koyunu bir başka koyundan ayırt edebilir miyiz? Şeylerin ve varlıkların bireyselliği, bunu algılamanın bize maddesel bir yararı olmadığı sürece gözümüzden kaçır. Üstelik, bu farkı aldığımızda bile (bir insanı bir başka insandan ayırt ettiğimizde yaptığımız gibi), gözümüzün yakaladığı şey onun bireyselliği, yani biçimler ve renkler arasında bütünüyle özgün belirli bir uyum değil, onları pratik olarak tanınamızı sağlayacak bir iki belirtidir yalnızca.

Uzun sözün kısası, sonuçta şeyleri bile görmeyiz; kendimizi çoğu kez onların üzerine yapıştırılmış etiketleri okumakla sınırlarız. Gerekmeden kaynaklanan bu eğilim, dilin etkisiyle daha da yoğunluk kazanmıştır. Çünkü sözcükler (özel adların dışında) türleri belirtir. Bir şeyin yalnızca en yaygın işlevini ve sıradan görünümünü belirten sözcük, o şeyle bizim aramıza girer ve onun biçimini, bu biçim zaten o sözcüğü yaratan gereksemelerin ardına gizlenmiyormuş gibi, bizim gözümüzden saklar. Ve yalnızca dış dünyaya ait nesneler değil, kendi ruh durumlarımız da iç dünyamıza özgü oluşlarıyla, kişisellikleriyle, özgün yaşanmışlıklarıyla kendilerini bizden gizler. Aşk ya da nefret duygularına kapıldığımızda, kendimizi neşeli ya da üzgün duyumsadığımızda, kaçıcı sayısız ince ayrımıyla ve onu kesinlikle bize ait bir şey yapan sayısız derin titreşimiyle bilincimize gelen bu duygunun kendisi midir? Öyle olsaydı, hepimiz romancı, hepimiz şair, hepimiz müzikçi olurduk. Ne var ki biz çoğu kez, kendi ruh halimizin yalnızca dışa vurulmuş biçimini fark ederiz. Duygularımızdan yakalayabildiğimiz yalnızca onların kişisellikten uzak nesnel görünümleridir, aynı koşullarda her insan için aşağı yukarı aynı kaldığı için, dilin kesin olarak saptayabildiği görünümlerdir. Böylelikle kişisellik, birey olarak kendi özümüze varıncaya kadar elimizden kaçıp gider. Gücümüzün yararlılık bakımından öteki güçlere göre değerlendirildiği kapalı bir alanda bulunuyormuş gibi, genel sözler ve

simgeler ortasında deviniriz ve eylem tarafından büyülenmiş, kendimizi onun çekiciliğine kaptırmış olarak, bize en büyük iyilik onun kendine seçtiği alandan gelecekmiş gibi, şeyler ile kendimiz arasında yer alan bir ortak alanda, şeylerin dışında olduğu gibi, kendimizin de dışında yaşarız. Ne var ki doğa zaman zaman, dalgınlıkla, yaşamdan daha kopuk ruhlar da yaratır. Sözüünü ettiğim, isteyerek, bilerek, sistemli olarak yaratılan, düşüncenin ve felsefenin ürünü olan kopukluk değil. Doğal, duyuların ya da bilincin yapısında yer alan ve kendini hemen, bir bakıma bakir bir görme, duyma ve düşünme biçimiyle ortaya koyan kopukluktan söz ediyorum. Bu kopukluk bütünsel olsaydı, ruh bundan böyle duyularının hiçbirisiyle eyleme yapışık olmasaydı bu, dünyanın o zamana kadar hiç görmediği bir sanatçının ruhu olurdu. Tüm sanatlarda aynı zamanda kusursuzluğa erişirdi ya da tüm sanatları tek bir sanatın potasında eritirdi. Maddesel dünyanın biçimlerini, renklerini ve seslerini olsun, iç yaşamın en incelikli devinimlerini olsun, her şeyi kendine özgü saflığı içinde algıladı. Ne var ki bu, doğadan, verebileceğinden fazlasını istemek olur. Doğa, aramızdan sanatçı olarak belirlediği kişiler için örtüyü rastlantı sonucu, tek yanından kaldırmıştır. Algılamayı gereksemeye bağlamayı tek bir yön için unutmuştur. Ve her yön, bizim duyu olarak adlandırdığımız şeye denk düştüğünden, sanatçı sanat olarak genellikle bu yönlerden birine, yalnızca bir tekine yeteneklidir. Sanatların çeşitliliği, özünde, buradan kaynaklanır. Yatkınlıkların özgünlüğü de buradan kaynaklanır. Kimi insan renklere ve biçimlere bağlanır ve rengi renk olduğu için, biçimi de biçim olduğu için sevdiğinden, bunları kendi için değil, onlar için algıladığından, onun gözünde, şeylerin biçimlerinin ve renklerinin ardında belirecek şey, şeylerin iç yaşamı olur. Bunu yavaş yavaş, başlangıçta kararsız olan algılamamızın içine sokar. Bir an için bile olsa bizi, gözümüzle gerçeklik arasına girmiş olan biçim ve renk önyargılarından kurtarır. Böylelikle de sanatın, burada, doğayı bize açılmamak olan en yüce tutkusunu gerçekleştirmiş olur. -Başkaları, daha çok, kendi içine döner. Bir duygunun dış dünyaya çizdiği, doğuş halindeki sayısız etkinin altında, bireysel bir ruh durumunu açıklayan ve örten sıradan ve toplumsal söz-

cüğün ardında, yalın ve saf olarak aradıkları şey, duygunun kendisi, ruh durumunun kendisidir. Ve bizim de kendi üzerimizde aynı çabayı göstermemizi sağlamak için, görmüş oldukları şeyden bizim de bir şeyler görmemizi sağlamaya çalışırlar: sözcüklerle ritimli düzenlemeler oluşturarak, böylelikle onların bir bütün halinde düzene girip özgün bir yaşamla canlanması sağlayarak, dilin doğrudan ifade etmediği –çünkü dil bunları ifade etmek için ortaya çıkmamıştır– şeyleri bize anlatırlar ya da sezdirmeye çalışırlar. – Daha başkaları daha da derine iner. Bu kişiler, duruma göre, sözcüklerle ifade edilebilen bu sevinçlerin ve üzüntülerin altında, sözcüklerle hiçbir ortak yanı bulunmayan bir şeyler, insanların en derin duygularından daha derin bazı yaşam ve soluk alma ritimleri yakalar; bu ritimler her insana göre, onun bunalımına ya da coşkusuna, umutsuzluklarına ya da umutlarına bağlı olarak değişen yaşam yasasını oluşturur. Onlar bu müziği bulup çıkararak ve vurgulayarak, bizim onu benimsememizi, istemesek de ona, yoldan geçen birinin dansa katılması gibi, katılmamızı, onun bir parçası olmamızı sağlar. Böylece bizim de içimizin en derin yerinde titreşmeye hazır bekleyen bir şeyleri titreşime sokar. – Böylelikle de resim olsun, yontu, şiir ya da müzik olsun, sanatın, pratik olarak yararlı simgeleri, üzerinde toplumca uzlaşmış genel davranış ve sözleri, sonuç olarak bizden gerçekliği gizleyen her şeyi bir yana iterek bizi gerçekliğin kendisiyle karşı karşıya bırakmaktan başka amacı yoktur. Sanatta gerçekçilik ile idealizm arasındaki çekişme, bu noktada, bir yanlış anlamadan doğmuştur. Sanat, gerçekliğe daha dolaysız bakma olgusundan başka bir şey değildir, buna kuşku yok. Ne var ki bu algılama saflığı, yarar peşinde koşma uzlaşımından kopmayı, duyularda ya da bilinçte doğuştan gelen bir çıkar gütmeme eğilimini, bu eğilimin özel olarak baskın olmasını gerektirir; sonuçta, maddecilikten belirli ölçüde kopukluğu gerektirir; buysa her zaman idealizm olarak nitelendirilmiştir. Öyle ki, sözcüklerin anlamı üzerinde hiç oynamadan, ruhta idealizm bulunduğu anda, yapının içinde gerçekçilik bulunduğu ve insanın yalnızca ideallik sayesinde gerçeklikle temasa geçtiği söylenebilir.

30

MERLEAU-PONTY

RESİM GERÇEK OLANIN İMGELEMSEL
DOKUSUNU GÖZE SUNARMerleau-Ponty, *Göz ve Tin* (1960).

"Bedenim fiziksel nesne ile değil, sanat yapıtı ile kıyaslanabilir" (*Algılamanın Görüngübilimi*, "Has bedeninin sentezi"), çünkü beden, sanat yapıtı olarak "ifadenin canlı bir düğüm noktasıdır" (agy., s. 177). Bu metin, beden, yapıt ve ifade arasındaki bu bağıntıya ışık tutuyor. Duyarlı bir deneyimin oluşumu, duyuların, heyecanların, ifadelerin bireşimi, çağdaş bilimlerin aşırı nesnelleştirme yüzünden artık açıklık getiremeyeceği bir süreç olarak kalmayı sürdürüyor: "Bilim, şeylere istediği biçimi verir, onları oldukları gibi benimsemeyi reddeder" (*Göz ve Tin*). Görüngübilim (fenomenoloji) buna karşılık, duyarlı deneyimin oluşum sürecinin içinde, mantıklı ifadelerin ve değer yargılarının öncesinde yer alarak bu bütünlüğün doğasını aydınlatmayı ümit edebilir. Oysa benim bedenimin, yani "sözlerimin ve eylemlerimin gerisinde sessizce duran nöbetçi"nin (agy. s. 13) içinde benim haberim olmaksızın yaşanan deneyimin ayrısı tabloda da

oluşur. Tablo, algılama öğelerinin anlamlı biçimde yeniden düzenlenmesi değil, deney bütünlüğünün ifadesidir, bir iç görüşün ifadesidir: gözle görülür dünyanın "insan bedenine uygun benzeri" olarak "şeyler arasındaki kurucu bağıntıları yeniden düşünme olanağını akla sunmaz, benimsemesi için bunları bakışa sunar, içimize özgü görüşün izlerini, bunları içsel olarak kaplayan şeyi, gerçek olanın imgelemsel dokusunu göze sunar". "İnsan bedenine uygun benzeri", bu deyiş şaşırtıcı olabilir. İnsan bedenini oluşturan, "duyumsayan ile duyumsanan arasında" bir bölünmezliğin varolmasıdır. Onun ayrı zamanda hem bütünlüğünü, hem gizini oluşturan, bu bölünmezlik bilincidir; bu aynı zamanda resmin de konusunu oluşturur. Tablonun bize sunduğu şey -bunu, bir yorumlama ya da belirli bir varoluş biçimi olarak değil, her türlü varsayımdan önce, hatta özne ve nesne olarak her türlü ayırmadan önce bizim bir şeyler görme

biçimimizin maddesellik kazanması olarak anlarsak- dünyayı belirli bir görme biçimi değildir. Bu yüzden, görülebilir olanın yaratılışı

olarak anlaşılan resim, görme biçiminde de söz konusu olduğu gibi, hiçbir mekânsal sınırlamaya indirgenemez.

Görülebilir ve devinimli olan bedenim, şeyler arasında yer alır, o şeylerden biridir, dünyanın dokusu içinde yer alır ve o şeylerden herhangi birinin tutarlılığına sahiptir. Ne var ki, gördüğü ve devindiği için, şeyleri kendi çevresinde halka halinde tutar; bunlar onun bir eklentisi ya da uzantısıdır, onun etine işlemiştir, eksiksiz tanımlamasının bir bölümünü oluşturur ve dünya bedeninin kumaşından dokunmuştur. Bu ters çevirmeler, bu çelişkiler, görme biçiminin şeylerin oluşturduğu ortam içinde yer aldığını ya da oluştuğunu, bir görülür olanın görülmeye başladığında, kendisi için ve her şeyin görülürlüğü ile, onun, kristal içindeki ana su gibi, duyumsayan ile duyumsananın varlığını sürdürdüğü yerde görülür hale geldiğini söylemenin farklı biçimleridir.

Bu içsellik, insan bedeninin maddesel olarak düzenlenişinden önce varolmadığı gibi, onun varlığının bir sonucu da değildir. Gözlerimiz, bedenimizin hiçbir bölümünü göremeyecek biçimde yaratılmış olsaydı, ya da kötü niyetli bir düzenek, bizi ellerimizin şeyler üzerinde dolaşmasında özgür bırakıp, kendi bedenimize dokunmasını engelleseydi -ya da basitçe, bazı hayvanlardaki gibi, gözlerimiz kafamızın iki yanında yer alsaydı ve görüş alanları birbiriyle kesişmeseydi-, kendi yansımalarını alamayan bu beden, kendi varlığını duyumsayamazdı, tam olarak etten oluşmayacak, neredeyse elmas özelliğinde olacak bu beden, bir insan bedeni de olmayacak, böylelikle insanlık da varolmayacaktı. Ne var ki insanlık, bizim etkisinde olduğumuz eklemlemelerle, gözlerimizin bedenimizdeki yeriyle (bunlardan daha da az olarak, bedenimizi bize bütünüyle görünür kılan aynaların varlığıyla) ortaya çıkmış bir olgu değil. Varlıkları olmaksızın insanın da varolamayacağı bu olumsuzluklar ya da bunların daha başka benzerleri, bir araya gelmeleriyle oluşan toplam ile tek bir insanın bile varolmasını sağlamaz. Bedenin

sahip olduğu canlılık, onu oluşturan řu ya da bu bölümlerin bir araya gelmesinden kaynaklanmaz –başka yerden gelmiş bir ruhun, otomat makinasında aşağı inmesi gibi de değildir; öyle olsaydı bu, bedenın iç dünyasız ve “kendi”siz olduğunu varsaymayı gerektirirdi. Bir beden, gören ile görülür olan arasında, dokunın ile dokunulan arasında, bir göz ile öteki göz arasında, bir el ile öteki el arasında yeniden bir tür kesişme meydana geldiğinde, duyumsayan–duyarlı kıvılcımı parladığında, sönme-yecek olan o ateş alev aldığında, bedenın herhangi bir bölümünde meydana gelecek bir bozulmanın, başka hiçbir kazanın meydana getiremeyeceğı bir bozulmaya yol açtığı ana kadar varolmayı sürdürür.

Oysa, bu tuhaf değişim dizgesi veri olarak ortaya çıkar çıkmaz, resim sanatının tüm sorunları da ortaya çıkmış olur. Bu sorunlar, bedenın oluşturduğu bilmeceyi resme döker, beden de bunları doğrular. Şeyler ile bedenim aynı kumaştan dokunduğuna göre, bedenimin görüşünün řu ya da bu biçimde o şeylerde oluşması gerekir ya da onların varolan görünürlüklerinin benim bedenimde gizli bir görünürlük olarak katlanıp çoğalması gerekir: “doğa içimizdedir” der Cézanne. Orada, gözlerimizin önünde duran niteliğın, ışığın, derinliğın orada durmalarının nedeni, bedenimizde bir yankı uyandırmalarıdır yalnızca, çünkü bedenimiz onları kabul eder. Bu içsel eşdeğer, şeylerin benim içimde doğmasına yol açtığı, varlığımızın bu tensel formülü, söz konusu öğelerin, kendi hesaplarına, yine görülür olan ve öteki bakışların, içinde dünyaya kendi bakış açılarını destekleyen gerekçeleri yeniden bulacakları bir izin doğmasına yol açmayacak mıdır? Bu durumda ortaya, ikinci kuvvetten, ilkinin tensel özü ya da ikonası sayılabilecek bir ‘görülr olan’ çıkar. Bu, öncekinin, gücünü belirli ölçüde yitirmiş bir ikizi, bir gözaldatım, bir başka şey değildir. Lascaux mağarasının duvarına resmedilmiş hayvanlar orada, kireçtaşının oluşturduğu bir yarık ya da şişkinlik gibi değildirler. *Başka bir yerde* de değildir. Biraz önde, biraz arkada, mağaranın ustalıkla yararlandıkları kitlesiyle desteklenmiş durumda, yakalanamaz palamarlarını asla kopartmaksızın onun çevresinde ışıldamaktadırlar. Baktığım tablonun *nerede* olduğunu söyleyecek olsam, çok zor-

lanırdım. Çünkü ona bir şeye bakar gibi bakmam, onu olduğu yerde devinimsiz kılmam, bakışlarım onun üzerinde, Varlık'ın belirsizlikleri üzerinde gezinirmiş gibi gezinir, onu görmekten çok, ona göre ya da onunla birlikte görürüm.

İmge sözcüğü yerli yersiz kullanılan bir sözcüktür, çünkü insanlar uzun süre, bir desenin bir öykünme, bir kopya, ikinci bir şey olduğunu, zihinsel imgenin de kendi özel eşyalarımız arasında yer alan bu tür bir desen olduğunu safça düşündüler. Ne var ki imgenin gerçekten böyle bir özelliği yoksa, desen ve tablo da, onun gibi, kendinde'ye ait değildir. Dışsal olanın içi, içsel olanın da dışıdır; bunu olası kılan da duyumsama eyleminin iki yanlılığıdır; bu olmaksızın, imgelem sorununun temelini oluşturan varlık-benzeri ve içkin görülebilirlik asla anlaşılamaz. Tablo, oyuncunun mimiği, benim gerçek dünyadan alıp onların yokluğunda, onlar aracılığıyla incelikten uzak şeyleri hedefleyeceğim yardımcı öğeler değildir. İmgelemsel olan, edimsel olana hem çok yakın, hem çok uzaktır: daha yakındır, çünkü onun benim bedenimdeki yaşamının diyagramı, bakışlara ilk kez sunulan eti ya da tensel ters yüzüdür ve bu anlamda, Giacometti'nin ateşli biçimde söylediği şeydir: "Her resimde beni ilgilendiren, benzerliktir; yani benim için benzerlik olan şeydir: buysa benim dış dünyayı biraz daha keşfetmemi sağlar." Çok daha uzaktır, çünkü tablo yalnızca bedene göre bir 'benzer olan'dır, şeylerin kurucu bağıntılarını yeniden düşünme olanağını akla sunmaz; benimsemesi için bunları bakışa sunar, içimize özgü görüşün izlerini, bunları içsel olarak kaplayan şeyi, gerçek olanın imgelemsel dokusunu göze sunar.

Bazı insanların sözünü etmiş olduğu, dıştan gelen iletileri, içimizde uyandırdıkları gürültü içinde yakalayıp ayırt eden bir üçüncü kulağın varoluşu gibi, bir iç bakışın varolduğunu, tabloları, hatta zihinsel imgeleri gören bir üçüncü gözün varolduğunu mu ileri süreceğiz? Bütün sorun, etten yapılmış gözlerimizin bu haliyle ışık alıcılarından, renklerden ve çizgilerden (bir anlamda, birçok dil öğrenmeye yatkın yetenekli insanla karşılaştırılabilecek, dünyanın görülür olanı ayırt etme yeteneğiyle donatılmış tüm bilgisayarlarından) daha fazla iş

gördüğünü anlamak olduğuna göre, bu ne işe yarar? Bu yetenek çalışmayla elde edilir elbette, birkaç ayda elde edilmez, bir ressamın kendi görüşünü yalnızlık içinde kazanmasına da benzemez. Sorun bu değildir: onun görüşü öyle ya da böyle, er ya da geç, kendiliğinden ya da müzede yalnızca görerek oluşur, kendi kendine oluşur. Göz, dünyayı görür, tablo haline gelmek için dünyada neyin eksik olduğunu, 'kendisi' olmak için tabloda neyin eksik olduğunu görür; ve tablonun paletin üzerindeki hangi rengi beklediğini; ve meydana getirildikten sonra, tüm bu eksiklikleri karşılayan tabloyu görür; ve başkalarının tablolarını görür, başka eksikliklere verilmiş başka karışıklıkları görür.

Bir dilin olası kullanımlarını ya da yalnızca söz dağarını ve deyimlerini ortaya koymak için yapıldığı gibi, görülür olanın sınırlayıcı bir envanteri de yapılamaz. Kendiliğinden devinen bir aygıt, kendi amaçlarını kendi saptayan bir araç olan göz, dünyadan aldığı belirli bir etki ile devinim kazanan, bu etkiyi el izleriyle görülür olan katına taşıyan *şey*'dir. Hangi uygarlıkta doğarsa doğsun, hangi inançlarla, hangi nedenlerle, hangi düşüncelerle, hangi törenselliklerle sarmalanmış olursa olsun, hatta başka bir şey için amaçlanmış gibi görünsün, Lascaux mağarasındaki resimlerden günümüze kadar, saf ya da katışık olsun, figüratif ya da non figüratif olsun, resmin yücelttiği şey, hiçbir zaman görülebilirliğin gizeminden başka bir şey olmamıştır.

Şunu söylemekle, herkesin bildiği bir gerçeği yinelemiş oluyoruz: ressamın dünyası, gözle görülür dünyadır, yalnızca odur; bu, bir bakıma çılgın bir dünyadır, çünkü kısmi kalmakla birlikte bütünlüğe ulaşmış bir dünyadır. Resim, görme ediminden başka bir şey olmayan bir coşkuyu uyandırır, bunu en yüksek gücüne ulaştırır, çünkü görmek *uzaktan* sahip olmaktır ve resim bu tuhaf sahiplenmeyi, Varlık'ın -içine girebilmek, ona katılabilmek için kendilerini görünür kılmak zorunda olan- tüm görünümlerine yayar. Genç Berenson, İtalyan resmi hakkında konuşurken, dokunsal değerleri çağrıştırdığında, yanılgıların en büyüğüne düşmüş oluyordu: resim hiçbir şeyi, özellikle dokunsal olanı çağrıştırmaz. Bam-

başka bir şey yapar, bu söylenenin neredeyse tersini yapar: dindışı görüşün görülemez sandığı şeye gözle görülür bir varlık kazandırır, bizim, dünyanın oylumsallığına sahip olmamız için, “kassal duyulanım” a gerek duymamamızı sağlar. Bu doymak bilmez görüş, “görsel veriler” in ötesinde, Varlık’ın –belli belirsiz nitelikteki duyusal iletileri vurgulamalardan ya da duraklamalardan başka bir şey olmayan ve gözün bunları, insanın kendi evini benimseyip sahiplendiği gibi sahiplendiği– dokusu üzerine açılır.

Biz, dar ve basit anlamıyla görülür olanın alanı içinde kalalım: kim olursa olsun ressam, *resim yaptığı sırada*, görüşe özgü büyümlü bir kuramı uygular. Şeylerin kendi içinden geçtiğini ya da Malebranche’ın alaycı ikilemine göre, aklın şeylerin içinde dolaşmak için gözlerden dışarı çıktığını kabul etmesi gerekir, çünkü o, bu şeyler üzerinde kendi görücülüğünü durmaksızın ayarlar, onlarla uyum içine girmesini sağlar. (Yaptığı resmin konulu resim olmaması hiçbir şeyi değiştirmez: o, öyle ya da böyle, gördüğü için, dünya bir kez olsun onun içine görülür olanın gizli izlerini kazıdığı için resim yapar.) Bir filozofun söylediği gibi, görüşün evrenin aynası ya da yoğunlaşmış biçimi olduğunu ya da bir başka filozofun dediği gibi, *idios cosmos*’un, görüş aracılığıyla *coiuos cosmos*’a açıldığını, sonuçta, aynı şeyin orada dünyanın özünde ve burada görüşün özünde bulunduğunu; aynı şeyin ya da deyim üzerinde duruluyorsa *benzer* şeyin ama kesin bir benzerlik olarak, kendine özgü görüşün içerdiği varlığın yakını, ondan doğmuş, onun başkalaşmış biçimi olarak varolduğunu kendine itiraf etmesi gerekir. Ressamın bize gösterdiği, orada duran dağın kendisidir, bakışlarıyla sorguladığı odur. Ona tam olarak neyi sorar? Araçları ortaya çıkarmasını, yalnızca görülür olan, kendisini bizim gözümüzde dağ yapan araçları. Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk, araştırmaya özgü tüm bu nesneler bütünüyle gerçek nesneler değildir: varlıkları, hayaletler gibi, görünüme dayanan nesnelerdir. Din dışı görüşün yalnızca eşliğinde aynıdırlar, onları herkes görmez. Ressamın bakışı onlara, nasıl olup da birdenbire ortaya bir şey çıkmasını ve bu şeyin bize dünyanın tılsımını oluşturmalarını, bize görülür olanın görülmesini sağladıklarını sorar.

Gece Dansı'nda (La Ronde de la nuit) bize doğru uzanan el, kaptanın bedeni onu bize aynı anda yandan gösterdiğinde, gerçekten oradadır. Yan yana olmaları olanaksız olan ama yine de birlikte olan iki bakışın kesiştiği yerde, kaptanın mekânsallığı bulunur. Gözü olan her insan, bu gölge oyunlarına ya da benzerlerine günün birinde tanık olmuştur. Bu, onların şeyleri ve bir mekânı görmelerini sağlıyordu. Ama onların içinde onlar olmaksızın deviniyordu, onlara onu göstermek için kendini gizliyordu. O şeyi görmek için, onu görmek gerekmiyordu. Görülebilir olan, din dışı anlamda, kendi öncüllerini unuttur, yeniden yaratılması gereken ve kendisinde tutuklu olarak bulunan hayaletleri özgür bırakan bütünsel bir görülebilirliğe dayanır. Modernler, bilindiği gibi, çok daha fazlasının özgür kalmasını sağladı, bizim resmi görme araçlarımızın oluşturduğu gama daha birçok sağır nota ekledi. Ne var ki, resmin sorgulaması, her ne olursa olsun, şeylerin bizim bedenimizdeki bu gizli ve ateşli doğuşunu hedefler.

Öyleyse, bilenin bilmeyene sorduğu, öğretmenin sorduğu bir soru değildir bu. Bilmeyenin, her şeyi bilen bir görüşe sorduğu sorudur, bizim oluşturmadığımız, içimizde kendiliğinden oluşan bir sorudur. Max Ernst'in (ve gerçeküstücülerin) haklı olarak söylediği gibi: "Şairin rolünün, görücünün ünlü mektubundan bu yana, kendi içinde düşünen, kendi içinde eklemlenen şeyin ona dikte ettirdiklerini yazmaktan ibaret oluşu gibi, ressamın rolü de gören şeyi kendi içinde kuşatıp bize göstermektir." Ressam bir büyü içinde yaşar. En kendine özgü davranışları –o jestler, yalnızca kendisinin altından kalkabileceği, onunla aynı eksiklikleri duyumsamamaları yüzünden başkaları için bir aydınlanma olacak o çizimler– ona, yıldız kümelerinin deseni gibi, şeylerin kendisinden doğuyormuş gibi gelir. Onun ile görülür olan arasındaki roller kaçınılmaz olarak tersine döner. Birçok ressamın şeylerin kendilerine baktığını söylemesi, André Marchand'ın, Klee'nin şu düşüncelerini aktarması bu yüzdendir: "Ormanda, birçok kez duyumsadığım şey, ormana bakanın ben olmadığımды. Bazı günler, ağaçların bana baktığını, benimle konuştuğunu duyumsadım... Ben oradaydım, onları dinliyordum... Evrenin ressamı delip geçmesi gerektiğini, res-

samın evreni delip geçmemesi gerektiğini düşünüyorum... İçimin sulara gömülmesini, kendimden geçmeyi bekliyorum. Belki de ben, birdenbire ortaya çıkıvermek için resim yapıyorum." Esin adı verilen şeyin (soluk alma [Fr. *inspiration*] anlamında) sözcük anlamıyla anlaşılması gerekir: Varlık gerçekten soluk alır, soluk verir, Varlık'ın içinde soluk alıp vermenin varlığı söz konusudur; bu, birbirinden çok az ayırt edilebilen eylem ve tutkudur, öyle ki bu noktada, kimin gördüğü, kimin görüldüğü, kimin resim yaptığı, kimin resminin yapıldığı artık anlaşılmaz. Bir insanın aslında, ana karnındaki gizilgüç halinde bir 'görülür olan'ın, aynı anda hem bizim için, hem kendi için görülür hale geldiği anda doğduğu ileri sürülür. Ressamın görüşü, sürekli doğuştur.

Tablolarda, bunların bir ikonografisi olarak görüşün resimli felsefesi aranabilirdi. Örneğin Hollanda resminde (ve daha birçok resimde) sık sık, bir iç çölün "aynanın yuvarlak gözü" tarafından "sindirilmesi" bir rastlantı değildir. Bu insan-öncesi bakış, ressamın bakışının simgesidir. Kurgusal imge, şeylerin içindeki görüşün işlemlerini, ışıklardan, gölgelerden, yansımalarından daha bütünsel olarak tasarlar. Ayna, öteki tüm teknik nesneler gibi, aygıtlar gibi, göstergeler gibi, gören bedenin görülebilir bedene açık devresinin üzerine çıkmıştır. Tekniğin her türlü "beden tekniği"dir. Bizim etimizin metafizik yapısını betimler, onu çoğaltır. Ayna ortaya çıkar, çünkü ben 'görülebilir-gören'imdir, çünkü duyarlı olan yansıyabilirliğe sahiptir, onu anlaşılır kılar, onu yineler. Benim dışım onunla bütünlenir, kendi içimde sahip olduğum en gizli şeyler o yüze, sudaki yansımamın beni daha önce tedirgin ettiği o düz ve kapalı varlığa geçer. Schilders'in gözlemine göre ben, aynanın önünde pipo içerken, ağacın kaygan ve yakıcı yüzeyini yalnızca parmaklarımda olduğu yerde değil, aynanın içinde duran o görkemli parmaklarda, yalnızca görülür olarak duran o parmaklarda da duyumsarım. Aynanın hayaleti etimi dışarı doğru sürükler, ve benim aynı anda, bedenimde taşıdığım, görülmez olan her şey, gördüğüm öteki bedenleri kuşatıp sarabilir. Bedenim bundan böyle, benim özüm onlara geçtiğine göre, öteki bedenlerden alınmış parçaları içerebilir; insan insanın aynasıdır. Aynaya ge-

lince o, şeyleri gösteriye, gösterileri şeye, beni başkasına, başkasını bana dönüştüren evrensel bir büyüünün aracıdır. Ressamlar sık sık aynalarla düşlemişlerdir, çünkü bu “mekanik oyun”un ardında, perspektifin ardında olduğu gibi, görenin görülebilir olan olarak başkalaştığını görüyorlardı, buysa bizim etimizin, onların da içlerinde duydukları çağrının tanımıdır. Ayrıca, kendilerini resim yaparken resmetmeyi her zaman çok sevmelerinin (bunu hâlâ seviyorlar: Matisse’in desenlerine bakınız) nedeni de budur; bunu yaparken, o anda görmekte olduklarına, dışında başka hiçbir şeyin bulunmadığı, onların üzerine kapanan bütünsel ya da mutlak bir görüşün varolduğunu kanıtlamak istercesine, şeylerin onlarda gördüğü şeyi de ekliyorlardı. Anlama yetisinin oluşturduğu dünyada bu gizli işlemler ve bunların hazırladığı sevi iksirleri, idoller nasıl adlandırılabilir, nereye yerleştirilebilir? *Bulantı*’da sözü edilen, yıllarca önce ölmüş bir hükümdarın gülümsemesi ve bu gülümsemenin kendini bir tuvalin yüzeyi üzerinde tekrar tekrar yeniden üretmesi düşünüldüğünde, onun o tuvalde imge ya da öz olarak varolduğunu söylemek, çok az şey söylemek olur; ben tabloya bakar bakmaz orada varolan, onun en yaşam dolu anındaki haliyle ta kendisidir. Cézanne’ın resmini yapmak istediği “dünyanın bir ânı”nın üzerinden çok uzun bir süre geçti ama onun tuvaleri bunu bizim gözlerimizin önüne sermeyi sürdürüyor; ve onun Sainte-Victoire dağı, dünyanın bir ucundan ötekine kendini tekrar tekrar yeniden oluşturuyor ve bunu, Aix’e tepeden bakan o sert kaya oluşumundan başka ama güçlülük bakımından ondan aşağı kalmayacak biçimde yapıyor. Öz ve varoluş, imgelemsel ve gerçek, gözle görülür ve görülmez, ressam bize özgü tüm bu kategorileri birbirine karıştırarak tensel özlerden, etkili benzerliklerden, sessiz anlamlandırmalardan oluşan kendi düşsel dünyasını ortaya koyuyor.

31

MALDINEY

SOYUTLAMA SANATIN YAŞAMSAL EDİMİDİR

Maldiney, "Resmin sahte ikilemi:
Soyutlama ya da gerçek" (1953),
Bakış, Söz, Uzam içinde.

Soyut resim ile figüratif resim arasında kökten bir kopukluk var mı? Henry Maldiney'in (yapıtlarının büyük bölümünü, görüngübilim açısından sanatsal ve ruhsal incelemelere ayıran çağdaş Fransız filozofu) çözümlemesi bu varsayımı reddeder: soyutlama sanatın, hatta olabilecek en figüratif sanatın özüdür. Hiçbir resmin gerçek amacı, algılanan dünyayı ona sadık biçimde canlandırmak değildir: resimsel algılama öncelikle nesnelere değil, biçimlere ve ritimlere bağlı bir şeydir. Örneğin Fouquet'nın yaptığı Charles VII portresinin önünde durduğunuzda olup biten nedir? "Bakışımız bir bakıma -görüşümüzün üslubu haline gelen- bu biçimsel oyuna katılır ve Kral'ın imgesi bu yaşanmış dinamik denge izlenimi temelinde ortaya çıkar. Ne var ki artık bir imge değil, bir görüntüdür." Bu düşünceden yola çıkılarak, ne tür olursa olsun her resmin sıradan deneyimden ayrıldığı sonucuna varılabilir ki Maldiney'in yaptığı

da bir anlamda budur. Her resim, belirli bir deneyimle bir kopuş oluşturur; bu deneyim bize o kadar aşınadır ki, resim bizde artık en küçük bir merak bile uyandırmaz. Soyut resmin ortaya çıkmasının nedeni, bir yandan, söz konusu sıradanlaştırma yüzünden nesnelerin bundan böyle hiçbir biçimde bizi heyecanlandıran bir olgu oluşturmamasına, öte yandan, bunun sonucu olarak ortaya çıkan deneyim daralmasına karşı savaşmaktır: "Modern resim, entelektüel resim değildir. Her resmin yaptığı gibi, insan ile dünyanın karşılıklı yabancılaşmasının üstesinden gelme girişimidir" (*agy.*) Olgunun yaratılması bundan böyle, "çok açık seçik ve kolay ulaşılır" (s. 1) olan nesnenin canlandırılmasına dayandırılmaz, dolayısıyla da nesneden önce gelene ve onunla bağıntılı olan algılamaya, yani duyuya dayanır. Duyu ise hiçbir nesneyi belirlemez; nesneyi hiçbir sav ileri sürmeden duyumsar: "Duyumsama ediminin ben'i, açık ve

dolu bir alıcılıktır" ("Erwin Strauss'un görüngübiliminde estetik boyutun ortaya çıkışı", *Bakış, Söz, Uzam* içinde. Soyut resmin tanıma-

ya ve yeniden yaratmaya, böylelikle de her türlü deneyimin kaynağına inmeye çalıştığı duyu, yalın alıcılığa sahip bu duyudur.

Her büyük sanatın temelinde her zaman, Cézanne'ın, E. Bernard'a şu sözlerle olabildiğince yakın olarak açıkladığı o tarif edilemez ilk temas vardır: "Doğarken birlikte getirdiğimiz o belirsiz duyuları ifade etmeye çalışmayı sürdürüyorum."

Her türlü nesnellikten önce dünya ile iletişim kurmamızı sağlayan bu temel ve belirsiz duyular, günlük yaşamın zorunlulukları yüzünden, çok kısa sürede açıklığa kavuşturulup düzeltilir; çünkü günlük yaşam, iyice belirlenmiş, birbirinden farklı, bizi özünde dünyaya bağlayan her türlü *duygulanım*'dan* özenle arındırılmış nesnelere dayanma gereğini duyar. Biz, bu duyulardan *nasıl*'ı atıp *ne*'yi koruduk. Bakışımızı üzerine çevirdiğimiz şu renk, şu ışık bundan böyle, bir nesneyi ya da günün belli bir saatini belirlememizi sağlayan yansız bir nitelik değildir. Bundan böyle, dünya ile birlikte yaşama tarzlarından biri değildir. Ne var ki Cézanne için böyleydi. Bunu kanıtlamak için, Cézanne'ın arabacısının, Gasquet'nin aktardığı biçimiyle, getirdiği tanıklığa başvurmak istiyorum yalnızca:

"Cézanne, arabacısının anlattığına göre, yapacağı resme konu olacak yere giderken, çoğu kez arabanın içinde birden doğrulup adamın kolunu yakalıyor ve ona şunları söylüyordu: "Şuraya bakın... şu mavilere, çamların altındaki şu mavilere bakın, şuradaki buluta bakın." Kendinden geçmiş durumda ıslıl ıslıl parlıyordu; ötekine gelince, onun için hep aynı kalan ağaç-

* Fr. *Pathique*, Yun. *pathos*, "acı", "tutku" sözcüğünden. Bkz. aynı yapıtın 14. sayfasındaki 23 no.lu dipnot: "Her türlü duyu alma ediminde, bir yandan heyecana, duygulanıma özgü bir an, öte yandan simgesel, algılamaya özgü bir an vardır. Renkler konusunda durum açıktır. Bir vitrayın ya da mozağin uyandırdığı dolaysız lirizm, canlandırdığı nesneden bağımsızdır. Bir katedralin gülbezeği, renk etkisiyle, her türlü ikonografik okumanın önüne geçen bedensel ve zihinsel bir devinim uyandırır. Bir rengin duygulanım anı, onun ezgisel, ritimsel boyutudur. Sanatçı bu dünyanın içinde, en küçük şeylerin arasında, bir *nasıl*'a açıklama getiren ve bu *nasıl*'dan hareketle *ne*'nin bütünüyle yeni baştan yaratıldığı duygulanım konumundadır" [Henry Maldiney'in notu].

lardan, gökyüzünden başka bir şey fark etmemekle birlikte, o da içini belli belirsiz bir gücün, bir heyecanın kapladığını itiraf ediyordu bana; ve bu heyecan ona, ayakta duran, yüzü değişmiş, ellerini omzuna kenetlemiş ve içi o gördüklerini kutsayan bir gerçekle dopdolu Cézanne'dan geçiyordu."

Cézanne, nesneleri örten örtüyü yırtıp atmıştı. Gördüğü şey ağaçlar değildi artık. O mavi, bir dünyanın perdesini kaldırmıştı, öyle ki, onun tuvalleri aracılığıyla biz o dünya ile iletişim kurabiliydik. Bu bizim, onun da alışık olduğu, alışkanlıklar dünyamızın berisinde bir dünyadır, insan-öncesi bir dünya.

Cézanne, "Dünyanın bakireliğini resmetmek istiyorum" demişti. Ne var ki bakir –insan elinin, kızılgını henüz bozmadığı– dünya, Cézanne'ın gözlerinin önünde bir imge olarak sere serpe uzanmış değildir. Kendini ona yalnızca o benzersiz mavi duyulanımıyla verir. Ve ressamın sonradan yapacağı tüm çalışma, o maviyi somut biçimde ortaya çıkarmak, onu bir evren işlevini üstlenecek bir yapıta dönüştürmek olacaktı. Oysa henüz sanal durumda, o belirsiz duyuların kutbu olan ve bu duyuların içinde kendini bir üslup olarak muştulayan dünyanın bir evren olarak somutlaşabilmesi için, söz konusu duygulanım anında bile kendini kararsız biçimde ortaya koyan bu üslubun, belirli bir mekân içinde bedene dönüşmesi gerekir. Ve üsluba değgin bu mekân, eylemin boş ve homojen mekânından ya da onun düzlemsel imgesinden, onun içinde, o mekâna özgü nesnelerin betimlenebilir nesneler olarak kurgulanmasından başka bir şey olamaz.

Ressam böylelikle, şeylerin önünde duran kişi değil, onların içerdiği gerçeklikle iletişime giren kişidir. Bu gerçeklik bir nesne değildir. Gerçekten iletişim kurulan, kendisine 'O' denmeyip, 'Sen' diye hitap edilen insan varlığının da bir nesne olmayışı gibi. Nesnelleştirme iletişimi yok eder. Bir varlığın tanımlamasını yapar yapmaz, o varlık bizim için bir izleğe dönüşür dönüşmez, ona olan sevgimiz bitmiş olur, onu artık dışa açık bir olasılıklar bütünü olarak anlamaz oluruz. Aynı biçimde, şeyler nesneler olarak izlekleştiği anda onlarla aramıza bir mesafe girer, kendi içlerine çekilirler. Artık sanat yapmanın ola-nağı kalmaz.

Masanın üzerinde bir gül demeti var. Bonnard anlatıyor:

"Onu doğrudan, titizlikle resmetmeye çalıştım, ayrıntılarda boğuldum, gülleri resmetmeye bıraktım kendimi. Bocaladığımı, işin içinden çıkamadığımı gözlemledim. Yitirmiştim, başlangıçtaki düşüncemi, beni baştan çıkaran, kandıran görüşü, çıkış noktamı bulamıyordum. Beni baştan çıkaran o ilk şeyi bulduğumda, bunları yakalayabilmeyi ümit ediyorum."

Bu ilk kanış, Cézanne'ın belirsiz duygulanımlarının benzeridir. Gasquet'ye şunları anlatır: "Bilirsiniz, Flaubert *Salambô*'yu yazdığında, her şeyi erguvan kırmızısı gördüğünü söylüyordu. Ben de *Tespîh Çeken Yaşlı Kadın*'ı yaparken, bir Flaubert tonu görüyordum: bir atmosfer, tanımlanamayan bir şey, *Madame Bovary*'den yayıldığını sandığım mavimsi kızıl bir renk. Bir an için tehlikeli ve çok yazınsal bulduğum bu saplantıdan kurtulmak için Apulée'yı okumamın bir yararı olmadı. Hiçbir şey değişmiyordu, o baskın kızıl mavi üzerime geliyordu, ruhumu dolduruyordu. Bütününü onun içinde yüzüyordum."

Bu görüşün yoksulluğu bizi şaşırtmasın. Böyle bir renk nesneler dünyasında rastlanan bir renk değildir. Van Gogh kendini ayçiçeklerinin resmini yapmaya vermeseydi, 1888 yazındaki o güçlü sarı tutkusunu, kendi deyişiyle, onu yediği darbeye biraz olsun dayanmaya zorlayan o tutkuyu yaşamayacaktı. Bu renk, bu kanış ya da bu tutku, Evren'in insana, insanın da Evren'e o zamana kadar görülmemiş bir derinlikte açılmasını sağlayan anahtardır. Her şeyiyle tamamlanmış bir dünya, 'kendinde' bir dünya yoktur. Gerçek denen şey, bizim dünya ile oluşturduğumuz çifttir. Ve bizim dünya üzerindeki varlığımız, tüm davranışlarımızın, tüm yargılarımızın temelini oluşturur. Tüm algılamalarımızı harekete geçirip onlara tonunu veren odur. Ressama bakış üslubu kazandıran, onun görüş odağını oluşturan odur. Sanatçı, nesneleri algılamaz; o, belirli -benzersiz ve evrensel- bir ritme duyarlıdır ve şeylerle rastlaşmasını bu ritimle görür ve nesneleri, yeterince hafif oluncaya, ağırlık duygusundan yeterince arıncaya kadar, böylelikle de Nietzsche'nin dediği gibi, dansa katılıp saf genç kız adımlarıyla bize yaklaşıncaya kadar kemi-rip aşındırır. Soyutlamanın gerçek anlamı işte budur. Sanatçı, soyutlama ile yalnızca bunu, dansa katılabilecek olanı, bu ritimle titreşime girebilecek olanı Gerçek Olan'ın onuruna yüceltir.

Soyutlama yapmak, heyecan duyabilecek ve ritimli olarak devinebilecek öğeleri, ritimden yoksun eylem dünyasından çekip çıkarmaktır.

Soyutlama modern bir buluş, bir seçim değildir. Sanat'ın yaşamsal edimidir; görüş alanının içselleştirilmesini ve aşılmasını sağlayan gücü temsil eder, ki bu olmaksızın sanat da varolamaz. Ve Jean Bazin, "soyutlama, yapıtın dış gerçekliğe az ya da çok benzer oluşuyla değil, dış gerçekliği içine alan ve varlığın saf ritimsel motiflerine kadar uzanan bir iç dünya ile bağıntılıdır"* demekte haklıdır. Çağımızın, söylediğimiz nedenlerle, günlük görünüşlerden ve evcilleştirilmiş yaşamdan uzaklaşması, dünyadan kaçmak için değil, bunları, ilksel ortak varlığımızın ve ortak özümüzün kanıtı olacak başka bir düzeyde yeniden bulabilmek içindir.

Sonuçta, soyutlama denen şey nedir? Ritmin, içinde somutlaştığı biçimler üzerindeki dönüştürücü ve aydınlatıcı etkisidir. Bu biçimler, pratik görüşe ilişkin ilk niteliklerinden yavaş yavaş uzaklaşarak, ritmin onlara kazandırdığı daha özsel niteliklere bürünüp –ikinci kez doğarak– yeniden ortaya çıkar. Daha da iyisi; bu biçimler, ritmin arındırıcı etkisiyle, ifade etmeleri gereken aşkın dünyaya, ilk duygulanımın içinde üslup olarak varolan o dünyaya uyarlanır, ayak uydurur.

İster bir omzun, ister bir yamacın eğiminde yer alsın, gerçek olanın belirli etkin odaklarını seçmek ve bunların derin iletişimini yakalamak –ve bunu onların evcil dünyasında yer alan *önceden görülmüş olan*'ın, *önceden bilinen*'in çizgisinde değil, tüm dünyanın kalbinin attığı noktada yakalamak– ve bunu etkili olan tek biçimde, ritimsel kipte yapmak, Soyutlama'nın temel görevi işte budur: her şeyi, kendi üslubuna doğru aşmasını sağlayarak kendiyle buluşturmak, kendine teslim etmek.**

Gerçeklik, bizi çevreleyen nesnelerin toplamı değildir. Daha temel bir düzeyde yer alır ve Gerçeklik'in şaşırtıcılığını oluşturan, söz konusu temel şeyin günlük yaşamda patlama

* *Notes sur la peinture*, Paris, 1953, s. 57 (Henry Maldiney'in notu).

** Bir şeyin üslubu, dünyanın, bu şeyin bizimle temas halinde olduğu noktadaki üslubudur. Bu üslup, şeyin ya da nesnenin ayrılmışlığıyla ya da yalıtılmışlığıyla bağdaşır özellikte değildir. "Kadınların eğimlerini yamaçların omuzlarıyla birleştirmek," der Cézanne (Henri Maldiney'in notu).

yaparak ortaya çıkışıdır. Gerçek olan, her zaman, bizim beklemediğimiz şeydir*. Dolayısıyla, soyutlama, belirli bir dünyayı değişime uğratmaksızın yok etmek ya da söylendiği gibi, *biçimini bozmak* değildir; *biçimini değiştirmek*, bir şey anlatan biçimlerin yerine, bir şey söyleyen biçimleri koymaktır. Anlatmasını seven kadınlar gibi, günlük dünyanın önemli önemsiz her olayını anlatmayı seven biçimler vardır. Dünyanın ve bizim birlikte kendi derinliklerimize doğru yöneldiğimiz aşkın gerçekliği söyleyen biçimler yaratmak gerekir.** Soyutlama, yaratmanın bir başka adıdır.

- * Gerçek olanın evrensel belirtisi nedir? – Onun benzersiz öngörülemezliğidir. Aşına olduğumuz şeylerin, onları yeniden keşfettiğimizde, bizim gözümüze birdenbire nasıl yeniden gerçek özellikleriyle göründüklerini düşünün. Aşına olduğumuz bir manzaranın üzerine yeni, o zamana kadar fark edilmemiş bir ışık düşer. O manzaranın varolduğunu görmek – onu bir görüntüden başka bir şey olarak görmek sizi şaşırtır.
- Bir yolculuğa, bu yolculuğun en ince ayrıntılarını olabildiğince düşünerek hazırlanın. O yolculuğun size yabancı olmadığını düşünürsünüz. Öte yandan, şeylerin kendilerini gördüğünüzde aldığınız duygulanım, en ince ayrıntılarıyla düşünülmüş şeyden her zaman başkadır. Gerçek olan, sizin öngörmediğiniz şeydir. Sizin *veri* olarak sunulan şey, Japonların dediği gibi, şeylerin “Vay canına!” yanıdır. (Henri Maldiney’in notu).
- ** “Bireyin yöneldiği bu aşkın gerçekliği yeniden yaratmak. Önemli olan yalnızca canlı olandır, yaşayandır.” (Tal Coat). “Bilmek, birlikte doğmaktır” (Claudel) (Henri Maldiney’in notu).

Kılavuz Sözlük

BIÇİM

İki aşk şiiri ya da iki savaş sahnesi arasında var olabilecek köklü fark nereden kaynaklanır? İşlenen konunun özdeş olmasının, biçimin yapıttan yapıta değişmesi için engel oluşturmamasından: ölçü, hava, renklilik, kimi zaman, ayrı izlek için birbirinden bütünüyle farklı estetiklerin ortaya çıkmasına neden olabilir. Yapıtın biçim ve içerik olarak birbirinden farklı bölümlere ayrılması böylelikle bize doğal gelebilir. Bununla birlikte, bu ayrılmada bir aşırılık söz konusu değil mi? Biçim, özellikle sanat yapıtında biçim olan şeyden bu tarzda ayrılabilir mi?

Birçok şair ve yazar gibi, Paul Valéry de bu düşünceye kökten karşı çıkar: “Dizelerde içerik ve biçim, konu ve gelişme, ses ve anlam [...] ayrımına gitmek, işte size şiir alanında anlamazlığı ya da duyarsızlığı gösteren bir sürü belirti” (Valéry, *Variétés, théorie poétique et esthétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, yay., 1957, s. 1293). Şiir kendini yalnızca, nesnesini türdeş olma-

yan öğelere ayrıştıran tutuma karşıt bir tutum içinde onun bütünlüğünü keşfetmeye çalışsana sunar.

Biçim ve içerik ayrımının yandaşlarıyla karşıtları arasındaki bu zıtlasmaya, öyle ya da böyle, sanat düşüncesinin tarihi boyunca her dönemde rastlarız. Bu ayrımın ortaya koyduğu soru aslında yapıtın tanımının özünde, bu soruya verilen yanıtın büyük ölçüde sanata verilen anlama ve işleve bağlı olu-şunda yatar.

Biçim ile içerik arasındaki karşıtlık, duyular ile akıl, duyarlı olan ile anlaşılır olan arasındaki karşıtlıkla ilişkilendirilmeksizin anlaşılabilir. Klasik kuram da içinde olmak üzere, o döneme kadar, duyarlı olan, anlaşılır olan ile karmaşık bir ilişki içindeydi, çünkü duyarlı olan, anlaşılır olandan kaynaklanmakla birlikte onu gizliyordu. Yapıtın biçimine yöneltilen ilk eleştiri bu izleğe dayanır: yapıtın biçimi duyulara seslenir, bu nedenle iki yanlıdır. Bizi doğruya götürebildiği gibi (Plotinos), doğruyu unutmamıza da neden olabilir,

çünkü hayranlarına sağladığı doyum o ölçüde büyüktür (Platon). Dolayısıyla yapıtın biçiminin, anlaşılır olana doğru olası, buna karşılık güvenilmemesi, sıkı biçimde gözetilmesi ve kurallaştırılması gereken bir ara yol olarak anlaşılması gerekir. Bir yapıtta biçimsel olan her şey böylelikle, biçim, aklın kendiliğinden gerçeğe ulaşabilmesi için kavramakta zayıf kaldığı şeyler ile yapıtın görevinin ortaya çıkarmak olduğu bu gerçek arasında gerekli ama aldatıcı bir orta yol olarak düşünüldüğü ölçüde kural altına alınır.

Bu farklılık, sanat ile akılsallık birbirinden ayrılacak olursa bir başka sonuç doğurabilir. Sanatçı yalnızca, düşüncelere uygun duyarlı biçimi verme becerisi ile tanımlanırsa, sanat da gerçekten bu biçimin ortaya konmasından başka bir şey olmaz. Bu, özellikle ısmarlama yoluyla ortaya konan yapıtlarda, sanatçıya dayatılan izleklerde açık seçik böyle olduğu izlenimini uyandırmaktadır; ne var ki bu durum, sanatın başka türlü de ifade edilebilecek genel bir düşüncenin taşıyıcısı olduğu her durumda aynı özelliği gösterir. Sanat alanındaki biçimci kavrayışlar böylelikle, yapıtın içinde yalnızca gerçekten sanatsal özellik taşıyan şeylere bağlı kalma isteğine denk düşer. Düzenleme bu durumda, düzenlenmiş olan şeyin bütünüyle yoksun olduğu bir sanatsal değere sahip olur. Bu ölçüde köktenci bir görüş, yapıtın konusunu basit bir biçim oyununa

dönüştürmek için gerekçe oluşturur, bu gerekçe de bu noktadan başlayarak, yeni biçimler yaratmak olarak yeniden tanımlanan sanatın amacı haline gelir.

Öte yandan, söz konusu kopukluğun üzerinde gereğinden fazla durulursa bu, belki de bundan böyle biçimin anlaşılmasına yol açabilir: Kant ya da Hegel farklı biçimlerde de olsa, sanat yapıtında duyarlı olan ile düşüncenin oluşturduğu çözülmez birlik üzerinde ısrarla durur. Bu iki öge sanat yapıtının içinde, yapıtın sunduğu düşüncenin özgün oluşu ölçüsünde, birbirinden ayrı olarak varolamaz. Düşünce, duyarlı olana o kadar bağlıdır ki, onu ondan bozulmasına yol açmadan çekip almaya olanak yoktur. Bunun tersine, yapıtın biçiminin de kendi yönünden, bütünüyle düşüncenin ifadesi olması gerekir; yoksa, içerikten yoksun kalır, dolayısıyla da ilgi uyandırmaz. Biçim ile içerik ayrımının, aynı varlığın farklı görünümelerini değil de gerçeklikleri temel aldığı kabul etmek, bir yapıtın duyarlı olan ile anlaşılır olanın birliği ile tanımlandığını tanımlıktan gelmek anlamını taşır.

DEHA

Klasik düşünce dehaya sahip kişiyi yapı bakımından öteki insanlardan daha üstün bir birey olarak görmez. Bu terim gerçekten de öncelikle, hiçbir hiyerarşi düşüncesine bağlı olmaksızın, yalnızca ayırt edi-

ci bir yeteneği belirtir. Deha bu anlamda, tüm yeteneklere edimsel olarak sahip olmayan bir bireyin kendi sınırlarının olumlu görünümüdür. Bireyin sahip olduğu deha, klasik ahlakın sınırlarının oluşturduğu bu bilgeliği de kısmen içerir. Sanatçı, tüm öteki bireyler gibi, doğal ve dokunulmaz bir düzen içinde yer alır; bu düzenin sınırlarını aşmaya çalışmak delilikle bir tutulur.

Dolayısıyla, sanatsal deha bu çerçevede, bireyin kendine özgü yapısı içinde yer alan ayırt etme yetisinden ve beceriden başka bir şey değildir. Aristoteles'ten Boileau'ya varıncaya kadar, aynı bireyin yazar olarak hem tragedya, hem komedi yazımında aynı başarı çizgisini yakalayamayacağı ileri sürülmüştür. Bu bir anekdot değil, dünya düzeninin her varlıkta kendi ifadesini bulduğunu ve bunun her defasında o varlığa özgü kusurların ve yetersizliklerin oluşturduğu sınırlar çerçevesinde gerçekleştiğini ileri süren varlıkbilimsel bir kuramın bize dayattığı gözlemdir. Deha, özelliği, bireyin bir dünya düzenini algılamaya ve formülleştirmeye ilişkin yapısal sınırları içinde kalan bir beceri olarak tanımlanır.

Kavram, içerdiği sınırları gide rek aştığı ölçüde, öznenin gelişmesi bambaşka bir anlayışın doğmasına yol açar. Kant ile birlikte deha artık, bir becerinin ayrıncı özelliğini ifade etmekten çıkıp, bilme yetileri arasındaki özel bir uyumla kendini dışavuran sıra dışı bir niteliği (bkz.

metin no. 19) belirtir hale gelir. Kant'a özgü dehanın bir başka özelliği de klasik kurama karşı çıkmasıdır: sanat yapıtı, kavramlaştırılmaz canlandırmaların paylaşılmasının bir aracı haline gelir. Deha, "belirli bir canlandırmaya ilişkin bir ruh hali içinde yer alan ifade edilemez bir şeyi ifade eder, onu evrensel olarak iletilebilir kılar" (*Yargılama Yetisinin Eleştirisi*, § 49). Bunun sonucu olarak dehanın ortaya koyduğu şey hiçbir genel kuralın buyruğuna girmez. Bu kavram böylelikle sanat yapıtının bundan böyle doğaya *öykünme* olarak değil, doğayı *üretme* olarak anlaşılmasına izin verir: "Deha, ruhun [*ingenium*] yapısında varolan bir yetenektir; doğa, bu yetenek aracılığıyla sanata kurallarını verir" (*agy*, § 46).

Bu arada Kant, çok dar, öznel bir alanda kalmakla, sanat yapıtının kapsamını sınırlandırmakla suçlanacaktır (Schiller, Schelling, Hegel). Yapıt, eleştirinin özneyi içine koyduğu sınırları aşmayı sağlamaz. Oysa, deha kavramının yeni biçimiyle kabul edilmesini tanımlayacak olan bu aşma olgusudur. Schiller ya da Schelling gerçekten de Kant'a karşıt olarak, aşırı duyarlı olana ilişkin bir bilginin varolabileceğini ileri sürer ve dehada, duyarlı olanın sınırlarının edimsel olarak aşılmasının ayrıcalıklı bir örneğini görür. Dâhiyi insanlığın doruğuna yerleştiren hiyerarşik şema gerçek olarak ancak bu kavrayışla ortaya çıkar. Dâhi bu

arada, insanlığın geriye kalan bölümü için bir yetkinlik örneği olmaktan çok, üstün bir insandır. Böylece, dâhinin önde gelen nitelikleri ahlaksal ve tinsel niteliklerdir (cesaret, kararlılık, geniş görüşlülük). Onun, bilinen dünyanın tüm (duyarlı olduğu kadar kavramsal) sınırlarını aşarak çok duyarlı bir düzenin sezgisine ulaşmasını sağlayan, bu niteliklerdir. Sanat yapıtı bu durumda, söz konusu sezginin nesnelleşmesi olarak tanımlanabilir.

Dâhinin görücüyle bir tutulması, söz konusu kavramın estetik alan içinde silinip gitmesinin nedenlerinden biridir kuşkusuz: aşırı duyarlılık düşüncesi silinir silinmez, insanlığa kusursuzluğa ulaşma yönünde rehberlik eden bir sanatçının varlığı kavramı da ortadan kalkmaktadır. Yaratıcı özneye giderek daha çok öncelik tanınması da bu silinmenin bir başka nedenidir. Deha gerçekten de bir doğa ürünü olarak kalmayı sürdürmekte; oysa çağdaş estetikte, sanatın, sanatçı ve sanat yapıtı düşüncesinin, içinde belki de yalnızca psikolojik belirlemelerin değişimi ölçüsünde varolduğu bir doğa ile her türlü bağının dışında kaldığı düşüncesi giderek daha ağır basmaktadır.

DESEN / RENK

Sanat yapıtları satıcısı Ambroise Vollard'ın (kör bir alıcıya) bir Cézanne tablosu sattığını gören bir çift dükkândan içeri girer. Vollard,

şunları anlatır: "Kadının şu sözleri fısıldadığını duydum: 'Oh, ne kadar mutluyum; satılıyor!' Bizim oğlumuz da aynen bu tarzda resim yapıyor, dedi bana, hiçbir girizgâh yapmadan. Hem de öğretmeni Bay Cormon'un, desen yapmadan resim yapmayı sürdürürse onu okuldan kovmakla tehdit etmesine karşılık. Cézanne'ın tabloları satıldığına göre bu, oğlumun yaptığı resimlerin pahalı satılması konusunda doğru yolda olduğunu göstermez mi?" Ona, Cézanne'ın elli beş yaşını aştığı halde resimden para kazanmadığını ve otuz beş yıllık çetin bir çalışma döneminden sonra, eline ancak fırça ve boya alacak kadar para geçtiğini söylemek zorunda kaldım. Bu sözler, o iyi yürekli anneyi yıkmıştı. Kocasına gelince, küçük bir zafer kazanmıştı. Karısına yumuşaklıkla şunları söylemekle yetindi: 'Görüyorsun, sevgili dostum, desen yapmadan...' " (*En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, les Cahiers Rouges*, Grasset, 1938, s. 42).

Bu anekdot yalnızca, dönemlere göre değişen modaya bağlı olarak "desenci ressamların" ya da "renkçi ressamların" yeğ tutulduğunu açıklamıyor: daha ilkçağda, *Poetika* adlı yapıtında Aristoteles, desenden alınan zevk ile renkten alınan zevki ayırt ediyordu. (bkz. *Poetika*, Fr. çev. R. Dupont-Roc ve J. Lallot, Seuil yay. 1980, s. 43, 164-165). Desen yapmak ve boyamak gerçekten de yalnızca görünüşte birbirinin benzeridir. Bir tuvale

renk uygulamak, uygunluklar, uyumlar yaratmaktır; ya da tersine, ortaya karşıtlıklar çıkarmaktır; özellik kazandırmak ya da sınırlamak değildir. Desene gelince, o, nesnesini sınırlar: onu tanımlar.

Klasik resimde, der Wöfflin, renk, dikkati kendi üzerine çekmez: "Fırça vuruşu, tekdüze yüzey içinde silinip gider" (Heinrich Wöffler, *Réflexions sur une histoire de l'art*, "La beauté du classicisme", Fr. çev. R. Rochlitz, Champs-Flammarion yay. 1997, s. 61). Klasisizm, gerçekten, nesnenin özelliklerini de, duyuların sonsuz etkilenimlerini de vermeye çalışmaz: her yerde bir iç birlik'in yasasını bulmaya çalışır.

Renkler böyle bir birliğin varlığını gösterme yeteneğinden yoksun görünür; en azından onlara çoğu kez verilen rol gereği bu böyledir: nesnenin ilinekleri olan renkler, resmi süslemeye yarar, onun gerçeğini ortaya çıkarmaya değil. Bununla birlikte, bir başka gerçeğin araştırılmasını temel alan ve renklere başka türlü yaklaşan bir anlayış da vardır; buna göre, söz konusu olan, birliği *tanınabildiği* biçimiyle öz olarak belirlemek değil, belirlenmiş her türlü anlayışı aşarak, *duyumsandığı* biçimiyle göstermektir. Bu durumda, renkçi ressam bize, sonsuz göndermeler oyunu halinde birbirinin içine geçmiş olan renkleri gösterir; dahası, bunlara eşlik eden tüm öteki duygulanımları da yaratır: şairin yaptığı gibi, karşılıklı uyumları yaratır (bkz. Baudelaire, *Curiosités est-*

hétiques, Salon de 1846, III, "De la couleur", Classiques Garnier, Bordas yay. 1990, s. 105-110).

Matisse'in deyişiyle, "desen ile rengin sonu gelmez çatışkısı" farklı iki sanat anlayışıyla açıklanır: sanat, bir anlayışa göre, kendisine hiçbir gerçek özerklik tanımayan 'duyarlı olan'ın içindeki anlaşılabilir ilişkileri ortaya koymalıdır; bir başka anlayışa göre de, öneğin tersine, özerkliği, hatta 'duyarlı olan'ın kendine özgü mantığını ortaya koymalıdır. Bununla birlikte, bu çatışkının içinde, kuramsal bir çatışmanın ötesinde, sanatın çözmeye çalıştığı sorunun görünüşlerinden birini görmek gerekir: kendini çelişkili görünümlerle ortaya koyan bir gerçekliği bir birlik içinde, onu değişime uğratmaksızın, bilmezlikten gelmeksizin nasıl yakalamalı? Yazdığı bir mektupta Matisse'in sözünü ettiği şu "Bir bireyin içindeki [...] sonu gelmez çatışkısı" kuşkusuz buydu. Bu çatışkısı sanat okulları arasında değil (böyle olsaydı basitçe kesin bir çözüme bağlanabilirdi), sanatçının kendi içindedir: "Lhote'un yazısını alıyorum hemen. [...] Bu akıl dolu yazı, yeni hiçbir şey öğretmemesine karşılık, ilgimi çekiyor. Lhote'un yaptığı basit bir gözlem. Bir bireyin içinde, desen ile rengin sonu gelmez çatışkısı; bu onun, ne mutlu ki, söylemediği şey, çünkü böylelikle biraz olsun umuda pay bırakmış oluyor. Ben, bu umudu yitirmemek için çalışıyorum" (Ec-

rits et propos sur l'art, D. Fourcade tarafından sunulmuş, "A André Rouveyre", 6 Ekim 1941, Hermann yay. 1972, s. 188).

DOĞA

Doğa, kendini doğadan geniş ölçüde bağımsız kılmış gibi görünen çağdaş döneme kadar sanat çözümlemesinde temel gönderme terimi olmayı sürdürüyordu. Bununla birlikte bu kavram farklı, hatta kimi zaman çelişkili görünümde işe kanşır. Sanat yapıtı böylelikle, her türlü üretime model olarak damgasını vuran ya da tersine, doğanın gerçekleştirdiklerinin çok üstünde bir ürün olarak –bu durumda, doğanın kusurlu olduğu ileri sürülür– canlı bir varlıkla bir tutulabilir. Eskiden doğanın oynadığı model rolünü giderek sanat üstlenir. Bu arada, gerçekte, söz konusu bağıntı bakışımı değildir, bu yüzden, sanatın doğaya öykündüğü ancak şaka yollu ileri sürülebilir. Aristoteles felsefesinde doğanın sanat için model oluşturması, sanatın kendini içkin bir zorunluluk uyarınca ortaya koymasından kaynaklanır; bu zorunluluk hem ulaşılmak istenen amacı, hem de bunun gerçekleşmesini sağlayan araçları belirtir. Dolayısıyla, doğanın gerçekleştirdiği bir amaca sanatın da aynı biçimde ulaşması gerekir (*Fizik*, II, 8, 4). Bu arada doğa teriminin Aristoteles felsefesinde iki anlama geldiğini de gözden çıkarmamak gerekir: Doğa, doğal

varlıkların devinimini ve devinimsizliğini sağlayan ilkedir, aynı zamanda, anlam genişlemesiyle, genel olarak özü de ifade eder (*Metafizik*, Δ , 4). Klasik kuram, doğayı sanat için bu iki anlamda model olarak gösterir. Bu doğa düşüncesi, insan elinden çıkan şeyin yapısal olarak kusurlu olduğunu sürekli yineleyen bir düşünceyle koşuttur: insan, olumsal şeyler alanında hareket ettiğinden, bu alanda zorunluluğu egemen kılamaz. Dolayısıyla, doğanın içkin yaratısı sanat için, ulaşılması gereken ama asla ulaşamayan bin ufuk olarak kalır. Böyle olunca, yapıtın başarısı, doğanın yarattığı şeyler için düşünüldüğü gibi, kusursuzluk terimiyle değerlendirilebilir. Buysa, açık seçik bir amaç (öz) tarafından düzenlenen bölümlerin (organik bütünlük) tutarlılığı olarak ortaya çıkar.

Doğanın sanat karşısındaki önceliğinin eleştirisi bu benzetmeden yola çıkıp söz konusu gerçeği yadsıyarak bu önceliği tersine çevirir. Bunu sağlayan, doğa ile özün birbirinden ayrılmasıdır, çünkü doğa bundan böyle maddenin ve canlı varlığın düzenlenmiş dizgesine indirgenebilir. İnsanın kendine özgü düzeni ortaya çıkar: Hegel'in çözümlemesine göre akıl bundan böyle, öteki kendi ile, yani doğa ile karışmaksızın kendini tanır. Bu durumda sanat, aklın nesnelleşmesi ölçüsünde bu özgürleşmenin araçlarından biri olarak anlaşılabilir (bkz. metin no. 20). Bu kavrayış bi-

zi, söz konusu iki terimin mantıksal olarak birbirinden bütünüyle kopmasına götürür -gibi görünmekte, bu kopuşu aynı zamanda yaratma kavramı da desteklemektedir. Sanatsal yaratı düşüncesi gerçekten de belirli bir önveriye hiçbir biçimde gönderme yapılmamasını içerir: dönüşüm, hatta nitelik değiştirme bir yaratının ortaya çıkması için yeterli değildir. Düşüncenin pratik sanatsal uygulama olarak sağladığı yararı, sözcüğün her iki anlamıyla doğa karşısında bütünüyle yok oluşuna tanıklık eden çağdaş çözümlemeler, sanatın kurucu ögesi haline gelen özgürleşme hareketini tamamlamış gibi görünmekte. Bununla birlikte, sanatın başkasılık karşısında bir fetih olarak tanımlanabilmesine yol açan savaşım bile doğadan kopuşun henüz tamamlanmadığının varsayılmasını gerektirir. Hegel'in sözünü ettiği sanatın ölümü, gerçekten de bu savaşımın tamamlanmasını, doğanın bütünüyle özümlemesini varsayıyordu. Böylece, sanat belki de ister öykünmek, ister egemen olmak için olsun, doğaya yapılabilecek tüm göndermelerden vazgeçemez.

ESTETİK

Sanat yapıtı ve güzellik kavramları felsefeyle birlikte doğmuşken, estetik kavramı görece olarak yenidir, çünkü Baumgarten bu yeni sözcüğü 18. yüzyılın ortalarında, duyarlı bilgi bilimini belirtmek üzere ortaya koymuştur (bkz. *Est-*

hétique, Fr. çev. J.-Y. Pranchère, L'Herne yay., 1988). Böylece, uzun bir düşünce geleneğinden kopan duyarlılık burada karşımıza özerklik kazanmış bir bilgilene yetisi olarak çıkar. Bu yeti bize "açık seçik" bir bilgi sağlar -bir nesneyi güzel bulmak, onu tanımaktır, bilmektir-, öte yandan aynı bilgi, göstergelerini tam olarak ayırt etme yeteneğinden yoksun oluşumuz ölçüsünde, "belirsiz" bir bilgidir. Baumgarten'in sunduğu savın yeniliği, duyarlılık ile anlama yetisinin birbirinden kökten ayrılmasında yatar: bu yetilerin her biri yetkinleşme yeteneğine sahip olduğu gibi, her birinin konusu da kendine özgüdür. Anlama yetisinin alanı genel tanımlamalardır; duyarlılığın alanı da bireyin güzellikte ortaya çıkan özüdür.

Güzellik anlaşılır özellikte değil, duyarlıklı özelliktedir; estetik düşüncenin başta gelen özgünlüklerinden biri budur: aşamalarla da olsa güzellikten kavrama geçilemediği gibi, duyarlı bilgidен entelektüel bilgiye de geçilemez; birinciler ile ikinciler arasında nitelik bakımından fark vardır: Cassirer'in çok güzel açıkladığı gibi, "bir manzarayı en küçük öğelerine kadar ayrıştıran ve bu öğelerin her biri için farklı bir kavram arayan, dolayısıyla da bir bakıma manzarayı dil ve bilimsel yerbilim aygıtı aracılığıyla betimleyen ve yaptığı bu işlemde aldığı izlenimi bize iletmek isteyen kişi, bunu yapmakla yeni bir bilim-

sel görüşe ulaşabilir ama bu görüşün içinde söz konusu manzaranın “güzelliğinden” geriye en küçük bir iz bile kalmamış olur. Bu manzara kendini yalnızca bölünmez sezgiye, manzaranın saf izlenme olgusuna bir bütün olarak sunar” (*La Philosophie des lumières*, VII, 6, “Fondation de l’esthétique systématique – Baumgarten”, Fr. çev. P. Quillet, Pocket yay., 1966, s. 427).

Bu kuramın özgülüğünün ikinci belirtisi de, Baumgarten’in yaptığı estetik tanımlamasının gösterdiği gibi, güzelliği nesne ile değil, duyarlı bilgi ile ilişkilendirmesidir: “Estetiğin amacı, duyarlı bilginin sözü edilen biçimiyle yetkinliğe, yani güzelliğe ulaşmasını sağlamaktır. Duyarlı bilginin sözü edilen biçimiyle kusurlu olmasından, yani çirkinlikten kaçınmaktır” (*Esthétique*, § 14, s. 127). Duyarlı bilgi, entelektüel bilgi gibi, kendi nesnesine uygun düşecek biçimde geliştirilip yetkinleştirilebilir. Baumgarten, ileri sürdüğü savın anlamını üç noktada geliştirir: söz konusu duyarlı bilginin yetkinliğini oluşturan şu öğelerdir: 1) çeşitli canlandırmaların ve bunların birliği arasındaki uyum (“şeylerin ve düşüncelerin güzelliği”, § 18), 2) bu canlandırmaları kendiyle ve şeylerle birlikte düşünmeyi sağlayan düzenin kendi içindeki uyum (“düzenin güzelliği”, § 19), 3) “belirtilen şeyleri, göstergelerin kendi aralarındaki uyum içinde, ayrıca düzenle ve şeylerle olan uyumu içinde,

bunların göstergeleri olmaksızın algılayamama” durumu (“göstergelerin oluşturduğu ifadenin güzelliği”, § 20). Duyarlı bilgi, kendi ifadesine dolaysız olarak bağlıdır: onun bir parçası olduğu duraksamaya yol açmaksızın düşünülür ve Baumgarten onun iletişim kurabilme koşullarını çözümler. Sanat yapıtı bu durumda, hem duyarlı bilginin yetkinliğe ulaşmış biçimi, hem yetkinliğe ulaşmasının aracı olarak ortaya çıkar: sanat uğraşı bize güzelliği algılamayı öğretir. Dolayısıyla, estetik kuram doğduğu anda, benzersiz bir gerçeğin ifadesi olarak bir sanat düşüncesidir. Gerçek, güzellik, sanat, bunlar estetiğe özelliğini veren üç öğedir.

Oysa bu üç öğenin işlevi, modern sanatı temsil eden sanatçılar ya da kuramcılar tarafından teker teker çürütülecektir. Gerçekten de 19. yüzyılın sonundan başlayarak, öncelikle sanat yapıtı ile güzellik arasındaki gerekli bağı koparmayı amaçlayan bir karşı çıkma hareketinin başladığını görürüz. Bu tutku önce, *gerçeğin* bir zorlaması adına ortaya çıkar. Gerçeklik çirkin ya da korkunç ise, onun olduğu gibi gösterilmesi, sanat yapıtının da, yanıltıcı bir zevk vermek yerine, bizi başkaldırmaya ya da iğrenmeye zorlaması gerekir. Ardından da bir *yeniliğin* zorlaması olarak ortaya çıkar. Örneğin Duchamp’a göre estetik, yapıtlarını onun ölçütlerine göre tasarlamış olan tüm sanatçılar tarafından basitçe aşılmış ve tüke-

tilmiştir. Göreneksel hale gelmiş estetik kavrayış, bundan böyle şaşırtıcı olma özelliğini yitirir. Oysa sanatçının, tersine, yolunu değiştirmesi, hatta yitirmesi; bunu sağlamak için de yerleşmiş kurallara uymaktan kaçınması gerekir. Böyle olunca, zevk ile ortaya konmuş "estetik" yapıtları, öncelikle anlama yetisine seslenmek amacıyla ortaya konmuş "sanat" yapıtlarından net olarak ayırt etmek doğru olur: "Resmin fiziksel eylem oluşturan yanından uzaklaşmak istiyordum. Bana göre, resme verilen ad çok önemliydi. Resmi kendi amaçlarımın hizmetine sokmaya ve onun 'fizikselliklerinden' uzaklaşmaya çalıştım. [...] Düşüncelerle ilgileniyordum – ve yalnızca görsel ürünlerle ilgilenmiyordum." (*Duchamp du signe*, Champs-Flammari-on yay., 1994, s. 171-172).

Bu arada bu son durumda sanat yapıtı hangi özelliği ile ayırt edilebilir? Bir nesne, sanat yapıtını geleneksel olarak belirten özelliklerden yoksun olursa, bu sınıfa ait olup olmadığını bilmenin yolu nedir? Çağdaş düşüncenin bir bölümü, özellikle Anglosakson düşünce, bu sorunun incelenmesiyle ilgilenir. Bu çözümlemelerin her şeyden önce, ortaya konmuş sorunun yeniden formülleştirilmesiyle işe başlaması dikkat çekicidir. Gerçekten de söz konusu sorunun çözülmez gibi görünmesi ölçüsünde, bu çözümsüzlüğün nedenini aramak gerekir. Oysa, bu düşüncenin so-

nuçsuz kalmasının nedeni, basitçe, yanlış sorulmuş bir soru ile karşı karşıya bulunulması olabilir. Alışlagelinmiş "Sanat nedir?" sorusu sanatın, kendisini etkileyen deneysel değişkelerden bağımsız olarak varolduğu düşüncesini içerir. Ne var ki bu ön düşünceye bile karşı çıkılması gerekir: sanatın özünün varlığı söz konusu değildir, söz konusu olan yalnızca bu terimin farklı kullanımlarıdır. Dolayısıyla, geleneksel sorunun yerini, daha verimli olduğu düşünülen başka sorular almıştır: "Sanat hangi durumda vardır?" (Bkz. N. Goodman, *metin no. 21*) ya da: "Sanata sanat statüsünü veren kimdir?" (Kurumsal Kuram adı verilen bu kuram için bkz. A. Danto, *metin no. 23*.) Bu yeniden formülleştirme, sanat yapıtının estetik tarafından yapılan tanımlanmasının bir yana bırakılmasıyla koşuttur: sanat yapıtı, sanat yapıtı olarak "işlev gören" ya da kendisine bu ad verilen şeydir. Dolayısıyla burada söz konusu olan, estetik ile sanat yapıtı arasındaki geleneksel bağ oluşturan tüm belirlemelerin bir yana bırakılmasıdır: bilgi, güzellik, yapıtın özerkliği, izleyicinin yarar gözetmemesi, bütün bunlar, tarihsel olarak aşılmış yapıt ile varolan bağın özel tarzlarından başka bir şey değildir. Daha kökten bir düşünüşle, duyarlılığın bundan böyle ayrıcalıklı bir rolü yoktur: "Bir sanat yapıtı [...] her şeyden önce, tasarlanmış olan şeydir"; bu tasarım sanatsal uzlaş-

lar kullanılarak ya da yaratılarak gerçekleştirilir (agy. s. 58, 59). Estetik kuramın bir yana bırakılmasıyla, sanat yapıtının kendinde varolan duyarlı bir gerçekliğin keşfedilmesini sağladığı düşüncesi ortadan kalkmış oluyor. Sanat, her şeyin bir toplumda varolan özel uzlaşılardan ürünü olarak tanımlanması ölçüsünde, her türlü gerçekliğin yaratıcısı olarak kabul edilen bir anlama yetisinin, kendi mutlak gücü ile at oynattığı bir alana dönüşüyor.

Bkz. Müze

GÜZEL / YÜCE

Günlük dil, güzel ile yüce arasında yalnızca dereceleme farkı gözetir; bunu, Bouvard'ın uzun okumalar sonunda yaptığı şu parlak özetlemede görürüz: "Güzel, Güzel olandır, Yüce ise çok Güzel olandır" (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, GF-Flammarion, 1966, s. 170). Bu arada, söz konusu ayırım o kadar basit değildir: güzellik kavramı düzen, ölçü, sınırlama düşüncesini içerir, oysa yücelik kavramı, tersine, bunun tam karşıtı olan düzensizlik, ölçsüzlük ve sınırsızlık özellikleriyle tanımlanır; Peki, bu iki terimin anlam bakımından neredeyse eşdeğer kabul edilmesini nasıl açıklamalı?

Ölçü düşüncesi, yüce olana aslında yabancı değildir: sanatın yüceliği, yalnızca biçimlendirme, özümленir duruma getirme çabasıyla ortaya çıkabilir. Böylece, Longuin'in *Yücelik Hakkında İnceleme*

başlıklı yapıtında (1. yüzyılda kaleme alınmış bu kitap, Boileau'nun çevirisinden sonra, 17. yüzyılda kamuoyuna yeniden mal edilmiştir) bu iki yanlı görünüş karşımıza çıkar. Yüce, söz sanatlarıyla bağlantısı açısından, hem retorik, hem etik tarzda tanımlanır: söylevci, dinleyicilerinde onları harekete getiren soyluluk ve büyüklük duygularını uyandırmayı başardığında, yüce söylevler vermiş olur. Heyecanı siyasal ya da eğitici amaçları gerçekleştirmek için kullanan yücelik, dinleyenleri kendinden geçirir, onları büyük eylemlere girişmeye zorlar. Dinleyiciyi yıldırım çarpar gibi çarpıp onu yücelten, "neredeyse Tanrı kadar yüce olan" (Boileau, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966, s. 390) bu yüceliğin yaptığı şey aslında dinleyiciyi yalnızca kendine getirmektir: yüce olanı oluşturan, yalnızca heyecan, tutku ya da ölçsüzlük değil, bu karmaşık hareketlere egemen oluşturmaktır. Düzensizliği, ona egemen olmak ve biçim vermek için kendi içine alır. En farklı, en aşırı ruh hareketlerine yer veren bir sergileme biçimini içeren, bu arada bunların ifadesine yetkinlikle egemen olan yücelik, böylece, ölçünün ölçsüzlük, biçimin biçim yoksunluğu karşısında kazandığı zaferdir.

Bu özelliğiyle, farklılığa ya da düzensizliğe hiç yer vermeyen güzellikten ayrılır. Yunan düşüncesinde, özün belirişi olarak kavranan

güzellik, hemen düzen ve ölçü anlamlarını, yani tek sözcükle söylenecek olursa yetkinlik anlamını yüklenir. Yücelik de bu durumda, kökünü kaostan alıp ona düzen vererek güzelliğe ulaştırması yüzünden, aracı bir terim olma özelliğine bürünür. Dolayısıyla, böyle bir anlayış 17. yüzyılda çok doğal olarak, tutkulara karşı savaşımı ve zaferi yücelten, böylelikle de iradenin sonsuzluk niteliğini izlekletiren (Corneille'e özgü yücelik, Descartes'a özgü cömertlik) bir estetik ve felsefe anlayışıyla bütünleşir. Bununla birlikte Kant, çözümlemesini yüce ile güzel arasındaki kökten bir farklılık üzerine temellendirir, çünkü ona göre iki terim neredeyse her noktada birbirine karşıttır. Güzel olan, imgelem ve anlama yetisi gibi bilgilenme yeteneklerini uzlaştırıp özümleyen, yüce olan öncelikle canlandırma olgusuna direnen şey olarak tanımlanır. İster gücünden, isterse büyüklüğünden kaynaklansın, yüceliğin görünümü canlandırılabilir bir şey değildir. Bununla birlikte, yüce olanı gerçekten tanımlayan şey, öznenin kendi dışında değil, kendi içinde benzeri bir ölçsüzlükle karşı karşıya kalma olgusudur. Bu arada, kendisine egemen olan görünüm yüzünden yolunu şaşırarak özneye aklının sınırsız gücünü kendi benliğinde duyumsamak sevinç verir: "Gerçek yüceliğin, yalnızca yargıya varanın aklında aranması gerekir" (*Yargılama Yetisinin Eleştirisi*, Ş

26, Fr. çev. A. Renaut, Aubier yay, 1995, s. 238). Kant'ın çözümlemesinin dışında, güzel ile yüce arasında bir ilintinin bulunması, kesin olarak bu son noktadan yola çıkılarak olasıdır. Güzelliğin düzen ve ölçü olarak kavranması, dünyanın yapısında yer alan, tanınıp tanımlanabilen bir düzen düşüncesini içeriyordu. Oysa bu güven, öznenin kendini giderek yabancılaşan bir dünyaya karşıt durumda bulmasıyla ortadan kalkar. Düzenli bir dünyanın içkin ya da aşkın biçiminde varolduğu düşüncesi, düzeni üretenin özne olduğu kavrayışı lehinde, silinip gider. Bu durumda, Kant'ın betimlediği bağa benzer bir bağ kurulur: Biçimden yoksun olana biçim vermek için çaba gösteren sanatçı, kendi içinde sonsuz bir gücün varolduğunu keşfeder. Böylece, güzelliğin canlandırılması, Longuin'in betimlediği biçimiyile yüce olana yaklaşmak için değişikliğe uğrar.

Bkz. Deha

İDEAL

"İdeale, o saçma, olanaksız olan şeye ulaşılabilseydi, şairler, sanatçılar ve tüm insan ırkı çok mutsuz olurdu. Bundan böyle her birimiz zavallı *ben'imizi*, kırık çizgimizi ne yapardık?" diye soruyor Baudelaire kendi kendine ("Salon de 1846", *Curiosités esthétiques*'te, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard yay., 1954, s. 642-643). Arzu edilen ama aldatıcı olan ideal, se-

vilmeyen ama gerçek olan "ben", işte 19. yüzyılın ikinci yarısında ileri sürülüp sonunda sanat kavramını altüst eden kavganın temelinde yer alan terimler. Baudelaire'in yapıtı, ideale ulaşma özlemi ile gerçek olanın zorlaması arasındaki çatışmaya tanıklık eder. Onun yapıtında, ideali özün somut biçimde canlandırılması olarak kabul eden kavrayışın bütünüyle altüst olduğunu görürüz. Bu bakış açısına göre ideal, kendisini değiştiren şeyin korunmuş gerçekliğidir: 'varlık-olmayan'dır ya da 'kötülük'tür. İdeali canlandıran sanat, gerçekliği de canlandırır, onu tüm görkemiyle hayranlıkla izlenecek hale getirir. Klasik güzellik kavrayışı işte budur, varlığın bütünlüğü içinde ortaya çıkmasıdır. İdeal yapıt, kaçınılmaz olarak güzel, kusursuz, gerçek ve iyidir. Oysa Baudelaire'in içinde yükselen çatışkı, bu terimleri uzaklaştırır: gerçek olan iyi değildir, güzellik gerçek değildir, öyle olsa bile, yeniden yapılan ve yetkinlik düşüncesini bütünüyle dışlayan bir tanımlamaya göre öyledir. "Güzelliğin -benim için Güzel olanın- tanımını buldum. Yakıcı ve hüznü bir şey, biraz belirsiz, tahmine yer veren bir şey. [...] (estetik konusunda kendimi ne kadar modern hissettiğimi itiraf etme cesaretini bulabilmek için) [...] içinde Kötülük olmayan bir Güzellik türünün varolacağını (beynim bir büyüücü aynası mı acaba?) düşünemiyorum" (*Journaux intimes, Fusées*,

XVI, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard yay., 1954, s. 1195-1196). Kötülük, varlığı en azından iyilik kadar, belki de ondan daha çok oluşturan şeydir. Böyle olunca, sanatçı için artık övgüler ve sövgüler yağdırmak, erdemi alkışlamak, kötülüğü de bilgiçe mahkûm etmek söz konusu değildir: açık seçik belirlenmiş özler, idealler, dünyayı anlamak için artık yeterli olmaz. Bizim üzerimizdeki çekim güçleri tam ters yöndedir: yüzünü ideal olana döndürmek, gerçek olanın işkencesinden kaçmak, dinginliği düşler evreninde aramaktır. İdeal güzelliğin yanında ("La Beauté", *Les Fleurs du mal*, XVII), modernliğin ortaya koyduğu güzellik, korunçuluğa yer verir ama onu mahkûm etmez, kötülüğe yer verir ama onu haklı bulmaz. Daha önce Platon'un ya da Rousseau'nun çözümlediği gibi, güzellik ile ölçütün birbirinden ayrılması Baudelaire ile halka açık gösterilere taşınmış olur. Ne var ki kendi için peşinde koşulan bu güzellik de bir tür ideale dönüşür ki çağdaş estetik de kendi hesabına bu estetikten kurtulmaya çalışmaktadır: "Mermere yansıyan çıplak yüzü yok etmeli, / Her biçimi, her güzelliği çekiçlemeli. / Yetkinliği eşik oluşturduğu için sevmeli, / Ama tanır tanımaz onu yadsımalı, ölü sayıp unutmalı, / Kusurdur doruğu oluşturan" (Y. Bonnefoy, *Poèmes, Hier régnant désert, L'Imperfection est la cime*, NRF-Gallimard, 1982, s. 139).

KLASİSİZM / ROMANTİZM

Klasisizmin temel aldığı varlık bilimsel kavrayış, güzelliği varlığa mal eder, oysa çirkinlik varlığın yetkinlikten uzak oluşunu ve kusurunu gösterir. Böylece, gerçekten güzel olan yalnızca anlaşılır olandır, çünkü o, duyarlı dünyayı etkileyip onu çirkinleştiren 'varlık olmayan'ı dışlar. Dolayısıyla, sanatçı anlaşılır özleri kendine model alarak güzel bir yapıt üretir (bkz. Plotinos, metin no. 3). Platon, şiirin değerini kabul ederek, şairlerin şiirle ilişkisini cinlenme, kendinden geçme biçiminde çözümler: "Şair hafif, kanatlı, kutsal 'şey'dir ve esinlenmeksizin, kendinden geçmeksizin, aklını kullanamaz hale gelmeksizin yaratamaz. [...] bu güzel şiirler insana özgü olmadığı gibi, insan elinden de çıkmamıştır; Tanrılara özgüdür, onların elinden çıkmıştır, ve [...] şair Tanrıların aktarıcısıdır yalnızca, çünkü, hangi Tanrı'nın etkisinde kalmış olursa olsun, cinlenmiş kişidir" (*Ion*, 534b-534e, Fr. çev. E. Chambry, GF-Flammarion yay., 1967, s. 416-417). Cinlenme figürü burada, kendinin bilincinde olmayan bir üretimi adlandırmayı sağlar ve şairler, şiirlerini okuyanlar ve onlara hayran olanlar gibi, bunun farkına varma yeteneğinden yoksundur. Ortaya çıkan aşkın nitelikli güzelliğin parıltısı kendini, bu güzelliğin özünü göremeyenlere bile böyle kabul ettirir. Aristoteles ile birlikte bu anlayışın yerini bambaşka bir anlayışın

almış olmasına karşılık canlandırma -sanatçı becerisiyle ve yalnızca esinine dayanmaksızın, duyarlı olanın içerdiği özü canlandırabilir-, öykündüğü gerçekliğin güzellik olarak her zaman altında kalır, çünkü yetkinliğe asla erişemez.

17. yüzyıl Fransa'sının, Boileau'nun geliştirdiği biçimiyle bulabileceğimiz klasik kuramı, özden yola çıkıp tanıma ve canlandırma gücüne doğru giden bir çözümlemeyi başlatır: yapıtın güzelliği, sonuçta yalnızca sınırlı bir dikkati üzerine çeken bir özün parıltısından çok, düşüncelerin açık seçikliğinden, özellikle de bunların sunuluş biçiminden kaynaklanır. Sanatçı bu durumda öncelikle, görevi, elinin altında bulunan araçlar için de geçerli olduğu gibi, söylemek istediği şeyin bilincinde olması gereken bir tasarımcı haline gelir. *Art Poétique*'de Boileau'nun şaire seslendiği ünlü bir bölümün ortaya koyduğu düşünce budur: "Bazı insanlar vardır ki bunların karanlık düşünceleri / Her zaman kapalı, kalın bir bulut oluşturur; / Öyle ki aklın gündüzü delemesin bu bulutu. / Yazmayı öğrenmeden düşünmeyi öğrenin öyleyse. / Düşüncemizin az ya da çok karmaşık oluşuna göre, / İfade bunu daha netlikle ya da daha yalınlıkla izler. / Daha iyi kavranan şey, açıklıkla ortaya koyar kendini, / Ve onu anlatacak sözcükler kolayca gelir kaleme" (şarkı I, dize 147-154, GF-Flammarion yay., 1969, s. 91). Sanat alanının

daki üretim bundan böyle egemenlik belirtten terimlerle ifade edilir: düşünceye egemenlik, duygulara egemenlik. Düzen ve açıklık sözcükleri, Barok dönemin üzerinde kalem oynattığı, anlaşılmağı ve ölçsüzlüğe hiç hak tanımayan bu estetiğin egemen sözcükleridir.

Bu, öte yandan, tamamlanmamış bir egemenliktir, çünkü gerçekliğin tüm alanlarına henüz yayılmamıştır: Romantizm, tersine, öznenin güçlerini sınırsızca büyütme düşüncesindedir. Gerçek olanın tüm alanlarını denetim altına almayı düşünün bu istek, egemenlikten vazgeçmeyi, onun yokluğuna razı olmayı da beraberinde getirir. Bu durum gerçek bir çelişki oluşturmaz: Romantik sanatçı, şansını henüz keşfedilmemiş alanlarda arar, bunları fetihme peşinde koşar. Kendini bir öncü, kalabalıklara yolu açan bir rehber olarak tanımlar. Böyle bir kavrayış, sanatın rolünün yeniden tanımlanması sayesinde olası hale gelmiştir: sanat yapıtı Klasisizmde, insanın ürettiği şeylerden bağımsız bir gerçekliğin her zaman altında kalırken, şimdi onun üzerinde yer alan bir bilgi biçimi haline gelmiştir. Dünyayı tanımak ve ona egemen olmak, gerçekten, karşıtlıkları reddetmek değil, onları çözümlemektir: Schelling ve Hegel böylece, Romantizmin ötesinde, sanatı karşıt terimlerin, yani doğa ile aklın, sonlu ile sonsuzun uzlaştırılması olarak tanımlar. Romantik sanat yapıtı, varlığın en farklı görünümünü içe-

rir. Bu anlamda, Wagner'in gerçekleştirmeye peşinde koştuğu bütünsel sanat yapıtı, bu estetiğin doğal sonucudur. Bir başka yönden, ruhsal devinimlerin en büyük dikkatle izlenmesi de aynı zamanda bir sonuçtur. Öznenin yüceltilmesi de onun içsellikinin, içinde kaybolmak pahasına, derinden araştırılmasından geçer. Romantik kuşaklar kendini düş kırıklığına ve umutsuzluğa kaptırmakta gecikmez: "Bize göre geriye, şimdiye kadar iyi gözlenmemiş bir ruh halinden söz etmek kalıyor: tutkuların gelişmesinden önceki, taze ve etkin, bütünsel fakat kendi içine dönük durumdaki yetilerimizin yalnızca kendi kendini amaçsızca, ereksizce etkilediği dönemdeki ruh hali. Halklar uygarlık yolunda ilerledikçe, tutkularla ilgili bu *belirsizlik* durumu daha da artar; çünkü ortaya çok üzücü bir durum çıkar: insanların gözleri önündeki çok sayıdaki örnek, insanı ve duygularını konu alan bir sürü kitap, onları deneyim geçirmeden beceri sahibi kılar. İnsan, doyuma ulaşma deneyimini yaşamaksızın kendini yaralığa düşmekten korur; içinde doyurulması gereken istekler kalır; öte yandan artık yarulsama içinde değildir. İmgelem zengin, bolluk içinde ve görkemlidir, oysa yaşam yoksuldur, kurudur ve düş kırıklıklarıyla doludur. Dolu bir yürekle, boş bir yaşamın içinde buluruz kendimizi; ve hiçbir deneyim yaşamadan, kendimizi her şeyden yoksun kılarız. Bu ruh durumunun yaşamı-

mızı kaplamasının getirdiği burukluk inanılmaz ölçüde büyüktür; kalbimiz kendine döner ve ona gereksiz gibi görünen güçleri harekete geçirip kullanmak için çok çeşitli biçimlerde kendi içine kapanır" (Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, II, III, 9, "Du vague des passions", Gallimard yay., 1978, s. 714-715). Bilginin en üst biçimi olan sanat yapıtı, mutlaklığa erişmiş bir özneye bir dünya sağlamakta başarısızlığa uğrar. Romantizm, bu bakış açısından bir başarısızlıktır. Bu arada, söz konusu başarısızlığın nedeni aynı zamanda onun süreklilik konusundaki başarısızlığıdır: çağdaş sanatçı bugün çoğu zaman, yaratıcı, kendisinin dışında varolan dünyadan kopuk bir özne olarak düşünülür.

MÜZE

"Bir Roman haçı öncelikle bir yontu değildi, Cimbaué'nin *Madonna'sı* öncelikle bir tablo değildi, Phidias'ın *Athéna'sı* bile öncelikle bir yontu değildi. Sanatla ilişkimiz içinde müzenin rolü o kadar büyüktür ki modern Avrupa uygarlığının varolduğu ya da bilinmemiş olduğu yerde müzesiz, müzenin şimdiye kadar hiç varolmadığı bir yaşam düşünmekte zorluk çekeriz; oysa müze bizde yaklaşık iki yüzyıldır var. 19. yüzyıl müzelerle yaşadı; biz de hâlâ müzelerle yaşıyoruz ve müzelerin izleyicilerine, sanat yapıtıyla yepyeni bir bağ dayattığını unutuyoruz." (Malraux, *Hayali Müze*).

Aslında müze izleyiciyle yapıt arasına bir mesafe koyar; Roman biçeminde bir haç, Cimbaué'nin *Madonna'sı*, ya da Phidias'ın *Athéna'sı* başlangıçta dinsel, toplumsal, hatta siyasi uygulamalarda karşı karşıya geliyordu. Öte yandan, bu uygulamalar müzelerin kapısında kalıyor: İçeride temsil edilen *tanrı-sala* değil, *tanrısal olanın belli bir biçimde betimlenmesiyle* karşılaşılır; bir manzara ya da bir meyhaneyle de karşılaşılmaz, bir Flaman resmiyle karşılaşılır; savaş korkusu değil, bir Uccello, bir Goya ya da bir Picasso bulunur. Müzede keşfedilen şey biçimler, dönemler, yaratıcılardır.

Bu noktada müze yansız gözlem dışında yapıtla her türlü ilişkiyi bertaraf edebilir. Yine de durum tam olarak bu şekilde gerçekleşmez. Aslında bu gözlem ancak belli koşullar içinde olanaklıdır. Özellikle de izleyicinin şu ya da bu biçimde karşısında durduğu, doğru-dan ilişkiye girdiği yapıtın çağdaş olması gerekir. Ama estetik heyecan kendiliğinden gelmiyorsa, bizi yapıttan ayıran uzaklık çok büyükse, yapıtın oluşturduğu dünya bizim gözümüzde bütünüyle anlamdan yoksunsa ne yapılabilir? Müzede bizi yapıtlarla yakınlaştıran kılavuzun, ait oldukları dönemler, yaratıcıları, hatta biçimsel oluşumları hakkında bilgiler vererek, ortadan kaldırmaya çalıştığı uzaklık da budur. Bu durumda kuramsal bilgi yapıta yaklaşmamızın bir yolu olarak ortaya çıkar.

Bu arada, aynı zamanda, yeni bir mesafe vesilesidir. Aslında sanat yapıtları kimi zaman hakkında bilgi sahibi olmayan ya da uzman olmayanlardan uzak durur. Uzmanların yapıtların içinde doğduğu sanatsal kuramları tanıma ayrıcalığı vardır. Bu kuramların tanınmasıyla birleşen bir estetik değerlendirme ânu yakalanırsa eğer, yapıt ve yaradılışı arasındaki bağıntı tersine döner, çünkü yapıtlar tarih konmuş sanatsal anlayış ve uygulama örnekleri gibi algılanırlar. Bu noktadan hareketle müze, herkese, kendi içinde bir değeri olan sanat yapıtlarını değil, sanatın belli dönemlerdeki durumlarını sunma olanağı biçiminde tasarlanabilir. Yapıtın iyi niteliklerini saklı tutan müzenin yerini, sanatın koşullara bağlı bir durumunu gösteren yapıtları koruyan ve sergileyen bir müze alır. Bu çözümleme, örneğin sanatın kurumsal kuramı içinde yer alır, George Dickie aşağıdaki tanımı önerdiğinde bu durumu şöyle açıklar: "Sınıflandırmacı bir bakı açısıyla bir sanat yapıtı 1) bir güzel yapıttır 2) bel bir toplumsal kurum adına (sanat dünyası) hareket eden bir ya da daha çok kişi, bu yapıtı değerlendirilmeye aday bir konuma getirmiştir" ("Sanatı Tanımlamak", *Estetik ve Poetika* içinde, G. Genette). Bir nesneyi sergileyen müze, onu, nasıl bir duyguyla karşılanacağını hesaplamadan sanat yapıtı konumuna getirmiştir: iyi ya da kötü bir sanat yapıtını değil, "sanatı" sergileyecektir. Bu konuma keyfi

bir biçimde getirilmemiştir yapıt; sanat dünyasından, bu yapıtların gerçekleştirime biçiminden anlayan farklı temsilcilerin örtük onayıyla bu konumu edinmiştir. Sanat müzesi, deneyleri ancak onlara bir açıklama getiren kuramlarıyla değer kazanan bir bilim müzesini andırma-ya başlar. Bu durumda sanat müzesi hiçbir terimin doyurucu olmadığı bir alternatifte sıkışık kalmış gibidir: yapıt sergisi olarak tasarlandığında, onları kökeninden kopararak yok-sullaştırır; sanatsal etkinlik ürünlerinin sergisi gibi tasarlandığında da bu uygulamanın özel yanını kavrama olanağı tanımayacaktır.

SİMGE

"Yukanda, İsa'nın sağında duran kanatlı adam Aziz Mat-ta'dan başkası değil, İsa'nın havarilerindendir, İncil'i insanın şaşırtıcı bir soykütüğüyle açılır {...}. Onun karşısında, Kurtarıcı'nın solunda duran kartal da Aziz Yuhanna. *Apocalypse*'in göz kamaştırıcı görünümündeki kartal bu. -Plinius'un aktardığı efsanede- güneşe gözünü kırpmadan bakan kartal gibi Tanrı'nın zaferini karşısında görmüş olan havari.

"Öküz ve aslan tabloyu tamamlıyor. Eski inanışta kutsal hayvan sayılan öküz ise Aziz Luka, İsa'nın çarmıha gerilişinin, Tanrı'nın yeryüzüne inişinin beklendiği bir dünyadaki eski kurbanların yerini aldığını iyiden iyiye vurgulayan İncilci Luka. Aslan ise, anla-

tısına, çölde kükreyen bir aslan gibi haykıran son peygamberin, Vafizci Yahya'nın vaazıyla başlayan

Aziz Markos" (Jean Favier, *L'Univers de Chartres* [Chartres Katedrali'nin Dünyası], Bordas, 1988). Chartrês Katedrali'nin anakapısının bu betimi, aynı zamanda dört İncilciye işaret eden simgelere ilişkin bir açıklamadır. Aslında Hristiyan kültürüne yakın olmayanlar için bu simgelerin geçerliliği kalmamıştır: Okunabilmeleri için, öncelikle neye gönderme yaptıklarını bilmek gerekir. Simgenin göstergeyle ortak bir özelliği görülür burada: Her ikisi de kendilerinden başka bir şeye gönderme yaparak varolabilirler ancak. Ama gösterge den farklı olarak, simge bu işlevi yerine getirmekle kalmaz: Kendi dışında bir şeye gönderme yaparken de mevcudiyetini korur.

Mevcudiyetini korumasının nedeni de gönderme yaptığı şeyle aynı niteliklere sahip oluşudur, Hegel de kavram çözümlemesinde bu duruma işaret eder: "Örneğin aslan, bağışlayıcılığın bir simgesi, tilki kurnazlığın, daire sonsuzluğun, üçgenle teslisin simgesi olarak kabul edilmiştir. Öte yandan, aslan ve tilki, anlamını verir gördükleri niteliklere kendileri de sahiptirler. Aynı biçimde, daire düz bir çizginin tamamlanmamış ya da keyfi bir biçimde sınırlandırılmış biçimini göstermez; ve üçgen, bir bütün olarak düşünüldüğünde, dinin Tanrı'da bulunduğu niteliklere

göre Tanrı fikrinde varolanlarla aynı köşe ve açı sayısına sahiptir" (*Cours d'esthétique* [Estetik Dersleri], I, Çev. J.-P. Lefebvre ve V. Von Schenck, Aubier, 1995). Bu arada, Hegel hemen şunu ekler: Simge, işaret ettiği şeye bütünüyle uygun değildir, simgesel figürün temsil ettiği şeyden başka nitelikleri de vardır (aslan yalnızca bağışlayıcı, tilki yalnızca kurnaz değildir) ve tersi bir biçimde, içerik, kendisini simgeleyen şeyi aşar (Tanrı'nın bir şekil ya da bir sayıyla temsil edilemeyecek kadar çok niteliği vardır). Hegel simgenin anlaşılması zor yanı üzerinde durur, kendinden farklı bir şeyi mi temsil ettiği, yoksa yalnızca kendi içinde mi bir değer taşıdığı her zaman için sorulabilir. Böylelikle, içerik ve onu simgeleyen şey arasındaki bir uyumsuzluk nedeniyle sanatın gelişiminin ilk aşamasına "simgesel sanat" adı verilmiştir. Özellikle de Mısır sfenksi, bu ilk evreyi temsil eder: "Sfenkler dinlenmekte olan bir hayvan bedenine sahiptir, daha sonra, büst biçiminde, kimi zaman bir koç, çoğu zaman da bir kadın kafasıyla, insan bedeni çıkar ortaya. İnsan zihni, kaba saba hayvan kuvveti ve biçiminin ötesine geçmek niyetindedir, yine de kendi özgürlüğünün ve kendi devingen görünümünün kusursuz gösterimine ulaşmak gibi bir amacı yoktur, çünkü yine de kendi dışındakine karışması ve onunla birleşmesi gerekmektedir. Kendi kendinin bilincinde olan,

kendisi için uygun olan gerçeklik içinde kendiliğinden değerlendirilemeyen, ama kendisine yakın olan şeyde kendisini olsa olsa görünür kılan ve kendisine bütünüyle yabancı olandaysa ancak kendi kendinin bilincine varan bir tinselliğe atılım, genel anlamıyla simgesellik budur, ve böylesi bir yükseklığe eriştiğindeyse, muamma olur çıkar" (agy., s. 483). Dolayısıyla burada simgeye özgü olan şey, karanlığın ta kendisidir, insanın farkına vardığı bilincin karanlığıdır. Ayrıca, simgenin yok olması için bu bilincin aydınlığa ulaşması, insanın kendini tanıması yeterlidir.

Öte yandan, kavram tarihini ele aldığı çözümlemesinde (bkz. *Hakikat ve Yöntem*, çev. P. Fruchon, J. Grondin, G. Merlio, Seuil, 1996) Hans Georg Gadamer'in de belirttiği gibi, burada bir kısıtlama da görülebilir. Simge, imge ve anlam arasındaki bir uygunsuzluğu düşünme olanağı tanıyor olsa da, kullanım biçimi bu ikisinin çakışmasına öncelik tanımaktadır. Özellikle de din söz konusu olduğunda, Tanrı'nın duyumlar üstü varlığının insan zihninde temsil edilmesini sağlayan simge, algılanabilir olanın kavranabilir olana ulaşabilme olanağını, dolayısıyla kavranabilir olanın algılanabilir olanda mevcut olabileceğini gösterir. Sanatın özerkliğini kesinlemeye çalışan bir estetik düşünce de, Schelling'den itibaren, belirir ve anlam birliği üzerinde durmaktadır. Aslında, sa-

nat yapıtı ancak ve ancak gönderme yaptığı her şeyi kendi içinde barındırabildiğinde özerk sayılabilir. Yine de Gadamer'e göre bu durum, sanat yapıtının simgeden yola çıkılarak anlaşılması için yeterli değildir. Başka birçok şeyin yanında, eleştirisi simge kavramının imge kavramıyla karşılaştırılmasına dayanır: İmgenin tersine, simge kendi temsil işlevini yerine getirmek üzere hazırlanmış olmalıdır, ki bu da temsil ettiği şeye ilişkin bir ön bilgi olmadığı sürece okunamayacağını göstermektedir. Bu durumda, sanat yapıtının simge olarak değerlendirilmesini eleştirmek, yapıtın yalnızca uzlaşımların ürünü olmadığını, kendi içinde, kendisine verilen anlamların kaynağını oluşturduğunu ileri sürmektir.

TEKNİK

Tıpkı kuralın buluşla ya da bir kez belirlenmiş olanla belirsiz, daha doğrusu özgür kalan arasındaki karşıtlık gibi, teknik de sanata karşıt görünür. Hiçbir ayrıntının rastlantıya bırakılmadığı otomatige bağlanmış üretim, bu anlamda teknik gerçekleştirim modelini oluşturacaktır, tersi de, sanatçının esin perilerine teslim olduğu ya da yeni biçimler yarattığı sanat etkinliği olacaktır. Öte yandan, bu karşıtlığa bağlı kalırsak, tekniğin buluş gerektirdiğini, önceden belirlenmiş kuralların mekanik bir biçimde uygulanmasına indirgenemeyeceğini gözden kaçırmış oluruz. Bu du-

rumda, sanatın Aristoteles'in *techne* terimiyle tanımladığı gibi, "doğru kurallar eşliğinde üretim yapmak üzere gereken donanım" (*Nikomakhos'a Etik*, VI, 4) biçiminde tanımlanabileceği de unutulmuş olur; bu donanım beceri gerektiren her türlü etkinliği kapsar. Terimin kapsamında da yalnızca müzik, şiir ya da resim değil, hekimlik ya da pilotluk da vardır. Bu noktada teknik ve sanat arasında bir ayrım yoktur; önemli olan tek şey becerinin rastlantısallığı aşma, belirsizliği en aza indirme olanağı tanınmasıdır. Bu arada *techne*, belirsizlikle kurulan temel bağının işaretidir; bilim (*episteme*) gibi, değişkenlik göstermeyen şeylerle uğraşmadığı için, deneyle ilerleyen ve pratikle aktarılan ampirik bir bilgi olarak kalır. Ayrıca, hiçbir biçimde doğaya egemen olmanın bir yolu değildir: Doğaya katılma ve onun yapmadığını gerçekleştirme olanağı tanır (Aristoteles, *Fizik*, II, 8, 199 a, 15-16).

Sanat ve teknik arasındaki karşıtlık, bu durumda, ortak bir türün, kurallara göre üretimin içinde gerçekleşecektir. İki terim somut olarak ancak sanat eserleri tekniğin uzanamayacağı bir özerklik elde ettiğinde birbirinden ayrılır. Belirlenmiş bir hedefe –bu hedefin içkin değeri ne olursa olsun– ulaşabilme yetisi dışında hiçbir değeri olmayan her türlü beceri, tekniğin alanında yer alır. Dolayısıyla sanatta tekniğin bir payı vardır (mesleki bir ustalık gerektiren bütün sanat-

lar için geçerlidir bu). Ama özgün kuralların yaratımı olarak çözümlendiği sürece, içerdiği tekniği aşar (bkz. Kant, *Yargılama Yetisinin Eleştirisi*, § 46 ve 47).

Bu durumda tam anlamıyla kullanılabilir kuralların uygulanmasına bağlanan her şey tekniktir. Bu kavramın Yunan kökenlerinden bu yana gösterdiği gelişim, üzerinde işlemler yapılan doğa yasalarına egemen olunabileceği ve olunması gerektiği fikri düşünce alanında öne çıkmış olmasaydı, anlaşılamayabilirdi. Bu kökten dönüşümün ifadesine Descartes'ın *Yöntem Üstüne Konuşma*'da sözünü ettiği tasarıda rastlanır: "Fizikle ilgili birkaç temel bilgi edindiğim anda, [...] sahip olduğumuz şeyleri bütün insanların iyiliği için paylaşmamızı zorunlu kılan yasaya az çok karşı gelmeksizin onları saklı tutamayacağımı düşündüm. Çünkü yaşamda çok gerekli olan bilgilere ulaşmanın son derece olanaklı olduğunu ve okullarda öğretilen kurgul felsefenin yerine, bunların bir uygulamasının bulunabileceğini, ve böylelikle, ateşin, suyun, havanın, yıldızların, göklerin ve etrafımızı saran bütün cisimlerin gücünü ve eylemlerini, zanaatkarlarımızın çeşitli meslekleri gibi öğrenerek bunları uygun düştükleri her işte aynı biçimde kullanabileceğimizi, dolayısıyla Doğa'nın efendileri ve sahiplerine dönüşmemizi sağlayabileceklerini görmemi sağladılar. Yalnızca dünya nimetlerinden ve

her türlü kolaylıktan zorluk çekmeksizin yararlanmamızı sağlayacak sonsuz buluşlar için değil, ayrıca ve özellikle, hiç kuşkusuz başlıca nimet olan ve yaşamın bütün nimetlerinin temelini oluşturan sağlığın korunması için de arzulanabilir bir şeydir bu [...]" (*Yöntem Üstüne Konuşma*, Altıncı Bölüm, GF-Flammarion, 1966). Descartes'ın önerdiği "uygulamalı" felsefe ve okullarda öğretilen (skolastik felsefe) kurgul felsefe karşıtlığı temel bir ayrımdır, çünkü doğaya egemen olma ve onu kullanma amacı gütmeyen bir bilginin radikal bir biçimde eleştirilmesi söz konusudur. Bu da sanatın, tekniğin ardından benzeri bir anlayış çerçevesinde değerlendirilmesine, doğadan ve buna bağlı olarak, ele alınan konunun seyrinden koparılmasına gelip dayanır.

Öte yandan, Gilbert Simon-don'un yaptığı gibi (bkz. 22. metin), teknik nesneler, dünyanın belli yerlerinde ortaya çıkan şeylerin (teknik ve sanatın ortak kökenlerine kavuştukları kimi sit alanlarının güzelliği) uzantısı olarak düşünüldüğünde, bu teknik eleştirisi tersine de dönebilir.

TOPLUM

Sanatın, toplum içinde elbette ayrıcalıklı bir yeri vardır: en azından kişisel özelliklerin aşıldığı bir ortam olduğu düşünüldüğünde varsayılıyor görünen şey budur. Güzellik hakkında yargıya varan

beğeni bu durumda, "herkeste varolan ortak akıl düşüncesine, yani yargılama gücüne gönderme yapan "bir tür ortak akıl" gibi anlaşılabilir; bu yargılama gücü, düşüncede, kendi yargısını bir bakıma tüm insanlığın ortak aklıyla karşılaştırabilmek için, kendi dışında herkesin canlandırma biçimini (önsel olarak) hesaba katar" (Kant, *Yargılama Yetisinin Eleştirisi*, § 40, Fr. çev. A. Renaud, Aubier yay., 1995). İletişebilirlik kavramı burada temel rol oynar, çünkü bu kavram sanatın, toplumla ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, en önemli ilgi alanını oluşturur (§ 41). Dolayısıyla, beğenin sanat yoluyla eğitilmesi, bu eğitimin evrenselliğin öğrenilmesini kısa sürede sağladığı ölçüde, başta gelen bir önem kazanmaktadır.

Bununla birlikte, sorun çıkabilecek olan bu son terimdir: toplum evrenselliği hedeflemekle birlikte, parçalanmaz biçimde özel kalmayı da sürdürür. Sanat, zamanının özelliklerinin üzerine yükselecek olursa, içinde doğduğu toplumda ne yapacağını bilemez duruma düşer, öyle olmasa bile toplumla açıkça çatışır. Bu durumda, sanat yoluyla eğitim izlediği bir başka biçimde ortaya çıkar: gelecek kuşaklara seslenen, yaşadıkları zaman süresi içinde tanınmamış ya da beğenilmemiş sanatçılar, kendinde doğru ve tarafsız olan bir topluma ait olmaktan çok, yapıtların kolektif temsil tarzları içinde gerçek olarak ortaya çıkan değişimlerin bilincine aittirler.

Bununla birlikte, sanatın evrenselliliğine karşı çıkmak için de yine bu değişimlere başvurulabilir: sanat, niteliğini -karmaşık biçimde- ifade ettiği toplum gibi, özeldir. İster kendi zamanı içinde yer alsın, ister ona karşı çıksın, bunu ancak, belirli bir zamana özgü, kendisinin de bağımlı olduğu uzlaşmalar bütününe dışında kalmaksızın yapar.

Sanatın belirli bir toplumun ifadesi olmadığı düşüncesi kabul edilse bile bu, sanat ile toplum arasındaki ilişkinin ortaya koyduğu sorunun düzenlenmesi için yeterli olmaz: Sanat, toplumu bir arada tutan öge midir, yoksa, tersine, onun dağılmasına katkıda mı bulunur? Bu soruyu sormak, hemen ardından, toplumda ve sanatın oluşturduğu topluluk içinde aynı kendilik ile karşı karşıya bulunup bulunmadığımızı da sormak anlamına gelir. Oysa bu konuda hiçbir kesinlik yoktur. Platon, site'nin doğru ve adil davranmış olmak için yalnızca akla uyması gerektiğini kanıtlar, buysa sanatın belirli biçimlerinin site'den dışlanmasına yol açar: "Şiir konusunda, site'nin yalnızca Tanrılar onuruna yazılmış şiirlerle iyiliksever insanları öven şiirlere yer vermesi gerekir. Bunun tersine, zevk düşkünü Musa'ya yer verecek olursan, yasanın ve ortak bir uzlaşıyla her zaman ilkelerin en iyisi gözüyle bakılmış olan akıl yerine, zevk ve acı site'nin kralları olur" (Platon, *Devlet*, X, 607a, Fr.

çev. R. Bacou, GF-Flammarion yay., 1966). Sanat, akla, dolayısıyla da adaletle karşıt olması çerçevesinde toplum için bir tehdit oluşturur.

Oysa toplum, duyarlı bireylerden oluşması ölçüsünde, sanatı bütünüyle dışlayamaz: Platon'un, sanatı içinde tuttuğu gerilim bu konuda kuşkuyla hiç yer vermez. Site'nin, kendisine hizmet etmesi koşuluyla kabullendiği şiirin sürekli gözetim altında tutulması gerekir; buna karşılık şairler site'den övülerek ve onurlandırılarak gönderilmelidir (*agy.*, kitap III, 398b).

YAPABİLMEK / BİLMEK

Sanatın teknik ile ortak yanı, olayları ya da görüngüleri değiştirecek, bunları düzeltecek, olmaları gereken şeye uygun kılacak bir güç olmasıdır. *Benzeti* (*mimesis*) kuramı bu doğrultuda yol alır: insanlar sanat aracılığıyla kendi alanları içinde, 'öz'ün benzeri bir gereklilik oluşturmaya çalışır. İnsanların eylemlerine örneğin karışıklık mı egeyen? Bu durumda yapılan şey, bu eylemlerin içerdiği gerekliliği ortaya çıkarmak ve bunu tüm öteki eylemleri simgeleyecek tek bir eylem olarak göstermektir: bu, Aristoteles'in *Poetika*'sında (bkz. metin no. 24) geliştirdiği tragedya anlayışıdır. Sanat burada çifte bir güce sahiptir: gerçekleştirme ve bilgilendirme. Ortaya bir yapıt koyar, o yapıtı düzenler, bunu yapmakla da kendi modeli olan o düzeni herkesin bilgisine sunar. Bununla birlikte bu

güç çok sınırlı kalır: yapıt, anlaşılır olanın ilk sırada, duyarlı olanın da son sırada bulunduğu, kesinlikle hiyeyarşik bir değerler dizgesi içinde yer alır. Yapıt bu iki uç arasında çoğunlukla ara durumdadır: bu, örneğin öze bir imge sağlayarak bu özü yalnızca anlama yetileriyle kavrama yeteneğinden yoksun olan kişilere yapıtın aracı rolü oynadığı Aristoteles'te ya da Plotinos'ta böyledir. Buna karşılık, hayranlarını, kendini duyarlılığa hiçbir zaman teslim etmeyen gerçeğin araştırılmasından uzaklaştırarak onları yoldan çıkarmakla suçlanan Platon'da olduğu gibi, ölçeğin en alt basamağında da yer alabilir. Bu yüzden, sanatın sağladığı bilginin görece kılınması gerekir, çünkü bu bilgi en iyi durumda gerçeğin, duyarlı olanın alanı içinde ona bütünüyle uygun biçimde sunulamayan bir imgesinden başka bir şey değildir.

Dolayısıyla, sanatın gerçek gücünü göstermesi, ancak sanatsal yaratı kuramının ortaya konmasıyla gerçekleşecektir. Bu anlayış, kökeninde, öncelikle Tanrı'ya mal edilen bir gücü insana tanınması ölçüsünde, neredeyse bir küfür oluşturur. Gerçekten de Yahudi-Hıristiyan dinbiliminde gerçek yaratıcı güç yalnızca Tanrı'dır. O'nun yarattığı yaratıklar yaratıcı olamazlar, çünkü her şeyleriyle O'ndan yaratılmışlardır: yaratan, onların aracılığıyla yine ve her zaman Tanrı'dır. Ne var ki her türlü yaratının içerdiği çelişki, başka yerde olduğu gibi

burada da karşımıza çıkar: Tanrı'nın sınırsız gücü, insanlara bağışladığı özgürlükte, yani yapıta bağışlanan özerklikte doruk noktasına çıkar. Dolayısıyla, dinsel düşünce, yaratma gücünü yaratığa, onun özgürlüğünün en anlamlı belirtisi olarak tanıyan düşünce olarak düşünülebilir. Bu düşünce, yaratma ediminin en temel yanını aydınlatmayı sağlar: bu, amaçların seçimi, dahası, değerlerin belirlenmesidir. Böylece, Rönesans döneminde, sanatçının da yaratıcı olduğunu ileri süren kavramın ortaya konmasına koşut olarak duyarlılığın bir değer olduğu ileri sürülmüştür; oysa bu, Antik gelenekte ve Ortaçağ'da reddediliyordu. Yine aynı biçimde, Romantiklerin dehaya öncelik tanımasıyla, bütünüyle özerk, kimseye hesap vermek zorunda olmayan bir sanatın varlığı düşüncesi yayılmaya başladı. Sonunda, yaratma düşüncesi doruk noktasına kadar götürülerek, yeniyi arama olgusu sanatın parolası haline geldi. Yaratıcıya hiçbir şey önceden verilmemiştir, her şeyi gerçekleştirecek olan odur. Bu noktadan başlayarak, sanat da bulgulanması gereken bir şey haline gelir: "Memurlar, yazarlar: yapan, yaratan, şair, böyle bir insan hiçbir zaman varolmadı! [...] Görücü olmak gerektiğini söylüyorum, insanın kendini görücü kılması gerekir, diyorum. [...] [Şair'im] en büyük inanca, insanüstü bir güce sahip olmasını gerektiren ve onu her şey bir yana en büyük hasta, en

büyük suçlu, en büyük lanetli –bu arada en yüce Bilgin– kılan anlatılamaz işkence! Çünkü o bilinmez olana ulaşır! [...] Şiir, artık eyleme ritmini vermeyecek: onun önünde olacak. [...] Bu arada biz, şairlerden bize –düşünce ve biçim olarak– yeniği vermelerini isteyelim.” Rimbaud’nun Paul Demeny’ye yazdığı bu mektup (*Tüm Yapıtları*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard yay., 1972, s. 251-252), sürekli olarak yerinin peşinde koşan modern sanatın havasını yansıtıyor. Ne var ki bu mektup yine de, sanatın gerçeği tanımının bir aracı olduğu düşüncesini bir yana itmiyor: “Dolayısıyla, şair gerçekten ateşi çalan kişidir. İnsanlığı, hatta hayvanları sırtlanmıştı; bulgularını duyumsatmak, onlara dokunulmasını sağlamak, dinletmek zorunda kalacaktır; oradan bize getirdiklerinin biçimi varsa, biçim verecek; biçimden yoksunsa, biçimsizliği yansıtacaktır. [...] – Her zaman Nicelik ve Uyum ile dolu bu şiirler, geleceğe kalmak için yazılmıştır. – Temelde, bu birazıyla yine Yunan şiiri olacaktır” (agy., s. 252). Burada, orada olduğu gibi gerçekten söz konusu olan, yalnızca bazı kişilerin algıladığı ilkeleri herkesçe algılanır kılmaktır. Bu arada ortaya yeni bir motif çıkmaktadır: görülmüş olmanın gerçekleştirilmesi, bir biçime büründürülmesi bundan böyle ön plana geçmektedir. Antik sanat yapıtının güzelliği, bu yapıt aracılığıyla ortaya çıkan özün güzelliği

iken, modern sanat yapıtının güzelliği, özgün bir görüşe sadık kalınmasından kaynaklanmaktadır. Nicelik ve uyum özün özelliğini değil, şiirin görüşle ilintisini belirtir. Bu uyum olmaksızın yapıt bitmemiş olarak kalır: “Görülmeyi özlemek ve duyulmayı duyulmak, ölü şeylerin ruhunu yeniden bulmaktan başka bir şey olduğundan, Baudelaire ilk görücü, şairlerin kralı, gerçek bir Tanrı’dır. Gereğinden fazla sanatsal bir ortamda yaşamış olsa da, ulaştığı biçimin çok övülmesine karşılık bayağı bulunsa da, bilinmeyenin alanındaki keşifler yeni biçimler gerektirir” (agy. s. 253-254). Sanatçının, kendisine dayatılan dünya görüşünü reddetmekle kalmayıp, keşfettiği gerçekliği, biçimini bozmadan, sivriliklerini hafifletmeden varoluşa taşıması gerekir. Burada ortaya çıkan, sanatı başka düzenlerde dile getiremeyen bir gerçeği dile getirilebilir kılan bir ortam haline getiren belirli bir sanat ahlakıdır. Buysa, sanatın bir riskin deneyimi anlamına geldiğinin ifadesidir: alışılmış canlandırma tarzları bir yana bırakıldığında ortaya çıkacak olan gerçekliğin kavranmasına yardımcı olacak hiçbir şey yoktur; düşüncesinin ve algılama yetilerinin düzeninin bozulmasına izin veren kişiye kimse yardımcı olamaz: “[Şair], bilinmeyene ulaşır ve sonunda şaşkın durumda, görülerinin akıl düzenini yitirdiğinde, bu gizli şeyleri görmüş olur! Olağanüstü ve sayısız şeylere doğ-

ru bu sıçrayışı onu isterse öldürsün: onun ardından başka korkunç işçiler gelecektir; onun içinde yitip gittiği görülerden işe başlayacaklardır!" (agy. s. 251).

Sanatçının riske girme izleği yeni değildir: sanatçı antik çağdan bu yana belirli biçimde toplumun dışına sürülüp durmuştur. Roman-tizmle birlikte bu dışlama, gerçek bilginin dışlanması biçimine bürünür: sanatçı, kendi gerçeklerine ve maddesel zevklerine bağlı kalmak isteyen bir toplumun reddettiği tinsel rehber ya da yalvaç olarak ortaya çıkar (bkz. Alfred de Vigny'nin *Chatterton*'u). Ne var ki bu tehlike burada daha içten özelliğidir, çünkü insanın bir iç çatışmasından kaynaklanmaktadır: ortaya çıkan şey, akıl ile tanımlanan bir bilgi ile kendini ortaya koymak için delilik riskini taşıması ve onu aşması gereken bir üstbilgi arasındaki karşıtlıktır. Yapıt, insanın den-gesini tehlikeye atan bir boğuşma sonucu fethedilir.

YETKİNLİK / YARARLILIK

Antik döneme ve Ortaçağa ait güzellik kavramı, bir özün ya da biçimin dışavuruluşu olarak bu kavramı yetkinlik kavramına özümlemeye eğilimlidir. Gerçekten, bir şey kendi amacını bütünüyle karşıladığı zaman kusursuzdur. Bundan, güzelliğin bazı nesnelere ya da varlıklara özgü olmadığı sonucu çıkar: her şey güzel olabilir, yeter ki kendi türünde yetkin olsun.

Oysa bu kavrayış sanat ile tekniğin birbirinden ayrılması konusunda, güzellik üretimini sanatta, yararlı olanın üretimini tekniğe bırakan anlayış için de ileri sürülebilir. Endüstriyel işlevciliğin savı budur, der Pierre Francastel, Paul Souriau'dan alıntı yaparken: "Her şey, kendi amacına uygun olduğunda yetkindir. Bu durumda, Güzel ile Yararlı arasında çatışma söz konusu olamaz. Nesne, biçimi işlevinin açık seçik ifadesi olduğu anda güzelliğine kavuşur" (*La Beauté rationnelle, Art et Technique*'den alıntı, Tel-Gallimard yay., 1956, s. 28). Yararlı nesnenin hakkının yeniden teslim edilmesi, tersine, bir işlevin ifadesi olmayan her şeyin dışlanması gerekir düşüncesini içerir. Bu bakımdan, doğanın ürettiği şeyler, sanatın ürettiklerinden daha güzelmiş izlenimi bırakabilir: bu durumda, doğanın ürettiklerinde hiçbir şeyin rastlantı sonucu varolmadığı ve belirli bir amacın ortaya koyduğu düzenin bu ürünlerde, ne tür olursa olsun yapay ürünlerdeki düzenden daha somut olduğu ileri sürülür (bkz. Aristoteles, *Hayvanların Beden Bölümleri*, 3, 639b 19-20). Oysa bunu herkes göremez: bazı güzellikleri ortaya çıkarmak için, incelenen şeyin hangi alanda yetkin olduğunu bilmek gerekir.

Kant, *Yargılama Yetisinin Eleştirisi*'nde bu sonuca, "beğeni yargısının yetkinlik yargısından bütünüyle bağımsız" olduğunu ileri sürerek karşı çıkar" (§ 15, Fr. çev. A. Renaut,

Aubier yay., 1995, s. 205). Yararlı bir nesne (bu, dışsal erekliliktir, çünkü bağlı olduğu erek kendisinin dışındadır) ya da yetkin bir nesne (içsel ereklilik) hakkında yargıya varmak, gerçekten, belirli bir nesne kavramına uymayı gerektirir. Oysa, güzellik yargısı –saf güzellik söz konusu olduğunda– buna uymaz, çünkü yalnızca öznenin nesne karşısındaki durumunu dikkate alır. Beğeni yargısı böylelikle, Kant'ın, nesnenin olması gereken biçimi hakkında hiçbir kavrama gerek duymayan, “özgür güzellikler” adını verdiği şeye bağlıdır. Örneğin çiçekler için de aynı durum söz konusudur: “Çiçekler doğanın özgür güzelliğidir. Bir çiçeğin ne olması gerektiğini neredeyse yalnızca, çiçeğin bitkinin üreme organı olduğunu bilen botanikçi bilir ama çiçek hakkında beğeni yargısı ileri sürdüğünde, bu doğal ereği o bile hiçbir biçimde dikkate almaz. Dolayısıyla, bu yargının ilkesinde ne tür olursa olsun, hiçbir yetkinlik, farklı olanla bağdaşmasını gerektirebilecek hiçbir içsel ereklilik yoktur” (agy. § 16, s. 208). Bununla birlikte Kant, güzellik ile yetkinlik arasındaki her türlü bağı ortadan kaldırmaz: beğeni yargısı çoğu durumda yalnızca yetkinlik yargısıyla karışabilir. Dolayısıyla, özgür güzelliğin yanında bir de, nesnenin olması gereken biçimiyle ilgili kavramla ilişkilendirilerek yargıya varılan “bağlı güzellik” vardır. Beğeni yargısı, bu durumda, yetkinlik yargısına bağlı olur.

ZEVK (BEĞENİ)

Zevk aynı zamanda hem en bireysel, –bunu kanıtlayacak birçok ünlü söz vardır– hem de böyle olmakla birlikte, hakkında evrenselliğe gönderme yapılarak yargıya varılan şeydir: “güzel” zevkten söz edildiği gibi, “kötü” zevkten de söz edilir. Oysa buradaki çelişki yalnızca görünüştedir: “herkesin zevki kendine” ya da “zevkler ve renkler tartışılmaz” demek, aslında, zevk hakkında verilecek her türlü yargıyı bir yana bırakmak değil, bu konuda kanıt getirmenin olanaksızlığını gözlemlemektir. Zevk akılla değil, duyarlılıkla bağlantılı bir şeydir. Ne var ki bu, onun bütünüyle duyguların yargısına bırakılması gerektiği anlamına gelmez: zevkin de bir eğitimi vardır ve bu eğitim, soyut bir öğrenimden değil, “güzel zevk”e uygun nesnelerin insanlara sunulmasından geçer. Zevk böylelikle, herkesin hoşuna giden –ya da gitmesi gereken– şeyleri ayırt etme yetisi olarak tanımlanabilir. Zevkler arasındaki kaçınılmaz farklılık bununla birlikte gerçek bir sorun olarak karşımıza çıkar, çünkü bu durum, söz konusu yargının içerdiği evrenselliği geçersiz kılar gibi görünmektedir. Herkesin “güzel zevk”e sahip olmaması nasıl açıklanabilir? Hume'un çözümlemesi (bkz. metin no. 18) bu sorunu, zevkin, öteki duyulara benzer bir duyuyu olduğunu ileri sürerek çözer: Nasıl ki görme duyusu az ya da çok keskin olabilir, zevk de az ya da çok

ince olabilir. Yargıların farklı oluşu, kökeninde zevk duyusunun sağlıklı olup olmamasından kaynaklanmaktadır. İnsan doğasının içinde deneysel olarak varolan evrensellik böylelikle doğal olarak farklılık göstermektedir. Bu açıklama bu arada bütünüyle, insanın kendi eğilimlerine dayanarak vardığı yargıya da dayandırılmaz; gerçekten de "kötü zevk" sergilediği yargısına vardığımız bir şeyi değerli bulduğumuz da olabilir. Zevki belirleyen, bu durumda, duyulanıma ve buna bağlı hoşluk izleniminden kendiliğinden uzaklaşma olgusudur. Böylece, zevk yargısı Kant'a göre, nesneye de, bu nesnenin duyu ile ilintisine de bağlı değildir.

İnsanın kendi doğal eğilimi ile araya koyduğu bu mesafe, zevki, birey ile toplum arasındaki ilişki düşüncesinin ayrıcalıklı bir terimi haline getirir. Zevkli bir kişi, kendini herkesin yerine koyarak yargıya varır: evrensellik bu kişide özgünlükle birleşir. Dolayısıyla, bu kavrama verilen değer toplum değeriyle bir tutulmasına şaşırmamak gerekir: kültürün ve uygarlığın odağı olan toplum, zevk kavramının üzerine, varoluşunun temellerinden birinin üzerine oturur gibi oturur; bireyin üzerindeki baskı ve yabancılaşma ile bir tutulan zevk kavramı, bir egemenlik ve dışlama aracı haline getirilmiştir (bu, örneğin Pierre Bourdieu'nün *L'Amour de l'art* başlıklı incelemesinde geliştirdiği çözümlemedir). Zevk, bu-

nunla birlikte, yalnızca kendisiyle değil, aynı zamanda toplum kurallarıyla da belirli bir mesafeyi içerir: yürürlükte olan kurallara her defasında uymaz, kendi kurallarını özerk biçimde kendi koyar. Her zaman bireysel bir yargı içerir; bu yargı, toplumdaki baskın görüşe, bunu kendine evrensel bir hak olarak görüp, karşı çıkabilir. Bu anlamda, zevk düşüncesi aynı zamanda özgürlük düşüncesidir.

Cem Akas (haz.)

Kavramlar ve Bağlımlar Arasında-
20. Yüzyıl Düşünürleriyle Söyleşiler

Taylan Altuğ

Dile Gelen Felsefe

Aristoteles

Retorik
Fizik

Gaston Bachelard

Yok Felsefesi

Enis Batur (haz.)

Modernizmin Serüveni

Jean Baudrillard

Tam Ekran

Niyazi Berkes

Türkiye'de Çağdaşlaşma

Kenan Bulutoğlu

Kamu Ekonomisine Giriş - Demokraside
Devletin Ekonomik Bir Kuramı
Tepeden Dibe Borsalar

Tölin Bumin

Tartışılan Modernlik
Hegel

J.-C. Carrière vd.

Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler

Ernst Cassirer

İnsan Üstüne Bir Deneme

R.G. Collingwood

Bir Özyaşamöyküsü

Steven Connor

Postmodernist Kültür

G. Deleuze-F. Guattari

Felsefe Nedir?

Diderot-D'Alembert

Ansiklopedi

Sencer Divitçioğlu

Ortaçağ Türk Toplumlari Hakkında
Oğuzdan Selçuklu'ya
Osmanlı Beyliğinin Kuruluşu
Kök Türkler
Asya Üretim Tarzi ve Osmanlı Toplumu-
Marksist Üretim Tarzi Kavrami

Luc Ferry

Ekolojik Yeni Düzen

Michel Foucault

Ders Özelleri (1970-1983)
Toplumu Savunmak Gerekir

José Ortega y Gasset

Sevgi Üstüne
Avcılık Üstüne
Üniversitenin Misyonu

Macit Gökberk

Değişen Dünya Değişen Dil
Kant ve Herder'in Tarih Anlayışları

Bozkurt Güvenc

Kültürün ABC'si

Jürgen Habermas

"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak
"İdeoloji" Olarak Teknik ve Bilim

Selahattin Hilav

Edebiyat Yazıları
Felsefe Yazıları

Edmund Husserl

Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe

Turhan Ilgaz

Tencere Kapak

Fredric Jameson

Marksizm ve Biçim
Dil Hapishanesi - Yapısalcılığın ve
Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü

Seyfi Karabaş

Bölüncül Türk Budunbilimine Doğru

W. Kaufmann

Dostoyevski'den Sartre'a
Varoluşçuluk

Alexandre Kojève

Hegel Felsefesine Giriş

Timur Kuran

Yalanla Yaşamak

Béatrice Lenoir

Sanal Yapı

Claude Lévi-Strauss

Hüzünlü Dönenceler
Yaban Düşünce

Abraham S. Moles

Belirsiz Bilimler

Predrag Matvejevic

Akdeniz'in Kitabı

Ahmet Oktay

Türkiye'de Popüler Kültür

Robert Owen

Yeni Toplum Görüşü

Karl R. Popper

Daha İyi Bir Dünya Arayışı

Abbé Pierre-Albert Jacquard

Mullak

Hubert Reeves

İlk Saniye

Samih Rifat

Herakleitos

Bertrand Russell

Din ile Bilim

İnsanlığın Yarını

Peter M. Senge

Beşinci Disiplin

Michel Serres

Doğayla Sözleşme

A. Celal Şengör

Zümrütnâme

Zümrüt Ayna -

Bilimsel Düşünce Üzerine Denemeler

Bölent Tanör

Türkiye'de Kongre İktidarı

Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri

Bölent Tanör - Necmi Yözbaoğlu

1982 Anayasasına Göre

Türk Anayasa Hukuku

Alain Touraine

Birlikte Yaşayabilecek miyiz?

Modernliğin Eleştirisi

Demokrasi Nedir?

Frederic de Towarnicki

Martin Heidegger Anılar ve Günlükler

Aydın Uğur

Kültür Kitası Allası -

Kültür, İletişim, Demokrasi

Nermi Uygur

Denemeli Denemesiz

Tadı Damağımda

Felsefenin Çağrısı

Kuram-Eylem Bağlamı

Kültür Kuramı

Başka-Sevgisi

Salkımlar

Dilin Gücü

Güneşle

Bunalımdan Yaşama Kültürü

Çağdaş Ortamda Teknik

Yaşama Felsefesi

Edmund Husserl'de Başkasının

Ben'i Sorunu

İç Dışıyla Batının Kültür Dünyası

İnsan Açısından Edebiyat

Dipten Gelen

İçimin Sesi

Türk Felsefesinin Boyutlar

Hilmi Ziya Ökten

Aşk Ahlakı

Artun Önsal

Anadolu'da Kan Davası

Tahsin Yücel

Anlatı Yerlemleri

Ludwig Wittgenstein

Tractatus

Sartre Sartre'i Anlatıyor

Profesör Heidegger, 1933'te Neler Oldu?

Pera Peras Poros

İnsan Hakları

11 Eylül/Bir Saldırının Yankıları

Binyıl İçin Tahminler -

Salı Toplantıları 1998-1999

İnsanın Halleri -

Salı Toplantıları 1998-1999

Sorun Soruda-

Salı Toplantıları 1999-2000

Beyoğlu'nda Beyoğlu'nu Konuşmak-

Salı Toplantıları 2000-2001

Danile'den McLuhan'a 24 Başyapıt Üzerine

Konuşmalar - Salı Toplantıları 2001-2002

Pierre Bourdieu

Televizyon Üzerine

Claude C. Hopkins

Reklamcılık Yaşantım & Bilimsel Reklamcılık

Ragıp Duran

Burası Dünya Polis Radyosu

Tâlat Halman

Doğrusu

Jean-Nöel Jeanneney

Medya Tarihi

Michael Kaye-Andrew Popperwell

Radyo Dersleri

Gerald Kelsey

Televizyon Yazarlığı

Marshall McLuhan

Gutenberg Galaksisi

M. J. Matelski

Televizyon Haberciliğinde Etik

P. Rutherford

Yeni İkonalar - Televizyon Reklam Sanatı

Önsal Oskay

"Yıkanmak İstemeyen Çocuk"lar Olalım

Siberuzay Sözlüğü

