

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>

Sanatın İlkeleri

R. G. Collingwood



ÇEVİREN / MUKADDER ERKAN

Elinizdeki kitap, İngiliz filozof R. G. Collingwood'un sanat kuramının ilkelerini ortaya koyduğu temel eseridir.

Sanat nedir? İfade olarak sanat ne anlama gelir? Sanatın, zanaat ve büyü ile bağı nedir? Dil, duyum ve hayalgücünün sanat ile ilişkisini nasıl okumalıyız? Tarihsel olarak sanatın toplumdaki konumu nedir?

Tüm bu sorularla beraber Collingwood, 'sanat' sözcüğünü yanlış kullanımlarından arındırmaya çalışarak 'sözde sanat' ve 'hakiki sanat' ayrımını ortaya koymaktadır. Psikoloji temelli sanat kuramlarının eleştirisi ile birlikte yazar, Platon'un sanat felsefesine yönelik devrimci bir bakış ileri sürmektedir. Sanata ve sanat felsefesine ilgi duyan tüm okurlar için bu kitap, önemli izlekler sunmaktadır.



ISBN 978-625-7307-07-9



9 786257 307079



SANATIN İLKELERİ

R. G. COLLINGWOOD

FOL 91

© MAK GRUP MEDYA PRO. REK. YAY. A.Ş.
SERTİFİKA NO: 44396

FELSEFE 88
SANAT KİTAPLIĞI 01

SANATIN İLKELERİ
R. G. COLLINGWOOD

ÇEVİREN: MUKADDER ERKAN

ÖZGÜN ADI: THE PRINCIPLES OF ART
EDİSYON: OXFORD 1960

YAYINA HAZIRLAYAN: EBUBEKİR DEMİR
REDAKSİYON: CAN MURAT DEMİR
GÖRSEL YÖNETMEN: NURULLAH ÖZBAY
GRAFİK TASARIM VE UYGULAMA: TAVOOS

ISBN 978-625-7307-07-9

BASKI: AYRINTI BASIM YAY. VE MAT. HİZ. SAN. TİC. A.Ş.
SERTİFİKA NO: 49599

1. BASKI: MAYIS 2021

İLETİŞİM ADRESLERİ
CINNAH CD. KIRKPINAR SK. 5/4
06420 ÇANKAYA ANKARA
TEL.: 0312. 439 01 69
www.folkitap.com
bilgi@folkitap.com
siparis@folkitap.com
www.twitter.com/folkitap

SANATIN İLKELERİ

R. G. COLLINGWOOD



ÇEVİREN
MUKADDER ERKAN



R. G. COLLINGWOOD

Ressam ve arkeolog bir baba ve piyanist bir annenin çocuğu olarak İngiltere, Lancashire’da doğdu (1889). On üç yaşına kadar evde eğitim gördü. Rugby School’da beş yıl öğrenimin ardından Oxford Üniversitesi’ne kabul edildi (1908). Mezuniyetinin ardından Oxford’da felsefe dersleri vermeye başladı (1912); bu derslere 1941 yılına kadar devam etti. Hayatı boyunca resim, müzik ve arkeoloji ile ilgilendi. Roma Dönemine ilişkin arkeoloji çalışmalarına katıldı. Erken bir yaşta yine Lancashire’da öldü (1943).

Başlıca eserleri: *Religion and Philosophy* (1916) *Speculum Mentis ya da Bilginin Haritası* (1924) *Felsefi Yöntem* (1933) *Bir Özyaşam Öyküsü* (1939) *The New Leviathan* (1942).

MUKADDER ERKAN

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi. İngiliz Romanı, Türk romanı, edebiyat eleştirisi, eğitim ve felsefe konularıyla ilgilenmektedir.

Başlıca eserleri: *Samuel Beckett-İfadenin Arayüzeyi/Arayüzeyin İfadesi* (2005), *Iris Murdoch: Bir Ahlak Filozofu olarak Sanatçının Portresi* (2011), Andrew Bennett, Nicholas Royle, *Şu Edebiyat Denen Şey* (2016, 2020), Jorge Luis Borges, *Şu Şiir İşçiliği* (2007, 2020), Nicholas Tate, *Ne için Eğitim?* (2018), Stuart Sim, *Routledge Postmodernizm Rehberi* (2006-2020), Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri* (2010, 2020), Gary Gutting, *İmkânsız Düşünmek: 1960 Sonrası Fransız Felsefesi* (2020).

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	13
I	16
GİRİŞ	
1. Estetik Teorinin İki Koşulu	16
2. Sanatçı-estetikçiler ve Filozof-estetikçiler	17
3. Mevcut Durum	19
4. 'Sanat' Kelimesinin Tarihi	20
5. Sistematik Muğlaklık	22
6. Birinci Kitabın Planı	24
BİRİNCİ KİTAP	
SANAT VE SANAT OLMAYAN	
2	27
SANAT VE ZANAAT	
1. Zanaatın Anlamı	27
2. Teknik Sanat Teorisi	29
3. Teorinin Çöküşü	32
4. Teknik	37
5. Psikolojik Uyaran olarak Sanat	41
6. Sanayi-i nefise ve Güzellik	47
3	52
SANAT VE TEMSİL	
1. Temsil ve Taklit	52
2. Temsilî Sanat ve Hakiki Sanat	53
3. Temsil Üzerine Platon ve Aristoteles	56
4. Literal ve Duygusal Temsil	62

4	66
BÜYÜ OLARAK SANAT	
1. Büyünün Olmadığı Şey	66
1.1. Sözde-bilim	66
1.2. Nevroz	70
3. Büyünün Olduğu Şey	74
4. Büyülü Sanat	77
5	86
EĞLENCE OLARAK SANAT	
1. Eğlence Sanatı	86
2. Fayda ve Haz	90
3. Eğlence Sanatı Örnekleri	92
4. Temsil ve Eleştirmen	96
5. Modern Dünyada Eğlence	102
6	112
İFADE OLARAK HAKİKİ SANAT	
1. Yeni Sorun	112
2. Duyguyu İfade Etme ve Duygu Uyandırma	115
3. İfade ve Bireyselleşme	118
4. Seçim ve Estetik Duygu	121
5. Sanatçı ve Sıradan İnsan	124
6. Fildişi Kulesinin Laneti	125
7. Duygunun İfadesi ve Duyguya İhanet	128
7	131
İMGELEM OLARAK HAKİKİ SANAT	
1. Tanımlanmış Sorun	131
2. Yapma ve Yaratma	134
3. Yaratma ve İmgelem	136
4. Hayalgücü ve Uydurma	141
5. Hayalî Nesne Olarak Sanat Eseri	144
6. Hayalgücüne Dayalı Toplam Etkinlik Deneyimi	149
7. İkinci Kitaba Geçiş	156

İKİNCİ KİTAP
HAYALGÜCÜ TEORİSİ

8	158
DÜŞÜNME VE HİSSETME	
1. İki Karşıt	158
2. Hissetme	161
3. Düşünme	165
4. Hayalgücü Sorunu	168
9	172
DUYUM VE HAYALGÜCÜ	
1. Terminoloji	172
2. Sorunun Tarihi: Descartes'tan Locke'a	175
3. Berkeley: İç Gözlem Teorisi	178
4. Berkeley: İlişki Teorisi	179
5. Hume	182
6. Kant	185
7. Yanıltıcı Duyu Verileri	187
8. 'Görünüşler' ve 'Hayaller'	189
9. Sonuç	191
10	195
HAYALGÜCÜ VE BİLİNÇ	
1. Etkin Olarak Hayalgücü	195
2. Geleneksel Olarak Duyunun Hayalgücüyle Karıştırılması	198
3. İzlenimler ve İdeler	201
4. Dikkat	203
5. Hissin Bilinç tarafından Değiştirilmesi	206
6. Bilinç ve Hayalgücü	211
7. Bilinç ve Hakikat	214
8. Özet	219
11	223
DİL	
1. Sembol ve İfade	223
2. Psikik İfade	226
3. Hayalgücüne Dayalı İfade	232
4. Dil ve Diller	238

5. Konuşmacı ve Dinleyici	243
6. Dil ve Düşünce	247
7. Dilin Gramatik Analizi	250
8. Mantıksal Dil Analizi	254
9. Dil ve Sembolizm	262

ÜÇÜNCÜ KİTAP SANAT TEORİSİ

I 2	265
DİL OLARAK SANAT	
1. Bir Teorinin İskeleti	265
2. Hakiki Sanat ve Hatalı Biçimde Böyle Adlandırılan Sanat	267
3. İyi Sanat ve Kötü Sanat	272

I 3	277
SANAT VE HAKİKAT	
1. Hayal ve Hakikat	277
2. Teori Olarak Sanat ve Pratik Olarak Sanat	280
3. Sanat ve Akıl	283

I 4	289
SANATÇI VE TOPLULUK	
1. Dışsallaştırma	289
2. Resim ve Görme	291
3. Bedensel 'Sanat Eseri'	293
4. Anlayan Olarak İzleyici	296
5. İş Birlikçi Olarak İzleyici	299
6. Estetik Bireycilik	303
7. Sanatçılar Arasında İş Birliği	305
8. Yazar ve İcracı arasında İş Birliği	307
9. Sanatçı ve İzleyicisi	309

I 5	312
SONUÇ	

DİZİN	323

ÖNSÖZ

On üç yıl önce Clarendon Press'in isteği üzerine, *Sanat Felsefesinin Anahatları* [*Outlines of a Philosophy of Art*] adlı küçük bir kitap yazdım. Bu yılın başlarında bu kitabın baskısı bittiğinde, ya yeni bir basım için onu gözden geçirmem ya da yeni bir kitap yazmam istendi. Sadece bu arada, bazı şeyler hakkındaki fikrimi değiştirdiğim için değil, hem ülkedeki sanatın hem de estetik teorisinin durumu da değiştiği için ikinci yolu seçtim. Her hâlükârda, sanatın kendisinde önemli bir canlanmayı kanıtlayabilecek bir şey başlamıştı. Savaştan önce, bariz iflaslarına rağmen, sıkıca yerleşmiş gibi görünen ve 1924'te bile sadece aşınmış olan, ancak diğerleri tarafından hemen hemen hiç değiştirilmeyen modalar ortadan kalkmaya başladı ve bunların yerine yenileri geliyor.

Böylece o eski 'yaşam dilimi' eğlencesinin yerini alan yeni bir dramamız var; o eğlencede yazarın asıl işi, sıradan insanların günlük davranışlarını izleyicilerin inandığı biçimde temsil etmektir, oyuncunun asıl işlevi ise tabakasından bir sigara alıp, ona hafifçe vurmak ve dudaklarının arasına koymaktır. Yeni bir şiirimiz ve yeni bir resim tarzımız var. Yeni bir düzyazı yazma tarzında oldukça ilginç bazı deneylerimiz var. Bu şeyler, yavaş yavaş kendilerini kuruyorlar; ancak bunlar, yeni gelişmeleri memnuniyetle karşılaması gereken insanların zihinlerini hâlâ tıkayan ve yıldırان, can çekişen teorisinin yırtık pırtık parçalarıyla oldukça engelleniyorlar.

Aynı zamanda, çoğunlukla akademik filozoflar veya sanat amatörleri tarafından değil, bizzat şairler, oyun yazarları, ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından yazılan, biraz kaotik olsa da yeni ve capcanlı estetik teorisinin ve eleştirinin filizlenmesi

var. Bu kitap da bu nedenle ortaya çıkmıştır. Sanat teorisi bu ülkede esas olarak [sadece] akademik filozoflar tarafından takip edildiği sürece, onun hakkında burada yazdığım uzunlukta yazmanın benim zamanıma veya yayıncımın parasına değer olduğunu düşünmemeliydim. Ancak konuyla ilgili literatürdeki son dönemdeki gelişme, bizzat sanatçıların artık onunla ilgilendiklerini göstermektedir (İngiltere’de bir yüzyıldan fazla süredir olmayan bir şeydir bu); bu eseri yayınlayarak, bu gelişmeye ve böylece dolaylı olarak sanattaki yeni harekete kendi tarzımda katkı sağlayacağım.

Çünkü estetik teoriyi, ‘sanat’ denilen ebedî bir nesnenin doğasına ilişkin ebedî gerçekleri araştırma ve açıklama girişimi olarak değil, sanatçıların kendilerini burada ve şimdi içinde buldukları durumdan kaynaklanan belirli sorunların çözümüne düşünerek ulaşma girişimi olarak düşünüyorum. Bu kitapta yazılan her şey, 1937’de İngiltere’de sanatın durumu üzerine, doğrudan veya dolaylı olarak pratik bir etkiye sahip olduğu inancıyla ve öncelikle sanatçıların ve ikincil olarak sanata canlı ve sempatik ilgi duyan kişilerin, onları bir nebze de olsa işe yarar bulacakları umuduyla yazılmıştır. Diğer insanların estetik öğretilerini eleştirmeye neredeyse hiç yer vermedim; bu, onları incelemiş olmadığımın ya da düşünmeye değer bulmadığım için göz ardı etmemden değil, kendimin söyleyeceği bir şeyler olduğundan ve bir okura yapabileceğim en iyi hizmetin, bunları olabildiğince açık bir şekilde söylemek olduğunu düşündüğümünden dolayıdır.

Eser üç bölüme ayrılır: Birinci Kitap esas olarak, sanatsal çalışmalara oldukça aşina herhangi birinin hâlihazırda bildiği şeyleri söylemeye ayrılır. Bunun amacı, estetiğin ilgilendiği hakiki sanat [*art proper*] ile ondan farklı olan ancak genellikle aynı isimle anılan ‘diğer bazı şeyler’ arasındaki ayrım konusunda zihnimizi açıklığa kavuşturmaktır. Pek çok yanlış estetik teori, bu diğer şeylerin oldukça doğru açıklamalarıdır ve birçok kötü sanatsal pratik, onları hakiki sanatla karıştırmaktan kaynaklanır. Teori ve pratikteki bu hatalar, söz konusu ayrımlar doğru bir şekilde kavrandığında ortadan kalkmalıdır.

Böylelikle, hazırlık niteliğinde bir sanat açıklamasına ulaş-

lır; ancak şimdi ikinci bir güçlükle karşılaşılı or. şu anda ülke-
mizde en moda olan felsefe okullarına göre bu hazırlık niteliğin-
deki açıklama doğru olamaz; çünkü bu açıklama, o okullarda
Öğretilen belirli öğretileri açar ve bu nedenle, onlara göre yanlış
olmaktan çok saçmadır. Bu nedenle, İkinci Kitap, sanatın bu
hazırlık niteliğindeki açıklamasında kullanılan terimlerin felsefi
bir açıklamasına ve ifade ettikleri kavramların kendilerine karşı
mevcut önyargıya rağmen doğru olduğunu gösterme girişimi-
ne adanmıştır. Bu kavramlar, kendilerini reddeden felsefelerde
bile mantıksal olarak ima edilmektedir.

Sanatın hazırlık niteliğindeki açıklaması artık bir sanat fel-
sefesine dönüştürülmüştür. Ancak    nc  bir soru kalır. Bu
sanat felsefesi denilen şey, sadece entelektüel bir çalışma mıdır,
yoksa (ister sanatçı ister izleyici olarak) sanat pratiğine yaklaş-
ma şeklimizi etkileyen pratik sonuçları var mıdır? Dolayısıyla
bir bütün olarak sanatın yaşamdaki yerine ilişkin bir teori ol-
du una göre, sanat felsefesi, yaşam pratiği midir? Daha önce
de belirttiğim gibi, kabul ettiğim alternatif, ikincisidir. Bu ne-
denle,    nc  Kitapta bu estetik teorisinin kabul edilmesinin sa-
nat ılara ve izleyicilere ne tür yükümlülükler y kleyece ini ve
bunların ne tür yollarla karşılanabilece ini önererek bu pratik
sonuçlardan bazılarına işaret etmeye çalıştım.

R. G. COLLINGWOOD
WEST HENDRED, BERKSHIRE
22 EYLÜL 1937

I

GİRİŞ

1. Estetik Teorinin İki Koşulu

Bu kitabın görevi şu soruyu yanıtlamaktır: Sanat nedir?

Bu tür bir soru iki aşamada cevaplanmalıdır. İlk olarak, anahtar kelimenin (bu durumda ‘sanat’) uygulanması gereken yerde nasıl uygulanacağını ve reddedilmesi gereken yerde nasıl reddedileceğini bildiğimiz bir kelime olduğundan emin olmalıyız. Örneklerini gördüğümüzde fark edemediğimiz genel bir terimin, doğru tanımını tartışmaya girişmek pek işe yaramaz. O hâlde ilk işimiz, kendimizi güvenle, “Bu, bu ve bu sanattır; şu, şu ve şu sanat değildir” diyebileceğimiz bir konuma getirmektir.

Şu iki olgu olmasaydı bunun üzerinde durmaya değmezdi: ‘Sanat’ kelimesi ortak kullanımdaki bir kelimedir ve kaçamaklı bir şekilde kullanılır. Ortak kullanımdaki bir kelime olmasaydı, onu ne zaman uygulayacağımıza ve ne zaman reddedeceğimize kendimiz karar verebilirdik. Ancak uğraştığımız sorun, bu şekilde yaklaşılabilecek bir sorun değil. Bu, zaten sahip olduğumuz fikirleri netleştirmek ve sistematik hâlde getirmek istediğimiz sorunlardan biridir; dolayısıyla kelimeleri kendi özel kurallımıza göre kullanmanın herhangi bir anlamı yok, onları ortak kullanıma uygun bir şekilde kullanmalıyız. Ortak kullanım muğlak olmasaydı, bu kolay olabilirdi. ‘Sanat’ kelimesi birkaç farklı şey anlamına gelir ve bu kullanımlardan hangisinin bizi ilgilendiren kullanım olduğuna karar vermeliyiz. Dahası, diğer kullanımlar, alakasız denilerek öylece bir kenara atılmamalıdır. Onlar, soruşturmamız için oldukça önemlidir; zira yanlış teoriler, kısmen, onları ayırt edememekten kaynaklanır, öyle ki, bir kullanımı açıklarken diğerlerine belirli bir dikkat göstermemiz gerekir. Kısmen, kelimenin çeşitli anlamları arasındaki karışık-

lık, kötü teori kadar kötü pratik üretebilir. Bu nedenle, ‘sanat’ kelimesinin uygun olmayan anlamlarını dikkatli ve sistematik bir şekilde gözden geçirmeliyiz. Öyle ki, bunun sonunda sadece “Şu, şu ve şu sanat değildir.” demekle kalmaz, ayrıca “Şu sanat değildir, çünkü A türünün sahte sanatıdır; şu sanat değildir, çünkü B türünün sahte sanatıdır; şu da sanat değildir, çünkü C türünün sahte sanatıdır.” diyebiliriz.

İkinci olarak, ‘sanat’ teriminin tanımıyla devam etmeliyiz. Bu, ilk değil, ikinci etapta yer alır, çünkü hiç kimse zihnine onun belirli bir kullanımını yerleştirtinceye kadar, bir terimi tanımlamaya bile çalışamaz: Hiç kimse, bir terimin kendi kişisel kullanımının ortak kullanıma uyumlu olmasından tatmin olana kadar ortak kullanımdaki o terimi tanımlayamaz. Tanım, zorunlu olarak bir şeyi başka bir şeye göre tanımlamak anlamına gelir; bu nedenle, herhangi bir verili şeyi tanımlayabilmek için, kişinin kafasında sadece tanımlanacak şey hakkında net bir fikir değil, aynı zamanda onu tanımlarken göndermede bulunduğu diğer her şey hakkında da eşit derecede açık bir fikir olması gerekir. İnsanlar bu konuda sık sık yanılıyor: Bir şeyin tanımını veya (aynı şey olan) ‘teorisini’ inşa etmek için, o tek şey hakkında net bir fikre sahip olmanın yeterli olduğunu düşünürler. Bu çok saçma! İnsanların bir şey hakkında net bir fikre sahip olması, onu gördüklerinde tanımlarını sağlar. Tıpkı belirli bir ev hakkında net bir fikre sahip olmaları gibi: Oradayken onu tanımlarını sağlar; ama bir şeyi tanımlamak, evin nerede olduğunu açıklamak veya haritada konumunu göstermek gibidir; onun diğer şeylerle olan ilişkilerini de bilmelisiniz ve bu diğer şeylere dair fikirleriniz belirsizse, tanımınız da değersiz olacaktır.

2. Sanatçı-estetikçiler ve Filozof-estetikçiler

“Sanat nedir?” sorusuna verilecek herhangi bir yanıt, kendisini iki aşamaya bölmek zorunda olduğuna göre, yanlış gitme ihtimali olan iki yol vardır: Kullanım sorununu tatmin edici bir şekilde çözebilir, ancak tanım sorununda iflas edebilir veya tanım sorunuyla yetkin bir şekilde ilgilenebilir, ancak kullanım

sorununun üstesinden gelemez. Bu iki tür başarısızlık, sırasıyla, neden bahsettiğinizi bilmek ama saçma sapan konuşmak olarak ve mantıklı konuşmak ama neden bahsettiğini bilmemek olarak tanımlanabilir. Birinci tür, bize iyi bilgilendirilmiş ve konunun özüne yönelik ama dağınık ve karmakarışık; ikincisi, derli toplu, düzenli ama konuyla alakasız bir yaklaşım sunar.

Sanat felsefesine ilgi duyan insanlar kabaca iki sınıfa ayrılır: felsefeye meyilli sanatçılar ve sanat zevkine sahip filozoflar. Sanatçı-estetikçi ne hakkında konuştuğunu bilir. Sanat olan şeyleri sözde sanat olan şeylerden ayırabilir ve bu diğer şeylerin ne olduğunu, onları sanat olmaktan alıkoyan şeyi ve insanları kendilerinin sanat olduğunu düşünmeye ayartan şeyi söyleyebilir. Bu, sanat felsefesiyle özdeş olmayan, ama onu oluşturan iki aşamadan yalnızca ilkiyle özdeş olan sanat eleştirisidir. Başlı başına tamamen geçerli ve değerli bir etkinliktir; ama bunda iyi olan insanların herhangi bir şekilde ikinci aşamaya geçebilip bir sanat tanımı sunabilmeleri zorunlu değildir. Yapabilecekleri tek şey onu tanımaktır. Bunun nedeni, sanatın sanat olmayan şeylerle yürüttüğü ilişkilere dair fazlasıyla belirsiz bir fikirle yetinmeleridir: Çeşitli sahte sanat türlerini değil, bilim, felsefe ve benzeri şeyleri kastediyorum. Onlar bu ilişkileri yalnızca farklar olarak düşünmekten memnundurlar. Bir sanat tanımını çerçevelemek için, bu farkların tam olarak nerede oluştuğunu düşünmek gerekir.

Filozof-estetikçiler, tam da sanatçı-estetikçilerin kötü yaptığı şeyi iyi yapmak için eğitilmişlerdir. Onlar anlamsız konuşmalara karşı takdire şayan bir şekilde korunurlar: Ama ne hakkında konuştuklarını bildiklerine dair bir güvence yok. Dolayısıyla, kendi içinde ne kadar yetkin olursa olsun, teorileştirmeleri, o teorinin olgu temelindeki zayıflıkla bozulmaya yatkındır. Şöyle diyerek bu güçlükten kurtulmaya meylederler: “Eleştirmen olduğumu iddia etmiyorum; Bay Joyce, Bay Eliot, Bayan Sitwell ya da Bayan Stein’in¹ değerlerini belirlemeye uygun değilim; bu yüzden Shakespeare, Michelangelo ve Beethoven’a bağlı kalacağım. Sadece tanınmış klasiklere dayandırılırsa, sanat hakkında söylenecek çok şey var.” Bu bir eleştirmen için uygun olurdu

¹ James Joyce, T. S. Eliot, Edith Sitwell; hepsi modernist eserler vermiştir. (Çev.)

ama bir filozof için işe yaramayacaktır. Kullanım tikeldir, ancak teori evrenselidir ve amaçladığı hakikat *index sui et falsidir*.² Shakespeare’i şair yapan şeyin ne olduğunu bildiğini iddia eden estetikçi, iddiasında Bayan Stein’in şair olup olmadığını, değilse neden olmadığını bildiğini de ima eder. Klasik sanatçılara bağlı kalan filozof-estetikçi, sanatın özünü onları sanatçı yapan şeyde değil, onları klasik, yani ‘akademik akıl’ tarafından kabul edilebilir yapan şeyde bulacağından oldukça emindir.

Olgularla ilişkilerinde teorilerin doğruluğu için maddi bir kritere sahip olmayan ‘filozofların estetiği’, ancak biçimsel bir kriter uygulayabilir. Bu estetik, bir teorideki mantıksal kusurları tespit edebilir ve bu nedenle onu yanlış olarak reddedebilir ancak hiçbir teoriyi doğru olarak kabul edemez veya öne süremez. Hiç de yapıcı değildir; *tamquam virgo Deo consecrata, nihil parit*.³ Yine de akademik estetiğin kaçkın ve tıkanmış erdeminin, olumsuz olsa da kullanımları vardır. Onun diyalektiği, sanatçı-estetikçi veya eleştirmenin, sanat eleştirisinden estetik teoriye nasıl ilerleyeceğini gösterecek dersleri öğrenebileceği bir okuldur.

3. Mevcut Durum

Sanatçı-estetikçiler ile filozof-estetikçiler arasındaki ayrım, yarım asır önceki hâliyle olgularla oldukça iyi örtüşüyor ancak bugünün olgularıyla örtüşmüyor. Son kuşakta ve son yirmi yılda giderek artan bir şekilde, bu iki sınıf arasındaki boşluk, üçüncü bir estetik teorisyenler sınıfının ortaya çıkmasıyla doldurulmuştur: Kendilerini felsefe veya psikoloji alanında ya da her ikisinde eğitime zahmetine giren, bir denemecinin havası ve zarafetiyle ya da bir tefsirci rahibin küçümsemesiyle değil, kendisinin dışındakilerin konuştuğu bir tartışmaya katkıda bulunan ve bu tartışmadan kendisinin bile bilmediği hakikatlerin

² Spinoza’nın sözü: “Veritas est index sui et falsi.” (Hakikat, hem kendini hem de hakikat olmayanı gösterir.) (Çev.)

³ Francis Bacon’ın sözü: “Causarum finalium, der Bacon, investigatio sterilis est, et tanquam virgo Deo consecrata, nihil parit.” (Asıl gayeyi araştırmak kısırdir, Tanrı’ya adanmış bir bakire gibi dölsüzdür.) (Çev.)

ortaya çıkacağını uman bir insanın tevazu ve ciddiyetiyle yazma zahmetine giren şairler, ressamlar ve heykeltıraşlar.

Bu, sanatçıların kendileri ve diğer insanlarla ilişkileri hakkında düşünme biçimindeki köklü değişikliğin bir yönüdür. 19. yüzyılın sonlarında sanatçı, başkaları tarafından sorgulanamayacak kadar yüksek ve ruhani, üstünlüğünden kendini sorgulayamayacak kadar emin ve zanaatının gizemlerinin filozoflar ve diğer dünyevi kişiler tarafından analiz edilmesi ve teorileştirilmesi gerektiği önerisine kızarak, sıradan ölümlülerden farklı elbisesiyle işaretlenmiş üstün bir varlık olarak aramızda dolaşıyordu. Günümüzde sanatçılar, kıskançlık fırtınalarıyla zaman zaman dingin iklimi bozulan, dünyevi kaygılardan uzaklığı, zaman zaman hukuka olan skandal temasla gölgelenen karşılıklı bir hayranlık toplumu oluşturmak yerine, diğer insanlar gibi dolaşıyorlar, uygun biçimde gurur duymaktan başka bir şey hissetmedikleri bir işin peşinde koşuyorlar ve bunu yapma yolları konusunda birbirlerini alenen eleştiriyorlar. Bu yeni topraklarda, nicel bakımından zengin ve genel olarak yüksek nitelikte yeni bir estetik teori doğdu. Bu hareketin tarihini yazmak için çok erken, ancak katkıda bulunmak için çok geç değil: Sırf böyle bir hareket devam ettiği için böyle bir kitap, yazıldığı ruhla okunması umuduyla yayımlanabilir.

4. ‘Sanat’ Kelimesinin Tarihi

‘Sanat’ [art] kelimesiyle ilgili muğlaklıkları gidermek için onun tarihine bakmalıyız. Kelimenin estetik anlamı, –burada bizi ilgilendiren anlamı–, köken olarak çok yenidir. Yunancadaki τέχνη [tékhne] gibi, eski Latince *ars* oldukça farklı bir anlama gelir: Marangozluk, demircilik veya cerrahlik gibi zanaat veya belirli bir alanda uzmanlaşmış bir beceri biçimi anlamına gelir. Yunanlılar ve Romalılar, sanat dediğimiz şeyi, zanaattan farklı bir şey olarak algılamadılar; sanat dediğimiz şeyi sadece şiir zanaatı (ποιητική τέχνη, *ars poetica*) gibi bir zanaat grubu olarak gördüler. Şiir zanaatını, ilkesel olarak bazen elbette kuşkuyla, tıpkı marangozluk ve diğerleri gibi kavradılar: Bunlardan

herhangi birinin bir diğerinden farklılık gösterdiği şekilde şiir zanaatının da onlardan farklılık gösterdiğini düşündüler.

Bizim için bu olguyu idrak etmek zor, bunun çıkarımlarını anlamak daha da zor. İnsanların belli bir şey için hiçbir sözcüğü yoksa bunun nedeni onun farklı türde bir şey olduğunu fark etmemeleridir. Biz Antik Yunanlıların sanatına hayranlıkla bakarken, doğal olarak onların da bu sanata kendimizin-kiyle aynı ruhla hayranlık duyduklarını varsayıyoruz. Ama biz ‘sanat’ kelimesinin beraberinde modern Avrupa estetik bilincinin tümüyle incelikli ve ayrıntılı çıkarımlarını taşıdığı türden bir sanat olarak ona hayranlık duyuyoruz. Yunanlıların ona bu şekilde hayran olmadıklarından kesinlikle emin olabiliriz. Ona farklı bir açıdan yaklaşıyorlardı. Bunun ne olduğunu belki Platon gibi insanların bu konuda yazdıklarını okuyarak keşfedebiliriz; ama büyük acılar çekmeden olmaz çünkü her modern okurun yaptığı ilk şey, Platon’un şiir hakkında söylediklerini okuduğunda, Platon’un bizimkine benzer bir estetik deneyimi anlattığını varsaymaktır. Yaptığı ikinci şey de öfkelenmektir, çünkü Platon onu çok kötü biçimde tanımlar. Çoğu okurda üçüncü aşama yoktur.

Ortaçağ Latincesinde *ars*, hem kelimeyi hem de anlamı alan erken modern İngilizcede *art* gibi, dilbilgisi veya mantık, büyü veya astroloji gibi herhangi bir özel kitabı bilgi biçimi anlamına geliyordu. Shakespeare dönemindeki anlamı hâlâ budur: Büyülü pelerinini çıkaran Prospero, “Orada uzan, benim sanatım.” diyor.⁴ Fakat önce İtalya’da, sonra başka yerlerde Rönesans, eski anlamı yeniden tesis etti; Antik dünyadaki sanatçılar gibi Rönesans sanatçıları da kendilerini esasen zanaatkâr olarak görüyorlardı. 17. yüzyıla kadar, estetiğin sorunları ve kavramları, teknik ya da zanaat felsefesinden ayrılmaya başlamamıştı. 18. yüzyılın sonlarında, ayrışma, sanayi-i nefise ile yararlı sanatlar arasında bir ayrım oluşturacak kadar ileri gitmişti; burada sanayi-i ‘nefise’ [*fine arts*], hassas veya yüksek beceri gerektiren sanatlar değil, ‘güzel’ sanatlar [*beautiful arts*] anlamına geliyordu (*les beaux arts, le belle arti, die schöne Kunst*). 19. yüzyılda, baştaki sıfat

⁴ Shakespeare, *Fırtına* [*The Tempest*], 1. Perde, 2. Sahne. (Çev.)

atılarak kısaltılan ve üleştirme çoğulu yerine tekil konularak genelleştirilen bu deyiş ‘sanat’ [*art*] hâline geldi.

Bu noktada, sanatın zanaattan ayrılması teorik olarak tamamlanmıştır. Ama sadece teorik olarak... ‘Sanat’ kelimesinin yeni kullanımı, öncü birlik tarafından bir tepeye dikilen bayraktır; bu, o tepenin etkili biçimde ele geçirildiğini kanıtlamaz.

5. Sistematik Muğlaklık

Kullanımı etkili kılmak için bu kelimeye bağlı muğlaklıklar ortadan kaldırılmalı ve uygun anlamı gün ışığına çıkarılmalıdır. Bir kelimenin uygun anlamı (vaftiz ebeveynlerinin doğumdan hemen sonra düzgün ve derli toplu tanımlarla nazıkçe verdikleri teknik terimlerden değil, yaşayan bir dildeki kelimelerden söz ediyorum) hiçbir zaman taşın üzerindeki martı gibi o kelimenin üzerine tüneyip durduğu bir şey değildir. Bir kelimenin doğru anlamı, bir geminin kıçı üzerindeki martı gibi o kelimenin üzerinde dolaştığı bir şeydir. Zihnimizdeki uygun anlamı saptamaya çalışmak, martıyı gemi armasına tünemeye tatlılıkla ikna etmeye benzer, kural, martı oraya tünediğinde canlı olmalıdır: Kişi, onu vurup oraya bağlamamalıdır. Uygun anlamı keşfetme yolu “Ne kastediyoruz?” sorusunu değil, “Ne kastetmeye çalışıyoruz?” sorusunu sormaktır. Bu da şu soruyu içerir: “Bizi kastetmeye çalıştığımız şeyi kastetmekten alıkoyan nedir?”

Zihnimizi uygun anlamdan uzaklaştıran bu engeller, uygun-suz anlamlar, üç türdendir. Onlara eski anlamlar, analogik anlamlar ve nezaket anlamları diyeceğim.

Geçmiş olan her kelimenin sahip olmaya mahkûm olduğu eski anlamlar, onun bir zamanlar sahip olduğu ve alışkanlıkla koruduğu anlamlardır. Bunlar, o kelimenin arkasında, kayan bir yıldızın gibi bir iz oluştururlar ve kendilerini ondan uzaklıklarına göre az çok eski anlamlara bölerler. Çok eski olanlar, kelimenin şu anki kullanımı için bir tehlike oluşturmaz; onlar ölü ve gömülüdür ve yalnızca antikacılar onları mezardan çıkarmak ister. Ancak daha az eskimiş anlamlar, çok ciddi bir tehlikedir. Boğulan insanlar gibi zihnimize yapışırlar ve bu yüz-

den kendilerinden en dikkatli analizle ayırt edebileceğimiz şimdiki anlamı itip kakarlar.

Analojik anlamlar, diğer insanların deneyimlerini tartışmak istediğimizde bunu ancak kendi dilimizde yapabileceğimiz olgusundan kaynaklanmaktadır. Kendi dilimiz, kendi deneyimimizi ifade etmek amacıyla icat edilmiştir. Bunu başkalarının deneyimlerini tartışmak için kullandığımızda, onlarınkini kendi deneyimlerimize uydururuz. Bir zenci kabilesinin İngilizler gibi düşünüp hissediyor görünmelerini sağlamadan onların nasıl düşündüğü ve hissettiği hakkında İngilizce konuşamayız; zenci arkadaşlarımızı, İngilizlerin nasıl düşündüğünü ve hissettiğini göstermeden, İngilizlerin nasıl düşündüklerini ve hissettiklerini onların dilinde açıklayamayız.⁵ Ya da daha doğrusu, bir tür deneyimin diğerine uydurulması bir süreliğine sorunsuz gider, ama er ya da geç, bir tür eğriyi diğeri aracılığıyla temsil etmeye çalıştığımızda olduğu gibi, bir kopuş gelir. Bu olduğunda, dili kullanılan kişi, diğerinin az çok çıldırdığını düşünür. Bu nedenle, antik tarihi incelerken, *πόλις*'in [*pólis*] çevirisi olarak tereddüt etmeden 'devlet' [*state*] kelimesini kullanırız. Ancak bize İtalyan Rönesansı'ndan gelen 'devlet' kelimesi, modern dünyanın yeni sekülerleşmiş politik bilincini ifade etmek için türetilmiştir. Yunanlıların böyle bir deneyimi yoktu; onların politik bilinçleri aynı anda dinî ve politiktir; öyle ki *πόλις* [*pólis*] ile kastettikleri şey, bize Kilise ve Devlet karmaşası gibi görünen bir şeydi. Böyle bir şey için hiçbir kelimemiz yok, çünkü bizim bu tür bir şeyimiz yok. Bunun için 'devlet', 'politik' ve benzeri kelimeleri kullandığımızda, onları uygun anlamlarında değil, analojik anlamda kullanıyoruz.

Nezaket anlamları, isim verdiğimiz şeylerin bizim önemli gördüğümüz şeyler olması olgusundan kaynaklanmaktadır. Bilimsel teknik ayrıntılar için doğru ne olursa olsun, canlı bir dildeki kelimeler, bazen tanımlayıcı işlevinden önce gelen bazı pratik ve duygusal renkler olmadan asla kullanılmaz. İnsanlar, 'beye-

⁵ "Okurun, kâhinin gücüne ilişkin tüm Zande iddialarını tamamen ortadan kaldıracak herhangi bir argümanı düşünmesine izin verin. Bu, Zande düşünce biçimlerine çevrilmiş olsaydı [Zande diline çevrilmiş olsaydı demekle aynı şey] bu, onların bütün inanç yapılarını desteklemeye hizmet ederdi." Evans-Pritchard, *Witchcraft, Oracles ve Magic among the Azande* (1937), s. 319-20.

fendi', 'Hristiyan' veya 'komünist' gibi unvanları, bu unvanların ifade ettiği niteliklere sahip olduklarını veya olmadıklarını düşündüklerinden dolayı betimsel olarak ya da bu niteliklere sahip olmayı isteyip istemediklerinden dolayı duygusal olarak ve bu niteliklerin ne olduğunu bilip bilmediklerinden bağımsız olarak iddia eder veya reddederler. Bu iki alternatif, birbirini karşılıklı olarak dışlamaktan çok uzaktır. Ancak betimsel güdü duygusal olanın gölgesinde kaldığında, duruma göre o kelime bir nezaket unvanı veya kaba bir lakap hâline gelir.

6. Birinci Kitabın Planı

Bunu 'sanat' kelimesine uyguladığımızda, onun uygun anlamının iyi kurulmuş eski, analogik ve nezaket anlamlarıyla korunmuş olduğunu anlarız. Herhangi bir önemi olan tek eski anlam, sanatı zanaatla özdeşleştiren anlamdır. Bu anlam, uygun anlamla karıştığında, sonuç, 'teknik sanat teorisi' dediğim o özel hata olur: Sanatın bir tür zanaat olduğu teorisi... Bu durumda elbette şu soru ortaya çıkıyor: Bu ne tür bir zanaat? Burada rakip görüşler arasındaki farklılığa ilişkin geniş bir tartışma alanı var. Bu kitabın bu tartışmaya hiçbir katkısı olmayacak. Soru, sanatın bu yoksa şu tür bir zanaat mı olduğu değil, herhangi bir tür zanaat olup olmadığıdır. Sanatın bir tür zanaat olduğu şeklindeki teoriyi çürütmeyi bile önermiyorum: Tanıtlanması gereken bir konu değil bu. Hepimiz, sanatın zanaat olmadığını çok iyi biliyoruz; tüm yapmak istediğim, okura bu iki şeyi ayıran bilindik farklılıkları hatırlatmaktır.

Analogik olarak, kendi modern Avrupa dünyamızda sanat dediğimiz şeye belirli yönlerden (şüphesiz önemli yönlerden) benzeyen, ancak diğer yönlerden benzemeyen birçok şey için 'sanat' kelimesini kullanıyoruz. Ele alacağım örnek, büyümlü sanattır. Bunun ne anlama geldiğini açıklamak için bir ara vereceğim.

Geçtiğimiz yüzyılda üst paleolitik çağın natüralist hayvan resimleri ve heykelleri keşfedildiğinde, bunlar yeni bulunan bir sanat okulunu temsil ettikleri için selamlandılar. Çok geçmeden, bu tanımlamanın belirli bir yanlış anlaşılmayı ima ettiği anlaşıl-

di. Onları sanat olarak adlandırmak, adının kendilerine verildiği modern yapıtlarla aynı amaçla tasarlandığı ve uygulandığı varsayımına işaret ediyordu ve bu varsayımın yanlış olduğu ortaya çıktı. Bu paleolitik seleflerine açıkça minnettar bir tavrı olan Bay John Skeaping, güzel hayvan çizimlerinden birini yaptığında, onu camın altına koyup çerçeveler, halka açık bir yerde sergiler, insanların gidip ona bakmasını bekler ve birisinin onu satın almasını, eve götürmesini ve o kişinin ve arkadaşlarının onun hakkında tefekküre dalıp hoş vakit geçirmesi için duvara asmasını umar. Nitekim tüm modern sanat teorilerinin, bir sanat eserinin ne için olduğu konusunda ısrarcı olması hakkında tefekkürde bulunulmalıdır. Ama bir Orinyasiyen ya da Magdalenian ressam böyle bir çizim yaptığında, bunu kimsenin yaşamadığı ve çoğu zaman insanların büyük bir sıkıntı yaşamadan ve bazı özel günlerde asla yaklaşamayacakları yerlere koydu. Bu ressamın onlardan yapmalarını beklediği şeyin, bu çizime mızrak saplamak ya da ok atmak olduğu anlaşılıyor, daha sonra tahrif edildiğinde üstüne bir tane daha resmetmeye hazırды.

Bay Skeaping, çizimlerini bir kömürlükte saklasaydı ve onları bulan kişinin onlara ateş edip kurşun delikleriyle doldurmasını bekleyseydi, estetik teorisyenler onun sanatçı olmadığını söylerdi, çünkü o, çizimlerini sanat eseri olarak tefekkür için değil, atış hedefi olarak tüketim için planlamıştı. Aynı argümana göre, paleolitik resimler, her ne kadar benzeseler de sanat eserleri değildir: Benzerlik yüzeyseldir; önemli olan amaçtır ve amaç farklıdır. Burada arkeologları amacın büyüğü olduğuna ve bu resimlerin avcılarının önceden şekillendirdiği ve böylece tasvir edilen hayvanların ölümünü veya yakalanmasını sağlayan bir tür ritüelde aksesuar olduğuna karar vermeye iten nedenlere girmeme gerek yok.⁶

Benzer bir büyüğü veya dinî işlev, başka yerlerde de görülebilir. Antik Mısır heykellerinin portreleri, sergi ve tefekkür için tasarlanmamıştı; mezarın karanlığında, ziyaret edilmeden,

⁶ Bu konuyla ilgilenen İngilizce okurlar şu eserlere başvurabilir: Count Bégouen, "The Magical Origin of Prehistoric Art", *Antiquity*, III (1929), s. 5-19, Baldwin Brown, *The Art of the Cave-Dweller* (1928).

hiçbir izleyicinin onları göremediği ama ne olursa olsun, tam olarak büyülü işlerini yapabilecekleri bir yerde saklanmışlardı. Roma resmi, gelecek nesillerinin ev hayatına göz kulak olan, sanatsal niteliklerinin hizmet ettiği büyülü veya dini bir amacı olan ataların resimlerinden türetilmişti. Yunan tiyatrosu ve Yunan heykeli, dinî kültürün aksesuarları olarak başladı. Ortaçağ Hristiyan sanatının tüm eserleri aynı amacı gösterir.

‘Sanat’, ‘sanatçı’, ‘sanatsal’ ve benzeri terimler daha çok nezaket nitelermeleri olarak kullanılır. Bu nitelermeleri talep eden, ancak bir bütün olarak, doğru bir gerekçe olmaksızın talep eden şeyleri topluca ele aldığımızda, sanatın nezaket nitelermesini mütemadiyen talep edip alan şeyin, gerçek adı eğlence ya da oyalanma olan şey olduğu ortaya çıkar. Düzyazı ve şiir edebiyatımızın, resim, çizim ve heykellerimizin, müziğimizin, dansımızın, oyunculuğumuzun ve benzeri şeylerimizin büyük çoğunluğu oldukça sade ve sıklıkla açık bir şekilde eğlendirmek için tasarlanmıştır, ancak bunlar sanat olarak adlandırılır. Yine de bir ayrım olduğunu biliyoruz. Son zamanlarda *enfant terrible* [yaramaz çocuk] gibi açık sözlü gramofon ticareti, kataloglarında aslında bu ayrımı ifade ediyor ya da ifade etmeye çalışıyor. Neredeyse tüm gramofon kayıtları açıkçası eğlence müziği olarak yayımlanıyor; kalan küçük bir kısım ‘uzman kayıtları’ veya benzeri olarak ayrılıyor. Ressamlar ve romancılar da aynı ayrımı yapıyorlar, ama o kadar alenen değil.

Bu, estetik teorisyenin büyük ilgi duyduğu bir olgudur, çünkü bunu kavrayamazsa, bu olgu onun hakiki sanatı eğlenceyle özdeşleştirmesine neden olup teorisyenin sanat kavrayışını bozabilir; sanat tarihçisi daha doğrusu bir bütün olarak medeniyet tarihçisine de aynı ilgiyi duyar çünkü bu, onu, sanatla ve genel olarak medeniyetle ilişkili olarak eğlencenin kapladığı yeri anlamaya yönlendirir.

Öyleyse ilk işimiz, hatalı biçimde sanat olarak adlandırılan bu üç sanat türünü araştırmaktır. Bu yapıldığında, hakiki sanat hakkında söylenecek ne kaldığını görmeliyiz.

BİRİNCİ KİTAP

SANAT VE SANAT OLMAYAN

2

SANAT VE ZANAAT

1. Zanaatın Anlamı

‘Sanat’ kelimesinin hakiki sanattan ayırt edilmesi gereken ilk anlamı, bu kitapta zanaat olarak adlandıracağım şeyi kasteden eski anlamdır. Eski Latince *ars* ve Yunancada *τέχνη* [*tékhnē*] kelimesinin anlamı şudur: Bilinçli olarak kontrol edilen ve yönlendirilen eylem yoluyla önceden tasarlanmış bir sonuç üretme gücü. Sağlam bir estetiğe doğru ilk adımı atmak için, zanaat kavramını hakiki sanat kavramından tamamen ayırmak gerekir. Bunu yapmak için yine öncelikle zanaatın temel özelliklerini sıralamalıyız:

(i) Zanaat, her zaman *araç* ve *amaç* arasında bir ayrım içerir, bunların her biri açıkça diğerinden farklı, ancak onunla bağlantılı bir şey olarak düşünülür. ‘Araç’ terimi, genel olarak aletler, makineler veya yakıt gibi amaca ulaşmak için kullanılan şeyleri kapsar. Bu terim, kesinlikle, bu şeyler için değil, bunlarla ilgili eylemler için geçerlidir: Aletlerin kullanılması, makinelerle meşgul olma veya yakıtın yakılması. Bu eylemler (kelimenin tam anlamıyla ifade edildiği gibi) amaca ulaşmak için yapılır veya yerine getirilir ve amaca ulaşıldığında geride bırakılırlar. Bu durum, araç idesini bazen karıştırıldığı diğer iki ideden, parça idesinden ve materyal idesinden ayırmaya hizmet edebilir. Parçanın bütünle ilişkisi aracın amaçla ilişkisi gibidir çünkü parça bütün için vazgeçilmezdir, parça bütünle ilişkisinden dolayı ne ise odur ve bütün var olmadan önce kendi başına var olabilir, ama bütün var olduğunda, parça da var olur, oysa

amaç var olduğunda, araç ortadan kalkar. Materyal idesine gelince, ona aşağıda yer alan (iv.) şıkta döneceğiz.

(ii) Zanaat, planlama ve uygulama arasında bir ayrım içerir. Elde edilecek sonuç, ona ulaşılmadan önce tasarlanır veya düşünülür. Zanaatkâr, yapmak istediği şeyi, onu yapmadan önce bilir. Bu ön bilgi, zanaat için kesinlikle vazgeçilmezdir: Eğer bir şey, mesela paslanmaz çelik böyle bir ön bilgi olmadan yapılırsa, bunun yapımı bir zanaat örneği değil, bir rastlantıdır. Dahası, bu ön bilgi müphem değil, kesindir. Bir kişi bir masa yapmak için yola çıksa, ancak masayı yalnızca müphem bir şekilde –ikiye dört fit ile üçe altı fit arasında ve yüksekliği iki ile üç fit arasında bir yerde vesaire– düşünürse, bu kişi bir zanaatkâr değildir.

(iii) *Araç* ve *amaç*, planlama sürecinde bir şekilde; uygulama sürecinde tam tersi şekilde ilişkilidir. Planlamada amaç araçtan önce gelir. Önce amaç düşünülür, daha sonra araç düşünülür. Uygulamada araç önce gelir ve onun aracılığıyla amaca ulaşılır.

(iv) Hammadde ile bitmiş ürün veya artefakt¹ arasında bir ayrım vardır. Bir zanaat her zaman bir şey üzerinde uygulanır ve bunu farklı bir şeye dönüştürmeyi amaçlar. Üzerinde çalıştığı şey hammadde olarak başlar ve bitmiş ürün olarak sonuçlanır. Hammadde, zanaatın özel çalışması başlamadan önce hazır bulunur.

(v) *Biçim* ve *madde* arasında bir ayrım vardır. *Madde*, hammadde ve bitmiş üründe aynı olan şeydir; *biçim* farklı olan şeydir, zanaatın uygulanmasıyla değişen şeydir. Hammaddeyi ham olarak tanımlamak, onun biçimsiz olduğunu değil, yalnızca bitmiş üründe ‘dönüşüm’ yoluyla elde edeceği *biçime* henüz sahip olmadığını ima etmektir.

(vi) Çeşitli zanaatlar arasında hiyerarşik bir ilişki vardır, biri diğerinin ihtiyacı olanı sağlar, biri diğerinin sağladığını kullanır. Üç tür hiyerarşi vardır: *malzemeler*, *araçlar* ve *parçalar*. (a) Bir zanaatın hammaddesi, diğerinin bitmiş ürünüdür. Böylelikle ormancı, ağaçları kütüğe dönüştüren kesimcilere hammadde sağlamak için ağaçları diker ve büyürken onlara bakar; bunlar,

¹ Artefakt; bitmiş ürün, insan eliyle yapılan şey, insan yapımı olan. (Çev.)

onları kalasalara dönüştüren kereste fabrikasının hammaddesidir ve bunlar, başka bir seçim ve kurutma işleminden sonra bir marangoz için hammadde hâline gelir. (b) *Araçlar* hiyerarşisinde, bir zanaat diğerine araç sağlar. Böylelikle kereste tüccarı, madenciye maden direkleri tedarik eder; madenci demirciye kömür sağlar; demirci çiftçiye nal verir, vb. (c) *Parçalar* hiyerarşisinde, bir otomobil imalatı gibi karmaşık bir işlem, bir dizi zanaata üleştirilmiştir: Bir firma motoru yapar, diğeri dişlileri, öteki şasiyi, diğeri lastikleri, diğeri elektrikli teçhizatı vb.; son montaj tam olarak arabanın üretimi değil, sadece bu parçaların bir araya getirilmesidir. Bu yollardan bir veya daha fazlasında, her zanaat hiyerarşik bir karaktere sahiptir; ya hiyerarşik olarak diğer zanaatlarla ilişkilidir ya da kendi aralarında hiyerarşik olarak ilişkili çeşitli heterojen işlemlerden oluşur.

Bu özelliklerin birlikte zanaat kavramını tükettiğini veya her birinin ayrı ayrı ona özgü olduğunu iddia etmeden, kendimizden yeterince emin bir şekilde şunu iddia edebiliriz: Bunların çoğu belirli bir etkinlikte yer almadığında o etkinlik zanaat değildir; eğer bu isimle adlandırılırsa bu, ya yanlışlıkla ya da müphem ve kusurlu bir şekilde adlandırıldığından dolayıdır.

2. Teknik Sanat Teorisi

Zanaat fikrini geliştirenler Yunan filozoflarıydı; yazılarında yukarıdaki ayrımlar kesin olarak açıklanmıştır. Zanaat felsefesi, aslında, çalışmaları neredeyse tamamen korunmuş olan Sokrates'ten Aristoteles'e, Yunan zihninin veya her hâlükârda bu okulun en büyük ve en esaslı başarılarından biriydi.

Büyük keşifler, kâşiflerine olduklarından daha büyük görünür. Bir sorunu çözmüş kişi, kaçınılmaz olarak bu çözümü başka sorunlara da uygulamaya yönelir. Sokratik okul, bir zanaat teorisinin ana hatlarını ortaya koyduktan sonra, okul üyeleri olası ve olası olmayan her yerde zanaat örnekleri aramaya mahkûmdular. Bu ayartmayı nasıl karşıladıklarını, burada ona boyun eğdiklerini ve orada direndiklerini veya önce ona boyun eğdiklerini ve sonra zahmetli bir şekilde hatalarını düzelttik-

lerini göstermek için uzun bir makaleye ihtiyaç var. Bununla birlikte, başarılı direnişin iki parlak örneğinden söz edilebilir: Platon'un doğruluğun [*justice*] bir zanaat olmadığını (*Devlet*, 330d-336a) ve buna ilaveten doğru olmayışın da bir zanaat olmadığını tanıtlaması (336e-354a) ve Aristoteles'in, Platon'un *Timaeus*'unda ifade edilen, Tanrı ile dünya arasındaki ilişkinin zanaatkâr ve artefakt arasındaki ilişkinin bir örneği olduğu görüşünü reddi (*Metafizik*, Λ).

Bununla birlikte, estetik sorunlarla uğraşmaya başladıklarında hem Platon hem de Aristoteles bu ayartmaya kapıldılar. Ayrıntılı olarak tartıştıkları tek sanat olan şiirin bir tür zanaat olduğunu kabul ettiler ve bu zanaattan ποιητική τέχνη [*poiētikē technē*], şair-zanaatı olarak söz ettiler. Bu ne tür bir zanaattı?

Ayakkabıcılık, marangozluk veya dokumacılık gibi, amacı belli bir tür artefakt üretmek olan bazı zanaatlar vardır; tarım, hayvancılık veya at yetiştirme gibi, amacı insan-dışı belirli organizma türlerini üretmek veya geliştirmek olan diğerleri; yine tıp, eğitim veya savaş gibi, amacı belirli insanları belirli beden veya zihin durumlarına getirmek olan başkaları. Ama şair-zanaatının bunlardan hangi cinsin hangi türü olduğunu sormamıza gerek yok, çünkü bunlar birbirlerini dışlamıyorlar. Ayakkabıcı, marangoz veya dokumacı, sadece ayakkabı, yük arabası veya kumaş üretmeye çalışmıyor. Bunları üretiyor, çünkü bunlara talep var; yani, bunlar onun için bir amaç değil, belirli bir talebi karşılama amacının araçlarıdır. Gerçekte amaçladığı şey, müşterilerinde belli bir zihin durumunun, bu taleplerin karşılanmış olması durumunun üretimidir. Aynı analiz ikinci grup için de geçerlidir. Böylece sonunda bu üç tür zanaat bire indirgenir. Bunların hepsi insanları, arzulanan belirli koşullara getirme yollarıdır.

Aynı açıklama şair-zanaatı için de geçerlidir. Şair, bir tür yetenekli üreticidir; tüketiciler için üretir; onun becerisinin etkisi, bunlarda önceden arzu edilen durumlar olarak düşünülen belirli zihin durumlarını meydana getirmektir. Şair, diğer her türden zanaatkâr gibi, hangi etkiyi hedeflediğini bilmeli ve sadece başkalarının aktarılmış deneyimleri olan deneyim ve kurallarla onu nasıl üreteceğini öğrenmelidir. Bu, Platon ve Aristoteles'in ve onları izleyen *Ars Poetica* adlı eserinde Horatius gibi yazar-

ların tasarladığı gibi şair-zanaatıdır. Resim, heykel ve benzeri zanaatlar olacaktır; müzik, en azından Platon için, ayrı bir sanat değil, şiirin kurucu parçasıdır.

Eskilere geri döndüm, çünkü diğer pek çok konuda olduğu gibi, onların bu konudaki düşünceleri, öyle ya da böyle bizim düşüncemizde kalıcı izler bırakmıştır. Bazılarında, özellikle Platon'da oldukça farklı bir görüşe sahip öne-sürümler var; ama bu görüş, onların aşına oldukları görüştür, sanatın hem teorisi hem de pratiği büyük ölçüde bu görüşe dayanarak günümüze gelmiştir. Hatta günümüzün düşünce tarzları bazı yönlerden onu pekiştirme eğilimindedir. Günümüzde sanat sorunları da dâhil olmak üzere çoğu sorunu ya ekonomi ya da psikoloji açısından düşünmeye meylederiz ve her iki düşünme biçimi de, sanat felsefesini zanaat felsefesi kapsamına alma eğilimindedir. Ekonomist için sanat, uzmanlaşmış bir endüstri grubunun görünümünü sunar; sanatçı bir üreticidir, onun izleyici tüketicileri, nihayetinde onun üretkenliğiyle sahip olabildikleri zihin durumları açısından tanımlanabilen faydalar için ona ödeme yapar. Psikolog için izleyiciler, sanatçı tarafından sağlanan uyaranlara belirli şekillerde tepki veren kişilerden oluşur; sanatçının işi, hangi tepkilerin arzu edildiğini veya arzu edilebilir olduğunu bilmek ve onları ortaya çıkaracak uyaranları sağlamaktır.

Teknik sanat teorisi, bu nedenle hiçbir şekilde yalnızca eskilerin ilgi konusu değildir. Aslında günümüzde çoğu insanın, özellikle modern yaşamın getirdiği sorunlarda özel rehberlik için (bazen boşu boşuna) başvurduğumuz insanlar olan ekonomistler ve psikologların sanatı düşünme şekli budur.

Ancak bu teori, eleştirel bir gözle bakan herkesin görebileceği kaba bir hatadır sadece. Özellikle sanatla özdeşleştirilen zanaatın ne türden olduğu önemli değil. Sanatçının izleyicilerine vermesi düşünülen faydaların ya da ortaya çıkarması beklenen tepkilerin ne olduğu da önemli değildir. Bu tür detaylara bakılmaksızın, sorumuz, sanatın herhangi bir zanaat türü olup olmadığıdır. Bu soru, bir önceki bölümde sıralanan yarım düzine zanaat özellikleri akılda tutularak ve bunların sanat durumuna uyup uymadıkları sorularak kolayca yanıtlanabilir. Sıkıntıya düşülmemelidir; bu uyum anında ve ikna edici olmalıdır. Bizi

baştan itibaren rahatsız eden bir teoriye sahip olmaktansa, hiç bir sanat teorisine sahip olmamak daha iyidir.

3. Teorinin Çöküşü

(i) Zanaatın ilk özelliği, *araç* ve *amaç* arasındaki ayrımdır. Bu özellik, sanat eserlerinde de var mı? Teknik teoriye göre, evet var. At nalı, atı nallı insanda nasıl belirli bir zihin durumunun üretilmesinin aracıysa, bir şiir de izleyicide belirli bir zihin durumunun üretilmesinin aracıdır. Dolayısıyla bu şiir, sırası geldiğinde, diğer şeylerin araç olduğu bir *amaç* olacaktır. At nalı söz konusu olduğunda, analizin bu aşaması kolaydır: Demir ocağının ateşlenmesi, demir çubuğunun bir parçasının kesilmesi, kızdırılması vb. şeklinde sıralayabiliriz. Bir şiir söz konusu olduğunda, bu süreçlere benzer olan nedir? Şair, kâğıt ve dolmakalem alabilir, kalemi doldurabilir, oturup dirseklerini yerleştirebilir; ama bu eylemler (muhtemelen şairin kafasında süregiden) kompozisyona değil, yazmaya hazırlıktır. Şiirin kısa olduğunu ve herhangi bir yazı malzemesi kullanılmadan yazıldığını varsayalım; şairin o şiiri oluşturduğu *araçlar* nelerdir? ‘Kafiye sözlüğü kullanması’, ‘şiirin ölçüsünü göstermek için ayağını yere vurması veya başını veya elini sallaması’ veya ‘sarhoş olması’ gibi komik cevaplar dışında bu soruya cevap bulamıyorum. Konuya ciddiyetle bakılırsa, bu durumdaki faktörlerin sadece şair, onun zihninin şiirsel emeği ve şiir olduğu görülür. Teknik teorinin herhangi bir destekçisi “Doğru: O zaman şiirsel emek araç, şiir *amaçtır*” derse, ondan demir ocağı, örs, çekiç ve maşa olmadan saf bir işçilikle at nalı yapabilen bir demirci bulmasını isteriz. Şiir söz konusu olduğunda bunlara karşılık gelen hiçbir şey olmadığından şiir, *araçların* olduğu bir *amaç* değildir.

Aksine, şiir, dinleyicide belirli bir zihin durumu üretiminin *aracı* mıdır? Farz edelim ki, bir şairin, belirli bir sonuç üreteceklerini umarak izleyicilerine dizelerini okuyor ve yine farz edelim ki, sonuç farklı oluyor. Başlı başına bu durum, o şiirin kötü olduğunu mu kanıtlar? Zor bir soru; bazılarına göre evet, bazılarına göre hayır. Ama şiir açıkça bir zanaat olsaydı, cevap

hızlı ve tereddütsüz bir evet olurdu. Teknik teorinin savunucusu, bu noktada kendi olgularını teorisine uydurmadan önce epeyce sıkıntıya düşmek zorundadır.

Şimdiye kadar, teknik teorinin başarı şansı çok da parlak değil. Devam edelim:

(ii) Planlama ile uygulama arasındaki ayrım, bazı sanat eserlerinde, yani aynı zamanda zanaat veya artefakt olanlarda kesinlikle mevcuttur; elbette, bu iki şey arasında, belirli bir talebin karşılanması için, yararlı bir amaca hizmet etmek için yapılan, yine de bir sanat eseri olabilen bir bina veya kavanoz örneğinde görülebileceği üzere bir örtüşme vardır. Ama farz edelim ki, bir şair yürürken dizeler uyduruyor; aniden kafasında bir dize buluyor, sonra başka bir dize buluyor ve sonra onlardan memnun olmuyor ve beğenene kadar bunları değiştiriyor: Uyguladığı plan nedir? Yürüyüşe çıkarsa şiir yazabileceğine dair belirsiz bir fikri olmuş olabilir ama yazmayı planladığı şiirin, tabiricaizse, ölçüleri ve özellikleri neydi? Şüphesiz, bir derginin editörü tarafından belirlenen özel bir konu hakkında bir sone bestelemeyi umuyor olmuş olabilir, ama asıl mesele şu ki, olmayabilir de; yine de o, kafasında kesin bir plan olmadan şiir yazan bir şairdir. Ya da bir heykeltıraşın, başpiskoposun gönlünü almayı ve belirli bir kilise kapısının üzerindeki boş oyuğa yerleştirme imtiyazını elde etmeyi garantileyen, Hoptonwood taşından² üç fit yüksekliğinde bir Meryem Ana ve çocuk yapmadığını ama sadece çamurla oynadığını ve parmaklarının altındaki kilin dans eden küçük bir insana dönüştüğünü gördüğünü farz edelim: Önceden planlanmadan yapıldığından dolayı bu bir sanat eseri değil midir?

Bütün bunlar çok bilindik geliyor. Bunu değil, ama teknik sanat teorisinin bizim onu unutmamıza dayandığını vurgulamamıza gerek var. Biz bunu düşünürken, onu aşırı vurgulamamanın önemine dikkat edelim. Sanat, bu hâliyle, planlama ve yürütme arasındaki ayrımı ima etmez. Ancak (a) bu, olumlu değil, salt olumsuz bir özelliktir. Planın yokluğunu olumlu bir güç hâline getirip ona ilham, bilinçdışı veya benzeri dememeliyiz. (b) Bu, sa-

² İngiltere’de, Derbyshire’daki Middleton-by-Wirksworth’un kuzeyinde çıkartılan bir tür kireç taşı. (Çev.)

natın zorunlu değil, izin verilebilen bir özelliğidir. Planlanmamış sanat eserleri mümkünse, bundan, planlanmış hiçbir çalışmanın sanat eseri olmadığı sonucu çıkmaz. Romantizm denen çeşitli şeylerden birinin veya bazılarının altında yatan mantık hatası³ budur. Şu pekâlâ doğru olabilir: Yalnızca bir plan olmadan yapılabilen sanat eserleri önemsizdir ve en büyük ve en ciddi olanlar her zaman bir planlama unsuru ve dolayısıyla bir zanaat unsuru içerir. Ancak bu, teknik sanat teorisini haklı çıkarmaz.

(iii) Eğer ne *araçlar* ve *amaç* ne de planlama ve uygulama hakiki sanatta ayırt edilemiyorsa, şu açıktır ki, sırasıyla planlama ve uygulamada *araçla amaç* arasındaki düzen tersine çevrilemez.

(iv) Daha sonra hammadde ile bitmiş ürün arasındaki ayırma geliyoruz. Bu ayırım hakiki sanatta var mı? Varsa, şiir belirli bir hammaddeden yapılır. Ben Jonson'ın *Queene and Huntresse, chaste and faire?*'i yaptığı *hammadde* nedir? Kelimeler, belki... Peki, hangi kelimeler? Bir demirci, var olan tüm demirden değil, belli bir demir parçasından, demirhanenin köşesinde tuttuğu belirli bir çubuğu keserek at nalı yapar. Ben Jonson bunun gibi bir şey yaptıysa şöyle derdi: “*Cynthia's Revels*'in V. Perdesi, VI. Sahnesini açacak güzel küçük bir methiye yapmak istiyorum. İşte İngiliz dili ya da bildiğim kadarıyla İngiliz dili; beş kez *thy*, dört kez *to* ve her biri için üç kez *and*, *bright*, *excellently* ve *goddesse*⁴ vd. kelimelerini kullanacağım.” Elbette bunun gibi bir şey yapmadı. Şiirde yer alan kelimeler, şiirinkinden farklı bir düzende, bir bütün olarak zihninde hiç yoktu, okuduğumuz şiir yayımlanana kadar bu kelimeleri değiştirip duruyordu. Böyle bir şiirde kelimeleri, sesli harfleri veya sessiz harfleri ayırarak, Ben Jonson'ın bu şiiri yaparken zihninin işleyiş şekli hakkında ilginç ve (inanıyorum ki) önemli keşifler yapabileceğimizi inkâr etmi-

³ Bu, başka bir yerde tehlikeli sınırlar yanılgısı olarak adlandırdığım şeyin bir örneğidir. Sanat ve ‘zanaat’ örtüştüğü için sanatın özü tüm sanatın olumlu özelliklerinde değil, ‘zanaat’ eseri olmayan sanat eserlerinin özelliklerinde aranır. Dolayısıyla, sanat eseri olmasına izin verilen tek şey, sanat ve ‘zanaat’ arasındaki örtüşmenin dışında kalan marjinal örneklerdir. Bu tehlikeli bir sınırdır, çünkü daha ayrıntılı çalışma bu örneklerden bazılarında ‘zanaat’ın özelliklerini her an ortaya çıkarabilir. Bkz. *Essay on Philosophical Method* [Felsefi Yöntem].

⁴ Sırasıyla *thy*: Eski ve Orta İngilizce’de senin; *to*: -e, -a; *and*: ve *bright*: Parlak; *excellently*: Mükemmel biçimde; *goddesse*: tanrıça. (Çev.)

yorum. Teknik sanat teorisinin insanları bu konuları keşfetmeye yönlendirmesi durumunda iyi hizmet etmesine izin vermeye hazırım, ama bu teori, yapmaya çalıştığı şeyi ancak şiirin yapıldığı bu kelimeleri söyleyerek ya da materyali seslenerek ifade edebiliyorsa, saçma konuşuyor demektir.

Ama belki de başka türden bir hammadde vardır: Örneğin şairin emeğinin başlangıcında zihninde mevcut olan ve bu emeğin şiire dönüştüğü bir his veya duygu. Heine, “Aus meinem grossen Schmerzen mach’ ich die kleinen Lieder” [Büyük acımdan küçük şarkılar yapıyorum.] diyordu; şüphesiz haklıydı da; şairin emeği, duyguları şiirlere dönüştürmek olarak doğru biçimde tanımlanabilir. Ancak bu dönüşüm, demirin at nalına dönüştürülmesinden çok farklı bir şeydir. İki tür dönüşüm aynı olsaydı, demirci kirayı, at nalını kirayı ödeme arzusundan yapabiliirdi. Bu arzudan başka, onun üstünde ve ötesinde at nalı yapmak için sahip olması gereken bir şey daha vardır, at nalının hammaddesi olan demire de sahip olmalıdır. Şairin durumunda böyle başka bir şey daha yoktur.

(v) Her sanat eserinde, kelimenin bir anlamıyla, *biçim* denebilecek bir şey vardır. Daha kesin olmak gerekirse, ritim, kalıp, organizasyon, tasarım veya yapının doğasında bir şey vardır. Ancak, buradan *biçim* ve *madde* arasında bir ayrım olduğu sonucu çıkmaz. Bu ayrımın olduğu yerde, yani artefaktlarda, madde *biçim* ona empoze edilmeden önce hammadde şeklinde orada bulunuyordu ve *biçim*, maddeye empoze edilmeden önce tasarlanmış bir plan şeklinde orada bulunuyordu; bu ikisi bitmiş üründe bir arada var olduğundan, maddenin farklı bir *biçimi* nasıl kabul etmiş olabileceğini veya *biçimin* farklı bir maddeye nasıl empoze edilmiş olabileceğini görebiliriz. Bu ifadelerin hiçbiri bir sanat eseri için geçerli değildir. Bir şiir ortaya çıkmadan önce orada şüphesiz bir şey vardı; örneğin şairin zihninde karmakarışık bir heyecan vardı; ama gördüğümüz gibi şiirin hammaddesi bu değildi. Ayrıca, hiç şüphesiz, yazma dürtüsü de vardı; ama bu dürtü, yazılmamış şiirin biçimi değildi. Şiir yazıldığında da içinde “Bu, farklı bir *biçime* bürünmüş olabilen bir maddedir.” veya “Bu, farklı bir maddede gerçekleştirilmiş olabilen bir *biçimdir*.” diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur.

İnsanlar sanatla bağlantılı olarak *madde* ve *biçim*den ya da şu garip *biçim* ve içerik melez ayrımından söz ettiklerinde, aslında iki şeyden birinden ya da aynı anda her ikisini de birbirine karıştırarak söz ediyorlar. Ya bir sanat eserini bir artefakta, sanatçının eserini zanaatkârın eserine benzetiyorlar; ya da bu terimleri, sanatta gerçekten var olan, ancak farklı bir türden olan ayrımlara atıfta bulunmak için müphem biçimde mecazi olarak kullanıyorlar. Sanatta her zaman ifade edilen ile onu ifade eden arasında bir ayrım vardır; başlangıçtaki yazma, resmetme veya besteleme dürtüsü ile bitmiş şiir, resim veya müzik arasında bir ayrım vardır; sanatçının deneyimindeki duygusal unsur ile entelektüel unsur olarak adlandırılabilir şey arasında bir ayrım vardır. Bütün bunlar incelenmeyi hak ediyor; ama hiçbir *biçim* ve *madde* arasındaki ayrımın bir örneği değildir.

(vi) Son olarak, her biri bir altındakine *amaçlar* dikte eden, kendi üstündekine ya *araçlar* veya *hammaddeler* ya da *parçalar* sağlayan zanaatların hiyerarşisine benzeyen hiçbir şey sanatta yoktur. Bir şair, bir müzisyene vermek için şiirler yazdığında, bu şiirler müzisyenin *amacı* için *araç* değildir, çünkü bunlar müzisyenin bitmiş ürünü olan şarkıya dâhil edilirler ve gördüğümüz üzere, arkada bırakılmak *araçların* özelliğidir. Ama bunlar *hammadde* de değiller. Müzisyen onları müziğe dönüştürmez; onları besteler, onlar için yaptığı müziğin *hammaddesi* var olsaydı (ki yok), o *hammadde* şiirlerden oluşamazdı. Gerçekleşen şey, daha ziyade şair ve müzisyenin, her ikisine de bir şeyler borçlu olan bir sanat eseri üretmek için iş birliği yapmalarıdır ve bu, şairin durumunda iş birliği yapma niyeti olmasa bile doğrudur.

Aristoteles, zanaatlar hiyerarşisi kavramından, üzerinde tüm hiyerarşik dizilerin birleştiği üstün bir zanaat kavramını çıkardı, böylece tüm zanaatların ürettiği çeşitli ‘mallar’ bu üstün zanaatın eserini hazırlamada şu ya da bu şekilde rol oynuyorlardı, bu nedenle bu üstün zanaatın ürününü ‘en yüce iyi’ olarak adlandırılabiliriyordu.⁵ İlk bakışta, bunun bir yankısı, Wagner’in yüce sanat olarak opera teorisinde düşünülebilir; yücedir çünkü müzik, şiir ve tiyatronun güzelliklerini, zaman

⁵ Nicomakhos’a Etik, başlangıç: 1094, a 1-b 10.

sanatlarını ve mekân sanatlarını tek bir bütün hâlinde birleştirir. Ancak Wagner'in sanatların en büyüğü olarak opera fikrinin haklı olup olmadığı sorusundan tamamen ayrı olarak, bu görüş aslında bir sanatlar hiyerarşisi fikrine dayanmaz. Sözler, jestler, müzik, sahne operanın araçları değildir, onun *hammad-deleri* de değildir, ama onun *parçalarıdır*; araçların ve *malzeme*lerin hiyerarşileri bu nedenle göz ardı edilebilir ve yalnızca parçaların hiyerarşisi kalır. Ama bu bile geçerli değildir. Wagner sadece kendi müziğini değil, sözlerini de yazdığı, sahnesini tasarladığı ve kendi yapımcılığını yaptığı için kendisini fevkalade büyük bir sanatçı olarak görüyordu. Bu, hiyerarşik karakterini çeşitli *parçaların* her birinin bir tür işte uzmanlaşan farklı firmalar tarafından yapıldığı olgusuna borçlu olan, otomobillerin yapıldığı sistem gibi bir sistemin tam tersidir.

4. Teknik

Zanaat kavramını ciddiye aldığımız anda, hakiki sanatın herhangi bir zanaat türü olamayacağı tamamen açıklık kazanır. Günümüzde sanat hakkında yazan çoğu insan bunun bir zanaat türü olduğunu düşünüyor; bu, modern bir estetik teorisinin en başta savaşılmak zorunda olduğu ana hatadır. Hatanın kendisini açıkça kabul etmeyenler bile, onu ima eden öğretileri benimserler. Böyle bir öğreti, teknik sanat öğretisidir.

Bu öğreti şu şekilde ifade edilebilir. Sanatçı, teknik adı verilen belirli bir uzmanlık biçimine sahip olmalıdır. Yeteneğini bir zanaatkârın yaptığı gibi, kısmen kişisel deneyim yoluyla ve kısmen de öğretmenleri hâline gelen başkalarının deneyimlerini paylaşarak kazanır. Böylece edindiği teknik beceri onu tek başına bir sanatçı yapmaz; çünkü teknisyen olunur, ama sanatçı doğulur. Büyük sanatsal güçler, teknik kusurlu olsa bile güzel sanat eserleri üretebilir; en mükemmel teknik bile bu güçler yoksa en iyi işi üretmez; ama yine de bir dereceye kadar teknik beceri olmadan hiçbir sanat eseri üretilemez ve diğer şeyler eşit olduğunda, teknik ne kadar iyi olursa, sanat eseri de o kadar iyi olacaktır. En büyük sanatsal güçler uygun ve doğru şekilde

sunulmaları için, kendi başlarına olduğu kadar türünde de iyi bir teknik olmasını gerektirir.

Tam olarak anlaşılırsa, bunların hepsi çok doğrudur; işini öğrenmek için çok az zorluk çekmiş olsa da kalbinin doğru yerde olması şartıyla, sanat eserleri herhangi biri tarafından üretilabilir, şeklindeki duygusal görüşün bir eleştirisi olarak çok yararlıdır. Sanat üzerine yazan bir yazar, çoğunlukla sanatçılara değil, sanatın amatörlerine hitap ettiği için, her sanatçının bildiği ama çoğu amatörün bilmediği konuyu vurgulasa iyi olur. Akıllıca ve amaca yönelik çok büyük bir emek, ıstırap dolu ve özenli öz-disiplin Pope'un yazdığı gibi bir dize yazabilen ya da Michelangelo gibi tek bir taştan tek bir vuruş tek bir parça çıkaran bir insan hâline getirir. En iyi sanatın zorunlu bir koşulu olsa da burada sergilenen becerinin (şimdilik beceri kelimesine itiraz etmeden geçelim), o sanatı üretmek için tek başına yeterli olmadığı da aynı şekilde doğru ve önemlidir. Ben Jonson'ın şiirinde yüksek derecede böyle bir beceri gösterilir; bir eleştirmen, şiiri içeren karmaşık ve ustaca ritim ve kafiye, ses yinelemesi, ses benzeşmesi ve ses uyumsuzluğu kalıplarını analiz ederek bu beceriyi verimli bir şekilde gösterebilir. Ama Ben Jonson'ı bir şair ve büyük bir şair yapan şey, bu tür kalıpları inşa etme becerisi değil, tanrıça ve görevlileri hakkındaki hayalgücüne dayalı görüşüdür, onları ifade ederken bu beceriyi kullanmakta harcadığı zamana değdi ve şiirin zevkine varırken onun inşa ettiği kalıpları incelemekte harcadığımız zamana değdi. Hem şair, hem de eleştirmen olarak saygınlığı takdire gerek olmayan ve şiirdeki ses kalıbı çözümlemeleri kendi şiiri kadar başarılı olan Bayan Edith Sitwell, Bay T.S. Eliot tarafından inşa edilen kalıpları bu şekilde analiz etmiş ve bunların temsil ettiği beceriyi samimi bir biçimde kaleme almıştır; ama onun büyüklüğünü, bazen gülünç bir şekilde onun eşiti olduklarını sanan diğer bazı şairlerin küçüklüğüyle karşılaştırmak istediğinde, Eliot'ın tekniğini övmeyi bırakır ve şöyle yazar: “Burada kızgın meleklerle konuşan bir adamımız var, berrak nur ve kutsal huzur melekleriyle ve ‘ölülerin en aşağılıkları arasında yürüyen.’”⁶

⁶ *Aspects of Modern Poetry*, V. Bölüm, s. 251.

Sitwell, Eliot'ın şiirinin özünün bu deneyim olduğunu anlamamızı sağlar; bize onun gerçek bir şair olduğunu söyleyen, şairin deneyimiyle 'deneyimimizin genişlemesi'dir (Sitwell'in ünlü sözüdür ve her zaman okurlarını aydınlatmak için kullanmıştır); bir şairin teknik beceriye sahip olması ne kadar gerekli olursa olsun, o, yalnızca bu beceri, sanatla değil, sanatın hizmetinde kullanılan bir şeyle özdeşleştirildiği ölçüde şairdir.

Bu, eski Greko-Romen şair zanaat teorisi değil, onun değiştirilmiş ve kısıtlanmış bir versiyonudur. Bununla birlikte, onu incelediğimizde, hatalarından kaçınmak için eski şair zanaat teorisinden uzaklaşsa da yeterince ileri gitmediği anlarız.

Şair teknik beceriye sahip olarak tanımlandığında, bu, onun gerçek bir teknisyen veya zanaatkâr durumunda bu adla bilinenle aynı nitelikte bir şeye sahip olduğu anlamına gelir. Bir marangozun becerisi bir masanın yapımına dayandığı gibi bir şairin durumunda söz konusu bu şeyin şiirinin üretimine dayandığını ima eder. Eğer bunu kastetmiyorsa, kelimeler belirsiz bir anlamda kullanılıyordur, ya onları kullanan insanların okurlarından kasıtlı olarak gizledikleri ezoterik bir anlamda veya (daha büyük olasılıkla) kendileri için bile belirsiz kalan bir anlamda. Bu dili kullanan insanların onu ciddiye aldıklarını ve sonuçlarına uymak istediklerini varsayacağız.

Zanaatkârın becerisi, belirli bir *amacı* gerçekleştirmek için gerekli olan *araçlara* ilişkin bilgisi ve bu *araçlara* hâkim olmasıdır. Masa yapan bir marangoz, bunu yapmak için hangi malzemelere ve hangi aletlere ihtiyaç duyulduğunu bilerek ve bunları masayı tam olarak belirtildiği gibi üretecek şekilde kullanabilmesiyle becerisini gösterir.

Şiirsel teknik teorisi, ilk olarak bir şairin ifade talep eden belirli deneyimlere sahip olduğunu ima eder; daha sonra şair, içinde bu deneyimlerin ifade edilebilecekleri olası bir şiir tasarlar. Bundan sonra ulaşılmamış bir *amaç* olarak bu şiir, gerçekleşmesi için belirli beceri güçlerinin veya biçimlerinin uygulanmasını gerektirir, bunlar da şairin tekniğini meydana getirir. Bunda bir doğruluk payı var. Şiir yapmanın şairin şiir biçiminde ifade edilmesini gerektiren bir deneyim yaşamasıyla başladığı doğrudur. Ancak, şairin tekniğinin *araç* olduğu yazılmamış

şairin bir *amaç* olarak tanımlanması yanlıştır; bu, şairin şiirini yazmadan önce, onun özelliklerini, bir marangozun yapmak üzere olduğu bir masanın özelliklerini bildiği şekilde bildiğini ve belirtebileceğini ima eder. Bu, her zaman zanaatkâr için geçerlidir; dolayısıyla bu durum, sanat eserinin aynı zamanda bir zanaat eseri olduğu durumlarda bir sanatçı için doğrudur. Ancak sanat eserinin bir zanaat eseri olmadığı durumlarda, sanatçı için bu hiç de geçerli değildir; şair şiirlerini doğaçlama söyler, heykeltıraş kiliyle oynar vb. Bu gibi durumlarda (bunlar muhtemelen görece alçakgönüllü bir düzeyde olsa da her şeyden önce sanat örnekleridir), ifade edilmesi gereken deneyimi ifade edene kadar sanatçının o deneyimin ne hakkında olduğuna dair hiçbir fikri yoktur. Söylemek istediği şey, kendisine yönelik *araçların* tasarlanmasını gerektiren bir *amaç* olarak sanatçıda mevcut değildir; ona ancak şiir kendi zihninde veya kil kendi parmaklarında şekillendiğinde açık kılınır.

Bu durumun bazı kalıntıları, en ayrıntılı, en yansıtıcı, en yüksek planlı sanat eserlerinde bile görülür. Bu, başka bir bölümde geri dönmemiz gereken bir sorundur: En basit biçimleriyle sanatın düşünümsel olmayan kendiliğindenliğini, *Agamemnon* veya *İlahi Komedya* gibi büyük sanat eserlerinin taşıdığı muazzam entelektüel yükü uzlaştırma sorunu... Şimdilik daha basit bir sorunla uğraşıyoruz. Genel bir sanat teorisi olduğunu iddia eden şeyle karşı karşıyayız. Bunun yanlış olduğunu kanıtlamak için, sadece, bunun geçerli olmadığı, herkesçe bilinen sanat örnekleri olduğunu göstermemiz gerekir.

Bu nedenle, bir sanatçının teknik adına kelimeler, notalar veya fırça izleri ile kalıplar inşa etme gücünü açıklarken, bu teori onu bir zanaatkârın önceden tasarlanmış bir *amaç* için uygun *araçlar* inşa etme becerisine benzeterek yanlış tanımlar. Kalıplar şüphesiz gerçektir; sanatçının onları inşa ettiği güç şüphesiz bizim dikkatimizi çekecek bir şeydir; ancak, ona, bilinçli bir *amaç* ulaşmak için *araçların* bilinçli bir şekilde hesaplanması ya da başka bir deyişle teknikmiş gibi muamele etme kararlılığıyla yaklaşsak, onunla ilgili çalışmamıza peşinen ket vurmuş oluruz.

5. Psikolojik Uyarıcı Olarak Sanat

Eleştirmenlerin yazılarında belirtildiği veya ima edildiği şekliyle modern sanatsal teknik kavrayış başarısız olabilir; ama bu, eski şair-zanaatı teorisinin zayıflıklarının üstesinden gelme yönünde ciddi bir girişimdir. Bu anlayış, bir sanat eserinin bu sıfatla bir artefakt olmadığını kabul eder, çünkü onun yaratılışı zanaat anlayışı altında toplanamayan unsurları içerir; Yine de bu teoride bir doğruluk payı olduğu savunulur, çünkü bir sanat eserinin yaratılmasına dâhil olan unsurlar arasında bu şekilde sınıflandırılabilir bir unsur, yani sanatçının tekniği vardır. Bunun işe yaramayacağını gördük; ama en azından bunu öne süren kişiler konu üzerinde çalışmaktadır.

Aynı şey, teknik sanat teorisini yeniden canlandırmaya yönelik başka bir girişim için, yani çok büyük bir modern psikologlar okulunun ve onların konuşma tarzlarını benimseyen eleştirmenlerin girişimi için söylenemez. Burada tümüyle sanat eseri, kendi ötesinde bir amacın, yani (bu kelimeyi haklı çıkarmak için yeterince beceri mevcut olduğunda) sanatçının izleyicilerinde bir zihin durumunun gerçekleşmesinin aracı olarak tasarlanmış bir artefakt olarak kavranır. Sanatçı, izleyicilerini belirli bir şekilde etkilemek için önlerine belirli bir sanat eseri yerleştirerek onlara belirli bir şekilde hitap eder. Yetkin bir sanatçı olduğu sürece, en azından bir koşul yerine getirilir: Sanat eseri, onları sanatçının niyet ettiği şekilde etkiler. Yerine getirilebilecek ikinci bir koşul daha vardır: İzleyicilerde bu şekilde uyandırılan zihin durumu şu veya bu şekilde değerli bir zihin durumu olabilir; hayatlarını zenginleştiren ve böylece ona sadece hayranlıklarını değil, minnettarlıklarını da iddia eden bir şey. Onların içinde bu şekilde uyandırılan zihin durumu şu ya da bu şekilde değerli bir zihin durumu olabilir; bu, onların hayatlarını zenginleştiren ve böylece sanatçıya sadece hayranlıklarını değil, minnettarlıklarını da sunmalarını talep eden bir şeydir.

Sanatın bu uyarıcı –ve– tepki teorisi hakkında ilk dikkat edilmesi gereken şey, onun yeni olmadığıdır. Bu, Platon’un *Devlet*’inin Onuncu Kitabının, Aristoteles’in *Poetika*’sının ve Horatius’un *Ars Poetica*’sının teorisidir. Bunu kullanan psiko-

loglar, şair-zanaatı öğretisini bilerek veya bilmeyerek, son birkaç yüzyılda estetikçilerin elinde maruz kaldığı yıkıcı eleştirilerden hiçbir şüphe duymadan, bütünüyle devralmışlardır.

Bunun nedeni, onların görüşlerinin daha modern yazarların ihmal edilmesine karşı, Platon ve Aristoteles'in incelenmesine dayanması değildir. Bunun nedeni tümevarımlı iyi bilim insanları gibi onların da olgulara dikkat etmiş olmalarıdır, ancak yanlış olgulara (tümevarım yöntemlerinin hiçbir koruma sağlamadığı bir felakettir bu). Onların sanat teorisi, hatalı biçimde sanat diye adlandırılan bir şeyin incelenmesine dayanır.

Sanatçı sıfatına sahip olduğunu iddia eden birinin, kasıtlı olarak, izleyicilerinde belirli zihin durumlarını uyandırmaya yöneldiği çok sayıda örnek vardır. Komedyen, güldürmek için iyi denenmiş bir dizi yönetime sahiptir; aşırı duygusallık satıcısı da benzer bir durumdadır; politika veya din hatibi, kesin bir amaca sahiptir ve bunu başarmak için belirli araçlar kullanır, vb. Bu *amaçları* kabaca sınıflandırmaya bile çalışabiliriz.⁷ Birincisi, 'sanatçının' amacı belirli bir duygu türünü uyandırmak olabilir. Bu duygu hemen hemen her türden olabilir; Daha önemli bir ayrımsa bu duygu sadece kendi adına, keyifli bir deneyim olarak ya da pratik yaşam meselelerindeki değeri adına uyandırıldığı için bunlara uygun olarak ortaya çıkar. Bu ayrımda komik insan ve aşırı duygusallık taciri bir tarafta, politika ve din hatibi diğer tarafta yer alır. İkincisi, *amaç*, belirli entelektüel etkinlikleri teşvik etmek olabilir. Bunlar yine çok çeşitli türlerde olabilir, ancak iki güdüyle uyarılabilirler: Ya yönlendirildikleri nesnelerin anlamaya değer olduğu düşünüldüğü için ya da etkinliklerin kendilerinin, önemli bilgi tarzında hiçbir şeye yol açmasa bile, takip etmeye değer olduğu düşünüldüğü için. Üçüncüsü, *amaç* belirli bir tür eylemi teşvik

⁷ Bunu kaba bir sınıflandırma olarak adlandırmamın nedeni, bir insanda gerçekten 'entelektüel faaliyetleri teşvik edemeyeceğiniz' veya 'belirli türden eylemleri harekete geçiremeyeceğiniz' içindir. Yapabileceğini söyleyen hiç kimse, bu şeylerin tek başına ortaya çıkabileceği koşulları düşünmemiştir. Bu koşulların en başta geleni şudur: Onların kesinlikle kendiliğinden olmaları gerekir. Sonuç olarak, uyarıcıya cevap olamazlar.

etmek olabilir; burada yine iki tür güdü var: Ya eylem yararlı görüldüğü için ya da doğru görüldüğü için.

Burada hatalı biçimde sanat olarak adlandırılan altı sanat türü var: Bu isimle adlandırılırlar, çünkü uygulayıcının kendi becerisini kullanarak, izleyicilerinde arzu edilen bir psikolojik tepkiyi uyandırabileceği zanaat türleri vardır, dolayısıyla bu türler modası geçmiş, ancak henüz ölüp de gömülmemiş şair-zanaatı, ressam-zanaatı vd. kavrayışının içinde yer alırlar; bu altı türe doğru isimlerini verelim: [i] Bir duygunun kendi adına, zevkli bir deneyim olarak uyandırıldığı yerde, onu uyandırma zanaatı eğlencedir; [ii] pratik değeri adına uyandırıldığı yerde onu uyandırma zanaatı büyüdür (Bu kelimenin anlamı Dördüncü Bölümde açıklanacaktır.). [iii] Entelektüel yetilerin sırf alıştırmaları adına uyarıldıkları yerlerde, onları uyarmak için tasarlanan çalışma bir bilmedir; [iv] bu ya da o şeyi bilmek adınaysa, bu öğretimdir. [v] Belli bir pratik etkinliğin amaca uygun olarak teşvik edildiği yerde, onu teşvik eden şey reklam veya (eski anlamıyla değil, mevcut modern anlamıyla) propagandadır; [vi] doğru olarak uyarıldığı yerde, tembihtir.

Bu altılı kendi aralarında, tek başına veya kombinasyon hâlinde, modern dünyada, sanatın adını haksız yere gasp eden her şeyin işlevini gayet iyi tüketiyor. Hiçbirinin hakiki sanatla ilgisi yok. Bunun nedeni (Oscar Wilde'ın bir gerçeği kaçırma ve sonra ona ulaştığı için kendisine ödül verme tuhaf yeteneğiyle dediği gibi): "Tüm sanatlar oldukça yararsızdır", çünkü sanat değildir; bir sanat eseri, sanat olmayı bırakmadan çok iyi eğlendirebilir, öğretebilir, bilmece, tembih vb. olabilir ve bu şekillerde gerçekten çok yararlı olabilir. Bunun nedeni, Oscar Wilde'ın muhtemelen kastettiği gibi, onu sanat yapan şey onu yararlı kılanla aynı şey değildir. Sanat eseri denilen eserin hangi psikolojik tepkiyi üreteceğine karar vermenin (örneğin kendinize belirli bir şiirin 'sizi nasıl hissettirdiğini' sormak), bunun gerçek bir sanat eseri olup olmadığına karar vermekle hiçbir ilgisi yoktur. Ne tür bir psikolojik tepki üretmesi gerektiği sorusu da aynı derecede alakasızdır.

Bu nedenle, şiirler, resimler, müzik vb. tarafından üretilen psikolojik tepkilerin sınıflandırılması, sanat türlerinin bir sınıf-

landırması değildir. Bu, sözde sanat türlerinin bir sınıflandırmasıdır. Ancak ‘sözde sanat’ terimi, sanat olmayan ama yanlışlıkla sanatla karıştırılan bir şey anlamına gelir; sanat olmayan bir şey de ancak bu yanlışlık için bir neden varsa, sanatla karıştırılabilir: Yanlışlıkla sanatla karıştırılan şey: Bu yanlışlık kolayca ortaya çıkacak şekilde sanata benziyorsa... Bu benzerlik ne olmalı? Son bölümde, örneğin sanatla din arasında bir kombinasyon, gerçekten mevcut olsa da sanatsal dürtünün dinî dürtüye tâbi kılındığı türden bir kombinasyon olabileceğini görmüştük. Böyle bir kombinasyon sanatının sonucunu ortaya koymak, kısaca “Bu sanat değil dindir” cevabını, yani basitçe dinin yanlışlıkla sanatla karıştırıldığı suçlamasını davet etmek olacaktır. Ama aslında böyle bir hata asla yapılamaz. Olan şu ki, sanat ve din kombinasyonuna eksiltili biçimde sanat deniyor ve sonra sanat olarak değil din olarak sahip olduğu özelliklerin yanlışlıkla sanat olarak ona ait olduğu varsayılıyor.

Böyle işte. Bu çeşitli sözde sanat türleri, gerçekte sanatın kullanılabileceği çeşitli kullanım türleridir. Bu *amaçlardan* herhangi birinin gerçekleştirilebilmesi için önce sanatın olması, sonra da sanatın bir faydacı *amaca* tâbi kılınması gerekir. İnsan yazamıyorsa, propaganda metni yazamaz. Çizemiyorsa, çizgi roman ressamı ya da reklam sanatçısı olamaz. Bu etkinlikler her durumda iki aşamalı bir süreçle gelişmiştir. Birincisi, kendi adına bir sanat olarak takip edilen, kendi yolunda giden ve kendi uygun doğasını geliştiren, bunlardan hiçbirini önemsemeyen yazma, çizme veya her ne ise o var. Sonra bu bağımsız ve kendi kendine yeten sanat, deyim derindeyse, sabana koşulur, zorla kendi özgün doğasının dışına çıkarılır ve kendine ait olmayan bir amaca hizmet etmek için köleleştirilir. Sanatçının modern dünyadaki konumunun tuhaf trajedisi burada yatıyor. O, sanatın ne olması gerektiğini ya da en azından ne olamayacağını öğrendiği bir geleneğin mirasçısıdır. Onun çağrısını duyup kendisini onun hizmetine adanmıştır. Sonra, toplumdan, her şeyden önce, kendi özel amacı değil, modern uygarlığın amaçlarından biri olan bir *amaca* bağlılığı karşılığında kendisini desteklemesi gerektiğini talep etme zamanı geldiğinde, sadece çağrısından vazgeçmesi ve edindiği sanatı onun temel niteliğini yok sayacak şekilde, gazeteciye

veya reklam sanatçısına veya benzerine dönüşerek kullanması koşuluyla geçimliği garanti edilir; fahişelikten ya da salt bedenin köleleştirilmesinden çok daha korkutucu bir alçalma.

Bu doğal özelliklerini kaybetmiş durumda bile, sanatlar asla onlara dayatılan *amaçlar* için salt *araç* değildir. Çünkü *araçlar* doğru biçimde bu sıfatla, *amaçlanan amaca* göre tasarlanmıştır; ama burada, açıklanan *amaçlara* çevrilmeden önce ilkin edebiyat, resim vb. olmalıdır. Dolayısıyla sanatın kendisini, hizmetine koşulmuş olsa bile, bu *amaçlardan* herhangi birinin bir *aracı* olarak düşünmek temel ve ölümcül bir hatadır. Bu, psikolojideki modern eğilimler tarafından çok teşvik edilen ve günümüzde etkili bir şekilde akademik otorite konumunda olan kişiler tarafından öğretilen bir hatadır; ama ne de olsa bu, modern bilimin ödünç alınan süslü elbisesinde allanıp pullanmış olarak sanatların bir tür zanaat olduğu şeklindeki kadim yanılmanın yeni bir versiyonudur.

Bu, kendi savunucularını bile aldatabiliyorsa, bunun nedeni onların ikilemin bir ucundan diğerine sallanmalarıdır. Teorileri iki alternatifi de kabul ediyor. Ya izleyicisinde belli tepkilerin uyarılması sanatın özüdür ya da belli koşullarda özünden ortaya çıkan bir sonuçtur. İlk alternatifi ele alalım. Sanat, yalnızca belirli tepkileri uyandırdığı ölçüde sanatsa, esasen sanatçı basitçe, tehlikeli ya da erdemli bir uyuşturucu satıcısıdır; sanat eserleri dediğimiz şey, *Farmakopen*'in⁸ bir bölümünden başka bir şey değildir.⁹ Bu dalın diğerlerinden hangi ilke ile ayırt edilebileceğini sorarsak, bunun cevabı yoktur. Bu bir sanat teorisi değildir. Estetik değil anti-estetiktir. Savunucularının deneyimlerinin gerçek bir açıklaması olarak sunuluyorsa, onu bu şekilde kabul etmeliyiz; ama savunucularının hiçbir estetik deneyime sahip olmadıkları ya da en azından kendi içlerine dönüp bu deneyimin ana özelliklerini tanımaya çalıştıklarında, zihinlerinde fark edilebilir derin bir iz bırakacak kadar kuvvetli olmadığı imasıyla.¹⁰ Tabii

⁸ *Pharmacopoeia: İlaçlar Kitabı* (Çev.)

⁹ Krş. D. G. James, *Scepticism and Poetry* (1937).

¹⁰ Dr. I. A. Richards şu anda saldırdığım teorinin en seçkin savunucusudur. Onun estetik deneyimi olmadığını asla söyleyemem. Ama yazılarında bunu tartışmıyor; sadece zaman zaman görünmelerine izin verdiği şeylerle bunu ele veriyor.

ki herhangi bir estetik deneyim yaşamadan resimlere bakmak, müzik dinlemek ve şiir okumak oldukça mümkün; bu psikolojik sanat teorisinin açıklanması, belirli sanat eserleri hakkında pek çok konuşmayla örneklenebilir; ancak gerçekten teori ile bağlantılıysa bu, ancak Akademi portre ressamlarının paltoları ve pantolonları resmetme biçimleriyle ilgili olarak *The Tailor and Cutter*'daki¹¹ yıllık eleştiriler kadar sanat eleştirisi veya estetik teori olarak adlandırılabilir. Kendini bir sanat eleştirisi yöntemi olarak geliştirmeye çalışırsa, yalnızca (kendi ilkelerini unutmaması dışında), şiir eleştirisi zor işindeki beceri veya deneyimlerine bakılmaksızın, şairin adının gizlendiği kişilerden gelen 'tepkileri' tasnif ederek ya da tek bir dinleyicide çağrıştırdığı, psikolog tarafından ayrı ayrı kaydedilebilen ve ayrı ayrı değerli görülen bir dizi duyguyla belirli bir şiirin nesnel değerlerini tahmin etmeye çalışırken olduğu gibi, antiestetik standartlara dayanabilir.

İkilemin bu tarafında sanat bütünüyle ortadan kalkar. Alternatif olasılık, belirli tepkilerin uyarılmasının sanatın özü olarak değil, o özün doğasından belirli koşullarda ortaya çıkan bir sonucu olarak görülmesidir. Bu durumda, sanat analizden kurtulur, ancak bunu alakasız kılmak pahasına, tıpkı bir farmakoloğun şimdiye kadar analiz edilmemiş bir ilacın etkisine ilişkin açıklamasının onun kimyasal bileşimi sorunuyla alakasız olacağı gibi. Sanat eserlerinin belirli koşullarda izleyicilerinde belirli tepkileri uyandırdığı kabul edilir, bu bir gerçektir; bunu sanat eseri olarak kendi doğalarından başka bir şey yüzünden değil, bizatihi o doğa yüzünden yaptıkları kabul edilir, bu da bir hatadır; hatta buradan, bu tepkilerin incelenmesi sonucunda o doğanın kendisinin aydınlatılacağı sonucu bile çıkmaz.

Psikoloji bilimi, her ne kadar zaman zaman ilişkilendirilebildiği veya karıştırılabildiği insan deneyiminin belirli unsurlarının doğasını açıklamaya yönelik pek çok şey yaptıysa da aslında sanatın doğasını açıklamak için hiçbir şey yapmadı. Psikolojinin sözde estetiğe katkısı muazzamdır; hakiki estetiğe hiç katkıda bulunmamıştır.

¹¹ Londra merkezli, ünlü terzilik dergisi (1866-1972).

6. Sanayi-i nefise ve Güzellik

Teknik sanat teorisinin terk edilmesi, hakiki sanatı ‘sanayi-i nefise’ adıyla tarif etmekten oluşan belirli bir terminolojinin terk edilmesini içerir. Bu terminoloji, ‘yararlı sanatlar’ ve ‘güzel sanatlar’ olmak üzere iki türe ayrılmış bir cins sanat olduğunu ima eder. ‘Yararlı sanatlar’ metalurji, dokuma, çömlekçilik ve benzeri zanaatlardır; yani bu ifade ‘yararlı olanı yapmaya adanmış sanat (yani zanaatlar)’ anlamına gelir. Bu, sanat cinsinin zanaat olarak tasarlanması ve ‘sanayi-i nefise’ ifadesinin ‘nefis yani güzel olanı yapmaya adanmış zanaatlar’ olması anlamına gelir. Yani söz konusu terminoloji, onu kullanan herkesi teknik sanat teorisine bağlamaya yöneliktir.

Ne mutlu ki, ‘sanayi-i nefise’ terimi, birkaç arkaik ifade dışında, artık kullanılmıyor; ancak bunun ifade ettiği fikirlerin genel bir reddinden mi yoksa sadece ‘sanat’ olarak kısaltılmasının kolaylığından mı kaynaklandığı o kadar net değildir. Her hâlükârda bu fikirlerden bazıları yok olmuş gibi görünmüyor; burada bunlara bakmak iyi olur.

i. Bu ifade, eski ‘sanayi-i nefise’ ve ‘yararlı sanatlar’ terimleri için mevcut modern eşdeğerleri kullanmak gerekirse, sanat ve imalatın tek bir cinsin türleri olduğunu ima eder: Her ikisi de esasında artefakt üreten etkinliklerdir, ancak bu eserlerin sahip olmaları istenen nitelikler bakımından farklılık gösterirler. Bu, mümkün olan tüm özenle zihnimizden yok edilmesi gereken bir hatadır. Bunu yaparken, sanatçının işi, maddi ve algılanabilir şeyler olan (boyanmış tuvaler, oyulmuş taşlar vb.) özel bir artefakt türünün, yani ‘sanat eserleri’ ya da *objets d’art* denen şeylerin üretimini içerir şeklindeki anlayıştan vazgeçmeliyiz. Bu fikir, bizatihi teknik sanat teorisinden ne fazla ne eksiktir. Daha sonra, sanatçının aslında ve esasen ne ürettiğini biraz ayrıntılı olarak ele alacağız. Bunun iki şey olduğunu bulacağız. Bu, öncelikle, ‘içsel’ veya ‘zihinsel’ bir şeydir, (genellikle söylediğimiz gibi) ‘onun kafasında var olan’ ve yalnızca orada olan bir şeydir: Genellikle deneyim dediğimiz türden bir şey. İkincil olarak, bu maddi veya algılanabilir bir şeydir (bir resim, heykel, vb.), bunun, o ‘zihinsel’ şeyle tam olarak ilişkisinin çok dikkatli

bir şekilde tanımlanması gerekir. Bu iki şeyden birincisi, eğer eser bir dokumacının kumaş yapması anlamında yapılmış bir şey demekse, onun bir sanat eseri olarak adlandırılabilir bir şey olmadığı açıktır. Ancak o, sanatçının öncelikle esas olarak ürettiği şey olduğu için, ona hakiki sanat eseri adını verme hakkına sahip olduğumuzu iddia edeceğim. İkinci şeyin, maddi ve algılanabilir olan şeyin, sadece birincisiyle birlikte geldiğini göstereceğim. Bu nedenle, onun yapılması, insanın bir sanatçı olmasına bağlı bir etkinlik değildir, sadece ona özgü bir yan etkinliktir. Sonuç olarak bu şey kendi başına değil, sadece şu anda bahsettiğim ‘zihinsel’ şey veya deneyimle ilişkisi nedeniyle bir sanat eseridir. Kendi başına *objet d’art* [sanat eseri] diye bir şey yoktur; maddi ve algılanabilir herhangi bir şeyi o isimle veya eşdeğeriyle adlandıırırsak, bunu sadece hakiki sanat eseri olan estetik deneyimle ilişkisi nedeniyle yaparız.

2. ‘Sanayi-i nefise’ ifadesi ayrıca maddi veya algılanabilir sanat eserinin onu faydalı sanat ürünlerinden ayıran bir özelliği, yani güzelliği olduğunu ima eder. Bu, yüzyıllar boyunca estetik teori üzerine yapılan spekülasyonlar sırasında oldukça çarpıtılmış bir kavramdır ve onu doğru anlamaya çalışmalıyız. Terim [yani *fine art*] İngilizceye değil, Avrupa medeniyetinin ortak söylemine (*le beau, il bello, bellum*, sonuncusu *tò kalóna* [*to kálón, güzel*] eşdeğer olarak kullanılır) aittir. Yunancaya geri dönersek, güzellik ve sanat arasında hiçbir bağlantı olmadığını görürüz. Platon’un güzellik hakkında söyleyeceği çok şey var, burada sadece kelimenin sıradan Yunanca kullanımında ima edilen şeyi sistematikleştiriyor. Onun için her şeyin güzelliği, onun içinde bizi ona hayran olmaya ve onu arzulamaya zorlayan şeydir: ἔρως [*érōs*] ‘aşk’ın uygun nesnesi τὸ καλόνdur [*güzel*]. Dolayısıyla, Platon’da güzellik teorisi şiir veya başka bir sanat teorisiyle değil, öncelikle cinsel aşk teorisiyle, ikinci olarak ahlak teorisiyle (Eylemin en yüksek potansiyeline sahip olduğu zaman onun uğruna hareket ederiz; benzer şekilde, asil bir eylemden söz ederken Aristoteles, bunun τοῦ καλοῦ ἕνεκα, ‘güzellik uğruna’ yapıldığını söyler.) ve üçüncü olarak bizi felsefe yolunda hakikat arayışında ileriye çeken bilgi teorisiyle ilişkilendirilir. İster gündelik ister felsefi Yunancada olsun, bir

şeyi güzel olarak adlandırmak, onu basitçe takdire şayan, mükemmel veya arzu edilen olarak adlandırmaktır. Bir şiir veya resim kesinlikle bu sıfatı alabilir, ancak yalnızca bir çizme veya başka herhangi bir basit artefaktla aynı türden bir hakla bu sıfatı alabilir. Örneğin Hermes'in sandaletleri, Homeros tarafından sürekli güzel olarak adlandırılır, zarif bir şekilde tasarlanmış veya dekore edilmiş olarak düşünüldüklerinden dolayı değil, ama hem yürümesini hem de uçabilmesini sağlayan çok iyi sandaletler olarak tasarlandıkları için.

Modern zamanlarda, estetik teorisyenlerin, bu kelimeyi ellerinde tutup şeylerdeki bir niteliği o kelimenin temsil etmesi yönünde kararlı bir girişimde bulunulmuştur, bu nitelik sayesinde şeyler hakkında temaşa ettiğimiz zaman estetik bir deneyim olarak kabul ettiklerimizden zevk alırız. Böyle bir nitelik yok; günümüzdeki kullanımında son derece saygın olan bu kelime, estetik teorisyenlerin sahip olmasını istedikleri anlama sahip değildir, oldukça farklı ve Yunancada τὸ καλόνun sahip olduğu anlama çok benzeyen bir anlama sahiptir. Bu noktaları ters sırayla ele alacağım.

(a) Gerçekte kullanıldığı şekliyle 'güzellik', 'güzel' kelimelerinin estetik bir iması yoktur. Güzel bir resim veya heykelden bahsedebiliriz, ancak bu yalnızca hayranlık uyandıran veya mükemmel bir resim veya heykel anlamına gelir. Kesinlikle, 'güzel bir heykel' ifadesi bütünüyle, estetik bir mükemmellik imasını ifade eder, ancak bu imanın estetik kısmı, 'güzel' kelimesiyle değil, 'heykel' kelimesiyle aktarılır. 'Güzel' kelimesi, böyle bir durumda, matematikte 'güzel bir tanıtlama' veya bilardoda 'güzel bir vuruş' gibi ifadelerde kullanıldığından farklı değildir. Bu ifadeler, bunları vuruş veya tanıtlama için kullanan kişide estetik bir tutum ifade etmez; iyi yapılmış bir şeye hayranlık duyulması tutumunu ifade ederler; o şeyin estetik bir etkinlik, entelektüel bir etkinlik veya fiziki bir etkinlik olup olmadığına bakılmaz.

Mükemmellikleri yalnızca duyularımıza hitap eden şeyler olduğunda, onlardan aynı sıklıkta ve aynı kesinlikte güzel olarak söz ederiz: Güzel bir kuzu pırzolası veya güzel bir bordo gibi. Veya mükemmellikleri, bir *amaç* için iyi tasarlanmış ve iyi yapılmış *araçların* mükemmelliği olduğunda: Güzel bir saat veya

güzel bir arazi ölçüm aleti... Doğal şeylerden güzel olarak bahsettiğimizde, elbette, bu durum bazen onlarla bağlantılı olarak zevk aldığımız estetik deneyimlere atıfta bulunularak gerçekleşebilir; çünkü bu tür deneyimlerden doğal nesnelerle bağlantılı olarak zevk alıyoruz, tıpkı onlardan *objets d'art* [sanat eserleri] ile bağlantılı olarak zevk aldığımız gibi; sanırım her iki durumda da tam olarak aynı şekilde zevk alıyoruz. Ancak bunun estetik deneyimle ilişkili olması gerekmez; bir arzunun tatmini ya da bir duygunun uyandırılmasıyla ilişkili olarak da pekâlâ aynı şekilde olabilir. Güzel bir kadın, normalde cinsel olarak çekici bulduğumuz kadın anlamına gelir; güzel bir gün, bize bir *amaç* için ya da başka bir sebepten ötürü ihtiyaç duyduğumuz hava durumunu sunan bir gündür; bizi belirli duygularla dolduran güzel bir günbatımı ya da güzel bir gece; bu tür duygusal tepkilerin estetik değerle hiçbir ilgisi olmadığını gördük. Bir kuşun ötüşüne karşı tutumumuzun ne kadar estetik bir tutum olduğu ve küçük bir yaratığa karşı duyulan sempati duygusu olduğu sorusu Kant tarafından ciddi biçimde gündeme getirildi. Elbette, hemcinslerimizi sadece cinsel olarak değil, başka türlü de sevdiğimizi söylemenin bir yolu olarak sıklıkla onlara güzel deriz. Bir farenin parlak gözleri ya da bir çiçeğin kırılgan canlılığı, kalbimize dokunan şeylerdir, ancak, estetik mükemmelliklerine ilişkin bir yargı ile değil hayatın hayat için hissettiği sevgiyle bize dokunurlar. Doğal şeyleri güzel olarak adlandırarak ifade ettiğimiz şeylerin büyük bir kısmının estetik deneyimle hiçbir ilgisi yoktur. Platon'un ἐρως [*érōs*] adını verdiği diğer türden bir deneyimle ilgisi var.

Güzellik idesini sanat idesi ile birleştirmek isteyen modern estetikçiler, tüm bunlara ya kelimenin estetik deneyimle bağlantılı olarak 'doğru', diğer durumlarda 'yanlış' kullanıldığını ya da hem estetik hem de estetik olmayan bir kullanıma sahip olan 'muğlak' biçimde kullanıldığını söyleyeceklerdir. Her iki pozisyon da savunulamaz. Birincisi, filozofların bir kelimeyi kendi yanlış kullanımlarını, diğerlerine de aynı şekilde yanlış kullanmalarını emrederek haklı çıkarmaya yönelik çok sık yapılan girişimlerden biridir. Izgara bifteğe güzel demememiz gerektiğini söylerler. Ama neden demeyelim? Çünkü bizden kendi *amaçları* için bu kelimeyi ellerinde tutmalarına izin vermemizi

istiyorlar. Pekâlâ, bu onlardan başka kimseyi ilgilendirmez, çünkü kimse onlara itaat etmeyecek. Ama bu kendileri için önemli, çünkü bir sonraki paragrafta göreceğimiz gibi, bunu istemelerindeki *amaç*, saçma sapan konuşmaktır. İkinci alternatif yanlıştır sadece. Muğlaklık yok. ‘Güzellik’ kelimesi, nerede ve nasıl kullanılırsa kullanılsın, sayesinde sevdiğimiz, hayran olduğumuz veya arzuladığımız şeylerde bulunanı ifade eder.

(b) Bu estetikçiler, bu kelimeyi kendileriyle bağlantılı olarak estetik bir deneyim yaşadığımız şeylerdeki niteliğin adı olarak kullanmak istediklerinde, onu var olmayan bir şeyin adı olarak kullanmak isterler. Böyle bir nitelik yok. Estetik deneyim, özerk bir etkinliktir. İçeriden doğar; belirli bir dış nesneden kaynaklanan bir uyarıcıya verilen spesifik bir tepki değildir. ‘Güzellik’ kelimesini bu şekilde kullanmak isteyenlerin bazıları bunun oldukça farkındadır ve aslında onu güzelliğin öznelliğinin adı altında bir öğreti olarak vaaz ederler; bu öğreti kabul edilirse, onların güzellik kelimesini gerçek anlamından saptırma güdüsünün ortadan kalkacağını farkında değiller. Çünkü güzelliğin öznel olduğunu söylemek, bazı şeylerle bağlantılı olarak zevk aldığımız estetik deneyimlerin sahip oldukları herhangi bir nitelikten değil –ki sahip olsalardı buna güzellik denirdi– bizim kendi estetik etkinliğimizden kaynaklandığı anlamına gelir.

Özetlemek gerekirse: Estetik teori, güzellik teorisi değil, sanat teorisidir. Güzellik teorisi, (haklı olarak Platon tarafından ortaya konduğu üzere) sevgi teorisiyle bağdaştırılmak yerine, estetik teori ile bağdaştırılırsa, bu yalnızca bir estetiği ‘gerçekçi’ bir temelde inşa etme girişimidir, yani estetik etkinliği, o deneyimde temas hâlinde olduğumuz şeylerin varsayılan bir niteliğine başvurarak açıklamaktır; etkinliği açıklamak için türetilmiş olan bu varsayımsal nitelik, aslında yanlış bir şekilde failde değil, onun dış dünyasında yerleştirilen etkinliğin kendisinden başka bir şey değildir.

1. *Temsil ve Taklit*

Hakiki sanat herhangi bir zanaat değilse, temsilî olamaz. Çünkü temsil, bir beceri meselesidir, özel bir tür zanaattır. Son bölüm teknik sanat teorisinin iflasını tespit ettiyse, bu bölüm mantıksal sıkılık açısından gereksizdir, çünkü bu bölümün amacı hakiki sanatın temsil edici olmadığını ve olamayacağını göstermek olacaktır. Ancak temsil fikri, estetik tarihinde bu özet yaklaşıma izin vermeyecek kadar önemli bir rol oynadı. Bu nedenle, yukarıdaki argümandan feragat etmeyi, temsil ve zanaat arasındaki ilişkiyi unutmayı ve temsilî sanat teorisini ayrı bir teoriymiş gibi ele almayı öneriyorum. Nitekim 19. yüzyılda sanat hakkında yazılan ve söylenenlerin çoğu, hakiki sanat hakkında değil, temsil hakkında yazılmış ve söylenmiştir; elbette bunların, sanat hakkında olduğu varsayılmıştır. Ciddi sanatçılar ve eleştirmenler bu günlerde bu varsayımın arkasına geçmeye çalışıyorlar; ama bunu çok zor buluyorlar, çünkü artık halk, aynı varsayımı yadsınamaz bir gerçek olarak kabul etmeyi öğrendi. Öyleyse bu olgu, bu bölümün yayınlanmasını haklı çıkarmaya hizmet etsin.

Temsil, taklitten ayırt edilmelidir: Bir sanat eseri, kendisine bir sanatsal mükemmellik modeli sağlayan başka bir sanat eseriyle ilişkisi nedeniyle taklitçidir; 'doğa'daki bir şeyle, yani sanat eseri olmayan bir şeyle ilişkisi nedeniyle temsilîdir.

Taklit de bir zanaattır ve bu nedenle sözde bir sanat eseri, taklit olduğu ölçüde, hatalı bir şekilde sanat olarak adlandırılan bir sanat eseridir. Şu anda bu konuyu vurgulamak gerekmiyor. Pek çok insan, en saf taklit ruhu içinde resim yapıyor, yazıyor ve beste yapıyor, sadece ünü tescillenmiş birinin tarzını kopyalamadaki başarıları sayesinde ressam, yazar ya da

müzisyen olarak isim yapıyorlar; ama hem kendileri hem de izleyicileri biliyor ki, çalışmaları bu türden olduğu sürece, onlar düzmecedir; bunu kanıtlamak zaman kaybı olur. Bunun tersi tez geliştirilmeyi daha çok hak ederdi. Daha önce yapılmış hiçbir şeye benzememek anlamında sanatta özgünlük, günümüzde bazen sanatsal bir değer olarak görülüyor. Bu kesinlikle saçma. Mevcut sanat eserlerine benzetilmesi için kasıtlı olarak tasarlanmış bir şeyin üretimi, aynı derecede zanaatsal ve aynı nedenle, onlardan farklı olacak şekilde tasarlanmış bir şeyin üretimidir. Herhangi bir gerçek sanat eserinin, özgün olduğu duygusu vardır; ancak bu anlamda özgünlük, diğer sanat eserlerine benzememek anlamına gelmez. Bu, sanat eserinin başka bir şey değil, bir sanat eseri olduğu gerçeğine verilen isimdir.

2. *Temsilî Sanat ve Hakiki Sanat*

“Tüm sanat temsilîdir.” öğretisi, genellikle Platon ve Aristoteles’e atfedilen bir öğretilerdir;¹ buna benzer bir şey aslında Rönesans ve 17. yüzyıl teorisyenleri tarafından benimsendi. Daha sonra, genel olarak bazı sanat türlerinin temsilî olduğu, bazılarınin olmadığı ileri sürüldü. Günümüzde tek kabul edilebilir görüş, hiçbir sanatın temsilî olmadığıdır. Her hâlükârda bu, fikirleri alınmaya değer olan çoğu sanatçı ve eleştirmenin görüşüdür; ama bunu ifade eden insanlar tarafından tam olarak neyin ileri sürüldüğünü ve tam olarak neyin reddedildiğini kimse tam olarak bilmez.

Burada savunduğumuz görüş olan, sanatın temsilî olmadığı görüşü, sanat ile temsilin uyumsuz olduğu anlamına gelmez. Sanat ve zanaatta olduğu gibi, bunlar da örtüşür. Öncelikle bir artefakt veya zanaat ürünü olan bir bina veya bardak da bir sanat eseri olabilir; ama onu bir sanat eseri yapan şey, onu bir artefakt yapan şeyden farklıdır. Bir temsil, bir sanat eseri olabilir; ama onu bir temsil yapan şey başkadır, sanat eseri yaparsa daha başkadır.

¹ Ancak yanlış biçimde atfedilir. Bkz. izleyen bölüm.

Örneğin bir portre, temsil eseridir. Müşterinin talep ettiği şey iyi bir benzerliktir; ressam da usta bir ressamsa, başarılı bir şekilde bu benzerliği amaçlamaktadır. Yapması zor bir şey değil; Raphael, Titian, Velazquez veya Rembrandt gibi büyük ressamların portrelerinde bunun yapıldığını mantıklı bir şekilde varsayabiliriz. Ancak, ne kadar mantıklı olursa olsun, bu bir varsayımdan başka bir şey değildir. Portresi yapılan kişiler ölüp gitti, benzerliği kendimiz kontrol edemiyoruz. Bu nedenle, bir portrenin sahip olabileceği tek değer, onun portresi yapılan kişiye benzerliği olsa, o kişinin hâlâ hayatta olduğu ve değişmediği durumlar dışında, iyi bir portre ile kötü bir portreyi birbirinden ayırt edemeyiz. Bu nedenle hiç portre toplamayan zengin bir sanat koleksiyoncusu tanıyordum. Bir portre ressamının işi bir benzerlik üretmek olduğu için, portresi yapılan kişi öldüğünde, iyi bir portreyi kötüden ayırt etmenin bir yolu olmadığını ileri sürüyordu. Çok iyi bir borsacıydı.

Buna karşın, biz ayırt ederiz; bunu yapabilmemiz de bir portre siparişi verirken müşterinin bir sanat eseri değil, bir benzerlik siparişi etmesine rağmen, talebini karşılarken, ressamın ona pazarlık edilenden daha fazlasını, hem bir benzerlik hem de bir sanat eseri vermiş olabileceğinden kaynaklanmaktadır: Elbette bir anlamda her portre bir sanat eseri olmalıdır. Reklam sanatçısında, sanatsal bir güdünün nasıl mevcut olduğunu, ‘doğal yapısını kaybetmiş’ ve sanatçıya yabancı olarak sanatsal açıdan aşağı olan bir amaca tâbi kılınmış olduğunu daha önce görmüştük. Portre ressamı da aynı durumdadır. Öncelikle bir sanatçı olması gerekir ki, sanatsal güçlerini portrenin amacına tâbi kılabilsin. Bu tâbi kılma işlemi tamamlandığında, portre ressamı, müşterinin iyi bir benzerlik talebini karşılamış, ancak bunu yaparken bir sanatçı olarak hayatını feda etmiştir. Dolayısıyla, sergilerin duvarlarında gördükleri gibi ticari bir portre, bir anlamda bir sanat eseri iken bir anlamda değildir: Sanatsal güdülerin gerçekten mevcut olduğu, ancak sanatsal olmayan bir amaca, temsil amacına tabi kılınarak doğal yapısını kaybetmiş bir eserdir.

Bir portreyi sanat eseri olarak adlandırırken bundan daha fazlasını kastediyoruz. Demek istediğimiz, ressamın benzerlik üretme işine tâbi kıldığı sanatsal niteliğin yanı sıra, bu işten

daha üstün bir sanatsal nitelik de vardır. Her şeyden önce ressam resim yapabildiği gerçeğini bir benzerlik üretme aracı olarak; ardından benzerlik ürettiği gerçeğini bir sanat eseri üretme fırsatı olarak kullandı. Bu ifadenin okurun kafasını karıştırmasına gerek yok. Okur ne demek istediğimi ya biliyor ya da bilmiyordur. Tanınmış sanatçılar Bay A ve Bay B'ninkiler gibi, basitçe bir müşterinin benzerlik talebini karşılamak için tasarlanmış ticari bir portre ile sanatsal güdünün Bay X ve Bay Y'nin portreleri gibi temsili olanlar üzerine zafer kazandığı bir portre arasındaki farkı kendisi tespit edebilirse ilerleyebiliriz. Tespit edemiyorsa, böyle bir kitabın yazarının kendisinden düşünmesini istediği deneyimden yoksundur.

Burada bireysel bir insanın portresi ya da temsili hakkında söylenenler, Capel Curig'den Snowdon, Pangbourne'daki Thames ya da Nelson'un Ölümü gibi diğer bireylerin temsilleri için de aynı şekilde geçerlidir. Bireyin, Nelson veya Snowdon gibi tarihsel veya topografik olarak 'gerçek' veya Bay Tobias Shandy veya Jacob's Room gibi 'hayalî' [*imaginary*] olup olmadığı da (daha sonra göreceğimiz gibi) hiçbir fark yaratmaz.

Yine, temsilin bireyselleştirilmiş mi yoksa genelleştirilmiş mi olduğu da hiç fark yaratmaz. Portre, kişiselleştirilmiş temsili hedefler; ancak drama konusunda Aristoteles ve resim konusunda Sir Joshua Reynolds (Ruskin'in onaylamamasına rağmen oldukça doğru bir şekilde) temsilin genelleştirilmesi diye bir şey olduğuna işaret ettiler. Bir tilki avı ya da bir keklik sürüsü resmini satın alan müşteri, o resim bir başkasını değil tilki avını ya da o sürüyü temsil ettiği için o resmi satın almaz; onu satın alır, çünkü o resim o türden bir şeyi temsil eder. Bu pazara hitap eden ressam bunun oldukça farkındadır ve sürüsünü veya tilki avını 'tipik' bir sürü ya da av şeklinde yapar, yani Aristoteles'in 'evrensel' dediği şeyi temsil eder. Ruskin, temsilin genelleştirilmesinin asla iyi sanat üretemeyeceğini düşünüyordu; ama üretebilir, temsil olduğu için değil, temsili genelleştirdiği için değil, gerçek bir sanatçı tarafından ele alınarak hakiki sanat düzeyine yükseltilebileceği için üretilebilir. Turner'ın söz konusu olduğu yerde Ruskin bile bunu görebiliyordu. Genelleştirici temsile karşı ifade ettiği önyargı, yalnızca tipik bir İngiliz 19. yüzyıl romantizm par-

çasıydı; sanatı, sanat üzerindeki etkisinin onu soğuk, duygusuz ve bu nedenle sanat dışı yapacağı düşünülen akıldan ayırmak için ‘evrensel’i sanatın dışına çıkarmaya çalışıyordu.

3. Temsil Üzerine Platon ve Aristoteles

Estetik üzerine çalışan çoğu modern yazar, “Taklit kötüdür; tüm sanat taklitçidir; bu nedenle, tüm sanat kötüdür.” kıyasını Platon’a atfederler; taklit burada temsil dediğim şey anlamına gelir. Dolayısıyla bu yazarlar, Platon, “Sanatı şehirden kovar.” diye devam ederler. İddiamı belgelemeyeceğim. Neredeyse evrensel bir suç için birkaç suçluyu teşhir etmeye gerek yok.²

‘Sanata yönelik’ bu Platonik ‘saldırı’, canlılığı onu icat eden ve sürdürenlerin bilimine korkunç bir ışık tutan bir mittir. Gerçekler şunlardır: (i) Platon’un *Devlet*’indeki ‘Sokrates’, şiiri iki türe ayırır, biri temsilîdir, diğeri değildir (392d); (ii) bazı temsilî şiir türlerini eğlendirici (ἡλύς), ancak çeşitli nedenlerle arzu edilemez olarak görür ve bu tür temsilî şiirleri yalnızca genç muhafızlarının sınıflarından değil, tüm şehirden sürer (398a); (iii) diyalogda daha sonra orijinal ayrımından duyduğu memnuniyeti ifade eder (595a); (iv) yeni argümanlarla (595c-606d) saldırısını, bu sefer temsilî şiirin tüm alanına yayarak güçlendirir; (v) tüm temsilî şiirleri yasaklar, ancak belirli şiir türlerini temsilî olmadığı için korur (607a).

Elbette, Platon’a modern ‘sanat’ anlayışını veya bu anlayışı içeren herhangi bir görüşü atfetmek anakroniktir. Açıklama amacıyla getirilen resimle sanat hakkında değil, şiir hakkında yazıyor. Ama şikâyet ettiğim bu değil. Yukarıdaki ilk paragrafta ‘sanat’ yerine ‘şiir’i koyun, ifadeler yine de hiç doğru olmayacaktır.

Platon’un sanatçıyı (ya da şairi) ideal şehirden kovması hakkındaki mit, *Devlet* 398a’nın yanlış anlaşılmasından kay-

² Bu suça ben de dâhilim; şu makaleye bakınız: “Plato’s Philosophy of Art”, *Mind*, n.s. xxxiv, 154-72. Bu özellikle İngilizlerin hatasıdır ve en azından Jowett’in Platon çevirisine (1872) kadar gider. Bu hata İngiltere dışında Croce’ye de bulaştı; bu konuda Bosanquet’in *History of Aesthetic* kitabından şüpheleniyorum.

naklanır: “Ona kutsal, muhteşem ve hoş bir şey olarak saygı göstermeliyiz: Şehrimizde ona benzerinin olmadığını –ve buna izin verilmediğini– söylemeliyiz; onu mür ile meshetmeli, bir taç ile taçlandırmalı ve başka bir şehre göndermeliyiz; kendi adımıza, kendi iyiliğimiz için daha yavan ve daha az eğlenceli bir şair ve hikâye anlatıcısı çalıştırmaya devam etmeliyiz; onun bize iyi bir insanın söylemini temsil etmesi gerekir.” Platon’u yanlış yorumlayanlar, bu sürgünün kurbanının esasen şair olduğuna dair bize güvence verirler. Eğer cümleyi aktardığım gibi sonuna kadar okumuş olsalardı, onun böyle olamayacağını görürlerdi; o bir tür şair olmalı ve daha önce neler olduğunu hatırlamış olsalardı, onun ne tür bir şair olduğunu anlarlardı: Temsilî şiirler yazan şair bile değil, ama (kuşkusuz harika bir beceriyle ve çok eğlenceli bir şekilde) önemsiz veya iğrenç şeyleri temsil eden şovmen: Hayvan sesleri ve benzeri sesler çıkaran türden bir insan (396b). Tartışmanın bu aşamasında (III. Kitap) sadece bazı türden şairler değil, aynı zamanda bazı türden temsilî şiirler yazan şairler, yani ‘iyi bir insanın söylemini temsil edenler’ de açıkça şehirde tutulur.

Onuncu kitapta Platon’un konumu değişmiştir. Ancak tüm şiiri temsilî olarak görme yönü değişmemiştir. Değişiklik şudur: III. Kitapta bazı temsilî şiirler, temsil ettiği şey önemsiz veya kötü olduğu için yasaklanırken, X. Kitapta temsilî tüm şiirler temsilî olduğu için sürgün edilirler. Bu, kitabın ilk birkaç satırından anlaşılıyor; burada Sokrates, “bu tür tüm şiirleri temsilî olduğu gibi sürgün etmeye” karar verdiği için kendisini tebrik ediyor (τὸ μῆλαμὴ παραλέχεσθαι αὐτῆς ὅση μμητικῇ). Herhangi bir okurun bunun tüm şiirin sürgünü anlamına geldiğini düşünceği Platon’un aklına hiç gelmemiştir; çünkü Sokrates “Kabul etmemiz gereken tek şiir türü tanrılara ilahiler ve iyi insanların övgüleridir.” dediğinde (607a), hiçbir karakter buna karşı çıkmadı: “Ama tüm şiirler dışlanmadı mı?”

Trajedi ve komedi Platon’un temsilî olarak sınıflandırdığı şiir türleriydi. III. Kitabı yazdığında, sanırım devletine Aiskhulosçu nitelikte belirli bir tür dramayı az çok kabul etme niyetinde olduğu görülüyor. X. Kitabı yazdığında görüşü sertleşmişti.

Tüm drama gitmelidir, kendisini baş temsilcisi Pindar olan bir şiir türüyle baş başa bulur.

X. Kitabının ilk yarısı³ önyargısız bir gözle okunursa, Platon'un okuruna ya şiirin tüm biçimlerine saldırmak istediğini ya da genel olarak şiiri temsilî olarak gördüğünü asla söylemediği anlaşılacaktır. Okurun genel olarak şiiri değil, yalnızca temsilî şiiri tartıştığını asla unutmaması için, Platon'un özel bir dikkatle μιμησθαι [*mimēsthai*], 'temsil' fiilini veya aynı kökenli bazı kelimeleri elli kez kullandığı görülecektir.⁴ Homeros'a yapılan ayrıntılı saldırının genelde şairlerin kralı olarak değil, trajedilerin kralı olarak kendisine yönelik olduğunu görülecektir. (Saldırının bir kez başında ve yine bir kez de sonunda vurgulanır bu durum. 598d: τὴν τε τραγωδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον [trajediye ve onun lideri Homeros'u yakından incelemeyelim mi]; 607a: Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν (Homeros, şairlerin en şiirsel olanı ve trajedi yazarlarının da ilkidir)). Temsilî şiirler yazan şair ve 'iyi şair' arasında dikkatli bir ayırım yapıldığı görülecektir (598e, τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν... εἰλότα ἄρα ποιεῖν ifadesi μιμητής [*mimitis*, taklitçi] ile karşıttır; izleyen cümlede ἀγαθὸς ποιητὴν's'in [iyi şair] yaptığı şeyin 'söylem' olduğu açıklanır, böylece 'temsil eden' ile tezat oluşturan iyi ποιητής [*poiitis*] burada iyi bir esnaf ya da zanaatkâr değil, iyi bir şair anlamına geldiği açıklık kazanır. 605d'de Homeros ya da bir trajedi yazarı temsil ettiği kahramanın talihsizliğine üzülmemize neden olduğu zaman onu "iyi bir şair" olarak övüyoruz; "Ama bu", der Sokrates (605e), "Hak edilmeyen bir övgüdür)." Nihayetinde, tüm tartışmanın sonunda, Sokrates'in yarı

³ Yunancada; çünkü çevirilerimiz güvenilir değildir. Örneğin büyük bir otoritenin yaptığı yeni bir çeviride οὐ μέντοι πω τό γε μέγιστον κατηγορήκαμεν αὐτῆς (605c: "henüz buna karşı esas suçlamamızı belirtmedik", yani temsile karşı cümlesini bulacaktır; tüm bağlam μίμησις [*mimesis*, *taklit*] hakkındadır; şu ifadeyle karşılaştırın: τὸν μιμητικὸν ποιητὴν (605b, yukarıdaki yedi satır), "Henüz şiire karşı ana suçlamamızı getirmediğimiz" şeklinde yanlış çevrilmiştir. sanki genel olarak αὐτῆς [aftis, üçüncü kişi zamiri] bağlamında ποιητική [*poietike*] kelimesinden bahsediliyormuş gibi.

⁴ Çok az sayıda pasajda, Platon, 'şair' veya 'şiir'i 'temsil edici' açık nitelendirmesi olmadan kaydetmiştir, ancak onu gerektiriyor gibi görünebilir (örneğin 600e 5, 601a 4, 606a 6 ve özellikle 607b 2, 6). Biri hariç hepsi bu nitelendirme bağlam içinde açıkça ima edilmektedir. Tek istisna (607b 6), çok ilginç bir sayfa olsa da mevcut tartışmayı etkileyen bir istisna değildir.

yarıya yumuşayıp, suçluyu savunmak için söylenebilecek her şeyi sempati ile duymaya söz verdiği zaman, eski ayırırda hâlâ ısrar edildiği görülecektir: Suçlu asla şiir değildi, ancak “zevk için, yani temsil için yazılan şiirdir.” (ή πρὸς ἡλὸν ἡν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις, 607c; “Bu tür şiir”, τῆς τοιαύτης ποιήσεως 607e).

Platon’u savunmuyorum ya da onu kendi estetik ilkelerime göre okumuyorum. Aslında onun temsili şiiri, eğlence şiiriyle özdeşleştirmede ciddi bir kafa karışıklığına sebep olmaktan suçlu olduğunu düşünüyorum, oysa eğlence sanatı temsili sanatın yalnızca bir türüdür, diğeri ise büyülü sanattır. Platon’un yapmak istediği, beşinci bölümde açıklayacağım üzere, saati geri almak ve Yunan çöküşünün eğlence sanatından arkaik dönemin ve 5. yüzyılın büyülü sanatına geri dönmektir. Ama bu sonuca ulaşmak için (eğer gerçekten ulaşılabilmiş olsaydı) temsili şiire saldırarak yanlış araç kullanıyordu. Sokratik yöntemi yeterince güçlü uygulamadı; böyle yapmış olsaydı, şu soruyla durumun farkına varmış olurdu: “Şiirin kendi başına ne olduğuna karar vermeden önce temsili şiiri nasıl tartışabilirim? (τῆς ποιήσεως ὅση μιμητικὴ)”

Temel soruyu gündeme getirmedeki bu başarısızlık, hiç şüphesiz Platon’un argümanının neden bu kadar yaygın ve tamamen yanlış anlaşıldığını kısmen açıklar. Ama bu, yanlış anlamayı tamamen açıklamıyor, yine mazeret de sunmuyor. Modern okurların Platon’un temsili eğlence şiirine yönelik saldırısını (ή πρὸς ἡλὸν ἡν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις) şiire yönelik bir saldırı olarak benimsemelerinin nedeni, kendi zihinlerinin bir teori –mevcut kaba bir teori– tarafından buğulanmış olmasıdır. Bu teoriyi kendileriyle birlikte Platon’un metnine taşıyarak, Platon’un bunları önlemek için yapabileceği onca şeye rağmen bundan farklı bir anlam çıkarırlar.

Bu mevcut kaba teori, klasik bilim insanlarının zihinlerine hâkim olduğu sürece, Platon’un gerçekte ne söylediğini anlamalarını beklemenin bir faydası yoktur. Ancak klasik bilim dünyasında büyük bir skandala karşı bir protesto yapılmamasının nedeni bu değildir.

Okur belki sormak isteyecektir: Ya Aristoteles? Sanatı esasen temsili olarak görmedi mi?

Aristoteles, *Poetika*'nın başında sanatı böyle görmediğini açıkça ortaya koyar. Orada, Platon'un temsilî ve temsilî olmayan sanat arasındaki bilindik ayrımını kabul eder; örneğin bazı müzik türlerinin temsilî olduğunu ama hepsinin öyle olmadığını savunur. Aralarındaki çizginin nereye çekilmesi gerektiği konusunda Platon'u tamamen takip etmediği doğrudur. Şiir söz konusu olduğunda, Platon'un, temsilî olmayan olarak sınıflandırdığı bir türü (ditiramp) temsilî ve Platon'un yalnızca kısmen temsilî olarak sınıflandırdığı bir türü (epik) tamamen temsilî olarak görür. Ancak dramanın temsilî olduğu; temsilî sanatın işlevinin duygu uyandırmak olduğu ve bu nedenle dramının esasen duygu uyandırma aracı olduğu konusunda Platon ile hemfikirdir. Trajedi durumunda, bu duygu acıma ve korkunun birleşimidir. Ayrıca bir izleyicinin zihninde dramatik bir performansla uyandırılan duyguların, (her ne olursa olsun tiyatrodaki uyandırıldıkları şiddet derecesinde) gündelik etkinliklerin gerekli performansını engelleyen türden duygular olduğunu düşünürken de Platon ile hemfikirdi. Yine de Sokrates'in *Devlet*'in 607d'de "savunucularına, şair olmayanlara ama şiir severlere" bıraktığı görevi "onun adına düzyazıda konuşma ve onun bir şehir ve insan hayatı için sadece hoş değil, aynı zamanda erdemli olduğunu iddia etme görevi"ni bilinçli olarak üstlendi. Bağlamın da gösterdiği gibi burada 'o' şiir değil, 'zevk için şiir, yani temsil'dir (607c). Aristoteles böyle bir savunucu olduğunu iddia ediyor ve Sokrates'in istediği düzyazı konuşması olarak *Poetika*'yı (daha doğrusu bu eserin amatör oyun yazarlarına bir dizi ipucundan daha fazlası olan küçük bir kısmını) sunuyor.

Bu nedenle *Poetika*, hiçbir şekilde bir 'şiir savunması' değil, 'zevk için şiir' veya 'temsilî şiir savunması'dır. Yöntem basit ve tanıdık bir yöntemdir. Savunma, iddia makamının iddia ettiği tüm gerçekleri kabul eder, ancak bunları sanığın lehine çevirir. Bu, eğlence sanatının izleyici üzerindeki etkisinin psikolojik analizini bir aşama daha ileriye, Platon'un bıraktığı noktanın ötesine taşıyarak gerçekleşir. Trajedi, seyircide acıma ve korku duyguları yaratır. Bu duygularla yüklü bir zihin, bu nedenle pratik hayat için uygun değildir. Şimdiye kadar Aristoteles

ve Platon aynı fikirdedir. Platon hemen kendi sonucuna varır: Bu nedenle trajedi, izleyicilerinin pratik hayatı için zararlıdır. (Okur, bu argümanın, tamamen alakasız olacağı dinî ya da büyümlü biçimindeki trajediyle ilgilenmeyi hiçbir zaman amaçlamadığını hatırlayacaktır, hakiki sanat biçimi olarak trajediyle de hiç ilgilenmez: Ama yalnızca bir eğlence türü olarak trajediyle ilgilenmeyi amaçlar.) Aristoteles, analize bir adım daha ekler. Trajedinin yarattığı duyguların aslında izleyicinin zihninde yük oluşturmaya devam etmesine izin verilmediğini gözlemler. Bu duygular trajediyi izleme deneyimi içinde boşaltılırlar. Bu ‘duygusal tasfiye’ veya ‘arınma’ (κάθαρσις, [kátarsis]), trajedi bittikten sonra izleyicinin zihnini terk eder, zihinleri acıma ve korku ile dolu değildir, onlardan yana hafiflemişlerdir. Dolayısıyla etki, Platon’un sandığının tam tersidir.

Aristoteles’in analizi, (elbette) sanat teorisine bir katkı olarak değil, eğlence teorisine bir katkı olarak, son derece doğru ve oldukça önemlidir. Fakat Platon’un eğlence sanatına gerçek itirazlarına cevap verip vermediği tamamen başka bir sorudur. Platon’un eğlence sanatı tartışması, yalnızca bir bütün olarak *Devlet*’teki özel bir durumdur. *Devlet*, çok çeşitli konularla ilgilenir; ama bir ansiklopedi ya da *summa* [özet] değildir; tek bir sorun üzerinde yoğunlaşır ve ele aldığı çeşitli konular, yalnızca bu sorunu aydınlattıkları sürece ortaya konur ve tartışılır. Sorun, Yunan dünyasının çöküşü; semptomları, nedenleri ve olası çareleridir. Platon’un haklı olarak iddia ettiği gibi, semptomlarından biri, eski büyümlü-dinsel sanatın yeni bir eğlence sanatı tarafından değiştirilmesiydi. Platon’un şiir tartışması canlı gerçeklikler duygusuna dayanır: Eski sanat ile yeni sanat arasındaki farkı bilir –Olympia alınlıkları ve Praksiteles arasında var olan türden bir fark– ve onu analiz etmeye çalışır. Analizi kusurludur. Çöküşün, yeni sanatın, aşırı heyecanlı, aşırı duygusallaşmış bir dünyanın sanatı olduğunu düşünür; ama gerçekten de tam tersidir. Bu gerçekten duygusal olarak tasfiye edilmiş bir dünyanın ‘sanatı’dır, sakinlerinin düz ve tükenmiş hissettiği bir dünyanın sanatı. Aslında, bu bir Çorak Ülkenin sanatıdır. Aristoteles, 4. yüzyılda kendisini yönlendiren başka bir neslin tecrübesiyle, Platon’u gerçekler konusunda düzeltir.

Ancak Platon'un bunların önemi konusundaki fikrini kaybeder. 5. yüzyılın büyüklüğü ile 4. yüzyılın çöküşü arasındaki zıtlığı artık hissetmez. Platon, Yunanistan'ın çürümesinin eşliğinde, kehanete dayalı olarak kasvetin içine bakar ve kahraman zihninin tüm enerjisini onu önleme görevine tahsis eder. Yeni Helenistik dünyanın yerlisi Aristoteles hiç de kasvet görmez. Oysa kasvet oradadır.

4. *Literal ve Duygusal Temsil*

Başladığımız portre durumuna geri dönelim. 'iyi bir benzerlik' sözüyle müşteri ne talep ediyor ve ressam ne arz ediyor? Genelde bir tablodan orijinaline benziyor diye bahsetmek, bir renk deseni olarak resmin, orijinaline bakan bir kişiye görünen renk desenine benzediği anlamına gelir. Ancak bu hiç de kastedilen değildir. Temsilî sanatın gerçek tanımı, artefaktın bir orijinaline benzemesi değil (bu durumda temsili literal olarak adlandırıyorum), artefaktın uyandırdığı duygunun, orijinalin uyandırdığı duyguyu andırmasıdır (buna duygusal temsil diyorum). Bir portrenin portresi yapılan kişi gibi olduğu söylendiğinde, kastedilen, izleyicinin, portresine baktığında, kendisini portresi yapılan kişinin huzurundaymış 'gibi hissetmesi'dir. Temsil edici sanatçının amaçladığı şey budur. Seyircisine nasıl hissettirmek istediğini bilir ve artefaktını onlara öyle hissettirecek şekilde inşa eder. Bir noktaya kadar bu, nesneyi tamı tamına temsil ederek yapılır, ancak bu noktanın ötesinde, literal temsilden becerikli bir kopuş gerekir. Söz konusu beceri, diğer herhangi bir beceri biçimi gibi, belirli bir *amaç* için araç tasarlama meselesidir ve deneysel olarak, belirli artefaktların belirli izleyicileri nasıl etkilediğini gözlemleyerek ve dolayısıyla deneyim yoluyla (bu, kısmen öğrenim yoluyla iletilen başka insanların deneyimleri olabilir) kişinin izleyicilerinde üretmek istediği türden bir etki üretebilmesiyle kazanılır.

Bu nedenle, temsil edici sanatçıda eserlerinin orijinallerinin tam anlamıyla birebir kopyaları olmaması bir yetersizlik işareti değildir. Öyle olsaydı, kamera portre ressamını kendi sahasın-

da yenerdi; oysa tam tersi geçerlidir. Portre-fotoğraflar her zaman aşağı yukarı portre ressamından ödünç alınan ilkelere göre ‘sahte’dir. Çünkü portre ressamı, literal bir benzerlik üretmek istemez.⁵ Gördüğü bazı şeyleri kasıtlı olarak dışarıda bırakır, diğerlerini değiştirir ve portresi yapılan kişide hiç görmediği bazı şeyleri takdim eder. Bütün bunlar, kullanıcının orijinali ‘gibi’ düşüneceği bir şey üretmek için sistematik ve becerikli biçimde yapılır. İnsanlar ve şeyler, onlara baktığımızda hissettiğimiz duyguya göre bize farklı görünür. Korktuğumuz vahşi bir hayvan, biz ondan korkmasaydık bize görüneceğinden daha büyük görünür; dişleri ve pençeleri özellikle büyütülmüştür. Tırmanışımızı hayal ettiğimiz bir dağ, abartılı derecede dik ve engebeli görünür. Huşu içinde karşısında durduğumuz bir kişinin büyük ve delici gözleri var gibi görünür. Bu şeylerin fotoğrafları veya kelimenin tam anlamıyla doğru çizimleri duygusal olarak onlardan farklı olacaktır ve düşünceli bir ressam, uygun abartıları koyacak ve böylece duygusal olarak doğru bir benzerlik yaratacaktır; yani aklındaki belirli izleyiciler için doğru.

Sanatta temsil, bu nedenle natüralizm ile aynı şey değildir. Natüralizm, literal temsille bile özdeş değildir, yalnızca, doğa dediğimiz normal ve sağlıklı bir göze göründükleri hâliyle, şeylerin sağduyu dünyasının literal temsili ile özdeştir. Breughel’in hayvan-iblis resimleri, Strindberg’in *Spook Sonatı*, Poe’nun gerilim öyküleri, Beardsley’in fantastik çizimleri, sürrealist resimler kesinlikle ve literal biçimde temsil niteliğindedir ama

⁵ Bu nokta Van Gogh tarafından iyi ifade edilmiştir. “*Dis a Serret que je serais dissespi si mesfigures itaient bonnes, dis-lui que je ne les veux pas academiquement correctes, dis-lui que je veux dire que si on photographiait un homme qui beche, il ne bicherait certainement pas. Dis-lui que je trouve les figures de Michel-Ange admirables, quoique les jambes soient deciderment trop longues, les hanches et les cuisses trop larges ... les vrais peintres ... ne peignent pas imles choses telles qu’elles sont, ... mais comma eux ... les sentent.*” [Serret’e söyleyin, *figürlerim iyi olursa umutsuzluğa kapılmam gerekir*; ona söyleyin, resimlerimin akademik olarak *doğru* olmalarını istemiyorum; ona deyin ki, söylemeye çalıştığım şey, bir kazıcının fotoğrafı çekilecekse, *o anda o kazmayacaktır*. Ona Michelangelo’nun figürlerinin bacakları kesinlikle çok uzun, kalçaları ve uylukları çok geniş olsa da muhteşem olduğunu düşündüğümü söyleyin. ... hakiki sanatçılar ... şeyleri oldukları şekliyle resmetmiyorlar ... onların var olduklarını hissediyorlar.] *Lettres*, ed. Philippart (1937), s. 128.

onların temsil ettiği dünya sağduyu dünyası değildir; hezeyan dünyasıdır, anormal, hatta delirmiş bir dünyadır, hiç şüphesiz, sadece delilerin yaşadığı, ama ara sıra hepimiz tarafından ziyaret edilen bir dünya.

Genel olarak konuşursak, üç temsil derecesini ayırt edebiliriz. Birincisi, naif veya neredeyse seçici olmayan bir temsil; bu, imkânsız tam literallik görevini dener (veya dener görünür). Bunun örneklerini paleolitik hayvan resminde veya Mısır portre heykellerinde buluyoruz; ancak bu şeylerin sandığımızdan çok daha karmaşık olduğunu hatırlamakta fayda var. İkinci olarak, önemli veya karakteristik özelliklerin cesurca seçilmesi ve diğer her şeyin bastırılmasıyla aynı duygusal etkinin, belki daha da başarılı bir şekilde üretilebilmesinde bulunur. Bu özellikleri önemli veya karakteristik olarak adlandırmaktan kasıt, basitçe, kendi başlarına duygusal tepkiyi uyandırabilmeleridir. Örneğin, bir sanatçının, dansçıların zemin üzerinde bir kalıp izlediği ritüel bir dansın duygusal etkisini yeniden üretmek istediğini varsayalım. Modern gezgin, dansçıları belirli bir anda ayakta dururken fotoğraflardı. Natüralizm tarafından baştan çıkarılmış bir zihne sahip geleneksel bir modern sanatçı, onları aynı şekilde çizerdi. Bu aptalca bir şey olurdu çünkü dansın duygusal etkisi, herhangi bir anlık duruşa değil, izlenen kalıba bağlıdır. Mantıklı olan, dansçıları tamamen dışarıda bırakmak ve başlı başına kalıbı çizmek olurdu.

Bu kesinlikle ilk bakışta tamamen temsili-olmayan görünen ‘ilkel’ sanatın çoğunun açıklamasıdır: spiraller, labirentler, örğüler vb. Sanırım, bu, örneğin La Tene [Avrupa demir çağı] döneminde Hristiyanlık öncesi Kelt sanatının karakteristiği olan garip eğrisel tasarımların açıklaması da olabilir. Bu kalıplar, en iyi şekilde şehvet ve dehşet karışımı olarak tanımlayabileceğim güçlü ve çok tuhaf bir duygusal etki yaratır. Bu etki kesinlikle tesadüfi değildir. Kelt sanatçıları ne yaptıklarını biliyorlardı; bu duygusal tepkiyi dinî veya büyü nü nedenlerle ürettiklerini hayal ediyorum. Zihin durumunun başlangıçta onların dinî törenlerinin dans kalıpları tarafından uyandırılmış olabileceğini ve sahip olduğumuz kalıpların bunların temsilleri olabileceğini tahmin ediyorum.

Bu ikinci derecede orijinalini temsil eden bir artefakt, bazen, psikanalistler ve diğerleri tarafından, orijinalin ‘sembolü’ olarak adlandırılır. Kelime yanıltıcıdır. Bu, bir sembol ile bir kopya veya transkript arasında bir tür fark olduğunu, –oysa iki şey arasındaki farkın bir derece farkı olduğunu öne sürer– bir sembol seçiminin, belirli kişilerin söz konusu olan şeyi belirli *amaçlar* için kullanmayı kabul ettikleri bir tür anlaşma veya sözleşmeden etkilendiğini öne sürer. Çünkü ‘sembol’ kelimesinin anlamı budur. Burada bu türden hiçbir şey gerçekleşmez. Gerçekleşen şey, ampirik olarak etkili bir duygusal temsil aracı olduğu düşünülen seçici bir literal temsildir.

İnsanlar bazen sanki ‘seçim’ her sanatçının çalışmasının önemli bir parçasıymış gibi konuşurlar. Bu bir yanılgıdır: Hakiki sanatta böyle bir şey yoktur; sanatçı gördüğünü çizer, hissettiğini ifade eder, deneyimiyle ilgili her şeyi itiraf eder, hiçbir şeyi gizlemez ve değiştirmez. Bu insanların, seçimle ilgili konuşurken tartıştıkları şey, hakiki sanat teorisi değil, ikinci dereceden temsili sanat teorisidir, bunu hakiki sanatla karıştırırlar.

Üçüncü derece, literal temsili tamamen terk eder ama eser hâlâ temsildir, çünkü bu kez ne istediğini bilerek duygusal temsili hedefler. Bu nedenle müziğin temsili olabilmesi için, meleyen koyunların, hızlı bir lokomotifin veya ölen bir insanın boğazındaki hırıltı sesini kopyalamasına gerek yoktur. Brahms’ın *Feldeinsamkeit* şarkısına eşlik eden piyano, bir yaz gününde derin çimenlerde yatan ve bulutların gökyüzünde süzülüşünü izleyen bir insanın duyduklarına benzemeyen sesler üretmez; ama bir insanın böyle bir durumda hissettiğine dikkat çekici biçimde benzeyen bir duygu uyandıran sesler çıkarır. Modern bir dans grubunun erotik müziği, cinsel heyecan durumundaki kişiler tarafından çıkarılan seslere benzer seslerden oluşabilir de oluşmayabilir de, ancak böyle bir duruma uygun hisler gibi hisleri çok güçlü şekilde uyandırır. Okur, ilkece Brahms ile caz arasında bir özdeşlik önermemden rahatsız olursa, bu önerinin onu rahatsız ettiği için üzgünüm, ama bunu kasten yapıyorum.

1. *Büyünün Olmadığı Şey*

1.1. *Sözde-bilim*

Gördüğümüz gibi, temsil her zaman bir *amacın* aracıdır. *Amaç*, belirli duyguların yeniden çağrıştırılmasıdır. Bunlar pratik değerleri veya kendileri için çağrıştırıldıklarına göre, buna sihir veya eğlence denir.

Bu bağlamda ‘büyü’ terimini kullanmam kesinlikle zorluk yaratır; ama açıklığa kavuşacağını umduğum nedenlerle bundan kaçınmam. Bu yüzden, her hâlükârda anlamak isteyen okurlar için, zorluğun, ‘yanlış anlaşılma’ anlamına gelmediğini düşünmeliyim.

Bir kural olarak ‘büyü’ kelimesinin kesin bir anlamı yoktur. Yaban toplumlarında mevcut olan ve toplumumuzun daha az ‘uygar’ ve daha az ‘eğitilmiş’ katmanlarında fark edilebilir belirli uygulamaları belirtmek için kullanılır. Ancak ne ifade ettiğine dair kesin bir kavrayış olmadan kullanılır ve bu nedenle, birisi, örneğin kilisemizin törenlerinin büyü olduğu iddia ederse, açıkça kötüye kullanma niyetinin haricinde, ne kendisi ne de başka biri, bu iddianın ne anlama geldiğini söyleyemez. Bu kelime, doğru ya da yanlış olarak tanımlanamaz. Burada yapmaya çalıştığım şey, ‘büyü’ kelimesini anlamsız bir kötüye kullanım terimi olduğu bu durumdan kurtarmak ve onu belirli bir anlamı olan bir terim olarak kullanmaktır.

Bunun kötüye kullanım terimine indirgenmesi, prestiji hak ettiği kadar büyük olan bir antropologlar okulunun işiydi. İki kuşak önce antropologlar, akılsızca küçümseyici (veya bazen akılsızca övgü dolu) yaban adı altında bir araya getirilmiş olan bizimkinden farklı medeniyetleri bilimsel olarak inceleme gö-

revini üstlendiler. Bu medeniyetlerin gelenekleri arasında öne çıkan, ortak rıza ile büyü denenen türden uygulamalar buldular. Bilimsel araştırmacılar olarak, bu uygulamaların nedenini keşfetmek onların işiydi. Kendilerine sordular: Büyü nedir?

Bu soruya cevap aradıkları yön, insanın duygusal doğasını görmezden gelen ve insan deneyimindeki her şeyi zihinsel terimlere indirgeyen ve ayrıca doğa bilimlerinin yapımı için yapılanlar hariç, her türlü entelektüel etkinliği görmezden gelen pozitivist bir felsefenin hâkim etkisiyle belirlendi. Bu önyargı, onları, doğayı kontrol etmek için bilimsel bilgisini kullandığında medeni insanın pratikleriyle ‘yabanın’ büyü uygulamalarını karşılaştırmaya yöneltti (Bu antropologlar aceleyle düşünüp, medeni insanların kalıntı olarak adlandırdıkları bazı anormal şeyler dışında bu uygulamaların hiçbirine sahip olmadıklarını varsaydılar.). Büyücü ve bilim insanının aynı cinse ait oldukları sonucuna vardılar. Her biri, bilimsel bilginin pratik uygulamasıyla doğayı kontrol etmeye çalışan bir kişidir. Aradaki fark, bilim insanının aslında bilimsel bilgiye sahip olmasıdır ve sonuç olarak doğayı kontrol etme girişimleri başarılıdır: Büyücü hiçbir şeye sahip değildir ve bu nedenle girişimleri başarısız olur. Örneğin, mahsulleri sulamak onları gerçekten büyütür; ama yaban, bunu bilmeden, kendi dansının ekinlerde bir öykünme ruhunu teşvik edeceğine ve onları zıplayabildiği kadar yükseğe büyümeye teşvik edeceğine dair yanlış inançla onların yanında dans eder. Böylece, büyüün temelinde sadece özel bir hata olduğu sonucuna vardılar: Bu yanlış bir doğa bilimidir. Büyü uygulamaları da bu yanılgıya dayanan sözde-bilimsel uygulamalardır.¹

Sözde-bilim olarak bu büyü teorisi, olağanüstü derecede alalak bullak bir düşünce parçasıdır. Burada dayandığı hataların ve önyargıların dokusunu bütünlük gibi herhangi bir şeyle çözmemiz gerekmez; iki eleştiriyle yetineceğim:

i. Locke’da yabanların aptallarla birlikte, mantıksal düşün-

¹ Bu teori 1871’de Sir Edward Tylor tarafından ileri sürüldü (*Primitive Culture* V. bölüm). Günümüzde Sir James Frazer tarafından öğretiliyor olması (*The Golden Bough* [Altın Dal], çeşitli yerlerinde), çağdaş antropoloji ve onunla bağlantılı tüm çalışmalar için bir felaket olmuştur.

meyen bir insan türü olarak sınıflandırmak mazur görülebilir-di, zira Locke ve çağdaşları onlar hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyorlardı. Ancak, yaban olarak adlandırdıkları halkların, son derece karmaşık politik, yasal ve dilsel sistemler tasarla-ma alışkanlıklarının sergilendiği entelektüel güçten ayrı olarak bile, metalurji, tarım, hayvancılık vb. alanlarda hassas işlemler gerçekleştirmek için doğadaki *nedenler* ve *sonuçlar* arasındaki bağlantıları anladıklarını bilen 19. yüzyıl antropologları için kesinlikle mazur görülemezdi. Ham demir cevherinden bir çapa yapmak için *nedenlerin* ve *sonuçların* ilişkisini yeterince kav-rayabilen bir insan, Tylor'ın teorisinin ve bu teorinin Fransız psikologların ellerine aldığı grotesk ayrıntıların, bizi inanmaya yönlendireceği *bilimsel aptal* değildir.

ii. O insan öyle olsa bile, bu teori, açıklamak için tasarlan-dığı olgulara uymuyor. İşte onlardan biri: Bir 'yaban', tırnak parçalarının düşmanın eline düşmesini önlemek için onları titiz bir özenle yok eder. Antropolog, ona, bunun nedenini sorduğunda, amacının düşmanın onları kendisine karşı büyü-lü bir silah olarak kullanmasını engellemek olduğunu açıklar; çünkü uygun törenlerle kötü niyetle imha edilirlse, bu imha, bu tırnakların kesildikleri bedene yayılır. Bilgi veren kişinin bir inanca neden bu kadar açık bir şekilde temelsiz olarak sahip olduğu konusunda huzursuz olan antropolog, (basit bir deneyin bu inancın yanlışlığını göstereceğini düşünür), bunu açıklayacak bir hipotez düşünür. Ulaştığı hipotez, 'yaban'ın, tırnak parçaları ile kesildikleri beden arasında 'sempatik' bir bağlantıya inanmasıdır, öyle ki, bunların tahribi otomatik olarak o bedene zarar verir.

Bu ikinci inanç aynı derecede temelsizdir ve açıklanması ge-rekir. İyi, dürüst insanlar olan İngiliz antropologlar, bunu göz-lemlemediler; ama daha mantıklı Fransız meslektaşları bunu yaptı ve bütün bir 'ilkel zihniyet' teorisini geliştirmeye başla-dılar. 'Yaban'ın oldukça tuhaf bir zihin tipine sahip olduğunu, bizimki gibi olmadığını gösterdiler; mantıksal olarak bir Fran-sızinki gibi tartışamaz, bir İngilizinki gibi deneyim yoluyla bilgi edinmez, bizim bakış açımıza göre bir tür çılgınlığın yöntemsel gelişimiyle (buna düşünme diyebilirsiniz) düşünür.

Antropoloji bilimi üzerindeki etkisi, Avrupalılar ile ‘yaban’ demekten hoşlandıkları halklar arasındaki pratik ilişkiler üzerindeki etkisi kadar kötü olan bu olağanüstü teorinin yapısı, basit bir hataya dayanmaktadır. Doğru olsaydı açıklamaya yarayacağı olgu, gözlemlenen olgu değildir. Gözlemlenen olgu şu ki, ‘yaban’ kendi tırnak parçalarını yok ediyor. Teori, onun bu tırnak parçaları ile kendi bedeni arasında –Fransızca sıfatı kullanmak gerekirse– *mistik* bir bağlantıya inanmasıdır. Öyle ki, bunların yok edilmesi, kendisine zarar verir. Ama buna inansaydı, kendi tırnak parçalarını yok etmesini intihar olarak görürdü. O böyle görmüyor; bu nedenle, sözde ‘mistik’ bağlantıya inanmıyor ve ‘ilkel bir zihniyet’ olarak anılmasının gerekçeleri yok oluyor.

Basit olsa da bu hata masum değildir. Bizimkinden farklı medeniyetlerle, özellikle büyüünün açıkça kabul edildiği medeniyetlerle alay etmek ve onları küçümsemek için yarı bilinçli bir komployu maskeliyor. Antropologlar bunu elbette öfkeyle inkâr ederler; ancak çapraz sinama altında inkârları ortadan kalkacaktır. Başladığımız olgu şuydu: Bir ‘yaban’, bir düşmanın belirli büyülü törenlerle yok etmesini önlemek için kendi tırnak parçalarını kendisi yok eder. Daha sonra antropolog kendine şöyle der: “Bilgi veren kişi bana, birinin aynı anda iki şeyi yapmasından korktuğunu söylüyor: Bu tırnak parçalarını yok etmek ve belirli törenleri yapmak. Şimdi, törenlerin sadece ‘hokus pokus’ olduğunu, o da benim kadar biliyor olmalı. Orada korkulacak bir şey yok. Sonuç olarak, tırnak parçalarının yok olmasından korkmalıdır. Antropoloğun zihninde bunun gibi bazı çalışmalar devam ediyor olmalı; çünkü eğer böyle olmasaydı, teorisini doğru bir şekilde gözlemlediği gerçek olguya (sadece ve sadece büyülü törenler eşliğinde bu yıkımdan korkmak) dayandırmak yerine sahte bir olguya (tırnak parçalarının yok edilme korkusu) dayandırmazdı. Bu ikamenin arkasındaki itici güç, antropoloğun, tırnak parçalarının yok edilmesine eşlik edecek törenlerin sadece ‘hokus pokus’ olduğu ve muhtemelen herhangi birine zarar veremeyeceği yönündeki inancıdır. Ancak bu törenler, tüm işin bir tek büyülü kısmıdır. Sözde büyü teorisi, olguları manipüle ederek inşa edildi, böylece tüm büyü

unsurlar bu olguların dışında bırakıldı. Başka bir deyişle, bu teori, büyüünün incelenmesine karşı açık bir reddiyedir.

Günümüzün antropologları, Tylor-Frazer teorisine ya da Levy-Bruhl'un o teoriyi psikolojik işlemesine çok az başvuruyor. Onlar, 'yaban' hayatın olgularını bu teoriyi icat eden ve detaylandıran insanlara nispeten, gerçekten de bu teorisyenlerin verileri için güvendikleri saha çalışanlarının en bilgili olanlarına nispeten çok daha yakından bilirler. Sonuç olarak, büyü uygulamaları hakkında, bu uygulamaların tümevarımsal düşünme makinesinde düzensizliğin belirtileri olarak, pozitivist ilkeler üzerinden açıklanabileceklerine inanamayacak kadar fazla şey biliyorlar. Ancak uzman görüşünün Tylor-Frazer teorisinden uzaklaşması hemen hemen hiç etkili olmadı,² Bunun bir sonucu, garip bir şekilde, halkın zihninde bu teorinin doğrulanması oldu. Son antropolojik çalışmaların artan şiddeti, uzman çevrelerin dışında antropoloji literatürüne bir talep yaratmıştır ve bu talep, *The Golden Bough*'da [Altm Dal] bitmez tükenmez bir 'iyi okumalar' yığını bularak karşılanmıştır. Tam da antropologların onu unutmaya başladığı sırada halk, onu yanlışlıkla kitlesel bir düşünce anıtına benzeterek, sözde-bilim büyü teorisini benimsemeye başlamıştır.

1.2. Nevroz

Tylor-Frazer, büyü teorisinin bir alternatifi değil, daha çok onun özel bir gelişimi Freud tarafından *Totem ve Tabu*'nun üçüncü bölümünde ileri sürülmüştür (İngilizce çeviri: Brill, 1919). Lévy-Bruhl, 'yaban' zihninin neden bu kadar olağanüstü ve Tylor-Frazer teorisinin ima ettiği gibi, bizim açımızdan bu kadar mantıksız bir şekilde çalışması gerektiğini açıklama sorununu zaten ele almıştı. O, yabanların bu şekilde çalışan tuhaf bir zihne sahip olduklarını söyleyerek bu durumu açıkladı. (*La Mentalité primitive*, ed. I, 1913; bu orijinal baskı *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés*

² Tamamen etkisiz de olmadı. Örneğin krş: Malinowski'nin *İnanç ve Ahlakın Temelleri Üzerine* Durham konferansları (1936) s. 5: "Örneğin, sahte bilimsel teknik' olarak ilkel büyü kavrayışı kendi kültürel değerinin hakkını vermez."

Inférieures başlığını taşıyordu.) Bu kitabın argümanı, Comteçu anlamıyla çok ilginç bir ‘metafizik’ parçadır: yani gizli varlıklar icat ederek gerçekleri açıklama girişimi. Bir kişinin ‘zihniyet’inin doğası kendi başına tamamen bilinemez: Yalnızca onun tezahürleriyle, o kişinin düşünme ve hareket etme şekilleriyle bilinebilir. Bu nedenle, o kişinin tuhaf bir ‘zihniyet’e sahip olduğu hipoteziyle, onun düşünme ve davranışını tuhaf bir şekilde açıklamaya çalışmanın faydası yoktur; çünkü bu hipotez doğrulanamaz. Aslında Lévy-Bruhl, Molière’e göre 17. yüzyılda Montpellier’deki tıp öğrencilerine akıl yürütmenin öğretildiği yöntemin mükemmel ve güncel bir örneğini vermiştir.

[Aday] *Mihi domandatur a docto doctore*
 Causam et rationem quare
 Opium facit dormire.
 A quoi respondeo:
 Quia est in eo
 Vertus dormitiva,
 Cuius est natura
 Sensus assoupire.

[Jüri korosu] *Bene bene bene bene respondere.*
 Dignus dignus est entrare
 *In nostro docto corpöre.*³

Aksine, Freud bilimseldir. Bilim insanının işinin, olguları gizli varlıklarla değil, diğer olgularla ilişkilendirmek olduğunun farkındadır. Lévy-Bruhl’un sorduğu soruyu o da sorar: “Yabanlar neden bu kadar tuhaf düşünmeli?” Bu soruyu, büyüünün varsayılan olgularını kendi hastalarında çalıştığı ‘zorlanım nevrozu’nun olgularıyla ilişkilendirerek yanıtlar. Bir çocuğun, isteklerini duyuşsal halüsinasyonlar aracılığıyla yerine getirdiğini; yani duyu organlarının merkezkaç heyecanı ile doyurucu duyumlar yarat-

³ Molière’in *Malade Imaginaire*’inden: Aday: "Bilgili doktor bana afyonun neden uykuya sebep olduğunu sordu. Buna cevap veriyorum, çünkü onun uyutucu özelliği vardır; doğası gereği, uyutmak için duyuları yatıştırır." Jüri korosu: "İyi, iyi, iyi cevap. Hak kazandın yetenekli kurumumuza girmeye" (Çev.).

tığını öne sürer. ‘Yaban’, bununla özdeş olmayan, ancak ona benzer bir şey yapar. Dilediği şeylerin durumunu temsil eden bir eylemi gerçekleştirerek, başka bir deyişle, motor halüsinasyonlar yaratarak isteklerini yerine getirir (Age., s. 140). Örnek vermek gerekirse, Freud, bir hastasını, bir zorlanım-nevrotiğini zikreder; bu tür nevrotik, eğer bir insanı düşünürse, o, insanın bu şekilde oraya nakledildiğine inanır; bir insana lanet ederse, o insan ölür ve bunun gibi. Bunun, kişinin düşüncesinin her şeye kadir olduğuna inanmak anlamına geldiğini gözlemler: Kişi ne düşünürse, sadece onu düşündüğü için onun gerçekleştiğine inanmaktır. Freud’un öne sürdüğü bu ilginç psikolojik durum, büyü uygulamalarının altında yatan durumdur.

Bu hiç işe yaramayacak. Büyü, olduğundan tamamen farklı bir şey olsaydı, bu, açıklamaya hizmet edebilirdi; ama asıl olgularla hiçbir ilgisi yok. Çünkü büyü esasen bir uygulama sisteminden, bir teknikten oluşur. Hiçbir büyücü, istediğini sadece isteyerek elde edebileceğine veya olayların, onların olduğunu düşündüğü için ortaya çıktığına inanmaz. Aksine, istek ve yerine getirme arasında bu tür doğrudan bir bağlantı olmadığını bildiği için (ve bu nedenle Freud’un onları karşılaştırdığı noktada, Freud’un hastasının tam olarak aksine) büyücü, bu iki şeyi birbirine bağlayan orta terim olarak bu tekniği icat etti veya benimsedi.

Daha sonra, Freud bunun, belli belirsiz farkında olmuş ve büyü uygulamalarına tüm göndermeleri dışarıda bırakan bir büyü teorisinin pek de tatmin edici olmadığını fark etmiş görünür. Bu yüzden, Freud zorlanım-nevrotiklerinin, kendi mutlak güçlerinden endişe duydukları için, işlevi, düşüncelerinin ve isteklerinin gerçekleşmesini engellemek olan formüller ve ritüeller geliştirerek, kendilerini buna karşı koruduklarını söyleyerek onları devreye sokar (s. 146). “Bunlar”, der Freud, büyücünün ritüel eylemlerinin “karşılığı”dır. Ancak bu iki durum, bir paratoner ile bir dinamonun birbirine benzediği kadar birbirine benzer. Zorlanım-nevrotiği, oldukça çatlak olduğundan, dileklerinin anında kendilerini gerçekleştirdiklerini düşünür. Deli-

liğinde yönetime sahip olarak, bu anlık bağlantıyı kırmanın ve düşüncesinin gücünü zararsız bir şekilde topraklamanın araçlarını icat etmeye devam eder. Mantıklı bir insan olan ‘yaban’, dileklerinin anında kendilerini gerçekleştirmediğini bilir. Bu nedenle, bunları gerçekleştirecek araçlar icat eder.

Herhangi bir büyü teorisinin sorunu şudur: Büyülü dediğimiz türden eylemlerin gerçekleştirilmelerine yönelik bir araç olarak hizmet etmesi için bunlar ne tür dilekler olmalıdır? Freud bu soruna bile dokunmamıştır. Aklını büyülü eylemde fiilen bulunan tuhaflıklar üzerinde tutmayı başaramayarak ve büyü psikolojisi ile zorlanım ritüelinin tamamen farklı psikolojisi arasında bir karşılaştırma yaparak bu sorunu basitçe örtbas etmiştir. Ortaya çıkan (burada peşine düşmeyeceğim) soru şudur: Modern Avrupalıların bilimsel bilincinde, büyü hakkında doğru düşünmelerini bu kadar zorlaştıran hangi güç etkindir? Tylor ve Frazer gibi inatçı İngilizler ve İskoçlar, bununla uğraşmaya başladıklarında –tam da açıklamaya çalıştıkları– olgulara neden kör kaldılar? Neden Lévy-Bruhl gibi keskin ve felsefi bir Fransız, bunun hakkında teori oluşturmaya başladığında, Molière’in safi ahmaklarından biri gibi konuşsun? Neden çağımızın en büyük psikoloğu Freud, bir tür psikolojik işlevi onun karşısından ayırt etme gücünü yitirerek buna tepki vermeli? O kadar medeniyiz ki, vahşet bizden onu anlayamayacağımız kadar uzak mı? Yoksa büyüden o kadar çok korkuyoruz ki, onun hakkında doğru dürüst düşünmeye cesaret edemiyor muyuz?

İkinci alternatif, en azından bir olasılıktır: Bundan bahsediyorum, çünkü bu, tetikte olmamız gereken bir olasılık. ‘Medeni’ insanlar olarak büyüden gerçekten dehşete kapılırsak, bu dehşet, açıkça söylememiz gereken bir şey olmayacaktır. Bu, konuyu soğukkanlı ve mantıklı bir şekilde düşünmeye karşı çok güçlü bir isteksizlik şeklinde kendisini kısmen gösterecektir (kendimi ve okuru hemen ilgilendiren tek kısım budur). Bu nedenle, eğer bize teklif edilirse, gerçek bir büyü teorisini kabul etmemizin önüne olası her engeli koyacaktır. Bu uyarı ile böyle bir teori ortaya koymaya çalışacağım.

3. Büyünün Olduğu Şey

Büyü hakkında teorileştirmenin tek yararlı yolu, ona sanat açısından yaklaşmaktır. Büyü ve uygulamalı bilim arasında Tylor-Frazer teorisinin dayandığı benzerlikler çok azdır ve farklılıklar büyüktür. Büyücü, bu hâliyle bir bilim insanı değildir; eğer bunu kabul eder ve ona kötü bir bilim insanı dersek, onu bir bilim insanından ayıran özellikler için, –bu özellikleri analiz etme zahmetine girmeden–, yalnızca bir kötüye kullanım terimi bulmuş oluruz. Büyü ve nevroz arasında Freudyen teorisinin dayandığı benzerlikler, istendiği kadar güçlü veya zayıftır; çünkü nevroz olumsuz bir terimdir ve yarım yamalak akıl sağlığı standardımızdan pek çok farklı şekilde ayrılmayı kapsar, akıl sağlığı standardı tarafından talep edilen nitelikler listesindeki bir maddenin de büyüye inanmamayı gerektirmesi için hiçbir neden yoktur. Ancak büyü ve sanat arasındaki benzerlikler hem güçlü hem de yakındır. Büyülü uygulamalar her zaman önemsiz unsurlar olarak değil, merkezi unsurlar olarak danslar, şarkılar, çizim veya modelleme gibi sanatsal etkinlikleri içerir. Dahası, bu unsurların iki yönden eğlencenin işlevine benzeyen bir işlevi vardır, (i) Bunlar önceden tasarlanmış bir *amaca* yönelik *araçlardır* ve bu nedenle hakiki sanat değil, zanaattırlar, (ii) bu *amaç*, duygunun uyandırılmasıdır.

(i) Büyünün esasen, önceden tasarlanmış bir amaca ulaşma aracı olduğu bence açık; aynı derecede açıktır ki, bu şekilde araç olarak kullanılan şey, her zaman sanatsal bir şeydir ya da daha doğrusu yarı-sanatsaldır (çünkü o, bir *amaç* için *araç* olarak kullanıldığından, hakiki sanat olamaz).

(ii) Büyünün amacının her zaman ve yalnızca belirli duyguların uyandırılması olması, daha az açıktır; ama herkes bunun en azından –bazen ve kısmen– onun amacı olduğunu kabul edecektir. Boğa-böğürtenin⁴ Avustralya inisiyasyon törenlerinde kullanılması, en azından kısmen, inisiyasyon adaylarında belirli duyguları uyandırmayı ve buna kulak misafiri olabilecek aday olmayan kişilerde, diğer bazı duyguları uyandırmayı amaçlamaktadır. Komşularıyla savaşımadan önce savaş dansı yapan

⁴ Avustralya yerlilerinin dinî ritüellerde veya oyuncak olarak kullandığı tahta çıta. (Çev.)

bir kabile, savaşçı duygularını geliştiriyor. Savaşçılar kendi yenilmezliklerine inanarak dans ediyorlar. Bir köylü toplumunun tarımını çevreleyen ve ona eşlik eden çeşitli ve karmaşık büyüler, toplumun küçükbaş ve büyükbaş sürülerine, mahsullerine ve iş aletlerine karşı duygularını ifade eder; daha doğrusu, takvimdeki her kritik noktada üyelerinde, bu duyguların arasından yıllık işlerinin ilgili aşamasına uygun olan duyguyu uyandırır.

Ancak büyü duygu uyandırsa da bunu eğlenceden çok farklı bir şekilde yapar. Büyü eylemlerinin uyandırdığı duygular bu eylemlerle boşaltılmaz. Bunun gerçekleşmemesi, ilgili insanların pratik yaşamı için önemlidir; büyü uygulamaları kesinlikle büyüdür, çünkü gerçekleşmeyecek şekilde tasarlanmışlardır. Bunun aksi, gerçekleşen şeydir: Bu duygulara odaklanılır, bunlar belirginleştirilir, pratik yaşamda etkili failerle pekiştirilir. Süreç, bir *katarsisin* [arınma] tam tersidir. Orada duygu, pratik hayata karışmasın diye boşaltılır; burada ise pratik hayata kanalize edilip yönlendirilir.

Kısmen icracıların kendileri üzerindeki, kısmen performanstan olumlu veya olumsuz etkilenen başkaları üzerindeki bu duygusal etkilerin, büyüünün üretebileceği tek etki olduğunu ve zekice icra edildiğinde, üretmesi amaçlanan tek etki olduğunu öne sürüyorum. Tüm büyülü eylemlerin birincil işlevinin, fail ya da failerde yaşama işi için gerekli ya da yararlı olduğu düşünülen belirli duyguları yaratmak olduğunu öne sürüyorum; onların ikincil işlevi, – diğerlerinde– failin arkadaşlarında veya düşmanlarında, bu diğerlerinin yaşamları için yararlı veya zararlı duygular yaratmaktır.

Duygularımızın girişimlerimizin başarısı veya başarısızlığı üzerindeki ve hasta olma veya hastalığı sağaltmadaki etkisini anlamak için, yeterli psikolojik bilgiye sahip herhangi biri için, bu büyü teorisinin, buna inanan insanların olağan gündelik etkinlikleriyle bağlantı içinde gündelik yaşama uygulanmasını fazlasıyla açıklayacağı açıklık kazanır. Böyle bir kişi, örneğin, uygun danslar olmadan yapılan bir savaşın yenilgiyle sonuçlanacağını ya da önce uygun büyü yapmadan baltasını ormana götürürse, bir ağacı kesmeyi başaramayacağını düşünür. Ancak bu inanç, ‘yaban’ın emeğinden ayrı olarak büyüünün gücüyle düşmanın mağlup edildiği veya ağacın devrildiği anlamına gelmez. Bu, savaşta veya

ağaç işçiliğinde moral olmadan hiçbir şey yapılamayacağı anlamına gelir ve büyüünün işlevi morali geliştirip korumaktır veya ona zarar vermektir. Örneğin, bir düşman bizim savaş dansımızı gözetlediğinde ve bunu ne kadar muhteşem yaptığımızı gördüğünde, sinsice sıvışıp arkadaşlarına savaşmadan boyun eğmeleri için yalvarmaz mı? Büyünün amacı cesaretimizi bir kaya ya da ağaca değil de bir insan düşmana saldıracak kadar toplamak olduğunda, düşmanın bizimle karşılaşma iradesi, yalnızca büyüyle ciddi biçimde zayıflatılabilir. Bu olumsuz duygusal etkinin ne kadar çok hastalığa, hatta ölüme neden olabileceği, hiçbir tıbbi psikoloji öğrencisinin fikir beyan etmek istemeyeceği bir sorudur.

Bu tür bir durumun bir adım ötesi, biz ‘medeni’ insanların, yağmur yağdırma veya depremleri durdurma gibi imkânsız olduğuna inandığımız şeyleri yabanların büyüünün yapabileceğine inandıkları veya inanır gördükleri durumlara taşıyor bizi. Bu tür inançlara sahip olduklarını düşünmeye oldukça hazırım; yabanlar, insan aptallığından medeni insanlardan daha fazla muaf değildir ve hiç şüphesiz kendilerinin veya üstleri olarak gördükleri kişilerin, aslında yapılamayacak bir şeyi yapabileceklerini düşünme yanılgısına da eşit derecede eğilim gösterirler. Ancak bu yanılgı büyüünün özü değil, sapkınlığıdır. Bunu, yaban dediğimiz, bir gün isyan edip aleyhimize tanıklık edecek insanlara nasıl atfettiğimize dikkat etmeliyiz. Aylaklık nedeniyle kötü idare ettiği mahsulü başarısız olan bir köylü, genellikle havayı suçlar. Büyü uygulamaları onun tembelliğini iyileştirirse, havayı suçlayacak bir şey kalmaz. Yağmur yağdırma büyüü denen büyüünün gerçek işlevi, çiftçinin moralini yerine getirip onu yağmurlu veya yağmursuz havada daha çok çalışmaya teşvik etmek olup olmadığı ciddi bir sorudur. Benzer şekilde, depremleri, selleri vb. durdurmayı amaçlayan bir büyü, gerçek amacının bu doğal felaketleri önlemek mi yoksa insanlarda, onlara metanetle ve umutla tahammül etme yönünde duygusal bir isteklilik durumu yaratmak mı olduğuna karar vermek için dikkatle incelenmelidir. İkinci cevap doğruysa, bunlar da, benim burada savunduğum büyü teorisiyle aynı çizgiye geliyor; eğer birincisi doğruysa, bunların büyü değil, büyü sapkınlıkları olarak adlandırılmaları gerekecek.

Büyünün bu duygusal etkileri nasıl ürettiğini sorarsak, cevap kolaydır. Bu, temsil yoluyla yapılır. Duyguların yönlendirileceği pratik durumu temsil eden bir durum yaratılır (hiçbir savaş yapılmazken ve tohum ekilmezken savaşçılar mızraklarını savururlar, köylü sabanını çıkarır vd.). Temsilcinin bu ilişkinin bilincinde olması ve bir savaş dansı, bir saban ritüeli veya benzeri bir şey olarak ne yaptığını fark etmesi, eylemin büyüleri etkinliği için esastır. Bu nedenle, ritüele ilk yaklaşırken, ya ağızdan ağıza (inisiyasyon talimatı şeklinde olabilir veya ritüelin kendisinin bir parçasını oluşturan açıklayıcı bir konuşma veya şarkı şeklinde olabilir) ya da böyle yakın bir taklitle kendisine açıklanmasını sağlamalıdır, böylece yanılma imkânsız olur.

Büyü, bir temsildir, bu temsilde uyandırılan duygunun, pratik yaşamdaki işlevi nedeniyle değer verilen, bu işlevi yerine getirebilmesi için uyandırılan ve kendisine ihtiyaç duyan pratik hayatı üreten veya bu hayata odaklanan büyüleri etkinliklerle beslenen bir duygudur. Büyüsel etkinlik, pratik yaşamın mekanizmasını, onu harekete geçiren duygusal akımla besleyen bir tür dinamodur. Dolayısıyla büyü, her türden ve koşulda insan için bir gerekliliktir ve aslında her sağlıklı toplumda bulunur. Bizim toplumumuzun düşündüğü gibi, büyü ihtiyacını aştığını düşünen bir toplum ya bu görüşte yanılıyordur ya da kendi bekasına ilgi göstermediğinden helak olup ölen bir toplumdur.

4. Büyüleri Sanat

Büyüleri bir sanat, temsili olan ve dolayısıyla duygu uyandıran bir sanattır; diğerlerinden ziyade belirli bazı duyguları pratik yaşamın meselelerine boşaltmayı düşünerek uyandıran bir sanattır. Böyle bir sanat, estetik standartlara göre değerlendirildiğinde iyi ya da kötü olabilir, ancak bu tür bir *iyilik* ya da *kötülük*, kendi düzgün çalışmasındaki etkinliğiyle, varsa, çok az bağlantıya sahiptir. Kuşkusuz büyüleri paleolitik hayvan resimlerinin parlak natüralizmi, büyüleri işlevleriyle açıklanamaz. Ona yaklaşan ace-miye, bunun bir bizon olduğu ciddiyetle söylenmiş olsaydı, her türlü karalama veya parça bu *amaca* hizmet ederdi. Büyüleri sanat

yüksek bir estetik seviyeye ulaştığında, bunun nedeni, ait olduğu toplumun (yalnızca sanatçılar değil, aynı zamanda sanatçılar ve izleyiciler de) ondan büyüülü işlevini yerine getirmesini sağlayacak çok mütevazı yetkinlik derecesinden, çok farklı bir estetik mükemmellik talep etmesidir. Böyle bir sanatın iki nedeni vardır; sadece bu iki nedenin tamamen çakıştığı hissedildiği sürece yüksek bir seviyede kalır: Bir heykeltıraş, kendi kendine “Elimden çıkar çıkmaz bir mezara kapatılacağından dolayı bu portreyi bu kadar özenle bitirmek kesinlikle emek israfıdır.” diye düşündüğü anda, bu iki neden zihninde dağılıvermiştir. İfadenin estetik anlamında en iyi eserinin dışında bir şeyin büyüünün ihtiyaçlarını karşılayacağı fikrini tasarlamıştır ve bir anda çöküş başlar. Nitekim çöküş zaten başlamıştır; çünkü bu tür fikirler ancak davranışı etkilemeye başladıktan çok sonra bilince ulaşır.

Rönesans ve modern sanatı Ortaçağ sanatından ayıran ruh değişimi, Ortaçağ sanatının açıkça ve kesinlikle büyüülü olmasına rağmen Rönesans ve modern sanatın büyüülü olmadığı olgusundan kaynaklanmaktadır. Büyüülü değiller ‘idi’ diyorum, çünkü sanat tarihindeki bu büyüülü olmayan veya büyü karşıtı dönemin doruk noktasına 19. yüzyılın sonlarında ulaşıldı, ancak akıntı artık fark edilir şekilde tersine dönüyor. Ancak gelgit akıntısında her zaman girdaplar vardı. 1890’larda, İngiliz edebiyat çevrelerinde, sanatın herhangi bir faydacı amaca hizmet etmemesi, yalnızca kendi adına uygulanması gerektiği ilkesini savunan ‘estet’ denen bir okulun hâkimiyetinde olduğu zamanlarda bile tersine akımlar vardı. Bu sanat için sanat çılgılığı, bazı yönlerden belirsizdi; örneğin, hakiki sanatı eğlenceden ayırmıyordu ve taraftarlarının hayran olduğu ve uyguladığı sanat, aslında, seçkin ve kendi kendini tayin eden bir grubu eğlendiren, utanmaz bir eğlence sanatıydı; ama bir yönden tamamen kesindi: Büyü sanatını tamamen dışladı. Rudyard Kipling sinirli ve uzağı göremeyen bir genç olarak bu porselen dükkânının kokulu ve havasız atmosferine alelacele daldı; çok yetenekli kalemını Hindistan’da geçirdiği günlerde Britanya İmparatorluğu’nun yönetimiyle bağlantılı bulduğu duyguları uyandırmak ve yönlendirmek için kullanma fikriyle yanıyordu. Estetler, emperyalizmi onaylamadıkları için değil, büyüülü sanatı onaylamadıkları için dehşete düşmüşlerdi; Kipling, onların en

sevdikleri tabularına karşı hata yapmıştı. Daha kötüsü, Kipling bununla büyük bir başarı elde etti. Bu duyguları günlük işlerinin motorundaki buhar olarak bilen binlerce insan onu dikkate aldı. Ama Kipling hastalık derecesinde hassas, küçük bir insandı ve estetlerin kendisine gösterdiği tepki, hayatının gençlik dönemini tahrip etti. Bundan böyle iki ideal arasında kalmıştı ve her ikisini de bölünmemiş bir bağlılıkla takip edemiyordu.

Bugün durum tersine döndü. Wilde'ın değil, Kipling'in ilkeleri savunuluyor. Önde gelen genç yazarlarımızın çoğu büyümlü sanata döndüler ve bu kutup değişimi, bugün İngiliz sanatının en göze çarpan olgusudur. Estetikçi için bu yeni büyümlü edebiyatın artık emperyalizmin değil, komünizmin propagandası olması önemsizdir. 19. yüzyıl liberalizminin mirasını bölen, iki savaşınan inançtan komünizmin dili, gözleri ve parmakları ve faşizmin sadece dişleri ve pençeleri varmış gibi görünmesi (politikacı için çok önemli olsa da) estetikçi için önemsizdir. Estetikçi için önemli olan, çok eski türden bir estetik bilincin yeniden ortaya çıkmasıdır: 19. yüzyıl eleştirisinin acı verici biçimde öğretmiş olan dersini tersine çeviren ve "Konuyu boş ver, konu, yalnızca sanatçının güçlerini kullandığı değersiz bir gövdedir, sizi ilgilendiren, sanatçının güçleri ve bunları burada sergileme biçimidir." demek yerine, "Sanatçının güçleri ancak kendilerine layık olan bir konuda, sanatçı bunları kullandığında gösterilebilir." diyen bilinç. Bu yeni estetik bilinç, iki yönlü bir duruş içerir. Konuyu sanat eserinin ayrılmaz bir unsuru olarak görür; verili herhangi bir sanat eserini takdir etmek için, kişinin kendi başına konuyla olduğu kadar, sanatçının onu ele alışıyla da ilgilenmesi gerektiğini savunur.

Bir 19. yüzyıl okulunda eğitim almış bir estetikçi için, bunlar dehşet uyandıran sözlerdir. Bunları ciddiye almak, sanatsal bir yozlaşma ve barbarlık çağını dört gözle beklemek anlamına gelirdi: sanatsal mükemmelliğin sonsuz zorluğunun kolay bir propaganda lehine rafa kaldırılacağı bir çağ; sanatçıların sanatsal değerlerine göre değil, ait oldukları toplum tarafından kabul edilen politik, ahlaki ve ekonomik dogmalara uygunluklarına göre değerlendirilecekleri bir zaman; modern sanatın zor kazanılmış özgürlüğünün bir kenara atılacağı ve gericiliğin hüküm sürdüğü bir zaman...

Bu sorunun peşinden daha fazla gitmeyeceğim. Başka bir yerde bunu ciddiyetle ele almalıyız. Şimdilik, sadece gözlerimizin önünde büyüğü sanatın nüksetmesinin sürmekte olduğu ve estetik teorisyenlerinin ve eleştirmenlerinin bunu nasıl ele alacakları konusunda bocaladıkları olgusunu kaydedeceğiz.

Bir nüksetmeden bahsetmiştim. Ancak, yalnızca sanatı neyin oluşturduğuna dair çok züppe ya da gösterişçi bir bakış açısına sahip olursak bu bir nüksetme olarak görünür. Kendilerini seçen sanatçılar ve edebiyatçılar çemberi, sanatsal üretim tekeline sahip değildir. Bu çemberin dışında, en azından Rönesans'tan beri sanatsal geleneğin güçlü iki akımı var; her birinde de sanatın büyüğü niteliği açık ve nettir.

Birincisi, fakirlerin yerli sanatı var: Özellikle, halk-sanatı [*folk-art*] himayeci adıyla anılan rustik veya köylü sanatı. Şarkılar, danslar, hikâyeler ve dramalardan oluşan, bu ülkede (fakirleri kibirli küçümseme geleneği ile) 'eğitimli' kişilerin onların varlıklarının farkına varmadan önce neredeyse tamamen yok olmasına izin verilen⁵ bu halk sanatı, kökeni ve nedeni açısından büyük ölçüde büyüktü. O, tarıma dayalı bir halkın büyüğü sanatıydı.

İkinci olarak, üst sınıfların geleneksel düşük kültürlü sanatları vardır. Bunlardan (doğaları çok sık yanlış anlaşıldığı için) daha ayrıntılı konuşmak gerekli olacaktır. Dinî düzyazı, ilahi dizeleri, askeri bando ve dans grubunun enstrümantal müziği, salonların dekorasyonu vb. gibi şeylerden bahsediyorum. Entelektüel okurun suratını astığını görebiliyorum ve "Tanrım bize yardım et, bu hiç de sanat değil!" diye bağırıldığını duyabiliyorum. Biliyorum; ama bu büyüktür, artık sanat ve büyü arasındaki ilişki bir kez daha önemli bir sorun hâline geldiğine göre, artık basit bir olumsuzlama ile göz ardı edilemeyeceğine göre, o, estetikçilerin büyüğün, (kendilerinin de düşündüğü gibi) 'Aydınlanma' iddialarının büyüğü tamamıyla terk etme inancına dayandığı toplumun liderleri arasında, fark edilmeden, ancak her yerde geliştiğini anlamasıyla ilgilenir.

⁵ 1893'e gelindiğinde İngiltere'de 140 'peri masalı' toplanmıştı; o zamandan beri birkaç tane daha bulundu. 1870-90 arasında Fransa ve İtalya'da her birinde 1.000'in üzerinde 'peri masalı' ortaya çıktı.

İlahileri, törenleri ve ritüel etkinlikleriyle dinî sanat *eo nomine* örneği, analize pek ihtiyaç duymaz. Bunun işlevinin, günlük yaşamın etkinliklerinde boşaltılması gereken belirli duyguları uyandırmak ve sürekli yeniden uyandırmak olduğu açıktır. Onu büyülu olarak adlandırırken, dinî sıfat iddiasını inkâr etmiyorum. Artık ‘büyü’ kelimesini kötüye kullanma terimi olarak kullanmaktan vazgeçtiğimize ve bunun ne anlama geldiğine karar verdiğimizize göre, hiç kimsenin onu sevmediği şeylere bağlamasına veya saygı duyduğu şeyler için kullanmaktan çekinmesine gerek yok. Büyü ve din aynı şey değildir, çünkü büyü, pratik yaşamın çalışması için gerekli olan duyguların uyandırılmasıdır; din bir itikattır veya dünya hakkında bir inançlar sistemidir, aynı zamanda bir değerler veya davranış sistemi ölçüsüdür. Ancak her dinin kendi büyüsu vardır ve genel olarak bir dini ‘uygulamak’ denen şey, onun büyüsunu uygulamaktır.

Vatanseverlik, ister ulusal ister kentsel ister bir partiye veya sınıfa ya da başka bir tüzel kişiliğe bağlı olsun, vatanseverlik sanatı da eşit derecede açıktır: Vatansever şiir, okul şarkısı, önemli kişilerin portreleri veya devlet adamlarının heykelleri, savaş anıtı, tarihi olayları hatırlatan resimler veya oyunlar, askeri müzik ve amacı ülkeye, kente, partiye, sınıfa, aileye ya da diğer sosyal veya politik birime sadakati teşvik etmek olan bütün o sayısız gösteri, alay ve tören biçimleri. Tüm bunlar, orada ve o zaman onları uyandıran deneyimde boşaltılmayan ama günlük yaşamın etkinliklerine kanalize edilen ve bu etkinlikleri ilgili sosyal veya politik birimin çıkarına değiştiren duyguları uyandırdığı ölçüde büyülüdür.

Yaygın olarak spor dediğimiz ritüellerde başka bir örnek grubu bulunabilir. Tilki avı ve amatör futbol, esasen, zararsız eğlenme uğruna yapılan eğlence değildir; bedensel güç ve beceriyi geliştirmeyi amaçlayan fiziksel eğitim araçları değildir; bunlar, toplumsal görevler olarak üstlenilen ve büyüünün iyi bilinen tüm işaretleri ve süsleriyle çevrelenen ritüel etkinliklerdir: Ritüel kostüm, ritüel kelime dağarı, ritüel enstrümanlar ve her şeyden önce ortak topluluk üzerinde ‘seçilmişlik’ duygusu veya üstünlük; bu, her zaman yeni üyeyi ve rahibi öne çıkarır. Bunu

söylerken de yeni bir şey söylemiyorum. Sıradan insan,⁶ bu şeylerin üzerinde, *amaçlarının* adil bir değerlendirmesini oluşturacak kadar düşünmüştür. Onları, ‘karakter eğitimi’ dediği şeyin yöntemleri olarak görür; karakter eğitiminin işlevi, adanmışlarını yaşama işine ve özellikle de Tanrı’nın onları çağırmaktan memnun olduğu o makamda yaşama işine uydurmaktır. Bize söylendiğine göre bu sporlar, bir takım ruhu, adil oyun duygusu, bir erkek gibi dosdoğru gitme ve zayıf yönlerinden kurtulma alışkanlığı telkin eder. Başka bir deyişle, belirli türden gündelik durumlarda deşarj edilmeye mahkûm olan belirli duygular üretirler, bunlar olmaksızın, bu durumlarla uygun bir biçimde yüzleşilmezdi. Bunlar ‘beyefendi olma’ dininin büyülu parçasıdır. En sert eleştirmenler bile bunu inkâr etmez. Bu sporların büyülu olmadığını veya büyülerinin işe yaramadığını söylemezler. Söyledikleri şey, bu geleneksel İngiliz üst sınıf büyüünün ürettiği duyguların, günümüz dünyasında etkili bir şekilde yaşaması için bir insanı en iyi donatan duygular değildir.

Son bir örnek grubu olarak, sosyal yaşamın törenlerini, yani düğünler, cenaze törenleri, akşam yemeği partileri, danslar gibi şeyleri ele alacağız: Modern medeni kadın ve erkeklerin özel hayatlarını, kendi tarzlarına göre süsleyen şatafatlı gösteri formları (ve dolayısıyla en azından potansiyel olarak sanat formları). Bunların hepsi özünde büyüdür. Bunların hepsi giyinmeyi içerir, eğlence için ve bireysel zevklerin tatmini için giyinmeyi değil, önceden belirlenmiş bir düzene göre, genellikle çok rahatsız edici ve her zaman olayın ciddiyetini vurgulayacak şekilde tasarlanmış bir giyinmeyi içerir. Antropologların üyeliğe yeni kabul edilmiş kişinin ritüel kıyafeti dediği şey budur. Hepsî, önceden belirlenmiş konuşma biçimlerini ve her hâlükârda bir ritüel, kelime dağarcığının temellerini içerir. Bunların hepsi ritüel enstrümanları içerir: Bir yüzük, bir cenaze arabası, her biri önceden belirlenmiş bir işleve sahip olan tuhaf ve karmaşık bıçak, çatal ve bardak takımları... Bunlar, neredeyse her zaman, önceden belirlenmiş türden, –önceden belirlenmiş

⁶ Antropolog da benim konuma oldukça aşinadır; krş. A. M. Hocart, *The Progress of Man* (1933).

bir şekilde- düzenlenmiş çiçekleri, ritüelin ruhuna sunu olarak kullanmayı içerirler. Her zaman önceden belirlenmiş bir tavır, yani bir ritüel, neşe veya ritüel kasvet içerirler.

Amaçlarına gelirsek, her biri bilinçli ve açık bir şekilde, pratik yaşamın sonraki işlerinde semeresini vermesi için *amaçlanan* belirli duyguları uyandırmayı hedefler.

Asıl faillerin birbirlerine âşık oldukları bir gerçek olduğu zaman, şatafatlı evlilik töreninin bu gerçekle hiçbir ilgisi yoktur. Bu konuda sessizdir ve bu nedenle birbirlerine gerçekten âşık birçok insan, bunu tutkularına hakaret olarak gördüklerinden, bu törenden nefret eder ve yalnızca ailelerinin kanaatlerinden dolayı, mecbur kaldıkları için buna katlanırlar. Bu törenin amacı, belirli bir tür ortaklığı sürdürmek için, âşıkların ortaklığını değil, aşk olsun ya da olmasın, dünya tarafından bu şekilde tanınan evli insanların ortaklığını sürdürmek için duygusal bir motivasyon yaratmaktır.

Cenaze töreni, farklı türde, duygusal bir yeniden yönlendirmedir. Yas tutanlar, esasen kederlerini alenen sergilemiyorlar; yaşayan bir kişiyle, eski duygusal ilişkilerini alenen bir kenara bırakıyorlar ve ölmüş olarak, o aynı kişiyle, yeni bir duygusal ilişki kuruyorlar. Cenaze töreni, gelecekte onsuz yaşayacaklarına dair aleni taahhütleridir. Bu taahhüdü tam anlamıyla yerine getirmek ne kadar zor, hangimiz onu bunu söyleyecek kadar iyi tanırız?

Bir akşam yemeği partisi töreni, yemek yiyenler arasında ve daha özel olarak ev sahibi ile her bir misafir arasında anlayış, ilgi veya hareket tarzı bağı değil, sadece bir duygu bağı yaratmayı veya yenilemeyi amaçlamaktadır. Bir arkadaşlık duygusunu pekiştirir ve kristalize eder, en iyi ihtimalle, her birine, diğerinin ne kadar çekici bir insan olduğunu ve en kötüsü de onun o kadar da kötü bir insan olmadığını hissettirir. Bu duyguların bir dereceye kadar uyandırılmadığı ve bir dereceye kadar partinin devam etmediği parti, kötü bir akşam yemeği partisi olurdu.

Dans her zaman büyülmüştür ve bu yüzden hâlâ aramızdadır. Modern ve ‘medeni’ biçiminde, esasen bir kur yapma ritüelidir. Niyeti, ritüel eylemin içinde evlilikle bir araya gelmek için doğum ve yetiştirmeye (diğer bir deyişle, yaşamın çeşitli kritik aşamalarında taahhüt edilen uygun inisiyasyonlara) yeterli kişi-

ler arasından seçilmek adına, her cinsten gençte, diğer cinsiyetin bir üyesine ilgi uyandırmaktır. Bu ilginin, şimdiye kadar dansın kendi içinde, tatmin edilmekten ve dolayısıyla tükenmekten uzak biçimde, gelecekteki bir ortaklıkta beslenmesi amaçlanmaktadır. Esasen, daha açık sözlü büyükannelerimizin oldukça doğru bir şekilde ifade ettiği gibi: Balo, kızların koca bulduğu bir etkinliktir.

Tipik olarak, tüm bu büyülü törenler temsilîdir. Seçici olsalar da tam anlamıyla, teşvik etmeyi amaçladıkları pratik etkinlikleri temsil ederler. Savaş dansı ve saban ritüeli gibi onlar da Üçüncü Bölüm, §4'ün sonunda karşı çıkılarak tanımlanan kelime anlamında 'sembolik'tir. Dolayısıyla, evlilikte, dünyanın gözü önünde ortaklıklarını sembolize etmek için, asıl failer el ele verir ve törende bulunanların arasından kol kola yürür. Bir cenaze töreninde, yas tutanlar, hayatta ona karşı sürdürdükleri duygusal tutumdan vazgeçmelerini sembolize etmek için ölüleri arkalarında bırakırlar. Bir akşam yemeğinde, ev sahibi ve misafir, gelecekteki daha samimi ilişkilerine nüfuz edecek yakınlık ve samimiyet duygusunu sembolize etmek için aynı yemeği yerler. Bir dansta partnerlerin kucaklaşması, sevginin kucaklanmasının bir sembolüdür.

Kesinlikle estetik açıdan bakıldığında, tüm bu ritüeller genel olarak aynı nedenle ortalama bir 'akademi portresi' kadar vasattır. Sanatsal motif hepsinde mevcuttur; ama büyülü olana tâbi kılınmasıyla köleleştirilir ve yapısı bozulur. İlahiler ve vatansever şarkılar, bir müzisyende kural olarak saygı uyandırmaz. Bir bale eğitmeni, muhtemelen tazılar veya kriket maçı için fazla heves duymaz. Bir düğünün veya akşam yemeğinin idaresi, nadiren yüksek kalitede olur; profesyonel bir dansçı, şık bir baloda olup bitenlerden ötürü pek az övgü alırdı. Ancak bu, bu ritüellerin kesinlikle büyülü karakterine ya da daha doğrusu, onların büyülü karakterinin belirli bir biçimini oluşturduğu temsilî karaktere sahip bir parçadır. Onlar, hakiki sanat değiller, portre veya manzara resminden daha fazlası değiller. O şeyler gibi, bunların da tamamen estetik olmayan birincil bir işlevi vardır: belirli duyguları üretme işlevi. Onlar gibi, bunlar da (gerçek sanat isteyen bir halktan asla ayrı düşünülmeyen) gerçek bir sanatçının ellerinde sanat olabilirler; eğer sanatsal ve büyülü motifler, tek bir motif olarak hissedilirse, bunun,

Orinyasiyen ve Magdalenian mağara insanları, eski Mısırlılar, Yunanlılar ve Ortaçağ Avrupalıları arasında olduğu gibi gerçekleşeceği kesindir. Motifler bizim aramızda olduğu gibi farklı olarak hissedildiği sürece bu asla gerçekleşemez.

§2 Hakkında Not

Bu kitabın asıl konusu beni yalnızca Freud'un *Totem ve Tabu*'sunun III. Bölümü ile temasa geçiriyor. Bu bölüm hakkında söylediğim her şeyin, gerekli değişiklikler yapılarak geri kalanı içinde geçerli olduğunu eklersem, okur, belki beni mazur görecektir. Yanlışlıklar, kitabı yazarken Freud'u harekete geçiren ilkenin doğasında var: 'psikanalizin bakış açılarını ve sonuçlarını ırk psikolojisinin açıklanamayan sorunlarına uygulama' ilkesi. Daha sade bir İngilizcede bu, yaban inanç ve davranışların tuhafliklarını, psikanalistlerin hastalarında gözlemledikleri tuhafliklarla analogi yoluyla açıklamak anlamına gelir. Ancak burada 'yaban', yalnızca 'modern Avrupa medeniyetinden belirgin şekilde farklı bir medeniyete ait olmak' anlamına gelir ve yaban inanç ve davranışın 'tuhaflikları', yalnızca modern bir Avrupalıya tuhaf görünen noktalardır, yani bu farklılığın olduğu noktalar. Dolayısıyla, daha sade bir İngilizceyle, Freud'un programı, Avrupalı olmayan ve Avrupa medeniyetleri arasındaki farklılıkları, akıl hastalığı ve akıl sağlığı arasındaki farklılıklara indirgemektir. 'Yabanın misilleme yapması' şaşırtıcı mı?

Burası, Freud'un kendisini (ve açıkçası, diğerlerini de) kendi programının uygulandığına ikna ettiği kelime oyunlarını ve safsataları ayrıntılarıyla ortaya koymanın yeri değil. Bu notta ki amacım, medeniyetler arasındaki farklılığı, akıl hastalığı ve akıl sağlığı arasındaki farkla özdeşleştirmeye, başka bir deyişle medeniyetin doğası ile ilgili tarihsel sorunu tıbbi bir soruna indirgemeye çalışabilen bir kişinin bir medeniyetin doğasıyla bağlantılı tüm sorunlara ilişkin görüşlerinin, girişimine dürüstçe yapıştığı oranda yanlış, kendi alanındaki prestijinin yüksek olduğu oranda ise tehlikeli biçimde yanlış olacağını belirtmektir. Bu sorunlar arasında sanatın doğası sorunu da vardır.

5 EĞLENCE OLARAK SANAT

1. Eğlence Sanatı

Bir artefakt belirli bir duyguyu canlandırmak için tasarlanmışsa ve bu duygu, sıradan yaşamın meşguliyetlerine boşaltılmak için değil, kendi başına değerli bir şey olarak zevk almak için tasarlanmışsa, o artefaktın işlevi hoş vakit geçirtmek veya eğlendirmektir. Büyü, uyandırdığı duyguların günlük işlerde pratik bir işlevi olması açısından faydalıdır. Eğlence faydalı değil, yalnızca eğlencelidir çünkü kendi dünyası ile ortak işler dünyası arasında su geçirmez bir bölme vardır. Eğlencenin yarattığı duygular, bu su geçirmez bölmede kendi yolunda ilerler.

Dinamik olarak ele alındığında, her duygunun varoluşunun iki aşaması vardır: yükleme veya uyarım ve boşalma. Bir duygunun boşaltılması, o duyguyu harekete geçirmek için yapılan bir eylemdir; bunu yaparak duyguyu gideririz ve bu şekilde boşalana kadar bize yüklediği gerilimden kendimizi kurtarıyoruz. Bir eğlencenin yarattığı duygular, tıpkı diğerleri gibi boşaltılmalıdır ama bunlar eğlence içinde boşaltılırlar. Aslında bu, eğlencenin tuhaflığıdır. Eğlence, duyguların pratik yaşamın kaygılarına müdahale etmeyecek şekilde boşaltılması için bir araçtır. Ancak pratik yaşam, yaşamın eğlence olmayan kısmı olarak tanımlanabildiğinden, bu ifade, eğer bir tanım için kastediliyorsa, döngüsel olacaktır. Bu nedenle şunu söylemeliyiz: Eğlence ve pratik yaşam arasında bir ayrım yapmak,¹ deneyimi iki kısma bölmektir, bunlar birbirleriyle öylesine bağlantılıdır ki, birinde

¹ ‘Sanat’ ve ‘Hayat’ denilen birbirini dışlayan iki şey arasındaki ilişkiyi tartışan estetikçiler gerçekten bu ayrımı tartışıyorlar.

üretilen duyguların, kendini diğerinde boşaltmasına izin verilmez. Birinde duygular kendi başlarına *amaç* olarak ele alınır; diğerinde, işleyişleri kendilerinin ötesinde belirli *amaçlara* ulaşan güçler olarak. Artık ilk bölüm eğlence, ikinci bölüm pratik yaşam olarak adlandırılır.

Duygunun pratik yaşamı etkilemeden boşaltılabilmesi için, onu boşaltacak bir uydurma [*make-believe*] durum yaratılmalıdır. Bu durum, elbette, duygunun pratikte kendini boşaltacağı gerçek durumu ‘temsil eden’ bir durum olacaktır (Krş. Üçüncü Bölüm, § 4). Sırasıyla ‘gerçek’ ve ‘uydurma’ şeklinde adlandırılarak gösterilen bu iki durum arasındaki fark basitçe şudur: Uydurma adı verilen durum, boşaltılan duygunun ‘topraklanmış’ olacağı anlaşılan durumdur; bu, pratik yaşam koşulları altında içereceği sonuçları içermeyecektir. Bu nedenle, genellikle bir insan, yumruğunu sallayarak, tehdit ederek vb. bir başkasına karşı nefretini ifade ederse, tehlikeli, özellikle tehdit ettiği insan için tehlikeli bir karakter olarak kabul edilecektir. Bu nedenle tehdit ettiği insan da kendisini korumak için muhtemelen o insanı yatıştırarak, ona saldırıp, onu alt ederek, belki de polis koruması elde ederek, şu veya bu tür adımlar atacaktır. Bu türden hiçbir şeyin yapılmayacağı, hayatın hiçbir şey olmamış gibi devam edeceği anlaşılırsa, öfkenin ifade edildiği duruma ‘uydurma durum’ denir.

Bu tür durumlar, temsili olarak, yani temsil ettikleri söylenen durumlar tarafından uyandırılanlar gibi duyguları uyandırmada büyü tarafından yaratılanlara benzer. ‘Gerçek dışı’ veya ‘uydurma’ olmaları açısından farklılık gösterirler; yani, uyandırdıkları duyguların temsil edilen durumlara taşmak yerine topraklanması *amaçlanmış*tır. Bu uydurma unsur, (teatral) ‘yanılsama’ olarak bilinen, eğlence sanatına özgü bir unsurdur ve ne büyüde ne de hakiki sanatta bulunur. Bir büyü ritüelinde biri bir resimden “Bu bir bizon.” ya da balmumu bir figürden “Bu benim düşmanım.” diye söz ederse, yanılsama yoktur. Kişi bu iki şey arasındaki farkı çok iyi bilir. Eğlence sanatının uydurma durumu, yine çocuksu denen oyunların uydurma du-

rumundan kökten farklıdır, çocuksu oyunların uydurma durumu eğlence değil, çok ciddi bir çalışma türüdür, onu yetişkin deneyimimizde meydana gelen bir şeye özümseyerek uydurma durum diyoruz. Onu bu yanlış tanımlayıcı adla adlandırarak, çocuğa patronluk taslayıp, buna devam etmesi için izin veriyoruz; böylece çocuk kendi hayatının gerçekten acil sorunlarında, yetişkinler, onun ne yaptığını bilseydi kesinlikle ortaya çıkacak olan müdahaleden etkilenmeden çalışabilir.

Sanat ve oyun arasında, bazen özdeşleşmeye varan karşılaştırmalar sık sık yapılmaktadır. Bunlar, sanatın doğasına asla ışık tutmamışlardır, çünkü bu karşılaştırmaları yapanlar, oyunla ne kastettiklerini düşünme zahmetine girmemişlerdir. Oyun oynamak, çoğu zaman olduğu gibi, kendini eğlendirmek anlamına geliyorsa, oyun ile hakiki sanat arasında önemli bir benzerlik yoktur; oyun ve büyülu biçimiyle temsili sanat arasında hiçbir benzerlik yoktur; ama oyun ve eğlence sanatı arasında sadece bir benzerlikten daha fazlası var. Bu iki şey aynıdır. Oynamak, ritüel oyunlarda yer almak anlamına geliyorsa, hakiki sanat buna çok az benzer ve eğlence sanatı daha da az benzer; ama bu tür oyunlar, daha önce gördüğümüz gibi, sadece büyüye benzemekle kalmaz; onlar büyüdür. Ama oyun dediğimiz başka bir şey daha var: çocukların uyku dışında aktif oldukları hayatlarını dolduran o gizemli etkinlik. Biz yetişkinler onu taklit ederek ve hatta ayrıcalıklı durumlarda ona katılarak kendimizi eğlendirebilsek de o eğlence değildir. Bazı yönlerden oldukça benzese de bu, büyü değildir. Belki de sanata çok benziyor. Hem şiir hem de çocuklar hakkında çok şey bilen Giambattista Vico, çocukların ‘yüce şairler’ olduğunu söylüyordu ve haklı da olabilir. Ama hiç kimse çocukların oyun oynarken ne yaptıklarını bilmiyor; şairlerin yazarken ne yaptıklarını bulmak zor olsa da ondan çok daha kolay; hakiki sanat ve çocuk oyunları aynı şey olsa bile, ‘çoğumuz için böyle’ diyerek sanata ışık tutulmaz.²

² Dr. Margaret Lowenfeld (*Play in Childhood*, 1935) çocuk oyunlarının bilinmeyen dünyasını keşfetmek için bir yöntem geliştirdi ve bu oyunun çocuğun sağlığı ile ilişkisi hakkında tuhaf keşifler yaptı. Onun keşiflerine ilişkin kendi yorumum, bunların çocuklarda ‘oyun’ ile hakiki sanat arasında bir özdeşlik önerdiği söylenerek ifade edilebilir. Sanat ve akıl sağlığı arasındaki ilişki (psikolojik nedenler vücut sağlığını

Hazcı bir sanat teorisi vardır: Tüm hedonizm biçimleri gibi, (pek çok iyi sanatçının söylediği üzere) sanatın işlevinin ‘haz’ vermek olmasına bir itiraz olsa bile, yine de bu zevk genel olarak zevk değil, ancak belirli bir türden hazdır. Bu itirazla karşılaşıldığında, bu teori, eğlence sanatının yeterince adil bir açıklaması olur. Sanatçı, eğlence tedarikçisi olarak izleyicilerini memnun etmeyi, onlarda belirli duyguları uyandırmayı ve onlara bu duyguların zararsız bir şekilde boşaltılabileceği bir uydurma durum sunmayı kendine görev edinir.

Eğlenme deneyimi, araç olarak bulunduğu hiçbir şey için değil, kendi adına aranır. Dolayısıyla, büyü faydacı iken, eğlence faydacı değil, hazcıdır. Eğlence sağlayan sözde sanat eseri, tam tersine, kesinlikle faydacıdır. Bir hakiki sanat eserin aksine, onun kendi başına hiçbir değeri yoktur; basitçe bir *amaca* yönelik *araçtır*. O, belirli ve önceden tasarlanmış bir etkiyi, belirli bir tür izleyici kitlesinde, belirli bir duygunun uyandırılması ve bu duyguyu uydurma bir durumun sınırları içinde boşaltmak için, bir mühendislik eseri kadar ustaca inşa edilmiş, bir ilaç şişesi kadar ustaca hazırlanmıştır. Sanatlar, esasen beceri biçimleri olduklarını ima eden terimlerle tanımlandığında, günümüzde bu terimler olağan biçimde kullanıldığından dolayı, bu gönderme, eğlence sanatının bu faydacı karakterine yapılıdır. İzleyicinin bunları algılaması psikolojik terimlerle uyarıcıya bir tepki olarak tanımlandığında, gönderme aynıdır. Teorik olarak, her iki durumda da gönderme büyüülü temsil türüne yapılabilir; ama modern dünyada bu genellikle görmezden gelir. Modern estetik araştırmacısına göre, sanat hakkında tuhaf, sapkın veya yanlış görünen ifadeleri duyduğunda veya okuduğunda, bunların tuhaflıklarının (veya görünen tuhaflıklarının), hakiki sanat ve eğlence arasındaki veya yazarlarının zihnindeki bir kafa karışıklığından mı, yoksa kendi zihnindeki bir kafa karışıklığından mı kaynaklandığını sormak iyi bir kuraldır.

bozabileceği veya iyileştirebileceği ölçüde beden sağlığını içerir) üzerine, daha sonra söyleyecek bir şeyim olacak (Onuncu Bölüm, § 7; On İkinci Bölüm, § 3).

2. Fayda ve Haz³

Bir sanat eserindeki büyümlü işlev ve eğlence işlevi, belirli bir anda belirli bir izleyici kitlesindeki belirli bir duygu söz konusu olduğunda, elbette birbirini dışlar. İzleyicilerinizde belirli bir duyguyu (mesela Perslere karşı nefret) uyandırıp, aynı anda eğlence formunda onları güldürüp, pratikte evlerini yakarak, o duygunun boşalmasını ayarlayamazsınız. Ancak herhangi bir temsilin uyandırdığı duygu asla basit değildir; her zaman farklı duyguların aşağı yukarı karmaşık bir akışı veya yayılımıdır ve bunların hepsinin aynı tür boşalma ile sağlanması gerekli değildir. Genel olarak, bazıları pratik olarak boşaltılır, diğerleri topraklanır. Sanatçı işini biliyorsa, hangisini bu şekilde, hangisini o şekilde boşaltacağını ayarlar. Örneğin Horatius: “*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*” [Zevkli olanı yararlı olanla birleştiren herkesin desteğini kazanır.] der. Burada *utile* [fayda], bir duygunun pratiğe boşaltılmasıdır, *dulce* [zevk] onun eğlence uydurmasıyla boşaltılmasıdır. *Midshipman Easy*’de Kaptan Marryat, “Bu romanları sadece eğlendirmek için yazmıyoruz.” der ve romanlarını geçmişte deniz idaresinde reformları savunmak için başarıyla kullanmış olmasıyla övünür. Bay Bernard Shaw, Horatius’un bir başka samimi takipçisidir. Onun sanat hakkında hiçbir zaman iğrenç bir saçmalığı olmadı; bir şovmen olarak hayatı boyunca en başarılı şekilde kariyerini sürdürdü, söylediği önemsiz şeylerin arasında mutlaka birkaç önemli şey bulunmasına dikkat etti ve izleyicilerini, insanların karılarına nasıl davrandığı ya da buna benzer bir şey konusunda kızgın bir şekilde eve yolladı. Ancak Marryat ile aynı geleneği takip etmesine rağmen, bir hicivci olarak eşit bir başarı sicilinde hak iddia edip edemeyeceği şüphelidir. Bu yazarla diğeri arasında fark, bir çağla diğeri arasında olduğundan fazla değildir. *Midshipman Easy*’nin yayımlanmasından bu yana geçen yüz yıl içinde, hem sanatçıların hem de halkın bir doz büyümlü eğlenceleriyle karıştırma yeteneği makul bir şekilde azaldı. Bay

³ “*Sahne için yazan herkesin amacı, Fayda sağlamak ve haz duymaktır ya da böyle olmalıdır.*” B. Jonson, *Epicæne, or the Silent Woman*.

Galsworthy, sahne pudinglerine o kadar çok *utile* [fayda] ve o kadar az *dulce* [zevk] koyarak kariyerine başladı ki, yalnızca çok sağlam mideler onları sindirebildi. Bu yüzden büyüyle oynamayı bıraktı ve Forsyte ailesinin yaptıklarıyla oldukça acımasız bir okur sınıfını eğlendirme konusunda uzmanlaştı.⁴

Masalların bize bilgece söylediği gibi, büyü konusunda gerçekten yetkin olmayan insanlarla onu yalnız bırakırken dikkat etmeli. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki edebiyatın tipik özelliklerinden biri, Jerome K. Jerome gibi gürültülü eğlencelerin veya Bay A. A. Milne gibi başarılı zencefilli bira tüccarlarının birdenbire ciddiyetle kendilerini toparlayıp izleyicilerinin yaşamlarında iyi etkiler hâline gelmeye karar vermeleridir. Daha önce hiç böyle bir şey olmamıştı. Bu, 19. yüzyılın beraberinde getirdiği zevk düşüşünün ilginç ve tatsız bir örneğidir.

Genel olarak, temsil edici sanatçı acilen zevk sahibi bir insan olmalıdır, yani mesleki bir felaket pahasına, hangi duyguları harekete geçireceğini bilmesi gerekir. Dryden'ın gazelindeki Timotheus gibi bir büyücü olarak davranmayı ve insanların pratik eylemler dışında hiçbir şeyle atamayacakları tutkuları harekete geçirmeyi istemediği sürece, bu belirli izleyici durumunda, uydurma tatminlere boyun eğecek tutkuları seçmelidir. Bir duygu uyandırıldığı anda, o duygunun su geçirmez bölmeyi parçalayıp pratik hayata taşma tehlikesi her zaman vardır; ama hem eğlendiren hem de eğlenenlerin amacı bu felaketin olmaması ve sadık bir iş birliği ile bölmenin sağlam kalmasıdır. Sanatçı bir orta yol tutturmalıdır. Uyarımlarının canlı bir zevke yol açması için izleyicilerinin pratik yaşamıyla yeterince yakından bağlantılı duyguları harekete geçirmelidir; ancak, bölmenin ihlali ciddi bir tehlike oluşturmasın diye çok da yakından bir bağlantı olmamalıdır. Dolayısıyla, yabancı bir ulusun alay konusu olduğu bir oyun, o millete karşı hiçbir düşmanlık duygusu olmayan izleyiciyi eğlendirmeyecektir; fakat bu düşmanlığın en hararetli noktaya geldiği izleyicileri de eğlendirmeyecektir. Orta yaşlı

⁴ *Forsyte Saga*: Geniş bir üst-orta sınıf İngiliz ailenin tarihini anlatan üçleme. Sinema ve televizyona uyarlanmıştır. (Çev.)

kulüp erkeklerini eğlendiren bir sigara odası hikâyesi, cinsel arzuyu aşmış yaşlı bir erkeği veya bu arzunun şiddetli derecede güçlü olduğu genç bir erkeği de eğlendirmez.

3. Eğlence Sanatı Örnekleri

Eğlence amacıyla bu şekilde oynanılmasına olanak tanıyan duygular çok çeşitlidir; sadece birkaç örnek vereceğiz. Cinsel arzu, bu amaçlara büyük ölçüde uyarlanabilir; hayalî nesnelerle kolayca harekete geçirilir ve kolayca ertelenir. Bu nedenle, en kaba ve en vahşi hâliyle ‘pornografi’ denen eğlence sanatı türü çok yaygın ve popülerdir. Sadece büyü olarak sanatın yerini eğlence olarak sanatın aldığı Rönesans’ta Avrupa resim ve heykellerinde yeniden ortaya çıkan çıplaklık temsili değil, ayrıca aynı döneme rastlayan cinsel motife dayalı roman veya hikâye, esasen izleyicinin cinsel duygularına hitap eder. Bu duyguları, cinsiyetler arası fiilî bir ilişki için uyandırmak adına değil, onlara uydurma nesneler sağlamak ve böylece onları eğlence ilgilerindeki pratik hedeflerinden uzaklaştırmak amacıyla harekete geçirirler. Bu hayalî cinselliğin modern yaşamı etkileme boyutuna, bu olgu şunlarla sınırlanana kadar zor inanılır: Aşk hikâyeleriyle dolu gezici kütüphaneler; hiçbir filmin aşk ilgisi olmadan başarılı olamayacağını hemen her yönetmen tarafından kabul edilen bir ilke olduğu söylenen sinema; her şeyden önce kapak tasarımlarının, haberlerin, kurguların ve reklamların aynı türden materyallerle, –yani erotik hikâyeler–, çeşitli şekillerde giyinmiş ve çıplak güzel kızların veya (kadın okur için) çekici genç erkeklerin resimleriyle dolu dergi ve gazeteler: Saygınlık arzusunu sarsamayacak kadar küçük, ancak *amaçlanan* etkiyi yaratmaya yetecek kadar büyük dozlarda, benzer şekilde uygulanan Pornografi. Mösyö Bergson’un bizim medeniyetimize ‘afrodizyak medeniyet’ demesine şaşmamalı. Ancak bu sıfat tamamıyla doğru değil. Bu, Afrodit’e taptığımız için değil. Eğer tapsaydık, bu uydurmaların Afrodit’in gazabını muhtemelen çekeceğinden korkardık. Bir afrodizyak eyleme geçmek niyetiyle alınır: Banyo yapan kızların fotoğrafları bu-

nun bir ikamesi olarak çekilir. Gerçek şu ki, bu şeyler, şimdiye kadar cinsel tutkunun artık Yunanlılar için olduğu gibi bir tanrı ya da ilk Hristiyanlar için olduğu gibi bir şeytan olamayacak, ancak bir oyuncak olacak kadar çürümüş olduğu bir toplumu ortaya koyuyor olabilir. Yaşamın, onu soktuğumuz şekilde yaşanmaya değmediği ve en derin arzumuzun hiçbir gelecek nesle sahip olmamamız olduğu hissiyle içgüdüsel üreme arzusunun zayıflatıldığı bir toplum...

Cinsel fantezinin durumu tuhaftır, çünkü bu şekilde kontrolden çıkmış ve böylece bir bütün olarak medeniyetimizde ters giden bir şeye ihanet etmiş gibi görünüyor. Bu komplikasyonun olmadığı birçok başka durum var. Örneğin, korku duygusundan çok zevk alınabilir ve bugün bunu, kendini korkunç macera hikâyeleri yazmaya adanmış bir yetenek galaksisi sağlıyor. Bu şeye bugünkü adını vermek gerekirse, 'gerilim hikâyeleri' yeni değildir. Bunu, Elizabeth sahnesinde, 17. yüzyıl mezar heykellerinde (Ortaçağ sanatının Mahşer Günü eserleri, tüyleri ürpertmeyi değil, günahkâr yaşamları yeniden biçimlendirmeyi amaçlıyordu), Bayan Radcliffe ve Monk Lewis'in romanlarında, Doré'nin gravürlerinde ve hakiki sanata yükseltilmiş seviyede Beethoven'ın *Beşinci Senfonisi*'nin ilk bölümünde ve Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin final bölümünde buluruz. Aramızda okuryazarlığın yayılması, azılı suçlular, silahlı adamlar ve uğursuz yabancılarla ilgili tüyler ürpertici bir kurgunun canavarımsı ucuz roman neslini başlattı. Bir zamanlar bu amaç için çok değerli olan hayalet hikâyesinin, açık açık kan dökülmesi, bundan daha da fazla hissettirilen müstehcenlik ile putperest ayinleri hâlâ canlı bir talep görmesine rağmen, etkisini yitirmiş olmasının nedeni, fikir tarihçisi için merak uyandıran bir sorundur.

Edebiyat mesleğinin modern halka sunduğu en popüler eğlence biçimi olan dedektif hikâyesi, kısmen okurun korkusuna hitap etmeye, kısmen de diğer duyguların zengin karmaşasına dayanmaktadır. Poe'da korku unsuru son derece güçlüydü, ya onun etkisi nedeniyle ya da Amerika Birleşik Devletleri medeniyetine yerleşmiş bir şey yüzünden, günümüz Amerikan dedektif hikâyesi bu türe diğer milletlerden daha güçlü bir eğilim

gösteriyor. Amerikan cesetleri en kanlı ve en korkunç şekilde ezilmiştir; Amerikan polisi, şüphelilere davranışlarında en vahşi olanıdır.⁵ Bu tür hikâyelerde büyük önem taşıyan bir başka duygu da iktidarın verdiği hazdır. Raffles dönemi olarak adlandırılabilir. Bu, okuru kendini cesur ve başarılı bir suçluyla özdeşleştirmeye davet ederek tatmin edildi; bugünlerde özdeşlik dedektifle kuruluyor. Üçüncüsü, bir bulmacayı çözmenin entelektüel heyecanıdır; dördüncüsü, macera arzusu, yani gerçek gündelik hayatın kasvetli işlerine mümkün olduğu kadar benzemeyen olaylara katılma arzusu. Skolastik ve ruhban meslek mensupları, bu hikâyeleri okuyan ve onlara benzeyen filmleri gören gençlerin suç kariyerine teşvik edildikleri inancını zaman zaman ifade ederler. Bu kötü bir psikoloji. Müzmin suçluların en severek okuduklarının suç hikâyeleri olduğuna dair hiçbir kanıt yok. Nitekim onları sürekli okuyanlar, bütünüyle kanuna uyan halktır ve bu da doğaldır, çünkü uydurma durumlarla belirli duyguları uyandırarak ve boşaltarak onları sürekli topraklamak, onların pratik hayatta boşalma olasılıklarını azaltır.

Henüz kimse, polisiye hikâyeyi ele alıp hakiki sanat düzeyine yükseltmedi. Bayan Sayers⁶ gerçekten de bunun neden yapılamayacağını dair nedenler sunmuştur. Muhtemelen tek bir neden, bu türün geleneksel biçimde kaçınılmaz olarak kabul edilen motiflerin karışımıdır. Bir bütün olarak, motifler karışımı, iyi eğlenceye elverişlidir, ancak hiçbir zaman hakiki sanatı üretemez.

Kötü niyet, yani başkalarının, özellikle de bizden daha iyilerinin acı çekmesi arzusu, insan için sürekli bir zevk kaynağıdır; ama farklı şekiller alır. Shakespeare ve çağdaşlarında, en şiddetli hâliyle zorbalık o kadar yaygındır ki, ortalama bir oyun

⁵ Krş. Müfettiş Kirk: "... Onlara haklı olarak benim çizimdeki bir adam için eritici bir etki diyemezdim. Bir keresinde bir Amerikan hikâyesini ve polisin davranış şeklini okudum; pekâlâ, bana doğru gelmedi." Dorothy L. Sayers, *Busman's Honey-moon*, s. 161.

⁶ Dorothy Leigh Sayers (1893-1957): İngiliz yazar. Gizem ve cinayet öyküleri ve romanları, tiyatro oyunları, edebî eleştiriler yazmıştır. Dante'nin *İlahi Komedya'sını* İngilizceye çevirmiştir. (Çev.)

izleyicisinin, bunu, yaşamın tadı tuzu olarak algıladığını varsayabiliriz yalnızca. İşkence ve hakaretin ana konuyu oluşturduğu *Titus Andronicus* ve *Malfi Düşesi* gibi uç örnekler; *Volpone* veya *Venedik Taciri* gibi aynı motifin, acının hak edildiğine dair iyi bir iddiayla örtüldüğü örnekler, bunun ev içi mutluluğa giden gerekli bir adım olarak rasyonelleştirildiği *Hırçın Kız* gibi örnekler var. Aynı sebep, Malvolio'nun kızdırılması veya Pistol'un dövülmesi gibi pasajlarda tekrar tekrar ortaya çıkar, öyle ki bu oyunların bir olay örgüsüne sahip olduğu kadarınca oyunun olay örgüsüyle tamamen bağlantısız bu pasajların, sabit bir popüler talebi karşılamak için uzayıp gittiği açıkça görülüyor. Bu tema, Webster'da ara sıra, Shakespeare'in birkaç trajedisinde ve hepsinden önemlisi Cervantes'te hakiki sanat düzeyine yükseltildi.

Açık zorbalık alışkanlığını yitirmiş bir toplumda, şiddet edebiyatının yerini sinsilik edebiyatı almıştır. Bizim gezici kütüphanelerimiz, zamanımızın sosyal yaşamında görkemli bir şekilde hiciv olarak adlandırılan şeylerle doludur; popülerliği, gençliğin aptallığı ve yaşlılığın beyhudeliğiyle alay etmesi, eğitilmiş olanın anlamsızlığını ve eğitimsizin kabalığını küçümsemesi, uyumsuz bir çiftin mutsuzluğundan acımasızca zevk duyması ya da çok zengin kılıbık bir tüccarın zayıflığına karşı galip gelmesi için okura bahane sunması olgusuna dayanan kitaplarla doludur. Amacı, okuru, kendi zamanlarında önemli olan kişilere karşı hissederek yetiştirildiği rahatsız edici saygıdan kurtarmak olan sinsi biyografiler de aynı sözde sanat sınıfına dâhildir (bunlar kesinlikle tarih değildir).

Elizabeth Dönemi insanı, mizacı gereği bir kabadayıysa, Viktorya Dönemi insanı, mizacı gereği bir züppeydi. Lüks hayatla uğraşan edebiyat, kendilerini bu hayattan dışlanmış hissederek okurların aynı anda sosyal hırslarını ateşler ve süslü bir şekilde tatmin eder; Viktorya Dönemi romancısının eserlerinin büyük bir kısmı, orta sınıfları üst sınıfların hayatını paylaşıyorlarmış gibi hissettirmeye adanmıştı. Sosyetenin ihtişamını yitirdiği günümüzde, milyonerler, suçlular, film yıldızları ve diğer imrenilen insanlarla ilgili romanlar ve filmler benzer bir yer almıştır. Kültürün züppeliğini besleyen bir edebiyat bile

var: Beethoven, Shelley hakkında ya da iki züppelik biçimini bir arada birleştiren, ressam olarak ün kazanan üst sınıftan bir leydi hakkında kitaplar ve filmler...

Bir eğlence ve büyü karışımı değil, ikisi arasında muallakta bulduğumuz durumlar vardır. Duygusal topografyaya adanmış önemli bir literatür var: Sussex'in cazibesi, Oxford'un büyü-sü, resmedilmeye değer Tyrol veya eski İspanya'nın ihtişamı hakkında kitaplar var. Bunlardaki *amaç*, yalnızca geri dönen yolcuların duygularını hatırlatmak ve başkalarına sanki onlar seyahat etmiş gibi hissettirmek mi, yoksa bir çağrı mı –nere-deyse soytarılar toplanın çağrısı⁷ mı diyecektim? Kısım-biri ve kısmen diğ-eri: Seçim kararlı bir şekilde yapılmış olsaydı, bu türden edebiyat, olduğundan daha iyi olurdu. Benzer örnekler, karada yaşayanlara hitaben duygusal deniz edebiyatı ve şehirde yaşayanlara hitaben duygusal kı-ır edebiyatıdır; barlarda ve kı-ır evlerinde değil, misafir odalarında söylenen halk türküler-i; kısmen sporcuyu heyecanlandırmak için, kısmen de sporun yerini alması için bardo salonlarına asılan atların, köpeklerin, geyiklerin ve sülünlerin resimleridir. Bu tür eserlerin sanat düzeyine yükseltilmemesi için hiçbir sebep yok, ancak bunun böyle olduğ-u durumlar son derece nadirdir. Eğer bu olacaksa, vazgeçilmez bir koşul vardır: Önce motifin belirsizliği açıklığa kavuşturulmalıdır.

4. Temsil ve Eleştirme

Burada, sanat eleştirisi pratiğinin, sanatın iki formundan herhangi birinde, temsil ile özdeşleştirilmesiyle nasıl etkilendiğ-i sorusu gündeme gelebilir. Daha önce gördüğümüz gibi eleştirme-nin iş-i, terimlerin tutarlı bir şekilde kullanılmasını sağlamaktır: Belirli bir isim için rekabet ederek kendisinden önce gelen çeşitli şeylerin isimlendirmesini, “Bu sanattır, bu sanat değildir.” diye-rek oturtmak ve bu iş-i belli bir otoriteyle yaparak bunda uzman

⁷ Shakespeare'in *Nasıl Hoşunuza Giderse* adlı oyununun II. Perdesi V. Sahnesinin sonunda Jacques'in Amiens'e repliğ-i. (Çev.)

olmaktır. Bunu yapmak için yeterli olan kişiye yargıç denir ve yargı, karar anlamına gelir, örneğin bir insanın masum veya suçlu olduğuna dair otoriter bir tebliğ demektir. Şimdi, sanat eleştirisi işi, en azından 17. yüzyıldan beri devam ediyor; ama her zaman zorluklarla kuşatılmıştır. Eleştirmen, teoride nesnel bir şeyle ilgilendiğini bilir ve her zaman da bilmiştir. İlkece, bu dizelerin bir şiir mi yoksa sahte bir şiir mi olduğu sorusu, yargılamak için uygun niteliklere sahip herkesin üzerinde hemfikir olmaları gereken gerçek bir sorundur. Ama onun bulduğu ve her zaman bulmuş olduğu şey, ilk etapta eleştirmenlerin kural olarak aynı fikirde olmadıklarıdır. İkinci olarak, kararları bir kural olarak gelecek nesiller tarafından tersine çevrilir ve üçüncü olarak, ne sanatçılar ne de halk tarafından pek hoş karşılanmaz ve yararlı olarak pek kabul edilmez.

Eleştirmenlerin anlaşmazlıkları yakından incelendiğinde, onların arkasında sadece insanların aynı şey hakkında farklı görüşler oluşturma yatkınlığından çok daha fazlası olduğu ortaya çıkar. Yargıçların jüri üyelerine söylemekten hiç bıkmadıkları üzere mahkemede bir jürinin kararı bir görüş meselesidir ve bu nedenle bazen üyeler aynı fikirde olmazlar. Ancak sanat eleştirmenlerinin anlaşmazlığı türünden bir anlaşmazlığa jüri üyeleri de düşerse, jüri huzurundaki davaya sadece bir kez bakılmış olur ve sonra dava tamamen kapatılır. Bu iki tür anlaşmazlık farklıdır, çünkü dava yetkili bir yargıç tarafından ele alınıyorsa jüri üyesinin yanlış yapabileceği tek bir mesele vardır. Onun bir karar vermesi gerekir ve yargıç ona karar verirken dayanması gereken ilkelerin neler olduğunu söyler. Sanat eleştirmeninin de bir karar vermesi gerekir; ancak kendisiyle meslektaşları arasında, bu kararın dayanması gereken ilkeler konusunda bir mutabakat yoktur.

Bu ilke uyuşmazlığı çözülmemiş felsefi sorunlardan kaynaklanmamaktadır; rakip sanat teorileri arasındaki farklılıklardan doğmaz. Her ne olursa olsun herhangi bir estetik teorisinin oluşmasından önce, düşüncede bir noktada ortaya çıkar. Eleştirmen, çoğu insanın iyi bir resimden ya da iyi bir yazıdan bahsettikleri zaman, basitçe, onun kendilerini memnun ettiğini ve özellikle eğlence açısından memnun ettiğini kastettikleri bir

dünyada çalışıyor. Daha basit ve daha kaba olanları bu konu hakkında dobra dobra konuşur: “Neyin iyi olduğunu bilmiyorum, ama neyi sevdiğimi biliyorum.” derler. Daha ince ve sanatsal olanlar ise bu fikri dehşetle reddederler: “Beğenip beğenmemeniz hiç fark etmez” diye sertçe cevap verirler, mesele onun iyi olup olmadığıdır. Bu itiraz, ilkece, tamamen doğrudur; ama pratikte şarlatanlıktır. Bu, kaba adı verilen sanatın sanat değil, sadece eğlence olduğu anlamına gelir; bu konuda elbette nesnel iyi veya kötü yoktur, yalnızca belirli bir şeyin belirli bir izleyici kitlesini eğlendirdiği veya eğlendirmediği olgusu vardır, daha ince insanların sanatı eğlence değil, hakiki sanattır. Bu ise sadece züppeliktir. Gracie Fields ve Ruth Draper’ı görmeye gidenler arasında farklı bir şekilde büyütülmüş olmaları, farklı şeylerle eğlenmeleri dışında tavır farkı yoktur. Sanatçı ve yazar grupları, büyük ölçüde, ne pahasına olursa olsun, kendilerini kaba düşünmekten alıkonulması gereken insanlara eğlence satma ticaretiyle ve buna ‘eğlence değil sanat’ deme komplosuyla uğraşırlar.

Kendilerini kaba eğlence sanatı seviyesinin üzerinde hayal eden, ama aslında başka bir yerde değil bu seviyede kendilerini eğlendiren insanlar, eğlenceli buldukları ölçüde kendi eğlenmelerine ‘iyi sanat’ diyorlar. Eleştirmen, bu nedenle yanlış bir konumdadır. Kendisi bu insanlara ait olduğu ve onların dilini paylaştığı sürece, gerçekte onların hoşlandıkları ve hoşlanmadıkları şeylere, eğlencelerdeki zevklerine dair bir meseleye sanki tamamen farklı bir şeymiş gibi, belirli bir sanatçının eserlerindeki değerler ve kusurlar meselesiymiş gibi davranmaya kararlıdır. Bunu bu şekilde ortaya koymak bile, eleştirmenin görevini olduğundan daha kolay gösteriyor. Bu ince kişiler mükemmel bir şekilde yoğun bir psikolojik kalabalık oluştursa, aynı şakanın bir yemekhanede veya öğretmenler odasında herkesi güldürmesi gibi birini eğlendiren şey, hepsini de eğlendirir. Ancak tek bağları, yalnızca kaba olarak gördükleri insanlardan farklı oldukları anlamına gelen olumsuz incelik bağı olduğu sürece bir bütün olarak yoğun bir çete psikolojisi sergileyemezler ve farklı fraksiyonlar farklı şeyler tarafından eğlendirilecektir. Eleştirmenin görevi, artık umutsuzdur, çünkü bu çevrele-

re mensup bazı insanların, bir kitabı veya bir resmi iyi olarak adlandırmasının nedenleri, aynı derecede yaşama, özgürlük ve eğlence hakkına sahip diğerlerinin onu kötü olarak adlandırmasının nedenleriyle aynı olacaktır. Belli bir zevk türü bir süre bütüne ya da büyük bir kısmına hâkim olsa bile, kesinlikle başka bir zevk türü onun yerine geçecektir. Onun bakış açısından, daha önce eğlendiren şeylere ‘zamanı geçmiş’ denecektir; bu, tüm bu sahte eleştirinin sırrını güzel bir şekilde açığa vuran çok ilginç bir kelimedir; çünkü hakiki sanat söz konusu olsaydı şöyle denirdi: “Voyons, Monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire.”[Hadi efendim, zaman önemli değil.]

Eleştirmen genel olarak küçümsenir ancak ona acınmalıdır. Sözde sanatçılar çıbanbaşısıdır. Onlar eleştirmene, çalışacağı zamanına değecek bir şey yaptıklarına dair güvence vermektedirler, fakat sonra hiçbir eleştirmenin bir saatlik düşüncesini harcamayacağı başka bir şey yapmaktadırlar. Kibar eğlence ticaretinin kendisini sanat olarak sattığı devasa dolandırıcılık, nihayetinde açığa çıkarsa eleştirmenler ya birçoğunun olduğu gibi reklam yazarları olarak açık sözlü biçimde ortaya çıkabilir ya da sahte sanatla uğraşmayı bırakıp, bazılarının hâlihazırda yaptığı gibi gerçek olana konsantre olabilirler.

Sanat, eğlenceyle özdeşleştirildiği sürece eleştiri imkânsızdır; bu kadar uzun zamandır ve bu kadar cesurca denenmiş olması, modern Avrupa bilincinin sanat diye böyle bir şeyin olduğu konusuna sıkı sıkıya sarılması ve bir gün onu eğlence ticaretinden nasıl ayırt edeceğimizi öğreneceğimiz hususunda kararlılığının dikkat çekici bir kanıtıdır.⁸ Sanat, büyüyle özdeşleşirse, aynı sonuç çıkar; ancak bu sonuç, büyüün tamamen güçlü olduğu bir toplumda, sahte bir nesnelliğin gerçek bir nesnellik yerine, ampirik bir genelliğin katı bir evrensellik yerine geçmesiyle kolayca

⁸ Eğlence şaklabanlığının, estetiklerini ya da daha ziyade anti-estetliğini, belirli bir duyguyu uyandıran şeyle sanatın özdeşleşmesine dayandıran pek çok akademik ve diğer teorik yazarı yozlaştırmayı başardığını belirtmeye pek de gerek yok; bunun sonucunda, ‘güzellik’ ‘özeldir’, İnsan (ne insan!) her şeyin ölçüsüdür ve (muhtemelen) İnsan değil eleştirmenler, iki buçuk asırdır anlaşmazlıkları alt etmeye karşı medeniyetin anahtar konumunu elinde tutan kahramanlardır sadece; onlar yetkinin arkalarından satıldığını görürler.

maskelenebilir. Aslına bakılırsa, bu kişinin bu eylemi yapması ya da bu şeyin bir şiir olması her zaman ve her yerde herkes için geçerlidir. Bir ‘sanat eseri’nin ‘iyiliği’ veya ‘güzelliği’, eğer iyilik veya güzellik, kelimeyi kullanan kişide belirli duyguları uyandırma gücü anlamına geliyorsa, onun böyle bir geçerliliği yoktur; sadece bu duyguların uyandırıldığı kişiyle ilişkili olarak var olur. Aynı eser başkalarında da aynı duyguları uyandırabilir; ancak bu durum, sadece içinde olduğu toplum, bunun kendi refahı için gerekli olduğunu düşündüğü zaman, hatırı sayılır bir ölçekte gerçekleşecektir.

Bu ifadenin iki yoruma elverişli olduğunu geçerken kaydedebiliriz: (i) Biyolojik toplum görüşüne göre, bir toplum, kalıtım gibi nedenlerin işlemesi yoluyla hepsi belirli bir tip psikolojik organizasyona sahip belirli bir türden hayvanlardan oluşacaktır. Bu organizasyonun tekdüzeliği nedeniyle, belirli türden bir uyarıcı, toplumun tüm üyelerinde belirli bir duygu türü üretecektir. Bu duygu toplumun refahı için gerekli olacaktır, çünkü toplumun tüm üyelerindeki özdeşliği o toplumun birlik ilkesini oluşturan psikolojik organizasyonun temeli bu duygudur; üyeleri bu ilkenin bilincinde oldukları ölçüde, ortak varoluşun dayandığı biyolojik bir gerçek olarak bu duygusal birliğinin, o varoluş için gerekli olduğunu görecektirler. (ii) Tarihsel toplum görüşüne göre, bir toplum, dille iletişim yoluyla belirli bir birlikte yaşama yolu bulmuş kişilerden oluşacaktır. Her biri kendi çıkarlarını toplumunkilerle bağlantılı olarak hissettiği sürece, bu ortak yaşam tarzının bir parçasını oluşturan her şey onun için duygusal bir değere sahip olacak, bu duygunun gücü toplumu bir arada tutan kuvvet olacaktır. Bu durumda, ortak yaşam biçimleriyle yakından bağlantılı herhangi bir şey, toplumun tüm üyelerinde aynı türden duygusal tepki uyandıracaktır.

Bu nedenle, her iki görüşe göre de herhangi türden bir toplumun olduğu yerde, tüm üyelerinde belirli standart uyaranların belirli standart duygusal tepkileri uyandırdığı belirli, sabit kurumsal büyü biçimleri olacaktır. Bu uyaranlara ‘sanat eserleri’ denirse, onların aslında sadece bu tepkileri uyandırma gücü olan bir ‘iyiliğe’ veya ‘güzelliğe’ sahip oldukları düşünülür. Toplum gerçekten bir toplum olduğu sürece, uygun tepki

tümüyle bütün üyelerinde gerçekten çağrıştırılır, eğer kelimeleri bu şekilde kötüye kullanırlarsa, hepsi ‘sanat eseri’nin ‘iyi’ veya ‘güzel’ olduğunu kabul edeceklerdir. Ancak bu anlaşma, toplum içinde geçerli olan ampirik bir genelliktir sadece, çünkü toplum sadece onu paylaşan kişilerden oluşur. Dışarıdan düşmanlar, hatta sadece yabancılar ve içerideki hainler de zorunlu olarak aynı fikirde olmayacaklardır. Sanat büyü olarak benimsendiği sürece, bu anlaşmalar ve anlaşmazlıklar eleştiri olarak kabul edilecektir; belirli bir toplumda, toplumun ortak büyüünün iyi sanat olduğu konusunda ısrar etmek iyi bir eleştirmenin alameti olarak düşünülecektir.

Bu koşullara indirgendiğinde eleştiri önemsiz hâle gelir. Bu ülkede ve şu anda böyle indirgenme tehlikesi pek yok. İngilizce olduğu için İngiliz şiirine, İngiliz müziğine veya İngiliz resmine özel hayranlık uyandırmak adına çaba sarf ederek memleket endüstrilerini desteklememiz gerektiğini, hatta düzgün bir vatanseverliğin, *God Save the King*’in [*Tanrı Kralı Korusun*]⁹ sözlerini veya müziğini veya Kraliyet Ailesi’nin yıllık Akademi portrelerini eleştirmekten bizi alıkoymasına gerektiğini düşünen çok fazla insan yok, varsa da etkili değiller. Ancak, genellikle hatalar aynı yanlış kanının tersine çevrilmesiyle yapılır. Önceki bölümün sonunda gördüğümüz gibi, kendi aramızda ve bugün bile sanat olarak adlandırılan ya da adlandırılabilir birçok şey, gerçekte baskın motifin büyü olduğu sanat ve büyü birleşimidir. Onlardan istenen şey, sanatsal değil, büyü bir işlevi yerine getirmeleridir. Bir müzik eleştirmeni bize *God Save the King*’in kötü bir şarkı olduğunu söylerse, pekâlâ, tamam; bu, onun konuşma hakkına sahip olduğu bir konudur. Belki de Elizabeth Dönemi insanları, John Bull’un¹⁰ yetkin bir müzisyen olduğunu düşünmekle yanıldılar. Ama o eleştirmen bize bu nedenle onun daha iyi bir besteci tarafından yazılan yeni bir millî marşla değiştirmemiz gerektiğini söylerse, sanatsal bir

⁹ 1901-1952 yılları arasında Britanya İmparatorluğunun ulusal marşı. II. Elizabeth’in tahta geçmesiyle marş “*God Save the Queen*” [Tanrı Kraliçeyi Korusun] olarak söylenmektedir. (Çev.)

¹⁰ John Bull (1562 veya 1563-1628): İngiliz besteci, müzisyen ve org yapıcısıdır. Ulusal marşın onun tarafından yazıldığı kabul edilir. (Çev.)

soruyu büyüü bir soruyla karıştırıyor demektir. Büyüyü, kötü sanat olduğı için mahkûm etmek, sanatı iyi büyü olduğı için övmek kadar aptalcadır. Örneğın, bizi halka açık heykellerimizin, sanatsal açıdan kötü olduğına ve bu nedenle yıkılması gerektiğıne ikna etmeye çalışan bir sanatçıyla karşılaştığımızda, onun aptal mı yoksa düzenbaz mı olduğunu merak etmekten kendimizi alamayız: Aptaldır, çünkü bu şeylerin öncelikle büyü olduğunu, sanatsal nitelikleri için değil, büyüü nitelikleri için değerli olduğunu bilmez ya da düzenbazdır, çünkü bunu gayet iyi bilir, ancak kendi sanatsal prestijini toplumumuzu birbirine bağlayan duygulara haince bir saldırı yapabileceğı bir bahane olarak kullanmak için bunu gizler.

5. Modern Dünyada Eğlence

Eğlencenin, deneyimin ‘gerçek’ bir parçaya ve ‘uydurma’ bir parçaya bölünmesi anlamına geldiğini ve içinde uyandırılan duyguların da yine onun içine boşaldıkları ve ‘gerçek’ hayatın meselelerine taşmasına izin verilmediğı sürece uydurma kısmına eğlence denildiğini zaten görmüştük.

Bu bölünme kuşkusuz insanın kendisi kadar eskidir; ama sağlıklı bir toplumda ihmal edilebilecek kadar hafiftir. İnsanlar, hayalî durumlar üzerine duygularını boşalttıkları zaman, duyguları, pratik sonuçlarda bedelini ödemeye gerek kalmadan, kendi adına harekete geçirilebilecek ve zevk alınabilecek bir şey olarak düşünmeye başladığında tehlike ortaya çıkar. Eğlence, zevkle aynı şey değildir; zevke bedelini ödmeden daha doğrusu, nakit ödmeden sahip olunur. Zevkin bedeli faturaya yazılır ve daha sonra ödenmesi gerekir. Örneğın bu kitabı yazarken bir miktar eğleniyorum. Ama eğlenirken de bunun bedelini, kitap kötü gittiğinde sefil bir sıkıntıyla, uzun yaz günlerinin birer birer yaşanmadan geçtiğini pencereden görmekle, yapılacak düzeltmeler ve fişlemeleri bilmekle ve sonunda damarına bastığım insanların öfkeleneneğini bilmekle ödüyorum. Bir gün paydos edip bahçede uzanarak Dorothy Sayers’ı okursam, bununla da eğlenirim; ama ödeyecek bir şey yok. Sadece bir fatura var

ve ertesi gün, o Pazartesi sabahı hissiyle kitabıma döndüğümde bana teslim ediliyor. Elbette Pazartesi sabahı hissi olmayabilir de: Kitaba taze ve enerjik hissederek, bezginliğim gitmiş olarak geri dönebilirim. Böylece, boş günüm eğlenceye değil dinlenmeye dönüşmüş oldu. Aralarındaki fark, pratik yaşam için mevcut olan duygusal enerji üzerinde ürettikleri borç veya kredi etkisinden kaynaklanmaktadır.

Bu enerji depolarına yüklediği borç, sıradan yaşam akışı içinde ödenemeyecek kadar büyük olduğunda eğlence, pratik yaşam için bir tehlike hâline gelir. Bu bir kriz noktasına ulaştığında, pratik yaşam veya 'gerçek' yaşam duygusal olarak iflas eder; gelinen noktayı dayanılmaz donukluğundan bahsederek ya da onu angarya olarak adlandırarak tanımlarız. Semptomları, sürekli bir eğlence arzusu ve sıradan hayatın meselelerine, gerekli geçim kaynağına ve sosyal rutine ilgi gösterememe olan ahlaki bir hastalık başladı. Bu hastalığın kronikleştiği bir kişi, hayatı yaşamaya değer kılan tek şeyin eğlence olduğuna dair az çok yerleşik bir inanca sahip kişidir. Hastalığın endemik olduğu bir toplum, çoğu insanın çoğu zaman böyle bir inanç duyduğu bir toplumdur.

Ahlaki (veya modern jargonda psikolojik) bir hastalık, ondan mustarip kişi için ölümcül olabilir de olmayabilir de; *tædium vitaeden* [yaşam bezginliği] tek kurtuluş yolu olarak intihara sürüklenebilir, suç işleme, devrim yapma ya da başka bir heyecan verici işe girerek ondan kaçmaya çalışabilir; içki veya uyuşturucu kullanabilir ya da kendisini bir donukluk çukuruna, hiçbir zaman ilginç hiçbir şeyin olmadığı, ancak ne kadar da dayanılmaz olduğunu düşünmediğinde dayanılabilir, aptalca kabul edilmiş bir yaşama batırabilir. Ancak ahlaki hastalıkların şu özelliği vardır: Endemik oldukları bir toplumda, o toplumun hiçbir üyesi için ölümcül olmadan, toplum için ölümcül olabilirler. Bir toplum, üyelerinin pratiğe döktüğü ortak yaşam tarzından oluşur; bu yaşam tarzından farklı bir yaşam tarzını pratiğe dökcek kadar sıkılırlarsa, hiç kimse farkında olmadan o eski toplum ölür.

Bu belki de toplumların ölebileceği tek hastalık değil, ama kesinlikle o hastalıklardan biri. Örneğin bu hastalık, kesinlikle,

Greko-Romen toplumunun öldüğü hastalıktır. İspanyolların 16. yüzyılda barutla yok ettiği İnka ve Aztek toplumları gibi toplumlar şiddetli bir şekilde ölebilir; bazen tarihî gerilim romanları okuyan insanlar tarafından Roma İmparatorluğu'nun da aynı şekilde barbar işgalcilerin elinde öldüğü düşünülür. Bu teori eğlenceli ama doğru değil. Roma İmparatorluğu şiddetten değil, hastalıktan öldü ve bu hastalık, kendi yaşam tarzının korunmaya değer olmadığına dair gelişimi uzun zaman alan ve köklü bir inançtı.

Aynı hastalık herkesçe bilinen bir şekilde bizim aramızda da endemiktir. Semptomları arasında, doyumsuz bir özlem hâline gelen şeyi karşılamak için eğlence ticaretinin eşi görülmemiş büyümesi; bizimki gibi bir medeniyetin varlığının en bariz biçimde bağlı olduğu çalışma türlerinin (özellikle endüstriyel işçilerin ve her türden işteki büro personelinin, hatta şimdiye kadar var olan her medeniyetin devam ettirilmesinde ana failler olan tarım işçilerinin ve diğer yiyecek sağlayıcıların iş türlerinin) dayanılmaz bir angarya olduğu yönünde neredeyse evrensel bir anlaşma; bunu dayanılmaz kılan şeyin yoksulluk, kötü barınma ya da hastalık değil, medeniyetimizin yarattığı koşullarda bizatihi çalışmanın doğası olduğunun keşfi; bu keşften doğan ve evrensel olarak makul kabul edilen talep, eğlence fırsatı anlamına gelen giderek artan bir boş zaman temini ve onu doldurmak için giderek artan eğlence temini talebi; alkol, tütün ve diğer birçok uyuşturucunun ritüel amaçlarla değil, sınırları yatıştırmak ve zihni sıradan yaşamın sıkıcı ve rahatsız edici endişelerinden uzaklaştırmak için kullanılması; can sıkıntısı veya hayata karşı ilgisizliğin sürekli veya sürekli tekrar eden bir zihin durumu olarak hissedildiğine dair neredeyse evrensel itiraf; bu can sıkıntısını gidermek için ya daha fazla eğlenceyle ya da tehlikeli veya suç teşkil eden uğraşlarla ateşli girişimler; (listeyi kısaltmak gerekirse) son olarak, kendi ilerlemesinin son aşamalarında iflas eden herkesin az çok bildiği, alışlagelmiş çözüm yollarının etkisini yitirdiği ve dozun artırılması gerektiğinin keşfi.

Bu semptomlar, yaşadığı dünyanın geleceğini düşünen herkesi telaşlandırmaya yeterlidir; gelecekle ilgili düşünceleri ken-

di yaşamlarından daha öteye gitmeyenleri bile korkutmaya yeter. Bunlar, medeniyetimizin bir girdaba yakalandığını, bu durumun onun bir şekilde eğlenceye karşı tutumuyla bağlantılı olduğunu ve gözlerimizi kapatıp yok olacaksak karanlıkta yok olmayı tercih etmedikçe, anlamamız gereken bir felaketin yaklaştığını öne sürüyorlar.

Avrupa’da eğlence hakkındaki bir tarih iki bölüme ayrılırdı. *Panem et circenses*¹¹ adı verilen birinci bölüm Antik çağın çökmekte olan dünyasında eğlenceyle, malzemelerini arkaik Yunan döneminin dinî dram ve oyunlarından devralan Roma tiyatrosu ve amfiteatr gösterileriyle uğraşırdı; *le monde où l’on s’amuse* [eğlendiğimiz dünya] olarak adlandırılan ikinci bölüm, Rönesans ve modern çağlardaki eğlenceyi, ilk başta, soylu sanatçılar tarafından soylu hamilere sunulan aristokrat eğlenceyi, daha sonra toplumun demokratikleşmesi yoluyla yavaş yavaş günümüz gazeteciliğine ve sinemaya dönüştürülen ve her zaman malzemesini gözle görülür şekilde Ortaçağ dinî resim, heykel ve müzikten, mimari, gösteri ve hitabetten alan eğlenceyi anlatırdı.

İlk bölüm Platon’la başlıyordu. Platon’un şiir ve diğer sanatlar hakkındaki gözlemlerini anlamak bizim için zordur, bu durum düşünce tarihçilerinin genel olarak varsaydığı gibi ‘estetik başlangıç aşamasında’ olduğundan ve Platon’un bu konudaki düşünceleri gelişmemiş ve kafa karıştırıcı olduğundan değil; başkalarının varsaydığı gibi Platon sanata ilgisi olmayan bir dar kafalı olduğundan hiç değil; ama Platon’un ilgilendiği sorunların akademik sanat felsefesinin, olmasını beklediğimiz tanıdık sorunları değil, kendi pratik durumumuzla pek ilgili olan oldukça farklı türdeki sorunlar olmasından kaynaklanıyordu. Platon, eski Yunanlıların Olimpos heykelleri ve Aiskhylosçu drama gibi dinî sanatının yerini kesin olarak Helenistik çağın yeni eğlence sanatına bıraktığı bir zamanda yaşadı. Bu değişimde sadece büyük bir sanatsal geleneğin kaybını ve sanatsal bir çöküşün gelişini değil, aynı zamanda bir bütün ola-

¹¹ Ekmek ve sirkler: Halkın hoşnutsuzluğunu gidermek için hükümet tarafından sağlanan yiyecek ve eğlence. (Çev.)

rak medeniyet için bir tehlike de gördü. Büyülü sanat ve eğlence sanatı arasındaki farkı kavradı ve eğlence sanatına mantığının ve belagatinin tüm gücüyle saldırdı.

19. yüzyılda sanatın eğlenceyle özdeşleşmesine önyargılı olan modern okurlar hep birden, Platon'un eğlenceye yönelik saldırısını sanata yapılan bir saldırı olarak yanlış yorumladılar, sağlıklı estetik teorisi adına ona kızmaya başladılar ve Aristoteles'i sanatın değerini daha adil bir şekilde takdir ettiği için övdüler. Ancak aslında Platon ve Aristoteles, şiir hakkındaki görüşlerinde, tek bir nokta dışında çok fazla farklılık göstermezler. Platon, eğlence sanatının pratik yaşamda hiçbir çıkış noktasına yönlendirmedeği duygular uyandırdığını gördü ve yanlış bir şekilde, bunun aşırı gelişiminin amaçsız duygularla aşırı yüklü bir toplumu besleyeceği sonucuna vardı. Aristoteles bu sonucun çıkmadığını gördü, çünkü eğlence sanatının yarattığı duygular eğlencenin kendisi tarafından boşaltılır. Platon'un bu noktadaki hatası, onu, eğlenceye teslim edilen bir dünyanın kötülüklerinin, eğlenceleri kontrol ederek veya ortadan kaldırarak iyileştirilebileceğini düşünmesine yol açtı. Ancak girdap bir kez kendini oluşturduğunda, kontrol edilemez veya ortadan kaldırılamaz; neden ve sonuç artık bir kısır döngü içinde iç içe geçmiş durumdadır ve bu döngü nerede kırılırsa kırılsın kendini onaracaktır; hastalığın nedeni olarak başlayan şey artık bir semptomdur ve bunun tedavi edilmesinin faydası yoktur.¹²

Platon'un kehanetimsi düşüncesinin öngördüğü medeniyete yönelik tehlikeler uzun zamandır olgunlaşıyordu. Greko-Romen toplum, 6 veya 7. yüzyıl boyunca günlük hayatının enerjilerinden biriken borçların faizini ödemeye devam edecek kadar güçlüydü. Ancak Platon'dan itibaren bu toplumun hayatı, duygusal iflasa karşı bir koruma eylemiydi. Kritik noktaya, Roma'nın tek işlevi bedava ekmek yemek ve bedava gösteri izlemek olan bir şehir proletaryası yaratmasıyla ulaşıldı. Bu, sadece

¹² Şunun da eklenmesi gerekir: Hem Platon hem de Aristoteles'te ve özellikle Platon'da, estetiğin gerçek sorunları tartışmanın tamamen dışında değildir; arka planda pusuya yatarlar ve zaman zaman ortaya çıkıp eğlence sanatına ilişkin tartışmalarını gölgede bırakırlar.

desteklenme ve eğlendirilme işinden başka yapacak hiçbir işi olmayan; ekonomik, askeri, idari, entelektüel veya dini olsun toplumda olumlu bir işlevi olmayan bütün bir sınıfın ayrıştırılması anlamına geliyordu. Bu olduğunda, Platon'un bir tüketici toplumu kâbusunun¹³ gerçekleşmesi sadece zaman meselesiydi: Asalaklar kendi krallıklarını kurdular ve toplum sona erdi.

Tek ilgi alanı eğlence olan bir sınıf yaratıldığında, bu, tüm duygusal enerjileri gerçek hayatın olaylarından derece derece uzaklaştıran bir çıban görevi gördü. Eğlencenin yayılmasını hiçbir şey engelleyemezdi; pek çoğu denese de hiç kimse ona yeni bir dinî amaç veya sanatsal ciddiyet ruhu aşıl原因arak onu yeniden oluşturamaz. Girdap, birkaç meraklı bilim insanı dışında artık tamamen unutulmuş tezahürler yoluyla, pratik yaşamın organize eğlenceye artık ihtiyaç duyulmayacak kadar ilginç olduğu yeni bir bilinç oluşana kadar dönüyordu. Artık temellerinden bölünen eski medeniyetin bilinci, bu yeni birleşik bilincin saldırısından önce paramparça oldu ve tiyatro ve amfi-teatr, Hristiyanlaşan bir dünya tarafından terk edildi. Ortaçağ başlamıştı ve yeni bir büyülü-dinî sanat doğdu: Bu kez, Hristiyan toplumunun canlandırılmasını ve sürdürülmesini yönlendirilen duygulara hizmet eden bir sanat.

İkinci bölüm, tüccarlar ve prenslerin, sanat eserinin tüm karakterini Kilise'nin kullanımından kendi kişisel hizmetlerine kaydırarak değiştirmeye başladıkları 14. yüzyıla açılıyordu. Oldukça erken bir aşamadan itibaren bu yeni hareketin, Savonarola'yı¹⁴ Michelangelo'nun resmini yakmaya iten düşmanlık gibi şiddetli düşmanlığı nasıl kışkırttığını gösterecekti

¹³ *Devlet*, 573a-b. Krş. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Roman Empire*, IX-XI. Bölümler. *Oxford History of England*'da (1937) bunun sonuçlarını Roma İmparatorluğu'nun bir eyaleti için açıkladım. XII-XIII. Bölümler; krş. özellikle s. 207.

¹⁴ Fra Girolamo Savonarola: Dominikan mezhebi keşişi. Sakıncalı olduğunu düşündüğü yeri doldurulamaz el yazmaları, antik heykeller, antik ve modern resimler, paha biçilmez duvar halıları ve diğer birçok değerli sanat eserinin yanı sıra aynalar, müzik aletleri ve kehanet, astroloji ve büyü hakkında kitaplar toplayıp yaktı. Ovid, Propertius, Dante ve Boccaccio'nun eserlerini yok etti. Kilise ve liderlerinin lüks yaşamını eleştirip Papa VI. Alexander'a karşı çıkınca aforoz edildi, işkence edilip yakılarak öldürüldü. (Çev.)

ve bu düşmanlığın, Platon'un sözde 'püritenliği'nin tersine, eğlence sanatına olduğundan daha sert biçimde büyü sanatına karşı hâle gelene kadar nasıl Reformasyon'un hizmetine girdiği de gösterecekti. Bu düşmanlık geleneğinin, modern dünyada egemen sınıf hâline gelen, konformist olmayan bankacılar ve imalatçılar tarafından miras yoluyla modern medeniyetin ana akımına nasıl girdiğini gösterecekti ve tam da bu olayın, modern dünyanın sanatsal bilincini, tam da eğlencenin prangalarından kurtulurken, dışlanmış ve zulüm gören bir şey konumuna nasıl ittiğini gösterecekti.

Kalıtımsal anti-sanatsal bakış açısına yerleşmiş olan yeni plütokrasinin, yerlerinden ettikleri soyluların tarzlarını taklit etmek için, nasıl, yeni sosyal ve politik egemenliklerini ortaya çıkardığını gösterecekti. Bu süreçte, sanatın eğlence statüsünü bir kez daha kabul etmesi şartıyla sanatla nasıl ateşkes yaptıklarını ve yeni egemen sınıfların, yaşamda çalışmaktan başka hiçbir şeye yer olmayan dini bir ilkeyle bu eğlencelerden zevk almalarını uzlaştırmak için kendilerini nasıl ikna ettiklerini gösterecekti. Bunun her iki taraf üzerindeki etkisi feci oldu. 17. yüzyıldan 19. yüzyılın başlarına kadar yeni bir sanat anlayışı geliştirmek için mücadele eden, onu hem eğlence hem de büyü kavrayışlarından ayıran ve böylece kendilerini ister kilise ister hami olsun, her türlü hizmetten özgürleştiren sanatçılar bu düşünceleri boğdular, yeni kavrayışlarını en üst noktaya geliştirme çabası verip bir kenara attıkları hizmetçi kılıkclarını yeniden giydiler. Ancak isyan eden kölelerin köleliğe geri döndüğünde her zaman olduğu gibi, değişiklik istekleri daha kötüsünü getirmişti. Eski efendileri, kendi görüşlerine göre, hizmetçilerinin onlara verebileceklerinin en iyisi için hevesli olan liberal ve cesaret verici hamilerdi. Yeni efendiler bundan çok daha az bir şey istediler. Yeni bir Restorasyon komedisi veya Chaucervari veya Shakespearevari bir ifade özgürlüğü tehlikesi yoktu. Bowdler¹⁵ kraldı. Böylece 19. yüzyıl, (kölelerin efendilerinin

¹⁵ Thomas Bowdler (1754-1825): İngiliz doktor. William Shakespeare'in oyunlarının sansürlenmiş versiyonu olan *The Family Shakespeare*'i yayımlamasıyla tanınmıştır. Kız kardeşi Henrietta Maria Bowdler tarafından düzenlenen çalışma,

reddettiği arzuları öğrenmeye başlamalarından itibaren) saygın insanların yavaş yavaş, sanatı sadece bir eğlence değil aynı zamanda şaibeli bir eğlence olarak düşünmeye başlamalarına kadar sanatsal standartlarda yüzyılın ilk yıllarına kıyasla sürekli bir düşüşle yoluna devam etti.

Efendiler de bu açıdan daha kötüydü. Vicdan, onların hayatlarında eğlenceye yer bırakmadı; sanatları eğlence olarak kabul ederek, yasak olana dokunuyorlardı. Çalışma akidesi artık onları zapt etmiyordu. Bir servet edinme işini terk edip sözde soyluluk durumuna doğru ‘emekli olma’ alışkanlığı edindiler, bu durum, pek çok toprak sahibininkinden daha tuhaf olmayan telaffuzları ya da sofra adabıyla değil, ama gerçek üst sınıfları meşgul eden askeri, idari ya da büyülü toplumsal görevleri olmadığından onları gerçek soylulardan ayırmıştı. Kendilerini eğlendirmekten başka yapacak bir şeyleri yoktu ve birçoğu, 18. yüzyıl soylularının onlara örnek olduğu gibi, resim ve benzeri şeyleri toplayarak kendilerini eğlendirdi. Bunun kanıtları arasında kuzeydeki şehirlerin sanat galerileri vardır. Ama her zaman bir geleneğin son koruyucusu olan yoksullar, Tanrı’nın lanetinin aylaklığın üzerinde olduğunu biliyorlardı ve hazıra dağ dayanmaz diyorlardı.

Bu, girdap oluşumunun ilk aşamasıydı. İkincisi, çok daha ağırdı, yoksulların kendi yozlaşmalarıydı. 19. yüzyılın sonlarına kadar, İngiltere’nin kırsal nüfusu, kökleri uzak geçmişe dayanan, ancak yine de yaratıcı bir güçle canlı olan kendine ait bir sanata sahipti: Şarkılar ve danslar, mevsimsel bayramlar, dramalar ve gösteriler, bunların hepsi büyülü öneme sahipti ve organik olarak tarım işiyle bağlantılıydı. Tek bir nesilde bu, iki nedenin işleyişiyle ortadan kalktı: Köylülere şehirliğin stan-

Shakespeare’in 19. yüzyıl kadınları ve çocukları için orijinalinden daha ‘uygun’ bir versiyonunu sunmayı amaçlıyordu. Bowdler ayrıca, bazıları kıta Avrupa’sına olan ilgisini ve bilgisini yansıtan birkaç başka eser de yayımladı. Bowdler’in son çalışması, yeğeni ve biyografi yazarı Genç Thomas Bowdler gözetiminde 1826’da ölümünden sonra yayımlanan Edward Gibbon’un *Decline and Fall of the Roman Empire*’inin sansürlenmiş bir versiyonuydu soy ismi, İngilizcede, edebiyatta, sinema filmlerinde ve televizyon programlarında çocuklar için uygun olmadığı düşünülen unsurların sansürlenmesi anlamında ‘bowdlerise’ (veya bowdlerize) fiiliyle ilişkilidir. (Çev.)

dartlarına göre modellenmiş bir eğitim dayatan 1870 *Eğitim Yasası*, baskın endüstriyel ve ticari sınıf tarafından İngiliz kırsalının yavaş yavaş yıkılmasında bir aşamaydı; 1870 ile 1900 yılları arasında İngiliz tarım nüfusunun refahını mahveden, kısmen tesadüfi ve kısmen kasıtlı olan uzun olaylar dizisine o belirsiz ve çekimser ismi vermek gerekirse, ‘zirai bunalım’.¹⁶

Şehirlerin yoksulları arasında da benzer bir süreç devam ediyordu. Onların da yaşamsal ve aynı büyümlü tipte gelişen halk sanatı vardı; onlar da egemen sanayicilerin püritenliğinin seküler kolu olarak hareket eden örgütlü yasa güçleri tarafından bundan mahrum bırakıldı. Burası uzun süren bu zulmü anlatma yeri değil; birkaç zararsız ve acınası biçimde kalanların dışında, yaklaşık 1.900 kasaba ve kırsalın, folklor olarak bilinen büyümlü sanattan gerektiği gibi temizlendiğini söylemek yeterlidir. Büyümlü sanata yapılan saldırı sona ermişti. Yoksulların zihni boş, süpürülmüş ve süslenmiş bir evdi.

Sonra eğlence sanatı geldi. Önce futbol –son zamanlara kadar kuzey taşra kasabalarında dinî bayram günlerinde uygulanan bir ritüelin eğlence olarak mantar gibi çoğalması– geldi; sonra sinema ve radyo geldi ve ülkenin dört bir yanındaki yoksullar eğlenerek delirdi. Ancak aynı anda başka bir olay daha oluyordu. Ekonomik organizasyonun bozulmasıyla birlikte artan üretim, elli yıl önce büyükbabalarının zevk aldığı büyümlü sanatlardan mahrum bırakılan, toplulukta işlevsiz ve amaçsız bırakılan, sadece *panem et circenses*, yoksulluk parası ve film-leri kabul ederek yaşayan asalak bir duruma istenmeden sokulan işsiz bir sınıfın ortaya çıkmasına neden oldu.

Tarihsel benzerlikler kör rehberlerdir. Bizim medeniyetimizin geç Roma İmparatorluğu’nunkine benzer bir yol izlediğine dair hiçbir kesinlik yok. Ancak henüz geliştiği kadarıyla benzerlik, endişe verecek kadar yakın. Felaket önlenemez, ancak tehlike gerçektir. Yapabileceğimiz bir şey var mı?

Bazı şeyleri yapmaya çalışmamız gerekmez. Platon’un reçetesi işe yaramaz. Bir diktatör, sinemaları kapatmaya çalışabilir, kendi sesinin iletimi dışında radyoyu kapatabilir, gazete ve

¹⁶ Krş.. R. C. K. Ensor, *Oxford History of England*, cilt. xiv (1936), . IV, IX. Bölüm.

dergilere el koyabilir ve eğlence tedarikini mümkün olan her şekilde engelleyebilir. Ancak bu tür girişimler başarılı olmaz ve diktatör olacak kadar zeki hiç kimse bunları yapacak kadar aptal değildir.

Entelektüel reçete de işe yaramaz. Sinema seyircisi ve dergi okuru kitleleri, bu demokratik eğlenceler yerine geçmiş çağın aristokratik eğlenceleri sunularak geliştirilemez. Buna sanatı insanlara getirmek denir, ama bu da palavradır; getirilen şey, hâlâ bir eğlencedir, bir Shakespeare ya da Purcell tarafından Elizabeth ya da Restorasyon Dönemi izleyicisini memnun etmek için çok akıllıca tasarlanmıştı, ama şimdi tüm dehasına rağmen, ondan zevk almak için zahmetli bir eğitim almış insanlar dışında Mickey Mouse'dan veya cazdan çok daha az eğlenceli bir eğlencedir.

Halk şarkısı reçetesi de işe yaramaz. İngiliz halk sanatı, sahiplerine göre değeri estetik yeterliklerinde değil (bu yeterlikler hakkında tartışan eleştirmenlerin görüşlerini bize sunmalarına gerek yok), eserler ve takvimlerinin günleriyle geleneksel bağlantısında yatan büyümlü bir sanattı. Sahipleri ondan mahrum bırakıldı. Gelenek bozuldu. Bir geleneği tamir edemezsiniz, onu bozuk olarak iade etmek de aptallık olur. Pişmanlık da fayda etmez. Gerçekle yüzleşmekten başka yapılacak bir şey yok.

Silahlı adamın reçetesi işe yaramaz. Tabanca satın alıp alelacele şiddet içeren bir şey yapmamıza da gerek yok. Bizim ilgilendiğimiz şey, bir medeniyete yönelik ölüm tehdidi. Bunun benim ölümümle, sizin ölümünüzle ya da bizi vurmadan önce vurabileceğimiz herhangi bir insanın ölümüyle ilgisi yok. Şiddetle ne durdurulabilir ne de hızlandırılabilir. Medeniyetler, sokaklardaki bayrakların dalgalanmasıyla veya makineli tüfeklerin gürültüsüyle değil, karanlıkta, kimsenin farkında olmadığı bir sessizlikte ölürlere ve doğarlar. Bu, gazetelerde hiç görünmez. Uzun bir süre sonra geriye dönüp bakan birkaç kişi bunun gerçekleştiğini anlamaya başlar.

O hâlde işimize geri dönelim. Bu kitabı yazan ve okuyan bizler sanatla ilgilenen kişileriz. Bu isimle anılanların çoğunun eğlence olduğu bir dünyada yaşıyoruz. İşte bahçemiz; ekilip biçilmeye ihtiyacı var gibi.

1. Yeni Sorun

Nihayet teknik sanat teorisi ve bunun doğru bir şekilde uygulandığı ancak yanlış bir şekilde adlandırılan çeşitli sanat türleri ile işimizi bitirdik. İleride, ona ancak konumuzun gelişimini açısından gerekli olan yerlerde geri döneceğiz.

Bu konu hakiki sanattır. Bununla zaten çok ilgilendiğimiz doğrudur; ama sadece olumsuz bir şekilde. Hatalı biçimde ona dâhil olma iddiasında bulunan çeşitli şeyleri ondan ayırmak amacıyla şimdiye kadar gerekli olan yerlerde hakiki sanata baktık. Şimdi aynı işin olumlu tarafına dönmeli ve bu ismin haklı olarak ne tür şeylere ait olduğu sormalıyız.

Bunu yaparken, hâlâ teori sorularıyla değil, olgularla ilgili sorular veya ilk bölümde kullanım soruları olarak adlandırılan sorularla ilgileniyoruz. Okurun incelemesi ve eleştirmesi istenen bir argüman oluşturmaya ve içerisinde ciddi bir kusur bulamazsa okura, bu argümanı kabul ettirmeye çalışmayacağız. Ona tanıkların otoritesiyle kabul etmesini istediğimiz türden bir bilgi vermeyeceğiz. Hepimizin iyi bildiği gerçekleri kendimize hatırlatmak için elimizden gelenin en iyisini yapmaya çalışacağız: Bunun gibi olguları, belirli türden vesilelerle, belirli türden şeyleri belirtmek için sanat kelimesini veya akraba bir kelimeyi fiilen kullanırız ve kelimenin doğru anlamı olarak şimdi izole ettiğimiz anlamda kullanırız. İşimiz, dikkatimizi, tutarlı ve sistematik olduklarını görene kadar bu kullanımlara odaklamaktır. Bu ve sonraki bölümdeki işimiz bu olacak. Böylece sistematik hâle gelen kullanımları tanımlama ve böylece doğru bir sanat teorisi inşa etme görevi daha sonra gelecektir.

Olgulara yönelmek, ancak araştırmacı, bu yönelimin cevap

vereceğini umduğu soruların ne olduğunu tam olarak bilirse, bilimsel olarak verimli olur. Bu nedenle ilk görevimiz, teknik teorinin çöküşünün karşımıza çıkardığı soruları tanımlamaktır. Bazıları “Bu kolay,” diyebilir; “teknik teori çöktü, bir kez daha karşımızda duran aynı soruyla baştan başlayalım: ‘Sanat nedir?’”

Bu tamamen bir yanlış anlaşılmalıdır. İşini bilim insanı, tarihçi, filozof ya da herhangi bir araştırmacı olarak bilen bir kişi için yanlış bir teorinin çürütülmesi, araştırmasında olumlu bir ilerleme teşkil eder. Onu aynı eski soruyla değil, yeni bir soruyla karşı karşıya bırakır; terimleri açısından daha kesin ve bu nedenle yanıtlaması daha kolay bir soruyla. Bu yeni soru, çürüttüğü teoriden öğrendiklerine dayanmaktadır. Eğer hiçbir şey öğrenmemişse, bu ya öğrenemeyecek kadar aptal olduğunu (ya da çok tembel olduğunu) ya da talihsiz bir yargı hatasıyla bir teori üzerine o kadar aptalca zaman harcadığını ve bundan öğrenecek hiçbir şey olmadığını kanıtlar. Çürütülmüş teori, bir bütün olarak doğru olmasa da tamamen aptalca olmadığı ve onu reddeden kişinin makul ölçüde zeki ve özenli olduğu durumlarda, bu kişinin eleştirisinin sonucu her zaman şu şekilde ifade edilebilir: “Bu teori, genel sonuçlarına göre savunulamaz; ancak bundan sonra dikkate alınması gereken belirli noktaları saptamıştır.”

Bu tutumu, örneğin, bir belgenin keşfi ile yorumu arasındaki bu tür ayrımların oldukça açık olduğu tarih araştırmalarında benimsemek kolaydır, öyle ki bir tarihçi, diğerinin çalışmasını eleştirirken onun belirli bir olayla ilgili genel görüşünün tamamen yanlış olduğunu, ancak o olayla ilgili keşfettiği belgelerin bilgiye kalıcı bir katkı sağladığını söyleyebilir. Felsefi araştırmalar söz konusu olduğunda, bu o kadar da kolay değildir, çünkü kısmen, bunu yapmamak için bile güçlü nedenler vardır. Filozoflar, özellikle akademik bir konuma sahip olanlar, uzun bir tartışma uğruna tartışma geleneğini miras alırlar; hakikate ulaşma konusunda çaresiz olsalar bile, diğer filozofları aptal gibi göstermenin bir gurur meselesi olduğunu düşünürler. Akademik itibara duyulan istek, onları filozof arkadaşlarıyla bilgiyi iletirmek adına değil, kendilerini, onların kafa derileriyle süs-

lemek adına kavgalar seçip bunları kamuoyunda kılıçtan geçirmeye koyulan bir tür diyalektik hayduta dönüştürür. Temsil ettikleri konunun, genel kamuoyu ve hakikati zafer kazanmaktan daha çok önemsemeleri için eğitilmiş öğrenciler tarafından gözden düşürülmesi şaşırtıcı değildir.

Hatalı bir felsefi teori ilk etapta cehalete değil, bilgiye dayanır. Onu inşa eden kişi, konuyu kısmen anlayarak başlar ve bildiklerini önceden tasarlanmış bir fikre uyacak şekilde çevirerek çarpıtmakla devam eder. Kendisini pek çok zeki insana emanet eden bir teori, her zaman ele alınan konuya ilişkin yüksek derecede bir kavrayışı ifade eder ve bunun maruz kaldığı çarpıtma, her zaman kapsamlı ve sistematiktir. Bu nedenle birçok hakikati ifade eder, ancak doğru ifadelere ve yanlış ifadelere bölünemez; içerdiği her ifade tahrif edilmiştir, altında yatan hakikat yanlışlardan ayrılacaksa, özel bir analiz yöntemi kullanılmalıdır. Bu yöntem, çarpıtma unsuru olarak hareket eden önceden tasarlanmış fikrin izole edilmesinden, çarpıklık formülünün yeniden yapılandırılmasından, çarpıklığı düzeltmek için bu formülün yeniden uygulanmasından ve böylece teoriyi icat eden veya kabul eden kişilerin ne demeye çalıştıklarını ortaya çıkarmaktan ibarettir. Teorinin daha geniş çapta ve daha zeki kişilerce kabul gördüğü oranda, bu analiz sonuçlarının daha sonraki araştırmalar için bir başlangıç noktası olarak yararlı bulunma olasılığı da büyür.

Bu yöntem şimdi teknik sanat teorisine uygulanacak. Çarpıtma formülü, İkinci Bölüm § 1'deki zanaat kavramına ilişkin analizimizden bilinmektedir. Teorinin mucitleri bu fikir lehine önyargılı oldukları için, sanatla ilgili kendi fikirlerini ona uymaya zorladılar. Zanaatın merkezî ve birincil özelliği, *araç* ve *amaç* arasında içerdiği ayrımdır. Sanat, zanaat olarak kavranacaksa, aynı şekilde araç ve amaca bölünebilir olmalıdır. Aslında onun bu şekilde bölünebilir olmadığını gördük; ama şimdi neden insanların onun bölünebilir olduğunu düşündüğünü sormalıyız. Bu insanların, onu iyice bilinen *araç ve amaç* ayrımına uydurarak yanlış anladıkları sanat durumunda ne var? Hiçbir şey yoksa teknik sanat teorisi asılsız ve temelsiz bir icattı; bunu söyleyen ve kabul edenler, bir grup aptaldan başka bir şey de-

ğildir; bu konuda düşünerek zamanımızı boşa harcıyoruz. Şunlar benimsemeyi önermediğim hipotezler:

(i) Öyleyse, eleştirimizden öğrendiğimiz ilk nokta şudur: Hakiki sanatta, *araç* ve *amaç* arasında buna benzer, ancak onunla aynı olmayan bir ayrım vardır.

(ii) Teknik teorisinin amaç dediği unsur, bu teori tarafından duygu uyandırmak olarak tanımlanır. Uyandırma fikri (yani varlığı önceden mümkün ve arzulanır olduğu düşünülen bir şeyi belirli yollarla var etme fikri) zanaat felsefesine aittir ve dolayısıyla açık bir şekilde ödünç alınmıştır. Ancak aynı şey duygu için geçerli değil. O hâlde bu bizim ikinci noktamız. Sanatta duygu ile ilgili bir şey var; duyguyla ilişkisinin duyguyu uyandırmakla belirli bir benzerliği vardır, ama sanat duyguyu uyandırmamaktadır.

(iii) Teknik teorisinin *araç* dediği şey, onunla, sanat eseri denen bir artefakt yapımı olarak tanımlanır. Bu artefaktın yapımı, zanaat felsefesinin şartlarına göre tanımlanır: Yani belirli bir hammaddenin, ona yapıcının zihninde bir plan olarak önceden tasarlanmış bir biçim empoze edilerek dönüştürülmesi olarak tanımlanır. Bu çarpıklığı ondan gidermek için zanaatın tüm bu özelliklerini ondan kaldırmalıyız ve böylece üçüncü noktaya ulaşırız. Sanatın bir şeyler yapmakla bir ilgisi vardır, ancak bunlar maddeye biçim dayatarak yapılan ve beceri ile yapılmayan maddi şeyler değildir, Bunlar başka tür şeylerdir ve başka bir şekilde yapılmıştır.

Şimdi cevaplamanız gereken üç bilmecemiz var. Şimdilik, birincisini yanıtlamak için hiçbir girişimde bulunulmayacaktır: Ona yalnızca, ikinci ve üçüncünün ayrı ayrı ele alınması gerektiğine dair bir ipucu olarak yaklaşacağız. Böylece, bu bölümde sanat ve duygu arasındaki, bir sonraki aşamada sanat ve yapma arasındaki ilişkiyi araştıracağız.

2. Duyguyu İfade Etme ve Duygu Uyandırma

İlk sorumuz bu: Hakiki sanatçının duyguyla bir ilgisi olduğuna ve bununla yaptığı şey onu uyandırmamak olduğuna göre,

onun yaptığı şey nedir? Bu soruya beklediğimiz cevap türünün, hepimizin bildiği ve alışkanlıkla söylediklerinden türetilen bir cevap olduğu hatırlanacaktır; orijinal ya da muğlak bir şey değil, tamamen sıradan bir şey.

Sanatçının onları ifade ettiğini söylemekten daha sıradan bir şey olamaz. Bu fikri her sanatçı ve sanata aşına olan herkes bilir. Bun söylemek, felsefi bir teori veya sanat tanımını ifade etmek değildir; yeterli biçimde tanımladığımızda daha sonra felsefi olarak teorileştireceğimiz bir olguyu ya da varsayılan bir olguyu ifade etmektir. Şimdilik, sanatçının duygu ifade ettiği söylenirken iddia edilen olgunun gerçekten bir olgu mu yoksa sadece varsayılan bir olgu mu olduğu önemli değil. Hangisi olursa olsun, onu tanımlamalıyız, yani bu ifadeyi kullanırken insanların ne söylediğine karar vermeliyiz. Daha sonra, tutarlı bir teoriye uyup uymayacağını görmemiz gerekecek.

Belirli bir türden, gerçek veya varsayımsal bir duruma atıfta bulunuyorlar. Bir insanın duyguları ifade ettiği söylendiğinde, o insan hakkında söylenenler bununla ilgilidir. İlk başta bir duyguya sahip olduğunun bilincindedir, ancak bu duygunun ne olduğunun bilincinde değildir. Bilincinde olduğu tek şey, içinde olduğunu hissettiği ama doğası hakkında bir şey bilmediği bir tedirginlik ya da heyecandır. Bu durumdayken, duygusu hakkında söyleyebileceği tek şey şudur: “Hissediyorum... Ne hissettiğimi bilmiyorum.” Bu çaresiz ve ezilmiş durumdan, kendini ifade etmek dediğimiz bir şey yaparak kendini kurtarır. Bu, dil dediğimiz şeyle ilgili bir etkinliktir: O insan, konuşarak kendini ifade eder. Bunun bilinçle de bir ilgisi vardır: İfade edilen duygu, bu duyguyu hisseden kişinin artık bilincinde olduğu bir duygudur. Bunun aynı zamanda o kişinin bu duyguyu hissetme biçimiyle de bir ilgisi var. İfade edilmediğinde bu duyguyu, aciz ve bastırılmış dediğimiz şekilde hissediyor; ifade edildiğinde, bunu, bu bastırılmışlık duygusunun yok olduğu bir şekilde hissediyor. Onun zihni bir şekilde hafiflemiş ve gevşemiştir.

Duyguların bir şekilde ifade edilmesiyle bağlantılı olan bu hafifleme, duyguların uydurma bir duruma boşaltılması yoluyla topraklandığı ‘katarsis’e belirli bir benzerlik gösterir; ama iki şey aynı değil. Diyelim ki bu duygu, öfke duygusu. Etkili

bir şekilde topraklanırsa, örneğin insan, birini merdivenlerden aşağı tekmelediğini hayal ederek, artık zihninde öfkeye yer vermez: Onu yok ettik ve ondan kurtulduk. Bu duygu, örneğin kızgın ve acı sözlerle ifade edilirse, zihinden kaybolmaz; kızgın kalırız, ancak henüz farkına varılmamış bir öfke duygusuna eşlik eden baskı duygusu yerine, kendi duygumuzun yalnızca tanımlanamayan bir tedirginlik olarak bilincinde olmak yerine öfke olarak onun bilincinde olduğumuzda ortaya çıkan hafifleme duygusuna sahip oluruz. Duygularımızı ifade etmek “bize faydalıdır” derken kastettiğimiz şey budur.

Bir duygunun sözle ifadesi bir kişiye yöneltilir; ama eğer öyleyse, bu, onda da benzer bir duygu uyandırmak amacıyla yapılmaz. Dinleyende üretmek istediğimiz herhangi bir etki varsa, bu sadece ona nasıl hissettiğimizi anlamasını sağlama dediğimiz etkidir. Ancak, daha önce gördüğümüz gibi, bu sadece duygularımızı ifade etmenin kendimiz üzerindeki etkisidir. Bizim ve konuştuğumuz insanların bizim nasıl hissettiğimizi anlamamızı sağlar. Duygu uyandıran bir kişi, izleyicisini kendisinin de etkilenmesini gerektirmeyecek şekilde etkilemek için yola çıkar. Nasıl ki hekim ve hasta, biri tarafından verilen ve diğeri tarafından alınan bir ilaçla oldukça farklı ilişkiler içindedir, aynı şekilde o ve izleyicisi de bu eylemde oldukça farklı ilişkiler içindedir. Aksine, duyguyu ifade eden bir kişi, kendisine ve dinleyicisine aynı şekilde yaklaşır; duygularını izleyicilerine açıklar, kendisine de bunu yapar.

Buradan, duygu ifadesinin, sadece bir ifade olarak, belirli bir izleyiciye hitap etmediği sonucu çıkar. Öncelikle konuşmacının kendisine ve ikincil olarak anlayabilen herhangi birine hitap eder. Burada yine konuşmacının izleyicisine karşı tutumu, izleyicilerinde belirli bir duyguyu uyandırmak isteyen kişinin tutumundan oldukça farklıdır. Eğer yapmak istediği şey buysa, hitap ettiği izleyiciyi tanımalıdır. Belirli türden insanlarda hangi tür uyaranın istenen tepkiyi üreteceğini bilmesi gerekir; onların özelliklerine uygun uyarıcılar içerdiğinden emin olmak anlamında dilini izleyicisine uyarlamalıdır. Yapmak istediği, duygularını anlaşılır bir şekilde ifade etmekse, bunları kendisinin anlayacağı şekilde ifade etmesi gerekir; o zaman izleyicileri,

bu yaptığına kulak misafiri olan kişiler konumundadır.¹ Bu nedenle, uyaran ve tepki terminolojisi bu duruma hiçbir şekilde uygulanamaz.

Araç ve amaç veya teknik terminoloji de uygulanamaz. Bir insan duygularını ifade edene kadar, bunun hangi duygu olduğunu bilmez. Bu nedenle bunu ifade etme eylemi, kendi duygularının bir keşfidir. Bu duyguların ne olduğunu bulmaya çalışıyor. Burada kesinlikle yönlendirilmiş bir süreç vardır: Belirli bir amaca yönelik bir çaba; ancak amaç, onun özel karakterine dair bilgimiz ışığında uygun araçların düşünülebileceği, öngörülen ve önceden tasarlanmış bir şey değildir. İfade, tekniği olmayan şeyin bir etkinliğidir.

3. *İfade ve Bireyselleşme*

Bir duyguyu ifade etmek, onu tanımlamakla aynı şey değildir. “Kızgıyım.” demek, kişinin duygularını ifade etmek değil, onu tanımlamaktır. İfade edildiği kelimelerin öfkeyle ilgili herhangi bir atıf içermesine gerek yoktur. Aslında, basitçe ve sadece onu ifade ettikleri sürece, bu kelimeler böyle bir atıf içeremezler. Dr. Slop’un,² belli düğümler atan bilinmeyen kişi üzerine başlattığı Ernulphus laneti, öfkenin klasik ve üstün bir ifadesidir; ancak bu, ifade ettiği duyguyu tanımlayan tek bir kelime içermez.

Bu nedenle, edebiyat eleştirmenlerinin çok iyi bildiği gibi, sıfatların şiirde ve hatta dışavurumun amaçlandığı düzyazıda kullanılması tehlikelidir. Bir şeyin neden olduğu dehşeti ifade etmek istiyorsanız, ona ‘korkunç’ gibi bir sıfat vermemelisiniz. Çünkü bu, duyguyu ifade etmek yerine tanımlar ve diliniz bir anda buz gibi olur, yani ifade edemez hâle gelir. Gerçek bir şair, hakiki şiir yazarken, ifade ettiği duygulardan asla adıyla bahsetmez.

¹ Bu paragrafta ifade edilen fikirlerin daha da geliştirilmesi, bu kelimeyi nitelemeyi ve sanatçı ile izleyici arasında çok daha yakın bir ilişki kurmayı gerekli kılacaktır; bkz. sayfa 299-322.

² Dr Slop, Laurence Sterne’nin *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759) adlı romanında asabi bir doktordur. (Çev.)

Bazı insanlar, incelikle farklılaştırılmış çok çeşitli duyguları ifade etmek isteyen bir şairin, aralarındaki ayrımlara atıfta bulunan kelimeler açısından zengin bir kelime dağarının olmaması nedeniyle engellenebileceğini ve bu psikolojinin, böyle bir kelime dağarını geliştirerek şiire değerli bir hizmet sunabileceğini düşünmektedir. Bu gerçeğin tam tersidir. Şairin böyle kelimelere hiç ihtiyacı yoktur; ifade etmek istediği duyguları tanımlayan bilimsel bir terminolojinin varlığı veya yokluğu, onun hiç de aldırmayacağı bir meseledir. Mevcut olduğu yerde böyle bir terminolojinin şairin kendi dil kullanımını etkilemesine izin verilirse, bu onu daha da kötü etkiler.

Tanımlamanın, ifadeye yardımcı olmaktan çok uzak olmasının, aslında ona zarar vermesinin nedeni, tanımlamanın genelleştirmesidir. Bir şeyi tanımlamak, o şu ve şu türden bir şey demektir: Onu bir kavrayış altına sokmak, sınıflandırmaktır. Tam tersine ifade bireyselleştirir. Burada ve şimdi, belirli bir nedenden dolayı belirli bir kişiye karşı hissettiğim öfke, hiç şüphesiz bir öfke örneğidir ve bunu öfke olarak tanımlarken insan onun hakkında doğru söyler; ama bu salt bir öfkeden çok daha fazlasıdır: Tuhaf bir öfkedir, daha önce hissettiğim hiçbir öfke gibi değildir ve muhtemelen bir daha hissedeceğim öfke gibi de değildir. Bunun tam olarak bilincine varmak, bunun yalnızca bir öfke örneği olarak değil, oldukça tuhaf bir öfke olarak bilincine varmak demektir. Bunu ifade etmenin, bunun bilincine varmakla bir ilgisi olduğunu görmüştük; bu nedenle, eğer bunun tamamen bilincinde olmak, tüm özelliklerinin bilincinde olmak demekse, bunu tam olarak ifade etmek, tüm özelliklerini ifade etmek demektir. Bu nedenle şair, işini anladığı oranda, duygularını şu ya da bu genel türden örnekler olarak etiketlemekten olabildiğince uzaklaşır ve onları aynı türden başka bir duygudan ayıran farkı ortaya çıkaran terimlerle ifade ederek bireyselleştirmek için muazzam acılar çeker.

Bu, duygu ifadesi olarak hakiki sanatın, amacı duygu uyandırmak olan herhangi bir zanaattan keskin ve açık bir şekilde farklılaştığı bir noktadır. Bir zanaatın gerçekleştirmek üzere yola çıktığı amaç hiç bireyselleştirilmeyen, her zaman genel terimlerle tasarlanır. Zanaat, ne kadar doğru tanımlanmış olur-

sa olsun, her zaman başka şeylerle paylaşılabilir özelliklere sahip bir şeyin üretimi olarak tanımlanır. Başkalarıyla değil bu ahşap parçalarıyla bir masa yapan bir marangoz, gerçekte başka hiçbir masa tarafından paylaşılmasa bile, ilkece, diğer masalarla paylaşılabilir ölçü ve özelliklere göre o masayı yapar. Bir hastayı belirli bir şikâyeti için tedavi eden bir hekim, o hastada, başkalarında sıklıkla ortaya çıkabilecek ve muhtemelen ortaya çıkan bir durumu, yani bu şikâyetten kurtulma koşulunu üretmeye çalışır. Dolayısıyla izleyicisinde belirli bir duyguyu üretmek için yola çıkan bir ‘sanatçı’, bireysel bir duygu değil, belirli bir tür duygu üretmek için yola çıkar. Bundan, bunun üretimine uygun araçların bireysel araçlar değil, belirli türden araçlar olacağı, yani ilkece, her zaman diğer benzer araçlar ile değiştirilebilen araçlar olacağı sonucu çıkar: Her iyi zanaatkârın vurguladığı gibi, herhangi bir işlemi gerçekleştirmenin her zaman ‘doğru bir yolu’ vardır. Bir hareket ‘yolu’, çeşitli bireysel eylemlerin uyabileceği genel bir kalıptır. ‘Sanat eseri’nin amaçlanan psikolojik etkisini yaratması için, bu etki ister büyüğü ister sadece eğlenceli olsun, gerekli olan, belirli koşulları sağlaması, belirli özelliklere sahip olmasıdır: Başka bir deyişle, ne bu eser ne de bir başkası, ama bu türden bir eser, başka türden değil.

Bu, Aristoteles’in ve diğerlerinin sanata atfettiği genellemenin anlamını açıklar. Aristoteles’in *Poetika*’sının hakiki sanatla değil, temsilî sanatla ve belirli bir türden temsilî sanatla ilgilendiğini daha önce görmüştük. Yüz yıl öncesinin dinsel dramasını analiz etmiyor, 4. yüzyılın eğlence edebiyatını analiz ediyor ve onun yazımı için kurallar sunuyordu. Amaç bireysel değil geneldir (belirli bir türden bir duygunun üretilmesi), araçlar da geneldir (bu bireysel eylemin değil, ama bu türden bir eylemin tasviri; kendisinin belirttiği gibi Alcibiades’in yaptığı değil, ancak belirli türden herhangi birinin yaptığı eylemin tasviri). Sir Joshua Reynolds’un genelleme fikri ilkece aynıdır; bunu, belirli bir tipte duyguları üretmeyi amaçlayan bir üslup anlamına gelen “Büyük Üslup” olarak adlandırdığı şeyle bağlantılı olarak açıklar. Reynolds çok haklı; belirli bir duygunun tipik bir durumunu üretmek istiyorsanız, bunu yapmanın yolu, onu üreten

şeyin türüne ait tipik özelliklerin bir temsilini izleyicilerinizin önüne koymaktır: Krallarınızı çok saltanatlı, askerlerinizi çok askerce, kadınlarınızı çok kadınca, kulübeleriniz çok kulübe gibi, meşe ağaçlarınızı çok meşe gibi vb. yapın.

Duygunun ifadesi olarak hakiki sanatın bütün bunlarla hiçbir ilgisi yoktur. Hakiki sanatçı, belirli bir duyguyu ifade etme sorunuyla boğuşan, “Bunu açıklığa kavuşturmak istiyorum” diyen kişidir. Başka bir şeyi, bu başka şey ona ne kadar benzerse benzesin, netleştirmenin ona faydası yoktur. Hiçbir şey ikame olarak hizmet etmeyecektir. Bu nedenle, edebiyatını psikoloji olarak alan ve: “Bu yazar kadınların, otobüs şoförlerinin veya homoseksüellerin duygularını ne kadar takdire şayan bir şekilde tasvir ediyor ...”, diyen türden bir insan, temasa geçtiği her hakiki sanat eserini zorunlu olarak yanlış anlar ve mutlak bir kesinlikle hiç de sanat olmayan şeyi iyi sanat zanneder.

4. Seçim ve Estetik Duygu

Duyguların sanatçılar tarafından ifade edilmeye uygun olanlar ve uygun olmayanlar olarak ayrılıp ayrılamayacağı bazen sorulmaktadır. Sanatla kişi hakiki sanatı kastediyorsa ve bunu ifade ile özdeşleştiriyorsa, olası tek cevap böyle bir ayrımın olmayacağıdır. İfade edilebilir olan her şey ifade edilebilir. Özel durumlarda, diğer duyguları değil bazı duyguları ifade etmeyi arzu edilir kılan gizli nedenler olabilir, ama yalnızca ‘ifade’ ile alenen ifade etmek kastediliyorsa, yani insanların kendini ifade eden birine kulak misafiri olmasına izin veriliyorsa. Bunun nedeni, kişi belirli bir duygunun, ilk önce bilincine varmadıkça, bir nedenden ötürü bu şekilde alenen ifade edilmesinin arzu edilmediği bir duygu olduğuna muhtemelen karar verememesidir; bu karara varmak, gördüğümüz gibi, bir şekilde onu ifade etmekle bağlantılıdır. Sanat, duygunun ifade edilmesi anlamına geliyorsa, sanatçı kesinlikle samimi olmalıdır; onun konuşması tamamen özgür olmalıdır. Bu bir kural değil, bir bildirimdir. Bu sanatçının samimi olması gerektiği anlamına gelmez, sadece samimi olduğu ölçüde sanatçı olduğu anlamına gelir.

Şu duyguyu değil bu duyguyu ifade etmeye yönelik her türlü seçim, herhangi bir karar, iyi sanatı kötüden ayıran mükemmel samimiyeti zedelemesi anlamında değil, doğru ifade işi zaten tamamlandığında yürütülen sanatsal olmayan daha ileri bir süreci temsil etmesi anlamında sanat dışıdır. Çünkü o iş tamamlanana kadar kişi hangi duyguları hissettiğini bilemez ve bu nedenle bunlardan birini özenle seçme ve ona tercihli muamele yapma konumunda değildir.

Bu düşüncelerden, sanatın farklı sanatlara bölünmesiyle ilgili belirli bir sonuç çıkar. Bu türden iki bölünme mevcuttur: Biri, sanatçının çalıştığı araca/ortama göre resim, şiir, müzik ve benzerleri; diğeri, sanatçının ifade ettiği duygu türüne göre trajik, komik ve benzeri. İkincisi ile ilgileniyoruz. Trajedi ile komedi arasındaki fark, ifade ettikleri duygular arasındaki farksa, bu, sanatçının işine başlarken zihninde mevcut olabilecek bir farklılık değildir; öyle olsaydı, ifade etmeden önce hangi duyguyu ifade edeceğini bilirdi. Dolayısıyla hiçbir sanatçı, hakiki bir sanatçı olduğu sürece bir komedi, bir trajedi, bir ağıt ya da benzeri şeyler yazmaya kalkışamaz. Hakiki sanatçı olduğu sürece, bunlardan herhangi birini diğer herhangi biri kadar yazma olasılığı vardır; bu, hakiki Sokrates'in Agathon'un yemek salonundaki uyuyan figürler arasında şafağa açıkladığı hakikattir.³ Bu nedenle, bu ayrımların yalnızca çok sınırlı bir değeri vardır. Bunlar, gerektiği gibi iki şekilde kullanılabilirler: (i) Bir sanat eseri tamamlandığında, içinde esas olarak ifade edilen duyguların karakterine göre, *ex post facto* [sonradan] trajik, komik veya benzeri olarak sınıflandırılabilir. Ama bu anlamda anlaşıldığında bu farkın gerçek bir önemi yoktur. (ii) Temsilî

³ Plato, *Symposium*, 223d. Fakat Aristodemus onu doğru duyduysa, Sokrates doğru olanı yanlış sebepten dolayı söylüyordu. O, bu sıfatla bir trajedi yazarının aynı zamanda bir komedi yazarı olduğunu değil, o τέχνη τραγωδοποιός'ın [trajedi sanatı] aynı zamanda bir komedi yazarı olduğunu tartıştığı bildirilir. τέχνη [tekhne] kelimesine vurgu açıkça ima edilmektedir ve bu, 'zanaat'ın, Aristoteles'in karşıtların potansiyeli olarak adlandırdığı şeydir, yani sahibinin yalnızca bir tür şeyi değil, şu tür şeyi ve onun karşıtını da yapmasını sağladığı öğretisine (*Devlet*, 333e-334a) atıfta bulunarak, Sokrates'in yaptığı şeyin teknik sanat teorisini varsaymak ve ondan yukarıdaki sonucu çıkarmak olduğunu gösterir.

sanattan bahsediyorsak durum çok farklı. Burada sözde sanatçı, ne tür bir duyguyu harekete geçirmek istediğini önceden bilir ve üretecekleri farklı etki türlerine göre farklı türden eserler inşa eder. Dolayısıyla, temsilî sanat söz konusu olduğunda, bu türden ayrımlar, yalnızca şeylerin kökenlerine yabancı olan *ex post facto* sınıflandırması olarak kabul edilebilir değildir; sözde sanatçının çalışma planında belirleyici bir faktör olarak başından beri mevcutturlar.

Aynı değerlendirmeler, belirli bir ‘estetik duygu’ diye bir şeyin olup olmadığı sorusuna da bir cevap sağlar. Sanattaki ifadesinden bağımsız olarak böyle bir duygunun var olduğu ve sanatçıların işinin bunu ifade etmek olduğu söyleniyorsa, böyle bir görüşün saçma olduğunu şeklinde cevap vermemiz gerekir. Birincisi, sanatçıların çeşitli türden duyguları olduğunu, bunların arasında bu tuhaf estetik duygunun olduğunu ima eder; ikincisi, ifade etmek için bu estetik duyguyu seçmelerini ima eder. İlk önerme doğru olsaydı, ikincisinin yanlış olması gerekirdi. Sanatçılar, duygularını sadece nasıl ifade edeceklerini öğrenme sürecinde anlarsa, hangi duyguyu ifade edeceklerine karar vererek ifade işine başlayamazlar.

Yine de farklı bir anlamda, bir özel estetik duygunun olduğu doğrudur. Gördüğümüz gibi, ifade edilmeyen bir duyguya bir baskı hissi eşlik eder; ifade edildiğinde ve böylece bilincine varıldığında, aynı duyguya yeni bir hafifleme veya rahatlama hissi, bu baskının ortadan kalktığı hissi eşlik eder. Bu, sıkıntılı bir entelektüel veya ahlaki sorun çözüldüğü zaman ortaya çıkan rahatlama hissini andırır. İstersek buna kendimizi başarılı bir şekilde ifade etmiş olmanın özgül hissi diyebiliriz ve buna belirli bir estetik duygu denmemesi için hiçbir neden yok. Ancak bu, ifade edilmesinden önce var olan belirli bir duygu türü değildir ve ifade edildiği zaman sanatsal olarak ifade edilme özelliğine sahiptir. Bu, her ne olursa olsun herhangi bir duygunun ifadesine katılan duygusal bir renklendirir.

5. Sanatçı ve Sıradan İnsan

Bu bölümde, sanki sanatçılardan özel bir tür insanlarmış gibi, izleyicilerini oluşturan sıradan insanlardan ya zihinsel donanımlarıyla ya da en azından bu donanımlarını bir şekilde kullanma tarzlarıyla farklılaşan kişilermiş gibi söz ediyordum. Ancak sanatçıların sıradan insanlardan bu şekilde ayrılması zanaat olarak sanat kavrayışına aittir, bu kavrayış, ifade olarak sanat anlayışıyla bağdaştırılamaz. Sanat bir tür zanaat olsaydı, doğal olarak bu sonuç çıkardı. Herhangi bir zanaat, özel bir beceri biçimidir ve ona sahip olanlar, böylece insanlığın geri kalanından ayrılırlar. Sanat, insanları eğlendirme ya da genel olarak içlerinde duygular uyandırma becerisi ise, eğlendirenler ve eğlenenler, heyecan verici belirli duyguları uyandırma zanaatıyla sırasıyla etkin ve edilgen ilişkilerinde farklılık gösteren iki farklı sınıf oluştururlar ve bu fark, ya bu tür teorilerde ‘deha’ adıyla geçen sanatçıdaki belirli bir zihinsel donanım ya da özel eğitime göre sanatçının ‘doğmuş’ veya ‘olmuş’ olmasına bağlı olarak ortaya çıkar.

Sanat, bir tür zanaat değil de duygunun ifadesiyse, sanatçı ile izleyici arasındaki bu tür ayrım ortadan kalkar. Çünkü sanatçının, yalnızca insanların, kendisini ifade ettiğini duyduğu ve ne dediğini anladığı ölçüde bir izleyici kitlesi vardır. Şimdi, bir kişi zihnindeki ifade ederek bir şey söyler, diğeri de onu duyup anlarsa, onu duyup anlayan kişinin de zihninde aynı şey vardır. İlki konuşmasaydı onun buna sahip olup olmayacağı sorusunun burada sorulmasına gerek yoktur; nasıl yanıtlanırsa yanıtlanırsın, az önce söylenenler eşit derecede doğrudur. Biri, en basit aritmetik işlemi gerçekleştiremeyen birinin duyacağı şekilde “İki kere iki dördttür.” derse, kendisini yine kendisi anlayacaktır, onu işiten kişi anlamayacaktır. İşiten, ancak kendi zihninde iki ile ikiyi toplayabilirse anlayabilir. Konuşmacının bu kelimeleri söylediğini duymadan önce onun bunu yapıp yapamayacağı hiç fark etmez. Burada düşünceleri ifade etmek için söylenenler, duyguları ifade etmek için de aynı derecede doğrudur. Örneğin bir şair belli bir tür korkuyu ifade ederse, onu anlayabilen tek işiten, bu tür korkuyu bizzat deneyimleye-

bilen kişilerdir. Bu nedenle, bir kişi bir şiiri okuyup anladığında, şairin kendi duygularını ifadesini anlamakla kalmaz, şairin sözleriyle kendi duygularını ifade eder, bu yüzden şairin sözleri kendi sözleri olur. Coleridge'in dediği gibi, bizi şair yapmasıyla şair olan bir insanı tanıyoruz. Bizim duygularımızı ifade etmemizi sağlamakla kendi duygularını ifade ettiğini biliyoruz.

Dolayısıyla sanat, duyguları ifade etme etkinliği ise, okur da yazar kadar sanatçıdır. Sanatçı ve izleyici arasında hiçbir tür ayrımı yoktur. Ancak bu hiçbir ayrım olmadığı anlamına gelmez. Pope, şairin işi, “Herkesin hissettiği ama hiçbirinin o kadar iyi ifade etmediği şeyi” söylemektir diye yazdığına, sözlerini anlamını (Pope bunları yazarken bilinçli olarak bunu kastetmiş olsun veya olmasın) şöyle yorumlayabiliriz: Şairin izleyicilerinden farkı, her ikisi de tam olarak aynı şeyi yapsa da, yani her ikisi de bu belirli duyguyu bu belirli kelimelerle ifade etse de şairin, onu ifade etme sorununu kendisi için çözebilen bir insan olmasıdır, oysa izleyiciler ancak şair onlara bunun nasıl ifade edilebileceğini gösterdiği zaman ifade edebilir. Şair, bu duyguya sahip olması ya da onu ifade etme gücü açısından tek değildir; o, herkesin hissettiği şeyi ve herkesin ifade edebileceği şeyi ifade etme konusunda inisiyatif alma yeteneğiyle tektir.

6. *Fildişi Kulesinin Laneti*

Sanatçıların özel bir deha veya toplumun geri kalanından özel eğitimle işaretlenmiş özel bir sınıf veya kast oluşturabileceği veya oluşturması gerektiği görüşünü eleştirme fırsatım zaten oldu. Gördüğümüz gibi, bu görüş, teknik sanat teorisinin bir yan ürünüydü. Bu eleştiri, artık bu tür bir ayrımın sadece gereksiz değil ayrıca sanatçının gerçek işlevi için ölümcül olduğuna da işaret ederek pekiştirilebilir. Sanatçılar gerçekten ‘herkesin hissettiğini’ ifade edeceklerse, herkesin duygularını paylaşmaları gerekir. Deneyimleri, hayata karşı ifade ettikleri genel tutum, aralarında izleyici bulmayı umdukları kişilerinkiyle aynı türden olmalıdır. Kendileri için özel bir grup oluştururlarsa, ifade ettikleri duygular, o grubun duyguları olacaktır; bunun sonucu,

eserlerinin yalnızca sanatçı arkadaşları tarafından anlaşılır hâle gelmesi olacaktır. Aslında bu, sanatçıların insanlığın geri kalanından ayrışmasının doruğa ulaştığı 19. yüzyılda büyük ölçüde gerçekleşen şeydi.

Eğer sanat, tıp ya da savaş gibi gerçekten bir zanaat olsaydı, bu ayrımın etkisi iyi olurdu, çünkü bir zanaat ancak kendini halkın çıkarlarına özel bir şekilde hizmet etmeye ve tüm hayatını bu hizmetin koşullarına göre planlamaya adanmış bir topluluk şeklinde organize ederse daha verimli hâle gelir. Bunun bir zanaat değil, duyguların ifadesi olmasından dolayı, etki bunun tam tersi oldu. Örneğin romancıların, romancılar hakkında roman yazmak dışında kendilerini pek rahat hissetmedikleri bir durum ortaya çıktı, bu romanlar da diğer romancılar dışında kimseye hitap etmiyordu. Bu kısır döngü en çok, Anatole France veya D'Annunzio gibi bazı kıta yazarlarında göze çarpıyordu, bu yazarların konusu çoğu kez ayrılmış 'entelektüeller' grubunun sınırlarıyla sınırlı görünüyordu. Sanatsal topluluğun ortak yaşamı bir tür fildişi kule hâline geldi, bu kulenin mahkûmları kendilerinden başka hiçbir şey düşünemiyor ve kendilerinden başka hiçbir şey hakkında konuşamıyorlardı ve sadece birbirlerinin izleyicisiydiler.

İngiltere'nin daha bireyci atmosferine aktarıldığında sonuç farklıydı. Hepsi aynı fildişi kulede yaşayan tek (şüphesiz alt bölümlere ayrılmış) bir sanatçı grubu yerine, her sanatçının kendine ait bir fildişi kule inşa etme eğilimi vardı: Yani sadece sıradan insanların alelade dünyasından değil, diğer sanatçıların müteakıl dünyalarından bile kopmuş olarak kendi icat ettiği bir dünyada yaşama eğilimi. Böylelikle Burne-Jones,⁴ içeriği bir gazeteci tarafından nezaketsizce 'yeşil ışık ve uzun bacaklı kızlar' olarak tanımlanan bir dünyada; Leighton⁵ sahte bir Helenizm dünyasında yaşadı; Yeats'i genç Kelt alacakaranlığının

⁴ Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898): Estetik bir akım olan Pre-Raphaelite'in öncülerinden ve William Morris ile dekoratif sanatlar üzerine çalışan İngiliz ressam ve tasarımcı. (Çev.)

⁵ Sir Frederic Leighton, (1830-1896): Çalışmalarında tarih, İncil ve klasik konuları ele aldı. İngiliz ressam ve heykeltıraş. (Çev.)

sahte dünyasından kurtaran, onu gerçek Kelt yaşamının berrak havasına zorlayan ve onu büyük bir şair yapan, pratik yaşamın çağrısıydı.

Bu fildişi kulelerde sanat zayıfladı. Nedenini anlamak zor değil. Bir insan, 19. yüzyılın herhangi bir sanat zümresininki kadar dar ve uzmanlaşmış bir toplumun sınırları içinde, onun düşüncelerini düşünerek ve onun duygularını hissederek kolayca doğup yetişmiş olabilir, çünkü deneyimi başkalarını içermiyordu. Böyle bir insan, bu duygularını ifade ettiği ölçüde, gerçekten kendi deneyimini ifade ediyor olacaktır. Bir sanatçının ifade ettiği deneyimin darlığı veya genişliğinin kendi sanatının değerleriyle hiçbir ilgisi yoktur. Bir köy dedikodu atmosferinde doğup büyüyen bir Jane Austen, bu atmosferin yarattığı duygulardan harika bir sanat yaratabilir. Ancak dar bir zümrenin sınırları içine kendini kapatan bir kişi, hem içinde doğup büyüdüğü daha geniş dünyanın hem de katılmayı seçtiği küçük toplumun duygularını içeren bir deneyime sahiptir. Yalnızca o küçük toplumun sınırları içinde geçen duyguları ifade etmeye karar verirse, ifade için bazı duygularını seçiyor demektir. Bunun kaçınılmaz olarak kötü sanat üretmesinin nedeni, daha önce gördüğümüz gibi, seçen kişinin duygularını önceden biliyorsa bunun yapılabilmesidir; yani onları zaten ifade etmiştir. Bir sanatçı olarak gerçek eseri, sanatsal zümresinin bir üyesi olarak reddettiği bir eserdir. Dolayısıyla fildişi kulenin edebiyatı, mümkün olan tek değeri eğlence olan bir edebiyattır, ister talihsizlikleri ister kusurlarından dolayı o kulede hapsedilen kişiler can sıkıntısından veya geride bıraktıkları dünyaya özlemlerinden dolayı ölmeden vakit geçirmek adına bu türden edebiyat ile kendilerine ve birbirlerine yardım ederler; buna ilaveten büyümlü bir değer de vardır, bu değerle de böyle bir yerde ve böyle bir toplulukta hapsedilmenin büyük bir ayrıcalık olduğuna kendilerini ve birbirlerini inandırırırlar. Bu edebiyatın hiçbir sanatsal değeri yoktur.

7. Duygunun İfadesi ve Duyguya İhanet

Son olarak, duyguyu ifade etmek ona ihanet etmek denebilecek şeyle, yani onun belirtilerini sergilemekle karıştırılmamalıdır. Kelimenin tam anlamıyla sanatçının duygularını ifade eden bir kişi olduğu söylendiğinde, bu, korktuğunda renginin solup kekelediği, kızdığında kızarıp kükrediği vb. anlamına gelmez. Şüphesiz bu şeyler de ifadeler olarak adlandırılır; ancak ‘sanat’ kelimesinin doğru ve yanlış anlamlarını ayırt ettiğimiz gibi, ‘ifade’ kelimesinin de doğru ve yanlış anlamlarını ayırt etmeliyiz ve sanatla ilgili bir tartışma bağlamında ifadenin bu anlamı uygun olmayan bir anlamdır. Uygun ifadenin karakteristik işareti netlik veya anlaşılabilirliktir; bir şeyi ifade eden kişi bu şekilde ifade ettiği şeyin ne olduğunun bilincine varır ve başkalarının da kendinde ve onlarda olan bu şeyin bilincine varmasını sağlar. Soluklaşmak ve kekelemek, korkunun doğal bir refakatçisidir, ancak korkmanın yanı sıra aynı zamanda soluklaşan ve kekeleyen bir kişi, böylece duygularının tam niteliğinin bilincine varmaz. Bununla ilgili olarak, eğer korkuyu bu semptomları sergilemeden de hissedebilseydi (bu, mümkün olsaydı), bunun hiç bilincinde olmazdı.

‘İfade’ kelimesinin bu iki anlamı arasındaki kafa karışıklığı, kolaylıkla yanlış eleştirel değerlendirmelere ve dolayısıyla yanlış estetik teoriye yol açabilir. Bazen bir kadın oyuncunun acıklı bir sahneyi canlandırırken gerçek gözyaşları dökmek kadar kendini geliştirmesinin bir değer olduğu düşünülür. Oyunculuk bir sanat değil zanaatsa ve oyuncunun o sahnedeki amacı izleyicilerinde keder üretmekse, bu görüşün bir temeli olabilir; o zaman bile, yalnızca sanatçı tarafından keder belirtileri sergilenmedikçe izleyicide keder üretilmeyeceğinin doğru olduğu sonucu ortaya çıkar. Hiç şüphesiz çoğu insan oyuncunun işi hakkında böyle düşünür. Ancak onun işi eğlence değil sanatsa, hedeflediği amaç, izleyicisinde önceden tasarlanmış bir duygusal etki yaratmak değil, kısmen konuşma kısmen de jestten oluşan bir ifade sistemi veya dil aracılığıyla kendi duygularını keşfetmektir: Kendi içinde farkında olmadığı duyguları keşfetmesi ve izleyicinin bu keşfe tanıklık etmesine izin vererek, kendileri

hakkında benzer bir keşif yapmalarını sağlaması. Bu durumda, iyi bir kadın oyuncuyu işaret eden, gerçek gözyaşları dökme yeteneği değildir; gözyaşlarının ne hakkında olduğunu kendisine ve izleyicilerine açık kılma becerisidir.

Bu, her tür sanat için geçerlidir. Sanatçı asla yüksekten atarak konuşmaz. Duygu belirtilerini sergileme aracı olarak geleneksel sanat malzemelerini kullanıp içini dökerek rahatlamak için yazan, resim veya benzeri şeyler yapan bir kişi, bir teşhirci olarak övgüyü hak edebilir, ancak o anda sanatçı unvanını hak etme iddiasını kaybeder. Teşhircilerin faydaları vardır; bir eğlence olarak hizmet edebilirler veya büyü yapıyor olabilirler. İkinci kategori, örneğin savaşın nasıl bir şey olduğunu kendi bedenlerinin ve zihinlerinin işkencesiyle öğrenen, kızgınlıklarını dizelerde kekeleyen ve bunları başkalarına bulaştırmak ve onları ortadan kaldırmaya neden olmak umuduyla yayınlayan gençleri içerecektir. Ancak bu dizelerin şiirle hiçbir ilgisi yoktur.

Thomas Hardy, masumiyete güvenme şeklindeki nasırlaşmış duygusallaşmanın neden olduğu acılara duyduğu üzüntü ve kızgınlığını muhteşem bir şekilde ifade ettiği güzel ve trajik bir romanın sonunda, suçlamasını ‘ölümsüzlerin başkanı’na bağlayan son bir paragrafla her şeyi mahveder. Bu ifade küfür olduğu için değil (ismine yakışır dindarlığı rahatsız etmez), ama yüksekten atma olduğu için yanlış geliyor. Tanrı aleyhindeki dava, var olduğu sürece, şimdiden tamamlanmıştır. Sonuç paragrafı ona hiçbir şey eklemeyiz. Tek yaptığı, kitabın tamamının zaten ifade ettiği duygunun bir belirtisine ihanet ederek iddianamenin etkisini bozmaktır; sanki savcı, konuşmasının sonunda mahkûmun yüzüne tükürüyor.

Aynı hata özellikle Beethoven’da da yaygındır. Hiç şüphesiz sağırlığıyla doğrulandı bu; ama bunun nedeni sağırlığı değil, mizacından gelen yüksekten atma eğilimidir. Re notasında Mass’ın soprano bölümünde veya *Hammerklavier Sonata*’daki açılış sayfasının düzeninde olduğu gibi, konuşmak yerine müziğinin çığlık atma ve mırıldanma biçiminde kendini gösterir. Hatasının farkına varmış ve bunun üstesinden gelmeye çalışmış olmalı, yoksa en olgun yıllarının çoğunu, çığlık atmanın ve mırıldanmanın neredeyse fiziksel olarak imkânsız olduğu yaylı

dörtlüler arasında geçirmezdi. Yine de orada bile, bu doğal eğilim, *Grosse Fuge*'un bazı pasajlarında kasılıp durur.

Elbette, buradan bir tiyatro yazarının karakter olarak yüksekte atamayacağı sonucu çıkmaz. *The Ascent of F6*'in⁶ so-
nundaki muazzam yüksekte atma, model olarak aldığı Shakespeareci yüksekte atma⁷ gibi, yarım ağızla yapılır. Yüksek-
ten atan, yazar değil, tasvir ettiği dengesiz karakterdir; yazarın ifade ettiği duygu, bu karakterle düşündüğü duygudur; daha doğrusu, karakterin temsil ettiği ve kendisinin reddettiği o gizli parçasına karşı hissettiği duygudur.

⁶ W. H. Auden ve Christopher Isherwood'un birlikte yazdığı *The Ascent of F6* ilk olarak 1936'da yayımlandı ve 1937'de sahnelendi. İngiliz şiirsel dramasına büyük bir katkı sağladı. (Çev.)

⁷ Shakespeare'in karakterleri şu durumlarda yüksekte atarlar: (i) Shakespeare'in hiç ilgilenmediği, ancak V. Henry'nin yaptığı gibi halkın istediği şeylerin üzerlerine asıldıkları çiviler olarak kullandığı karakterler olduklarında; (ii) Pistol gibi aşağılık olmaları amaçlandığında; (iii) ya da mezarlıktaki Hamlet gibi çıldırdıklarında.

1. Tanımlanmış Sorun

Önceki bölümün başında ortaya konan programdaki bir sonraki soru şu şekilde soruldu: Hakiki sanatta (sadece hatalı biçimde sanat denen şeyde değil) bu ismin uygulandığı bir şey olduğu ve sanat zanaat olmadığı için bu şeyin bir ‘artefakt’ olmadığı kabul edildiğinde sanat eseri nedir? Sanatçı tarafından yapılan bir şeydir, ancak belirli bir hammaddeyi dönüştürerek, önceden tasarlanmış bir planla gerçekleştirerek veya önceden tasarlanmış bir amaca giden araçları kullanarak yapılmaz. Bu tür bir yapım nedir?

Burada, birbirleriyle yakından bağlantılı olsalar da ayrı ayrı ele almamız gereken iki soru var. Sanatçı ile başlayıp ikinci soruyu ilk sıraya koysak iyi olur. Bu nedenle şunu sorarak başlayacağım: Teknik yapım ya da tek kelimelik bir isimle imalat olmayan bu yapımın doğası nedir? Bu sorunun yanlış anlaşılması önemli. Önceki bölümde ifadenin ne olduğunu sorduğumuzda, yazarın okuru ikna etmeyi ya da ona bilgi vermeyi değil, (eğer okur konuyla ilgili deneyiminin onu bu tür kitapları okuması için yeterli biçimde donanımlı kılmış bir kişi ise) zaten bildiği şeyi ona hatırlatmayı amaçlayan bir argüman oluşturmaya çalıştığına işaret edilmişti. İşte, buyurun. Teorileri değil, olguları istiyoruz. İsteddiğimiz olgular, çapraşık olgular değil. Onlar okur tarafından iyi bilinen olgulardır. Ait oldukları olgular düzeni, sanatla ilgilenen hepimizin alışkanlıkla onun hakkında düşünme biçimleri ve düşüncelerimizi gündelik konuşmada alışkanlıkla ifade etme biçimlerimiz olduğu söylenerek gösterilebilir.

Bunu daha net hâle getirerek, sorumuzun nasıl cevaplanamayacağını göstereceğim. Kendisine “Sanatçının karakteristiği

olan, imalat olmayan bu yapım nedir?” sorusunu soran pek çok insan, şu şekilde bir yanıt aramıştır: “Bu teknik olmayan yapım açıkçası tesadüfi bir yapım değil, çünkü sanat eserleri tesadüfen üretilemez.¹ Bir şey kontrol altında olmalı. Ama bu, sanatçının becerisi değilse, akıllı, iradesi veya bilinci de olamaz. Bu nedenle başka bir şey olmalı; ya sanatçının dışındaki bir kontrol gücü, bu durumda ona ilham diyebiliriz ya da onun içinde ama onun iradesinden vb. başka bir şey olmalı. Bu ya onun bedeni olmalı, bu durumda bir sanat eserinin üretimi temelde fizyolojik bir etkinliktir ya da zihinsel ama bilincinde olunmayan bir şey olmalı, bu durumda üretici güç, sanatçının bilinçdışı zihnidir.”

Pek çok etkileyici sanat teorisi bu temeller üzerine inşa edilmiştir. İlk alternatif, sanatçının etkinliğinin onu sözcü olarak kullanan bir kutsal ya da en azından ruhsal varlık tarafından kontrol edilmesi şeklindeki ilk alternatif, günümüzde modası geçmiş durumda, ancak bu, onu reddetmemiz için bir neden değil. En azından olgulara günümüzün sanat teorilerinin çoğundan daha iyi uyuyor. Sanatçının eserinin, kendisinin bir parçası ve özellikle zihninin bir parçası olmasına rağmen, istekli olmayan ve bilinçli olmayan, ancak üstteki evin sakinleri tarafından görünmeyen ve yasaklanmayan bir zihinsel mahzende çalışan güçler tarafından kontrol edilir şeklindeki ikinci alternatif, sanatçılar arasında değil, teoriyi büyük bir güvenle ele alan ve teori aracıyla sanatın bilmecesinin sonunda çözüldüğüne inanan psikologlar ve onların sayısız müritleri arasında fazlasıyla popülerdir.² Üçüncü alternatif, geçen yüzyılın fizyolojik psiko-

¹ Oldukça mantıklı insanlardan bahsediyorum. Başkalı da var; bazıları bu önermeyi reddederek, bir maymun bir daktiloyle yeterince uzun süre oynarsa, tuşları rasgele basarsa, belirli bir süre içinde tamamen tesadüfi olarak Shakespeare’in tam metnini üretmesinin hesaplanabilir bir olasılık olduğuna işaret ettiler. Yapacak hiçbir şeyi olmayan herhangi bir okur, bahis yapmaya değme olasılığının ne kadar süreceğini hesaplayarak kendini eğlendirebilir. Ancak bu önerinin ilgi alanı, Shakespeare’in ‘eserlerini’, bu ifadeyi başlık olarak taşıyan bir kitabın sayfalarına basılan bir dizi harfle özdeşleştirebilen bir kişinin zihinsel durumunun açığa çıkarılmasında yatmaktadır ve eğer o kişinin düşündüğü söylenebilirse, o kişi Mısır’ın kumlarından Shakespeare’in tam bir metnini çıkaran, ancak tek bir İngilizce kelime bile okuyamayan 10.000 yıl sonranın bir arkeoloğunun Shakespeare’in dramatik ve şiirsel eserlerine sahip olacağını düşünür.

² Bay Robert Graves (*Poetic Unreason*, 1925), bu ülkede psikologları desteklemek

logları arasında popülerdi ve Grant Allen³ hâlâ onun en iyi temsilcisi olmaya devam ediyor.

Bu teorileri eleştirmek zaman kaybı olur. Onlar hakkındaki soru, onların iyi mi kötü mü oldukları değildir, teorileştirme örnekleri olarak kabul edilirler; ama çözmeyi düşündükleri sorunun, çözülebilmesi için teorileştirmeyi gerektirip gerektirmedikleridir. Gözlüğünü masada bulamayan bir kişi, onun yokluğunu açıklamak için pek çok teori icat edebilir. Gözlük, onun aşırı çalışmasını engellemek için iyiliksever bir tanrı tarafından ya da çalışmalarına müdahale etmek için kötü niyetli bir iblis tarafından veya onu böyle şeylerin olabileceğine ikna etmek için komşu bir evliya tarafından gizlice götürülmüş olabilir. Kendisi bilinçsizce gözlükten kurtulmuş olabilir, çünkü ona bilinçsizce nefret ettiği babasını hatırlatan göz doktorunu hatırlatıyor. Ya da bir kitabı alırken gözlüğünü masadan düşürmüş olabilir. Ancak eğer gözlükler burnunun üzerinde durup duruyorsa, ne kadar ustalık ve incelikli olursa olsun bu teoriler, zamansız yapılmışlardır.

Sanat eserlerinin bu tür hipotezlerle nasıl inşa edildiğini açıklama iddiasında bulunan teoriler, gözlüğün masada olmadığını hatırlamaya, burunda olduğu gerçeğini görmezden gelmeye dayanır. Onları öne sürenler, aslında zanaatın hiçbir özel niteliğine sahip olmayan, sonuç üretici ve failin gönüllü kontrolü altında olan bir etkinlik türüne aşina olup olmadığımız sorusunu kendilerine sorma zahmetine girmediler. Bu soruyu sormuş olsalar bile buna olumlu cevap vermiş olmalılar. Bu tür etkinliklere tamamen aşinayız; bunlar için kullandığımız alışılmış isim yaratmadır.

için öne çıkan, neredeyse tek edebiyat yazarı veya sanatçısıdır. Genel olarak, edebiyatçıların bu teoriyi savunan insanların nitelikleri hakkındaki yargıları, Dr. I. A. Richards tarafından yeterince temsil edilmektedir: “Freud’un Leonardo da Vinci veya Jung’un Goethe üzerine yayımlanmış eserlerine göre yargılamak (örn. *The Psychology of the Unconscious*, s. 305) gerekirse, psikanalistler, eleştirmenler kadar tuhaf bir şekilde beceriksiz olma eğilimindedirler”. (*Principles of Literary Criticism*, ed. 5, 1934, s. 29-30).

³ Charles Grant Blairfindie Allen (1848-1899): İngiltere’de eğitim görmüş Kanadalı bir bilim yazarı ve romancı. Evrimin destekçisiydi. (Çev.)

2. Yapma ve Yaratma

Bu kelimeyi genel olarak hangi durumlarda kullandığımızı sormadan önce, kelimenin kendisine yönelik çok olası bir itirazı engellemeliyiz. Teofobiden muzdarip okurlar şimdi kesinlikle güceneceklerdir. İlahiyatçıların bunu Tanrı'nın dünyayla olan ilişkisini anlatmak için kullandıklarını bilen, bu hastalığın kurbanları, bunun söylendiğini duyduklarında öfkelenir ve bunun dudaklarını veya kulaklarını asla kirletmemesi gereken bir şeref meselesi olduğunu düşünürler. Şimdi sanatın işlevini ilahî bir düzeye yükselten ve sanatçıyı Tanrı ile özdeşleştiren estetik bir mistisizme karşı tüm bildik protestolar dillerinin ucunda olacaktır. Belki bir gün Athanasius Akidesi'ni⁴ göz önünde bulundurarak, bu kelimeyi üç kez kullanan bir aritmetikçi aforoz etmek için cesaret toplayacaklar. Bu arada, kelimelerden ürkmek yerine onları anlamaya istekli okurlar, 'yaratmak' kelimesinin, bir *odium theologicum*⁵ krizi için geçerli bir temel sunmayan bağlamlarda günlük olarak kullanıldığını hatırlayacaklardır. Mahkemedeki bir tanık, sarhoş bir adamın gürültü yarattığını veya bir dans kulübünün rahatsızlık yarattığını söylüyorsa, bir tarihçi şunun veya bunun İngiliz donanmasını veya Faşist devleti yarattığını söylüyorsa, bir politikacı gizli diplomasinin uluslararası güvensizlik yarattığını söylüyorsa veya bir şirketin başkanı, reklama olan ilginin artmasının, kendi ürünlerine talep artışı yarattığını söylüyorsa, kimse odanın arkasından küçük bir adamın ayağa fırlayıp bu söz geri alınmadıkça odayı terk etmekle tehdit etmesini beklemiyor. Bunu yaparsa, görevliler rahatsızlık yarattığı için onu dışarı atacaktır.

Bir şey yaratmak, onu teknik olmayan biçimde, ama bilinçli ve gönüllü olarak yapmak demektir. Köken itibarıyla, *creare*, yavrular üretmek veya yapmak anlamına gelir. Bu anlamda biz, hâlâ, onun bileşiği 'procreate' kelimesini kullanıyoruz ve İspan-

⁴ Batı Hristiyanlığında kullanılan bir iman formülü. Saint Athanasius'un adıyla anılan akide, teslis, inkarnasyon ve Hz. İsa'nın hayatındaki önemli olayları ele alır ve bunlara inanmayanların aforoz edilmesinin gerektiğini bildirir. (Çev.)

⁵ Latince deyiş, teolojik nefret; teoloji hakkında tartışmaların meydana getirdiği yoğun öfke veya nefret. (Çev.)

yollar da bir çocuk anlamında *criature* kelimesini kullanırlar. *Procreation* [üreme] eylemi gönüllü bir eylemdir ve bunu yapanlar yaptıklarından sorumludur; ancak herhangi bir özel beceri biçimiyle yapılmaz. Kraliyet evliliği durumunda olabileceği gibi, önceden tasarlanmış herhangi bir amacın aracı olarak yapılması gerekmez. Bunun (yaşlı Bay Shandy'nin yaptığı gibi) önceden tasarlanmış herhangi bir plana göre yapılması gerekmez. Aristoteles ne derse desin, önceden var olan herhangi bir maddeye yeni bir form empoze ederek yapılamaz. Bu anlamda bir rahatsızlık, talep veya politik sistem yaratmaktan söz ediyoruz. Bunları yapan kişi gönüllü olarak hareket ediyor; sorumlu davranıyor, ancak herhangi bir gizli amaca ulaşmak için harekete geçmesine gerek yoktur; önceden tasarlanmış bir planı takip etmesine gerek yoktur ve kesinlikle doğru bir şekilde ham madde olarak adlandırılabilir hiçbir şeyi dönüştürmüyor. İşte bu aynı anlamda Tanrı'nın dünyayı yarattığını Hristiyanlar öne sürdü ve Yeni Platoncular reddetti.

Kelimenin yerleşik anlamı bu olduğundan, bir sanatçıdan bir şiir, bir oyun, bir resim veya bir müzik parçası yapıyor olarak söz ettiğimizde, söz konusu yapım türü yaratma olarak adlandırdığımız türdür. Çünkü zaten bildiğimiz gibi, bu şeyler, hakiki sanat eserleri olmaları koşuluyla, bir amacın aracı olarak yapılmazlar; önceden tasarlanmış herhangi bir plana göre yapılmazlar; belirli bir maddeye yeni bir form dayatarak yapılmazlar. Yine de, ne yapacaklarını önceden bilmeseler bile ne yaptıklarını bilen insanlar tarafından bilinçli ve sorumlu bir şekilde yapılırlar.

Teologların Tanrı'ya atfettiği yaratma, sadece tek bir yönden özeldir. Tanrı'nın dünyayı yarattığı eylemin özelliğinin bazen şunda yattığı varsayılır; Tanrı dünyayı 'yoktan' yarattı denir, yani önceden üzerine yeni bir form dayatacağı herhangi bir madde olmadan yarattı denir. Ancak bu bir düşünce karmaşasıdır. Bu anlamda, tüm yaratma yoktan yaratmadır. Tanrı'ya gerçekten atfedilen özellik, onun eyleminde, yalnızca dönüştürülecek bir maddenin biçiminde bir ön koşulun olmaması değil, aynı zamanda herhangi bir türden herhangi bir ön koşulun da olmamasıdır. Bu, bir çocuğun, bir rahatsızlığın veya bir sanat eserinin yaratılması için geçerli olmazdı. Bir çocuğun yaratıl-

ması için, organik ve inorganik maddelerle dolu bir dünya olması gerekir, bunun nedeni ana babaların çocuğu bu maddeyle yapmaları değil, çocuğun ancak böyle bir dünyada varlığa gelebilmesidir, tıpkı ana babasının da böyle bir dünyada var olduğu gibi. Bir rahatsızlığın yaratılması için, sinirlendirilebilecek kişilerin olması ve rahatsızlığı yaratan kişinin hareketini şu ya da bu şekilde değiştirse bile, hâlihazırda onları rahatsız edecek şekilde hareket ediyor olması gerekir. Bir sanat eserinin yaratılması için, (önceki bölümde gördüğümüz gibi) müstakbel sanatçı, kendinde ifade edilmemiş bazı duygulara ve bunları ifade edecek gerekli kaynaklara da sahip olmalıdır. Yaratmanın, sonlu varlıklar tarafından yapıldığı bu durumlarda, bu varlıkların, sonlu oldukları için, önce yaratmalarına olanak tanıyan koşullarda olmaları gerektiği açıktır. Tanrı sonsuz bir varlık olarak tasavvur edildiği için, ona atfedilen yaratmanın bu tür koşullar gerektirmediği tasavvur edilir.

Bu nedenle, sanatçının bir yaratıcı olarak sanat eserleriyle ilişkisinden söz ederken, benim sanatın işlevini ilahî bir şeyin seviyesine yükselttiğimi veya sanatçıyı bir tür Tanrı yaptığımı düşünen akılsız kişilere, ister fikirlerimi övsünler isterse küçümsesinler, herhangi bir mazeret sunmuyorum.

3. Yaratma ve İmgelem

Daha ayrıntılı bir ayırım yapmalıyız. Yukarıda yaratılan şeylere örnek olarak alınan her şey, normalde gerçek şeyler dediğimiz şeylerdir. Bir sanat eserinin gerçek dediğimiz bir şey olması gerekmez. Hayalî dediğimiz bir şey de olabilir. Gerçek dünyada yerini alan bir şey olarak yaratılana kadar bir sıkıntı, rahatsızlık, bir donanma ya da benzeri bir şey yaratılmaz. Ancak bir sanat eseri, tek yeri sanatçının zihninde olan bir şey olarak yaratıldığında tamamen yaratılmış olabilir.

Korkarım burada, gücenecek olan metafizikçidir. Bana gerçek şeyler ile yalnızca zihnimizde var olan şeyler arasındaki ayırımın, kendisinin ve arkadaşlarının büyük ilgi gösterdiği bir ayırım olduğunu hatırlatacaktır. O kadar uzun süredir ve

o kadar dikkatle düşünmüşler ki, o tüm anlamını yitirmiştir. Bazıları gerçek dediğimiz şeylerin sadece zihnimizde olduğuna karar vermiştir; diğerleri zihnimizde var olarak tanımladığımız şeylerin, bu nedenle başka herhangi bir şey kadar gerçek olduğunu gösterdiğine karar vermiştir. Görünüşe göre bu iki grup, bitmeyen bir savaş içindedir ve savaştıkları kelimeleri kullanarak araya giren herhangi birine, her iki taraf da saldırarak ve parça parça edeceklerdir.

Bu beyleri yatıştırmayı ummuyorum. Kendimi ancak, söylediklerime devam etsem bile bana bir şey yapamayacaklarını düşünerek neşelendirebilirim. Bir mühendis bir köprünün nasıl yapılacağına karar verdiyse, ancak bunun için kâğıt üzerinde herhangi bir çizim veya şablon hazırlamadıysa ve planını herhangi biriyle tartışmadıysa veya bunu gerçekleştirmek için herhangi bir adım atmadıysa, alışkanlıkla şöyle deriz: Köprü sadece zihninde ya da (bizim de söylediğimiz gibi) kafasında var. Köprü yapıldığında sadece kafasında değil, gerçek dünyada da var olduğunu söylüyoruz. ‘Sadece mühendisin kafasında var olan’ bir köprüye, hayalî bir köprü diyoruz; ‘gerçek dünyada var olan’ bir köprüye gerçek köprü diyoruz.

Bu aptalca bir konuşma şekli olabilir; ya da metafizikçilere verdiği ıstırap nedeniyle kaba bir konuşma şekli olabilir; ama bu, sıradan insanların konuşma biçimidir ve bu şekilde konuşan sıradan insanlar, ne tür şeylerden bahsettiklerini oldukça iyi bilirler. Metafizikçiler bu şekilde konuşmaktan zor sorunların çıktığını düşünmekte haklıdır ve İkinci Kitabın büyük bir bölümünü bu sorunları tartışmaya harcayacağım. Bu arada, ‘kaba konuşmaya’ devam edeceğim; metafizikçiler bundan hoşlanmıyorlarsa okumalarına da gerek yok.

Aynı ayrım müzik gibi şeyler için de geçerlidir. Bir insan bir ezgiyi uydurmuş ancak onu yazmamış, söylememiş, çalmamış veya kamu malı hâline getirecek herhangi bir şey yapmamışsa, ezginin sadece zihninde veya sadece kafasında var olduğunu veya hayalî bir ezgi olduğunu söyleriz. Eğer onu söylerse veya çalarsa, böylece bir dizi işitilebilir ses çıkarırsa, bu ses dizisine hayalî olandan farklı olarak gerçek bir ezgi diyoruz.

Bir artefakt yapmaktan bahsettiğimizde, gerçek bir artefakt

yapmaktan bahsediyoruz. Bir mühendis bir köprü yaptığını söylerse ve sorulduğunda bunu sadece kafasında yaptığını demeye getirirse, onu bir yalancı ya da aptal olarak düşünmeliyiz. Hiç köprü yapmadığını, sadece bir köprünün planını yaptığını söylemeliyiz. Bir köprü için plan yaptığını söyleseydi ve kâğıda hiçbir şey yazmadığı ortaya çıksaydı, bizi kandırdığını düşünmemiz gerekmezdi. Plan, yalnızca bir kişinin zihninde var olabilen bir tür şeydir. Kural olarak, kafasında bir plan yapan bir mühendis aynı zamanda kâğıt üzerinde notlar ve çizimler yapıyor; ancak bu plan, bizim ‘planlar’ dediğimiz şeylerden, yani üzerinde bu notlar ve çizimlerin olduğu sayfalardan oluşmuyor. Eksiksiz şablonları ve çalışma çizimlerini kâğıda geçirmiş olsa bile bu şablonların ve çizimlerin yer aldığı kâğıt, plan değildir; yalnızca planın ne olduğunu insanlara (kendisi de dâhil olmak üzere, hafıza yanılabilir) anlatmaya yarar. Şablonlar ve çizimler, örneğin inşaat mühendisliği üzerine bir incelemede yayımlanırsa, incelemeyi akıllıca okuyan herhangi biri, o köprünün planını kafasına sokacaktır. Bu nedenle bu plan kamu malıdır, ancak ona kamusal demekle onun sadece birçok insanın, teknik özelliklerin ve çizimlerin yayımlandığı kitabı akıllıca okuyanlar kadar çok insanın aklına sokulabileceğini kastediyoruz.

Köprü örneğinde, daha ileri bir aşama var. Plan ‘yürütülebilir’ veya uygulanabilir; yani köprü inşa edilebilir. Bu yapıldığında, planın inşa edilmiş köprüde ‘somutlaştırıldığı’ söylenir. Yalnızca insanların kafasında değil, taş veya betonda yeni bir şekilde var olmaya başlamıştır. İnsanların kafasında var olan salt bir plan olmaktan çıkıp, belirli maddelere dayatılan form hâline gelmiştir. Bu bakış açısından geriye dönüp baktığımızda, artık diyebiliriz ki, mühendisin planının maddesi olmayan bir köprünün formu olduğunu söyleyebiliriz ya da mühendisi zihninde o plana sahip olarak tanımladığımızda, onu, eşit biçimde, maddesi olmadan bitmiş köprünün formunun zihninde olduğu şeklinde tanımlamış olabiliriz.

Köprünün yapımı, bu formun bu maddeye dayatılmasıdır. Mühendisten plan yapıyor olarak bahsettiğimizde, ‘yapmak’ kelimesini diğer anlamıyla, yaratmaya eşdeğer olarak kullanıyoruz. Bir köprü için plan yapmak, belirli bir formu belirli bir maddeye

dayatmak değildir; dönüştürme olmayan bir yapmadır, yani bir yaratmadır. Yaratmayı imal etmekten ayıran diğer özelliklere de sahiptir. Bir amaca ulaşmak için bir araç olarak yapılmasına gerek yoktur, çünkü bir insan planlarını uygulama niyeti olmadan (örneğin, bir mühendislik ders kitabını resimlemek için) yapabilir. Böyle bir durumda plan yapmak ders kitabını oluşturma aracı değildir, ders kitabını oluşturma bir parçasıdır. Herhangi bir şeyin aracı değildir. Yine, plan yapan bir kişinin o planı yapmak için bir plan yürütmesine gerek yoktur. Bunu yapıyor olabilir; örneğin, üzerinde bir karayolu olan iki hatlı bir demiryolunu taşımak için tek açıklığı 150 fit olan kuvvetlendirilmiş bir betonarme köprü örneğine ihtiyaç duyduğu bir ders kitabı planlamış olabilir ve kitapta o yeri işgal etmesi için böyle bir köprü için bir plan yapabilir. Ancak bu gerekli bir planlama koşulu değildir. İnsanlar bazen sanki herkesin hayatı boyunca yaptığı ve diğer tüm planların tabi olduğu bir planı varmış veya olması gerekiyormuş gibi konuşurlar; ama bunu kimse yapamaz.

Bu nedenle bir artefakt yapmak veya zanaata göre hareket etmek iki aşamadan oluşur. (i) Bir plan yapmak, bu yaratıcıdır. (ii) Bu planı belirli bir maddeye dayatmak, bu imal edicidir. Şimdi yaratılan şeyin bir sanat eseri olmadığı bir yaratma durumunu ele alalım. Rahatsızlık yaratan bir kişi, elbette bir plan doğrultusunda hareket edebilse de bu gerekli değildir. Elbette öyle olsa da bunu bir hükümetin istifasına neden olmak gibi gizli bir amaca yönelik bir araç olarak yaratması gerekmez. Önceden var olan bir materyali dönüştüremez, çünkü içinden rahatsızlık yaratabilecek hiçbir şey yoktur; yaratabilse de sadece, zaten belirli bir durumda, örneğin, politik bir toplantıda sonlu bir varlığın her zaman yaptığı gibi böyle bir rahatsızlık yaratabilir. Ancak yarattığı şey, yalnızca kendi zihninde var olan bir şey olamaz. Rahatsızlık, rahatsız olan insanların kafasındaki bir şeydir.

Sonra, bir sanat eseri örneğini ele alalım. Bir insan bir ezgi uydurduğunda, aynı zamanda onu mırıldanabilir veya söyleyebilir ya da bir enstrümanla çalabilir ve genellikle yapar bunu. Bunların hiçbirini yapmayabilir, ancak bunu kâğıda geçirebilir. Ya da hem mırıldanabilir vb. hem de aynı anda veya daha sonra kâğıda geçirebilir. Ayrıca bunları halka açık olarak yapabilir,

böylece ezgi doğuşundan itibaren kamu malı olur, tıpkı az önce ele aldığımız rahatsızlık gibi. Ancak bunların hepsi gerçek işin aksesuarları, ancak bazıları büyük olasılıkla kullanışlı aksesuarlar. Ezginin gerçek yapımı, kafasında devam eden ve başka hiçbir yerde olmayan bir şeydir.

‘Bir kişinin kafasında var olan’ ve başka hiçbir yerde olmayan bir şeye alternatif olarak hayalî bir şey dendiğini zaten söylemiştim. Bu nedenle, ezginin gerçek yapımına alternatif olarak hayalî bir ezginin yapımı da denir. Bu, bir plan yapmak ya da bir rahatsızlık yaratmak kadar bir yaratma durumudur ve tekrar etmesi can sıkıcı olacak aynı nedenlerle böyledir. Dolayısıyla bir ezgi yapmak, hayalgücüne dayalı bir yaratma durumudur. Aynı durum bir şiir, resim veya başka bir sanat eserinin yapımı için de geçerlidir.

Gördüğümüz gibi mühendis, planını kendi kafasında yaptığında, ‘planlarını yapmak’ dediğimiz başka bir şey yapmaya devam edebilir. Burada onun ‘planları’ kâğıt üzerindeki çizimler ve şablonlardır ve bunlar belirli bir amaca hizmet etmek, yani başkalarını bilgilendirmek veya planı kendisine hatırlatmak için yapılmış artefaktlardır. Dolayısıyla bunların yapımı, hayalgücüne dayalı bir yaratma değildir; aslında yaratma da değildir. Bu bir imal edıştır ve bunu yapabilme yeteneği, özel bir beceri biçimidir, mühendisin teknik ressamlık zanaatıdır.

Sanatçı, ezgisini yaptığında, ilk bakışta buna benzeyen başka bir şey yapmaya devam edebilir: Bunu yayınlamak denen şeyi yapabilir. Yüksek sesle şarkı söyleyebilir, çalabilir ya da kayda geçirebilir ve böylece ezginin kendi kafasında olduğu gibi başkalarının da kafasına girmesini mümkün kılabilir. Ancak nota kağıdına yazılan veya basılan şey, o ezgi değildir. Bu şey, akıllıca çalışıldığında başkalarının (ya da unuttuğunda, kendisinin) kendileri için kendi kafalarında o ezgiyi inşa etmelerini sağlayan şeydir sadece.

Bu nedenle kafasında ezgiyi yapmakla onu kâğıda dökmek arasındaki ilişki, mühendisin durumunda, bir köprü için bir plan yapmakla bu planı uygulamak arasındaki ilişkiden oldukça farklıdır. Mühendisin planı köprüde somutlaşmıştır: O, esasen belirli bir maddeye empoze edilebilecek bir formdur ve köprü inşa edil-

diğinde form, onu oluşturan maddenin düzenlenme biçimi olarak oradadır, köprüdedir. Ancak müzisyenin ezgisi, orada, kâğıdın üzerinde değildir. Kâğıtta olan şey müzik değil, sadece müziksel notasyondur. Ezginin notasyonla ilişkisi, planın köprü ile olan ilişkisi gibi değildir; planın şablon ve çizimlerle ilişkisi gibidir, çünkü bunlar planı köprü gibi somutlaştırmaz, bunlar da soyut ya da henüz somutlaştırılmamış planın, onları inceleyen bir kişinin zihninde yeniden inşa edilebileceği bir notasyondur sadece.

4. Hayalgücü ve Uydurma

Hayalgücü, tıpkı sanatın kendisi gibi, hakiki ve yanlış anlamları olan bir kelimedir. Şimdiki amacımız için, hakiki hayalgücünü, genellikle yanlış bir şekilde böyle adlandırılan şeyden, zaten uydurma adı altında atıfta bulunulan bir şeyden ayırmak yeterli olacaktır.

Uydurma [*make-believe*], bu adla anılanla gerçek olarak adlandırılan arasında bir ayrım içerir ve bu ayrım öyle bir tür ayrımdır ki, ikisi birbirini dışlar. Uydurma bir durum asla gerçek bir durum olamaz ve gerçek bir durum da asla uydurma bir durum olamaz. Aç olduğum için kendimi yemek yiyormuşum gibi hayal ediyorsam, bu ‘bir ziyafetin çıplak hayalini’ kendim için hayalgücüne dayalı biçimde yarattığım söylenebilecek uydurma bir durumdur; ancak bu hayalgücüne dayalı yaratımın hakiki sanatla hiçbir ilgisi yoktur, ancak yanlış bir şekilde o şekilde adlandırılan bazı sanat türleriyle çok ilgisi vardır. İzleyicilere veya bağımlılarına arzularının tatmin edildiği bir durumu tasvir eden fanteziler sağlayan bütün o sahte sanat eserlerinin nedeni budur. Rüya görme, büyük ölçüde (bazı psikologların hep birlikte söylediği gibi) rüya görenin arzularının bu şekilde tatmin edildiği bir uydurmadan oluşur; gündüz düşü daha da açık bir şekilde böyledir; bahsettiğim sahte sanat eserleri, belki de en iyi, gündüz düşünün organize ve ticarileştirilmiş gelişimi olarak anlaşılabilir. Üniversitedeki tüm kız öğrencilere anket düzenleyen, onlara zamanlarını nasıl geçirdiklerini soran ve cevaplarından ne kadar olduğunu unuttuğum çok büyük bir yüz-

deyle zamanlarını gündüz düşüyle harcadıklarını öğrenen bir psikoloğun hikâyesi anlatılır. Bütün bu gündüz düşlerinin koordinasyonu sağlanabilirse, o psikoloğun büyük sonuçlar elde edilebileceği sonucuna varmış olduğu söylenir. Oldukça doğru; ama bu şeyin daha önce yapılmış olduğunu ve Hollywood'un bunu kanıtlamak için orada olduğunu görmezden geliyordu.

Hayalgücü, gerçek ve gerçek dışı arasındaki ayrıma kayıtsızdır.⁶ Pencereden baktığımda, hemen önümde duran pencere dikmesinin sağında ve solunda çimen görüyorum; ama aynı zamanda bu orta dikmenin görmemi engellediği yerde çimlerin olduğunu da hayal ediyorum. Çimenliğin o kısmında duran bir çim biçme makinesini de hayal edebilirim. Şimdi, çimenliğin görünmeyen kısmı gerçekten orada, çim biçme makinesi orada değil; ama ya iki şeyi hayal etme biçimimde ya da sırasıyla benim hayalgücüme görünme biçimlerinde hiçbir şey algılayamıyorum, bu durum da bu ayrıma tekabül ediyor. Hayat etme eylemi, elbette gerçekten gerçekleştirilen bir eylemdir; ancak hayal edilen nesne, durum ya da olay gerçek olması ve olmaması gerekmeyen bir şeydir ve onu hayal eden kişi onu ne gerçek ya da gerçek dışı olarak hayal eder ne de hayal etme eylemi üzerine düşünmeye başladığında, onu gerçek veya gerçek dışı olarak düşünür. Uydurma da üzerinde düşünmeden yapılabilecek bir şeydir. Böyle yapıldığında, bunu yapan kişi kendisi için gerçek olmayan nesneler, durumlar veya olaylar inşa ettiğinin farkında değildir; ama düşündüğünde ya bunların gerçek olmadığını keşfeder ya da bunları gerçeklikler olarak kabul etme hatasına düşer.

Herhangi bir uydurma eyleminin arkasında muhtemelen her zaman bir sebep vardır; yani uydurma doğru ise, zevk almamız veya sahip olmamız gereken bir şeye duyulan arzu vardır. Kişinin gerçekte içinde bulunduğu durumla ilgili hissedilen bir tatminsizliği ve bu tatminsizliği pratik yollarla değil, şeylerin daha tatmin edici bir hâlini meydana getirerek değil, ama daha

⁶ Aşağıda, On Üçüncü Bölüm, §1'de bu noktanın daha da geliştirilmesi, hayal edilen şey ne gerçektir ne de gerçek dışıdır şeklindeki ifadede belirli bir değişiklik yapılmasını içerecektir. Okur, Birinci Kitapta söylediğim her şeyin açıkça geçici olduğunu ve sanat teorimin Üçüncü Kitaba kadar ifade edilmediğini umarım anlar.

tatmin edici bir durum hayal ederek ve bu durumdan çıkan tatmini elde ederek telafi etme girişimini ima eder. Hakiki hayalgücü için böyle bir neden yoktur. Bu, masanın üzerinde önümde duran, ister dolu ister boş olsun, içini hayal ettiğim kibrit kutusundan tatmin olmadığımından dolayı değildir; bu, orta dikmenin benim görüşümden gizlediği yerde devam ettiğini hayal ettiğim, kesintiye uğramış bir çimenlikten tatmin olmadığımından dolayı değildir. Hayalgücü, yalnızca gerçek ve gerçek dışı arasındaki ayrıma değil, aynı zamanda arzu ve tiksinti arasındaki ayrıma da kayıtsızdır.

Uydurma, hayalgücünü gerektirir ve özel güçlerin etkisi altında özel bir şekilde işleyen hayalgücü olarak tanımlanabilir. İnsanın hayal ettiği sayısız şeyden bazıları bilinçli veya bilinçsiz olarak özel bir bütünlük, canlılık veya azimle hayal edilmek üzere seçilir ve diğerleri bastırılır, çünkü insan birinci gruptaki şeylerin gerçekliğini arzular, ikinci gruptaki şeylerin gerçekliğinden tiksinti duyar. Sonuç, uydurmadır, bu da böylece arzu sansürü altında hareket eden hayalgücüdür; burada arzu, hayal etme arzusu, hatta hayal edilmiş bir durumu gerçekleştirme arzusu değil, hayal edilmiş durumun gerçek olması arzusu anlamına gelir.

Bu ikisini birbirine karıştırarak estetik teoriye büyük zarar verildi. Sanat ve hayalgücü arasındaki bağlantı en az iki yüz yıldır sıradan bir konudur.⁷ Ancak sanat ve eğlence arasındaki kafa karışıklığı, hayalgücü ve uydurma arasındaki kafa karışıklığıyla hem yansıtılmış hem de pekiştirilmiştir, bu durum psikanalistlerin sanatsal yaratımı kendi 'fanteziler' teorisine (kesinlikle gerçek bir teori) uydurma arzu doyumları olarak alma girişimiyle sonuçlanır. Bu girişim, sıradan popüler roman veya filmin yanlış bir şekilde adlandırılan sanatıyla ilgilendiği sürece hayranlık uyandıracak kadar başarılıdır; ancak hakiki sanata makul bir şekilde uygulanamazdı. Bu girişim bir estetiğin temeli kılındığında (yazık ki, sık olmuş bir şeydir), sonuç estetik değil, anti-estetiktir. Bunun nedeni, sanatsal yaratımı 'fantezi'

⁷ Estetik deneyime 'hayalgücü zevkleri' adını verme alışkanlığı, sanırım Addison'a kadar; hayalgücü olarak felsefi sanat teorisi, Addison'ın çağdaşı Vico'ya kadar uzanıyor.

kavramına başvurarak açıklamaya çalışan psikologların, ‘eğlence sanatı’ ile hakiki sanat arasındaki ayrım gibi bir ayrımın olduğu konusunda hiçbir fikirlerinin olmaması, ancak yalnızca 19. yüzyılda yaygın olan ve sanatçının, var olsa bile, en azından kendi görüşüne göre içinde yaşadığımız dünyadan daha iyi veya daha hoş olacak uydurma bir dünyayı tahayyül yoluyla inşa eden, bir tür düş veya gündüz düşü gören olduğu yönünde kaba bir yanlış kavrayışı kendi jargonlarıyla sürdürmeleri olabilir. Yetkin sanatçılar ve yetkin estetikçiler bu yanlış kavrayışa defalarca itiraz ettiler; ancak bu itirazların, doğal olarak, sözde sanat deneyimi, organize edilmiş ve ticarileştirilmiş gündüz düşleri ile sınırlı olan ve bu yanlış kavrayışın tam olarak bu deneyimlerini betimlediği pek çok insan üzerinde hiçbir etkisi olmadı. Öyle görünüyor ki, psikanalist estetikçilerimiz bu sınıfa ait. Ya da belki de onların hastaları bu sınıfa ait. Gündüz düşü görmeye aşırı düşkünlük, kesinlikle hastalarının mustarip olduğu gibi ahlaki hastalıklar üretme eğiliminde olacaktır.

5. Hayalî Nesne Olarak Sanat Eseri

Bir ezgi yapmak hayalgücüne dayalı yaratımın bir örneğiyse, ezgi, hayalî bir şeydir. Aynısı bir şiir, resim ya da başka herhangi bir sanat eseri için de geçerlidir. Bu paradoksal görünüyor; bir ezginin hayalî bir şey olmadığını, gerçek bir şey olduğunu, gerçek bir sesler derlemesi olduğunu, bir resmin gerçek renklerle kaplı gerçek bir tuval parçası olduğunu vb. düşünme eğilimindeyiz. Okur sabır gösterirse, burada bunun paradoks olmadığını; her iki önermenin de aslında sanat eserleri hakkında söylediğimiz şeyi ifade ettiği ve farklı şeylerle ilgilendikleri için birbirleriyle çelişmediklerini göstermeyi umuyorum.

Bir sanat eserinden bahsederken (ezgi, resim vb.), sanat ile izleyicide belirli duygusal etkiler yaratmak için bir uyarıcı olarak tasarlanmış belirli bir zanaatı kastettiğimizde, kesinlikle ‘sanat eseri’ terimiyle gerçek olarak adlandırmamız gereken bir şeyi belirtmek istiyoruz. Bir büyücü ya da eğlence tedarikçisi olarak sanatçı, zorunlu olarak gerçek şeyler yapan ve onları bir

plana göre bazı materyallerden yapan bir zanaatkârdır. Eserleri aynı nedenle bir mühendisin eserleri kadar gerçektir.

Ancak buradan aynı şeyin hakiki bir sanatçı için de geçerli olduğu sonucu çıkmaz. Onun işi seyircide duygusal bir etki yaratmak değil, örneğin bir ezgi yapmaktır. Bu ezgi, yalnızca kafasında bir ezgi, yani hayalî bir ezgi olarak var olduğunda zaten eksiksiz ve mükemmeldir. Daha sonra, ezginin seyirci önünde çalınmasını ayarlayabilir. Artık gerçek bir ezgi, bir sesler derlemesi ortaya çıkıyor. Pekâlâ, bu iki şeyden hangisi sanat eseri? Hangisi müzik? Cevap, daha önce söylediğimiz şeyde ima ediliyor: Müzik, sanat eseri, sesler derlemesi değildir, bestecinin kafasındaki ezgidir. İcracılar tarafından çıkarılan ve seyirciler tarafından duyulan sesler hiç de müzik değildir; izleyicinin, (başka türlü değil) akıllıca dinlerlerse, bestecinin kafasında var olan hayalî ezgiyi kendileri için yeniden inşa etmelerinin bir aracıdır.

Bu bir paradoks değildir. Bu, *παρὰ λόξαν* gibi bir şey değildir, gündelik konuşmamızda normalde inandığımız ve ifade ettiğimiz şeyin tersidir. Enstrümanların çıkardığı sesleri işiten bir kişinin kendisinin bu şekilde o müziğe sahip olmadığını hepimiz gayet iyi bilip birbirimize yeterince sık hatırlatıyoruz. Belki de sesleri işitmedikçe bunu kimse yapamaz; ama yapması gereken başka bir şey daha var. Bu diğer şey için sıradan sözümüz ‘dinlemek’; müzisyenlerin çıkardığı sesleri duyduğumuzda yapmamız gereken dinleme, bir nevi bilimsel bir konu üzerine konferans veren bir kişinin çıkardığı sesleri duyduğumuzda yapmamız gereken düşünmeye oldukça benzer. Onun sesini duyuyoruz; ama yaptığı şey sadece ses çıkarmak değil, bilimsel bir tez geliştirmektir. Sesler, onun konferansını dinlemeye gelme amacımız olduğunu varsaydığı şeyi başarmamıza, yani aynı bilimsel tezi kendimiz için düşünmemize yardımcı olmak içindir. Bu nedenle konferans, öğretim görevlisinin konuşma organlarıyla çıkardığı seslerin bir derlemesi değildir; sadece işiten değil, aynı zamanda düşünen bir kişinin bu düşünceleri kendisi için düşünebilmesini sağlayacak şekilde bu seslere bağlı bilimsel düşüncelerin bir derlemesidir. İstersek buna konuşma yoluyla düşünce iletişimi diyebiliriz; ama eğer böyle dersek, iletişimi, konuşmacının dinleyiciye düşüncesini ‘aktarması’ ola-

rak değil, konuşmacının düşüncesini bir şekilde dinleyicinin alıcı zihnine yerleştirmesi olarak değil, kendi etkin düşünmesi sayesinde işiten tarafından konuşmacının düşüncesinin bir ‘yeniden üretimi’ olarak düşünmeliyiz.

Müzik dinlemek tam bir benzerliğe sahip değil. İki durum bir noktada benzer, diğerinde farklıdır. Birbirlerine benzemeler, çünkü konser ve bilimsel konferans farklı şeylerdir ve bizim konserden ‘çıkarmaya’ çalıştığımız şey, konferanstan ‘çıkarmaya’ çalıştığımız bilimsel düşüncelerden farklı türden bir şeydir. Ama şu noktada birbirlerine benzerler: Nasıl ki konferanstan çıkardığımız şey, öğretim görevlisinin ağzından çıkan, bizim işittiğimiz seslerden başka bir şeyse, konserden çıkardığımız şey de icracıların çıkardığı seslerden başka bir şeydir. Her iki durumda da onlardan çıkardığımız şey, kendi zihnimizde ve kendi çabalarımızla yeniden inşa etmemiz gereken bir şeydir; oturduğu odayı dolduran sesleri ne kadar tam olarak duyarsa duysun doğru türden çabalar gösteremeyen veya göstermeyen bir kişi için asla erişilemez kalan bir şeydir.

Tekrar ediyorum, bu hepimizin çok iyi bildiği bir şeydir. Hepimiz bunu bildiğimiz için, müzik dinlemekten veya resimlere bakmaktan vb. çıkardığımız şeyin, özel bir tür duyusal zevk olduğunu söyleyen estetikçilerin (günümüzde kalan estetikçi varsa –bir zamanlar yaygındı) fikirlerini inceleme veya eleştirme zahmetine girmeye ihtiyacımız yok. Bunları yaptığımızda, duyularımızı kullandığımız ölçüde, duyusal zevklerden kesinlikle zevk alabiliriz. Almasaydık tuhaf olurdu. Bir renk, şekil veya enstrümantal bir tını, bize tamamen duyusal türden enfes bir zevk verebilir. Hatta sesin duyusal zevkine diğer insanlardan daha duyarlı olmadığı sürece hiç kimsenin müzik aşığı olmayacağı (o kadar kesin olmasa da) doğru olabilir. Ancak bu zevke özel bir duyarlılık, bazı insanları ilk başta müziğe yöneltse bile, daha duyarlı oldukları oranda, bu duyarlılığın dinleme güçlerine müdahale etmesini önlemek için daha fazla sıkıntı çekmek zorundadırlar. Zira seslerin hoşluğuna herhangi bir yoğunlaşma, zihni işitmeye yoğunlaştırır ve dinlemeyi zorlaştırır veya imkânsız hâle getirir. Konserlere esas olarak tınısal seslerden aldığı duyusal zevk için giden bir tür insan var; varlığı gişe için iyi olabilir, ama bilimsel bir konferansa öğretim

görevlisinin ses tonlarından aldığı duyuşsal zevk için giden bir kişinin varlığı bilim için ne kadar kötüyse, bu durum da müzik için o kadar kötüdür. Bunu da yine herkes biliyor.

Müzikle ilgili söylenenleri diğer sanatlara uygulama biçimini incelemeye gerek yok. Bunun yerine, olumsuz olarak öne sürülen noktayı olumlu bir şekle sokmaya çalışmalıyız. Müzik, işitilmiş seslerden oluşmaz, resimler görülen renklerden oluşmaz vb. Öyleyse bunlar nelerden oluşur? Açıkça, duyduğumuz çeşitli sesler veya gördüğümüz çeşitli renkler arasındaki bir ilişkiler kalıbı veya sistemi olarak anlaşılan bir ‘form’a ilişkin değildir. Bu tür ‘formlar’ maddi ‘sanat eserleri’nin, yani yanlış bir şekilde adlandırılan ‘sanat eserleri’nin algılanan yapılarından başka bir şey değildir, geçmişte ve şimdi popüler olsalar da bu formalist sanat teorilerinin hakiki sanatla hiçbir ilgisi yoktur ve bu kitapta daha fazla ele alınmayacaktır. Bunların dayandıkları *form* ve *madde* arasındaki ayrım, zanaat felsefesine ait bir ayrımdır ve sanat felsefesine uygulanamaz.

Hakiki sanat eseri, görülmeyen veya duyulmayan bir şeydir, ama hayal edilen bir şeydir. Ama hayal ettiğimiz şey nedir? Müzikte hakiki sanat eserinin hayal edilen bir ezgi olduğunu öne sürdük. Bu fikri geliştirerek başlayalım.

Herkes bir resme, heykele ya da oyuna bakarken gerçekte gördüklerimiz ile hayalgücüne dayalı olarak gördüklerimiz arasında, müzik veya konuşmayı dinlerken gerçekte ne gördüğümüz ile hayalgücüne dayalı olarak ne duyduğumuz arasında belirli bir tutarsızlığı fark etmiş olmalı. Açık bir örnek vermek gerekirse: Bir kukla oyununu izlerken, kuklaların yüzlerindeki ifadenin onların değişen hareketleriyle ve kuklacının değişen kelimeleri ve ses tonlarıyla değiştiğini gördüğümüze yemin edebiliriz. Sadece kukla olduklarını bildiğimiz için onların yüz ifadelerinin değişemeyeceğini biliyoruz; ama hiç fark etmez, aslında görmediğimizi bildiğimiz ifadeleri hayalgücüne dayalı olarak görmeye devam ederiz. Aynı şey Yunan sahnesindekiler gibi maskeli oyuncular için de geçerlidir.

Piyano dinlerken, yine aynı türden kanıtlardan, her notanın bir *sforzando* [vurgulu akort] ile başladığını ve çalmaya devam ettiği tüm süre boyunca kaybolup gittiğini duymamız gerek-

tiğini biliyoruz. Ancak hayalgücümüz, bu deneyime oldukça farklı bir şey katmamıza olanak tanır. Kuklaların çehrelerinin hareket ettiğini gördüğümüze göre, bir piyanistin neredeyse bir korna gibi bir *sostenuto* [uzatmalı çalma tarzı] tonu çıkardığını duyarız; aslında korna ve piyano notaları kolaylıkla birbiriyle karıştırılır. Yine de garip olan, diyelim ki, Sol anahtarında birlikte çalan bir keman ve piyano duyduğumuzda, kemanın Fa diyezi aslında piyanonunkinden çok daha keskin çalınır. Böyle bir tutarsızlık, hayalgücü Sol anahtarına odaklanmak üzere eğitilmiş ve eşit derecede akortlu piyanonun her notasını ona uyacak şekilde sessizce düzelten bir kişi dışında, kulağa tahammül edilemeyecek şekilde uyumsuz gelebilirdi. Bütün bir orkestrayı dinleyebilmemiz için, hayalgücünün gerçekleştirmesi gereken o düzeltmeler, anlatmaya kelimeler yetmez. Bir konuşmacıyı veya şarkıcıyı dinlediğimizde, hayalgücü sürekli olarak kulağımızın yakalayamadığı dillendirilmiş sesler sağlar. Tükenmez veya kurşun kalemle bir çizime bakarken, bir gölgenin tonu için kabaca paralel bir dizi çizgi görürüz. Ve benzeri şeyler...

Tersine, tüm bu durumlarda hayalgücü olumsuz çalışır. Aslında gördüğümüz ve duyduğumuz pek çok şeyi, bu kelimeyi kullanmam gerekirse, hayal edemiyoruz. Bir konserde sokak seslerinden, nefes alıp vermemizin çıkardığı seslerden, ayaklarını sürüyerek yürüyen komşularımızın çıkardığı seslerden ve hatta icracıların çıkardığı bazı seslerden, ses yüksekliğiyle ya da başka bir şekilde sıkıntı vermedikçe rahatsız olmayız. Tiyatroda, önümüzde oturan insanların silüetlerini ve sahnede meydana gelen pek çok şeyi tuhaf bir şekilde görmezden gelebiliyoruz. Bir resme baktığımızda, üzerine düşen gölgeleri veya aşırı olmadığı sürece verniğinden yansıyan ışığı fark etmiyoruz.

Bütün bunlar olağandır. Sonuç, Shakespeare'in Theseus'u tarafından zaten belirtilmişti: "Bu türün en iyisi (duyular tarafından gerçekten algılanan şeyler olarak 'sanat eserleri') gölgelerden ibarettir, hayalgücü düzeltirse en kötülerini, artık kötü olmaktan çıkar."⁸ Dinlediğimiz müzik işitilen ses değil, dinleyicinin hayalgücüyle çeşitli şekillerde değiştirilen sestir, aynı şey diğer sanatlar

⁸ Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*. V. Perde, 1. Sahne (Çev.)

için de geçerlidir. Ancak bu pek ilerlemiyor. Derinlemesine düşünme, müzik dinlerken kullandığımız hayalgücünün herhangi bir iç kulaktan çok daha karmaşık olduğunu gösterecektir; kendisiyle resimlere baktığımız hayalgücü, ‘zihin gözü’nden daha fazlasıdır. Bunu resim örneğinden hareketle ele alalım.

6. Hayalgücüne Dayalı Toplam Etkinlik Deneyimi

19. yüzyılın sonlarında resimdeki değişim, devrimden başka bir şey değildi. O yüzyıl boyunca herkes resmin bir ‘görsel sanat’ olduğunu varsayıyordu; ressamın da öncelikle gözlerini kullanan ve ellerini yalnızca gözlerinin kendisine gösterdiklerini kaydetmek için kullanan bir kişi olduğuna inanıyordu. Sonra Cézanne geldi ve kör bir insan gibi resim yapmaya başladı. Onun dehasının özünü kutsayan natürmort çalışmaları, el yordamıyla aranıp durduğu şeyler gibidir; rengi onlara bakarken gördüğü şeyleri yeniden üretmek için değil, neredeyse bir tür cebirsel gösterimle bu el yordamıyla hissettiklerini ifade etmek için kullanır. İç mekânla ilgili resimlerinde de durum aynıdır; seyirci kendisini bu odalarda bir şeylere çarpa çarpa gezinirken, tehlikeli biçimde sivri köşeli masaların etrafında dolaşırken, bu sandalyelerin hepsini işgal eden kişilere doğru sokulup elleriyle onları savuştururken bulur. Cézanne, bizi açık havaya çıkardığında da durum aynıdır. Manzaraları neredeyse tüm görsellik izlerini kaybetmiştir. Ağaçlar hiç öyle görünmemiştir; onlarla gözleri kapalı karşılaşan, onlara doğru körü körüne yalpalayarak yürüyen bir insan öyle hisseder. Bir köprü, artık Cotman için olduğu gibi bir renk deseni değildir; ya da Bay Frank Brangwyn için olduğu gibi seyircide arkaizm ile baş dönmesinin birleşik duygularını uyandıracak kadar bozulmuş bir renk parçası değildir. Çocuk odası mobilyaları arasında henüz emeklemeye başladığında bir bebeğin, kendi yolunu hissettiğini hayal edebildiğimiz tarzda kendimizi yolumuzu hissederken bulduğumuz kafa karıştırıcı tahminler ve gerilemeler karışımıdır. Manzarayı, bir çocuğun masayı başının arkasında hissetmesi gibi hiç bakmadan, ama her zaman hissedilen Saint-Victoire Dağı saplantısı kuşatır.

Elbette Cézanne haklıydı. Resim asla bir görsel sanat olamaz. Bir insan gözleriyle değil, elleriyle resim yapar. Resmedilen şey ışıktır şeklindeki empresyonist kural,⁹ köleleştirdiği ressamı yok edemeyen ukalalıktı, çünkü onlar bu kurala meydan okuyan ressamlardı: Elleriyle iş yapan insanlar, işlerini parmakları, bilekleri ve kollarıyla, hatta (stüdyoda yürürken) bacakları ve ayak parmaklarıyla yapan insanlardı. Resmedilen, resmedilebilecek olandır; hiç kimse daha fazlasını yapamaz; resmedilebilenin, resmedilişindeki kassal etkinlikle bir ölçüde bağlantılı olması gerekir. Cézanne'ın pratiği, ressamın sadece şekilleri görünür kılmak için renkleri kullandığı şeklindeki Kant'ın teorisini hatırlatır. Ama bu, aslında oldukça farklı: Kant, ressamın şekillerini tuval üzerinde gözle görülür şekilde izlenen iki boyutlu şekiller olarak düşünüyordu; Cézanne'ın şekilleri asla iki boyutlu değildir ve asla tuval üzerinde izlenmezler; onlar katıdır ve biz onlara tuval yoluyla ulaşırız. Bu yeni resim türünde 'resmin yüzeyi' kaybolur; eriyip yok olur ve biz onun içinden geçeriz.¹⁰

Tüm bunları uygulayıcı sanatçı açısından çok iyi anlayan ve İrlandalıyım gibi kelimelerle kendini açıklayabilen Vernon Blake, teknik resamlara resmin yüzeyinin yalnızca bir batıl inanç olduğunu söyledi. Kaleminizi kâğıda dik tutun, diyordu; kâğıda vurmayın, içini kazın; kâğıdın rölyef yontacağınız bir kil tabakasının yüzeyi olduğunu düşünün, kaleminizin bir bıçak olduğunu düşünün. O zaman kâğıt üzerine sadece desen olmayan, kâğıdın içinde veya arkasında duran sağlam bir şey çizebileceğinizi göreceksiniz.

Bay Berenson'un elinde devrim retrospektif bir hâl aldı. Bü-

⁹ Uvedale Price tarafından 1801 kadar uzun bir süre önce öngörülmüştür: "Geleceğin insanını hayal edebiliyorum, hissetme duygusu olmadan doğmuş olabilir, çeşitli şekillerde değişen ışıktan başka hiçbir şey göremeyebilir (*Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and Beautiful*).

¹⁰ Resmin yüzeyinin 'ortadan kaybolması' Cézanne'ın ilkelerini kabul etmeyi ve sonuçlarını ondan daha ileri bir aşamaya taşımayı öğrenen modern sanatçılarda perspektifin de ortadan kaybolmasının nedenidir (sokaktaki insanın resmin yüzeyine boğulan bir insanın yılanı sarılması kadar bilinçsizce ve çırpınarak yapışması ne kadar büyük bir rezalettir). Sokaktaki insan, modern ressamların resim yapamadığından dolayı bunun olduğunu düşünür; bu da Kraliyet Hava Kuvvetleri'ne mensup genç insanların yürüyemedikleri için gökyüzünde dolaştıklarını düşünmek gibi bir şey. Bkz. s. 157.

yük İtalyan ressamların bu tarzda yaklaşıldığında tamamen yeni sonuçlar ürettiklerini gördü. Öğrencilerine (ve bugünlerde Rönesans resmine ilgi duyan herkes Bay Berenson'un öğrencisidir) resimlere 'dokunsal değerler' dediği şey için bakmayı, bir resmin önünde dururken kaslarını düşünmeyi ve parmaklarında ve dirseklerinde ne olduğunu fark etmeyi öğretti; sadece iki olağanüstü örneği ele almak gerekirse, Masaccio ve Raphael'in, Monet veya Sisley gibi değil, Cézanne gibi resim yaptıklarını; bir tuval üzerine ışık fışkırtmak yerine, Masaccio'nun dev gibi ağır adımlarla yürüdüğü ve Raphael'in dingin havada süzüldüğü katı cisimler dünyasını bu ressamların kollar ve bacaklarla keşfettiklerini gösterdi.

Bu olguların teorik önemini anlamak için, 19. yüzyıldaki sıradan resim akımı teorisine dönüp bakmalıyız. Bu, sanatçının bir zanaat türüyle diğeri arasındaki farka göre, her biri kendi türüne uygun özelliklere sahip, şu veya bu tür şeyler üreten bir tür zanaatkâr olduğu imasıyla, bir 'sanat eseri' kavrayışına dayanıyordu. Müzisyen sesler çıkarır; heykeltıraş taş veya metalle katı şekiller yapar; ressam, tuval üzerine boya desenleri yapar. Bu işlerde ne olduğu, elbette bunların ne tür işler olduklarına bağlıdır ve izleyicinin bunların içinde ne bulacağına da onların içindeki şeye bağlıdır. Bir resme bakan izleyici, basitçe düz renk desenleri görür ve bu tür desenlerde bulunabilecekler dışında resimden hiçbir şey çıkaramaz.

Cézanne-Berenson yaklaşımı olarak adlandırılabilir yaklaşımla yeniden keşfedilen resim hakkındaki unutulmuş gerçek, izleyicinin bir resme bakma deneyiminin özellikle bir görsel deneyim olmamasıydı. Onun deneyimledikleri, gördüklerinden ibaret değildir. Hatta görsel hayalgücünün çalışmasıyla değiştirilmiş, tamamlanmış ve temizlenmiş olarak bile bundan ibaret değildir. Yalnızca görüşe ait değildir, dokunmaya da (ve bazı durumlarda daha da önemli biçimde) aittir. Yine de biraz daha net olmalıyız. Bay Berenson dokunsal değerlerden bahsettiğinde, kürkün ve kumaşın dokusu, ağaç kabuğunun soğuk pürüzlülüğü, bir taşın pürüzsüzlüğü veya pütürlülüğü ve şeylerin hassas parmak uçlarımızda sergilediği diğer özellikler gibi şeyleri düşünmüyor. Kendi ifadelerinin çokça gösterdiği gibi, mesafe, alan ve kütle hakkında düşünüyor ya da esasen bunları

düşünüyor: Dokunma duyularını değil, kaslarımızı kullanarak ve uzuvlarımızı hareket ettirerek deneyimlediğimiz motor duyularını. Ancak bunlar gerçek motor duyumlar değil, hayalî motor duyumlardır. Bir Masaccio'ya bakarken bu duyumlara sahip olmak için doğrudan resim boyunca yürümemize, hatta galeride dolaşmamıza gerek yok; yaptığımız şey kendimizi bu şekillerde hareket ediyor olarak hayal etmektir. Kısacası: Bir resme bakmaktan çıkardığımız şey, sadece bazı görünür nesneleri görme, hatta kısmen görme ve kısmen hayal etme deneyimi değildir; aynı zamanda ve Bay Berenson'a göre daha da önemlisi, bazı karmaşık kas hareketlerinin hayalî deneyimidir.

Özellikle resimle ilgilenen kişiler bütün bunları, Bay Berenson bunu, bu tuhaf ve yeni şeyi söylemeye başladığında düşünmüş olabilir; ama diğer sanatlarda paralellikler çok bilindikti. Müzik dinlerken sadece 'müziğin', yani duyulabilir seslerin dizilişlerinin ve kombinasyonlarının oluştuğu sesleri duymadığımız iyi biliniyordu; ses bölgesine ait olmayan hayalî deneyimlere, özellikle görsel ve motor deneyimlere de sahibiz. Şiirin sadece 'şiirin' işitilebilir dokusunu oluşturan sesleri değil, diğer sesleri ve görüntüleri, dokunsal ve motor deneyimleri ve hatta bazen tüm kokuları önümüze getirme gücüne sahip olduğunu, şiir dinlediğimizde, hayalgücümüzle bunların hepsine sahip olduğumuzu herkes biliyordu.

Bu, bir sanat eserinden çıkardığımız şeyin her zaman iki kısma bölünebileceğini gösteriyor: (i) Özel bir duyusal deneyim, duruma göre görme veya duyma deneyimi vardır. (ii) Aynı zamanda, hayalî tarzlarından sonra sadece homojen unsurları değil, özel duyusal deneyimi oluşturanlarla, bunlarla heterojen olanları da içeren, uzmanlaşmış olmayan bir hayalgücüne dayalı deneyim de vardır. Bu hayalgücüne dayalı deneyim duyusal temelinin uzmanlığından öylesine uzaktır ki, ona hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimi diyecek kadar ileri gidebiliriz.

Bu noktada, zamanından önce gelen teorisyen, sesini yeniden yükseltir: "Gördün mü," diye haykırır, "sanattan çıkardığımız şeyin görme veya duymanın duyusal zevkinden başka bir şey olmadığı şeklindeki eski moda teorinin göstergelerini nasıl da tamamen değiştirdik!" Sanattan zevk almak yalnızca duyusal

bir deneyim değil, hayalgücüne dayalı bir deneyimdir. Müziği sadece duymak yerine dinleyen bir kişi, hoş olsa da sadece sesleri deneyimlemekle kalmaz. Her türden görü ve hareketi hayalgücüne dayalı biçimde deneyimlemektedir; deniz, gökyüzü, yıldızlar; yağmur damlalarının düşmesi, rüzgârın hızla şiddetlenmesi, fırtına, derenin akışı;¹¹ dans, kucaklaşma ve savaş... Sadece renk desenlerini görmek yerine resimlere bakan bir kişi, binalar, manzaralar ve insan biçimleri arasında hayalgücüyle hareket ediyor. Bundan sonuç olarak ne çıkar? Açıkça şu: Herhangi bir sanat eserinin değerini takdir etmeye uygun bir şekilde yetkin bir kişi için sanat eserinin değeri, bir sanat eseri olarak içerdiği duyuşsal unsurların hazzı değil, bu duyuşsal unsurların o kişinin içinde uyandırdığı hayalgücüne dayalı deneyimin hazzıdır. Sanat eserleri sadece bir *amaca* yönelik *araçlardır*; bu *amaç*, bizim zevk almamızı sağlayan bu hayalgücüne dayanan toplam deneyimdir.

Teknik teoriyi yeniden canlandırmaya yönelik bu girişim, sanat eserinde bulduğumuz şeyi, sanatçının oraya koyduğu şekliyle, gerçek duyuşsal niteliklerini, içinde tam olarak bulamadığımız, aksine bizim kendi deneyim depolarımızdan ve hayalgücümüzden onun içine aktardığımız başka bir şeyden ayırt etmeye bağlıdır. Birincisi nesnel olarak düşünülmüştür, gerçekten sanat eserine aittir: İkincisi öznel olarak düşünülmüştür, ona ait değildir, ancak onu düşündüğümüzde içimizde devam eden etkinliklere aittir. O hâlde, bu düşünümün özel değeri, ilk şeyde değil, ikincide yatıyor olarak anlaşılır. Duyularını kullanan herhangi biri, bir resmin içerdiği tüm renkleri ve şekilleri görebilir, birlikte bir senfoniye oluşturan tüm sesleri duyabilir; ama bu nedenle estetik bir deneyimin tadını çıkarmayacaktı. Bunu yapmak için hayalgücünü kullanmalı ve böylece deneyimin duyumla verilen ilk kısmından hayalgücüne dayalı biçimde inşa edilen ikinci kısma geçmelidir.

Bu, ‘güzellik’ dedikleri şeyin ‘öznel’ olduğunu savunan ‘realist’ filozofların konumu gibi görünüyor. Müzik dinleme ya da resimlere bakma gibi bir deneyime ait olan özel değer, bizim gerçekten içlerinde olan şeyleri bunlardan çıkarmamızdan ya da ‘nesnel doğalarını anlamamız’dan değil, kendileriyle tema-

¹¹ Ernest Newman, ‘Programme Music’, *Musical Studies* (1905), s. 109.

sa geçmekle bazı serbest etkinliklerimize teşvik edildiğimizden kaynaklandığını düşünüyorlar. Değer gerçekten bu etkinliklerde yatar; onu (Profesör Alexander'ın sözünü kullanırsak) müziğe veya resme 'atfetsek' de aslında bu, onlara değil bize aittir.¹²

Ama bu konumda duramayız. Bulduklarımızla getirdiklerimiz arasındaki ayrım fazlasıyla naiftir. Buna ressam açısından bakalım. O, bize bir resim sunar. Az önce açıklanan kurala göre, aslında bu resme sadece gözlerimizi açıp ona bakarak orada bulacağımız belirli renkleri koymuştur. Resmi boyarken yaptığı bu mu? Kesinlikle değil. Resmi boyadığında, tuval üzerine koyduğu renkleri görmekten çok farklı bir deneyime sahipti; bu, resme baktığımızda kendimiz için oluşturduğumuza benzer hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimidir. Ressam resim yapmayı bilirse, biz de bir resme nasıl bakılacağını bilsek, onun bu hayalî deneyimi ile eserine bakarak edindiğimiz hayalî deneyim arasındaki benzerlik, en azından onun resimde gördüğü renklerle bizim gördüğümüz renkler arasındaki benzerlik kadar yakındır, belki daha yakın bir benzerlik vardır. Fakat hayalgücümüzü kullanarak resme baktığımızda, boyarken sahip olduğuna benzer hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimine sahip olacağımız şekilde resmini boyarsa, "Bu deneyimi resimde bulmadık, onu kendimizle birlikte resme getiriyoruz." demenin pek bir anlamı yoktur. Sanatçıya böyle desek, bize güller ve kendimizin resmin içine koyduğumuza inandığımız şeyi kendisinin oraya koyduğu konusunda bizi temin ederdi.

Şüphesiz yanımda getirdiğimizin bir anlamı var. Onu bulmamız, sadece başımıza gelen bir şey değil, yaptığımız bir şey ve bunu yapacak doğru insanlar olduğumuz için yaptığımız bir şey. Resimden edindiğimiz hayalî deneyim, yalnızca resmin uyandırabileceği türden bir deneyim değil, bizim sahip olabileceğimiz türden bir deneyimdir. Ancak bu, renkler için de aynı ölçüde geçerlidir. Orada pasif olarak bulduğumuz bazı renkleri resimlere koymadı. Resim yaptı ve boyarken bazı renklerin ortaya çıktığı-

¹² Alexander, *Beauty and Other Forms of Value* (1933), s. 25-6; Carritt, *What is Beauty?* (1932), IV. Bölüm. Profesör Alexander'ın "Güzelliğin Nesnelliği" üzerine bir bölüm yazdığını unutmam (age., X. Bölüm).

nı gördü. Resmine daha sonra bakıp aynı renkleri görürsek, bu, kendi renk görme gücümüzün onunki gibi olmasından kaynaklanır. Duyularımızın etkinliği dışında hiç renk göremeyiz.

Dolayısıyla, deneyimin iki bölümü, bizim onları hayal ettiğimiz şekilde karşılaştırılmaz. Duyusal kısmının, bulduğumuz bir şey ve hayalî kısmının bizim getirdiğimiz bir şey olduğunu ya da duyusal kısmın nesnel olarak orada ‘sanat eserinde’, hayalî kısmının öznel olduğunu, bir şeyin niteliğinden farklı olarak bir bilinç tarzı olduğunu söylemenin hiçbir gerekçesi yoktur. Kesinlikle renkleri orada, resimde buluruz; ama onları sadece etkin olarak gözlerimizi kullandığımız ve ressamın bizden görmemizi istediği şeyi görecektürden gözlerle sahip olduğumuz için buluruz, bunu renk körü bir kişi yapamazdı. Görüş gücümüzü kendimizle birlikte getiriyor ve bu gücün ortaya çıkardıklarını buluyoruz. Benzer şekilde, kendimizle birlikte hayalgücüne dayalı güçlerimizi getiriyoruz ve ortaya çıkardıklarını buluyoruz: Yani, ressam oraya koyduğu için resimde bulduğumuz, hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimini buluyoruz.

Bu tartışmanın ışığında, “Sanat eseri nedir?” sorusuna cevap verme girişimimizi yeniden özetleyelim. Örneğin bir müzik parçası nedir:

- (i) Sanatın bir tür zanaat olduğu sözde estetik anlamda, bir müzik parçası bir dizi işitilebilir sestir. Psikolojik ve ‘realist’ estetikçiler, artık görebildiğimiz üzere, bu sözde estetik anlayışın ötesine geçmemişlerdir.
- (ii) ‘Sanat eseri’ hakiki bir sanat eseri anlamına geliyorsa, bir müzik parçası duyulabilir bir şey değil, yalnızca müzisyenin kafasında var olabilecek bir şeydir (§ 3).
- (iii) O, bir dereceye kadar yalnızca müzisyenin (elbette bu isim altında dinleyiciler ve besteci de var) kafasında var olmasıdır, çünkü onun hayalgücü her zaman esasen duyduğunu tamamlar, düzeltir ve ayıklar (§ 4).
- (iv) Bir sanat eseri olarak gerçekten sahip olduğu müzik, bu nedenle hiçbir zaman duyusal bir şekilde ya da ‘fiilen’ duyulmuyor. Hayal edilen bir şeydir o.
- (v) Ama hayal edilen ses değildir o (resim söz konusu olduğun-

da, hayal edilen renk desenleri değildir vb.). Hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimidir (§ 5).

- (v1) Dolayısıyla, hakiki bir sanat eseri, ona sahip olan kişinin hayalgücünü kullanarak kavradığı veya bilincine vardığı toplam etkinliktir.

7. İkinci Kitaba Geçiş

Bu bölümün sonuçlarını ve son kısmı bir araya getirdiğimizde, aşağıdaki sonucu elde ederiz:

Kendimiz için hayalî bir deneyim veya etkinlik yaratarak duygularımızı ifade ederiz ve biz buna ‘sanat’ deriz.

Bu formülün ne anlama geldiğini henüz bilmiyoruz. Onu kelime kelime açıklayabiliriz; ama bunu sadece yanlış anlamayı önlemek için yapabiliriz. ‘Yaratmak’, üretken bir etkinliği, karakter olarak teknik olmayan bir etkinliği ifade eder. ‘Kendimiz için’, ‘başkaları için’i dışlamaz; aksine, her hâlükârda ilkece, bunu içeriyor gibi görünür. ‘Hayalî’, hiç de ‘uydurma’ gibi bir şey ifade etmez, bu adın geçtiği şeyin hayal eden kişiye özel olduğunu da ima etmez. ‘Deneyim veya etkinlik’ duygusal görünmüyor ve herhangi bir şekilde uzmanlaşmış da görünmüyor: Bu tüm benliğin dâhil olduğu bir tür genel etkinliktir. Duyguları ‘ifade etmek’ kesinlikle onları uyandırmakla aynı şey değildir. Biz onu ifade etmeden önce orada duygu vardır. Ama biz onu ifade ederken, ona farklı türden bir duygusal renk kazandırırız; bu yüzden bir şekilde, ifade, ifade ettiği şeyi yaratır, çünkü tam olarak bu duygu, renklendirme ve diğerleri, ancak ifade edildiği kadarıyla var olur. Son olarak, bahsettiğimiz türden bir durumda ifade edilen türden bir şeyi kastetmemiz dışında ‘duygu’nun ne olduğunu söyleyemeyiz.

Bunlar, şimdiye kadar kullandığımız yöntemle elde ettiklerimiz. Şimdiye kadar sadece herkesin, sanatla uğraşmaya ve hakiki sanatı yanlış bir şekilde adlandırılan sanattan ayırmaya alışkın olan herkesin bildiğini tekrar etmeye çalıştık. Şimdi farklı bir hat üzerinde çalışmaya başlamalıyız. Önümüzde üç sorun var: Yukarıda belirtilen formülde üç bilinmeyen: Ha-

yalgücünün ne olduğunu bilmiyoruz. Duygunun ne olduğunu bilmiyoruz. Bu ikisi arasında, hayalgücünün duyguyu ifade ettiğini söyleyerek tanımladığımız bağlantının doğasının ne olduğunu bilmiyoruz.

Bu sorunlarla, dikkatimizi estetik deneyimin özgül özelliklerine yoğunlaştırmaya devam ederek değil, görüşümüzü bir bütün olarak deneyimin genel özelliklerini kapsayana kadar elimizden geldikince genişleterek ele almalıyız (Farklı bir hat üzerinde çalışmalıyız demekle kastettiğim budur.). Giriş bölümünde, sanat terimini tatmin edici bir şekilde kullanmaya ilişkin hazırlık etkinliğinin ötesine geçmeyi ve onu tanımlama sorununa yaklaşmayı umabileceğimiz tek yolun bu olduğu açıklandı.

Bu yüzden İkinci Kitapta, yeni bir başlangıç yapacağım. Tanınmış filozoflar tarafından daha önce söylenenleri geliştirerek, bir hayalgücü teorisini ve onun bir bütün olarak deneyim yapısı içindeki yerini tasarlamaya çalışacağım. Bunu yaparken, Birinci Kitapta yer alan hiçbir şeyi kullanmayacağım. Birinci Kitabın yüzeysel çiziklerinin aşağı yukarı çıplak bıraktığı noktaya doğru, oldukça farklı bir yönden, deyim yerindeyse, tünel kazacağım. Bu iki soruşturma hattı tamamlandığında, çakışmaları gerekir ve onların birliği, Üçüncü Kitapta belirtileceği üzere, bir sanat teorisi üretmelidir.¹³

¹³ *Perspektif ve resmin yüzeyi üzerine* (s. 150) ayrıntılı not: Maddi bir şey olarak resmin, insanın onu eliyle tutarak keşfedeceği üzere, elbette bir 'yüzeyi' vardır. Ama onu bir sanat eseri olarak görmek için geri çekilip bakmak gerekir. Bunu yaptığınızda, resmin yüzeyi artık size duyumla verilen bir şey olarak mevcut değildir (öyle olsa bile, onu 'hayal edemeyebilirsiniz'; krş. s. 148); size yalnızca dokunsal (veya daha doğrusu motor) hayalgücü aracılığıyla hayal ettiğiniz bir şey olarak mevcuttur (s. 152). Bunu yapmanın evrensel nedenleri, maddi bir şey olarak resimle ilişkinizle bağlantılı estetik-olmayan nedenlerdir. Ona estetik olarak baktığınızda bu nedenler ortadan kalkar. Ancak, belirli koşullar altında, bunu yapmanın gerçekten estetik nedenleri olabilir, yani aşağıdaki nedenler.

Perspektifin kökeni (resmin yüzeyini hayal etmenin mantıksal sonucu), resmin mimariye ek olarak kullanılmasıyla bağlantılıydı. Bir iç mekânın şekline estetik olarak bakılmak isteniyorsa ve duvarlarından biri estetik olarak da bakılması gereken bir resimle kaplıysa *ve bu iki estetik deneyimin bir araya getirilmesi gerekiyorsa* (başka türlü değil), o zaman duvar yüzeyi mimari tasarımın bir unsuru olduğu için, resim öyle boyanmalıdır ki, izleyicinin hayalgücü bu duvar yüzeyine doğru çekilsin, ondan uzağa değil. Bu nedenle iç mimar olarak hareket eden Rönesans ressamı, önceden Pompeii'de ve Antik dünyanın başka yerlerinde iç mimarlar tarafından kullanılan perspektif sistemini yeniden canlandırıp geliştirdi. Taşınabilir resimler için perspektif sadece ukalalıktır.

İKİNCİ KİTAP HAYALGÜCÜ TEORİSİ

8

DÜŞÜNME VE HİSSETME

1. İki Karşıt

Üzerinde düşündüğümüzde deneyimimizin sunduğu tüm özelliklerden hiçbirisi, düşünme ve hissetme arasındaki karşıtlıktan daha bilindik değildir. Bu karşıtlığın bazı özelliklerini ifade etmeye çalışacağım.

Birincisi, düşüncenin çift kutupluluğu olarak adlandırılabilir. Şeyin aksine, hissetme konusunda özel bir yalınlık vardır. Her ne zaman düşünsük, iyi düşünmekle kötü düşünmek, başarılı ya da başarısız düşünmek arasındaki ayrımın az çok bilincinde oluruz. Doğru ile yanlış, iyi ile kötü, hatasız ve hatalı arasındaki ayrımlar, bu çift kutupluluğun özel durumlarıdır; düşünen bir varlığın deneyimi dışında hiçbirinin ortaya çıkamayacağı açıktır. Bu sadece onların farklı olduklarından kaynaklanmaz; ne de sadece birbirlerine karşıt olduklarından dolayıdır. Farklılıklar ve hatta karşıtlıklar bu şekilde hissederken ortaya çıkabilir: Örneğin kırmızı ve mavi, sıcak ve soğuk veya hoş ve acı verici arasındaki ayrım. Çift kutuplu olarak düşünceden bahsederken ayrım veya karşıtlık, bunlardan oldukça farklı bir türdür. Hissetme durumunda yanlış veya hatalı düşünme olarak adlandırılabilir. Şeyye karşılık gelecek hiçbir şey yoktur. Bu şeyin en genel adı başarısızlıktır. Başarısızlık ve onun karşıtı olan başarı, başarısız ya da başarılı olan etkinliğin sadece 'bir şey yapmak' değil, 'bir şey yapmaya çalışmak' olduğunu ima eder, burada 'çalışmak' kelimesi 'gayret' denen şeyi değil, ancak kendisine belirli görevler koyan ve kendisine dayattığı standartlara veya kriterlere göndermede bulunularak başarılı veya başarısız olduğuna karar veren bir etkinliği işaret eder.

İkincisi, düşüncelerin aleniyeti denebilecek şeyin aksine, hislerle ilgili özel bir mahremiyet vardır. Sokaktaki yüz kişinin hepsi üşüyebilir ama her insanın hissi kendine özeldir. Ancak hepsi termometrenin 21° fahrenheitı gösterdiğini düşünürlerse, hepsi aynı düşünceyi düşünürler: Bu düşünce herkese açıktır. Düşünme eylemi bütünüyle özel bir eylem olabilir de olmayabilir de; ama ne düşündüğümüzle ilgili bir düşünce, o şeyi düşünme eylemi değildir ve ne hissettiğimizle ilgili bir his, o şeyi hissetme eylemi değildir. Son paragrafta, hissetme eylemi ile düşünce eylemi arasında bir ayrıma işaret ettim; burada ne hissettiğimizle ne düşündüğümüz arasındaki ayrıma işaret ediyorum. Yüz insanımızın hissettiği soğukun, 10 derecelik soğukluk olduğu şeklindeki fiziksel olgu değildir; ne de bu olguya bağlı bir şeydir, çünkü onlardan biri son zamanlarda daha soğuk bir iklimde yaşıyor olsaydı, bu fiziksel koşullarda üşümezdi; bu sadece içlerindeki bir histir ya da daha doğrusu yüz tane farklı histir, her biri onu hisseden kişiye özeldir, ancak her biri belirli şekillerde diğerlerinin hepsi gibidir. Ancak, 10 derece soğuk olduğu ‘olgusu’, ‘önermesi’ veya ‘düşüncesi’, yüz tane farklı ‘olgu’, ‘önerme’ veya ‘düşünce’ değildir; yüz tane farklı insanın ‘kavradığı’, ‘kabul ettiği’ veya ‘düşündüğü’ bir ‘olgu’, ‘önerme’ veya ‘düşünce’dir. Burada, sırasıyla hissettikleri ve düşündükleri şey açısından farklı kişiler arasındaki ilişki hakkında söylenenler, sırasıyla tek bir kişinin hayatındaki farklı hissetme ve düşünme durumları arasındaki ilişki için de eşit derecede doğrudur.

Üçüncüsü, bu iki ayrım bir araya getirildiğinde, bunların sonucu, düşüncelerin birbirini doğrulayabileceği veya çelişebileceği, ancak hislerin bunu yapamayacağı söylenerek ifade edilebilir. Yanımda biri 10 derece soğuk olduğunu düşünürse, bunu düşünmekte hemfikir olduğumuz söylenir ve uzlaşma olgusu, beni haklı çıkarmasa bile bunu daha olası kılar. Ben 10 derece soğuk olduğunu düşünürsem ve başkası düşünmezse, birbirimizle çelişiriz ve birimiz yanılıyor olmalıdır. Ama üşürsem, bu hissimle ilgili hiçbir şey başkasının üşümesinden veya üşümemesinden kaynaklanmaz. Benimle uyuyor veya uyumuyor değildir.

Bazen, hissettiğimiz şeyin her zaman burada ve şimdi var olan bir şey olduğu ve varoluşunun hissedildiği yer ve zamanla sınırlı olduğu söylenir; oysa düşündüğümüz şey her zaman

ebedî bir şeydir, uzam ve zamanda kendine ait özel bir yerleşimi olmayan, her yerde ve her zaman var olan bir şeydir. Bir anlamda bu belki de doğrudur. Ama şimdilik, en azından ikinci kısmı söz konusu olduğunda, bunu bir abartı olarak görmemiz gerekir. Hissettiğimiz şey, varlığıyla kesinlikle onu hissettiğimiz burada ve şimdi ile sınırlıdır. Hissetme deneyimi, içinde hiçbir şeyin aynı kalmadığı sürekli bir akıştır ve kalıcılık ya da tekrar olarak aldığımız şey, farklı zamanlarda duyulan hissin aynılığı değil, sadece farklı hisler arasında az çok benzerliktir. Herhangi birinin bunu inkâr etmesi ve hiç kimse hissetmediğinde olası tüm hislerin depolandığı metafizik zindanını canlandırması için sahip olabileceği tek neden, tüm deneyimi hissetmeye indirgemeye ve bunun sonucunda tüm dünyayı bir hisler fantazmagorisine indirgemeye yönelik karmaşık girişimlerin neden olduğu paniktir. Bu safsatalara verilecek doğru cevap, “Öyleyse, hislere, düşüncelere uygun nitelikleri vermeliyiz” değil, “Deneyimde salt histen daha fazlası var; düşünce de var”, olmalıdır.

Ancak hissetme ve düşünme arasındaki zıtlığa işaret etmek için, esasen bütün düşünce konularının sonsuzluğunu ileri sürmek gerekli değildir. Gerekli olan sadece düşünürken, sonsuza kadar sürmese bile kalıcı olan bir şeyle, sonsuza kadar tekrarlanamasa bile deneyimde gerçekten bir faktör olarak tekrarlanan bir şeyle ilgilenmemizde ısrar etmektir. Burada, ne anlama gelirse gelsin, belirli bir sabah on derece soğuk olmasının sonsuz bir olgu olup olmadığını sormamız gerekmez; savunmak zorunda olduğumuz tek şey, bunun birden fazla kişi ve aynı kişi için birden fazla durumda bilinebilecek bir olgu olmasıdır. His akışını bir nehrin akışıyla karşılaştıırırsak, düşünce en azından kanalını oluşturan toprağın ve kayaların görece sağlamlığına ve kalıcılığına sahiptir.

Burada bir uyarıda bulunmak akıllıca olabilir. Hissetme ve düşünme etkinliklerini sırasıyla hissedilen şeyden ve düşünülen şeyden ayırdım. Düşünce, his, bilgi, deneyim gibi kelimeler şaibeli biçimde bir çifte anlama sahiptir. Hem düşünme etkinliğine hem de ne düşündüğümüze; hem hissetme etkinliğine hem de ne hissettiğimize; hem bilme etkinliğine hem de ne bildiğimize, hem deneyim etkinliğine hem de ne deneyimlediğimize atıfta

bulunurlar. Bu tür kelimeler kullanıldığında, anlamlarının bu iki tarafını karıştırmamak önemlidir. Uyarım şu: Atıfta bulunan iki şey arasındaki ilişkinin tüm bu çeşitli durumlarda aynı olmadığını hatırlamak da önemlidir. Düşünme ve hissetme, sadece hissettiğimiz şeyin düşündüğümüz şeyden tür olarak farklı bir şey olması açısından değil, sadece düşünme eylemi, hissetme eyleminden farklı türde bir eylem olduğu için değil, aynı zamanda düşünme eylemi ile düşündüğümüz şey arasındaki ilişki, hissetme eylemi ile hissettiğimiz şey arasındaki ilişkiden tür olarak farklı olduğu için de farklıdır.

2. Hissetme

Şimdi tek başına hissetmeyi düşünürsek, her biri aynı adı taşıyan iki farklı deneyim türü olduğunu görürüz. Önce sıcak ve soğuk, sert ve yumuşak hissettiğimiz şeyler diyoruz; İskoçya'da aynı anlamda bir koku 'hissetmek'ten bahsediyorlar; bu kullanımı genişletmekten hoşlanırsak, aynı şekilde bir sesi veya rengi 'hissetmek' iddiasında da bulunabiliriz. Aslında İngilizce kelimeyi [*feeling*] çok yaygın kullanmıyoruz; ama bunun Latince karşılığı *senti*odan türetilmiş kelimeleri çok yaygın kullanıyoruz; Böylece renkleri, sesleri, kokuları ve benzerlerini topluca *senses* [duyular] olarak özel 'hissetme' etkinliklerini ve *sensation* [duyum] olarak bunlara özelleşmiş ortak etkinliği tanımlıyoruz. İkincisi, haz veya acı, öfke, korku vb. hissetmekten bahsediyoruz. Ayrıca burada her biri ne hissettiğimize dair uygun uzmanlıklara sahip, çeşitli türlerde uzmanlaşmış genel bir hissetme etkinliğimiz var. Açıkça, bu [*feeling*] duyumla [*sensation*] tamamen aynı türde değildir; onu ayırt etmek için ona *emotion* [duygu] diyelim.

Bu iki hissetme türü arasındaki ayrım, görme ve duyma ya da öfke ve korku hissetme arasındaki ayrım gibi ortak bir cinsin iki türü arasındaki ayrım değildir. Görmek ve duymak, kendi ortak cins duyumlarının alternatif özellikleridir, öyle ki bir görme eylemi bir duyum eylemidir ve bir duyma eylemi başka bir duyum eylemidir; (her zaman olmasa da çoğu zaman yaptığımız gibi) aynı anda görür ve duyarsak aynı anda iki duyum eylemi gerçekleştir-

miş oluruz. Duyum ve duygu arasında bundan daha yakın bir ilişki vardır. Bir bebek güneş ışığında parıltıyan kırmızı bir perdeyi görüp korkuya kapıldığında, biri kırmızılık duyumu, diğeri korku duygusu olarak zihninde iki ayrı deneyim yoktur: Sadece bir deneyim vardır, korkunç bir kırmızı. Elbette bu deneyimi, biri duyusal, diğeri duygusal olmak üzere iki unsur hâlinde analiz edebiliriz; ama bu, onu kırmızıyı görmek ve bir zilin sesini duymak gibi her biri birbirinden bağımsız iki deneyime bölmek değildir.

Duyusal ve duygusal bu iki unsur yalnızca deneyimle birleştirilmekle kalmaz: Belirli bir yapısal kalıba göre birleştirilirler. Bu kalıp, duyumun duygudan öncelikli olduğunu söyleyerek tanımlanabilir. Buradaki öncelik, zaman içinde öncelik anlamına gelmez. Durum böyle olsaydı, bir yerine iki deneyim olurdu. Bu sebep sonuç ilişkisi de değildir; çünkü duygu, duyumun salt sonucu değildir, deneyimin içinde, farklı ve özerk bir unsurdur. Sebebin sonuçla mantıksal ilişkisi ile de aynı değildir. Yine de buna ‘çünkü’ kelimesini uygularız ve perdeyi görmek ve korkmak iki ayrı deneyim olmasa da çocuğun korktuğunu, çünkü perdeyi gördüğünü söyleriz. Biz onları tanımlamayı seçsek de bu tür ilişkiler tanıdık geliyor. Elimi pazıları kasarak dirsekten kaldırıyorum. Pazıların kasılması ve elin kaldırılması iki değil tek bedensel harekettir. Bu tek hareket, bu iki bölüme analiz edilebilir ve bunlardan kas kasılması, elin pozisyonundaki değişiklikten önce olur (el kalkar, çünkü pazılar kasılır), ancak anatomik olarak pazıların el kalkmadan önce kasılması mümkün değildir. Verilen bir duyguyu, karşılık gelen duyum üzerindeki ‘duygusal yük’ olarak tanımlayarak ya da hissetme eylemini hissettiğimiz şeyden ayırmak ve duyum terimini hissetme eylemiyle, yani buna karşılık gelen duyu verisiyle [*sensum*] sınırlamak arzu edildiği için duyumun duyguya göre bu önceliğinden söz edeceğim.

Her duyu verisinin kendi duygusal yüküne sahip olduğunu söylemek muhtemelen doğru olacaktır. Bunu büyük ölçüde ayrıntılı olarak doğrulamak zordur; çünkü, kısmen genellikle aynı anda çok fazla sayıda duyu verileri [*sensa*] deneyimlediğimiz ve bu nedenle her birinin gerçekten farklı bir duygusal yüke sahip olup olmadığını kolayca belirleyemediğimizden gerekli testleri yapmak zordur; kısmen, günlük yaşamın amaçları

doğrultusunda, duygularımıza değil, duyumlarımıza çok daha dikkat etmeye alışığızdır.

Duygusal yükünü görmezden gelerek duyu verilerini ‘kısırlaştırma’ alışkanlığı, her türden insanda ve insan koşulunda eşit ölçüde yaygın değildir. Bu, modern Avrupa medeniyeti denen şeyde, özellikle yetişkin ve ‘eğitilmiş’ insanların belirleyici niteliği gibi görünüyor; bunların arasında erkeklerde kadınlardan daha fazla ve sanatçılarda diğerlerinden daha az gelişmiştir. Ortaçağın renk-sembolizmi denilen şeyi incelemek, yetişkin ve eğitilmiş Avrupalılar arasında bile renk duyu verilerinin kısırlaştırılmasının gerçekleşmediği bir dünyayı görmektir. Bu dünyada bir rengi gördüğünün bilincinde olan herhangi biri, hâlâ aramızdaki çocuklarda ve sanatçılarda olduğu gibi, aynı anda karşılık gelen bir duyguyu hissettiğinin bilincinde olur. Bu kitabı okuması muhtemel kişilerde, duyu verilerini kısırlaştırma alışkanlığı muhtemelen o kadar yerleşmiştir ki, onun arkasına geçmeye çalışan bir okur, soruşturmasının her hareketinde kendisini engelleyen direncin üstesinden gelmeyi çok zor bulacaktır. Kendi içinde gerçekte ne olduğunu anlamayı başardığı süreç, her duyu verisinin kendine özgü bir duygusal yük taşıdığını ve bu nedenle ilişkili olan duyum ve duygunun her hissetme deneyiminde ikiz unsurlar olduğunu göreceğine inanıyorum. Çocuklarda bu, yetişkinlerden daha açıktır, çünkü onlar henüz doğdukları toplumun kurallarına göre eğitilmemişlerdir; sanatçılarda da bu, diğer yetişkinlere göre daha açıktır, çünkü sanatçı olabilmeleri için kendilerini bu kurallara direnecek şekilde eğitmeleri gerekir. Ne çocuk ne de sanatçı olmayanlar soruya bu iki tür durumu göz önünde bulundurarak en iyi şekilde yaklaşabilirler; bence yakında, duyu verilerinin her zaman duygu yüklü olarak geleceğine ikna olacaklar; bu da onların kendileri üzerinde daha fazla deney yapmalarına ve dolayısıyla duygusuz duyu verisinin, yani mevcut felsefenin ‘duyu verisi’nin, deneyimlendiği hâliyle gerçek duyu verisi değil, bir kısırlaştırma sürecinin ürünü olduğu sonucuna varmalarına yol açabilir.

His, doğamızın düşünce düzeyinin altında var olan ve işleyen ve ondan etkilenmeyen bir bölümünde, tüm düşüncelerden bağımsız olarak içimizde ortaya çıkıyor gibi görünür. Onun hakkın-

da söylediklerimiz ve herhangi birinin onun hakkında söyleyebileceği her şey, elbette, düşünce etkinliğiyle keşfedilir (veya yanlış keşfedilir); ancak, neredeyse sanki düşünsek de düşünmesek de şüphesiz var olup devam edecek olan vücudumuzun anatomik yapısını ve işleyişini düşünüyormuşuz gibi düşünce de bu durumda sadece kendinden bağımsız olarak orada var olan şeyin ne olduğunu keşfediyor görünür. Bunun gerçekten böyle olup olmadığına kararlaştırmak, hiç de kolay bir soru değil. Şimdilik, öyle görüldüğü yönündeki geçici cevapla yetinelim: Hisseden yaratıklar olarak duyuşal-duygusal doğamız, rasyonel yaratıklar olarak, düşünen doğamızdan bağımsızdır ve düşünce düzeyinden altta bir deneyim düzeyi oluşturur. Altta derken, insan hayatının ekonomisinde görece önemsiz olduğunu ya da varlığımızın aşağılama ya da küçümseme hakkına sahip olduğumuz bir parçasını oluşturduğunu kastetmiyorum. Bu adlandırmayla onun, (kanaatimde haklıysam), doğamızın rasyonel kısmının inşa edildiği bir temel niteliğine sahip olduğunu; üzerine düşüncenin üstyapısı inşa edilmeden önce, hem genel olarak canlı organizmaların tarihinde hem de her bir insan bireyin tarihinde yerleştirilmiş ve pekiştirilmiş olduğunu ve bizatihi sağlıklı bir durumda kalarak bu üstyapının iyi işlemesini sağladığını kastediyorum.

Sadece bu kelimenin çift anlamıyla, hissettiğimiz bu deneyim düzeyine, yani duyuları özel duygusal yükleriyle birlikte deneyimlemeye, psişik seviye demeyi öneriyorum. Bu adı kullanırken, hissetme ve düşünme arasındaki kendi ayrımına karşılık gelen, ‘psike’ veya ‘ruh’ ve ‘tin’ arasındaki geleneksel ayrımı ima ediyorum; aynı zamanda psikoloji kelimesini de ima ediyorum, bu şekilde adlandırılan bilim, uygun çalışma alanı olarak, psişik denilen bir şey üzerinde çalışılması gerektiği iddiasına işaret eder: Bence psikolojinin doğru işi, düşünce ile karakterize edilen düzeyi değil, bu deneyim düzeyini araştırmaktır (Bkz. s. 171). Umarım bazı okurların zihninde Psişik Araştırmalar Derneği ile ilgili çağrışımlar uyandıran bir kelime kullandığım için özür dilememe gerek yoktur.

Bu kitapta ‘hissetme’ kelimesini yalnızca psişik deneyim seviyesine atıfta bulunarak kullanacağım, genelde duygu ile eşanlamlı olarak kullanmayacağım. Bu düzey gerçekten de çok

çeşitli duyguları, ama sadece duyu verileri üzerindeki duygusal yükler olan duyguları içerir. Düşünce ortaya çıktığında (bunun nasıl veya neden olduğunu sormak planımın bir parçası değil) beraberinde yeni duyu düzenleri getirir: Yalnızca bir düşünen- de ve yalnızca belirli tarzlarda düşündüğü için ortaya çıkabilecek duyguları. Bu duygulara bazen hisler deriz; ama psikik düzeyde sahip olduğumuz özel deneyimlerle karıştırmamak için bu kitapta onlara böyle demekten kaçınacağım.

3. *Düşünme*

Hissetme, düşünceye, üzerinde durduğu ve bu şekilde düzenlenirse kendisiyle ilgilenebileceği salt bir alt yapıdan daha fazlasını sağlar. Birincil biçimiyle düşünce, yalnızca onunla ilgileniyor gibi görünür,¹ öyle ki hissetme, onun biricik ve evrensel konusunu sağlar. Bu, ikincil bir düşünce formu da olamayacağı anlamına gelmez; bu soruya daha sonra döneceğiz. Şu anda birincil formu göz önünde bulundurmalıyız.

“Yorgunum.”, “Bugün hava çok sıcak.”, “Mavi bir parça var.” gibi sözlerle ifade ettiğimiz düşünceleri düşündüğümüzde, hislerimizi düşündüğümüz açık görünüyor. Bir dikkat eylemiyle, şu anda sahip olduğumuz belirli hislerin farkına varıyoruz; bunların geçmiş olarak hatırlanan veya mümkün olduğunca hayal edilen diğer hislerle belirli ilişkiler içinde olduğunu düşünmeye devam ediyoruz. Bu nedenle, “Hava sıcaktır.” demek şu anki duyu verilerimden birini sıcaklık duyu verisi olarak sınıflandırmaktır, onu genel olarak alışkın olduğum türden sıcaklık duyu verileriyle karşılaştırmaktır ve karşılaştırmamanın sonucunu hepsinin ait olduğu ölçeğin sıcak ucuna onlardan daha yakın olduğunu söyleyerek ifade etmektir.

Aynı şey, çok açık olmasa da “Bu benim şapkamdır.” gibi ifadeler için de doğru görünür. Hislerime gönderme burada açık değildir, ama tamamen gerçektir. Bunun benim şapkam olduğunu söylediğimde, şu anda sahip olduğum belirli hisler

¹ Bu bölümde ‘görünür’ vb. deme nedenim bir sonraki bölümde açıklanacaktır.

(örneğin, yalnızca şapkaya bakıyorsam, belirli bir şekilde düzenlenen belirli renk duyu verileri), ile geçmişte sahip olduğumu hatırladığım diğer hisler, örneğin şapkamın kendi antremdeki askıda asılı olduğunu hatırlarken şapkamın ‘görünüşünden’ bahsederek zikretmem gereken hisler arasında belirli ilişkileri belirtiyorum ve bu ilişkilerin öyle bir tür olduğunu söylüyorum ki, şu anda baktığım şapka benimkinden başkası olamaz. Tüm bu duyu verileri ve aralarındaki ilişkileri tanımlamak neredeyse sonsuz karmaşıklıklar içerir; ama bu olgu hakkında şüpheli olmak için bir neden değildir bu; bilindik bir beceri olan kişinin kendi şapkasını tanıması gerçekten çok karmaşık bir başarıdır ve kişinin kendi şapkasını tanıması her birinde bir hatanın mümkün olabileceği çok sayıda düşünce içerir.

Bu tür bir analiz, ampirik olarak adlandırılan tüm düşünceler söz konusu olduğunda işe yarayacaktır. Cisimlerin şekilleri, boyutları veya uzaklıkları hakkında açıklamalarda bulunduğumuzda bile, son başvurma yeri olarak gerçek ve mümkün duyu verileri arasındaki ilişkiler hakkındaki düşüncelerimizi ifade ediyor görünüz. “Yakınsak görünen bu demiryolu hatları aslında paraleldir.” dersem, her şeyden önce şu anda karşımda gördüğüm belirli bir renk kalıbıyla ilgileniyorum; daha sonra bu kalıptan demiryolu rayları olarak tanımladığım açık renkteki belirli şeritleri seçiyorum; daha sonra bu şeritlerin oluşturduğu kalıbı diğer iki tür kalıpla karşılaştırıyorum, bunlardan birincisi birbirine benzer paralel şeritleri boyayarak yapılan kalıp ve ikincisi birbirine çakışanları boyayarak yapılan kalıptır; son olarak, uyarıcı niteliğindeki ‘aslında’ kelimesiyle, şu anda gördüğümle bu kalıpların ikincisi arasındaki benzerliğe rağmen, zaman zaman aralarındaki mesafeyi ölçerek bu raylar boyunca yürürsem, parmaklarımı o kalıbın hatları boyunca kaydırarak elde ettiğimle aynı sonucu almalıyım diye düşünmemem gerektiğini konusunda kendimi uyarıyorum. Bir kez daha, en kaba analiz neredeyse tahammül edilemeyecek kadar karmaşıktır ve ne kadar karmaşık olursa olsun hiçbir analiz kapsamlı olmayacaktır; ama bu, analizin yanlış olduğunu değil, düşüncenin hızlı olduğunu kanıtlar.

Bu nedenle, uzam ve zamandaki dünya deneyimimiz, ‘doğa dünyası’ veya ‘dış dünya’ deneyimimiz, yani bununla bize dışsal

bir dünyayı kastetmiyorum (çünkü ‘biz’ bedenimiz olduğumuz sürece kendimiz de bunun bir parçasıyız, ‘biz’ zihinlerimiz isek, bunlara dışsal bir şeyden bahsetmenin anlamı yoktur), birbirlerinin dışındaki şeylerin dünyasını, uzam ve zamana dağılmış şeyler dünyası kastediyorum, bu deneyim, kısmen duyumsal (kesinlikle duyusal-duygusal) kısmen entelektüel bir deneyimdir: Gördüğümüz renkler, duyduğumuz sesler vb. ile ilgili duyu ve bu şeyler arasındaki ilişkiler ile ilgili düşünce.

Ancak bu tür deneyimin bir unsuru olarak düşüncenin kendisi, üzerinde düşünüldüğünü kabul eden bir şeydir; burada ikincil düşünce formu ortaya çıkar, burada birbirleriyle aralarındaki ilişkileri sezerek hislerimiz hakkında düşünmeyiz, ancak düşüncelerimiz hakkında düşünürüz: Birincil biçimindeki düşünce etkinliğinin hisler arasındaki ilişkileri araştırdığı ilkelere ya da böyle durumlarda düşündüğümüz şeyler arasında var olan etkileşimlerle (aynı kapıya çıkar) uğraşırız. Bu ikincil formda düşüncenin öne sürdüğü önermeler, vasat bir şekilde, bir düşünme eylemi ile diğeri arasındaki veya düşündüğümüz bir şey ile diğeri arasındaki ilişkileri doğruluyor olarak tanımlanabilir. Geleneksel biçimde doğa yasaları olarak adlandırılanlardan ayırmak için bunlara düşünce yasaları denilebilir; ama bunlar doğa dünyasından veya duyu dünyasından oldukça ayrı olan gizemli aşkın bir dünyanın yasaları değildir, o dünyanın kendisi ile ilgili ikinci düzenin yasalarıdır. Bunlar, belirli bir durumda belirli bir rengi görme veya belirli bir sesi duyma gibi duyusal deneyime (açıkça, sadece birinci düzenden bir yasayı formüle etmemize, doğrulamamıza veya değiştirmemize yardımcı olabilecek bir deneyim) başvurarak değil, ancak belirli şekillerde düşünme ve düşüncelerimizi belirli bir düzen tipinde birbirine bağlı bulma entelektüel deneyimine başvurarak ulaştırılırlar, gerektiğinde doğrulanırlar veya düzeltilirler.

‘Anlayış’tan ayrılan ‘akıl’ gibi, ‘bilim’den ayrılan ‘felsefe’ gibi vb. geleneksel biçimde birinci düzenin düşüncesinden ayrılan düşüncenin bu ikincil işlevi veya ikinci düzenin düşüncesi pek çok beyhude gizemleştirmenin [*mistifikasyon*] konusu olmuştur. Herkesin görebileceği gibi, tüm bilgi, deneyimden türetilmiştir; bilgi olduğu iddiasında bulunan her şey, yetkinliği ve doğrulanması için

deneyime başvurmalıdır. Bu, metafizik, teoloji veya saf matematik için olduğu kadar demiryolu zaman çizelgeleri veya Wisden'in *Kriketçiler Rehberi*² için de geçerlidir. Ancak 'deneyim' kelimesi, bazen duyuşal deneyim için felsefi jargonda kullanılan ikincil bir anlam kazanmıştır. Kelimenin bu yeni anlamında, 'deneyim'³ ile ilgilenen ve ona başvurarak sınanabilen, yalnızca birinci düzenin düşünceleridir; ikinci düzenin düşünceleri kesinlikle böyle olamaz. O hâlde onlar nasıl doğrulanır veya kontrol edilir ve aslında, ilk durumda onlara nasıl ulaşılır? Kant, bunların gizemli bir şekilde 'deneyimden bağımsız' olarak bilindiğine inanıyordu. Bu gizemleştirmeyi haklı olarak reddeden bazı modern filozoflar, başka bir şeyi onun yerine geçirirler: İkinci düzenden bir düşünceyi ifade ettiğimiz bir cümlenin, görünüşte tartıştığımız konu hakkında bir ifade olmadığını, ancak onu tartışmayı önerdiğimiz dilde bu iki kelimenin veya deyişin karşılığı olduğunu ilan eden bir duyuru olduğunu iddia etmeyi geçirirler. Bu tür kavramları detaylı olarak eleştirmeye gerek yok. Bağlı oldukları belirsizliği fark etmek yeterlidir: Tüm bilginin deneyimden türetildiği şeklindeki büyük öncül (bir düşüncenin, bir duyumdan daha az olmamak üzere, bir deneyim olduğunun ima edilmesi), bir düşüncenin bir deneyim olmadığı şeklindeki küçük öncül ve sonuç çıkarımı, aslında düşünme deneyimine dayanan ikinci düzen düşüncesi, ya kelimenin farklı ve gizemli anlamıyla bilgidir ya da hiç de bilgi değildir.

4. Hayalgücü Sorunu

Önceki bölümde düşüncenin birincil işlevinin, duyu verileri arasındaki ilişkilerle ilgilenmek olarak açıklanmıştır. Ancak bu açıklama bir zorluğa yol açar. Aklımızda yalnızca karşılık gelen duyum eyleminde bir duyu verisi mevcuttur. O, biz bu eylemi gerçekleştirirken ortaya çıkar ve eylem biter bitmez kaybolur. O, böyle ortaya çıkma 'olgusu'nda verilir, verilir verilmez de alınır.

² *Wisden Cricketers' Guide*: İngiltere'de her yıl yayımlanan, önemli maçların sonuçlarını ve oyuncuların puanlarını gösteren kriket kitabı. (Çev.)

³ Bu yüzden birinci düzen düşüncesi 'ampirik' olarak adlandırılır.

Şimdi elimi birkaç saniye ateşe yakın tuttuğumu ve hızla artan bir sıcaklık hissettiğimi varsayalım. Sıcaklığın acı verici bir sıcaklığa yükseldiği anda, hissettiğim şey, kesinlikle bir saniye önce hissettiğimden daha sıcak olduğudur. Ama onun daha sıcak olduğunu nasıl bilebilirim? Zaten verilen açıklama, şimdi hissettiğim duyu verisini bir saniye önce hissettiğim duyu verisiyle karşılaştırmak için bazı yollara sahip olduğumu ima ediyor. Ama bir saniye önce hissettiğim duyu verisi artık benim için mevcut değil, kayboldu, duyum akışıyla uzaklaştı; artık kendisinden sonrakiyle kıyaslanacak bir yerde değil. Aynı şekilde, gelecekteki duyu verileri, olası duyu verileri, diğer insanların duyu verileri, burada ve şimdi benim için mevcut olmayan duyu verileridir ve bu nedenle birbirleriyle veya şimdi benim için mevcut olan duyu verileriyle ilişkilerini tartışacağım bir konumda olduğum şeyler değildir. Bu nedenle, ‘duyu verileri arasındaki ilişkiler’ ifadesi, aynı anda aynı kişi için mevcut olan duyu verileri arasındaki ilişkiler için geçerli olmadığı sürece anlamsızdır. Hatta bu sınırlama bile değişti tamamen haklı çıkarmaz; çünkü iki eşzamanlı duyu verisini karşılaştırma ve aralarındaki ilişkiyi düşünme eylemi, her zaman bu duyu verilerinin yerini başkalarına bırakarak geçip gittiği bir süreyi işgal etmek zorundadır. Görünüşe göre duyu akışı, ilişkilerinin incelenmesine izin verecek kadar uzun sürmeden önce herhangi bir duyu verisini yok eder.

Bu zorluk, önceki kısmın başlangıcında ifade edilenlere benzeyen görüşleri savunan mevcut felsefi çalışmalarda, duyu verilerinin [*sensa*] bazı belirleyici özelliklerinin dolaylı olarak reddedildiği bir kelime dağarcığının benimsenmesiyle gizlenmiştir. *Sensaya* *sense-data* [duyu verileri] denir; burada ‘veri’ terimi, ‘verili’ kelimesinin açıklanan anlamına değil, tamamen farklı bir anlama gelir: Üzerine bilimsel bir hipotezin kurulduğu ve kendisine başvuruyla bu hipotezin sınandığı bir inceleme veri hattı ya da veriler gibi verili ve saklanan, tesis edilen ya da sabitlenen demektir. Kullanılan kelimenin *sense-datum* değil de *sensum* olduğu yerde bile, aynı imayla kullanılır. Bu ima elbette tamamen yanlıştır: Bu, *sensaya*, *sensa* olarak sahip oldukları özelliklerin tam tersini atfetmekten ibarettir. Ancak bu yanlış ima, deyim yerindeyse hipnotik olarak, bir dizi başka terimle pekiştirilir. Örneğin, bizim

sensamızla [duyu verileri] olan ilişkimiz onlara ‘aşinalık’ [*acquaintance*] olarak tanımlanır. Ama bir *sensuma* [duyu verisi] aşına olamazsınız. Bir kasaba, bir kitap veya bir insana aşına olmak, çeşitli vesilelerle onunla temasa geçmiş olmaktır; bir kişinin aşına olduğu kişi veya şey, kişinin deneyiminin tekrar eden bir özelliğidir, tekrarlanmasında onun geçmiş benliğiyle özdeş olarak kabul edilir. Ancak *sensa* ne sürüp gider ne de tekrar eder. Kırmızılık tekrarlayabilir ve bu nedenle bir insan buna aşına olabilir; ama bu kırmızı parçaya değil. Keder tekrarlayabilir ve bir insan kedere aşına olabilir; ama o mutsuzluk hissi, onu hissetme eyleminde benzersiz bir şekilde mevcuttur ve bunun gibi başkaları da ne kadar sıklıkla hissedilirse hissedilsin daha önce hiç hissedilmemiştir. Yine, ampirik bir önermenin doğruluğunun, *sensaya* ‘başvurarak’ sınıandığı söylenir, yani, bu *sensanın* belirli koşullarda kendilerini bize sunup sunmadıklarını ve önermenin doğru olsaydı kendilerini sunup sunmadıklarını tespit ederek sınanırlar; ancak bu, şimdi sahip olduğum *sensayı* onlara sahip olmadan önce çerçevelediğim bazı fikirlerle karşılaştırarak, benim için mevcut olmayan belirli duyuların, benim için mevcut olsalardı neye benzeyeceklerini bilebileceğimi ve “Bunlar beklediğim *sensadır* ya da değildir.” diyebileceğimi ima eder; bunun nasıl mümkün olduğu açıklanmalıdır.

İki alternatifle karşı karşıyayız. Ya tüm bu dili kullanan insanlar (önceki bölümde kendimiz de dâhil olmak üzere) akla gelebilecek en eksiksiz saçmalıktan bahsediyorlar ya da sistematik olarak *sensum* kelimesini ve tüm kökteşlerini yanlış kullanıyorlar; onu duyumda gerçekten ‘hissettiğimiz’ anlık ve geçici renkler, sesler, kokular vb. anlamında değil, bu yazarların bunlarla karıştırdığı veya bunların yerine koyduğu farklı bir şey anlamında kullanıyorlar. Akla yatkın olamayacak kadar büyük bir hatayı göstermek için, bu başka şeylerin de olduğunu ve bazı yönlerden *sensaya* çok benzediklerini, ancak esas olarak tamamen akışkan ve geçici olmadıkları için *sensadan* farklı olduklarını varsayalım; öyle ki, bunlardan herhangi biri, duyum anı geçtikten sonra veya gerçekleşmeden önce tahmin edildikten sonra bir dikkat nesnesi olarak akılda tutulabilir.

Böyle bir kendilikler sınıfı varsa, üyeleri açıkça duyu verileri (*sensa*) değildir ve bunlarla ilişkili etkinlik duyum (*sensation*)

değildir; ama atıfta bulunduğum felsefelerde *sensa* denilen şeyler pekâlâ olabilir ve gerçekte ne tür şeyler olduklarını keşfederek bu felsefeleri tamamen saçma oldukları suçlamasından kurtaracak şekilde yeniden yorumlayabiliriz.

Bu, sonraki iki bölümün görevi olacak. Orada, Hume'un (bu konudaki açıklamasını başlangıç noktam olarak alacağım) 'izlenimler'den farklı olarak 'ideler' olarak adlandırdığı şeyle tanımlanacak bu tür şeylerin olduğunu göstermeye çalışacağım. Onlarla ilişkili özel bir zihin etkinliği olduğunu ve bir yandan duyumdan diğer yandan akıldan farklı, genel olarak hayalgücü dediğimiz şeyin bu olduğunu göstermeye çalışacağım. Bu etkinlik, *φαντασία* [*fantasia*], olmadan Aristoteles'e göre idrak imkânsızdır, bu 'kör ama vazgeçilmez yeti', Kant'a göre duyum ve anlama yetisi arasındaki bağı oluşturur, bana göre hem kendi adına (daha sonra tartışacağım gibi bu yönüyle, estetik deneyim teorisinin temelini sağlar) hem de düşünce etkinliğinin salt psişik hissetme yaşamıyla temas kuran noktası olarak bütün deneyimin genel yapısı içindeki yeri adına şimdiye kadar elde ettiğinden daha kapsamlı bir çalışmayı hak ediyor.⁴

⁴ *Doğru ve yanlış psikoloji*, (s. 164) üzerine not: 158. sayfada belirtilen ayırmadan sonuç olarak şu çıkar: Hissin doğasını incelemek için, hisseden insanların aslında ne yaptığını belirlemek gerekirken, düşüncenin doğasını incelemek için, hem düşünen insanların aslında ne yaptığını hem de yaptıkları şeyin bir başarı mı yoksa başarısızlık mı olduğunu belirlemek gerekir. Bu nedenle, bir bilim düşüncesi 'ampirik' olmalıdır (yani gözleme yatkın 'olguları' veya şeyleri belirleyip sınıflandırmaya adanmalıdır), ancak bir düşünce bilimi 'normatif' veya (benim deyimimle) 'kriteriyolojik' olmalıdır, yani sadece düşünce 'olguları' ile değil, aynı zamanda düşüncenin kendisine dayattığı 'kriterler' veya standartlarla da ilgili olmalıdır. 'Kriteriyolojik' bilimlerin, örneğin mantığın, etigin düşünce incelemesine, doğru yaklaşım sunduğu uzun zamandır kabul edilmektedir. 16. yüzyılda 'psikoloji' adı, 'ampirik' bir his bilimini tanımlamak için türetilmişti. 19. yüzyılda, psikolojinin bu his bilimine geçerli bir yaklaşım sunarak eski 'kriteriyolojik' bilimlerin sadece tamamlayıcısı olamayacağı, aynı zamanda düşünce bilimine güncel ve 'bilimsel' bir yaklaşım sağlayarak onların yerini alabileceği fikri ortaya çıktı. Bu yanlış kavrayış nedeniyle şu anda 'psikoloji' denen iki şey var: geçerli ve önemli (hem teorik hem de uygulamalı) bir 'ampirik' his bilimi ve düşünce formları olarak sadece 'kriteriyolojik' biçimde ele alınabilen şeyleri 'ampirik' biçimde ele aldığı yalan iddiasında bulunan bir sözde düşünce bilimi. Onun geniş ve hızla büyüyen literatürü, bir sözde bilimin tüm bilindik işaretlerini gösterir (Kendisiyle çelişki; gerçekten basmakalıp olan 'keşiflerin' dile getirilmesi; tartışılan sorunlarla ilgisi olmayan olgulara başvurma; 'bu bilim emekleme aşamasında' bahanesiyle eleştiriyi savuşturma vb.); bu, işi insan düşüncesini kendi gerçekliği içinde incelemek olanların (tarihçiler vb.) gözünde tamamen itibarını yitirmiştir; bu kitapta ve başka yerlerde savunucularının öğrettiği hataları görmezden geldiğim ve bunlarla çeliştığım için özür dilemiyorum.

1. Terminoloji

Bir önceki bölümün sonunda ortaya atılan soruna doğrudan saldırmadan önce, en iyisi, hayalgücü teorisine güvenli bir yaklaşım sunuyor olarak değerlendirilebilecek bir ayrım üzerinde düşünelim. Bu, örneğin, bir renk parçasını ‘gerçekten görmek’ ile onu ‘hayal etmek’ arasındaki sağduyulu ayrımdır. Başımı kaldırıyorum, pencereden dışarı bakıyorum ve geniş bir yeşil çimen alanı ‘görüyorum’. Gözlerimi kapatıyorum ve bilinçli bir çabayla, aynı yeşil alanı ya da her hâlükârda buna çok benzeyen bir yeşil alan ‘hayal ediyorum’. İlk seferinde, ‘gerçekten orada’ olan bir şeye baktığımda renk bana kendini gösteriyor; ikincisinde, bu koşulların yokluğunda onu bir şekilde üreten hayalgücümün bir ‘ürünü’dür.

İncelediğimizde bu sağduyu ayrımı, çok belirsiz bulunacak ve sonunda ne anlama geldiğini söyleyebildiğimizde, bu ilk bakışta görüldüğünden çok farklı bir şey olacaktır. İnceleme zahmetli ve belki sıkıcı ama verimli olacaktır; sağduyulu ayrım, büyük önem taşıyan bir gerçeği ifade eder (veya pekâlâ gizler de denebilir), sağduyu görüşüne eleştirmeden inanırsak bu gerçeği net bir şekilde anlayamayız; sabırsızlıkla saçmalık olarak görmezden gelirsek muhtemelen hiç anlayamayız.

Sağduyulu ayrımın kolayca ve doğal bir şekilde ifade edilebileceği bir terminoloji seçerek başlamalıyız. Güncel kullanımda olan terminolojiler, görülen ve hayal edilen renkler arasındaki benzerliği (veya onları görme ve hayal etme eylemlerini) ya da farklılığı vurgulamak istendiğinden iki gruba ayrılır.

Birinci gruba, ‘gerçekten görme’ ve ‘hayalgücü’nün her ikisinin de duyum olarak adlandırıldığı şeyler aittir ve ‘gerçekten gördüğümüz’ ve ‘hayal ettiğimiz’ şeye farksız bir şekilde *sensa* veya duyu verileri [*sense-data*] denilir. İki durumu birbirinden ayırmak için nitelikler eklenmelidir: Örneğin gerçek ve yanıltıcı duyu verileri [*sensa*] arasında bir ayırım yapılacaktır.

İkinci türde, ‘duyum’ [*sensation*] ve ‘duyu verisi’ [*sensum*] kelimeleri, ‘gerçekten gördüğümüz’ durumla sınırlıdır ve diğer kelimeler, ‘hayal ettiğimiz’ durum için kullanılır; örneğin, hayal ettiğimiz şeye hayal denir. Böylelikle bir duyuyu duyumsamakla [*sense*] bir hayali hayal etmek arasında düzgün bir sözel paralellik elde ederiz; ancak o zaman zorluk, birincisi hem duyumsamayı hem de hayal etmeyi, ikincisi hem duyu verilerini hem de hayalleri kapsayacak bir çift genel terim bulmak ve bu iki özel terim çiftinin birbirleriyle ve ilgili cinsleriyle nasıl ilişkili olduğunu göstermektir.

Bu bölümdeki kendi terminolojim aşağıdaki gibi olacaktır. Hem ‘gerçekten görme’ eylemini hem de ‘hayal etme’ eylemini kapsayan genel bir terim olarak, ‘duyum’ [*sensation*] kelimesini kullanacağım. Bir fiile ihtiyacım olduğunda, ‘duyumsamak’ [*sense*] fiilini kullanacağım.

Duyumsadığımız şeye bir ‘duyu verisi’ [*sensum*] diyeceğim. ‘Görmek’, ‘duymak’, ‘koklamak’ vb. olarak adlandıracağım çeşitli duyum türleri ve bunlara karşılık gelen ‘renkler’, ‘sesler’, ‘kokular’ vb. duyu verileri türleri; her durumda, bu bölümün başında ayrılan iki durum arasındaki ayırmadan bağımsız olunacaktır.

Bu iki durum için özel isimler olarak, ‘gerçek duyum’ (gerektiğinde ‘gerçekten duyumsamak’ fiiliyle) ve ‘hayalgücü’ (‘hayal etmek’ fiiliyle) terimlerini kullanacağım. Gerçek duyum türlerine ‘gerçekten görmek’, ‘gerçekten işitmek’ vb. diyeceğim. Gerçekten duyumsadığımız şeye ‘gerçek duyu verisi’ ve onun türlerine ‘gerçek renkler’, ‘gerçek sesler’ vb. diyeceğim. Hayal ettiğimiz şeye ‘hayalî duyu verisi’ ve onun türlerine, ‘hayalî renkler’, ‘hayalî sesler’ vb. diyeceğim.

Bir yanlış anlaşılmayı önlemek için muhtemelen zaman harcamaya değer. Gerçek elmaslar ile taklit elmaslar arasındaki bu

tür ayrımları akılda bulunduran bir okur, daha önce önerilen hipoteze göre, benim iddia ettiğim gibi, gerçek duyumdan farklı bir şeyin bir duyum türü olamayacağını, sahte taşın elmadan farklı olması gibi onun da duyumdan farklı bir şey olması gerektiğini düşünebilir. Ama ‘gerçek’[*real*] kelimesini bu şekilde kullanmıyorum. Bunu, ‘taşınmaz mal’ [*real property*] ifadesinde kullanıldığı gibi kullanıyorum, bu da taşınır malın [*personal property*] yanlış bir şekilde mal olarak adlandırıldığını ima etmez, taşınmaz [*real*] olarak adlandırılan mal [*propety*] türünün ancak *res*’in¹ fiziksel bir şeyin anlamını taşıdığı *in rebustaki*² mal türü olduğunu ima eder.

Bu terminolojiyi benimseme nedenim, esas olarak, günlük konuşmaya diğerlerinden daha yakın olması ve bu nedenle daha az soruyla karşılaşmasıdır. ‘Halk ağzıyla konuşmaya ve âlimane düşünmeye’ çalışan filozof, ayrıntılı bir teknik kelime dağarını benimseyen birine göre bu avantaja sahiptir: Özel bir ‘felsefi dil’ kullanımı, bu dilin kullanıcısını, muhtemelen kendi iradesine rağmen, ifade edilmek için tasarlanmış felsefi öğretileri kabule bağlar, öyle ki bu öğretiler dili kullanmaya rıza gösterecek her tartışmacıya gizlice ve dogmatik bir şekilde zorla kabul ettirilir: Oysa gündelik dil kullanılırsa, sorunlar bizi önceden belirli bir çözüme bağlamayan bir şekilde ifade edilebilir. Bu, ortak konuşma kullanıcısına, eğer yapmak istediği şey, tartışmayı açık ve dürüst bir şekilde devam ettirip hakikate ulaşmaksa, bir avantaj sağlar. Amacı hakikat değil zafer olan bir filozof için elbette bu, bir dezavantajdır; onun, başlangıçta söylenen tüm ifadelerin, kanıtlamak için can attığı iddiaları varsaydığı bir terminoloji kullanmakta ısrar etmesi daha akıllıca olacaktır. Aslında bu, kendi terminolojilerine tercüme edilinceye kadar şu ya da bu ifadenin anlamını kavrayamadıklarını iddia eden filozofların yaptığı şeydir. Her konuşmanın insanın kendi dilinde yapılması gerektiği konusunda ısrar etmek, dünyadaki insanlarda yalnızca kötü bir tavidir; filozoflarda ise bunun yanı sıra safsatadır.

¹ *res*: Belirli bir şey, madde. (Çev.)

² *in rebus*: Şeylerin, durumların veya maddelerin içinde. (Çev.)

2. Sorunun Tarihi: Descartes'tan Locke'a

Burada tartışılacak olan sorunun tarihsel arka planı, üzerinde düşünmemiz gerektiği kadarıyla, Descartes'tan Kant'a kadar uzanır. Ortaçağ felsefesinin başlıca kurucu çabaları, genel olarak duyumun bize gerçek dünya ile gerçek bir aşinalık sağladığı varsayımına dayanıyordu; ancak bu varsayım, 16. yüzyılın kuşkuçuları tarafından zayıflatıldı ve gerçek duyumu hayalgücünden ayırma ve böylece (ikincisini deneyimlemeyi bırakmadan) birini diğeriyle karıştırmaktan kaynaklanan yanılsamalara karşı korunma sorunu, Descartes tarafından felsefi düşüncenin ön cephesine yerleştirildi.

Descartes, şüphecilerin görüşlerini bu kapsamda kabul ederek, doğrudan incelemeyle gerçekten ateşin önünde mi oturduğuna yoksa sadece ateşin önünde oturduğunu hayal edip etmediğine karar vermenin, bizim terminolojimizle, ya gerçek duyu verileriyle bunlara karşılık gelen hayalî duyu verileri arasında ya da gerçek duyumla buna karşılık gelen hayalgücü arasında ayırım yapmanın bir yolu olmadığını kabul etti: Descartes öğretisinin duyuların aldatıcılığı veya güvenilmezliği ile ilgili önemi budur. Descartes, gerçek duyum diye bir şeyin olduğunu reddetmedi; reddettiği şey, onu matematiksel akıl yürütme dışında herhangi bir testle hayalgücünden ayırabileceğimizdi; bu reddiye, kendi felsefesinin temelini oluşturdu ve gerçek duyumun böylelikle hayalgücünden ayırt edilebileceği varsayımına dayanan bir sistemin başından beri kötü olduğunu kanıtladı.

Hobbes da aynı görüşü kabul etti ve onu her zamanki keskinliği ile daha açık bir şekilde ifade etti. Doğrudan incelemeyle gerçek duyumu hayalgücünden ayırt etmenin bir yolu olmadığı ve bu yöntemle onlar hakkında bilemeyeceğimizi hiçbir şekilde bilemeyeceğimizi kabul edelim, çünkü dolaylılık duyusal deneyimimizin temel bir özelliğidir (bunu iddia ediyor görünür), ayrımı düpedüz reddedip iki terimi farksız bir şekilde eş anlamlı olarak kullansak iyi olur. Her hâlükârda *Leviathan*'ın ilk bölümünde benimsediği görüş budur. "Duyu verileri", der, "fantezidir [*fancy*], uykuyla aynı olan uyanma... Bu nedenle her durumda duyu, orijinal fanteziden başka bir şey değildir."

Spinoza, Descartes'tan çok Hobbes'la hemfikirdir ve tüm duyumun hayalgücü olduğunu bir ilke olarak kabul eder, böylece *imaginatio* [hayalgücü] onun duyuma [*sensation*] karşılık olarak kullandığı değişmez terimi olur (*Etika*, II. XVII, şerh). *Imaginatio* ona göre bir düşünce modu değildir ve ondan bahsederken, onunla her zaman aklın işlemlerine atıfta bulunan *idea* [*ide*] veya *percipere* [algılamak] kelimelerini hiç kullanmaz; hayalgücü bir etkinlik değil, bir edilgenliktir ve sonuç olarak hayaller, tıpkı hakikat içermediği gibi, “hata da içermez.” (Age.)

Leibniz de aynı görüştedir. Ona göre duyu verileri [*sensa*] gerçekten de ide adını hak ediyor; ama bunlar özel türden idelerdir, esasen karışık idelerdir, eğer bir açıklık durumuna getirilebilirlerse duysal karakterlerini kaybederler ve düşüncelere dönüşürler. Bu nedenle, doğal duyumsallıklarıyla sadece bazıları değil, hepsi bir tür rüya veya hayalî görüntüdürler. Sadece Locke (*Deneme*, II. XXX) ‘gerçek ideleri’ ‘fantastik’ olanlardan ayırt etme girişiminde bulunmuştur. Ancak bu, Locke’un gerçek duyu verilerini hayalî duyu verilerinden ayırt ettiği anlamına gelmez. Böyle bir ayrımın olmadığı konusunda hemfikir olduğu Hobbes ve Kartezyenlerden daha fazlasını yapmaz, ancak sebepler konusunda onlardan farklılaşır: Onlar tüm duyu verilerinin hayalî olduğunu söylerler, Locke hepsinin gerçek olduğunu söyler: Kendi vurgusuyla, “*Basit idelerimizin hepsi gerçektir.*” Fantastik olmasına izin vereceği ideler sadece isteyerek basit olanları keyfi bir şekilde birleştirerek oluşturduğumuz bazı karmaşık idelerdir.

Tüm duyu verilerinin gerçek olduğu kavrayışı, Locke’un takipçilerinin elinde hiçbir başarı kazanmadı; göreceğimiz gibi, Berkeley ve Hume bunun reddedilmesi gerektiğinin ivedi bir mesele olduğunu düşündüler. Bu, günümüz yeni realistleri tarafından yeniden canlandırıldı; Profesör Alexander örneğinde, yazarına şuurulu bir minnettarlıkla gerçekleştirildi; bu, cesur bir radikal ampirizm parçası olarak yeniden canlanmayı hak eden bir fikirdir. Ancak Locke radikal bir ampirist değildi; o, Newton tarafından tanımlandığı şekliyle nesneler dünyasına tamamen inanan sağduyu sahibi bir filozoftu; sonuç olarak bu anlayış, Locke’un onu yerleştirdiği ortamla uyumlu hâle getirilemezdi.

Metninde olduğu gibi, bu çirkin bir safsatadır. Gerçek ideleri, ‘şeylerin gerçek varlığı ve varoluşuna veya arketiplerine uygunlukları olanlar’ olarak tanımlar. Ama basit idelerin hepsi gerçektir, çünkü “Onları Zihnimizde üreten şeylerin güçlerine cevap verir ve bu güçleri kabul ederler” diye devam ettiğinde, bunu unutmıştır; duyu verilerinin dış nesnelerin içimizdeki eyleminden kaynaklandığı önermesine (Hobbes ve Kartezyenlere göre onların hayalî olduklarını kanıtlamış olan aynı önerme) onların gerçek oldukları önermesiyle eşdeğer olarak yaklaşıyor; başka bir deyişle, ‘gerçekliğin’ tanımını olarak, kopyanın arketip ile olan ilişkisinin yerine sonucun neden ile ilişkisini ikame ediyor.

Ancak Locke’da gerçek ideleri fantastik olanlardan ayırmak için oldukça farklı bir yöntemin tohumu da vardır. Fantastik bir ideyi zihnin ‘kendi başına yaptığı’ bir ide olarak tanımlar. Karmaşık ideler bazen fantastiktir, çünkü bazen basit idelerin ‘gönüllü kombinasyonları’dır, bu durumda onları oluştururken “İnsan Zihni bir tür Özgürlük kullanır.” Basit ideler asla fantastik olamaz, çünkü asla ‘zevk kurguları’ olamazlar; zihin “Kendi başına basit bir ide yapamaz.” Şimdi Locke bu olgunun farkına varmış gibi görünmez, ancak bu ifadeler, orijinallerine veya orijinal olmamalarına herhangi bir atıfta bulunmadan, gerçek ideleri fantastik idelerden ayırma şeklimiz hakkında bir açıklama yapmasını mümkün kıldı. Yapması gereken tek şey, düşünüm dediği şeye ilişkin güçlerimizin, istemli bir eylemi istemsiz bir *passio*dan ayırt etmemizi sağladığını, yani ne zaman etkilediğimizi ve ne zaman etkilendiğimizi iç gözlemle anlayabildiğimizi varsaymaktır. Eğer öyleyse, iç gözlem kendi başına gerçek duyu verilerini hayalî olanlardan ayırmaya hizmet edecektir. Elbette, duyu verilerinin arasındaki herhangi bir farkı algılamayacaktır, çünkü duyu verileri iç gözleme mevcut değildir, sadece duyuma mevcuttur; ancak onları duyumsadığımız etkinlikler arasında bir fark tespit edecektir. Birinde, etkinlik iç gözlemsel olarak istemli; diğerinde istemsiz biçimde kabul edilecektir: Bir *actio* değil, bir *passio* olarak.³

³ *Passio* (Latince): acı çekme, katlanma. Edilgenlik iması mevcut. *Actio*: eylemde bulunmak, gerçekleştirmek, eylem. Etkinlik iması mevcut. (Çev.)

Gerçek duyum ve hayalgücü arasındaki ayrıma ilişkin (adlandırdığım şekliyle) bu ‘İç Gözlem Teorisi’ Locke tarafından geliştirilmemiştir, ancak zeki herhangi bir okur bunu onun metninden geliştirebilirdi, ama aşırı zeki bir okur bunu yaptı.

3. Berkeley: İç Gözlem Teorisi

Berkeley’e göre, ‘duyu ideleri’, ‘hayalgücü ideleri’nden farklıdır (*Principles of Human Knowledge*, I, § 30). Bu terimler, Malebranche’ın *Recherche de la Verite*’sinden [*Hakikatin Araştırılması*] alınmıştır, ancak Malebranche, bu farkı fizyolojik olarak ifade etmekle yetinir, basitçe organizmamızda hissedilen bir rahatsızlık olarak gördüğü bir idenin dışsal bir nesnenin etkisinden veya organizmada kendi kendine başlayan bir değişiklikten kaynaklanabileceğini açıklar. Berkeley için, fizyolojiye olan bu başvuru sadece bir kaçamaktır. Sorun, iki farklı ide türünün kökenini açıklayan bir teori türetmek değildir; insanların, bu tür bir teoriyi türetmeden önce, belirli bir idenin hangi türe ait olduğunu nasıl bileceklerini açıklamaktır. Bu nedenle ayrım sıradan insanlar tarafından görülebilir ve onlar tarafından doğrulanabilir olmalıdır. Yani ideler açısından ifade edilmelidir; bunu ideler ile insan organizması veya genel olarak fiziksel dünya arasındaki ilişki açısından ifade etmek, hiçbir amaca hizmet etmez. Bu yüzden Berkeley, onu tamamen ideler açısından ifade etmeye çalışır ve “Duyu ideleri hayalgücü idelerinden daha güçlü, canlı ve farklıdır.” önermesini ortaya koyar.

Bu iki şeyden biri anlamına gelebilir. Gerçek duyu verileri ve hayalî duyu verileri arasındaki ‘güç’ veya ‘canlılık’ denen bir şeydeki ayrıma atıfta bulunabilir ya da gerçek duyum eylemi ile hayalgücü eylemi arasındaki ayrıma (aynı adla anılmasına rağmen, zorunlu olarak oldukça farklı bir türden bir ayrıma) atıfta bulunabilir. İlk durumda bu, (örneğin) gerçek bir sesin hayalî olandan daha yüksek olması dışında herhangi bir şey anlamına gelmez ve duyulabilme kalitesindeki bu fark, onları sırasıyla gerçek ve hayalî olarak adlandırdığımızda kastettiğimiz tek şeydir. İkinci durumda bu, gerçek bir sesin, hayalî bir sesin

yapmadığı bir şekilde kendisini bize dayattığı anlamına gelir; istesek de istemesek de gerçek bir ses duyulur, oysa hayalî bir ses istenildiği zaman çağrılabilir, kovulabilir veya onun yerine başka bir ses geçirilebilir. Burada fark sesler arasında değil, onları duyma deneyimleri arasındadır; kulakla değil, bu deneyimlerin farkında olduğumuz düşünümsel ya da iç gözlemsel bilinçle fark edilebilir bir farktır. Berkeley bu konumlardan ikincisini öne sürer ve bu kadar dikkatli bir Locke öğrencisi, hiç şüphesiz yukarıda alıntılanan pasajı incelemekle buna ulaşmıştır.

Ancak bu savunulabilir bir konum değil. Bu öğretiyeye göre, bazı ideleri istediğim zaman uyandıramayacağım ve kontrol edemeyeceğim olgusu, onların hayalî olandan farklı olarak gerçek olduklarının yanılmaz bir işareti olmaktan daha fazlasını ifade eder; hayalî olandan farklı olarak onları gerçek olarak adlandırmakla kastettiğimiz şey budur. Birbirleriyle ilişkili iki olgu yok, tek olgu vardır. Ama bu doğru değildir. Genelde şüphesiz birleşik olan, ancak bazen ayrı ayrı ortaya çıkabilen iki farklı olgu vardır. En uç durum, hastanın hiç kontrol edemediği hayalî görüntüler, sesler ve benzeri şeylere takıntılı olduğu akıl hastalığı halüsinasyonudur; ama en sağlıklı organizmada bile aynı şey gözlemlenebilir. Belli görüntü ve seslerden dehşete düşen bir insan bir süre onları zihninden atamaz; durdurmak için çaba gösterse de kazayı, kanı, çılgınlıkları hayal etmeye devam eder. Bu, Berkeley'in ilkesine göre, onları hayal etmediğinin, gerçekten gördüğünün kanıtı olmalıdır. Aslında bu, yalnızca kasıtlı bir irade eylemi ile hayalgücümüzü kontrol edebilme ölçüsünün çok sınırlı olduğunu kanıtlar.

4. Berkeley: İlişki Teorisi

Berkeley, bu ayrım teorisinden tatmin olmamış gibi, hemen bir başkasını ifade etmeye geçer, ben buna ilişki teorisi diyeceğim. Duyu ideleri de "Aynı şekilde bir kararlılığa, düzene ve tutarlılığa sahiptir ve rasgele harekete geçirilmezler, ... ama düzenli bir sırayla veya diziyle harekete geçirilirler. ... Şimdi, bağlı olduğumuz zihinde, duyu idelerini içimizde harekete geçiren be-

lirlenmiş kurallar veya yerleşik yöntemler, *doğa yasaları* olarak adlandırılır ve bunları deneyimle öğreniriz.”

Bu şu şekilde açıklanabilir. Birini istem dışı, diğerini istemli olarak adlandırarak ifade edilebileceği gibi, kendi başlarına düşünüldüğünde, gerçek bir duyum ile bir hayal arasında böyle bir fark olmasa bile, gerçek duyu verileriyle hayalî duyu verilerinin, varsayılan bir cisimler dünyasına başvurulmadan, yani her bir duyu verisinin diğeriyle içinde bulunduğu ilişkiyi dikkate alarak ayırt edilebileceği bir yol vardır. Doğa yasaları (der bize Berkeley), cisimler, cisimsel hareketler veya cisimsel güçler arasındaki ilişkilerle ilgili yasalar değil, ancak duyu verileri arasındaki ilişkilerle ilgili yasalardır. Bunları cisim açısından formüle etmek, kısa olduğu için uygun olabilir; ancak bu, tam olarak ifade edilirse, belirli duyu verilerinin belirli başka duyu verileriyle ilişkili olduğunu ve gelecekte benzer duyu verileriyle ilişkili olmasını beklediğimizi anladığımız yollarla ilgili bir ifade hâline geleceğini ortaya koymanın sadece kısa bir yöntemidir. Maddenin yok edilemez olduğunu söylersek, şunun gibi bir şeyi kastederiz: Önceden insan belirli görme ve dokunma duyu verilerine sahipse belirli bir yerde yatan bir taş gördüğünü söyleyerek bu türden duyu verilerine olağan bir şekilde göndermede bulunabilir, sonra izlemeye ve dokunmaya devam ederse (a) taşın hâlâ orada olduğunu (b) veya uzaklaştığını (c) veya kırıldığını söyleyerek tanımladığımız türe ait başka duyu verilerine sahip olacaktır; oysa o kişi eğer taş kayboldu diyerek tarif etmemiz gereken duyu verilerine sahipse, bu başkalarıyla ilişkisi şimdi o kişinin taşın nereye gittiğini söyleyerek tanımlanabilecek daha öte duyu verilerine sahip olacağı bir konuma kendisini sokmaya açıktır. Bizim büyük modern Berkeleycimiz Lord Russell’ın belirttiği gibi, bu program, cisimler hakkındaki önermeleri duyu verileri [*sense-data*] hakkındaki önermelere dönüştürmektir.

Şimdi, Berkeley’in görüşüne göre, doğa yasalarına ‘hayalgücü ideleri’ tarafından değil, ‘duyu ideleri’ tarafından uyulmaktadır. Duyu ideleri, Profesör Price’in takdire şayan bir şekilde ifade ettiği gibi, (örneğin) üç metre uzaklıktan bir cismi şu ve şu tarzda göreceği göze iki fit uzaklıktan o cismin hangi gö-

rüntüsünün sunulacağını ve yine, göze böyle görünen bir cisme elle dokunulduğunda nasıl hissedileceğini belirleyen sabit kurallarla bağlanmış duyu verisi ‘ailelerine’ veya gruplarına aittir. Aksine, ‘hayalgücü ideleri’ni, Berkeley, Price’ın Broad’u takip ederek ‘vahşi’ dediği şey olarak düşünür: Onlar hiçbir aileye ait değildir; benzer veya farklı başka idelerle bağlantılı olmalarını sağlayan hiçbir kural yoktur.

Bu öğretisi ilk bakışta yeterince doğru görünüyor. Akşam karanlığı çöküyor; pencerenin camına bir şeyler çiziyorum ve omzumun üzerinden geriye baktığımda, odanın karanlık bir köşesinde, orada çömelmiş siyah bir hayvana benzeyen bir şey görüyorum. Gerçekten bir hayvan mı görmüştüm yoksa onu hayal mi ediyordum? Soruma cevap vermek için kullandığım prosedür tam olarak Berkeley’in önerdiği şey gibi görünüyor. ‘Doğa yasaları’na başvurarak başlıyorum. Orada gerçekten bir hayvan olsaydı ya orada kalır ya da gider. Işığı açtım ve onu gördüğüm yere baktım. Orada hiçbir hayvan yok. Odanın geri kalanını aradım, sonuç yine aynı. Kapı kapalı ve içinde saklanabileceği bir köşe veya kaçmış olabileceği bir delik yok. Bunun gerçek bir hayvan değil hayalî bir hayvan olduğu ya da başka bir deyişle gerçekten görmeyip hayal ettiğim sonucuna vardım.

Bu, hiç şüphesiz nasıl bir yol tuttuğumuzu gösteriyor. Ancak Berkeley’in iddiasını gerçekten doğrulamıyor. Çünkü hayalî hayvan, doğa yasalarına gerçekten karşı gelmez. Bazılarına karşı gelebilir ama diğerlerine karşı gelmez. Bu nedenle ‘vahşi’ değildir, ilk başta onu yönlendirmeye çalıştığımız aileye ait olmasa da bir aileye aittir. Berkeley’in onun görünüşü hakkındaki düzen dediği şey var. Önce siyah hayvanım gelir; akşam karanlığında gelir; yorgun olduğum zaman gelir; küçük bir çocuk olarak karanlıktan korkan bir kişiye hafif ama algılanabilir bir korku hissiyle gelir; kısaca, fiziksel terimlerle tanımlayabileceğim bir aileye ait olmasa da açıkça psikolojik olarak tanımlanabilen bir aileye aittir. Berkeley, normalde cisimler olarak adlandırılan duyu verileri gruplarının soyağacına sahip olduğunu ve yasalara uyduğunu, normalde zihinler olarak adlandırılanların hiçbir soyağacına olmadığını ve kendilerini kesinlikle yasadışı (kendi deyimiyle keyfî) bir şekilde yönettiğini iddia ediyor gibi

görünür. Ancak bu, günümüzde kimseyi ikna etmeyecektir. Psikoloji biliminin durumundan hiç kimse tamamen memnun değildir; ama hiç kimse kendi memnuniyetsizliğini, psikolojik dediğimiz olayların herhangi bir düzen ya da nizam olmaksızın gerçekleştiğini iddia edecek kadar zorlamaz.

Berkeley'in ayrımını, 'duyu ideleri' veya gerçek duyu verilerinin fizik yasalarıyla, 'hayalgücü ideleri' veya hayalî duyu verilerinin psikoloji yasalarıyla karşılıklı ilişki içinde olduğunu öne sürerek gelişmiş bir biçimde yeniden ifade edebilir miyiz? Hayır; buna karşı iyi sebepler var. İlk olarak, iki yasa dizisi birbirinden böylesine bütüncül biçimde ayrılamaz. Gerçek duyu verileri, hayalî olanlar kadar psikolojik yasalara uyar ve psikolojinin sonunda fiziğe indirgenip indirgenemeyeceği sorusu hâlâ sonuca bağlanamamıştır. İkincisi, her iki yasa dizisi de deneyimle öğrenilirse, bunun sonucu, fizik yasalarının ne olduğunu ancak gerçek duyu verilerimizi inceleyerek ve psikoloji yasalarının ne olduğunu ancak hayalî duyu verilerimizi inceleyerek öğrenebiliriz. Bu nedenle, optik ve akustik bilimlerini inşa etmeye başlamadan önce görme idelerini işitme idelerinden ayırmamız gerektiği gibi, ilk önce farklı tür 'ideler' arasında kesin bir ayrım yapamazsak, her bir türe ait hangi yasaların olduğunu tespit etmeye başlayamayız. Gerçek duyu verilerini hayalî olanlardan ayırmak için kurallara ihtiyacımız varsa, bize bu kuralları öğreten duyum, gerçek duyum ve hayalgücünün ayırt edilemez karışımı olamaz. Bu argüman aynı şekilde hayalî duyu verilerinin kendi yasalarına uyduğu görüşüne ve bunların tamamen vahşi olduğu görüşüne karşı aynı şekilde geçerlidir. Bu, daha sonra ele alacağımız Kant'ın görüşünün başlangıç noktasıdır.

5. Hume

Hume'un aynı sorunu yeniden ele aldığında, Berkeley'in ilişki teorisini bırakıp kendi iç gözlem teorisini benimsemesine neden olan da hiç şüphesiz bu zorluktu. Hume bu teoriye büyük önem vermiştir ve bunu *Treatise of Human Nature* [*İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*] adlı eserinin açılış cümlelerinde açıklamaktadır. Bu

açıkça görülüyordu çünkü tüm bilgimizin nasıl Berkeley'in duyu ideleri olarak adlandırdığı ve kendisinin 'izlenimler' olarak adlandırdığı şeyden türetildiğini gösterme görevini yerine getirerek, bunların 'ideler' dediği hayalgücü idelerinden ayırt edilemezse haklı olarak tüm türetmenin hükümsüz kılınacağını kabul etti. Bu nedenle ilk görevi, bu ayrımı sağlam bir temele oturtmaktı. Ama nasıl? Locke'un tarzıyla, yani idelerin kendilerinden 'orijinallerine' veya 'arketiplerine' dönerek değil; bunlar bir durumda idelerin nedenidirler, başka bir durumda değildirler. Berkeley'in eleştirisi bunun imkânsız olduğunu göstermişti. Bu ayrım, bu tür ideler arasında bir ayrım olmalıdır. Ancak Berkeley'in iki teorisinden ikincisi işe yaramazdı, çünkü duyu idelerini hayalgücü idelerinden ayırmak ile doğa yasalarını tespit etmek arasındaki ilişkiyi tersine çeviriyordu. Ayrım önce gelmelidir; ancak tamamlandığında doğa yasalarının ne olduğunu tespit edebiliriz. Bu nedenle ayrım, iki tür deneyim arasındaki doğrudan incelemeyle algılanabilen bir farklılığa bağlı olmalıdır.

Böylelikle Hume (düşüncesinin tüm yönelimini yanlış anlamadıysam), *İnceleme*'sinin ilk iki cümlesinde ortaya konduğu gibi, iç gözlem teorisine ilişkin kendi bildirimine ulaştı. "İnsan zihninin tüm algıları, *izlenimler* ve *ideler* olarak adlandıracağım iki farklı türe ayrılır. Bunların arasındaki fark, zihne girme ve düşüncemize veya bilincimize ulaşma kuvvet ve canlılık derecelerinden oluşur." Burada demek istediği şey, Berkeley'in 'daha güçlü, canlı ve farklı' kelimeleriyle ifade ederken anladığımız şeyle aynıdır. Hume, örneğin, tüm olası ışık duyu verileri bir ucunda göz kamaştırıcı bir parlaklıktan diğer ucunda görünmezliğe kadar giden bir yoğunluk ölçeğinde düzenlenmişse, bu ölçekteki bir noktanın üst tarafında tüm daha parlak duyu verilerinin gerçek duyu verileri olduğu, bu noktanın altındaki daha sönük olanların da hayalî duyu verileri olduğunu kastetmez. Bunu açıklığa kavuşturduğu pasaj, "Karanlıkta oluşturduğumuz kırmızı idesi ve güneş ışığında gözümüze çarpan izlenim, doğada değil, yalnızca derece olarak farklılık gösterir." dediği pasajdır. Parlaklık veya doygunluk farkı, açıkça bir fark olacaktır. Hume, duyu verileri arasındaki farka değil, duyumlar arasındaki farka işaret eder. Bir izlenimin süper gücü ya

da canlılığından söz ettiğinde, bununla, bir ‘izlenimi’ ‘algılama’ eyleminin ya da durumunun, bizim irademiz dışında bile düşü-
nüm veya deneyimin bize dayatıldığını anladığımız eylem veya
durum olduğunu kasteder; bir ‘idenin’ ‘zayıflığı’ ile bu tür al-
gıların rızamız olmadan bize dayatılması için yeterli güce sahip
olmadığı, ancak emrimize boyun eğdiği olgusuna (veya böylece
varsayılan olguya) göndermede bulunur. Kısacası, gerçek du-
yum ve hayalgücü arasındaki ayrım, yetersizliğimiz ve duysal
deneyimlerimizi kontrol etme, uyandırma, bastırma veya deği-
ştirme amacını belirleme yetersizliğimiz veya yeterliliğimiz ara-
sındaki ayrımla belirlenir.

Hume, bu ilkeyi kesinlikle istenildiği kadar açık bir şekilde ifade etmez. Özellikle, onunla çelişen itiraflarda bulunur, çeliş-
kiyi ortadan kaldırmaya çalışmaz. “Uykuda, heyecanlıyken, de-
lilikte veya ruhun çok şiddetli herhangi bir duygusunda”, idele-
rimizin izlenimlerle ilgili verdiği tanıma uyduğunu doğru bir şe-
kilde gözlemler; ancak şu olası çıkarımlardan hiçbirine ulaşmaz:
Bunlar gerçekten izlenimdir veya Hume’un tanımı hatalıdır. Bu
durumların istisnai olduğunu söyleyerek kendini mazur görür;
bunun, reddettiği alternatif kritere, yani çeşitli deneyimlerimizin
birbiriyle içinde bulundukları ilişki kriterine başvuru anlamına
geldiğini fark etmez. Işık duyu verisinin parlaklığı, duyu verisinin
kendisinde (Locke’un duyum dediği şeye) hemen verili bir nite-
liktir; onun gücü ya da canlılığı, Hume’un onu algılama dediği
etkinliğin bir niteliğidir ve Locke’un bu etkinliğe ilişkin farkın-
dalığımızda bir düşünüm idesi dediği şey olarak hemen verilir;
ancak istisnai olma, gerçek duyu verileri olarak kabul edilecekse
duyu verilerimizin birbirleriyle olan ilişkilerini belirleyen bir ku-
ral örneği olarak onu düşünmeye çalıştığımızda ona atfedebile-
ceğimiz bir şeydir yalnızca. Böylece, tüm bilgiyi duyumdan elde
etme girişimi daha ilk sayfada bozulmuştur: Hume’un deneyim
üzerine inşa etmeyi önerdiği türden ilkelere, deneyimin kendileri-
ne güvenli bir temel sunacak kısımlarını sunmayacaklardan ayırt
etmek için, başlangıçta gizlice başvurulmuş oldu.

Pekâlâ, ya bu başvuruya izin verilirse? Modern psikologlar
kabul etmekte tereddüt etseler de bu tür durumların gerçekten
istisnai olduğu kabul edilmesine rağmen bunlar insan deneyimi

gövdesinde gerçek olgular olarak mevcuttur. *Giriş*'inde Hume'un tüm bilimlerin başında böylesine baskın bir konuma sahip olduğunu iddia ettiği 'insan bilimi', sadece diğerlerinden daha az yaygın oldukları için, kendi konusunun incelenmesi açısından hiçbir değere sahip olmadıkları uygun biçimde kanıtlanmış tüm olgu sınıflarını göz ardı etmekle yetinecek kadar bilim dışı değildir. İstisna, kuralın onu açıklama görevinin üstesinden gelip gelmediğini göstererek o kuralı 'kanıtlar'; üstesinden gelmezse o kuralın yanlış olduğu kanıtlanır. Ancak Hume'un bu kadar tanıdık bir yöntem ilkesini insan doğası bilimine genişletmeyi reddetmesi, onun açısından sadece acayip bir şey değildi; bu, çoğu modern Kant öncesi filozofun varsaydığı şu genel teoriden kaynaklandı: İnsan doğası hakkında doğru bir şekilde düşünmeye gücünüz yetmez, çünkü içindeki özgürlük unsuru nedeniyle insan doğası belirsiz bir şeydir, rastgele hareket eder, öyle ki bu konudaki en gerçek ifadeler bile yalnızca (Aristoteles'in etik biliminin bildirimleri hakkında söylediği gibi) 'çoğunlukla' doğrudur ve istisnalar önemli değildir. İnsan doğası bilimindeki ilerlemenin, tıpkı diğer bilimlerde olduğu gibi, istisnaları ciddiye alarak ve özel bir öğretici olarak alışılmadık duruma (örneğin başkalarının olumlu kanaatlerini kazanmak için değil, bunu yapmaktan hoşlandığı için değil, sadece ödevi olduğunu düşündüğü için başkalarına iyilik yapan insan) bağlanarak gerçekleşmesi gerektiğini ilk gösteren, Kant'tı.

6. Kant

Bu daha katı yöntem ilkeleri sayesinde, Kant'ın Hume'ununki gibi istisnalarla delik deşik bir genellemeyi kabul etmesi engellendi. Kant'ın, deneyimin yapısına ilişkin görüşüne göre, gerçek ve hayalî duyu verileri arasında herhangi bir ayrım varsa, bu, 'güç ve canlılık' farkında, yani onları 'algıladığımız' eylemlerin istemsiz veya istemli karakterinde bulunamaz. Başka yerde bulunması gerekir; ilk bakışta Kant, Berkeley'in ikinci konumunu yeniden ifade ediyor ve ayrımı belirli bir duyu verisinin diğerleriyle ilişkili olma tarzına yerleştiriyor görünür. Ona göre ger-

çeklik, bir anlayış kategorisidir ve anlayış, birincil işlevi içinde, duyu verileri arasındaki ilişkilerle ilgili olarak düşünülür.

Ancak Kant aslında Berkeley'e dönmez. Berkeley'e göre, 'doğa yasaları' istisnasız 'deneyim'den öğrenilir; yani bunların hepsi ampirik yasalardır, duyu verileri arasındaki ilişkilere dikkat edilerek keşfedilen ve doğrulanan, birinci düzenin yasalarıdır. Hume tereddütle ve Kant daha açık bir şekilde bu ilkeye saldırdı ve bu birinci düzen yasalarının ikinci dereceden yasaları ima ettiğini gösterdi, Kant bunları 'anlayış ilkeleri' olarak adlandırdı. Şimdi, görece birinci düzen doğa yasalarına göre, bilimsel keşif tarihinin herhangi bir anında tespit edildikleri sürece, şimdiye kadar bilinen yasaların herhangi bir aile içindeki kendi yerleri hakkında hiçbir açıklama yapmaması anlamında, şu ya da bu duyu verisi pekâlâ 'vahşi' olabilir. Ancak bu, görece ikinci düzen yasalarına göre böyle olamaz. Bu, her olayın bir nedeni olması gerekir anlayışının bir ilkesidir. Fark ettiğimiz hiçbir olay bu ilkedен kaçamaz. Bu yönde vahşiliğe varabileceği en uzak nokta, bizim açımızdan, özellikle nedeninin ne olduğunu keşfetmedeki başarısızlıktır.

Bu nedenle Kant'ın ikinci düzen yasalarını keşfi, vahşi duyu verileri olmadığının keşfini içerir. Aynı zamanda, vahşi duyu verileri vardır derken ne demek istediğimizi açıklamasını sağlar. İkinci dereceden yasaların ışığında onların yorum kabul etmeleri gerektiğini bilsek de bazı duyu verilerinin henüz gerçekten yorumlanmadığını ve belki de henüz bilmediğimiz birinci düzen yasalarının keşfi aracılığıyla olması dışında yorumlanamayacağını söylüyoruz.

Böylece hayalgücü teorisi, Descartes'tan Kant'a üç farklı aşamadan geçer:

(i) Açıkça görünen o ki, 17. yüzyıl filozoflarının çoğuna göre, tüm duyum sadece hayaldir. Sağduyu ayrımı basitçe silindi ve gerçek duyum olarak adlandırılabilir bir şeyin varlığı reddedildi. Duyu verilerimizin, (varlığından elbette duyumla değil düşünceyle emin olduğumuz) diğer cisimlerin kendi bedenlerimiz üzerindeki eyleminden kaynaklandığı kabul edildi, ancak hayalin dışsal bir nedeni olduğu olgusu onu daha az hayal yapmaz.

(ii) İngiliz ampiristler sağduyu ayrımını yeniden ifade etmeye çalıştılar, ancak bir anlaşılmaya varamadılar: İçlerinden herhangi biri (kendisi savunulsa bile) bu ayrımın savunması olarak kabul edilebilecek bir teori öne sürmedi: Çünkü teorilerinin hiçbirisi bununla pek uyuşmuyordu.

(iii) Kant (Leibniz ve Hume'un önemli yardımıyla) soruna, yeni bir çizgide yaklaştı. Nihayetinde Kartezyenlerin çürüttüğü kavrayış olan gerçek duyu verileri ile hayalî duyu verilerini aynı cinsten iki eş güdümlü tür olarak tasavvur etmeye çalışmak yerine, ampiristlerin onu yeniden canlandırma girişimlerine rağmen, Kant aralarındaki farkı bir derece farkı olarak tasarladı.⁴ Ona göre, gerçek bir duyu verisi, ancak, tek başına gerçek sıfatını verme gücüne sahip olan anlayışla yorumlanmış bir duyu verisi anlamına gelebilir; o zaman hayalî bir duyu verisi, bu sürece henüz girmemiş bir duyu verisi anlamına gelecektir.

7. Yanıltıcı Duyu Verileri

Gerçek duyu verileriyle hayalî duyu verileri arasındaki sağduyu ayrımı, Kartezyenler tarafından açıkça reddedilse de düşünce-miz üzerinde belirli bir etkiye sahiptir. Sağduyu bir ayrım yaptığında, felsefeye de bir tür ayrımın var olabileceğini düşünmesi tavsiye edilir; ama kesinlikle sağduyu ile verilen bu açıklamanın doğru olduğunu varsaymak zorunda değildir.

Bu görüşte Kant tarafından ima ediliyor olarak gördüğümüz bir şey varsa, sağduyu ayrımı haklı gösterilebilir; ancak iki duyu verisi sınıfı arasında bir ayrım olamaz. Gördüğümüz gibi bu, İngiliz ampiristler tarafından bile kabul edildi; ama sağduyu tarafından kabul edilmez ve herhangi bir felsefi okulun bulgularına bağlı olmadığımız için, şimdi soruyu doğrudan ele almalıyız.

⁴ Burada ve başka yerlerde bu kelimeyi geleneksel felsefi anlamda kullanıyorum, bu anlamda derece farklılıklarının tür farklılıkları içerdiği anlaşılıyor; Locke'un 'üç bilgi derecesi'nde olduğu gibi, burada her bir 'derece' hem bilginin özünün aşağıdaki derecedekinden daha tam (daha kesin, hataya daha az meyilli) bir şekilde farkına varılmasıdır hem de taze bir bilgi türüdür. Bkz. *Essay on Philosophical Method*, s. 54-5, 69-77.

Bunu en iyi yanıltıcı duyu verileri analiziyle başlayarak yapabiliriz. İlk bakışta, duyu verilerinin kendi içlerinde gerçek ve hayalî olmak üzere iki tür olduğunu söylemek, yanıltıcı duyu verisinin gerçek duyu verisiyle yanlışlıkla karıştırılan hayalî bir duyu verisi olduğunu söylemek sağduyu görüşünün tatmin edici bir gelişimi gibi görünebilir. Rüya da denize, gökyüzüne ve dağlara baktığımı görürsem, gördüğüm renkler hayalî renklerdir, ancak rüya bir yanılsama unsuru içerdiği ölçüde onları gerçek renkler sanırım. Hayalî duyu verilerini yanıltıcı duyu verilerine dönüştüren bu yanılgıdır. Bu nedenle, özel bir yanıltıcı duyu verisi sınıfı yoktur. Yanıltıcı olmalarına binaen bu renklere özel bir şey yoktur; onları yanıltıcı olarak tanımlamak sadece onlar hakkında bir hata yapıldığını söylemektir. Düşünürler olarak gururumuzu teskin etmek için, hatanın kendimizden değil onlardan kaynaklandığı numarası yapabilir ve onları bir şekilde bizi bunu yapmaya zorlamakla suçlayabiliriz. Ama bu ikiyüzlülüktür. Bunu düşünen bir insanı hataya zorlayacak türden hiçbir şey olamaz. Olsaydı, hata asla düzeltilemezdi, öyle ki, hiçbir zaman o şeyi yanıltıcı olarak adlandıramazdık.

Ancak haklarında hataların yapıldığı tek şey hayalî duyu verileri değildir. Aynı genel türden hatalar, özellikle bize alışılmadık durumlarda kendilerini gösterirlerse, gerçek duyu verileri hakkında da yapılır. Bir çocuk ya da vahşi (hatta bir köpek ya da kedi) yüzünü aynada ilk kez gördüğünde, şu anda gördüğü ile bir çerçeve ya da delikten görülen başka bir kişinin yüzü arasındaki benzerlik nedeniyle, ayna düzleminin arkasındaki bir yüze baktığını düşünerek aldanması çok muhtemeldir. Aslında her zamanki gibi başının ön tarafında bulunan kendi yüzüne bakıyor. Ona aşına olmadığı koşullarda bakıyor, ancak bu koşullara ben aşınayım, tıraş olurken aynada gördüklerimi tıraş bıçağı ve fırça kullanırken hissettiklerimle ilişkilendirmekte hiç zorluk çekmiyorum. Ama rüyamdaki deniz, gökyüzü veya dağlar benim için ne kadar yanıltıcıysa, aynada görünen yüz de çocuk veya vahşi için o kadar yanıltıcıdır.

Bu nedenle, yanıltıcı duyu verilerini, gerçek duyu verileriyle karıştırdığımız hayalî duyu verileri olarak tanımlamakta hatalıydık. Yanıltıcı duyu verileri, hayalî ve gerçek arasındaki ayrıma

başvurmadan tanımlanabilir. Herhangi bir duyu verisi, biz onun hakkında bir hata yaptığımız sürece yanıltıcıdır. Bu hata, onu farklı bir duyu verisiyle yanlışlıkla karıştırmaktan ibaret değildir. Aslında bunun nasıl mümkün olabileceğini görmek kolay değil. Bir duyu verisinde olabilecek her şey, doğrudan duyum eyleminde bize mevcuttur. Bizim koşullarımızdaki başka bir kişinin benzer hatayı yapacağına inanmakta yanılıyor olabiliriz; ancak kırmızı bir parça görerek onu mavi bir parça ile karıştırmayız. Duyu verilerimizle ilgili yaptığımız hatalar, onların olası veya beklenen diğer duyu verileriyle olan ilişkileriyle ilgili hatalardır. Çocuk ya da vahşi aynaya baktığında belli bir renk kalıbı gördüğünü düşünmekte yanılmamaktadır; bunun iki adım ötede birinin yüzüne baktığında gördüğü şeye benzediğini düşünerek yanılmaz; onun hatası, bu olgulardan dolayı gördüğü yüzü aynanın arkasında hissederek ona dokunabileceğini düşünmesinde yatmaktadır. Daha fazla deneyim ona dokunmak için aynanın önünde hissetmesi gerektiğini öğretecektir. Bu deneyime yansımalar hakkında öğrenme denir ve Berkeley'in deneyimle doğa yasalarını öğrenmek dediği şeyin bir örneğidir.

Öyleyse yanıltıcı bir duyu verisi, basitçe, diğer duyu verileriyle içinde bulunduğu ilişki hakkında hatalar yapmamıza istinaden bir duyu verisidir Yanılsama kavrayışı ortadan kalkar, hata kavrayışına dönüşür.

8. 'Görünüşler' ve 'Hayaller'

Benzer şekilde ele alınması gereken bazı başka kavrayışlar da vardır. Bunlardan biri 'görünüş kavrayışı'dır.

Uzaktaki bir insanın, yakındaki bir insandan daha küçük 'görüneceğini' ya da demiryolu raylarının yakınsak 'göründüğünü' söyleriz, ancak bunların böyle görüldüğü kişi, o iki insanın aynı boyda olduğunu ve rayların paralel olduğunu çok iyi bilir. Bu, günlük ve teknik-olmayan bir konuşma şeklidir. Bazı filozoflar veya psikologlar, bunu, insanları veya demiryolu raylarını, insanların veya demiryolu raylarının 'görünüşü' olarak adlandırdıkları şeylerden ayırmamız gerektiğini söyleyerek

‘açıklar’ ve ikisi gerçekten aynı boyutta olmasına rağmen uzak-taki insanın yakındaki bir insandan daha küçük göründüğünü söylediğimizde, her iki insan da aynı boyutta olmasına rağmen uzaktaki insanın görünüşünün, yakındaki insanın görünüşünden daha küçük olduğunu kastederiz. Demiryolu rayları söz konusu olduğunda, rayların kendilerinin paralel olduğu, ancak görünüşlerinin yakınsak olduğu söylenecektir.

Eğer bu sadece konuşmadaki bozukluksa, istenmese de affedilebilir. Ama teori ise, onu kabul etmemeliyiz. Eğer böyle bir ‘görünüş’, duyumda gerçekten doğrudan verili olsaydı, bu, deyim yerindeyse, bizim belirli bir hata yapmamız için duyumun kendisinde bir teşvik veya cazibe oluştururdu; bu da imkânsızdır, çünkü hiçbir duyum bizi bu konuda bir hata yapmaya zorlayamayacağı gibi, bizi bunu yapmaya ikna edemez veya teşvik edemez. Uzaktaki insanın daha küçük göründüğünü veya rayların yakınsak göründüğünü söylediğimizde kastettiğimiz şey önceki bölümde açıklanmıştı (s. 166). Kısaca şunu demeye geliyor: Şu anda gördüğümüz renklerin desenlerini, belirli türden vesilelerle gördüğümüz desenlere benzettiğimizden dolayı, belirli tarzlarda davranacağını umduğumuz başka duyu verilerinin de aynı benzerliği göstermeye devam edeceğini düşünme hatasına karşı kendimizi veya başkalarını uyarıyoruz. Bu nedenle, ‘duyu yanılsamaları’ veya ‘yanıltıcı duyu verileri’ ifadesi, duyu verileri arasındaki ilişkilerde gerçek hataların yapıldığı durumları tanımladığından, ‘duyu görünüşleri’, bu tür hataların olmamasına özen gösterilen durumları tanımlar.

Aynı türden bir hata, ‘hayal’ kelimesinin kullanımıyla da ifade edilir. Bu iki hata benzerdir, çünkü her biri duyu verisini ya da az çok bu duyu verisine modellenmiş kurmaca bir varlığı, bu varlık hakkında düşündüğümüzde ve yanlış biçimde düşündüğümüzde yaptığımız hataları yansıtır. Bu ikinci aldanışın kurbanı şunu söyleyecektir: “Bütün bunlar ‘hayal’ kelimesiyle daha iyi ifade edilebilir. Diğerinden daha uzakta bir insan görürsek ya da demiryolu raylarına aşağıya doğru yandan baktığımızda gördüğümüz şey, baktığımız şeyin bir hayalidir. Uzaktaki insanın hayali, daha yakındakininkinden gerçekten daha küçüktür; rayların hayalleri gerçekten yakınsaktır; çubu-

ğün sudaki görüntüsü gerçekten bükülmüştür; ama buradan o şeylerin böyle olduğu sonucu çıkmaz. Bu, hayallerin oluşturulduğu koşullara bağlıdır.”

Eğer terminoloji buysa sakıncalıdır; teori buysa yanlıştır. Terminoloji olarak, bir duyu verisinin bir cisimle ilişkisi ile bir fotoğrafın veya çizimin fotoğrafı çekilen veya çizimi yapılan cisimle ilişkisi arasında bir benzerlik önerir. Bu sakıncalıdır, çünkü böyle bir benzerlik yoktur. Bir çizim ile çizilen cisim arasındaki ilişkinin özü, her ikisinin de bizim algıladığımız cisimler olarak gözle görülür şekilde bize mevcut olmalarıdır ve birine gözle görülür şekilde ona benzediği kadarıyla diğerinin hayali denir. Demiryolu raylarına baktığımızda gördüğümüz şeyi demiryolu raylarının bir hayali olarak adlandırmak, iki şeyi ayrı ayrı gördüğümüzü önermektir, oysa teoremin ana fikri, onları ayrı ayrı görmediğimizdir; gördüğümüz şeyin demiryolu raylarının gerçek bir kopyası olduğunu öne sürmektir, oysa yapılan açıklama bunun öyle olmadığı yönündedir. Teori olarak yanlıştır, çünkü kendimiz ile baktığımız şey (yani algılanan bir cisim olarak gözle görünür biçimde bize mevcut olan şey) arasında üçüncü bir şey getirir, bu üçüncü şeyin araya girişiyle nesne denilen şeyi hiç görmeyiz; algılarımız yanılsama olmadığı sürece, o üçüncü şey bu nesneye tamamen benzemelidir ve yine de onun bundan çok farklı olduğu kabul edilmektedir. Bütün teori, bazen duyu verilerimizle ilgili yaptığımız hataları, bu hataları duyu verilerinin kendisine yansıtarak açıklama girişiminden başka bir şey değildir.

9. Sonuç

Şimdi hayalgücüne dönelim; sıradan konuşmada bize bir şeyi hayal etmemiz söylendiğinde, hayal ettiğimiz şeyin her zaman ‘gerçekten orada olmayan’ bir şey olmadığını gözlemleyerek başlayalım. Önümde bir kibrit kutusu duruyor. Üç tarafı bana dönük ve gerçekten sadece bu üç tarafı görüyorum. Ama diğer üçünü hayal ediyorum; bir sarı ve siyah, bir mavi ve bir kahverengi taraf. Ayrıca içini de hayal ediyorum, kibrit çöpleri var.

Onun hissini ve fosfor bileşimli kaplamalarıyla kahverengi uçlarının kokusunu hayal ediyorum. Bunların hepsi hayal ettiğim kadarıyla gerçekten orada. Dahası (bu, Kant'ın temas ettiği bir noktadır), ancak onları hayal ettiğim kadarıyla kibrit kutusunun katı bir cisim olduğunun farkındayım. Gerçekten görebilen, ancak hayal edemeyen bir kişi, bir katı cisimler dünyasını değil, yalnızca (Berkeley'de olduğu gibi) "çeşitli şekillerde yerleştirilmiş çeşitli renkleri" görürdü. Bu nedenle, Kant'ın dediği gibi, hayal etme, etrafımızdaki dünya hakkındaki bilgimiz için "vazgeçilmez bir işlevdir".

Bu onaylanmalıdır; ama yine de başka türden durumlarda hayal ettiğimiz şeylerin yalnızca hayaletler, gerçekliği olmayan şeyler olduğu söylenebilir. Bunun ne anlama geldiğinden tam olarak emin değilim. Bir gökkuşağına baktığımda, üzerinde insanların tırmanabileceği, kırlangıçların yuva yapabileceği, iki ucundan toprağa dayanan kemerli ve boyalı bir yapıya baktığımı sanmıyorum. Güneş ışığıyla aydınlatılan ve beyazlığını renklere bölen yağmura baktığımı düşünüyorum (ancak hiçbir damlasını göremiyorum). Bunu söylediğimde, duyu verilerimin bir yorumunu reddediyor ve diğerini kucaklıyorum. Gökkuşağı bir anlamda değil, iki anlamda 'gerçekten oradadır'. Bir duyu verisi veya duyu verilerinin bir düzenlemesi olarak, onu gördüğüm anlamda gerçekten oradadır ve bu anlamda, odanın karanlık köşesindeki hayalî canavarım ve alkol krizinin yılanları da gerçekten oradadır. İfadenin diğer anlamıyla, gerçekten de orada var olan, yağmur ve güneş ışığıdır, yani duyu verilerimi yorumlamama göre orada olan şeylerdir bunlar.

Safra kesesinden mustarip bir kişi, gözlerinin önünde dalgalanan bir zikzak deseni ya da yanyana çizgiler görebilir. Yokuş yukarı çok hızlı yürüdüğümde, görüş alanımın ortasında, merkezinde parlak ve kenarlarına doğru kırmızıya dönüşen bulanık ve granüler bir yeşil ışık parçası görürüm. Bunun kalbimin işleyişi ile bağlantılı olduğunu düşünürüm, diğerinin de sindirim sorunuyla bağlantılı olduğunu. Bunlar 'gerçekten orada' mı? Birinci anlamda evet; onlar gerçekten görülen duyu verileridir. İkinci anlamda ise ancak onları yorumladığımızda bir cevap verilebilir, tıpkı gökkuşağını yağmur ve güneş ışığı açısından

yorumladığımız gibi. Ama bunu zaten yaptık. Tıpkı bir insanın yüzü kızardığında öfkesini ve ağaçlar dallarını salladığında rüzgârı gördüğümüz gibi, gökkuşağını görürken yağmur damlalarını ve beyaz güneş ışığını, yanyana çizgilerde safra kesesi sancısını ve yeşil ışıktaki çarpan kalbi görürüz.

Üçüncü tip bir örnek. Bir çocuk, rüyasında çaresizce bakarken evini yok eden bir yangın görür. Bu, şüphesiz şu anda yanılsamayla karmaşık hâle gelen açık bir hayal etme durumudur; uyandığında yanılsama ortadan kalkar, ancak (eğer rüyayı ‘hatırlarsa’, yani onu hayalgücüyle deneyimlemeye devam ederse) bu hayal kalır. Yangın ‘gerçekten orada’ mı? Yine, ilk anlamda, evet. İkinci anlamda cevap vermek için, rüyayı yorumlamalıyız: Nasıl cevap vereceğimiz, nasıl yorumladığımıza bağlıdır. Bunu, babasının evinin kısa bir süre sonra yanacağı veya bir arkadaşının evinin şimdi yanmakta olduğu anlamında yorumlarsak, yangının gerçek olmadığını söylememiz gerekecek ve “Rüyalarda hakikat yoktur sadece laflar ve yalanlar vardır diyen”⁵ pek çok insanın sesine sesimizi katacağız; bu da sadece bir yorumumuz olduğu, ancak onun yanlış olduğunu kabul ettiğimiz ve daha iyisini öneremediğimiz anlamına gelir. Modern psikologlar, rüyayı, çocuğun o zamana kadar yaşamış olduğu güvenli ve korunaklı hayatı yok ederken, bedenine eziyet eden ve ruhunu korkutan, uyanan ergenlik tutkularıyla birleştirecekler. Bu yorum doğruysa, yangın gökkuşağı ve dış dış çizgiler kadar gerçek olur. Başına gelen krizi çocuğun görme şekli budur.

O hâlde, incelememizin sonucu şudur. Duyu verileri herhangi bir testle gerçek ve hayalî olarak bölünemez; duyumlar gerçek duyumlar ve hayallere bölünemez. Duyum dediğimiz bu deneyim yalnızca bir türdür ve gerçek ile gerçek dışı, doğru ile yanlış, gerçek ve yanıltıcı arasındaki ayrımlara uygun değildir. Doğru ya da yanlış olan, düşüncedir; duyu verilerimiz doğru ya da yanlış biçimde düşündüğümüz ölçüde onlar gerçek ve

Geoffrey Chaucer’ın yaklaşık 1370 yılında yazdığı *Romance of the Rose*’un A Fragmanının başlangıç dizeleri. Orta İngilizce olarak yazılmış olan dizeler şöyledir: “Many men seyen that in sweveninges there nis no truth.” Modern İngilizcede: “Many men say that in dreams/There is nothing but talk and lies.” (Çev.)

yanıltıcı olarak adlandırılır. Onları düşünmek, onları yorumlamaktır, bu da onların diğer duyu verileriyle içinde bulundukları gerçek veya olası ilişkileri ifade etmek demektir. Gerçek bir duyu verisi, doğru yorumlanmış bir duyu verisi demektir; yanıltıcı duyu verisi, yanlış yorumlanmış duyu verisidir. Hayalî bir duyu verisi, hiç yorumlanmamış duyu verisi demektir: Çünkü ya onu yorumlamaya çalışıp başarısız olduk ya da onu yorumlamaya hiç çalışmadık. Bunlar üç tür duyu verisi değildir, üç tür duyuşal eyleme karşılık gelen duyu verileri de değildir. Doğru yorumlandıklarında, emsalleriyle üç farklı şekilde ilişkili oldukları görülen duyu verileri de değildir. Onlar, yorumlayıcı düşünce çalışması iyi yapıldığı, kötü yapıldığı veya yapılmadığı için duyu verileridirler.

Bu nedenle gerçek ve hayalî duyu verileri arasındaki sağ-duyu ayrımı yanlış değildir. Bir ayrım vardır, ancak bu duyu verileri arasında bir ayrım değildir. Bu, duyu verilerinin yorumlayıcı düşünce çalışmasıyla ilişkili olabileceği çeşitli yollar arasındaki ayrımdır.

1. Etkin Olarak Hayalgücü

Henüz iç gözlem teorisini bitirmedik. Bu teorinin tohumlarını Locke'da, ilk açık ifadesini Berkeley'de bulduk; gördüğümüz üzere, Hume'da bu teori onun bilgi teorisinin tüm ağırlığını taşıyordu. Bu teoriyi reddettik, çünkü *idées fixes* ve halüsinasyon örnekleri, gerçek ve hayalî duyu verileri arasındaki ayrımı, irademizin kontrolü altında olan ve olmayan duyular arasındaki ayrımla ilişkilendirmemizi imkânsız kılıyor. Ama onu reddetmemizin tek nedeni buydu; teoriye karşı adil olmak adına, kendimize bunun tamamen hatalı olduğundan dolayı mı yoksa sadece abartı kaldırıldığında doğru olduğu ortaya çıkan bir şeyi abarttığından dolayı mı reddedildiğini sormalıyız.

Locke'un kendisi, çoğu zaman olduğu gibi, kendi dilinde ılımlı ve aşırı bir görüş arasında tereddüt eder. Fantastik ideleri, 'zevk kurguları' olarak adlandırmak aşırı bir görüşü ima eder; onları oluştururken, "insan zihni bir tür özgürlük kullanır" demek, çok daha ılımlı bir görüşü ima eder; ne tür bir özgürlük ne için kullanılıyor? Şimdi sormamız gereken soru bu.

İncelenmesi gereken tez, etkin bir şeyin edilgen bir şeyle, yaptığımız bir şeyin katlanmak zorunda olduğumuz bir şeyle, kontrolümüz altındaki bir şeyin yardım edemeyeceğimiz bir şeyle, yapıp etmenin başına gelmeyle çeliştiği gibi, henüz açıkça tanımlanmamış bir tarzda, hayalgücünün duyumla çelişiyor olmasıdır. Müphemliğim kasıtlı, çünkü sağduyuya göre, şu anda yalnızca müphem olmaktan başka bir şey olmayan sağduyu idesini yeniden ifade etmeye çalışıyorum. Onu geçici olarak bu müphem biçimde kabul edersek, daha sonra daha kesin hâle getirmeyi umabiliriz.

Çoğu insan bu ideyi hiç düşünmeden olağan kabul ediyor. Bunu, ‘duyu verisi’ [*sense-datum*] teriminin popülerliğinden anlayabiliriz. Duyumda ‘verili’ olan şeyden söz ederken bu kelimeyi kullanan ya da İngilizce eşdeğerini konuşan insanlar, belki de kendilerine tam olarak ne demek istediklerini sormuyorlar. Açıkçası, ‘vermek’ fiilinin doğal ve sıradan anlamını düşünmüyorlar. Bu, bir renk parçasını, örneğin, belirli bir vesileyle ya cömertliği ya da istediği kadar gördüğü için ‘verdiği’ bir şey olarak donör denilen bir kişinin mülkiyetinden alıcı denilen başka bir kişinin mülkiyetine, aktarılan bir şey olarak algıladıkları anlamına gelir. Ayrıca skolastik Latince, *daturun* ‘bahşedilmiş’, yani bir şeyi öne sürmenize izin verildiği anlamına geldiği mantıksal tartışma terminolojisinden kaynaklanan teknik bir *dari* anlamı vardır. Burada *datum*, tartışmanın bu noktasında ileri sürmenize izin verilen şey demektir. Bu anlamda, bir skolastik filozof, beklentilerini karşılayarak, Tanrı’nın varlığını kanıtlamakta başarılı olduysa, argümanını bitirir: *Ergo datur Deus* [Öyleyse Tanrı verilidir.]. Ancak duyu verilerinden bahseden insanlar, diğer anlamından daha az olsa da açıkça bundan daha fazlasını ifade eder. Görünüşe göre terimi kendilerine ait gizemli bir anlamda kullanıyorlar, bu da (muhtemelen tahmin edebiliriz) hayalgücü ile duyum arasındaki bir zıtlığa dikkatimizi çekmek için kullanıyorlar, bu zıtlık da onlara (örneğin) kendiniz için bir kâğıt bıçağı yapmak ile hediye olarak bir arkadaşınızdan kâğıt bıçağı almak arasındaki zıtlığı her nasılsa belli belirsiz hatırlatıyor.

Kesinlikle bu türden bir zıtlık var. Her zaman olduğu gibi, sağduyu bir ayrıma işaret etmekte haklıdır, ancak ayrımın ne olduğunu bize söyleyemez. Bu soruyu kendimiz için cevaplamaya başladığımızda, ilk bakışta sadece onun ne olmadığını söyleyebiliriz.

Örneğin, bu, etkinlik ve edilgenlik arasında bir ayrım değildir. Duyumun kendisi bir etkinliktir. Bunu sadece kontrolümüz dışındaki güçler tarafından teşvik edildiğimiz için yapsak bile, yine de yaptığımız bir şeydir. Uyarıcıya tepki, uyarıcı olmadan ortaya çıkamayacağı ölçüde, bir anlamda edilgendir; ama aynı zamanda bir tepki olduğu ölçüde etkindir. Materyalistlerin (ve onlarla

birlikte Locke'un) inandığı gibi dalga boylarını renklere, seslere, hava hareketlerine ve benzerlerine dönüştüren bir tür fabrika isem, bu dönüştürümde yapılan işler vardır; bu makine, yönetici veya ustabaşı tarafından kontrol edilmese bile etkindir. Balmumu ve su bile kendi özel tarzlarıyla etkindir, aksi takdirde mührü alıp korumaz ya da taş çarptığında dalgalara dönüşmezler.

Malebranche'ın savunduğu gibi, bu, dış cisimlerin bedenlerimize çarpmasıyla ya da kendi organizmamız içinde ortaya çıkan değişikliklerle bize yaşatıldığı gibi edilgenlikler (yaptığımız şeylerden farklı olarak başımıza gelen şeyler) arasında bir ayırım da değildir. Çünkü hayalgücü kadar duyum da bedensel tarafında, kendi organizmamız içinde ve bu organizmanın kendi enerjileri nedeniyle ortaya çıkan bir değişikliktir. Etkinliğiyle parmak ucuna baskı hissettiğimiz duyu sinirleri, bu baskıyı beyne ileten katı çubuklar değildir; özel bir canlı doku türü olarak kendi tarzlarıyla işlev görürler; bu tarzda işlev görmeyi bırakırlarsa, parmak üzerindeki hiçbir baskı miktarı bir duyum uyandırmaz.

Bu, yapmayı kendimizin seçtiği ile yapmaktan kendimizi alamadığımız etkinlikler (yaptığımız şeyler) arasında da bir ayırım değildir. Aslında, insanın gözlerini kapayarak bu kâğıdı görmekten vazgeçmesi, dün gördüğü korkunç kazayı hayal etmekten vazgeçmesinden daha kolaydır.

Bu yanlış çözümleri reddedip yine de orijinal ayırımın tamamen temelsiz olmadığı inancına sarılırsak, sorunumuz şu şekilde şekillenir. Şu ya da bu anlamda hayalgücü duyumdan daha özgürdür. Hatta duyum da tamamen kısıtlı değildir; canlı ve duyarlı organizmanın spontane bir etkinliğidir; ama hayalgücü özgürlüğü bir adım daha ileri gider. Hayalgücü bile, bir niyetin bilinçli gerçekleştirilmesinin özgür olduğu şekilde özgür değildir; onun özgürlüğü, seçim özgürlüğü değildir; yine de her şeye rağmen bu, duyumun mahrum bırakıldığı bir özgürlük türüdür. O hâlde, özgürlüğün bir etkinliği ya da tezahürü olarak görüldüğünde, hayalgücü, salt hissetmenin daha az özgür etkinliği ile genel olarak düşünce denilen şeyin daha özgür etkinliği arasında bir orta yer işgal ediyor gibi görünür. Görevimiz bu ara yeri tanımlamaktır.

2. Geleneksel Olarak Duyunun Hayalgücüyle Karıştırılması

Bu noktada, Sekizinci Bölümün sonunda belirtilen zorluğa geri dönmeliyiz. Bu zorluk şu sorudan ortaya çıktı: Duyu verileri arasındaki ilişkiler hakkında nasıl düşünebiliriz? Olası bir çözüm olarak, insanların (kendimiz dâhil) duyu verileri arasındaki ilişkiler hakkında konuştuklarında, gerçekten duyu verileri hakkında değil, belirli şekillerde duyu verilerine benzeyen, ancak başka şekillerde onlara benzemeyen başka tür şeyler hakkında konuştuklarını; bu diğer şeylerin duyum değil hayalgücü olarak adlandırdığımız bir deneyim bölgesine ait olduğunu öne sürdüm. Böylece, Aristoteles ve Kant'ın savunmakta uzlaştıkları gibi, hayalgücünün duyum ve akıl arasında bir tür bağlantı oluşturduğu öne sürüldü. Eğer bu öneri iyileştirilebilirse, hayalgücünün özgürlüğü açısından kendisinden daha az özgür olan hissetmeyle kendisinden daha özgür olan akıl arasında nasıl orta bir yerde olduğu sorusuna adil bir şekilde cevap vereceğiz.

Sekizinci Bölümde, duyumun, herhangi bir zamanda az veya çok sayıda farklı duyusal eylemin birlikte gerçekleştiği, her biri gerçekleştirilir gerçekleştirilmez diğerine yer verdiği bir etkinlik akışı olarak değerlendirilmesi gerektiğini anladık. Her eylemde, bize ancak karşılık gelen eylemi gerçekleştirmemizde mevcut olabilecek bir renk, ses, koku veya benzeri bir şey duyumsarız. Eylem biter bitmez, duyu verisi asla geri dönmeyecek biçimde ortadan kaybolur. Onun *essesi sentiridir*.¹

Bu son cümleye bir abartı olarak kolayca itiraz edilebilir. ‘Doğal olarak’ denilebilir ki, “Bir rengi görmeden onu göremeyiz. Ancak, onu görmeyi bıraktığımız için rengin artık var olmadığını iddia etmekten daha saçma ne olabilir? Hepimizin bildiği gibi, renkler onlara bakmadığımızda mükemmel bir şekilde var olmaya devam edebilir.”² İtiraz, kelimenin çeşitli zamanlarda hak ettiği bir kötüye kullanım terimi hâline gelmesi

¹ Esse est sentiri: Varolmak hissedilmektir. [Çev.]

² Profesör G. E. Moore'un *Philosophical Studies* adlı eserinin, “The Nature and Reality of Objects of Perception” bölümünden (s. 31 vd.) yorumluyorum.

anlamında ‘metafiziğin’ mükemmel bir örneğidir. Tek bildiğimiz, canavarlar bir boşlukta gürüldeler ve bir iğne ucunda yüz melek durabilir. Saçma sapan konuşma zevki gibi, bu metafizik peri masallarına düşkünlükle elde edilecek bir zevk vardır. Bu, aşırı gergin ve bitkin bir aklın, sırtında bir yük olmadan eğlenmesine izin vermenin zevkidir. Felsefi düşüncenin de alacağı bir zevk vardır, ama çok farklı bir zevk. Hiç şüphesiz, duyumsanmamış duyu verilerinin varlığıyla ilgili peri masalına kendini kaptıranlar insanlar onun felsefi düşüncenin bir parçası olduğuna inanmaktadır. Bu inanın nedeni, doğru olmadığı sürece, aşağıdaki gibi önermelerin saçma olacağını düşünmeleridir: “*Bu* koşullar yerine getirilmiş olsaydı, *bu* duyu verisiyle özünde ilişkili bir duyu verisini *bu* şekilde algılıyor olurdum.”³ Fakat söz konusu inanç doğru olsa bile, bu tür önermeler, yalnızca bizim bir duyu verisini ona dair duyumumuzdan ayrı olarak var olduğu değil, aynı zamanda onun bu ayrılık durumunda incelememize açık olduğu, niteliklerini takdir edebileceğim, onları diğer duyu verilerinininkilerle karşılaştırabileceğim vb. şekilde zihnimde onlara sahip olduğum doğru olmadıkça yine de saçma olurdu. Renkleri görmediğimizde onların var olup olmadığı sorusu, metafizik sorusu değildir; onları görmek yerine yukarıdaki anlamda ‘zihnimde onlara sahip’ olup olamadığım ve eğer sahip olabilirimse bunun nasıl olduğu sorusu bir epistemoloji sorusudur. Olamazsak, söz konusu türden önermelerin hepsi saçmadır; olabilirsek, renklerin ‘duyu verileri’ (veya *sensa*) olarak tanımlanması ya yanlıştır ya da yanlış olmaktan yalnızca ‘duyum’ kelimesindeki ve onun türevlerindeki bir belirsizlikle kurtarılmıştır.

Profesör Moore’u bu açıdan alışılmadık olduğu için değil, tipik olduğu için; son derece kafası karışmış bir düşünür olduğu için değil, son derece net biri olduğu için aktarmıştım. O, yalnızca, Hume’un itirazına rağmen, duyumun hayalgücüsüyle sistematik biçimde yanlışlıkla karıştırılmasının bir dogma hâline geldiği geleneksel bir duyum teorisini açıklıyor. Bir duyum

³ Prof. Moore, “Defence of Common Sense”, *Contemporary British Philosophy*, vol. II, s. 221-2.

verisinin bize mevcut olmasının tek yolu onu duyumsamamızdır; şu anda duyumsanmayan ‘duyu verileri’nden söz etmemizi sağlayan bir şey varsa, bu kesinlikle duyum olamaz ve söz konusu duyu verileri kesinlikle duyu verileri olamaz. Bu apaçık bir gerçektir; ama bunun reddine sıkı sıkıya bağlanıldı; bununla ilgili herhangi bir açıklamanın boş bir şaşkınlıkla ya da öfkeli paradoks tellallığı suçlamalarıyla karşılanmasını beklemeliyiz.

Bu hata Locke’a kadar uzanıyor. Bu, onun kurucu argümanının ilk sayfasında açıkça belirtilmiştir (*Essay*, II. Kitap II, I. bölüm, başlangıçtan): “Diyebiliriz ki, herhangi bir *ide* olmaksızın Zihnin tüm karakterlerden yoksun Beyaz bir Kâğıt olduğunu varsayalım; bu nasıl donatılacak? Faal ve sınırsız insan fantezisinin neredeyse sonsuz bir çeşitlilikle resmettiği o geniş depoyu nasıl buluyor?” Cevap, ‘duyum ideleri’ ve ‘düşünüm ideleri’ olmak üzere iki sınıfa ayrılan ideler öğretisini belirtilerek verilir. İlk kaynaktan, duyularımızdan, “Sarı, Beyaz, Sıcak, Soğuk, Yumuşak, Sert, Acı, Tatlı ve duyulur nitelikler dediğimiz her şey” hakkında idelerimiz var; ikinciden, “Algılama, Düşünme, Şüphelenme, İnanma, Akıl Yürütme, Bilme, İsteme ve Zihnimizin tüm farklı eylemleri” hakkında idelerimiz. Onun ‘sarı idesi’ne atfettiği köken, onu bir duyu verisi hâline getirecekti, ortaya çıktığı anda beliren ve kaybolan tek bir sarı parça. Ona empoze ettiği işlev onu çok farklı kılacaktı; tekrarlayan ve tanınabilir bir şey, deneyimlerimize kalıcı bir eklenti. Duyum, zihni hiçbir şey olmadan ‘donatır’; içimizdeki beyaz kâğıda okunur karakterler yazmaz: Duyumun yazdığı şey, suyla yazılır. Locke’un, anlayışa dayattığı görev olan zihni duyu verileriyle donatma görevi, bir marangozun güneş ışığında pencere parmaklıklarının zeminde oluşturduğu gölgelerden bir oda için mobilya yapmasını sipariş etmek gibidir.

Sorunu ilk algılayan ve bunu, ideleri izlenimlerden ayırarak çözmeye çalışan Hume’du. Düşüncenin doğrudan ilgisinin izlenimlerle değil idelerle olduğunu; birbirleriyle ilişkilendirilen ve dolayısıyla bilgi dokusuna yerleştirilenlerin izlenimler değil, ideler olduğunu ve izlenimlerden ‘türetilmiş’ olsalar da idelerin, soğanın ağızda kalan tadı veya güneşin ard görüntüsü gibi (Condillac gibi Lockeçuların varsaydığı üzere) yalnızca izlenimlerin kalıntıları değil, tür olarak farklı bir şey olduğunu, onların ‘do-

ğası' olarak adlandırdığı şeyde farklı değilseler bile, zihnin etkin güçleriyle ilişki tarzında farklı olduğunu söylerken haklıydı. Ancak, gördüğümüz gibi, bu farklılığın tatmin edici bir açıklamasını veremediği için, bugün onu takip etmeye çalışan filozofların, onun kısmi ama çok gerçek başarısını gözden kaçırdıklarını görüyoruz; ya ideyi Condillac gibi özel bir izlenimle özdeşleştiriyorlar ya da ideyi tamamen reddediyorlar ve Hume'un ideler arasındaki ilişkiler dediği şeyi, ideler hakkında konuşurken kullandığımız kelimeler arasındaki ilişkilere indiriyorlar.⁴

Bu nedenle çoğu modern filozofun zihninde tüm duyum ideisini kuşatan karışıklıklar, en azından İngiliz düşüncesinde, öyle kökleşmiştir ki, Hume'a bir dönüş ve onları temizlemek için ciddi bir girişim talebinde bulunmak umutsuz görünebilir. Yine de benim programım budur.

3. İzlenimler ve İdeler

Modern filozoflar, duyum, duyu verileri ve benzerlerinden söz ederken, ayırt edemedikleri en az iki tür şeyden bahsediyorlar. Birincisi, bazen gerçekten bahsettikleri ve bu dili kullandıklarında her zaman konuştuklarını iddia ettikleri bir şey: 'Gerçek'

⁴ Condillac, *Traité des Sensations*, i. ii, § 6. "Mais l'odeur qu'elle [yani: Argümanın varsayımsal heykeli, bu aşamada koku alma duyusuna sahipti ve bu duyuyu uygulamasında içerilenler dışında başka hiçbir yetisi yoktu] sent ne lui échappe pas entièrement, aussitôt que le corps odoriférant cesse d'agir sur son organe. ... Voilà la mémoire." [Ancak kokulu vücut organı üzerinde hareket etmeyi bırakır bırakmaz hissettiği koku ondan tamamen kaçmaz. ... İşte hatıra.] Bu, zorlu bir yolculuğun ardından karaya vardığımda, yaşadığım çalkantının sonradan etkilerinin bana sanki kara dalgalmış gibi hissettirdiğini söylemek, denizin sert olduğu hakkındaki hatıram şu anda hissettiğim bu çalkantı hissidir demekle aynı şeydir. Krş. Semon'un 'anımsatıcı hisler' açıklaması (*Die mnemischen Empfindungen*, 1909). Bu tür hisler (Hume ile konuşmak gerekirse) izlenimlerdir; bir hatıra bir idedir ve hafızanın bu şekilde tanımlanabileceği inancı, ideyi bir tür izlenimle özdeşleştirmenin bir örneğidir. Hume'u görmezden gelmenin alternatif yolu, ideyi onu isimlendirdiğimiz kelimeyle birleştirmek ve böylece Hume'un ideler arasındaki ilişkiler dediği şeyi kelimeler arasındaki ilişkilere indirgemektir. Bu, bazı mantıksal pozitivistlerin öğretisidir, onlar Hume'un ideler arasındaki ilişkileri ileri sürüyor olarak tanımladığı önermelerin yalnızca 'sembollerini' yani kelimeleri 'belirli bir tarzda kullanma kararlılığımızı kaydettiğine' inanırlar. (A.J. Ayer, *Language, Truth ve Logic* (1935), s. 11).

renkler ve onları görme eylemi, sesler ve bunları duyma eylemi, kokular ve bunları koklama eylemi vb. İkincisi, çok farklı bir şey, yani hayal etme eylemi ve hayal ettiğimiz ‘hayalî’ renkler, sesler, kokular vb. Belli durumlarda algılamamız veya algılamış olmamız gereken duyu verileri hakkında konuştuklarında göndermede bulundukları, bu ikinci sınıf şeylerdir; geçmişte algıladığımız duyu verileri, gelecekte algılamayı beklediğimiz duyu verileri.⁵ Duyu verileri ailesinden, sınıfından, derlemesinden veya dağıtıcısından bahsettiklerinde, bunlardan bahsediyorlar.

Bu iki tür şey arasında bir ayrım olmalıdır; çünkü olmasaydı duyu verileri arasındaki ilişkiler hakkında yapılan açıklamalar, doğru olup olmadıkları sorusundan tamamen ayrı olarak, yapılamazdı bile; çünkü bu durumda hiç kimse kendisinin farklı duyu verilerini karşılaştırdığını hayal bile edemezdi. Bu filozoflar tarafından tartışılan sorunlar sadece çözülemez olmakla kalmaz, asla gündeme getirilemezdi. Başka bir deyişle, duyumdan başka bir deneyim biçimi olmalı, ancak onunla yakından ilgili olmalı; kolayca onunla yanlışlıkla karıştırılabilecek kadar yakın, ancak farklı da olmalı, çünkü bu deneyimde ‘algıladığımız’ renkler, sesler ve benzerleri bir şekilde zihnin önünde tutulur, tahmin edilir, hatırlanır, ancak duyu verileri kapasitesiyle bu aynı renkler ve sesler artık görülmez ve duyulmaz.

Bu diğer deneyim biçimi, sıradan biçimde hayalgücü dediğimiz şeydir; sıradan biçimde, çünkü duyumdan farklı, ancak ona çok yakın bir deneyim biçimi olarak onun varlığı, hepimizin tamamen aşına olduğu ve kendisi için bu bilindik isme sahip olduğumuz bir şeydir. Son bölümün sonunda onun hayalgücü denilen şeyle nasıl bir ilişki içinde olduğu görülecektir. Şimdilik, bu tür bir şeyin var olduğu fikrine sarılmalı ve onun varlığının Hume felsefesinde önemli bir nokta olduğunu hatırlamalıyız. Hume, bunu duyumdan ayırmak için ideleri izlenimlerden ayırmıştı; onun büyük değeri, modern filozofların duyu verilerinin (yani onun izlenimler dediği şeyler) arasındaki ilişkiler olarak yanlış adlandırdıkları şeylerin izlenimler arası değil ideler arası ilişkiler olduğunu fark etmiş olmasıydı. Hume’un idelerinin

⁵ Humecu ‘algılama’ terimini Profesör Moore’dan aldım.

yaşadığı yer, Locke'un boş odasıdır ve giderek 'faal ve sınırsız insan fantezisi'nin sağladığı şeylerle donatılmıştır. Ampiristler 'deneyime' başvurduğunda, bu başvuru duyuma değil, hayal-gücüne yapılır.

4. Dikkat

Sekizinci Bölümde düşüncenin 'duyu verileri arasındaki ilişkileri' tespit ettiğini; bu renk parçasında diğerleriyle niteliksel bir benzerlik bulduğunu ve bu benzerlik nedeniyle bu parçayı kırmızı olarak adlandırdığını söylemiştim. Ancak, şeyler arasındaki benzerlikleri veya diğer ilişkileri tespit edebilmemiz için, önce her birini tanımlamalıyız: Her birini kendi başına bir şey olarak ayırt etmeli ve henüz (başka yerlerde bulunan niteliklerle ilişkilerini belirlemiş olmadan) onun niteliklerini adlandıracak konumda olmasak bile, bu nitelikleri onun sahip olduğu nitelikler olarak değerlendirmeliyiz. "Bu kırmızıdır." demeden önce, bu, belirli diğerlerine benzediğinden, bu şekilde aynı isimle zikrettiğim bu renk niteliğini değerlendirmiş olmalıyım. Bir şeyi sınıflandırmaya başlamadan önce, o şeyi olduğu hâliyle değerlendirme eylemi, ona dikkat etme dediğimiz şeydir.

Kırmızı bir parçanın renk niteliğini değerlendirmek dediğim şeyin onu görmekle aynı şey olduğu, başka bir deyişle, burada dikkat çektiğim şeyin duyumun kendisinden başka bir şey olmadığı itirazında bulunulabilir. Bu itirazı cevaplamadan önce bakmanın görmekten ve dinlemenin işitmekten farklı olduğuna işaret ederek başlayacağım. Görmek ve işitmek duyum türleridir; bakmak ve dinlemek bunlara karşılık gelen dikkat türleridir.

Bir duyu verisi örneği olarak 'kırmızı parça' alıntısı yapıp mevcut geleneği izledim. Ama sadece gördüğümüz kadarıyla gözümüze kendini gösteren şey asla kırmızı bir parça değildir. O, her zaman görsel bir alandır, az ya da çok renklidir; kesin kenarları yoktur, ancak görme odağından uzaklaşarak kafa karışıklığı ve belirsizliğe dönüşür. Parça, bu alandan kesilmiş bir parçadır ve kendisini bize ancak baktığımız kadarıyla sunar. Bunu bir parça olarak tanımlamak, alanın bir dikkat nesnesi ve

dikkatin kendisinden uzaklaştığı bir arka plan veya yarı gölge olarak bölündüğünü ima eder.

Dikkat böler, ancak soyutlamaz. Örneğin tüm alacalı görüş alanından yalnızca bu kırmızı parçaya dikkatimizi veriyoruz; ama bizim dikkatimizi verdiğimiz şey, kendisini bize, somut bir tikel olarak gösteren kırmızı parçadır. Benzer şekilde, onu gördüğümüzde hissettiğimiz duygudan farklı olarak, onu görürken kırmızı parçaya dikkat edebiliriz. Öte yandan başka tikel parçalar tarafından paylaşılabilen bir nitelik olan kırmızılık niteliğini ondan soyutlarsak, bunu dikkat ederek değil düşünerek yaparız. Düşünme etkinliği ya da entelektüel etkinlik kendisinden sonra gerçekleşebileceği anlamında değil, bir temel olarak ona dayandığı anlamında her zaman dikkat etkinliğini önceden varsayar. Dikkat, akılla eş zamanlı olarak devam etmektedir; akılla birleştirilen ve birleştirilmenin gerektirdiği şekilde onun tarafından değiştirilen bir dikkat.

Böylece, yalnızca psişik his deneyimine (tamamen duyusal-duygusal deneyim) dikkat etkinliği eklendiğinde, zihinde mevcut olan his bloğu ikiye bölünür. Dikkat ettiğimiz o kısma ‘bilinçli’ kısım denir (doğrusu, bilinçli olan o değil, onun bilincinde olan biziz); geri kalanı ‘bilinçdışı’ kısımdır. ‘Bilinçdışı’ denen şey, deneyimin psişik düzeyi değil, dikkatin üzerine odaklandığı şeyin olumsuz karşılığı veya yarı gölgesidir. Bu, kesinlikle değil, görece bilinçdışıdır. Dikkatten yoksun değildir; dikkatin odağından çıkarılır, görmezden gelinir. Açıkçası, belli bir derecede ve özel bir dikkat göstermedikçe bir şeyi görmezden gelemeyiz.

Salt psişik düzeyde, bilinç ve bilinçdışı arasında ayrım yoktur. Bu nedenle, bu seviyeyi bilinçdışı olarak tanımlamak, onu kendisine uygulanmayan bir antiteze göre tanımlamak ve böylece onu yanlış bir perspektife yerleştirmektir. Zihin burada yalnızca duyarlılık biçiminde var olur. Bu seviyede yaptığımız şey, Descartes’ın ‘duyularını kullanmak’ olarak tanımladığı veya Profesör Alexander’ın ‘kendimize sahip olmak’ dediği şeydir. Descartes bunu, “zihnin bedenle birliğinin doğrudan de-

neyimi” olarak adlandırır;⁶ Alexander, bunu kendimizle bilgi olamayacak kadar samimi bir ilişki olarak görür. İşimizle ilgili bir açıklama hazırlarken kendimizi asla böyle bağlanmış yakalayamayız. Bilincin ışığı bu tür meşguliyetler üzerine düştüğünde, karakterlerini değiştirirler; duyarlılık olan şey, hayalgücüne dönüşür. Bu nedenle, kendi bilincimizi araştırarak psişik deneyimi inceleyemeyiz, hatta var olduğundan emin olamayız; bu bize yalnızca dikkat ettiği şeyleri açık bir şekilde ve görmezden geldiklerini belirsiz bir şekilde anlatabilir. Onun alanının tamamen dışında olanlar başka yöntemlerle incelenmelidir. Ama bu yöntemler neler olacak? Davranışçılık bu sorunla ilgilenmiş ve ‘iç gözlem’i, yani bilinçle yapılan araştırmayı boşa çıkararak ve psişik olanı fizyolojik olanla özdeşleştirerek uygun bir çözüme doğru bir yol kat etmiştir.

Bu şekilde tasarlanan yöntem mükemmel bir şekilde sağlamdır, ancak tek bir kusuru vardır. Hem psişik deneyim diye bir şey olduğu hem de bunun nasıl bir şey olduğu konusunda bağımsız bilğimiz olmadıkça, davranışçının kendi yöntemiyle çözdüğü sorun asla ortaya çıkamazdı. Bu bağımsız bilgi, ne bedensel ‘davranış’ gözlemlmekten ne de bilinci sorgulamaktan değil, bilinci analiz etmekten ve böylece onun önceden varsaydığı daha temel bir tür deneyimle ilişkisini keşfetmekten kaynaklanır.

Bu analizin ilkesi, dikkatin (ya da şimdi farksız biçimde adlandırabileceğimiz gibi, bilinç ya da farkındalığın) bir çift

⁶ “C’est en usant seulement de la vie et des conversations ordinaires, et en s’abstenant de méditer et d’étudier aux choses qui exercent l’imagination [viz., mathematics], qu’on apprend à concevoir l’union de l’âme et du corps ... la principale règle que j’ai toujours observée en mes études ... a été que je n’ai jamais employé que fort peu d’heures, par jour, aux pensées qui occupent l’imagination [mathematics], et fort peu d’heures, par an, à celles qui occupent l’entendement seul [metaphysics], et que j’ai donné tout le reste de mon temps au relâche des sens et au repos de l’esprit. ... C’est ce qui m’a fait retirer aux champs” [Gerçekte doğru olan şu ki, çalışmalarımda tuttuğum ana kural –biraz bilgi edinmeme en çok yardımcı olduğunu düşündüğüm kural: Hayalgücü ile ilgili düşünceler için günde birkaç saatten fazla veya sadece akli içeren düşünceler için yılda birkaç saatten fazla zaman harcamadım. Geri kalan tüm zamanımı duyuların gevşemesine ve zihnin huzuruna ayırıyorum. Tüm ciddi konuşmaları ve dikkatle yapılması gereken her şeyi hayalgücü içeren etkinlikler arasında sayıyorum. ... Bu yüzden kırlara çekildim.]. Prenses Elizabeth’e 28 Haziran 1643 tarihli mektup.

nesneye sahip olduğu yerde duyarlık tek bir nesneye sahiptir olgusuna dayanır. Örneğin işittiğimiz sadece sestir. Aynı anda iki şeye dikkat ederiz: ses ve onu duyma eylemimiz. Duyum eylemi kendi başına mevcut değildir, ancak kendi duyu verisiyle birlikte dikkat eyleminde mevcuttur. Aslında bu, bilinç [*consciousness*] kelimesindeki bil'in [*con*] özel anlamıdır: Her ikisi de bilinçli zihinde mevcut olan iki şeyin, duyum ve duyu verisinin bir aradalığını gösterir. *Conscious sibi ira*⁷ [öfkесinin farkında] bir insan, sadece öfke hisseden biri değildir; o, bu öfkenin kendisine ait olduğunun farkında olan ve onu hissederken kendisinin de farkında olan kişidir. Bu nedenle, görmek ve bakmak ya da işitmek ve dinlemek arasındaki fark, baktığı söylenen kişinin gördüğü şeyin yanı sıra kendi görmesinin de farkında olarak tanımlanmasıdır. Her iki tarafa da aynı odaklanma var. Bakarken, dikkatimi görsel alanın bir kısmına odaklıyorum, geri kalanını görüyorum ama onu 'bilinçsizce' görüyorum, bu yüzden aynı zamanda dikkatimi şu anda benim görüşümün bütününü olan çok biçimli duysal eylemin bir kısmına odaklıyorum ve böylece onun bu kısmı bilinçli bir görme veya bakma hâline gelir, geri kalanı 'bilinçsiz' görme hâline gelir.

5. Hissin Bilinç tarafından Değiştirilmesi

Artık sadece görülen ya da hissedilmeyen, ancak dikkat edilen renk ya da öfke, yine de renk ya da öfkedir. Bunun bilincine vardığımızda, o hâlâ aynı renk ve aynı öfkedir. Ama onu görme ya da hissetme deneyiminin tamamı bir değişime uğramıştır ve bu değişimde gördüğümüz ya da hissettiğimiz şey buna bağlı olarak değişir. Bu, Hume'un bir izlenim ile bir ide arasındaki farktan bahsederek tanımladığı değişimdir.

Bilincin deneyime girmesiyle birlikte yeni bir ilke kendini oluşturmuştur. Dikkat, geri kalanını dışlamak pahasına bir şeye odaklanır. Bir şeyin duyuya mevcut olduğu gerçeği, ona dikkat konusunda hak iddiası vermez. Duyuya en canlı şekilde mevcut

⁷ Suetonius, *Claudius*.

olan şey bile, dikkati ısrarla istemekten fazlasını yapamaz; onu güvence altına alamaz. Bu nedenle, dikkatin odağı hiçbir şekilde görmenin odağıyla özdeş değildir. Gözlerimi tek bir yöne sabitleyebilirim ve dikkatimi ondan önemli bir açıyla uzakta olan şeye sabitleyebilirim. İştitiğim en yüksek seslere bile dikkatimi kasıtlı olarak vermeyi reddedebilir ve çok da belirgin olmayana odaklanabilirim. Şüphesiz, çoğu zaman, dikkatimizin duyum ve duygudaki en belirgin şey tarafından çekilmesine boşuna izin veririz; en parlak ışık, en gürültülü ses, şiddetli biçimde yaşadığımız acı, öfke veya korku; ama ilkece bunun bir nedeni yoktur ve bu, yalnızca zayıf ve karışık bir bilincimiz varsa olur.

Bu nedenle, dikkat hiçbir şekilde uyarıcıya bir tepki değildir. Duyumdan emir almaz. Kendi evinde efendi olan bilinç, hisse hükmeder. Şimdi o kadar hükmedilmiş olan his, bilincin dikkat alanında, ona verdiği odak ya da çevresel yeri kabul etmeye mecbur edilen his artık bir izlenim değil, idedir. Bilinç, kesinlikle özerktir: Yalnızca onun kararı, belirli bir duyu verisine veya duyguya dikkat edilip edilmeyeceğini belirler. Dolayısıyla bilinçli bir varlık, hangi hislere sahip olacağına karar vermekte özgür değildir; ama bilincinin odağına hangi hissi yerleştireceğine karar vermekte özgürdür.

Yine de bu varlığın bu karar yetkisini kullanıp kullanmayacağına seçme özgürlüğü yoktur. Bilinci yerinde olduğu sürece karar vermekle yükümlüdür; çünkü bu karar bilincin kendisidir. Dahası, basitçe bilinçli olduğu sürece, çeşitli hislerini incelemeyi ve sonra bunlardan hangisine dikkat göstereceğine karar vermez. Böyle bir inceleme, bu çeşitli hislere art arda gösterilen bir dikkat olurdu. Hangi hisse dikkat edeceğini, kelimenin tam anlamıyla, seçmek için önce hepsine dikkat etmiş olmalıdır. Dolayısıyla bilinç özgürlüğü, alternatifler arasında bir seçim özgürlüğü değildir; bu, yalnızca deneyim akıl düzeyine ulaştığında ortaya çıkan başka bir tür özgürlüktür.

Bu nedenle salt bilinç özgürlüğü, temel bir özgürlük türüdür; ama çok gerçek bir tür. Psişik deneyim düzeyinde, benliğe kendi hisleri egemendir. Berkeley veya Hume'un onların 'gücü' veya 'canlılığı' dediği şey, bu egemenlik olgusundan ibarettir. Bir çocuk acı duyar ve çığlık atar; korkar ve siner; öfkelenir ve

bağırır veya kötü sözler söyler; her biri anın duygusuna mükemmel bir şekilde otomatik tepki verir. Bilinç düzeyinde, hisler, onlara sahip olan benlik tarafından yönetilir. Çocuk bilinçlendiğinde, sadece kendini çeşitli şekillerde hissetmekle kalmaz, aynı zamanda bu hislerin bazılarına dikkat eder, bazılarına etmez. Şimdi öfkeyle bağırıyorsa, bu sadece hiddetten dolayı değil, dikkatini ona verdiğinden dolayıdır. Bağırma, deneyimli bir kulağa farklı gelir, duyulabilir şekilde farklı: Otomatik hiddet bağırışı değil, kendi öfkesine dikkat gösteren, başkalarının dikkatini ona çekmek için endişeli görünen bir çocuğun bilinçli bağırışı. Kendisinin bu bilinci daha sert ve alışkanlık hâline geldikçe, yaptığı şeye salt dikkat gösterme eylemiyle hiddetine hükmedebileceğini ve böylece bağırmayı bırakıp, hislerinin kendisine hâkim olmasına izin vermek yerine o, hislerine hâkim olabileceğini keşfeder.

‘An’ın hissinden başka bir şey olarak benlik bilinci, o hissin ait olduğu bir şey, bu nedenle ilke olarak bu hisse hükmetme gücüne sahip olan benliğin iddiasıdır. Bunların ikisi de birbirlerinin sonucu değildir. Çocuk önce kendisinin bilincine vardığı için, sonra bu bilinçle harekete geçmez; önce hislerine hâkim olduğu için, bu deneyim üzerine derinlemesine düşünerek kendi varoluşunun farkına varmaz. Teorik ve pratik etkinlikler, öz bilinç ve öz savunma, birlikte tek bir bölünmez deneyim oluşturur.

Bu deneyimin bizatihi hisler üzerindeki etkisi, onları daha az şiddetli hâle getirmesidir. Nitelikte değişiklik veya yoğunluk azalmasını yaşamazlar; ama onların şiddeti veya eylemlerimizi (bu ilkel aşamada düşündüğümüz söylenebildiği kadarıyla düşüncelerimizi de) belirleme gücü azalır. Artık hayatımızı mahveden fırtınalar veya depremler gibi değildir. Evcilleşirler; hâlâ gerçek deneyimlerdir ve eskisiyle aynı tür deneyimlerdir; ama yapısı ne olursa olsun kendi yolunda ilerlemek yerine hayatımızın dokusuna sığarlar. Doğru, bunu, çeşitli eylemlerimizin tâbi kılınması gereken belirli amaçları içeren, belirli türden bir yapı olarak henüz kavramayız; bu daha sonraki bir aşamaya aittir. Ama kendimizi hislerimize aykırı olarak ileri sürerken, ilke olarak bir tür yapıyı, ancak henüz belirsiz bir yapıyı öne süreriz.

Kendimin farkına varırken, henüz ne olduğumu bilmiyorum; ama ben bu hissin ait olduğu bir şey olduğumu, o hisse ait bir şey olmadığımı biliyorum.

Bu evcilleştirmenin başka bir sonucu var: Hislerimizi (duyu verileri de dâhil) istediğimiz zaman sürdürebilir hâle geliriz. Bir hisse dikkat etmek, onu zihnin önünde tutmak demektir; onu salt duyum akışından kurtarmak ve ona önem vermemiz gerektiğinde zorunlu olduğu sürece onu korumak demektir. Bu yine, onu hissettiğimiz eylemi sürdürmek anlamına gelir; çünkü belirli bir duyu verisi, yalnızca uygun eyleme görünebilir ve sürekli bir duyu verisi, sürekli bir duyum eylemi anlamına gelir. Buradaki gönderme saf duyuma olsaydı, bu dil anlamsız olmuş olurdu; ama gönderme, bilinç tarafından değiştirilmiş hâliyle duyuma yapılır. Genel olarak bu değişikliğin nasıl çalıştığını zaten görmüştük. Bilinçli benlik artık hisleri tarafından yönetilmiyor; içlerinde bulunan herhangi bir unsuru seçip izole edebilir ve bu unsuru dikkat odağına yerleştirebilir. Üstelik bu yapıldığında, bu şekilde dikkate alınmış olan his, benliğin toplam izlenim deneyimine göreli değil, ide deneyimine göreli karaktere sahip olur: O emir vermez, itaat eder; benliğin tepkisini belirlemez, benliğin kendi mülkiyeti üzerindeki hâkimiyetini örnekendirir.

Bu, özel duyu verisi durumuna uygulanırsa aşağıdaki sonucu alırız. Duyum akışında, toplam duyuşsal alanın bir kalıbı diğeriyle değiştirilir. Dikkat artık bu alandaki bir unsura odaklanır: Örneğin, bu kızıl parça. Ben bakarken, kırmızı aslında soluyor; kendi ardıl görüntüsünün üst üste bindirilmesiyle belirsizleşir, bu da kızılı an be an donuklaştırır. Ama kızıla bakıp diğer her şeyi göz ardı ederek bu soluklaşma için bir tür telafi yaratırım. Dikkatin bu aşamalı olarak yeniden odaklanması o kadar bilindik ve alışlagelmiş bir şey ki, bunun devam ettiğini ancak güçlkle fark ederiz. Gördüğümüz her rengin, onu görmeye başladığımız andan itibaren solmaya başladığını keşfetmek belirli bir çaba gerektirir. Dikkatimizi bu şekilde ayarlayarak, duyu organlarımızın farklı bir şekilde çalışmasını sağlamayız; biz herhangi bir duyuyu bu şekilde doğal akışından çıkarmayız; ancak bir bakıma akışta olduğu gibi hareket

ederek yeni bir tür deneyim elde ederiz, böylece benlik ve nesne kayda değer bir süre boyunca birbirlerine göre (tabiri caizse) hareketsiz kalırlar. Hiç şüphesiz çok az şey yaparız; ama bu çok az şey çok önemlidir; kendimizi bir anlığına duyum akışından kurtardık ve hakkında uygun bir görüş elde etmeye yetecek kadar uzun bir süre bir şeyi önümüzde tuttuk. Aynı zamanda onu izlenimden ideye dönüştürdük; onun efendileri olduğumuzun bilincine vardık ve onların üzerimizdeki hâkimiyetini kırdık. Biz ona hareketsiz kalmasını söyledik ve o, bir anlığına da olsa hareketsiz kaldı.

Bir ‘an’, kısa bir zaman aralığı anlamına gelir; ama ne kadar kısa? Bilincin işleyişi ile kademeli olarak ortadan kaybolmasını telafi etme girişimi başarısız olmadan önce, duyu akışı bir sesi veya rengi ne kadar taşımış olmalıdır? Açıkçası, kesin bir cevap verilemez. Geçen bir öfke nöbeti, bizim hâlihazırdaki hissiyatımızda belirsiz bir süre boyunca başka türden hislerin altında yavaş yavaş kaybolan kendi soluk izini bırakır. Böyle bir iz kaldığı sürece dikkat onu ayırabilir ve benzer bir süreçle orijinal hissi bir ide biçiminde yeniden oluşturabilir. Bu izler sandığımızdan çok daha uzun sürer ve bir duyguyu hatırlamak dediğimiz şeyin, dikkatimizi böylece şu andaki hissiyatımızda bıraktığı izlere odaklamaktan başka bir şey olmaması muhtemeldir. Aynı şey belki bir rengi, sesi veya kokuyu hatırlarken de geçerlidir. Öyle ya da böyle muğlak kelimenin bu anlamında hafıza, belki de henüz tamamen ortadan kalkmamış duyusal-duygusal bir deneyimin izlerine sadece yeni bir dikkat göstermektir. Bu, zamanın geçişinin neden bu tür deneyimleri hatırlamayı zorlaştırdığını açıklayabilir. Hume’un ‘karanlıkta oluşturduğumuz kırmızı idesi’ni uyandırmak, en son kırmızı izlenimi aldığımızdan bu yana geçen sürenin uzunluğuna göre giderek zorlaşır, sonunda hiçbir şekilde o ideyi uyandıramayız.

Hume’un formülüne hâlâ ekleyebileceğimiz anlam şudur, tüm ideler izlenimlerden türetilir ve bu formülü, Hume’un onu kavramlar durumuna yanlış uygulamasıyla geçersiz kılınmayan bir gerçeğin ifadesi olarak kabul edebiliriz.

6. Bilinç ve Hayalgücü

Filozofların ‘duyu verileri’ hakkında kullandığı cesur dili tamamen haklı çıkarabilmemiz için daha almamız gereken uzun bir yol var. Onlar, ruhların geleceğinden emin olarak uçsuz bucaksız derinliklerden ruh çağırmaya alışkın insanlar gibi konuşuyorlar. Önceki bölümde anlatmaya çalıştığım bilinç çalışması yoluyla izlenimin daha uzun veya daha kısa süreli olarak ideye dönüşmesinden memnun değiller. Sadece yok olan ‘duyu verileri’ni hatırlamakla kalmayıp, kendilerinde hiç bulunmayan başkalarını tasavvur etmek isterler; varsayımsal koşullarda hangi duyu verilerine sahip olacaklarını ve diğer insanların şu anda hangilerine sahip olduklarını bilmek isterler. Bu mucizeler şüphesiz gerçekleştirilebilir. Ama salt bilinç işleyişi ile gerçekleştirilmez. Sadece bilincin akla dönüştüğü ya da akıl tarafından tamamlandığı kadarıyla gerçekleştirilirler. Bu filozofların başvurduğu ‘deneyim’, salt duysal olmaktan öylesine uzaktır ki, varlığı tamamen gelişmiş düşünceye bağlıdır.

Ama bu bizi bu kitabın konusunun ötesine götürür. Şimdi ki işimiz, bu bölümde açıklanan hayalgücü kavramının Doku-zuncu Bölümde ortaya konulanla nasıl ilişkili olduğunu sormaktır. Bu iki şey kesinlikle çok farklı görünüyor; her ikisine de Hume’un izlenim ve ide ayrımı analiz edilerek ulaşıldıysa, analizimiz hatalı olmadıkça, Hume’un tek terim çiftinde oldukça farklı iki ayrımı yanlışlıkla karıştırdığı sonucuna varılabilir. Şimdi, bu sonucun haklı olup olmayacağını sormalıyız.

Son bölümde, izlenimler ve ideler arasındaki ayrımın gerçek ve hayalî duyu verileri arasındaki ayrıma eşdeğer olduğunu anladık ve bunun, düşünce tarafından yorumlanan duyu verileriyle bu şekilde yorumlanmayan duyu verileri arasındaki ayrım anlamına geldiğine karar verdik. Burada, saf his ile ona hükmetme ve onu sürdürme çifte sonucunu doğuran bilinç tarafından değiştirilmiş his arasındaki ayrıma eşdeğer olduğunu anladık.

İkinci tutarsızlığı ele alarak başlayalım: Düşünce tarafından yorumlanmayan bir his olarak ide ile bilinç tarafından sürdürülen ve hâkim olunan bir his olarak ide arasındaki tutarsızlığı. Şimdi, şeyler arasındaki ilişkileri belirleme çalışmasının, ondan önceki

bir şeye bağlı olması gerektiği, yani bu şeylerin birbirleriyle karşılaştırebileceğimiz ve böylece birbirlerine nasıl benzediklerini vb. görebileceğimiz şekilde zihnin önünde tutulmasının gerektiği (Bkz. yukarıda, s. 203, § 4.) zaten vurgulanmıştı. Nasıl ilişkili olduklarına karar vermeden önce her birinin kendi içinde ne olduğunu bilmeliyiz. Verilen bir şeyin kendi içinde ne olduğunu bilmek, elbette, onun ne tür bir şey olduğunu bilmekle aynı şey değildir. Ne gördüğümüzü söylemek, “Bu bir kırmızı parçadır.” demek, onun kendi içinde ne olduğunu bilmenin çok ötesine geçer: Bunu yerleşik isimleri olan yerleşik bir renk sistemiyle ilişkili olarak düşünmektir. “Şimdi burada kırmızı” demek, daha da ileri gitmek ve onu başka şeylerle uzamsal ve zamansal bir ilişki sisteminde yer almış olarak düşünmektir. Onun kendi içinde ne olduğuna dair bilgimiz, eğer bunu kelimelerle ifade etmeye çalışırsak, “*Bu*, gördüğüm şeydir” gibi bir cümle ile ifade edilecektir ya da eylemimi görme eylemi olarak adlandırmak zaten ayırt etmektir, “*Bu*, benim hissettiğim tarzıdır.” Yorumlamaya, yani ilişkileri tartışmaya başlamadan önce söyleyebilmemiz gereken türden bir şey budur. Biz bunu çıplak duyumla değil, duyum bilinciyle söyleyebiliyoruz. Bunu söyleyebilmemizi sağlayan şey, dikkat çalışmasıyla, duyum alanında bulduğumuz bir unsuru ve duyusal eylemde karşılık gelen bir unsuru seçip sürdürmüş olmamızdır.

‘Hayaller’ veya ‘ideler’ hakkında verdiğim iki açıklama bu nedenle uyumsuz değildir. Çünkü bilincine vardığımız bir his, yorumlanmaya hazır olduğumuz bir histir, yorumlamaya başladığımız bir his değildir. Ve tersine, yorumlanmamış bir his, eğer bu yoruma hazır bir his anlamına geliyorsa, ancak bilincine vardığımız bir his olabilir. Bu iki açıklama yalnızca uyumlu değil, tamamlayıcıdır ve aynı şeyi ifade etmelidir.

Gerçek duyu verisi olarak izlenim (yani düşünceyle yorumlanan duyu verisi) ile saf his olarak izlenim arasında ilk tutarsızlıkla tam tersi olur. Aslında bir hissin yaşamındaki üç aşamayı birbirinden ayırdık: (i) Birincisi, çıplak his olarak, bilinç seviyesinin altında. (ii) İkincisi, bilincine vardığımız bir his olarak. (iii) Üçüncüsü, bunun bilincine varmanın yanı sıra, başkalarıyla ilişkisine yerleştirdiğimiz bir his olarak. Bu üç aşamanın zaman içinde bazen mi yoksa her zaman mı ayrı olduğunu sormamıza

gerek yok. Temel ilişkileri zamansal değil mantıksaldır. A'nın mantıksal olarak B tarafından önceden varsayıldığı yerde, A'nın B var olmadan önce kendi başına var olmuş olması gerekmez; mantıksal ilişki, aynı anda var olsalar bile ayakta kalabilir.

Bu üç aşamadan, (ii)'yi Hume'un ide ile kastettiği şey olarak belirledik. Tutarsız görünen, ancak uyumlu ve gerçekten bağınıtlı bulduğumuz iki özellik, (ii) 'nin sırasıyla (i) ve (iii) ile içinde bulunduğu ilişkilerdir. Çelişkili görünmelerinin nedeni, henüz (i) ve (iii) arasında ayırım yapmamış olmamızdı. Önceki bölümde, 'izlenim' kelimesini (iii)'ün sahip olduğu anlamda yorumlayarak bitirdik; bu bölümde, onu (i)'in sahip olduğu anlamda yorumladık Gerçek şu ki, Hume bu iki anlamı birbirinden ayırmaz. Onun göre bir izlenim, bir ideden yalnızca gücü veya canlılığı ile ayırt edilir; ancak bu güç iki çeşit olabilir. Henüz düşüncenin hâkim olmadığı ham duyumun kaba şiddeti olabilir. Ya da düşüncenin yorumlayıcı çalışması tarafından bağlamına sıkıca yerleştirilmiş bir duyu verisinin sağlam gücü olabilir. Hume bu farkı anlamadı, onun başarısızlığı, sonraki tüm felsefeler için, en azından geleneğimizin ampirist kanadındaki felsefeler için bir *damnsa hereditas* [lanetli miras] olmuştur. Bu tür felsefeler için, bildiğimiz dünyanın bir şekilde duyu verilerinden inşa edildiği, onunla ilgili ifadelerimizin ilk etapta deneyime dayandığı ve daha sonra ona başvuruyla doğrulandığı; deneyimin, duyu verileri denilen bir şeyin depolanması veya tedariki anlamına geldiği basmakalıp ifadeler hâline gelmiştir. Bu ve benzer kelimelerin mevcut kullanımında Hume'un izlenimler ve ideler arasındaki ayrımının feci sonuçlarla göz ardı edildiğini gördük. Bu bölümün başlangıcında, daha ileri bir şey gördük: Yani kelimenin gerçekte yalnızca (i) ve (ii)'ye değil, ayrıca ve sıklıkla (iii)'e de uygulandığını gördük. Duyu-verisi veya *sensum* kelimesi yalnızca duyumla verilen bir şeye uygulanmaz; bu durumda, hemen yeniden uzaklaştırılacaktır; sadece bilinç ya da hayalgücü tarafından sürdürülen bir şeye uygulanmaz, bu durumda çağrılabilceği tek bölge geçmiş duyum alanı olacaktır; ayrıca aklın çalışmasıyla çıkarımsal olarak inşa edilmiş bir şeye de uygulanır. Bu üç şeyin hepsi, alışıldığı üzere, birbirine karıştırılırsa, suçun bir kısmı, onu okumam hatalı değilse, Hume'a ait olmalı.

7. Bilinç ve Hakikat

Gördüğümüz gibi, bilinç etkinliği, izlenimi ideye, yani kaba duyumu hayale dönüştürür. Belirli bir deneyim türünün ya da düzeyinin isimleri olarak görüldüğünde bilinç ve hayal kelimeleri eş anlamlıdır: Aynı şeyi yani bu dönüşümün gerçekleştiği deneyim düzeyini temsil ederler. Ancak bu türden tek bir deneyimde, dönüşümü gerçekleştiren şey ile dönüşüme uğrayan şey arasında bir ayrım vardır: Bunlardan birincisi bilinç, ikincisi hayaldir. Dolayısıyla hayal, bilincin etkinliği ile dönüştürüldüğünde hissin aldığı yeni biçimdir.

Bu, Sekizinci Bölümün sonunda ortaya atılan, hayalgücünün duyum ve akıl arasında ayrı bir deneyim seviyesi olduğu, düşünce yaşamının tamamen psişik deneyim yaşamıyla temas kurduğu nokta olduğu önerisini uygun kılar. Şimdi bu öneriyi yeniden ifade etmemiz gerekiyor: İdrak için veriler sağlayan, duyu verileri değildir, duyu verileri bilinç çalışması tarafından hayalgücü idelerine dönüştürülür.

Sekizinci Bölümde, his ve düşünce arasındaki iki terimli bir ayrıma dayalı olarak deneyimin yapısının bir ön açıklamasını verdim. Şimdi bunu geri çekmiş ve bunun yerine bilincin ikisini birbirine bağlayan ara düzey bir deneyim olarak görüldüğü üç terimli bir ayrımı koymuş görünüyorum. Ama niyetim bu değil. Bilinç düşünceden başka bir şey değildir; kendisi düşünülür; ancak henüz akıl olmayan bir düşünce düzeyidir. Sekizinci Bölümde düşünce adı altında tanımladığım şeyin, artık en geniş anlamıyla düşünce değil, bilinci içeren, daha dar anlamda düşünce, mükemmel düşünce veya akıl olduğunu görebiliyoruz. Oysa o bölümün ilk kısmında düşünce hakkında söylenen her şey sadece akıl için değil, genel olarak düşünce ve dolayısıyla bilinç için geçerlidir. Bu kısmın amacı bu noktayı geliştirmektir.

Aklın işi ilişkileri kavramak ya da inşa etmektir. Bu iş, Sekizinci Bölümde açıkladığım gibi, biri birincil diğeri ikincil olmak üzere iki şekil alır. Akıl, birincil işlevi olarak Sekizinci Bölümde hisler olarak adlandırılan terimler arasındaki ilişkileri kavrar; ama biz artık bunun yanlış olduğunu biliyoruz; onlar şimdi izlenimler olarak adlandırdığım saf psişik deneyimin kaba hisleri

değil, bilinç tarafından değiştirilen ve böylece idelere dönüştürülen hislerdir. İkincil işlevinde akıl, birincil akıl eylemleri arasındaki veya bu tür eylemlerde düşündüğümüz şeyler arasındaki ilişkileri kavrar.

Bilinç, onsuz aklın birincil formuyla ilişkileri algılayabileceği veya inşa edebileceği terimlere sahip olmamamız gereken düşünce etkinliğidir. Böylece bilinç, kesinlikle temel ve orijinal biçiminde düşünülür.

Düşünceye olarak, esasen düşünceye ait olan o çift kutupluluğa sahip olmalıdır. Bu, iyi veya kötü yapılabilecek bir etkinliktir; düşündüğü şey doğru veya yanlış olabilir. Ancak bu paradoksal görünür; şeyler arasındaki ilişkilerle ilgilenmediği ve dolayısıyla kavramlar veya genellemeler açısından düşünmediği için, aklın yapabildiği gibi şeyleri yanlış kavramlarla ifade ederek hata yapamaz. Örneğin önündeki nesne bir kedi olduğunda “Bu bir köpek.” diye düşünemez. Yukarıda söylediğimiz gibi, onun düşündüğü şeyi ifade eden türden bir deyiş, ‘Bu benim hissettiğim tarzdır.’ gibi bir şeyse, böyle bir ifade yanlış olmaktan uzak görünebilir, bu durumda bilinç, hata yapmaya meyilli olmayan bir düşünce türü olma özel ayrıcalığına sahip olurdu ve bu, bunun bir düşünce türü olmadığını söylemek anlamına gelirdi.

Ancak “Bu benim hissettiğim tarzdır.” ifadesi çift kutupluluğu ima eder. Bunun bir zıttı var: “Bu benim hissettiğim tarz değildir.” ve bunu iddia etmek, bunun tersini reddetmektir. Bilinç aslında hiç hata yapmasa bile, hatayı reddederek yaşar, bütün düşünce biçimlerinde ortak olan şeydir bu. Doğru bilinç, hislerimizin kendimize itirafıdır; yanlış bilinç onları reddetmek, yani onlardan biri hakkında “Bu his benim değil.” diye düşünmektir.

Böyle bir reddin olasılığı, duyuşal-duygusal deneyimin dikkat edilen şeye ve dikkat edilmeyen şeye bölünmesinde ve birincisinin ‘benim’ olarak tanınmasında zaten örtüktür. Verili bir his bu şekilde kabul edilirse, izlenimden ideye dönüştürülür ve böylece bilinç tarafından hükmedilir veya evcilleştirilir. Kabul edilmezse, bölme çizgisinin diğer tarafına düşürülür: Gözetimsiz bırakılır veya yok sayılır. Ancak üçüncü bir alternatif var. Bu kabul başarısız olarak gerçekleşebilir. Denenebilir, ancak bir başarısızlık olduğu ortaya çıkabilir. Sanki vahşi bir hayvanı

evcilleştirmek umuduyla eve götürüp sonra ısırduğında sinirle-nip gitmesine izin vermişiz gibi. Eve getirdiğimiz şey, arkadaş olmak yerine düşman olmuştur.

Bu benzetmeyi somutlaştırmaya çalışmalıyım. Önce dik-katimizi belirli bir hisse yöneltir veya bunun bilincine varırız. Sonra farkına vardıklarımızdan korkarız: Bu his, bir izlenim olarak endişe verici bir izlenim olduğu için değil, onu dönüştür-düğümüz ide endişe verici bir ide olduğu için. Ona hükmetme yolumuzu göremeyiz ve girişimimize azimle devam etmekten ürkeriz. Bu nedenle ondan vazgeçeriz ve dikkatimizi daha az korkutucu bir şeye çeviririz.

Ben buna bilincin ‘yozlaşması’ diyorum, çünkü bilinç gö-re-vini yerine getirirken kendisine rüşvet verilmesine veya yozlaş-masına izin verir, zorlu bir görevden daha kolay olana doğru dikkati dağılır. Bu, şimdiye kadar boş bir olasılık olmaktan çok, son derece yaygın bir olgudur. Öfkeden otomatik olarak bağırdıktan sonra kendisinin bilincine varan ve hiddeti kendi hissi olarak kabul eden bir çocuğun durumuna dönelim. Bu yeni durum, eğer doğru şekilde geliştirilirse, hiddete hükmet-mesini sağlar. Ancak istenen tek şey onun hâkimiyetinden kaç-maksa, bunun ortaya çıkabileceği iki yol vardır. Ya öfkeden kaçınılabılır ya da ona çözüm yolu bulunabilir. İlk durumda, farklı bir hisse dikkatimizi vererek bu hissin hâkimiyetinden kaçınırız. Çocuğun dikkati öfkesinden dağılır ve bağırma du-rur. İkincisinde, dikkatimizi tam da bizi hükmetmekle tehdit eden hisse odaklayarak hükmedilmekten kaçınır ve böylece ona hükmetmeyi öğreniriz.

Aptal bir ebeveyn veya bakıcı tarafından veya kendimizi kötü yönetmemiz nedeniyle dikkatin dağıldığı his, dikkatin ta-mamen dışına çıkmaz. Bilinç onu görmezden gelmez; reddeder. Çok geçmeden, reddedilen deneyimi başkalarına atfederek bu kendini kandırmayı güçlendirmeyi öğreniriz. Öfkeli bir şekilde kahvaltıya gelirken, ancak ortamda bu kadar belirgin olan bu huysuz mizacın bize ait olmasına izin vermeyi reddederek, bü-tün ailenin huysuzluğun acılarını çektiğini görmekten üzülrüz.

Bir düşünce biçimi olarak bilince ait olan çift kutupluluk, kurduğu hayalleri enfekte eder. Bilinç yozlaştığında hayal de

bu yozlaşmayı paylaşır. Ne olursa olsun bir şeyin salt hayal edilmesinde, bu yozlaşma var olamaz. Hayal, yalnızca duyu-sal-duygusal deneyimimde dikkatimi sabitlediğim ve böylece onu bir ide olarak sabitlediğim ve sürdürdüğüm bir unsurdur. Deneyimimde böyle muamele görmeye hakkı olmayan hiçbir unsur olamaz ve bu nedenle hayal asla yozlaşamaz. Ama ne zaman deneyimdeki bir unsur bilinç tarafından reddedilse, dikkatin üzerine sabitlendiği ve bilincin kendisine ait olduğunu iddia ettiği diğer unsur bir sahtelik olur. Kendi içinde, gerçekten onu iddia eden bilince aittir; “Bu, benim hissettiğim tarzdır.” derken bilinç doğruyu söylüyor; ancak reddedilen unsur, karşılık gelen “Bu benim hissettiğim tarz değildir.” ifadesiyle bu gerçeğe hatayı enfekte eder. Bilincin kendi deneyimini resmettiği resim, yalnızca seçilmiş (yani esasen şimdiye kadar gerçek), bir resim değildir, sansürlenmiş bir resimdir ya da kendisine dair eksiltmelerin çarpıtmalardan ibaret olduğu bir resimdir.

Bu bilinç yozlaşması, psikologlar tarafından kendi yöntemleriyle zaten tanımlanmıştır. Deneyimlerin reddedilmesine bastırma; bunların başka kişilere atfedilmesine yansıtma; onların kendi içinde homojen bir deneyim kümesiyle pekiştirilmesini (sistematik olarak reddedilirse bu olabilir) ayrışma ve bizim olduğunu kabul edeceğimiz sansürlenmiş bir deneyimin kurulmasını fantezi kurma olarak adlandırırlar. Alışkanlık hâline gelirlerse bu bilinç yozlaşmalarının, bunlardan mustarip olan kişi üzerinde yarattığı feci etkiyi de göstermişlerdir. Aynı ders uzun zaman önce, doğru bilinç kavramını ve sağlıklı bir zihinsel yaşamın temeli olarak önemini diğerlerinden daha iyi açıklayan Spinoza tarafından öğretildi. Ona göre etiğin sorunu şu sorudur: Nasıl oluyor da hislerin baskın olduğu insan onlara öylesine hâkim oluyor ki, hayatı sürekli bir *passiodan*, *şeylere* katlanmak zorunda olmaktan, sürekli bir *actioya*, *şeyleri yapmaya* dönüşebiliyor? Buna verdiği cevap tuhaf biçimde basittir: “Affectus qui passio est, desinit esse passio, simulatque eius claram et distinctam formamus ideam” [Yani:] Tutku hakkında net ve farklı bir ide oluşturduğumuz anda, o tutku olmaktan çıkar. (*Etika*, V. Bölüm, 3. Önerme).

Yozlaşmış bir bilincin asılsızlığı, yaygın olarak tanınan asıl-

sızlık türlerin hiçbirine ait değildir. Asılsızlıkları hatalar ve yalanlar olarak ikiye ayırırız. Deneyim entelektüel düzeye ulaştığında, bu ayrım geçerlidir. Gerçeğin gizlenmesi bir şeydir, iyi niyetli bir hata başka bir şeydir. Ancak bilinç düzeyinde bu iki şey arasındaki ayrım yoktur: Var olan şey daha da geliştiklerinde büyütecekleri asılsızlık protoplazmasıdır. Asılsız bilinç, kendi deneyiminin belirli özelliklerini reddetmekle iyi niyetli bir hata yapmaz, çünkü iyi niyetli değildir; yüzleşmekle görevli olduğu bir şeyden kaçınır. Ama gerçeği gizlemez, çünkü bilip gizlediği hiçbir gerçek yoktur. Paradoksal olarak, kendisini kandırdığını söyleyebiliriz; ama bu, tek bir bilinçte neler olup bittiğini bir akıl ile diğeri arasında olabileceklerin analojisine dayanarak açıklamaya yönelik beceriksiz bir girişimdir sadece.⁸

Yozlaşmış bir bilincin durumu sadece bir asılsızlık değil, kötülük örneğidir de. Psikanalistler tarafından belirli kötülüklerin bu kaynağa ayrıntılı olarak izlenmesi, modern bilimin başlattığı en dikkate değer ve değerli araştırma hatlarından biridir ve iza-fiyet fiziğinin ayrıntılı araştırmasının Descartes tarafından ortaya konduğu şekliyle matematiksel fiziğin ‘evrensel bilim’i projesiyle ilişkisinin aynısını bu hattın Spinoza tarafından ortaya konan genel zihinsel hijyen ilkeleriyle ilişkisinde görmekteyiz.

Şimdi, asılsız olanları hatalara ve yalanlara böldüğümüz gibi, kötülükleri de bir insanın çektiği acılar ve onun yaptığı kötülükler olarak ikiye ayırıyoruz. Çevresiyle olan ilişkisini değil, kendi bedensel veya zihinsel durumunu etkiledikleri yerde, bu ayrım hastalık ve kötülük arasındaki bir ayrım hâline gelir.

Yozlaşmış bir bilincin semptomları ve sonuçları bu başlıkların hiçbirinin altına girmez. Tam olarak suç ya da ahlak bozukluğu değildirler çünkü kurbanları bunlara dâhil olmayı seçmez ve davranışını değiştirmeye karar vererek onlardan kaçamaz. Bunlar tam olarak hastalık değildir, çünkü bunlar işlevsel bozukluktan veya düşman güçlerin acı çeken kişi üzerindeki etkisinden değil, kendisini kötü yönetmesinden kaynaklanmaktadır. Hastalıkla karşılaştırıldığında, daha çok ahlak bozukluğu

⁸ Asılsız bilinç, Platon’un maalesef ‘ruhtaki yalan’ şeklinde tercüme edilen ifadesinde kastettiği şeydir. (*Devlet*, 382a-c)

gibidirler; ahlak bozukluğu ile karşılaştırıldığında, daha çok hastalık gibidirler.

Gerçek şu ki, onlar bir tür katıksız veya farklılaştırılmamış kötülüktür, mustarip olunan kötülük veya talihsizlik ve yapılan kötülük veya habislik şeklinde farklılaşmamış olarak kendi başına kötülüktür. İçinde bunların bulunduğu bir insanın talihsizliğinden mi yoksa hatasından mı mustarip olduğu sorusu, sorulmayan bir sorudur. O, bu alternatiflerden herhangi birinin ima ettiğinden daha kötü bir durumdadır; çünkü talihsiz bir insan hâlâ karakter bütünlüğüne sahip olabilir ve habis bir insan yine de şanslı olabilir. Bilinci yozlaşmış olan bir insan, kendi içinde veya dışında hiçbir hafifletme yapmaz. Bu yozlaşma ona hükmettiği sürece, o, cehennemin kendisi için masal olmadığı kayıp bir ruhtur. Psikanalistler onu kurtarmanın yolunu bulmuş olsun ya da olmasın, ya da bu kötülüğün daha az ilerlemiş olduğu kişileri kurtarmak için, onların bunu yapma girişimleri, insanın karanlığın güçleriyle savaşı tarihinde zaten büyük bir yer kazanmış bir girişimdir.

8. Özet

Şimdi, argümanın sonuçlarının genel bir hayalgücü teorisi hâlinde özetlenebileceği bir noktaya ulaştık. Bütünüyle düşünce, hissi önceden varsayar ve düşüncemizin sonuçlarını ifade eden tüm önermeler iki türden birine aittir: Ya hislerle ilgili ifadelerdir, bu durumda ampirik olarak adlandırılırlar, ya da düşünce işlemiyle ilgili ifadelerdir, bu durumda bunlar *a priori* olarak adlandırılır. Burada ‘düşünce’, akıl anlamına gelir; ‘his’ hakiki his değil, hayal anlamına gelir.

Hakiki hissin veya psişik deneyimin ikili bir karakteri vardır: O duyum ve duygudur. Bu özelliklerden başlıca veya sadece birine veya diğerine dikkat edebiliriz, ancak aslında bize geldiği şekliyle hissetme deneyiminde ikisi sıkı bir şekilde birleşmiştir. Her his hem duyusal hem de duygusaldır. Şimdi, hakiki his, tüm görüş alanımızı tekeline aldığını hissettiğimiz bir deneyimdir. Geçmişte hissettiğimiz ya da gelecekte hissedeceğimiz ya da fark-

lı bir durumda hissedebileceğimiz şeyler bizim için hiç de mevcut değildir ve bizim için bir anlamı yoktur. Aslında, elbette, bunların bizim için bir anlamı var ve onlar hakkında bir ide, bazen şüphesiz oldukça doğru bir ide oluşturabiliriz, ama bunun nedeni sadece hissetmenin yanı sıra başka şeyler de yapabilmemizdir.

Şimdi hissettiklerimle geçmişte hissettiklerim arasında veya farklı durumlarda hissetmeyi umduklarım arasında herhangi bir ilişki olduğunu iddia edersem, iddiam salt hisse dayanamaz; çünkü sadece his, bana şu anda ne hissettiğimi söylese bile, ilişkinin diğer terimi hakkımda beni bilgilendiremez. Bu nedenle, aileler veya benzerleri hâlinde organize edilmiş olarak tanımlanan duyu verileri, aslında bize geldikleri şekilde hisler, duygusal yükleriyle duyu verileri değildir; hatta bunlar bu hislerdeki duygusal yükünden arındırılmış duygusal unsur bile değildir; onlar oldukça farklı şeylerdir. Ama dahası da var: Salt his bana şimdi ne hissettiğimi bile söyleyemez. Karakterini bana biraz anlatması için dikkatimi bu mevcut hisse odaklamaya çalışırsam, ben bunu yapmadan önce o çoktan değişmiş olur. Diğer alternatifi ele alırsam, bunu yapmayı başarırsam (başarılı olduğumuz açıktır, aksi takdirde hislerle ilgili daha önce belirtilmiş olan şeyleri asla bilemezdik), dikkat ettiğim his, onu inceleyebilmek için bir şekilde sabitlenmeli veya sürdürülmeli, bu da onun salt his olmayı bırakıp varoluşunun yeni bir aşamasına girmesi gerektiği anlamına gelir.

Bu yeni aşamaya, dikkat eyleminden önceki bir süreçle değil, bu eylemin kendisiyle ulaşılır. Dikkat ya da farkındalık, salt histen farklı bir etkinlik türüdür ve onu önceden varsayar. Bunun özü, görüş alanımızı tamamen o anın duyum ve duygularıyla meşgul etmek yerine, aynı zamanda bunları hissettiren etkinlik olarak kendimizin farkına varmamızdır. Teorik olarak düşünüldüğünde, bu yeni etkinlik, görüş alanımızın genişlemesidir, bu da şimdi hissedilen şeyin yanı sıra hissetme eylemini de içine alır. Pratik olarak düşünüldüğünde, hislerimizin sahipleri olarak kendimizin onaylanmasıdır. Bu öz onaylama ile hislerimize hükmederiz: Artık farkında olmadan kendilerini bize dayatan deneyimler değil, içlerinde kendi etkinliğimizi deneyimlediğimiz deneyimler hâline gelirler. Bizim üzerimizdeki kaba güçlerinin yerine, böylece onlar üzerindeki gücümüz geçer: Bir

yandan davranışlarımızı artık koşulsuz olarak belirlememeleri için onlara karşı koyabilirken, diğer yandan onları istediğimiz gibi uzatabilir ve uyandırabilir duruma geliriz. Böylece duyu izlenimleri olmaktan çıkıp hayalgücü idelerine dönüşürler.

Bu yeni kapasitede, üzerimizdeki güçlerini kaybederken ve irademize tâbi hâle gelirken, onlar hâlâ hislerdir, eskisi gibi aynı türden hislerdir; ama onlar salt duyum olmaktan çıkıp hayaller dediğimiz şey hâline gelmişlerdir. Bir bakış açısına göre, hayal duyumdan farklı değildir: Hayal ettiğimiz şey, bize kendilerini salt duyum içinde sunan aynı tür şeylerdir (renkler vb.). Başka bir bakış açısına göre, yukarıda anlatılan şekilde ehlileştirilmesi veya evcilleştirilmesi ile çok farklıdır. Onu ehlileştiren, bilincin etkinliğidir ve o, bir tür düşüncedir.

Özellikle, bu, duyuma veya salt hisse en yakın olan düşünce türüdür. Düşüncenin daha sonraki her gelişimi ona dayanır ve kaba hâliyle hisle değil, bu şekilde hayale dönüşen hisle ilgilenir.⁹ Hisler arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları göz önünde bulundurmak için, onları sınıflandırın veya sınıflardan farklı bir düzen içinde gruplayın, onları zaman dizeleri içinde düzenlenmiş olarak tasavvur edin, vb.; ilk önce bu şekilde derinlemesine düşünülen hislerin her birinin kendine özgü bir karaktere sahip bir şey olarak dikkat edilmesi ve zihnin önünde tutulması gerekir ve bu onu hayale dönüştürür.

Bilincin kendisi bunlardan hiçbirini yapmaz. Bunlara sadece zemin hazırlar. Kendi içinde, burada ve şimdi sahip olduğum bazı hislerle ilgilenmekten başka bir şey yapmaz. Mevcut bir hisse dikkat ederken, onu yeni bir şeye dönüştürmek pahasına, artık saf veya kaba bir his (izlenim) değil, evcilleştirilmiş his veya hayal (ide) olan bu hissi sürdürür. Ancak bir ideyi diğeriyle karşılaştırmaz. Bu şekilde bir ideye sahip olurken, bir başkasını

⁹ Krş. Kant, *Critique of Pure Reason*, A78, B103 (çev. N. K. Smith, s. 112), burada hayal etme, duyumlar (modern ampirizmin idealleştirilmiş ‘duyu-verileri’ ile değil, hakiki duyu verileriyle bağlantılı etkinlik anlamına gelir) ile anlama arasında ‘kör ama vazgeçilmez bir işlev’ olarak tanımlanır. Bu, bilginin izlenimlerle değil idelerle ilgili olduğu Humecu öğretilidir; ancak Kant, ‘Kategorilerin Şematizmi’ hakkındaki son derece önemli (ve aynı nedenle yaygın olarak yanlış anlaşılan) bölüm dışında, burada önerdiği fikri geliştirmedir.

uyandırmaya geçersen, yeni ide, aralarındaki ilişkileri tespit edebileceğim iki farklı deneyim olarak eskinin yanında tutulmaz. İki ide birbiriyle kaynaşır, yenisi kendini eskisinin özel bir renklendirmesi veya modifikasyonu olarak sunar. Böylece hayal, bunda, nesnesinin asla aralarındaki ilişkilerle bir terimler çoğulluğu değil, tek bir bölünmez bütünlük olduğu hissine benzer: Katıksız bir şimdi ve burada. Geçmiş, gelecek, olası varsayımsal kavrayışlar hayal için olduğu kadar his için de anlamsızdır. Bunlar yalnızca düşüncenin daha da gelişmesiyle ortaya çıkan kavrayışlardır.

Bu nedenle, hayalgücünün hisleri isteyerek toplayabileceği söylendiğinde, bu, hayal ettiğimde önce bir his idesi oluşturduğumu hayal ettiğim ve daha sonra, deyim yerindeyse, onu gerçek bir his olarak varlığıma çağırdığım anlamına gelmez; o şöyle dursun, sahip olabileceğim çeşitli hisleri hayalimde gözden geçirebilir ve tercih ettiğim hissi kendimde uyandırmayı seçebilirim. Bir his idesi oluşturmak, onu zaten hayalgücünde hissetmektir. Bu nedenle hayalgücü 'kör'dür, yani kendi sonuçlarını, onları icra etmeden önce amaçlar olarak kavrayarak tahmin edemez. Sahip olduğu özgürlük, bir planı uygulama veya alternatif olası planlar arasında seçim yapma özgürlüğü değildir. Bunlar daha sonraki bir aşamaya ait gelişmelerdir.

Şeyler arasındaki ilişkilerin doğru ve yanlış açıklamaları arasındaki ayrım olarak kabul edilen hakikat ve hata arasındaki ayrım bu sonraki aynı aşamaya aittir. Ancak bu ayrımın bilince ve dolayısıyla hayalgücüne uygulanmasının özel bir yolu var. Bilinç hiçbir zaman toplam duyusal-duygusal alanın bir kısmından fazlasına katılamaz; ama ya bunun kendisine ait olduğunu kabul edebilir ya da bunu tanımayı reddedebilir. İkinci durumda, bazı hisler göz ardı edilmez, reddedilir; bilinçli benlik onların sorumluluğunu reddeder ve böylece onlara hükmetme zahmetine girmeden onların hâkimiyeti altında olmaktan kaçmaya çalışır. Bu, psikologların bastırma dediği şeyin kaynağı olan 'yozlaşmış bilinç'tir. Onun hayalleri, yozlaşmışlığını paylaşır; bunlar fantezilerdir, duygusallaştırılmış ya da sansürden geçirilmiş deneyim resimleridir, Spinoza'nın 'yetersiz duygulanım ideleri'dir ve deneyim olgularından onlara sığınan zihin kendisini, yüzleşmeyi reddettiği hislerin gücüne teslim eder.

II DİL

1. Sembol ve İfade

Dil, bilinç düzeyindeki deneyimin bir özelliği olarak hayalgücü ile var olur. Asla tamamen kaybetmediği orijinal özelliklerini, ne kadar değiştirilirse değiştirilsin (daha sonra incelememiz gereken bir süreç) aklın gereksinimlerine uyarlayarak burada alır.

Orijinal veya asli durumunda dil, hayalgücüne dayalı veya ifade edicidir: Ona hayalgücüne dayalı demek, ne olduğunu tanımlamaktır, onu ifade edici olarak adlandırmak, ne yaptığını tanımlamaktır. Bu, işlevi duyguyu ifade etmek olan hayalgücüne dayalı bir etkinliktir. Entelektüel dil de aynı şeydir, ama düşüncüyü ifade etmek için entelektüelleştirilmiş veya değiştirilmiştir. Bundan sonra, belirli bir düşüncenin ifadesinin, ona eşlik eden duygunun ifadesinden etkilendiğini göstermeye çalışacağım.

Dilin bu iki işlevi arasındaki ayrım, sıralanması gerekmeyen pek çok şekilde ifade edilmiştir.¹ Bunu ortaya koymanın bir yolu, hakiki dili sembolizmden ayırmaktır. Bir sembol (Yunanca kelimenin belirttiği gibi), anlaşmayla ulaşılan ve anlaşmanın tarafları tarafından belirli bir amaç için geçerli olarak kabul edilen bir şeydir. Bu, entelektüelleştirilmiş bir dildeki kelimelerin çok da mümkün olamayan tamamen entelektüelleştirilmiş olmaları koşuluyla anlamlarına göre nasıl ortaya çıktıklarının makul bir açıklamasıdır; ama bu, dilin bu hâliyle doğru bir açıklaması olamaz, çünkü belirli bir kelimenin anlamının tesis edildiği varsayılan anlaşma, sonunda anlaşmaya varıldığı önceki bir tartışmayı

¹ Dr. Richards'ın 'dil bilimsel kullanımı' ile 'dil duygusal kullanımı' arasındaki ayrımı aşağıda, § 8'de ele alınmaktadır.

ima eder ve dil hâlihazırda var olmadıkça ve söz konusu noktayı zaten belirtebilecek durumda değilse, o tartışma ortaya çıkamaz.

Sembolizm veya entellektüelleştirilmiş dil, bu nedenle hayal-gücüne dayalı dili veya hakiki dili önceden varsayar. Bu nedenle, ikisinin teorileri arasında karşılık gelen bir ilişki olmalıdır. Ancak geleneksel dil teorisinde bu ilişkiler, feci sonuçlarla tersine çevrilir. Bu şekilde dil, sembolizm ile tanımlanır ve eğer ifade işlevi tamamen gözden kaçırılmamışsa, onu sembolik işlevi değiştirmekle bir şekilde ulaşılan ikincil bir işlev olarak açıklama girişiminde bulunulur. Hobbes (*Leviathan*, I. IV), konuşmanın birincil kullanımının ‘bilim edinimi’ için olduğunu, bu amaçla ‘isimlerin doğru tanımı’nın birinci şart olduğunu söylediğinde, açıkça, genel olarak dili entelektüel dil veya sembolizm ile özdeşleştiriyor. Locke, bir kelimeyi bir idenin işareti hâline getirilmiş bir ses olarak tanımlarken (*Essay*, III. I, § 3), hatayı açıklamasında daha az açıktır; yine de, genel olarak, o, bunu kesin olarak kabul eder. Berkeley, genel olarak aynı görüşe sahip olsa da kelimelerin ikinci bir kullanımının farkına varır: “Bilmek, bizim davranış ve eylemlerimizi etkilemek; bu, ya bizim için eylemde bulunacağımız kurallar oluşturarak ya da zihinlerimizdeki belirli tutkuları, eğilimleri ve duyguları uyandırarak yapılabilir” (*Alciphron*, VII; *Works*, ed. Fraser, II. 327). Bu ayrım önemlidir; ancak bu ikinci kullanım, belirli bir amaç için araç bulma etkinliği (birinin davranışını etkileme vd.) entelektüel bir etkinlik olduğu kadarınca, hâlâ entelektüelleştirilmiş bir kullanımdır. Dili, bir başkasında belirli bir tutkuyu uyandırmanın bir yolu olarak kullanmak, onu kendisinininkini ifade etmek için kullanmakla aynı şey değildir.

Günümüzde, kelimenin yukarıdaki anlamıyla dilin sembolik olması neredeyse bir ortodoksluktur. Öyleyse, belirli sonuçlar gelir. Kullanımdaki doğruluk adına her sembol, tek bir değişmez anlamda kullanılmalı ve hassasiyetle tanımlanmalıdır. Dolayısıyla, dili iyi kullanacaksak, her kelime bu şekilde kullanılmalı ve böylece tanımlanmalıdır. Bu uygulanamaz bulunursa (ve her zaman uygulanamaz bulunacaktır), çıkarım, ‘sıradan’ dillerin amaçlarına uygun şekilde tasarlanmadığı ve doğru düşüncenin ifadesi için bilimsel olarak planlanmış bir ‘felsefi dil’

ile değiştirilmesi gerektiğidir. Diğer bir sonuç, matematik veya benzerinde bir sembolü kullanmaya başlamadan önce her birine onun ne anlama geldiğinin anlatılması gerektiği gibi, bir çocuğun anadilini ilk ediniminde kullanacağı her kelimenin ilk önce açıklanması gerektiğidir ve aslında bunun ateşe işaret edip ‘ateş’ diyen, süt verip ‘süt’ diyen, onun ayak parmağına dokunup ‘ayak parmağı’ vb. diyen annesi veya başka bir eğitici ile ortaya çıktığı varsayılır. Bir annenin ateşe işaret ettiğinde muhtemelen ‘hoş’, süt verirken ‘güzel’ ve ayak parmağına dokunduğunda ‘bu küçük kardeş pazara gitti’ derse ortaya çıkan sonuç ancak (muhtemelen efsanevi) bir okul müdürünün sözleriyle ifade edilebilir: “Ebeveynler, dünyada çocuk sahibi olmasına izin verilmesi gereken son kişilerdir.”

Hiçbir annenin dili bu şekilde öğretmemesinin nedeni, muhtemelen bunun yapılamamasıdır; çünkü varsayılan işaret etme jestleri ve benzeri, bir dilin doğasındadır. Ya İngilizce öğrenmesine yardımcı olmak için çocuğa önce bu jest dilini öğretmek ya da kendisi için jest dilinin içine ‘düşmesi’ gerekir. Ama eğer bunu yapabiliyorsa, nasıl yaptığını bilmek isteriz, bir kedi yapamadığında (çünkü işaret ederek ne demek istediğinizi bir kediye asla öğretemezsiniz), neden İngilizceye aynı şekilde ‘düşemediğini’ (esasen yaptığı gibi) bilmek isteriz.

Aslında, dilbilim teorisini, bir çocuk odasına erişebilirse, çok farklı şeylerin olduğunu görecektir. O, annenin çocuğuna tek tek söz söylemediğini, ancak çoğunlukla belirli şeylerin isimlendirilmesine değil, kendi toplumundaki haz ifadesine adanmış bir konuşma seli döktüğünü, çocuğun agularla gugullarla cevap verdiğini duyacaktır; zaman geçtikçe, bunlar daha anlaşılır hâle gelecek ve er geç çocuk, belirli vesilelerle duyduğu deyişleri, onları gerektiren yeni vesileler ortaya çıktığında yarım yamalak taklit ederken duyulacaktır. Annesi, çocuğunun başlığını çıkarırken onunla bebek diliyle konuşmayı alışkanlık hâline getirmiş olabilir. “Şapkacık çık!": Durum buysa, çocuk kendi başlığını çıkarıp bebek arabasından attığında, büyük bir memnuniyetle “Şapaç!” der.

Şimdi, ‘Şapaç’ sesi bir sembol değil. Anne ve çocuk, bunun ‘şapkayı çıkarmak’ anlamına geleceği konusunda kendi araların-

da anlaşma yapmamışlardır. Çocuk bunu kişinin şapkasını ı-kardığı zaman çıkardığı bir ses olarak görür. Annesinin bu sesi çıkardığını duyması, onun şapkasını çıkarmasına eşlik eder ve sonuç olarak bu gürültüyü kendisi için yapması, şapkayı kendisi-nin çıkarmasına eşlik eder. Bu sesi çıkarmakla şapkayı çıkarmak arasındaki ilişki, + sembolü ile iki sayının birbirine eklenme ey-lemi arasındaki (ocuğun henüz hiçbir kavrayışa sahip olmadı-đı) ilişki ile hiçbir benzerlik taşımaz. Kesinlikle, sesi biri şapkayı, diğer çıkarmayı simgeleyen iki simgenin bir bileşimi olarak da hiç kavramaz. şapkayı çıkarmak tek bir eylemdir ve onu icra ederken çıkarılan ses tek bir sestir. Sesin bir dizi nsz ve ünlü olarak fonetik analizi veya bir dizi kelimeye göre dilbilgisel anali-zi, bir dizi kas hareketine dönüşen eylemin anatomik analizinden ne kadar uzaksa, çocuktan da o kadar uzaktır.

‘şapaı’nın bir sembol olduğunu reddetmek, ona bir ifade demek gerçeğe daha yakın olacaktır. şapkayı çıkarma eylemini ifade etmez, ancak çocuğun herhangi bir nedenle onu çıkarır-ken aldığı tuhaf tatmini ifade eder. Yani bu eylemi yaparken sa-hip olduğu hissi ifade eder. Daha kesin olarak, ifade edici olan ‘şapaı’ sesi değil, bu sesi çıkarma eylemidir. Bir eylem başka bir eylemi ifade eder demek saçma konuşmak olur; bir eylem bir hissi ifade eder demek kesinlikle bir şey anlamına gelir. Ne anlama geldiğini belirlemeye çalışmalıyız.

2. *Psişik İfade*

Bunu yapmak için, dilsel ifadenin tek ifade türü olmadığını ve en ilkel tür olmadığını gözlemleyerek başlamalıyız. Dilsel ifade-nin aksine bilinçten bağımsız olarak ortaya çıkan ve tamamen psişik düzeyiyle bir deneyim özelliği olan başka bir tür daha vardır. Buna psişik ifade diyeceğim.

Bu, kendilerinin ifade ettiği söylenen duygularla özel bir şekilde ilişkili, istemsiz ve hatta belki de tamamen bilinçsiz bedensel eylemlerin yapılmasından oluşur. Bu nedenle, yüzün belirli çarpıklıkları ağrıyı ifade eder; kasların gevşemesi ve cil-din soğuk solgunluğu korkuyu ifade eder vb. Bu durumlarda,

duygunun ifade edildiğini hissederiz ve ayrıca onu ifade eden bedensel eylemi veya eylemler kompleksini hissederiz. Eylemin duyguyu ifade ettiğini söylediğimizde göndermede bulunduğu bunlar arasındaki bağlantı, elbette gerekli bağın bir ilişkisidir ve asimetriktir: Yüzümüzü buruştururuz, ‘çünkü’ acı duyarız, tersi değil. Ancak ‘çünkü’ kelimesi herhangi bir bağımlılığı belirtmek için kullanılır ve bir türü diğerinden ayırt etmez.

Bağlantı, bir duyu verisi ile onun duygusal yükü arasında olan gibi tek şekildedir, yani onun dolaysız oluşu olgusundadır; birbirine bağlı iki şey iki ayrı deneyim değil, bölünmez bir deneyimin unsurlarıdır. Daha önceki örneğimizde bir çocuğu korkutan kızılık duyu verisi, ürettiği dehşetle ne kadar yakından bağlantılıysa, bir kişinin yüzü acı ile karman çorman olduğunda kas gerginliği duyu verisi acıyla o kadar bağlantılıdır. Ancak iki durum, unsurları arasındaki birliğin yakınlığı açısından benzer olsa da, bu unsurların yapısal düzeni farklıdır ve aslında zıttır. Dehşet, rengin duygusal yüküdür ve renk duyu verisi mantıksal olarak (geçici olmasa da) ondan önce gelir. Acı, yüz kaslarındaki gerginliğin duygusal yükü değildir; duyu verisi burada duygudan önce değil, sonradır.

Aslında bu iki durum eksik olarak tanımlanmıştır. İlkinde, orijinal duyu verisini (örneğin bağırsak sancısı) ihmal ettik; ikincisinde, çocuğun dehşetinin ifadesini, korkudan sinme olarak tanımlanabilecek karmaşık tepkiyi atlادık. Bu ihmaller telafi edilir edilmez, bu iki durum paralel olur ve psişik ifade unsurunu kabul ederek, Sekizinci Bölümde verilen korkmuş çocuk açıklamasını tamamlayan bir analiz elde ederiz.

Artık elimizde (i) kızıl bir duyu verisi (daha doğrusu, o rengi içeren bir görsel alan), (ii) o alandaki duygusal yük olarak dehşet, (iii) bu dehşeti ifade eden korkudan sinme var. Diğer durumda elimizde (i) bir duyu verisi olarak bağırsak sancısı (daha doğrusu, bu iç organa ait duyu verisini içeren organik bir duyum alanı), (ii) üzerindeki duygusal yük olan acı, (iii) bu acıyı ifade eden yüz buruşturma var. Her bir durum, analizin belirli bir yapısal sırayla üç unsuru ortaya çıkardığı tek bir deneyimdir.

Deneyimin tamamen psişik düzeyinde ortaya çıkan her türden duygu ve gölgenin, şu anda tartışılan kelime anlamında onu

ifade eden kas, dolaşım veya salgı bezi² sistemindeki bazı değişikliklerde karşılığı vardır. Bu değişikliklerin gözlemlenip gözlenmemesi ve doğru yorumlanıp yorumlanmaması, gözlemcinin becerisine bağlıdır. Şimdiye kadar görebildiğimiz kadarıyla, ilişkide olduğumuz her insanın açık bir kitap gibi okumak zorunda olduğumuz psişik duygularını okumaktan bizi bu becerinin eksikliğinden başka hiçbir şey engellemiyor. Ancak gözlemek ve yorumlamak entelektüel bir süreçtir ve bu, psişik ifadenin bir anlamı iletmesinin tek yolu değildir. Herhangi bir entelektüel etkinlik, hatta bilincin bile varlığı olmadan etkili olan bir tür duygusal bulaşma vardır. Bu, insanda çok açıklanamaz görüldüğünden endişe verici, bilindik bir olgudur. Bir kalabalığın içinde paniğin yayılması, her bir kişinin bağımsız olarak korkmasından veya sözle bir iletişimden kaynaklanmamaktadır; bu durum, o şeylerin tamamen yokluğunda olur, her bir insan sırf komşusu korktuğu için korkar. Bir kişide korkunun psişik ifadesi, bir başkasına, hemen dehşetle yüklenen bir duyu verileri kompleksi olarak görünür. Bu nedenle bulaşıcı olan tek duygu korku değildir; aynı şey psişik deneyim düzeyine ait herhangi bir duygu için de olur. Böylelikle, acı çeken birinin sadece görüntüsü ya da iniltilerinin sesi, bizde onun acısının bir yankısını yaratır; kendi bedenimizdeki ifadesini cilt bölgelerinin ürpermesi ya da kasılması, bazı organlara ait duyu verileri vb. ile hissedebiliriz.

Bu 'sempati' (tanımladığım bulaşmanın en basit ve en iyi adı), insan dışındaki hayvanlar arasında ve farklı türlerdeki hayvanlar arasında; örneğin, özellikle, insan ve onun evcil hayvanları arasında gözle görülür şekilde mevcuttur. Bir köpek bir insandan korktuğu için onu ısırır, bir köpeğin sizi ısırmasının en iyi yolu, ondan korkmaktır. Ne kadar başarılı bir şekilde gerginliğinizi gizlediğinizi düşünürseniz düşünün, köpek bunu hisseder; daha doğrusu sizden bu şekilde kaptığı gerginliği kendi içinde hissederek. İnsanlarla vahşi hayvanlar arasında da aynı ilişki vardır.

² Sadece endokrin sistemi değil. Koku duyusu çok zayıf olan insanlar bile, diğer insanlarda bazı duyguların salgı bezi boşalmalarına neden olarak kendine özgü kokulara yol açtığını keşfedebilirler. Koku duyusu bir köpeğinki kadar keskin olan bir hayvan için, istem dışı yüz hareketi 'dili'nin bizim için etkileyici olduğu kadar etkileyici bir koku 'dili' olduğunu varsayıyorum.

Bu bulaşmanın nasıl ‘sürdüğü’, elbette, onu alan zihnin psikik yapısına bağlı olacaktır. Bir tavşandaki korku, kovalayan bir köpeğe korku olarak değil, öldürme arzusu olarak aktarılacaktır, çünkü bir köpek av hayvanının psikik ‘doğasına’ sahiptir. Herkes köpeklerin kedileri kovaladıklarını bilir, çünkü kediler kaçır; kedinin korkuyu sergilemesi köpekte, “Bu kedi benden korkuyor; belli ki onu öldürebileceğimi düşünüyor, yani sanırım onu öldürebilirim; işte başlıyorum.”, şeklinde ilerleyen bir argüman değil, saldırgan, duygu biçiminde anında bir tepki üretir.

Psikik ifade, psikik duyguların yeterli olduğu tek ifadedir (aksi takdirde, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, yalnızca bilinç etkinliği yoluyla izlenimlerden idelere dönüştürülerek ifade edilebilirler); ancak psikik duygular psikik olarak ifade edilebilen yegâne duygular değildir. Yalnızca benlik bilinciyle ortaya çıkan belirli bir duygu grubu vardır; nefret, aşk, öfke ve utanç örnek olarak alınabilir. Nefret, bir düşmanlık hissidir; bu, kendi arzularımızı engellediğini ya da bize acı verdiğini düşündüğümüz bir şeye karşı bir tutumdur³ ve bu kendimizin farkında olmayı önceden varsayar. Aşk, kendi varoluşumuzun bağlı olduğunu hissettiğimiz bir şeye yönelik bir duygudur, böylece ona bir fayda veya zarar kendimiz için bir fayda veya zarar oluşturur. Öfke, nefretten farklı olarak, bizi kızdıran belirli bir şey ya da kişi idesini içermese de nefret gibi, engellenmiş ya da karşı çıkmış olarak kendimizin bilincinde olmaya benzer. Utanç, kendi zayıflığımızın veya etkisizliğimizin bilincidir.

Bu ‘bilinç duyguları’, salt psikik duyguların aksine, dilde ifadeyi kabul eder: bir deyiş, kontrollü bir jest veya benzeri. Ama kendi özel psikik ifadelerine de sahiptirler; örneğin kas gevşemesinin eşlik ettiği, utançtan yüz kızarması veya kas gerginliği ve sertliği ile birlikte öfke kızarıklığı. Şimdi, psikik bir duygu, bir duygu verisi üzerindeki duygusal yüküdür; fakat bilinç

³ “Odium est tristitia (sc. transitus a maiore ad minorem perfectionem) concomitante idea causae externae.” [Nefret bir dış neden fikriyle gelen üzüntüdür (yani daha çok mükemmelden daha az mükemmelliğe geçiş).] Spinoza, *Etika*, III, *Affectuum Definitiones*, VII.

duygusu duyu verisi üzerinde değil, belirli bir bilinç modunda duygusal yüküdür. Dolayısıyla, “Utancın duygusal yük olduğu duyu verisi nedir?” diye sorarsak ve (oldukça doğru bir şekilde) sıcak deri ve gevşemiş kaslar dışında hiçbir duyu verisinin olmadığını bulursak, utandığımız için kızarıyoruz şeklindeki sağduyu görüşünü reddedebiliriz ve kızardığımız için utanırız şaşırtıcı keşfini ileri sürebiliriz. Ama tek yaptığımız, bir yanlış anlaşılma konusunda paradoks yaratmaktır. Psişik duygular durumunda (i) kırmızı renk, (ii) korku, (iii) korkudan sinme dizisine karşılık bir bilinç duygusundaki dizi (i) kendi aşağı durumumuzun bilinci (bu bir duyu verisi değil, bir bilinç modudur), (ii) utanç, (iii) yüz kızarmasıdır. Sağduyu görüşü doğrudur ve James-Lange Teorisi yanlıştır.

Neden bilinç duyguları bu şekilde oldukça farklı iki şekilde ifade edilebilir? Cevap, herhangi bir deneyim düzeyi ile üstünde yer alan bir sonraki deneyim düzeyi arasındaki ilişkide yatmaktadır. Daha yüksek düzey, yeni bir organizasyon ilkesine sahip olma açısından alt düzeyden farklıdır; bu eskisinin yerini almaz, onun üzerine bindirilir. Daha düşük tipteki deneyim, daha yüksek tipte, önceden var olan bir maddenin, üzerine yeni bir biçim empoze edildiğinde sürdürülmesine (aynı olmasa da) benzer bir şekilde sürdürülür. Bu benzerlikten yararlanacağız ve onu mecazi biçimde bir açıklama olarak kullanacağız. Kelimelerin bu mecazi anlamında, herhangi bir yeni ve daha yüksek düzeydeki deneyim iki yoldan biriyle tanımlanabilir. Biçimsel olarak, sadece kendi açısından tanımlanabilen oldukça yeni ve benzersiz bir şeydir. Maddi olarak, daha alt seviyede zaten var olan unsurların tuhaf bir kombinasyonudur ve bu alt unsurlar açısından açıklamaya yatkındır. Bilinç (bu ayrımı uygulamak gerekirse) biçimsel olarak benzersizdir, tamamen psişik deneyimde bulunabilecek hiçbir şeye benzemez. Maddi olarak, sadece psişik deneyimlerin belirli bir yeni düzenlemesidir. Utanç gibi bir bilinç modu bu nedenle biçimsel olarak bir bilinç modundan başka bir şey değildir; maddi olarak, psişik deneyimlerin kümelenmesi veya sentezidir.

Onun ifade edilebileceği iki yol, doğasının bu iki tarafına karşılık gelir. Ancak buna bir kümelenme veya sentez denildi-

ğinde, bu, ilk önce ayrı ayrı var olan unsurların bir araya getirildiği ve yeni bilinç niteliğinin (bu durumda utanç) bu kombinasyondan ortaya çıkan salt bir sonuç olduğu anlamına gelmez. Durum böyle olsaydı, James-Lange Teorisi hiç icat edilmezdi; çünkü bu şekilde birleştğinde utancın duygusal yük olduğu çeşitli duyuları kolayca tanımlayabilirdik. Bunun yapılamayacağı olgusu, ‘ortaya çıkış’ teorisinin en azından bu durumda hatalı olduğunun deneysel kanıtıdır ve bilincin, sadece psişik deneyimleri birleştirmenin belirli bir yolundan ortaya çıkan yeni bir model-niteliği olmasının ötesinde, bu unsurların bu özel şekilde birleştirildiği bir etkinliktir.

Bu ikili ifade gücünün bir başka yönünden bahsedilebilir. Deneyim gerçekten farklı düzeylerde organize edilmişse, böylece her biri bir sonraki için yeni biçimin dayatılacağı bir maddeyi sağlarsa, her düzey bir sonrakine geçiş yapılmadan önce kendi ilkelerine göre kendini düzenlemelidir; çünkü bu yapılmaya kadar, bir sonrakinin yaratılması için gerekli hammadde gelmiyor. Bilinç duygularının iki şekilde ifade edilebileceğini gördük: Biçimsel şekilde, bilinç modları olarak; maddi şekilde, psişik unsurların kümelenmeleri olarak. Bilinç seviyesi, varsaydığımız gibi, ötesinde başka bir seviyenin, yani akıl seviyesinin olduğu bir seviyeyse, bu, bilinç düzeyinden akıl düzeyine bir geçiş yapılmadan önce bilinç duygularının yalnızca maddi ya da psişik olarak ifade edilmekle kalmayıp, biçimsel ya da dilsel olarak ifade edilmesi gerektiği sonucuna varır: Çünkü onların biçimsel ya da dilsel ifadeleri bilinç düzeyinde deneyimi pekiştirmede gerekli bir unsurdur. Bu tür duyguların salt maddi ifadesi, tersine, bilinç düzeyini psişik terimlere indirgeyerek deneyimin daha yüksek düzeylere doğru gelişimini engelleyen geriye dönük bir adımdır. Bu maddi ifade kendi içinde geriye dönük değildir; tersine, bilincin, unsurlarının yeni bir kombinasyonunu yaratarak, psişik deneyim üzerindeki hâkimiyetini ileri sürmesinin yoludur; ancak biçimsel ifade ile desteklenmemiş olsaydı, kaderini sonraki maceralarda test etmek istemeyen bir zihne işaret ederdi.

3. Hayalgücüne Dayalı İfade

Psişik ifadenin özelliği, tamamen kontrol edilemez oluşunda yatmaktadır. Fizyolojik olarak düşünüldüğünde, yüz buruşturma ya da korku başlangıcı, bir eylemdir; ama içimizde meydana geldiğinden, başımıza gelen ve bizi bunaltan bir şeydir. İfade ettiği duygulara ait olan aynı kaba verilmişlik karakterine⁴ ve bunların duygusal yük olduğu duyu verilerine sahiptir. Bu, tamamen psişik seviyesindeki deneyimin yalnızca genel karakteridir.

Farkındalık seviyesinde belirli bir değişim meydana gelir. Çünkü kaba verililik, kendi deneyimimiz olarak, bize ait olan ve düşünce gücümüzün hâkim olduğu bir şey olarak deneyim bilincinin yerine geçer. Bu değişiklik, önceki bölümde ayırt edilen üç unsuru da etkiler. Duyusal ve duygusal unsurları etkileme şekli, önceki bölümlerde ayrıntılı olarak tartışılmıştı. Bilinç çalışmasının kaba duyum ve kaba duygu izlenimlerini idelere, artık sadece hissetmekle kalmayıp hayal dediğimiz bu yeni şekilde hissettiğimiz bir şeye dönüştürdüğünü gördük. Şimdi, aynı değişimin bedensel ifade eylemini nasıl etkilediğini, kaba psişik seviyeden hayalgücüne dayalı seviyeye yükselterek düşünmemiz gerekiyor.

Bu değişimin genel doğası şunları söyleyerek ifade edilebilir: Nasıl ki duygularımız artık içimizde kaba olgular olarak ortaya çıkmıyor, ancak onlara şimdi amaçsal veya seçici olarak adlandırılmasa bile kendi eylemimiz olarak bilincinde olduğumuz ve bu yüzden özgür olan bir eylemle onları toplayabileceğimiz, bastırabileceğimiz veya değiştirebileceğimiz bir şekilde hükmediyorsak, aynı şekilde bu duyguları ifade eden bedensel eylemler basitçe psiko-fiziksel organizmamızın otomatizmleri olmak yerine, yeni öz bilincimizde kendimize ait etkinlikler olarak deneyimlenir ve ifade ettikleri duygularla aynı anlamda kontrol edilir.

Belirli duyguları ifade etme yolumuz olarak bu duyguları ifade eden bedensel eylemler onları kontrol etme bilincimizle

⁴ Bunun anlamı için bkz. s. 206-213; örneğin 'kaba şiddet', s. 211-213.

kontrolümüz altına girdikleri ve bizim tarafımızdan kavran-
dıkları ölçüde, dildir. Burada ‘dil’ kelimesi, ses organlarımızın
etkinliklerini belirten dar ve etimolojik olarak doğru anlamıyla
değil, herhangi bir organın, konuşmanın ifade edici olmasıyla
aynı şekilde ifade edici olan herhangi bir etkinliğini içeren daha
geniş anlamıyla kullanılır. Bu geniş anlamda, dil sadece beden-
sel duygu ifadesidir, bilinç olarak ilkel formunda düşüncenin
hâkimiyetindedir.

Buradaki dil kesinlikle orijinal biçiminde var olur. Daha gi-
deceği uzun bir yol var. Daha sonra, aklın taleplerini karşıla-
mak için derinlemesine değiştirilmelidir. Ancak herhangi bir dil
teorisi burada başlamalıdır. Bu ilave değişikliklerin sonucunu,
çevremizdeki dünyayla ve düşüncenin yapısıyla ilgili düşüncele-
rimizi ifade etmek için kullandığımız dili inceleyerek başlarsak
ve bu son derece gelişmiş ve oldukça özelleşmiş dil biçimini
esasen dilin evrensel ve temel karakterini temsil ediyor olarak
alırsak, hiçbir yere varamayız. Kemik ve uzuv eklemleri canlı
doku için ne kadar önemliyse, entelektüelleştirilmiş dilin gra-
mer ve mantıksal eklemlenmeleri de dil için o kadar önemlidir.
Özel organizmaların tüm detaylandırmasının altında hücrenin
ilkel yaşamı yatar; tüm kelime ve cümle mekanizmalarının al-
tında, duygularımızı ifade ettiğimiz kontrollü eylem olan salt
ifadenin ilkel dili yatar.

Maddi olarak bu eylem, psişik ifade eyleminden hiç de farklı
değildir. Nasıl ki bir ide bir izlenimden kendi içsel doğasında
değil, deneyimin genel yapısıyla ilişkisinde farklılık gösteriyor-
sa, ifade edici bir eylem de ifade ediciliği ister psişik ister hayal-
gücüne dayalı olsun, tam olarak aynı türden bir eylem olabilir.
Küçük çocuklara bakmaya alışkın olan herkes, acının çığlığını
açlık çığığından ve benzerinden –çeşitli türlerde psişik ifade-
lerden– ayırmaya ek olarak, kontrolsüz duyguların otomatik
ağlamasını, ihtiyaçlarına dikkat çekmek ve onlara dikkat etme-
diği için hitap ettiği kişiyi azarlamak için (dinleyici tarafında
belirli bir abartı yoluyla) kasıtlı olarak dile getirilmiş görünen
kendisinin bilinçli ağlamasından ayırt etmeyi öğrenir. İkinci
ağlama hâlâ sadece bir ağlamadır; henüz konuşma değildir,
ama bu dildir. Bir bütün olarak çocuğun deneyimiyle yeni bir

ilişki içindedir. Kendisinin farkında olan ve kendisini savunan bir çocuğun ağlamasıdır. Bu dillendirimle dil doğar; İngilizce veya Fransızca ya da başka bir yerel dilde tamamen gelişmiş bir konuşmaya eklemelenmesi yalnızca bir ayrıntı meselesidir. Buradaki en önemli fark, çocuğun otomatik ve istemsiz olarak belirli bir ses çıkarmak yerine, denildiği gibi, ‘kasıtlı olarak’ bu sesi çıkarmayı öğrenmesidir; bununla, onun tam anlamıyla bir amacı, bir planı *propositum sibi*, yani yapılacak şeyi yapmaya başlamadan önce ona ilişkin bir ön bilgisi olduğunu değil, eyleminin otomatik olmak yerine kontrol edildiğini kastediyoruz.

Duygunun salt psişik ifadesi hâlihazırda oldukça farklılaşmıştır; ancak bu, dilin gerçekleştirdiği farklılaşmaya göre hiçbir şey değildir. Ağlamalarını kontrol etmeye ve bunları sözlerle dönüştürmeye başlamadan önce, bir çocuk kesinlikle farklı türden duygularını ifade etmek için hatırı sayılır sayıda yolla ağlar. Ancak bu yollar, kontrollü söyleme sanatını öğrendikten sonra yapmayı öğrendiği ses türleriyle karşılaştırıldığında çok azdır. Bu farklılaştırmalar, ihtiyaç duyulmadıkça yapılmayacak ve muhafaza edilmeyecektir⁵ ve bu kadar çok farklılaştırmaya ihtiyaç duyulmasının nedeni, bilinçli deneyimin duygusal yaşamının, psişik düzeyindeki deneyimlerinkinden çok daha zengin olmasıdır. Önceki bölümde hakkında konuşulan, özellikle yeni bilinç duygularının yanı sıra, izlenimin bilinç çalışmasıyla ideye dönüştürülmesi, ifade talep eden duyguları büyük ölçüde çoğaltır. Sadece psişik deneyim düzeyinde, şu anda duyduğum şey, tek duygusal yük taşıyan tek bir sestir. Dikkatimi buna çekersem, bunun içinde dikkat odaklama çalışmasıyla her biri diğerlerinden ayrılmış ve her biri kendi duygusal yükünü taşıyan birkaç farklı trafik sesini, birkaç farklı kuş cıvıltısını, saatimin tik takını, kalemimin çiziktirmesini, merdivendeki bir adım duyabilirim. Daha fazla dikkat göstererek, hafızamda hâlâ çalan sesleri toparlayabilirim, ancak kendimi şu anda o sesleri

⁵ Aşağı yukarı altı aylık bir çocuğun her sabah bir iki saat ses üretimini deneyerek geçirdiğini, bu şekilde kendi kendine İngilizcede bulunmayan çok sayıda sesi (örneğin Arapça ünsüzler) keşfettiğini ve bunların anadilinde gerekli olmadığını anladığında yavaş yavaş bu sesleri çıkarmayı bıraktığını duydum.

gerçekten duymuyor olarak betimlemeliyim: Şimdi yumuşak Mayıs notalarıyla ardıc kuşunun sert Ocak şarkısını, bazen yan odada çalışan daktilo vd. dinliyorum. Bilinçli zihin bütün bu deneyimler için, ifadeler tasarlamalıdır; oysa tamamen psişik deneyim, tek bir duygusal tonla tek bir ses işiterek sadece tek bir ifadeye ihtiyaç duyar. Böylelikle hayalgücüne dayalı deneyim, sonsuz bir kırılma, yansıtma ve yoğunlaşma ve dağılma çalışmasıyla, ifade edilmeleri için yarattığı dilin eklemelenmelerinde sonsuz bir incelik talep eden duygular sonsuzluğu yaratır.

Bir duygu hangi deneyim düzeyine ait olursa olsun, ifade edilmeden hissedilemez. İfade edilmemiş duygu yoktur. Psişik düzeyde bunu görmek kolaydır; psişik bir duygu, eğer hissedilirse, onu hisseden hayvanın otomatik tepkisi ile psişik olarak ifade edilir. Bilinçli düzeyde bu o kadar açık değildir. Aslında, tersine inanmaya alışkınız; genellikle sanatçının işinin, hâlihazırda hissettiği duyguların ifadelerini onları ifade etmeden önce bulmak olduğunu düşünürüz. Ancak icat ettiği ifadeler, ifade ettikleri duygulara uygunsa bu inanç doğru olmaz; çünkü onun ifadeleri bilinçli olarak icat edilmiş bilinçli ifadelerdir ve bunlar yalnızca bilinçli deneyim düzeyine ait olan duygular için uygun olabilir. Bütün duygular dilde ifade edilemez, yalnızca bilinç duyguları veya bilinç düzeyine yükseltilmiş psişik duygular dilde ifade edilebilir ve bu duyguları yaratan ya da onları izlenimlerden idelere dönüştüren bu aynı bilinç, ayrıca ve aynı zamanda onların uygun dilsel ifadesini de üretir.

Öyleyse, sanatçının şimdiye kadar ifade edilmemiş bir duygu için ifade bulduğunu söylediğimizde ne demek istiyoruz? Bilinçli deneyim düzeyine ait bir duygunun ikili bir doğası, ‘maddi’ ve ‘biçimsel’ bir doğası olduğunu kastediyoruz. Maddi olarak, psişik duyguların belirli bir kümesidir; biçimsel olarak bilinçli bir duygudur. Şimdi, psişik duyguların bir kümesi, yalnızca bir dizi psişik duygudan oluşur, her biri zaten uygun psişik ifadesine sahiptir. Bu psişik duyguları hissettiğinin bilincine varan bir kişi, böylece kendi içinde biçimsel olarak her birinden ve hepsinden ayrı, bilinçli bir duygu yaratıyor ve aynı anda bunun için bilinçli bir ifade üretiyor. Bu nedenle, ifade edilmemiş duygular denilen şey, bir deneyim seviyesindeki, zaten o seviyeye uygun

şekilde ifade edilen ve onları hisseden kişinin bilincinde olmaya çalıştığı duygulardır: Yani onu hisseden kişi bu ifade edilmemiş duyguları daha yüksek bir seviyede bir deneyimin materyaline dönüştürmeye çalışır, bunu başardığında, aynı anda bu daha yüksek seviyede bir duygu ve ona uygun bir ifade olacaktır.

Şimdi bu bölümün başında anlattığım duruma geri dönelim ve araya giren tartışmaların bu konuya nasıl ışık tuttuğunu soralım. Bir çocuk başlığını başından çıkarıp ‘Şapacı’ ünlemiyle yola doğru fırlatıyor. Bu bölümde daha önce tartışılan öz bilinçli ağlama ile karşılaştırıldığında, bu, dilin oldukça gelişmiş ve sofistike bir kullanımını temsil eder. Başlangıç olarak, içerilen duyguyu düşünün. Çocuk, içinde fiziksel olarak rahatsızlık hissettiği için, sıcak, gıdıklanmış ve benzeri bir şey hissettiği için başlığını çıkarabilir; ama ‘Şapkacı’ çılgılığıyla ifade edilen memnuniyet, burnunu ovarak bir sineği kovmak gibi yalnızca psiko-fiziksel bir haz değildir. İfade edilen şey zafer duygusudur, öz bilince sahip olmanın verdiği bir duygudur. Çocuk, şimdi taklit ettiği sözlerle daha önce şapkasını çıkarmış olan annesi kadar iyi bir insan olduğunu kanıtlıyor; annesinden daha iyi, çünkü annesi şimdi başlığı onun başına taktı ve onun yerinde kalmasını istiyor, bu yüzden çocuğun kendini galip hissettiği bir iradeler çatışması var.

Bu his, herhangi bir his gibi, bedensel bir eylemle ifade edilmelidir. Öz bilinçlilikten kaynaklanan bir duygu olduğu için, yani hayalgücüne dayalı deneyim düzeyinde, kontrollü bir eylemle, yani otomatik bir eylemle değil, ‘kasten’ yapılan bir eylemle ifade edilmelidir. Ancak bu durumda iki kontrollü eylem var. Başlığın fırlatılması ve zafer çılgılığı var. Neden bunlardan biri amaç için yeterli olmamalı?

Başlığın çıkarılması ile çılgılık arasındaki ilişki, önceki bölümde, korkunç renk ile korku dolu irkilme arasındaki ilişkiye paraleldir. Bunların, tek bir bölünmez deneyim oluşturan bir dizide birinci ve üçüncü sırada yer alırken, ikincisinin korku duygusuyla dolu olduğu hatırlanacaktır. Mevcut durumda, başlığın çıkarılması ilk sırada; zafer duygusu ikinci sırada; çılgılık üçüncü sırada yer alır. Bunlar birlikte tek bir deneyimi, çocuğun annesine karşı zafer deneyimini oluşturur.

Bu deneyim, çocuğun öz bilincinin bir başarısıdır. Aynı düzeye ait başka bir deneyimden, yani çocuğun kendisini tamamen giyinmiş, beline bir emniyet kemeri bağlanmış hâlde bir çocuk arabasında dönüp duruyor bulmasından doğar. Kendi öz bilincinin işleyişiyle, bu durumda olduğunu keşfeder ve bu durumun kendi rızası olmadan annesinin iradesiyle meydana getirildiğini fark eder. Bu nedenle aşağılanmış hisseder. Bu aşamada iki yol ona açıktır, ama elbette o bunu bilmez; seçim yapmaz, sadece doğasının onu yönlendirdiği gibi davranır. Kendisiyle pek alakası olmayan bir eyleme sığınarak bu durumdan kaçmanın bir yolunu bulabilir; örneğin, haksız yere kendine acıyıp boşu boşuna huysuz gözyaşlarına boğulur. Ya da sonuçta bebek değil gerçek bir kişi olduğunu kanıtlayan bir eylemle duruma doğrudan yanıt verebilir. İkinci alternatifi alır. Bebeklik sembolünü fırlatır; kalbi bir zafer duygusuyla coşar ve bu duyguyu ifade etmek için, takdire şayan ve alaycı bir zindelikle annesinin otoritesini sarsarak (neredeyse onlara emredek şeklide) annesinin onun üzerindeki üstünlüğünü ifade ettiği kelimeleri kullanır.

İstersek, çocuğun annesini ‘taklit ettiğini’ söyleyerek bunu ifade edebiliriz. Ama bu kötü bir kelime, çünkü bu tür bir taklidin neden ve nasıl gerçekleştiğine dair sorgulamayı ört bas eğilimi gösterir. Çocuktaki dilin kökenini, sözde bir taklit içgüdüsüne atıfta bulunarak açıklama girişimleri yapılmıştır, bu da onu başkalarını yaparken bulduğu şeyleri kopyalamaya ve böylece onları konuşurken bulduğunda, aynı sanatı edinmek için bunu kopyalamaya yöneltir. Ancak, farz edelim ki, böyle bir içgüdü var, çocuk ifade etmek istediği şeyi ifade etsin diye, bu içgüdü tarafından harekete geçirilen davranış, çocuğun iradesinin bilinçli kontrolü altına girecek şekilde bu içgüdünün otomatik kontrolünden uzaklaşmadığı sürece asla dil hâline gelmeyecektir. Bu ancak çocuk öz bilinçli hâle geldiğinde gerçekleşebilir. Fakat bu olduğunda, çocuk bu içgüdünün işleyişi olmadan konuşmaya başlayacaktır. Bu nedenle, zorunluluk dışında çoğaltılmaması gereken kendiliklerden biri olduğu varsayılan taklit içgüdüsü boş bir kurgudur. Sahip olabileceği tek olası kullanım, çocuğun, öz bilinçli deneyim düzeyine ulaşma-

dan önce, o düzeye ulaşıldığında dil olarak kullanılabilecek çok sayıda bedensel hareketi nasıl bildiğini açıklamaktır. Aslında, bir çocuk ayrıntılı konuşma hareketlerini ancak bilinci onlara ihtiyaç duyacak kadar gelişmişse edinmeye başlar. Başkalarının konuşmalarını taklit eder, çünkü zaten onların konuşmakta olduklarını fark eder.

4. Dil ve Diller

Bedenin hangi kısmı dâhil olursa olsun, kontrollü ve ifade edici herhangi bir bedensel etkinliğini belirtmek için ‘dil’ kelimesini kullanıyoruz. Bu türden tek bir etkinlik olduğunu ya da en azından birinin, yani konuşma veya ses organlarının etkinliklerinin ifade edicilik açısından diğerlerini muazzam ölçüde geride bıraktığını düşünme eğilimi vardır. Bazen bu varsayımsal olgunun fizyolojik bir nedeni olduğu, yani ses organlarımızı kullanarak, başka organlar kombinasyonu kullanmaktan daha ince bir şekilde farklılaştırılmış ve bu nedenle bir dile doğru gelişmeye daha uygun çeşitli eylemler gerçekleştirebileceğimiz öne sürülür. Ya orijinal inancın ya da ona verilen nedenin doğru olduğu fazlasıyla şüpheli görünüyor. Muhtemelen çeşitli bedensel eylem türlerinden herhangi biri, doğası gereği, bir diğeri kadar ifade edici kullanım için uygundur ve birinin kalan diğerlerine üstünlüğü şu ya da bu medeniyetin tarihsel gelişimine bağlı görünecektir. Tüm konuşmacılar, ses mekanizmasının tüm parçalarını aynı şekilde kullanmaz. Almanlar daha çok gırtlakla, Fransızlar daha çok dudaklarla konuşur. Bu farklılık nedeniyle, Fransızların dudak hareketleri üzerinde ve Almanların boğaz hareketleri üzerinde daha iyi bir kontrole sahip olması çok muhtemeldir; ancak farkın kendisinden bağımsız ve kendisinden önce gelen fizyolojik bir farklılığa, gırtlakta Almanların ve ağız önünde Fransızların daha hassas olmalarından dolayı organik yapı farklılığına dayandığı kesinlikle doğru değildir. Durum böyle olsaydı, bu özel hassasiyetler, kafatası şekli ve pigmentasyon gibi kalıtsal biyolojik özellikler olurdu ve uygun şekilde Fransızca veya Almanca konuşma yeteneği, konuşmacı-

nın soyağacına bağlı olurdu. Herkesin bildiği gibi durum böyle değil. Fiziksel antropoloji tarafından tanınan gruplar, kültürel antropolojininkilerle örtüşmez.

Fransızlar dudak hareketlerini boğaz hareketlerinden daha ifade edici bulurlarsa Almanlara göre de bunun tersi ise, ses organlarının hareketleri ile diğer çeşitli hareket türleri arasında aynı türden bir fark olabilir. İtalyan köylüler arasındaki bir anlaşmazlık, sözlerden çok son derece ayrıntılı el hareketi diye yürütülür. Burada da farkın fizyolojik bir temeli yoktur. İtalyanların parmakları kuzey Avrupalılardan daha hassas değildir. Ancak eski *micare digitis*⁶ oyununa kadar uzanan, kontrollü parmak hareketi geleneğine sahipler.

Sessel dil, bu nedenle, birçok olası dillerden veya dil düzenlerinden yalnızca biridir. Bunlardan herhangi biri, belirli bir medeniyet tarafından oldukça organize bir duygusal ifade biçimine dönüştürülebilir. Bazen bu dillerden herhangi biri duygu ifade edebilse de, ses dilinin düşüncenin ifadesinde özel veya en azından üstün bir işlevi olduğu düşünülebilir. Bu doğru olsa bile, tartışmamızın şu anki aşamasında ilgimizi çekmezdi, çünkü şimdi düşüncenin amaçlarına hizmet etmek için uyarlanmadan önceki hâliyle dille ilgileniyoruz. Aslında, belki de bu doğru değil. Bir Oxford filozofunun Yunancaya girebileceği gibi bir zamanlar Buddha'nın felsefi bir tartışmanın doruk noktasında hareket diline girdiği bir hikâye var: Eline bir çiçek alıp ona bakmıştı; müridlerinden biri gülümsedi ve usta ona şöyle dedi: "Sen beni anladın."

Sonuçta konuşma sadece bir hareketler sistemidir, bu sistem her hareketin karakteristik bir ses çıkarması özelliğine sahiptir, böylece bu hem kulakla hem de gözle algılanabilir. Bir konuşmacıyı ona bakmak yerine dinlemek, bize konuşmayı esasen bir sesler sistemi olarak düşündürme eğilimindedir; ama öyle değil; esasen akciğerler ve gırtlakla, ağız ve burun boşluklarıyla yapılan bir hareket sistemidir. Konuşmanın yazılabilen ve okunabilen bir şey olduğunu düşündüğümüzde, konuşma hakkındaki temel olgulardan daha da uzaklaşırız; beceriksiz notas-

⁶ Eski Yunanlılara ve Romalılarına kadar giden, ellerle oynanan bir oyun. (Çev.)

yonlarımızda yazının temsil edebileceği şeyin konuşma sesinin ancak küçük bir parçası olduğunu unuttur, perde ve vurguyu, tempo ve ritmi neredeyse tamamen göz ardı ederiz. Ama bir yazar ya da okur bile, kelimeler düz ve anlamsız olmadıkça, kendi kendine sessizce konuşmalıdır. Yazılı veya basılı kitap, Bizans müziğinin tek nefeste söylenmesi gereken notaları kadar eksiltili bir dizi ipucundan ibarettir ve okur bunlardan, tek başına ifade yeteneğine sahip olan konuşma hareketlerini kendi adına çıkarır.

Tüm farklı dil türlerinin bedensel hareketlerle bu türden bir ilişkisi vardır. Resim sanatı, elin çizimde yaptığı hareketlerin ve bir resim seyircisinin ‘dokunsal değerleri’ takdir etmesini sağlayan hayalî hareketlerin ifade ediciliğiyle yakından bağlantılıdır. Enstrümantal müzik, izleyicilerde gırtlığın sessiz hareketleri, icracının elinin hareketleriyle ve dans ederken olduğu gibi gerçek veya hayalî hareketlerle benzer bir ilişkiye sahiptir. Her tür dil bu şekilde özel bir bedensel hareket biçimidir ve bu anlamda dansın tüm dillerin anası olduğu söylenebilir.

Davranışçıların düşüncenin, genellikle onu ifade ettiği söylenen ses organlarının hareketlerinden başka bir şey olmadığı şeklindeki paradoksunu haklı çıkaran budur. Düşünce için, mevcut bağlamda duyguyu, salt psişik değil, hayalgücüne dayalı düzeyde okumalıyız. Ses organları için tüm vücudu okumalıyız; çünkü konuşma sadece bir hareket biçimidir. Bu şekilde düzeltilmiş şekliyle, öğretti bu önemli anlamda doğrudur: Duygunun ifadesi, deyim yerindeyse, hâlihazırda var olan bir duyguya uyacak şekilde yapılmış bir kıyafet değildir, o olmadan o duygunun deneyiminin var olamayacağı bir etkinliktir. Dili çıkarın, onun ifade ettiği şeyi çıkarırsınız; sadece psişik düzeyde kaba histen başka hiçbir şey kalmaz.

Farklı medeniyetler kendi kullanımları için farklı diller geliştirmiştir, İngilizceyi Fransızcadan vb. ayıran farklı konuşma biçimleri değil, çok daha derin bir şekilde farklı diller. Buddha’nın felsefi bir fikri bir hareketle nasıl ifade ettiğini ve İtalyan köylüsünün dilinden hiç de daha az ifade edici olmayan biçimde parmaklarını nasıl kullandığını gördük. Ağır bir şekilde giyinme alışkanlığı, yüz dışındaki tüm vücut bölgelerinin

ifade ediciliğini bozar; giysiler yeterince ağır olsaydı, giysilerin kendilerinin ifade edici olmaları haricinde, yalnızca ses organlarının gibi görülmeden takdir edilebilecek hareketler ifade ediciliklerini korurdu. Modern Avrupa ve Amerika'nın kozmopolit medeniyeti, katı bir şekilde tek tip giyinme eğilimiyle,⁷ ifade etkinliklerimizi neredeyse tamamen sesle sınırlamıştır ve doğal olarak sesin en iyi ifade aracı olduğunu iddia ederek kendini haklı çıkarmaya çalışır.

Ancak farklı diller, tek bir insanın farklı elbise takımlarıyla ilişkisi gibi tek his kümesiyle ilgili değildir. İfade edilmemiş his diye bir şey yoksa aynı hissi iki farklı araçla ifade etmenin de hiçbir yolu yoktur. Bu, hem farklı konuşma sistemleri arasındaki ilişki hem de sessel dil ile diğer dil biçimleri arasındaki ilişki için geçerlidir. Fransızca konuşabilen bir İngiliz, kendi deneyimini düşünürse, farklı bir dil konuşurken farklı hissettiğini çok iyi bilir. İngilizce dili yalnızca İngiliz duygularını ifade eder; Fransızca konuşmak için bir Fransız'ın duygularını benimsemelisiniz. Çok dilli olmak duyguların bukaletimini olmaktır. Müzikte ifade ettiğimiz duyguların asla sözle ifade edilemeyeceği ve bunun tersi de daha açık bir gerçektir. Müzik, dillerin bir düzenidir ve konuşma bir diğeridir; her biri, ifade ettiği şeyi

⁷ Öyle bile olsa, kıyafet bir tür dildir; ancak katı bir şekilde tekdüze olduğunda, ifade edebileceği tek duygu, onu giyenlerde ortak olan duygulardır. Böyle giyinme alışkanlığı, kullanıcının dikkatini bu tür duygulara odaklar ve buna uygun şekilde bilinçli olarak hissetme kalıcı 'dizisini' veya alışkanlığını aynı anda yaratır ve ifade eder. Rupert Brooke, Amerikalıların "bizden daha iyi yürüdüğünü" kaydetti; "daha özgürce, salınarak ve neredeyse zarafetle." "Bunun ne kadarının bir demokraside yaşamaktan kaynaklandığını ve ne kadarının pantolon askısı takmamaktan kaynaklandığını tespit etmek çok zor" diye ekliyordu (*Letters from America* [Amerika'dan Mektuplar], s. 16). Üniformadan vazgeçilmesi, duygusal alışkanlıkta tuhaf bir ihlali beraberinde getirir; Mulvaney, pantolonunu bir kenara atıp peştemal giydiğinde bir Hint yerlisi gibi hissetmeye başladığını keşfetti (Kipling, *The Incarnation of Krishna Mulvaney*). Tek tip elbiseyi başkalarından oluşan bir çevreyle paylaşma bilinci, bu nedenle, onlarla duygusal dayanışma bilincidir ve bu, olumsuz yönüyle, o çevrenin dışındaki kişilere yönelik duygusal düşmanlık biçimini alır. Bunu partilerin ve sınıfların tarihinden örneklemek gereksizdir. Politikalar arasındaki rekabetin, onları destekleyen kişiler arasındaki duygusal düşmanlıktan ayrıştırıldığı liberal politik teoride, partilerin tek biçimciliklerle [*uniforms*] ayırt edilmemesi gerektiğine işaret etmek faydalı olabilir. Partilerinizi tek tip hâle getirin ve politikalarındaki farklılık, duygusal düşmanlıklarından daha az önemli bir bölünme hâline gelsin.

mutlak açıklık ve kesinlik ile ifade eder; ama ifade ettikleri şey, her biri kendine özgü iki farklı duygu türüdür. Aynı şey el hareketi için de geçerlidir. Aşağılama, bir insana hakaret etmekle veya parmaklarınızı burnunun altına şaklatmakla ifade edilebilir, tıpkı neşenin bir şiir veya senfonide ifade edilebileceği gibi; ama bir farkla, bir şekilde ifade edilen kesin aşağılama türü diğeriyle ifade edilemez.

Şimdi, eğer bir kişi diğer türü değil de bu tür duyguyu ifade etme yeteneğini kazanırsa, sonuç, o kişinin bu tür duygunun kendi içinde olduğunu ama diğerinin olmadığını bilmesi olacaktır. Bu diğerleri onun içinde hiç hâkim olunmamış ve kontrol edilmemiş salt kaba hisler olarak bulunacaktır, ama ya kendi cehaletinin karanlığında gizlenmiş olacaklar ya da ne kontrol edebileceği ne de anlayabileceği tutku fırtınaları şeklinde onu rahatsız edeceklerdir.

Sonuç olarak, bir medeniyet, ses dışında tüm ifade gücünü yitirirse ve sonra sesin en iyi ifade aracı olduğunu iddia ederse, basitçe, bu şekilde ifade edilebilecekler dışında, kendi içinde ifade etmeye değer hiçbir şey bilmediğini söylüyordur; ve bu bir totolojidir çünkü basitçe bu, “Bizler (bu belirli toplumun üyeleri) bilmediğimizi bilmiyoruz.” demektir, ancak şu eklemeyi önermesi haricinde: “Öğrenmek de istemiyoruz.”

“Dans tüm dillerin anasıdır.” dedim; bu daha fazla açıklama gerektiriyor. Her tür veya düzen dilinin (konuşma, hareket vb.) tamamen bedensel hareket orijinal dilinin bir ürünü olduğunu kastetmiştim. Bunun, beden her bölümünün her hareketinin ve her durağan duruşunun, ses organlarının hareketlerinin sözlü bir dilde sahip olduğu aynı öneme sahip bir dil olması gerekecekti. Bunu kullanan kişi, kendisinin her parçasıyla konuşuyor olacaktı. Şimdi, bunu ‘orijinal’ bir dil olarak adlandırırken, insanın uzak geçmişini herhangi bir arkeolojik veri olmadan yeniden inşa etmeye çalışan bu tür bir *a priori* arkeolojiye dalmıyorum (Tanrı korusun). Onu uzak geçmişe yerleştirmiyorum. Bunu şimdiye yerleştiriyorum. Demek istediğim, her birimiz, kendini ne zaman ifade ederse, bunu tüm bedenimizle yapıyoruz ve bu nedenle de aslında bütün bedensel hareketin bu ‘orijinal’ diliyle konuşuyoruz. Bu saçma görünebi-

lir. Biliyoruz ki, bazı insanlar ellerini sallamadan, omuz silkmeden ve bedenlerini sallamadan konuşamazlar, ama diğerleri konuşabilir ve konuşur. Bu, söylediklerime karşı bir itiraz değil. Sertlik, hareketten altta kalmayan bir jesttir. Hazır olda kaskatı durmak haricinde hiç konuşmayan insanların varlığının nedeni, bu jestin, ifade ettikleri başka herhangi bir duyguyla eşzamanlı olarak ifade etmek zorunda hissettikleri kalıcı bir duygusal alışkanlığı ifade etmesiydi. Toplam bedensel hareketin bu ‘orijinal’ dili, bu nedenle, kendisini herhangi bir şekilde ifade eden herkesin her zaman kullandığı tek gerçek dildir. Konuşma dediğimiz şey ve diğer dil türleri, onun yalnızca özel bir gelişme geçirmiş parçalarıdır; bu özel gelişimde, ana organizmadan asla tamamen kopmazlar.

Bu ana organizma, psişik düzeyden bilinç düzeyine yükselen motor etkinliklerimizin toplamından başka bir şey değildir. Bilincinde olduğumuz etkinlik, bedensel etkinliklerimizdir. Ancak psişik düzeyden bilinç düzeyine yükseltilecek şey, bilinç çalışması tarafından izlenimden ideye, duyum nesnesinden hayal nesnesine dönüştürülür. Bu nedenle, toplam bedensel hareketin dili, toplam hayalgücüne dayalı deneyimimizin motor yönüdür. Bu son cümle, Yedinci Bölüm, § 6’da, hakiki sanat eserinin bir ismi olarak kullanılmıştır. Şimdi, İkinci Kitaptan çıkacak olan sanat teorisinin, sanatın dil ile özdeşleşmesine dayanacağını ya da en azından bu özdeşleşmeyi içereceğini görmeye başlıyoruz.

5. Konuşmacı ve Dinleyici⁸

Dil, en temel hâliyle hiçbir izleyiciye hitap etmez. Bir çocuğun ilk söyleyişleri öylesine toptan hitapsızdır ki, hiç kimse onları dünyaya ya da kendisine hitap ediyormuş gibi bile tanımlayamaz. Kendi kendine konuşmak, genel olarak dünyayla konuşmak ve belirli bir kişi veya grupla konuşmak arasındaki ayrım, basitçe söz edimi olan orijinal bir edimde ortaya çıkan daha sonraki bir ayrımdır. Şimdi, konuşma öz bilincin bir işlevidir;

⁸ Bu bölümde, konuşma hakkında söylenenler genel olarak dil ile ilgilidir.

bu nedenle, bu erken aşamada bile, bir konuşmacı konuşurken kendisinin bilincindedir ve dolayısıyla kendisinin dinleyicisidir. Konuşma deneyimi aynı zamanda bir dinleme deneyimidir.

Öz bilincin kökeni, bu cümle psikolojik olarak anlaşılın ya da anlaşılmasın, varlığa geldiği aşamaları ifade etmek veya metafiziksel olarak, var olmaya başlama nedenlerini ifade etmek adına tartışmayacağım bir sorundur. Ancak burada onun hakkında söylenmesi gereken bir şey var. Bilinç, her birimizin içinde bir kişi ya da deneyim merkezi olarak kendisinin idesini yerleştiren salt bir öz bilinç olarak başlamaz ve sonra başka kişileri inşa etmek ya da çıkarsamak için ‘yansıtma’ ya da benzetme yoluyla argüman süreciyle ilerlemez. Her birimiz, aynı türden başkalarıyla çevrili sonlu varlığımız ve kendi varoluşumuzun bilinci aynı zamanda bu başkalarının varoluşunun bilincidir. Bir düşünce biçimi olarak bilinç, hata yapma eğilimindedir (Onuncu Bölüm, § 7); bir çocuk ilk kez kendi varlığını keşfettiğinde, eşzamanlı olarak sadece annesinin veya bakıcısının değil, aynı zamanda bir kedi, bir ağaç, bir şömine ışığının gölgesi, bir tahta parçası gibi diğer kişilerin de varlığını keşfeder; burada yanında bulunan şunu veya bunu kişi kategorisine kabul etmedeki hataları şüphesiz kendi kişiliğini kavrayışındaki hatalarla bağıntılıdır. Ancak, (diğer keşifler gibi) bu keşif ilk başta ne kadar hatalı olursa olsun, gerçek şu ki, çocuğun kendisini bir kişi olarak keşfetmesi, aynı zamanda bir kişiler dünyasının üyesi olarak kendisini keşfetmesidir.

Bunu bir kenara bırakırsak, öz bilinç, kişiyi, yalnızca duyarlı bir organizma hâline getirir. Duyarlı organizmalar arasındaki bu tür ilişkiler, hislerinin psişik ifadesinden doğan çeşitli sempati biçimlerinden oluşur. Kişiler organizma oldukları için, onlar da bu tür ilişkilerle birbirine bağlıdır. Ancak, kişiler olarak kendi aralarında kendilerinin ve birbirlerinin bilincinden doğan yeni bir dizi ilişki kurarlar, bunlar dilsel ilişkilerdir. Kendimi bir kişi olarak keşfetmem, konuşabildiğim keşfidir ve bu nedenle ben bir kişi veya konuşanım; konuşurken hem konuşmacıyım hem de dinleyiciyim ve bir insan olarak kendimi keşfetmem çevremdeki diğer insanların da keşfi olduğu için, benden başka konuşmacıların ve dinleyicilerin de keşfidir. Bu nedenle,

ilkinden itibaren konuşma deneyimi, ilkece başkalarıyla konuşma ve başkalarının benimle konuştuğunu duyma deneyimlerini içerir. Bu ilkenin pratikte nasıl işlediği, çevremdeki kişileri ayrıntılı olarak nasıl tanımladığıma bağlıdır.

İki ayrı kişi olarak konuşmacı ve dinleyici arasındaki ilişki, çok tanıdık olduğu için kolayca yanlış anlaşılan bir ilişkidir. Bunu, konuşmacının duygularını dinleyiciye ‘iletmediği’ bir ilişki olarak düşünme eğilimindeyiz. Ancak duygular yiyecek veya içecek gibi paylaşılamaz veya eski giysiler gibi devredilemez. Bir duyguyu iletmekten bahsetmek, eğer bir anlamı varsa, başka bir kişinin benim sahip olduğum gibi duygulara sahip olmasına neden olmak anlamına gelmelidir. Ama dilden bağımsız olarak, ne o ne ben ne de herhangi bir üçüncü kişi onun duygularının benimkilere benzeyip benzemediğini anlamak için onunkileri benimkilerle kıyaslayamaz. Böyle bir karşılaştırmadan bahsedersek, dilin kullanımıyla yapılan bir şeyden söz ederiz; böylece karşılaştırma, konuşma ve dinleme açısından tanımlanmak zorundadır; konuşma ve dinleme, böyle bir karşılaştırma açısından tanımlanmamalıdır. Ancak, duygu ve dil arasındaki ilişki § 3’te doğru bir şekilde tanımlanmışsa, bu ifadeler anlamlandırılabilir. O hâlde bunlar aşağıdaki gibi analiz edilecekler.

Dilin duyguyu ifade ettiği söylendiğinde, bu, içinde iki unsur olan tek bir deneyim olduğu anlamına gelir. Birincisi, psişik bir duygu ya da izlenim değil, ancak ona sahip olan kişinin bilincinde olduğu ve bu bilinçle izlenimden ideye dönüştürdüğü belirli türde bir duygu vardır. İkincisi, o kişinin bu ideyi ifade ettiği kontrollü bir bedensel eylem var. İfade, ideye sonradan gelen bir eklenti değildir; ikisi ayrılmaz bir şekilde birleşmiştir, öyle ki, bu ide, yalnızca ifade edildiği ölçüde bir ide olarak var olur. İfade konuşmadır ve konuşmacı kendisinin ilk dinleyicisidir. Kendisini konuşurken duyduğunda, kendisini ifade ederken duyduğu idenin sahibi olduğunun bilincindedir. Dolayısıyla, iki bildiri doğrudur ve kolaylıkla birbiriyle çeliştiği düşünülebilir: (i) sadece ne hissettiğimizi bildiğimiz için onu kelimelerle ifade edebiliriz; (ii) sadece duygularımızı kelimelerle ifade ettiğimiz için onların ne olduğunu biliriz. İlkinde durumumuzu konuşmacılar olarak tanımlıyoruz; ikincisinde, söylediklerimizi dinleyenler konumun-

dayız. Bu iki bildirim, idenin ifade ile aynı birliğine atıfta bulunur, ancak bu birliği zıt yönlerden ele alırlar.

Konuşmanın hitap ettiği kişi bu ikili duruma zaten aşinadır. Öyle olmasaydı, ona hitap etmenin faydası olmazdı. O da bir konuşmacıdır ve kendi kendine konuşarak duygularını kendine tanıtmaya alışmıştır. Söz konusu iki kişiden her biri, kendi kişiliğiyle bağlantılı olarak diğerkinin kişiliğinin bilincindedir; her biri kişiler dünyasında bir kişi olarak kendisinin bilincindedir ve bu dünya şu an için bu ikisinden oluşmaktadır. Bu nedenle dinleyen, kendisi gibi başka bir kişi tarafından kendisine hitap edildiğinin bilincinde (bu orijinal bilinç olmadan dil aracılığıyla varsayılan duygu iletişimi asla gerçekleşemezdi), duyduğu şeyi aynen kendi konuşması gibi alır: Kendisine hitap edilen duyduğu sözlerle kendi kendine konuşur ve böylece bu kelimelerin ifade ettiği ideyi kendi içinde inşa eder. Aynı zamanda konuşmacının kendisinden başka bir kişi olduğunun bilincinde olarak, bu ideyi o diğer kişiye atfeder. Birinin size söylediklerini anlamak, böylece, onun sözlerinin sizde uyandırdığı ideyi ona atfetmektir; bu o sözlerle kendi kelimeleriniz gibi davranmanız anlamına gelir.

Bu, konuşmacı ile dinleyici arasındaki dil topluluğunu önceden varsayıyor gibi görünebilir; çünkü aynı kelimeleri kullanmaya alışkın olmadıkça, dinleyen kendi kendine bunları kullanırken bu kelimelerden aynı şeyi anlamayacaktır. Ancak dil topluluğu, tarif ettiğimiz durumdan bağımsız ve ondan önce gelen başka bir durum değildir: O durumun kendisine atıfta bulunduğumuz bir isimdir. Kişi önce bir dil edinip sonra onu kullanmaz. Ona sahip olmak ile onu kullanmak aynı şeydir. Ona ancak defalarca ve derece derece kullanmaya çalışarak sahip olmaya başlarız.

Burada savunulanlar doğruysa, okur, dinleyen veya konuşmacı açısından birinin diğerkini anladığına dair mutlak bir güvence olamayacağı itirazında bulunabilir. Öyle; ama aslında böyle bir güvence yok. Sahip olduğumuz tek güvence, görüşme ilerledikçe giderek güçlenen ve taraflardan hiçbirinin diğerkine saçma konuşuyor gibi görünmemesine olgusuna dayanan ampirik ve göreceli bir güvencedir. Soru, birbirlerini *solvitur interloquendo* [konuşmayla çözmek] anlayıp anlamadıklarıdır.

Birbirlerini konuşmaya devam edecek kadar iyi anlarılarsa, birbirlerini ihtiyaç duydukları kadar iyi anlarlar ve ulaşamadıkları için pişman olabilecekleri daha iyi bir anlayış yoktur.

Böyle bir anlayış olasılığı, dinleyicinin duyduğu sözlerle ifade edilen ideyi kendi bilincinde yeniden inşa etme yeteneğine bağlıdır. Bu yeniden inşa etme bir hayalgücü eylemidir ve dinleyen deneyimi kendisini bunun için donatacak şekilde olmadıkça icra edilemez. Tüm ideler izlenimlerden türetildiği için, tam da o anda duyusal-duygusal deneyimi karşılık gelen izlenimi içeren bir zihin dışında, bilinçte böyle bir idenin en azından soluk ve gizli bir şekilde oluşturulamayacağını daha önce görmüştük (Onuncu Bölüm, § 4 sonu). Kelimeler, ne kadar güzel ve iyi seçilmiş olursa olsun, zihninde iletmeleri gereken ideye karşılık gelen hiçbir izlenim bulunmayan bir dinleyiciye hitap ederse, onları ya saçma olarak değerlendirecek ya da (muhtemelen konuşmacının kendini pek iyi ifade etmediği yönünde bir sakınımla) onlara kendi deneyiminden türetilen ve bariz bir uyumsuzluğa rağmen onları zorlayan bir anlam yükleyecektir. Dinleyen kişi zihninde doğru izlenime sahip olmasına rağmen, ona dikkat etmesine izin vermeyecek bir bilinç bozukluğundan (Onuncu Bölüm § 6) mustarip olursa aynı şey olacaktır.

Yanlış anlama illa dinleyenin hatası değildir; konuşmacının da hatası olabilir. Kendi bilincindeki bozulmayla ifade ettiği ide tahrif edilmişse, yani aslında ifade edilen ide için gerekli olan bazı unsurlar reddedilirse durum böyle olacaktır. Dinleyenin ideyi kendisi için yeniden inşa etme girişimi (kendi bilinci benzer şekilde bozulmadıkça), idenin ayrılmaz bir parçası olarak bu reddedilmiş unsuru yeniden keşfetmesiyle sonuçlanacaktır ve böylelikle konuşmacı ve dinleyen yine yanlış anlama konusunda olacaktır.

6. Dil ve Düşünce

Bir anlamda dil, tamamen bir düşünce etkinliğidir ve düşünce dilin ifade edebileceği tek şeydir; çünkü ait olduğu deneyim düzeyi, farkındalık ya da bilinç ya da hayalgücü düzeyidir ve

bu düzeyin, duyum ya da psöik deneyim alanına değil, düşünce alanına ait olduğu gösterilmiştir. Ancak düşünce, daha dar olan akıl anlamında ele alınırsa, dil, yaratıcı deneyimlerle birlikte esasen onun dışında ve aşağısına düşer. Orijinal doğası gereği dil, bu dar anlamda düşünceyi değil, yalnızca duyguları ifade eder; bunlar kaba izlenimler olmasa da bilinç etkinliği yoluyla idelere dönüştürölür.

Gelişiminde, dilin aklın amaçlarına hizmet etmek için değişikliğe uğradığı ikincil bir aşama olduğunu söylemiştim. Sanat, duygunun hayalgücüne dayalı ifadesi olduğu için (Altıncı ve Yedinci Bölümler), bu ikincil gelişimin esasen estetikçiyi ilgilendirmediği varsayılabilir. Bu bir hata olur. Sanat bu sıfatla düşünceyi asla ifade etmeyip yalnızca duyguyu ifade etse bile, ifade ettiği duygular yalnızca bilinçli bir deneyimin duyguları değildir, bir düşünürün duygularını da içerir ve sonuç olarak bir sanat teorisi şu soruyu ele almalıdır: Bu duyguların ifadesini kendi kapsamına sokmak için dilde, eğer değiştirilebiliyorsa, nasıl değiştirilmelidir?

Hayalgücü ve akıl arasındaki genel ayırım, hayalgücünün tek ve bölünmez olarak deneyimlediği bir nesneyi kendisine sunmasıdır: Oysa akıl, bu tek nesnenin ötesine geçer ve aralarında belirli ilişki türleri bulunan böyle pek çok nesneler dünyasına kendisine sunar.

İmgelemin kendisine sunduğu her şey bir burada, bir şimdidir; ne olduğu ve ne olmadığı, ne olduğu ve ne olduğunun sebebi, ne olduğu ve ne olabileceği, ne olduğu ve ne olması gerektiği arasındaki ilişkiler aracılığıyla kendi içinde tamamlanmış, kesinlikle kendi kendine yeten, başka hiçbir şeyle bağlantısı olmayan şeydir. Bu ayrımlardan herhangi biri hayalgücü nesnesine aktarılırsa, onları özümser; terimlerinin arasında ilişki olan terim ikiliği ortadan kalkar ve kendi izini sadece bütünün niteliğinde bir değişiklik biçiminde bırakır. Örneğin, bir ardıçkuşunun şarkısını dinliyorum. Salt duyumla verili bir anda yalnızca bir notayı veya bir notanın fragmanını duyuyorum. Hayalgücümle duyduğum şey düşüncemde bir ide olarak titreşmeye devam ediyor, böylece söylenen bütün deyiş bana tek bir anda bir ide olarak sunuluyor. Şimdi, bu Mayıs ayının

ardıç kuşunun şarkısının yanında, Ocak ayının ardıç kuşunun şarkısını hayal ettiğim başka bir eyleme geçebilirim. Akıl düzeyinden farklı olarak, tüm deneyim hayalgücü düzeyinde kaldığı sürece, bu iki şarkı, aralarında bir ilişki olan iki şey olarak ayrı ayrı hayal edilmez. Ocak şarkısı, Mayıs şarkısı ile bütünleşir ve ona yeni bir olgun yumuşaklık niteliği verir. Böylelikle hayal ettiğim şey, ne kadar karmaşık olursa olsun, parçalar arasındaki ilişkilerin basitçe bütünü'nün nitelikleri olarak mevcut olduğu tek bir bütün olarak tahayyül edilir.

Aynı kuş şarkısını dinleme deneyiminden yola çıkıp şimdi onu kelimenin daha dar anlamıyla düşünmeye başlarsam, onu parçalar hâlinde analiz ederim. Bölünmez bir birlik olmaktan, aralarındaki ilişkilerle birlikte şeyler düzeneği, ağı hâline gelir. İşte bir nota, işte daha yüksek veya daha alçak, daha yumuşak veya daha yüksek bir diğer nota. Her biri diğerinden farklı, belirli biçimde farklı. Bu nitelikleri tek başlarına düşünebilirim; bir notanın diğerinden daha yüksek ve keskin veya daha yüksek ve yumuşak olabileceğini derin derin düşünebilirim. İki şarkı arasındaki farkı, birinin diğerinden daha tatlı bir tonu olduğunu, daha uzun olduğunu veya daha fazla nota içerdiğini söyleyerek tanımlayabilirim. Bu, analitik düşüncedir.

Yapabileceğim bir başka şey de hayal ettiğimin ötesine geçmek ve onun hayal etmediğim diğer şeylerle ilişkisini düşünmek. Örneğin Ocak ayındaki ardıç kuşunun şarkısının neye benzediğine dair herhangi bir hatırayı (yani herhangi bir hayali) şu anda zihnimde canlandıramayabilirim; ama bizzatıhi onu hatırlayamasam da onunla ilgili olguları hatırlayabilirim; örneğin dört ay önce şafakta onu duyduğumu hatırlayabilirim. Bu ikinci anlamda hatıra, birinci anlamda hatıra altınıyla takas edemeyeceğim bir tür entelektüel banknottur; bu, genel resimde (burada uzam ve zamanda) belirli bir yeri işgal ediyor olarak bir şeyin düşüncesidir, o yeri işgal eden şeyin aslında ve kendi başına ne olduğu düşünülmez. Belirli olsaydı kesin bir pozisyonda yer alacak olan bu belirsiz bir şey düşüncesi soyut düşüncedir.

Düşünce türleri sadece bunlar değildir (çünkü şimdi bu kelimeyi yalnızca daha dar anlamıyla kullanmaya başlayacağım).

Bunlar analitik ve soyut olmayan hayalin asla yapamadığı, yalnızca düşüncenin yaptığı şeylerin örnekleri olarak verilmiştir. Dil, bu yeni deneyim türlerinin ifadesine uyarlanmalıdır. Bu amaçla, paralel değişikliklere uğramak zorundadır.

7. Dilin Gramatik Analizi

İlk olarak dil, aklın çalışmasıyla gramatik olarak analiz edilir. Bu süreçte üç aşama vardır.

(i) Dil bir etkinliktir; kendini ifade etmek veya konuşmaktır. Ancak bu etkinlik gramer uzmanının analiz ettiği şey değildir. Gramer uzmanı, bu etkinliğin bir ürününü, ‘konuşma’ ya da ‘söylem’i bir konuşma ya da söylemde bulunma anlamında değil, bu etkinlikle varlığa gelen bir şey anlamında analiz eder. Konuşma etkinliğinin bu ürünü gerçek bir şey değildir; metafizik bir kurgudur. Sadece dil teorisine zanaat felsefesi açısından yaklaşıldığı ve herhangi bir etkinliğin aslında bir tür uydurma olduğu sorgulanmadan var sayıldığı için onun var olduğuna inanılıyor. Öyleyse, ifade etkinliği esasen dil denen bir şeyin uydurulması olacaktır ve bu etkinliği anlama çabası onun ürününü anlama çabası biçimini alacaktır. Bu beyhude bir girişim gibi görünebilir. Var olmayan bir şeyi anlamaya çalışmanın iyi veya kötü olası sonucu ne olabilir? Cevap (VI. Bölüm, § 1’in dikkatli okuru için zaten açıktır), bu metafizik kurguların bir anlamda yeterince gerçek olduğudur. Onları anlamaya çalışan kişi dikkatini gerçek bir şeye sabitliyor, ancak aslında yanlış olan bir önyargı ile uyumlu hâle getirmeye çalışarak bu konudaki idelerini çarpıtıyor. Bu nedenle, gramer uzmanının gerçekte yaptığı şey, konuşma etkinliğinin bir ürünü hakkında değil, bunun bir etkinlik olmadığı, ancak bir ürün ya da ‘şey’⁹ olduğu varsayımıyla onun hakkındaki düşüncelerinde çarpıtılmış olan o etkinliğin kendisi hakkında düşünmektir.

(ii) Sonra, bu ‘şey’ bilimsel olarak incelenmelidir ve bu ikili

⁹ Bu kelimenin İngilizcede mevcut anlamında değil, metafizikte teknik bir terim olarak kullanıldığını göstermek için tırnak işaretleri kullanıyorum.

bir süreci içerir. Bu sürecin ilk aşaması, ‘bu şey’i parça parça kesmektir. Bazı okurlar, bir düşünme fiili kullanmam gerektiğinde, bir eylem fiili kullandığım gerekçesiyle bu ifadeye itiraz edeceklerdir; bana tehlikeli bir alışkanlığı hatırlatacaklar, “İnsan, dünyanın nasıl inşa edildiğini düşünür.” demek istediğiniz zaman “Düşünce dünyayı inşa eder.” deme noktasına geldiğinizden dolayı, salt dil düşüklüğü yoluyla idealizme kaymışsınızdır; idealistlerin ortaya çıkma yolunun bu olduğunu da ekleyeceklerdir. Bu itiraza cevap olarak söylenebilecek çok şey var; örneğin, felsefi tartışmalar, insanların kelime seçimini düzenleyen bir tür asayiş düzenlemesiyle çözülemez ve varoluşu için belirli bir jargonu dayatmaya bağlı olan (onu bu isimle onurlandırmak gerekirse) bir düşünce okulu ne saygı duyduğum ne de korktuğum bir okuldur. Ama ben sadece kesmeyi kastettiğim için kes diyerek cevap vermeyi tercih ederim. Dil olarak bilinen ‘şey’in kelimelere bölünmesi, onu analiz etme sürecinde keşfedilmemiştir, ancak tasarlanmış bir bölünmedir.

(iii) Son süreç, bu şekilde bölünen parçalar arasında bir ilişki şeması tasarlamaktır. Burada yine idealizm öcüsünden korkmayı kabul etmemeliyiz. İlişkilerin keşfedilmediğini, onların tasarlandığını vurgulamak zorundayız. Terimler tasarlanırsa, aralarındaki ilişkiler de tasarlanır; bu ilişkiler daha da çok tasarlanırlar, çünkü burada (ii) ve (iii) numaralı süreçler ayrı değil, eşzamanlıdır, çünkü bunlardan herhangi birindeki bir değişiklik diğerinde de değişiklikleri gerektirir. İlişkiler şeması belirli geleneksel başlıklar altında toplanır.

(a) *Sözlükbilim [Leksikografi]*. Her kelime, aslında söylemde geçtiği şekliyle, yalnızca bir kez geçer. Ama eğer inceleme ustaca yapılırsa, orada burada aynı kelimenin tekrarları olarak değerlendirilebilecek birbirine benzeyen kelimeler olacaktır. Böylece yeni bir kurgu elde ederiz: Tekrarlayan kelime, sözlük bilimcinin konusunu oluşturan elemandır. Bana göre, bunun bir kurgu olduğunu anlamanın zor olduğunu sanmıyorum. Az önce yazdığım cümlede ‘olduğunu’ kelimesi iki kez geçiyor. Ancak bu ikisi arasındaki ilişki bir özdeşlik değildir. Hem fonetik hem de mantıksal olarak ikisi birbirine benziyor, ancak benzermenin ötesine geçemiyor.

Sözlük bilimcinin ikinci bir görevi vardır, yani bu kurmaca kendiliklerin ‘anlamlarını’ çözmek. Bunu elbette kelimeler kullanarak yapıyor; böylece işinin bu kısmı eş anlamlılık ilişkileri kurarak yürütülür. Bu ilişkiler, bağlı oldukları terimler kadar kurmacadır ve dikkatli sözlük bilimci bunun kısa sürede farkına varır. Dilin kelimelere bölünmesi ve bunların sözlüksel birimlere birincil sınıflandırması kabul edilse de bu birimlerden hiçbirisi hiçbir zaman diğeriyle tam olarak eşanlamlı değildir.

(b) *Morfoloji* [Yapıbilim/Çekim]. Sözlükbilim *dominus*, *domine*, *dominum* birimlerini oluşturduğunda, bunlar ayrı kelimeler olarak değil, belirli kurallara göre gerçekleşen tek bir kelimenin modifikasyonları olarak kabul edilir. Bu kurallar yine aşikâr kurgulardır; çünkü istisnalarının ortaya çıkması kötü bilinir; sonuç olarak, ancak yasalarının evrensel olarak değil, sadece (Aristoteles’in deyimiyle) ‘büyük ölçüde’ geçerli olduğu bir bilim teorisi kabul edilirse, bu kurallar bilimsel yasalara asimile edilebilirler. Aslında bu, gramerin ortaya çıkışını yöneten teoriydi ve şimdi hiç kimse tarafından kabul edilmese de, bir bilim adına gramerin sahip olabileceği her iddianın temelinde hâlâ örtülü biçimde yatıyor.

(c) *Sözdizimi* [Sentaks]. Gerçekte ‘kullanılan’ kelimeler, cümle adı verilen daha büyük birimlerin parçalarıdır. Belirli bir cümlede her kelimenin maruz kaldığı gramatik değişiklik, cümle içinde diğerleriyle açıkça mevcut veya ima edilen ilişkisinin bir işlevidir. Bu işlevleri belirleyen kurallara sözdizimi kuralları denir.

Dilin gramatik manipülasyonunu Yunanlılardan, uygarlığımızı oluşturan, aktarılmış ve gelişen geleneklerin önemli bir parçası olarak öğrenmiş olan biz bu manipülasyona o kadar aşinayız ki, onu sorgusuz sualsiz kabul eder ve nedenlerini araştırmayı aklımıza getirmeyiz. Bunun bir bilim olduğunu belli belirsiz düşünürüz; bir söylemi alıp onu parçalara böldüğünde gramer uzmanının bununla ilgili gerçeği bulduğunu ve bu parçalar arasındaki ilişkilerin kurallarını koyduğunda onun bize insanların konuştuklarında zihinlerinin nasıl çalıştığını anlattığını düşünüyoruz. Bunun gerçekte hiçbir alakası yok. Gramer uzmanı, dilin gerçek yapısını inceleyen bir tür bilim insanı de-

ğildir; o bir tür kasaptır, onu organik dokudan pazarlanabilir ve yenilebilir eklemler hâline getirir. Yaşayıp büyürken hayvanlar ne kadar boyun ve omuzlardan, butlardan, arka bacaklardan ve diğer eklemlerden oluşuyorsa yaşayan ve gelişen dil de o kadar fiil, isim ve benzerinden oluşur. Gramer uzmanının gerçek işlevi (ben buna amaç demiyorum, çünkü bunu kendisine bilinçli bir amaç olarak sunmaz) dili anlamak değil, onu değiştirmektir: Onu duygu ifade edeceği bir durumdan (orijinal ve doğal hâlinden), düşünce ifade edebileceği ikincil bir duruma dönüştürmektir.

Bu işlev aslında yerine getirilmiştir; ancak sınırlı ve nitelikli bir şekilde. Dil, ifade edici kalmadıkça dil olarak kalmayacaktır; dil, bunu ancak kendi orijinal canlılığından bir ölçü muhafaza etmek için gramer uzmanının çabalarına direnerek yapabilir. Konuşmanın kelimelere bölünmesi tehlikeli ve keyfidir; fiili konuşmada bu bölünmüş kısımlar, dağılmayacak olan ve gramer uzmanının kendi ilkelerine rağmen sanki onlar tek kelimelermiş gibi ele almak mecburiyetinde olduğu cümleler hâlinde tekrar donmaktadır. Birkaç kelimenin tek bir bütün hâlinde bu tür donmasına, ‘deyim’ denir, bu, birbirleri arasındaki bilinen gramatik ilişkileriyle onu oluşturan kelimeler toplamından oldukça farklıdır. ‘Deyim’ kelimesi ilginçtir. O, kişisel ve özel bir şeyi kasteder, kullanıcısının, kendi toplumunun kamusal kullanımına karşı isyanını açığa çıkaran bir şey demektir. Bu nedenle, bir deyim, konuşmacı dışında kimsenin anlamadığı bir konuşma biçimi olmalıdır. Ama aslında deyimler tamamen anlaşılardır ve gramer uzmanının onlara deyimler diyerek yaptığı tek şey, kendi gramer biliminin bunlarla baş edemediğini ve kendisine göre, bunları kullanan kişilerin söylediklerinin anlamsız olması gerektiğinde anlaşılır bir şekilde konuştuklarını kabul etmektir. Yine, sözlük bilimcinin itibarı, tanımladığı şekliyle tüm bağlam değişiklikleri boyunca hem ses hem de anlam özdeşliğini koruyarak bir kelimenin gerçek bir dilsel birlik olduğu varsayımını ispatlama gücüne bağlıdır. Ancak sürekli olarak bu varsayımın yanlış olduğunu kabul etmek zorunda bırakılmaktadır. Dil daha kapsamlı olarak entelektüel hâle geldikçe, parçalandığı durumlar daha nadir hâle gelir; ama

tamamen entelektüelleştirilmiş dil bile aniden kazıldığı çukuru hatırlayacak ve kelimelerinin anlamlarını içinde bulundukları bağlama göre değiştirerek sözlük bilimcilere gülecektir. Entelektüelleştirmenin görece düşük olduğu gündelik hayatın sıradan konuşmasında, sözlük bilimci bağlamın kaprisleriyle aralıksız mücadelesinde asla galip gelemeyiz.

Bu gibi düşünceler, gramer uzmanının çalışmasını bilimsel olarak kabul edecek önyargı için ölümcüldür. Bundan gramerin faydasız olduğu sonucu çıkmaz. Çok faydalıdır; ama faydası teorik değil, pratiktir. Gramer uzmanının işi, dili düşünceyi ifade etme işlevine uyarlamaktır ve çalışmalarında bu tutarsızlıklara ve uzlaşmalara tahammül etmemizin nedeni, onun, dilin herhangi bir şeyi ifade etme yeteneğini yok edecek kadar aşırıya kaçmamasının önemini fark etmemizdir.

Gramer uzmanını kasaba benzetmiştim; ama öyleyse, o tuhaf bir tür kasaptır. Gezginler, bazı Afrika halklarının yaşayan bir hayvandan bir parça biftek kesip akşam yemeği pişirdiklerini söylüyorlar, hayvan çok da kötü olmadı. Bu, orijinal karşılaştırmayı [gramer uzmanı/kasap] düzeltmeye hizmet edebilir.

8. Mantıksal Dil Analizi

Ancak tüm bunlar, bir tarafı 'geleneksel mantık' olarak bilinen bir sürecin yalnızca diğer tarafıdır. Bu, Aristoteles'in *Organon*'unda, en eski açıklamaları korunduğu kadarınca ilk kez sistematik olarak açıklanan belirli bir teknikten oluşur; uzun bir Orta Çağ mantıkçıları hattıyla sürdürülüp geliştirilmiş; Rönesans ve 17. yüzyıl anti-Aristoteles hareketi tarafından boş bir laf kavgası olarak reddedilmiştir. Kant'tan Bradley'e ve ötesine 18 ve 19. yüzyılların sözde idealistleri tarafından kısmen bu hareketin etkisinden ve kısmen de Aristoteles'in kendisinin yenilenmiş bir çalışmasından kaynaklanan birçok nitelikte yeniden teyit edilmiş ve günümüzün mantıksal analistleri ve pozitivistleri tarafından daha az nitelikte yenilenmiştir.

Bu tekniğin amacı, dili düşüncenin ifade edilmesi için mükemmel bir araç hâline getirmektir. Doğasını ve amacını bir

giriş ve ardından gelen bir çözümlemeyle açıklayabiliriz: “Dili iyi niyetle kullanan kişilerin amacının, böylece düşüncelerini ifade etmekken ve bu amaç, dilin sıradan kullanımını engelleyen yanlışlıklar ve belirsizlikler nedeniyle artık engellenirken, bu nedenle bu tür kişilerin gelecekte düşüncelerini ‘mantıksal biçimler’ olarak bilinecek belirli dilsel biçimler kullanarak ifade edeceklerine karar verelim.” Bu mantıksal adı verilen biçimlerin kurucu özellikleri kuşkusuz farklı düşünce okulları tarafından farklı şekilde tanımlanır. Daha önceki ya da Aristotelesçi okul için mantıksal biçim özne-yüklem biçimi anlamına geliyordu ve düşüncenin mantıksal ifadesi onun S, P’dir biçiminde ifade edilmesi anlamına geliyordu. Modern ya da analitik okul için bu hem yetersiz hem de yanıltıcıdır ve mantıksal ifadenin temel sorunu, verili bir bildirimin, bu bildirimde bulunan kişinin böylece onayladığı tüm önermelere (mutlaka özne-yüklem önermeleri değil) analizidir. Burada analitik mantık tekniğini Aristotelesçi atasınınkinden ayıran şu veya bu farklardan herhangi biriyle ilgilenmiyorum; yalnızca onların temel amaç özdeşliğiyle ilgileniyorum, bununla da ancak dil teorisini etkilediği ölçüde ilgileniyorum.

Aristotelesçi, analitik veya başka herhangi bir mantıksal teknik, dilin gramatik dönüşümünün başarılı bir şekilde gerçekleştirildiğini varsaymakla başlar. Konuşma etkinliği bir ‘şey’e dönüştürüldü; bu ‘şey’ kelimelere bölünmüştür; bu kelimeler benzerliklerine göre gruplara ayrılmıştır, her gruptaki kelimeler tek bir sözlük bilimsel birimin tekrarı olarak ele alınmıştır; bu birimlerin her biri kendi gerçek ve değişmez anlamına bağlanmıştır ve benzeri. Mantıkçının çalışması, üç ilave varsayımın ortaya konmasıyla başlar.

Birincisi, önermesel varsayım dediğim şeydir. Bu, gramer-ciler tarafından hâlihazırda ayırt edilmiş çeşitli ‘cümleler’ arasında, duyguları ifade etmek yerine bildirimlerde bulunanlar olduğu varsayımdır. Mantıkçı bunlarla ilgilenir.

İkincisi, aynı dilde çeviri ilkesi. Bu, sözlük bilimcinin, ‘belirli bir kelimenin anlamını’ başka bir kelimenin veya birlikte alınan kelime grubunun anlamıyla eşitleyerek ‘tanımladığı’ zaman, sözlük bilimcinin kelimeler hakkındaki (daha kesin olmak ge-

rekirse, sözlük bilimsel birimler dediğim şey hakkındaki) varsayımına karşılık gelen cümleler hakkında bir varsayımdır. Aynı dilde çeviri ilkesine göre, bir cümle aynı dilde başka bir tek cümle veya bir grup cümleyle tam olarak aynı anlama sahip olabilir, böylece anlam değişmeden biri diğerinin yerine geçebilir.

Üçüncü varsayım, mantıksal tercih edilebilirliktir: Yani, mantıkçının bakış açısından hareketle, aynı anlama sahip iki cümle veya cümle grubundan biri, diğerine tercih edilebilir. Bu tercih edilebilirliği belirleyen şey, mantıkçının ne yapmaya çalıştığına, yani tekniğinin amaçlarına ve ilkelerine bağlıdır. Mantıkçılar zaman zaman söylemiş olsalar da tercih edilen cümle veya cümle grubu asla anlaşılması daha kolay olduğu için tercih edilmez. Bu kriter mantıkçı tarafından değil, biçemci tarafından kullanılır. Tercih edilen versiyon, mantıkçının tekniğinin kurallarının, kendisine, o versiyonu manipüle etmesine imkân verdiği için tercih edilir.

Aristoteles mantığı esas olarak çıkarımla ilgilidir. Önermeler üzerindeki manipölasyonu, onları kıyas çerçevesine uydurma amacına yöneliktir. Aristotelesçi mantıkçı, şöyle diyebileceği bir pozisyon için manevra yapıyor: “Bu görüşü sürdürmekte hatalısınız, çünkü onu şu şu gerekçelerle savunuyorsunuz ve öncüllerinizi mantıksal biçime indirgediğinizde, onların iddia edilen sonucu kanıtlamadığını kendiniz görebilirsiniz”. Modern analitik mantıkçı, çıkarımların biçimsel geçerliliğiyle değil, analiz ettiği bildirimlerin ‘içeriğiyle’ ilgilenir. O da polemiklerle ilgilenir; ama onun yöntemi, kıyassal mantıksızlıklara değil, *confusa cognitio*ya [karışık bilgi] bağlı olarak hata kavrayışına dayanmaktadır. Bu nedenle, şunu söyleyebileceği bir pozisyon için manevralar yapar: “Bu görüşü sürdürmekte hatalısınız; çünkü bunu iddia ederken aynı anda beş farklı önermede bulunuyorsunuz, a, b, c, d ve e; şimdi bunlara kendiniz için ayrı ayrı baktığınızda, a, b, c ve d’nin doğru olduğunu, ancak e’nin yanlış olduğunu kabul edeceksiniz.” Bu iki okulun mantıksal tekniği, ayrı ayrı kendi taktik konumlarına ulaşmak için bir yöntemden oluşur ve aynı dilde bir çevirinin diğerine tercih edilebilirliği, benimsenen tekniğin kurallarına bağlıdır.

Burada, gramatik analizde olduğundan daha da açık bir şekilde, dilin bir teorisi değil, bir modifikasyonu ile ilgileniyoruz. Jowett'in belirttiği gibi: "Geleneksel mantık ne bilim ne de sanattır, kaçamaktır." Dili sembolizme dönüştürmek için bir kaçamaktır. Varsayımları ne kesinlikle ne makul biçimde ne de muhtemelen doğrudur. Aslında bunlar varsayım değil, önerilerdir ve önerdikleri şey, dilin, gerçekleştirilebilirse eğer, hiç de dil olmayacak bir şeye dönüştürülmesidir. Bu, mantıksal manipölasyonlarını kolaylaştırmak için pratikte matematiğinki gibi bir sembolizmi benimseyen ve teoride mantık ile matematik arasında bir özdeşlik olmasa da bir yakınsama öne süren analitik mantıkçılar tarafından kısmen anlaşılmıştır.

Gramer uzmanının dili değiştirmesi gibi, mantıkçının onu değiştirmesi de belirli bir dereceye kadar gerçekleştirilebilir. Ama bu, hiçbir zaman bütünüyle gerçekleştirilemez. Bunu yapmak için girişimde bulunulduğunda, olan şey, dilin, onu oldukça farklı iki şeye, gerçek dil ve sembolizme ayırma eğiliminde olan bir baskıya maruz kalmasıdır. Bölünme tamamlanabilirse, sonuç, Dr. Richards'ın 'dilini iki kullanımı'nı¹⁰ ayırt ederken muhtemelen tarif etmeye çalıştığı durum olacaktır. Bu ayrımı şu şekilde belirtir (age., s. 267): "Bir ifade, sebep olduğu doğru veya yanlış *gönderme* uğruna kullanılabilir. Bu, dilin *bilimsel* kullanımıdır. Ama sebep olduğu göndermenin ürettiği duygu ve tutumdaki etkiler uğruna da kullanılabilir. Bu, dilin *duygusal* kullanımıdır." Dr. Richards, görünüşe göre, kimse'nin aksini yapabileceğinin farkında olmadan, dilin bir etkinlik değil, 'kullanılan' ve aynı 'şey' olarak kalırken, tahta kesmek veya çivileri kaldırmak için kullanılan bir keski gibi oldukça farklı şekillerde 'kullanılabilen' bir şey olduğunu varsayar. O, bu teknik dil teorisiyle teknik sanat teorisini birleştirir. 'Dilin duygusal kullanımı'nı dilin sanatsal kullanımı olarak kabul eder. Yukarıdaki alıntıya iki cümleyi atladıktan sonra devam edelim: "Kelimelerin pek çok düzenlemesi, kendi yollarında herhangi bir gönderme gerekmeden tutumlar uyandırır. Müziksel deyişler gibi çalışırlar." Bu, onun teknik dil teorisi ile

¹⁰ *The Principles of Literary Criticism*, 2. basım (1926), XXXIV. Bölüm.

teknik sanat teorisi arasındaki bağlantıyı açıklığa kavuşturur. Dr. Richards'a göre, 'dil bilimsel kullanımı' yani doğru ya da yanlış bildirimler oluşturmak için kullanılması ile 'duygusal kullanım' dediği aşırı durum olan tamamen estetik yarı müzikal 'kullanımı' yani duygu uyandırmak için kullanılması arasında tam bir ayrım olduğu ortaya çıkar. Eğer bunlar gerçekten bir değil de iki hataysalar, teknik dil teorisi, teknik sanat teorisi kadar eksiksiz bir hatadır; ama Dr. Richards'ın burada söylediği şey, söylemin ya doğru veya yanlış bildirimlerin yapıldığı ve düşüncenin ifade edildiği bilimsel söylem olduğunu ya da duygunun ifade edildiği sanatsal söylem olduğunu söyleyip bu hataları ortadan kaldırarak yeniden ifade edilebilmesidir.

Bu ayrım gerçek mi, yoksa sadece, onu entelektüelleştirme girişimiyle dile, bir gerilimin, ama tamamen yıkıcı olmayan bir gerilimin getirildiği iki gücün bir bildirimi mi? İkinci alternatifi gerçek olduğunu göstermeye çalışacağım; gramer ve mantık çalışmasıyla entelektüelleştirilen dil hiçbir zaman kısmen entelektüelleştirilmesinin dışında entelektüelleştirilmemiştir ve dil olarak işlevini yalnızca entelektüelleştirme tamamlanmadığı sürece sürdürür. Gramercinin ve mantıkçının çalışmasıyla, dil 'mantıkla dengelenmiş' hâle gelebilir, Bergson'un, uzam, 'geometriyle dengelenir' dediği gibi; ama bir şekilde katı maddeyle dengelenmiş olsaydı, artık denize dayanıklı olmazdı; sadece bataklık olurdu. Metaforu bırakmak gerekirse, bilimsel söylem bilimsel olduğu kadarıyla, kendini söylem veya dil olarak duygusal ifade edicilik işlevinden kurtarmaya çalışır; ama bu girişimde başarılı olursa da artık söylem olmaz. Dil açısından, bu nedenle, Dr. Richards'ın çizdiği ayrım (eğer onu yeniden yorumlamam doğruysa, bundan emin değilim; çünkü onun dediği gibi 'açıkça kavrandığı' zaman hiç de 'basit' olmaz) bilimsel söylemi sanatsal söylemden ayıran bir ayrım değildir; sanatsal söylem içinde, esasen sanatsal söylem ile aklın amaçlarına hizmet eden sanatsal söylem arasında bir ayrımdır. Bu amaçlara tam olarak nasıl hizmet ettiğini daha sonra sormalıyız.

İlk olarak, doğruları ifade etmek için kararlı bir girişimde bulunulan söylemin bir duygusal ifade edicilik unsurunu muhafaza ettiği bir gerçektir. Ciddi bir yazar ya da konuşmacı, söy-

lenmeye değer olduğunu düşünmediği sürece asla bir düşünceyi söylemez. Onu dile getirmeye değer kılan onun doğruluğu değil (bir şeyin doğru olması olgusu onu söylemek için asla yeterli bir sebep değildir), onun mevcut durumda önemli olan tek gerçek olması olgusudur. Bunu, önemine ilişkin kendi hissiyatını ifade eden bir kelime seçimi ve bir ses tonu dışında asla dile getirmez. Tek başına konuşuyorsa, sözleri ve tonu sadece “Bu önemlidir.” anlamına değil, ayrıca “Bu benim için önemlidir.” anlamına da gelir. Bir kitleye hitap ediyorsa, kelimeler ve ton sadece “Bu önemlidir.” anlamına değil, ayrıca “Bu sizin için önemlidir.” anlamına da gelir. Bir yazar, kendi anlamını izleyicilerinin kavramasını sağlama konusunda becerikli olduğu oranda, onun kelime seçimine ve ses tonuna dikkat edilmesi, duygusal ifadenin ustaca uygun dokusunu ortaya çıkaracaktır. Yazar bazen rahatlıkla kendinden emin, bazen gergindir, bazen yalvarır, bazen eğlenir, bazen de öfkeli. Dr. Richards, Tolstoy’un sanatla ilgili belirli bir görüşünün yanlış olduğunu söylemek istediğinde, “Bu hiç de doğru değil.” der. İşte kesinlikle dilin bilimsel kullanımı. Ne kadar da özenli biçimde duygusal! İnsan ders veren sesi duyar ve bu kelimeleri söylerken hocanın titiz Cambridge ağzının şeklini görür. Ne yazık ki bir kedinin içine girmek zorunda kaldığı yere patisinden su damlatmasını hatırlatıyor. Tolstoy’un teorisi pek hoş kokmuyor. Kibar bir kişi, dayanabileceğinden daha uzun süre onunla birlikte kalmaz. Bu yüzden ani bir sonlanma: Şu dört özlü söz izleyicilere şöyle diyor: “Sizi düşünmeden acele etmenin bu büyük insanı sürüklediği tüm aptallıkları aydınlatmaya sürükleyerek bıktıracağımı sanmayın. Cesur olun; bende bu bölümü sizin kadar sevmiyorum; ama çok kısa olacak.”

Bu gerçeği kabul etmenin önündeki tek engel, sözlerimizi söylemek yerine onları yazma pratiğinde doğal olarak var olan, kötü mantık ve kötü edebiyat arasındaki kutsal olmayan bir ittifakla yapay olarak abartılan bir engeldir. Birisi bilimsel söylemde bulunduğunda, örneğin: “Suyun kimyasal formülü H_2O ’dur.” dediğinde, sesinin tonu ve temposu, dikkatli bir dinleyiciye ifade ettiği düşünceye karşı duygusal tavrını açık hâle getirir. Bundan sıkılmış olabilir ve yalnızca bir kimya dersinin

rutinini atlatmakla ilgilenebilir; o zaman kelimeleri düz, donuk bir tonda söyleyecektir. Sınavları adına hatırlamaları gereken bir şeyle sınıfı etkilemek isteyebilir; o zaman zoraki ve sert bir ton kullanacaktır. Ya da kendisi için tazeliğini asla kaybetmeyen bilimsel düşüncenin bir zaferi olarak bundan heyecan duyabilir; o zaman uyanık ve canlı bir ton kullanacak ve elli yıl sonra bir F.R.S.¹¹ bir arkadaşına şöyle diyecek: “Bana hakikaten kimyayı öğreten yaşlı Jones’dur, yani.” Ama bizim yazılarımızda ve basılı yayınlarda bu farklılıkların gösterimi hiç yok; sonuç olarak ‘Suyun kimyasal formülü H_2O ’dur’ gibi bir cümlenin okurunun onlara dair hiçbir fikri yok. Bir mantıkçı sıfatıyla o şimdi bir uçurumun eşiğinde duruyor. Bilimsel söylemin yazılı ya da basılı kelimeler olduğuna ve söylenen kelimelerin ya basitçe yine o olduğuna ya da o artı başka bir şey, yani duygusal ifade olduğuna inanma eğilimindedir. İyi bir mantık ya da iyi bir edebiyat onu kurtarırdı; iyi mantık, bir önermenin mantıksal yapısının bile onun yazılı ya da basılı hâlden hareketle her zaman için net olmadığı olgusuna onun dikkatini çekerek;¹² iyi edebiyat, çünkü bir yazarın becerisinin büyük bir kısmı cümlelerini öyle çerçevelemekten ibarettir ki, sıradan zeki bir okur yanlış tonlama veya tempoyla bunları yüksek sesle veya kendi kendine okuyarak anlamsız hâle getiremez. Bu yardımlarda başarısız olan ve modern sessiz okuma pratiği tarafından yanıltılan mantıkçılar, yaban sıçanları gibi kalabalıklar hâlinde kendilerini bodoslama fırlatırlar ve “Ütopya kralı geçen Pazar öldü.” gibi ‘önergelerin’ önemini, “Bunu hangi ses tonuyla söylemem gerekiyor?” sorusunu sorarak intihar edencesine tartışırlar. Bir peri masalına başlayan kişinin tonu, bu durumda işi bir estetikçiye devrederim ya da dinleyicisini ikna etmek istediği bir olguyu bildiren bir kişinin tonu, bu durumda

¹¹ Fellow of Royal Society: Kraliyet Bilim Cemiyeti Üyesi (Çev.)

¹² Cook Wilson derslerinde şu yazılı cümlenin, “Bu bina Bodleian’dır.” ifadesinin oldukça farklı iki önermeyi temsil ettiğine dikkat çekerek: “Bu bina Bodleian’dır.” (“Bunlardan hangisi Bodleian’dır?” sorusuna cevap verir) ve “O bina Bodleian’dır” (“Bu bina nedir?” sorusuna cevap verir). Krş. İfade ve Çıkarım, s. 117-18. [Bodleian, Oxford Üniversitesinin ana araştırma kütüphanesidir, Avrupa’nın en eski kütüphaneleri arasında yer alır. Burada on iki milyonun üzerinde eser vardır. (Çev.)]

bu bir psikiyatristin işidir ya da ağzıyla sadece sesler çıkaran bir kişinin tonu, bu, bir fizyoloğun ilgisini çekebilir ancak beni ilgilendirmez veya bir mantıkçıyla dalga geçen bir kişinin tonu, bu durumda *solvuntur risu tabulae?*¹³ Onları hangi tonda söyleyeceğinizi bilmiyorsanız, onları hiç söyleyemezsiniz: Onlar kelime hatta gürültü bile değildir.

Duyguyu değil düşünceyi ifade eden kelimeler biçimi olarak anlaşılan ve bilimsel söylem birimini oluşturan ‘önerme’ kurmaca bir kendiliktir. Bu, sadece onu kâğıt üzerinde temsil eden ya da yanlış temsil eden geleneksel işaretleri düşünmek yerine, bilimsel söylemi gerçek ve canlı gerçekliği içinde bir an için düşünen herhangi biri tarafından kolayca kabul edilecektir. Ama şimdi ikinci ve daha zor bir teze geliyorum.

Şimdiye kadar söylemin biri düşünceyi ifade etmek, diğeri duyguyu ifade etmek olarak iki işlevi varmış gibi konuşuyordum; sanki ortadan kaldırmak istediğim yanlış kanı, bilimsel söylem veya entelektüelleştirilmiş dilin, ikincisi olmadan birinci işleve sahip olduğu öğretiliydi. Bu yanlışlığı ortadan kaldırmak istiyorum; ama çok daha uzağa gitmek istiyorum. Bir duygu, her zaman bir etkinlik üzerindeki duygusal yüküdür. Her farklı etkinlik türü için farklı bir duygu vardır. Her farklı duygu için farklı bir ifade türü vardır. İlk olarak, duyum ve düşünce arasındaki geniş ayrımı ele alırsak, tamamen psişik bir seviyede oldukları gibi hissedilen duyu-deneyimi üzerine duygusal yükler, otomatik tepkilerle psişik olarak ifade edilir. Düşünce deneyimleri üzerindeki duygusal yükler, dilin kontrollü etkinliğiyle ifade edilir. İkinci olarak, bilinç düşüncesiyle ve akıl arasındaki ayrımı ele alırsak, bilincin duyguları, ilkel ve orijinal hâliyle dille ifade edilir; fakat aklın da duyguları vardır ve bunların uygun bir ifadeye sahip olması gerekir, bu da entelektüelleştirilmiş formunda dil olmalıdır.

Aklın kendi duyguları vardır. Arşimet’i hamamdan çıplak olarak sokağa sürükleyen heyecan, sadece genel bir heyecan

¹³ Horatius’un *Satires*, 2. Kitap, 1. 86. Satır’a atıfta bulunuluyor: “Solvuntur risu tabulae, tu missus abibis” [Dava kahkahalar arasında reddedildi, serbestsiniz, gidebilirsiniz.] (Çev.)

değil, özellikle bilimsel bir sorunu henüz çözmüş bir insanın heyecanıydı. Ama bundan da daha belirgindi. Bu, özgül ağırlık sorununu çözmüş olan insanın heyecanıydı. Duyguyu ifade eden “Eureka!” çığlığı, yazıldığı zaman, tıpkı yağ şişesini bulan bir insanın “Eureka”sına benziyor; ama dikkatli bir dinleyici için kesinlikle çok farklıydı. Herhangi bir keşfi değil, bilimsel bir keşfi de duyuruyordu. Yoldan geçenler arasında Arşimet kadar büyük bir fizikçi olsaydı, Arşimet’e özgül ağırlığı keşfettiğini söylemek için Sirakuza’ya gelmiş olsaydı, her şeyi anlayıp kalabalığın içinden “Ben de öyle!” diye patlaması imkânsız değildir.

Aşırı ve fantastik bir vaka, ilkeye işaret etmeye hizmet edebilir. Entelektüelleştirilmiş dilin duyguyu ifade ettiği ve bu duygunun belirsiz veya genelleştirilmiş bir duygu olmadığı, ancak tamamen belirli bir düşünce eylemine uygun mükemmel şekilde tanımlanmış duygu olduğu kabul edilirse, buradan, duyguyu ifade ederken düşünce eylemi de ifade edilir sonucu çıkar. Biri düşünce diğeri ona eşlik eden duygu için olmak üzere iki ayrı ifadeye gerek yoktur. Tek bir ifade vardır. Bir düşüncenin kelimelerle ifade edilmesini ve bu aynı kelimelerin de ona dair özel duyguları ifade ettiğini söyleyebiliriz; ancak bu iki şey o kelimenin aynı anlamıyla ifade edilmiyor. Bir düşüncenin kelimelerle ifade edilmesi asla doğrudan veya dolaysız bir ifade değildir. Düşüncenin üzerindeki duygusal yük olan özel duygu aracılığıyla dolayımlanır. Bu nedenle, bir kişi düşüncesini kelimelerle diğerine açıkladığında, doğrudan ve hemen yaptığı şey, dinleyicisine düşüncesini birlikte düşündüğü özel duyguyu ifade etmek ve onu bu duyguyu kendisi için düşünmeye ikna etmektir, yani kendisi için onu keşfettiği zaman konuşmacının, kendine özgü duygusal tonunu ifade ettiği düşünce olarak kabul ettiği bir düşünceyi yeniden keşfetmeye ikna etmektir.

9. Dil ve Sembolizm

Şimdi dil ve sembolizm arasındaki ayrıma dönebiliriz. Bir sembol hem dildir hem değildir. Tamamen bilimsel bir amaca hizmet etmek için matematiksel, mantıksal veya diğer herhangi bir

sembol türü icat edilmiştir; herhangi bir duygusal ifade edicilik gücüne sahip olmadığı varsayılır. Ancak belirli bir sembolizm bir kez kullanılmaya başlandığında ve ustalaşıldığında, uygun dilin duygusal ifade ediciliğini yeniden kazanır. Her matematikçi bunu bilir. Aynı zamanda, matematikçilerin sembollerinde ifade ediliyor olarak buldukları duygular, genel duygular değil, matematiksel düşünceye ait özgün duygulardır.

Aynısı teknik terimler için de geçerlidir. Bunlar yalnızca belirli bir bilimsel teorinin amacına hizmet etmek için icat edilmiştir; ama bilim insanının konuşmasında veya yazısında güncelliğe geçmeye başladıklarında, ona ve onu anlayanlara bu teorinin verdiği özel duyguları ifade ederler. Genellikle, edebî yeteneğe sahip bir insan tarafından icat edildiğinde, başından itibaren bu duyguları olabildiğince doğrudan ve açık bir şekilde ifade etmek için seçilirler. Bu nedenle, bir mantıkçı, teknik kelime dağarcığının bir parçası olarak ‘atomik önermeler’ gibi bir terimi kullanabilir. ‘Atomik’ kelimesi teknik bir terimdir, yani başka yerlerden ödünç alınmış ve teori açısından kesin bir biçimde tanımlanarak sembole dönüşmüş bir kelimedir. İçerisinde geçtiği cümleler aynı dilde çeviriye tâbi tutulabilir. Ancak, mantıkçının söyleminde ortaya çıktığını anladığımız üzere, duygusal ifade edicilikle doludur. Okura bir uyarı ve tehdit, bir umut ve bir vaat aktarır ve aktarması amaçlanır. “Bunları analiz etmeye çalışmayın; sonsuza kadar analiz etme hayalinden vazgeçin, bu yolda yanılısana ve benim gibi insanların alayları yatıyor. Bu önermelerin *solida simplicitas*ına [mükemmel yalnlık] güvenerek cesurca yürüyün; onları mantıklı yapılarınızı inşa edeceğiniz tuğlalar olarak güvenle kullanırsanız, size asla ihanet etmezler.”

Dolayısıyla sembolizm entelektüelleştirilmiş dildir: Dildir, çünkü duyguları ifade eder; entelektüelleştirilmiştir, çünkü entelektüel duyguların ifadesine uyarlanmıştır. Orijinal hayalgücüne dayalı biçimiyle dilin ifade ediciliğe sahip olduğu, ancak anlama sahip olmadığı söylenebilir. Böyle bir dil hakkında konuşmacının söylediği şeyle demek istediği şeyi ayıramayız. Onun tam olarak söylediği şeyi kastettiğini söyleyebilirsiniz ya da onun hiçbir şey kastetmediğini, sadece konuştuğunu söy-

leyebilirsiniz (burada konuşmak, ses çıkarmak değil, duyguyu ifade etmek anlamına gelir). Entelektüelleştirilmiş biçimiyle dil hem ifade ediciliğe hem de anlama sahiptir. Dil olarak belli bir duyguyu ifade eder. Sembolizm olarak, bu duygunun ötesinde, duygusal yükü olan düşünceye atıfta bulunur. Bu, ‘söylediğimiz şey’ ile ‘demek istediğimiz’ arasındaki bildik ayrımdır. ‘Söylediklerimiz’, hemen ifade ettiğimiz şeydir: Bu duyguların ve onları ifade eden jestlerin veya seslerin tek bir deneyimin ayrılmaz parçaları olduğu hevesli, isteksiz, muzaffer veya pişmanlık dolu sözler. ‘Demek istediğimiz’, bunların duygusal yük olduğu ve duyguları ifade eden kelimelerin, kendimiz için geldiğimiz yöne işaret eden diğeri için “ne dediğimizi anlamak” istiyorsa, yani, yaptığımız şeyi söylememize neden olan entelektüel deneyimi kendisi için ve kendi içinde yeniden inşa etmek istiyorsa gitmesi gereken yöne işaret eden bir tür işaret levhası olduğu entelektüel etkinliktir.

Dilin ilerici entelektüelleştirilmesi, dilbilgisi ve mantığın çalışmasıyla aşamalı olarak bilimsel bir sembolizme dönüştürülmesi, bu nedenle, duygunun ilerleyen kurumasını değil, ilerleyen eklemlenmesini ve uzmanlaşmasını temsil eder. Duygusal bir atmosferden kuru, rasyonel bir ortama geçmiyoruz; yeni duygular ve bunları ifade etmenin yeni yollarını ediniyoruz.

ÜÇÜNCÜ KİTAP SANAT TEORİSİ

12

DİL OLARAK SANAT

1. Bir Teorinin İskeleti

Birinci Kitabın ampirik ya da betimsel çalışması, bizi, eğlence ya da büyüden farklı olarak, hakiki sanatın (i) ifade edici, (ii) hayalgücüne dayalı olduğu sonucuyla baş başa bıraktı. Bununla birlikte, bu iki terim de tanımlamayı bekliyordu: Bunları nasıl uygulayacağımızı biliyor olabiliriz (bu bir kullanım meselesidir veya Avrupa halklarının ortak dili olacak kadar İngilizce konuşmamaktır), ama bu uygulamanın bizi bu biçimde belirlenen şeyle ilgili hangi teoriye bağlayabileceğini bilmiyorduk. Bu bilgi boşluğumuzu doldurmak için, İkinci Kitabın analitik çalışmasına devam ettik. O kitabın sonucu olarak, artık bir sanat teorimiz var. Şu soruyu yanıtlayabiliriz: “İfade edici ve hayalgücüne dayalı olarak iki özelliğine sahip olmak için sanat ne tür bir şey olmalıdır?” Cevap şudur: “Sanat, dil olmalıdır.”

Sanatsal bir deneyim yaratan etkinlik, bilinç etkinliğidir. Bu, kökenini duyuma veya onun duygularına, yani insanın psişik doğasına yerleştiren tüm sanat teorilerini geçersiz kılar: Onun kökeni orada değil, düşünen bir varlık olarak insanın doğasında yatar. Aynı zamanda, kökenini akla yerleştiren tüm teorileri geçersiz kılar ve onu kavramlarla ilgili bir şey hâline getirir. Ancak bu teorilerin her biri diğerine karşı bir protesto olarak değerlendirilebilir; çünkü bilinç, psişik ve akli olan arasında ara bir deneyim seviyesi olduğu için, sanat bu seviyelerden birine,

diğerine atıfta bulunulamaz demenin bir yolu olarak atıfta bulunabilir.

Sanatsal deneyim yoktan yaratılmaz. Psişik veya duyuşsal-duygusal bir deneyimi önceden varsayar. Zanaatla meşru olmayan bir karşılaştırma yapıldığında, bu psişik deneyime genellikle onun ‘maddesi’ denir ve aslında, sanatsal deneyimi yaratan eylemle, bir hammadde dönüştürülmesi gibi (ama tam olarak değil) dönüştürülür. Duyudan hayale veya izlenimden ideye dönüştürülür.

Hayalgücüne dayalı deneyim düzeyinde, psişik düzeyin kaba duygusu, idealize edilmiş duyguya veya estetik denilen duyguya çevrilir; dolayısıyla bu, ifade edilmesinden önce var olan bir duygu değil, ancak belirli bir duyguyu ifade etme deneyimi üzerinde, o duygunun ifade edilirken aldığı yeni bir renk olarak hissedilen duygusal yükür. Benzer şekilde, belirli duygunun yüklendiğı psiko-fiziksel etkinlik, organizmanın kendisini kontrol eden bilincin hâkim olduğı kontrollü bir etkinliğine dönüştürülür ve bu etkinlik dil veya sanattır. Bu, yalnızca psiko-fiziksel olandan farklı olarak hayalgücüne dayalı bir deneyimdir, psiko-fiziksel hiçbir şey içermemesi anlamında değil, çünkü her zaman ve zorunlu olarak bu tür unsurları içerir, ancak bu unsurların hiçbirinin ham hâliyle devam etmemesi anlamında böyledir. Bunların hepsi ‘ideler’e dönüştürülür ve bilinç tarafından yaratılan ve yönetilen hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimi olan bir deneyime dâhil edilir.

Konuşma etkinliğı olarak bu hayalgücüne dayalı etkinlik, duygu ile iki yönlü bir ilişki içindedir. Bir yönde, failin onu bu şekilde ifade ederek, kendisini ifade etmekten bağımsız olarak hissettiğini keşfettiğı bir duyguyu ifade eder. Bu, onu dil aracılığıyla ifade etmeden önce içinde var olan tamamen psişik duygudur, ancak organizmasındaki istem dışı değişiklikler yoluyla zaten uygun psişik ifadesine sahipti. Diğer yönde, failin yalnızca bu şekilde ifade ettiğı ölçüde hissettiğı bir duyguyu ifade eder. Bu bir bilinç duygusudur, ifade eylemine ait duygudur. Ancak bunlar birbirinden tamamen bağımsız iki duygu değildir. İkincisi, tamamen genel bir ifade etkinliğine katılan tamamen genel bir duygu değildir, başkasını değil bu psişik duy-

guyu ifade etme bireysel eylemine katılan oldukça bireysel bir duygudur. Dolayısıyla, bilinç eylemi tarafından, karşılık gelen hayalgücüne dayalı veya estetik duyguya dönüştürülen psişik duygunun kendisidir.

Bu, önceki bölümlerin içeriğini okumamış veya unutmuş bir okura hiç şüphesiz çok sıkıcı ve anlaşılmaz gelir. O bölümlerin argümanlarını hatırlayan bir okur için bu oldukça açık olacaktır. Öyle olsa bile, elbette oldukça soyuttur. Onu belirli sorunlara uygulamaya devam ederek bu durumu düzeltereğim.

2. Hakiki Sanat ve Hatalı Biçimde Böyle Adlandırılan Sanat

Estetik deneyim veya sanatsal etkinlik, kişinin duygularını ifade etme deneyimidir; onları ifade eden şey dil veya sanattan farklı olarak adlandırılan hayalgücüne dayalı toplam etkinliktir. Bu, hakiki sanattır. Şimdi, ifade etkinliği failin alışkanlıklarının ve onun dünyasındaki yan ürünlerin bir birikimini yarattığı ölçüde, bu alışkanlıklar ve yan ürünler, kendisi ve başkaları tarafından gizli amaçlar için kullanılabilen şeyler hâline gelir. Dilin belirli amaçlar için ‘kullanılması’ndan bahsettiğimizde, bu şekilde kullanılan şey dilin kendisi olamaz, çünkü dil kullanılabilir bir şey değil, saf bir etkinliktir. Üçüncü Bölüm, § 2’de ‘doğası değiştirilmiş’ sanat (yani dil) olarak tanımladığım şeydir. Dilin kendi içinde bu şekilde doğası değiştirilemez; dilsel etkinliğin geride bıraktığı iç ve dış birikimlerin doğası değiştirilebilir: Belirli kelimeleri ve deyişleri söyleme alışkanlığı; belirli türden jestlerin ürettiği işitilebilir ses türleri, renkli tuvaler vb. ile birlikte bu türden jestler yapma alışkanlığının doğası değiştirilebilir.

Bu alışkanlıkları yaratan ve kendisinin bu dışsal kayıtlarını inşa eden sanatsal etkinlik, bunlar oluştukları anda onların yerine geçerek onları fırlatıp atar. Bunu genellikle sanatın *klişelere* tahammül etmediğini söyleyerek ifade ederiz. Her sahih ifade orijinal olmalıdır. Başkalarına ne kadar benzese de bu benzerlik diğerlerinin var olmasından değil, şu anda ifade edi-

len duygunun daha önce ifade edilen duygulara benzemesinden kaynaklanmaktadır. Sanatsal etkinlik ‘hazır dil’ kullanmaz, ilerledikçe dili ‘yaratır’. Yanlış bir ‘özgünlük’ kavrayışından kurtulduktan sonra, bir dilsel ifadenin genellikle diğerine çok benzemesi olgusundan bu bildirime itiraz çıkmaz. Yaratımda, benzerliğe karşı yaratılar arasındaki farklılığı destekleyen hiçbir şey yoktur. Ancak bu yaratıcı etkinliğin yan ürünleri, hazır kelimeler ve deyişler, resim ve heykele ait biçim türleri, müzikal deyişin dönüşleri vb. amaçların aracı olarak ‘kullanılabilir’; ve bu amaçlar arasında hareketin ifade edilmesi hesaba katılamaz, çünkü ifade (sonuçta sanat bir zanaat değilse) hiçbir zaman kendisi için araçların olduğu bir amaç olamaz.

Böylece, deyim yerindeyse, estetik etkinliğin ölü bedeni, farklı türden bir etkinliğin kendi amaçlarına uyarlanabilir araçlar bulabileceği bir malzeme repertuarı hâline gelir. Bu estetik olmayan etkinlik, bir zamanlar sanatın yaşayan bedeni olan araçları, sanki ruhları onları terk etmemiş gibi gösteren bir yaşam görünümüyle canlandırarak kullandığı ölçüde, sözde estetik bir etkinliktir. Bu sanat değildir, ancak sanatı taklit eder ve bu nedenle hatalı bir şekilde sanat olarak adlandırılır.

Bu, kendi içinde sanat değil, zanaattır (çünkü önceden tasarlanmış bir amaç için araç kullanır). İkinci Bölüm § 2’de gördüğümüz üzere, tüm zanaat, nihayetinde belirli kişilerde belirli zihin durumları üretmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla, hatalı bir şekilde adlandırılan sanat, bu *klişelerin* kullanıldığı kişilerde zihin durumları üretmek için ‘dilin’ (tek başına gerçek dil olan canlı dil değil, bir *klişeler* repertuarından oluşan hazır ‘dil’in) kullanılmasıdır.

Bu zihin durumları (üzerinde düşündüğümüz etkinlik tamamen makul olduğu için) elbette yeterli bir neden için üretilir. Etkilenen kişinin rızasıyla üretilirler, böylece nihayetinde bu nedenin yargıcı kendisi olur. Hangi türden bir zihin durumuna ait olurlarsa olsunlar, (a) bu şekilde üretililecek, (b) ya kendi içinde bir amaç olarak ya da daha ileri bir amaca yönelik araç olarak üretililecek olmalıdır.

(a) Herhangi bir kişinin bir başkasında bir irade eylemi veya bir düşünme eylemi üretmesinin bir yolu yoktur. Bir kişinin bir

başkasının düşünmesini veya eylemde bulunmasını ‘sağladığını’ söylediğimizde, en fazla onun bu şekilde davranmaya teşvik ettiğini kastediyoruz; ama bu burada işlemez. Bir kişinin diğerrinde üretebileceği şey duygudur.

(b) Üretilen duygu, içinde üretildiği kişinin kendi iyiliği için kabul ettiği, yani hoş karşıladığı bir duyguysa, bunun üretimi eğlencedir. Eğer onu daha ileri bir amaç için araç olarak, yani faydalı olarak kabul ederse, onun üretimi büyüdür.

Bunlar kötü sanat değildir. Onlar sadece başka bir şey olabilir ve çoğu zaman kötü sanatla karıştırılır. Bir düşünce eyleminin iyi yapılabileceği veya kötü yapılabileceğinden kaynaklanan çift kutupluluk (Sekizinci Bölüm, § 1), bu etkinliğin kendi içindeki bir farklılaşma, kendi öz yapısına ait diyalektik bir ilişki veya bir karşıtlıktır; söz konusu etkinlik ile başka bir etkinlik arasında bir ayrıma indirgenemez. Bir A etkinliği diğeriyle, B etkinliğiyle karıştırılırsa, hatanın yapılması, B’deki çift kutupluluğa değil, onu hataya düşüren düşünce eylemindeki çift kutupluluğa tanıklık eder. Yani, eğlenceyi sanatla karıştıran kişi, düşünmesini kötü biçimde yapıyor, ama hakkında hata yaptığı şey kötü sanat değil. Yaptığı şey, bu işte kullanılan dilin *klişelerini* veya ölü bedenlerini dilin kendisi ile karıştırmaktır. Bu şekilde karıştırılan şeyler arasındaki fark, canlı bir insanla ölü bir insan arasındaki fark gibidir; iyi sanat ile kötü sanat arasındaki fark, biri iyi diğeri kötü iki canlı insan arasındaki ilişki gibidir.

Bunlar, estetik bilincin ruhunu aşılmasıyla sanatın ortaya çıktığı bir tür hammadde de değildir. Böyle bir aşılamanın her zaman mümkün olduğunu defalarca söyledim; ancak bu ifadenin ne anlama geldiğini daha yakından düşünürsek, bunun eğlence veya büyüünün sanatın bir ön koşulu olduğu anlamına gelmediğini, ancak bu tür meşguliyetlerle uğraşan bir kişinin, bunlarla meşgul olmanın yanı sıra, tam da bu tür bir meşguliyetin ona verdiği duyguları ifade etme şeklindeki çok farklı işe dönebileceği anlamına geldiğini göreceğiz. Örneğin, bir modelin iyi bir benzerini yapması istenen bir portre ressamı, bunun yerine veya buna ilaveten, modelin onun içinde uyandırdığı duyguları ifade eden bir portre yaparsa, ticari bir portre veya para kazanma amaçlı bir eser değil, bir sanat eseri üretecektir.

Para kazanma amaçlı bir eser olarak resim asla bir sanat eseri olamaz. Sadece para kazanma amaçlı bir eser olmaktan çıkarak bir sanat eseri hâline gelebilir.

Bu mesele önemlidir, çünkü bugünlerde genel olarak sanat adıyla anılan şeylerin çoğunun sanat değil, eğlence olduğunu iddia etme riskine girdim. Şimdi, bir okur pekâlâ şöyle diyebilir: “Bu eğlence sanatı, elbette, sadece düşük düzeydeki sanattır; ya da en azından kendi içinde canlı sanat tohumlarını içeren bir şeydir. Bu nedenle, tanımlanan durumdan (tanımın doğruluğunu kabul ediyorum) sahih sanatın üretildiği ya da daha sık ve daha nitelikli üretildiği bir duruma nasıl kaçılacağını bilmek istiyorsak, cevap şudur: Eğlence ticaretimize devam edelim ve onu daha iyi yapmakta ısrar edelim. Ya da eğlence sanatı böyle bir gelişmeyi vaat etmiyorsa, büyülü sanata odaklanalım. Her hâlükârda sadece eğlendirici olmayı bırakalım; bunun yerine pratik yaşamda değerli olan duyguları canlandırmak için tasarlanmış bir sanat yapalım; örneğin, komünizmin hizmetine adanmış bir sanat. Aynı zamanda, komünist sanatımızı gerçekten iyi yapmakta ısrar edelim ve bu çabanın sonucunda kendimizi uygun şekilde adlandırılan yeni bir sanat geliştirirken bulacağız.”

Böyle bir okur sadece keyifli kuruntuları besliyor olurdu. Aslında sanat ile sanat-olmayan arasındaki ilişkiyi iyi sanat ile kötü sanat arasındaki ilişkiyle karıştırıyor olurdu. Bunu genel olarak büyülü sanata, özel olarak komünist hassasiyetleri telkin etme arzusundan esinlenen bir sanata düşman olmadan söylüyorum. Aksine, büyüünün her topluluğun sahip olması gereken bir şey olduğu konusunda ısrar ettim; eğlenceyle çürümüş bir medeniyette, ne kadar çok büyü üretirsek o kadar iyi. Dünyamızın ahlaki yenilenmesinden bahsediyor olsaydık, tiyatro ve edebiyatçılık gibi şeyleri araç olarak, bu amaç için vazgeçilmez bir araç olarak kullanarak bir büyü sisteminin bilinçli olarak yaratılmasını teşvik ederdim. Ancak söz konusu olan nokta bu değil. Büyünün gerekliliğinden değil, kendi içinde var olan bir diyalektikle büyüünün, içtenlikle takip edilirse, sanata doğru gelişip gelişmeyeceğinden bahsediyoruz. Cevap, gelişmeyeceğidir.

Hem daha iyi bir sanat hem de daha iyi bir politik sistem yaratmaya yardım etmek isteyen kişiler arasında günümüzde bu

konuda belli bir kafa karışıklığı çok yaygındır. Daha iyi bir sanat arzusuyla bağlantılı olarak onlar, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında geçerli olan, bir sanat eserini yapan şeyin konusu değil, teknik nitelikleri olduğu fikrini ve bunun doğal sonucu olarak, gerçek sanatçı, konusuna oldukça kayıtsız kalmalı ve onu yalnızca kendi sanatsal güçlerinin sergilenmesine olanak verecek bir konu seçme ölçüsünde önemsemelidir fikrini reddettiler. Bu görüşe karşı, onlar hiçbir sanatçının konusunu ciddiye almadığı güzel bir sanat eseri üretemeyeceğini savunuyorlar. Bu konuda kesinlikle haklılar. Onların söyledikleri şey, benim kendime söylediğim şeydir: Bir sanat eserinin ifade ettiği duygu yalnızca ‘estetik bir duygu’ olamaz, ancak bu sözde estetik duygunun kendisi, ifade etme etkinliğinden önce var olması gereken bir duygunun hayalgücüne dayalı biçimine aktarımıdır. Bu durumun açık sonucu, sanatçı olmaktan bağımsız olarak derin ve güçlü duygularla donatılmamış bir sanatçının sığ ve anlamsız sanat eserleri dışında hiçbir şey üretemeyeceğidir.

Öyleyse, kendi öncüllerime göre, güçlü politik görüşleri ve hisleri olan bir sanatçının, bunlara sahip olmayan bir sanatçıya göre, sanat eserleri üretme konusunda daha nitelikli olacağı açıktır. Ama soru şudur: O bu politik görüş ve hislerle ne yapacak? Kendi sanatının işlevi onları ifade edip itiraf etmekse –çünkü bunu yapamazsa, ne olduklarını kendi başına ya da başkaları için keşfedemez– bu sanatçı onları sanata dönüştürüyor olacak. Ama onların ne olduklarını bilerek başlarsa ve başkalarını bu politik görüşlere çevirmek için sanatını kullanırsa, sanatını politik duygularıyla besliyor olmayacak, onu bu duyguların altında boğacaktır. Sanatını giderek artan biçimde boğan, iyi bir sanatçı olmanın yanına bile yaklaşamayacak, bundan uzaklaşacaktır. Politikaya iyi hizmet ediyor olabilir, ancak sanata kötü hizmet ediyor olacaktır.

Bir insanın aynı anda hem politikaya hem de sanata iyi hizmet edebilmesi için tek bir koşul vardır. Bir kişinin politik duygularını keşfetme ve ifade etme işi, politikaya hizmet edebilir olarak görülmelidir. Gerçekleştirilmesi silah kullanımını içeren herhangi bir politik düzen varsa, hiç kimse aynı anda bu türe ve sanata hizmet edemez.

3. İyi Sanat ve Kötü Sanat

Verili herhangi bir şeyin tanımı aynı zamanda o türden iyi bir şeyin tanımıdır: Çünkü kendi türünde iyi olan bir şey, yalnızca o türün niteliklerine sahip olan bir şeydir. Her şeyi iyi ve kötü olarak adlandırmak, başarı ve başarısızlık anlamına gelir. Her şeye kendi içinde değil, bize göre iyi ya da kötü dediğimizde, örneğin iyi bir hasattan veya kötü bir fırtınadan bahsettiğimizde, ima edilen başarı veya başarısızlık bize aittir; bu şeylerin amaçlarımızı gerçekleştirmemizi sağladığını veya bunu yapmamızı engellediğini kastediyoruz. Her şeyi kendi içlerinde iyi ya da kötü olarak adlandırdığımızda, ima edilen başarı ya da başarısızlık onlara aittir. Kendi türlerinin niteliklerini kendi başlarına bir çaba ile kazandıklarını ve bu çabanın az ya da çok başarılı olabileceğini ima ediyoruz.

Yunanlıların düşündüğü gibi doğal türlerin var olup olmadığı ve köpek dediğimiz şeyin köpek olmaya çalışan bir şey olup olmadığı sorusunu gündeme getirmiyorum. Şu andaki tüm argümanıma göre, ya bu görüş doğru olabilir (bu durumda köpekler kendi başlarına iyi ya da kötü olabilir) ya da alternatif görüş doğru olabilir, köpek fikri karşılaştığımız şeyleri sınıflandırmak için sadece bizim seçtiğimiz bir yoldur, bu durumda köpekler sadece bizimle bağlantılı olarak iyi veya kötü olabilir. Ben sadece iyi ve kötü sanat eserleriyle ilgileniyorum. Şimdi, bir sanat eseri belirli bir tür etkinliktir; fail belirli bir şey yapmaya çalışıyor ve bu girişimde başarılı veya başarısız olabilir. Dahası, bu bilinçli bir etkinliktir; fail yalnızca belirli bir şeyi yapmaya çalışmakla kalmaz, aynı zamanda yapmaya çalıştığı şeyin ne olduğunu da bilir; ancak burada bilmek, tanımlayabilmeyi gerektirmez, çünkü tanımlamak, genelleme yapmaktır ve genelleme, aklın işlevidir ve bilinç, bu hâliyle, aklı içermez.

Bu nedenle bir sanat eseri iyi ya da kötü olabilir. Fail de zorunlu olarak bilinçli bir fail olduğu için, hangisi olduğunu mutlaka bilir. Daha doğrusu, bu sanat eseri ile ilgili bilinci bozulmadığı sürece bunu mutlaka bilir; çünkü gerçeğe aykırı veya yozlaşmış bilinç gibi bir şeyin var olduğunu gördük (Onuncu Bölüm, § 7).

Herhangi bir sanat teorisinin, ciddiye alınmak istenmesi hâlinde, bir sanatçının sanatsal emeğinin peşinden koşarken, başarılı mı yoksa başarısız mı olduğunu nasıl söyleyebileceğini göstermesi gerekir: Örneğin, sanatçının şöyle diyebilmesini mümkün kılmalıdır: “Ben bu dizeden memnun değilim; bu şekilde deneyelim. ... Ve bu şekilde... Ve bu şekilde. ... İşte! Oldu.” Sanatsal deneyimi çok aşağıya, deneyimin bilgi karakterine sahip olduğu bölgenin altında bir noktaya düşüren bir teori bu talebi karşılayamaz. Ancak bu tür durumlarda sanatçının bir sanatçı olarak değil, bir eleştirmen, hatta (sanat eleştirisi sanat felsefesi ile özdeşleşmişse) bir filozof olarak hareket ettiğini iddia ederek ondan kurtulabilir. Ancak bu iddia kimseyi aldatmamalıdır. Eserinin başarılı olup olmadığına sürecin her anında karar veren tetikte ve ayırt edici bir gözle izlenmesi, sanat eserinin ardından gelen ve üzerinde düşünülen eleştirel bir etkinlik değil, onun ayrılmaz bir parçasıdır. Bundan şüphe duyabilecek bir kişi, şüphesi için herhangi bir gerekçeye sahipse, muhtemelen bir sanatçının çalışma şeklini, bir sanat okulundaki beceriksiz bir öğrencinin çalışma şekliyle, yani körü körüne resim yapmak ve ustanın yapmakta olduğu şeyin ne olduğunu ona göstermesini beklemekle karıştırmaktadır. Aslına bakarsanız, bir sanat okulunda öğrencinin öğrendiği şey, resim yapmaktan çok kendini resim yaparken seyretmektir: Resmin psiko-fiziksel etkinliğinin bilincine vararak onu sanat düzeyine yükseltmek ve böylece onu psikik bir deneyimden hayalgücüne dayalı bir deneyime dönüştürmektir.

Sanatçının yapmaya çalıştığı şey, belirli bir duyguyu ifade etmektir. Onu ifade etmek ve iyi ifade etmek aynı şeydir. Kötü bir şekilde ifade etmek, onu ifade etmenin bir yolu değildir (örneğin, ifade etmemek, ama *selon les règles* [kurallara göre] değil), onu ifade etmekte başarısız olmaktır. Kötü bir sanat eseri, failin belirli bir duyguyu ifade etmeye çalıştığı, ancak başarısız olduğu bir etkinliktir. Bu, kötü sanat ile hatalı biçimde adlandırılan sanat arasındaki farktır ve buna 269. sayfada değindim. Hatalı biçimde adlandırılan sanatta, ifade etmekte hiçbir başarısızlık yoktur, çünkü ifade etme girişimi yoktur; sadece (başarılı olsun ya da olmasın) başka bir şey yapma girişimi vardır.

3. İyi Sanat ve Kötü Sanat

Verili herhangi bir şeyin tanımı aynı zamanda o türden iyi bir şeyin tanımıdır: Çünkü kendi türünde iyi olan bir şey, yalnızca o türün niteliklerine sahip olan bir şeydir. Her şeyi iyi ve kötü olarak adlandırmak, başarı ve başarısızlık anlamına gelir. Her şeye kendi içinde değil, bize göre iyi ya da kötü dediğimizde, örneğin iyi bir hasattan veya kötü bir fırtınadan bahsettiğimizde, ima edilen başarı veya başarısızlık bize aittir; bu şeylerin amaçlarımızı gerçekleştirmemizi sağladığını veya bunu yapmamızı engellediğini kastediyoruz. Her şeyi kendi içlerinde iyi ya da kötü olarak adlandırdığımızda, ima edilen başarı ya da başarısızlık onlara aittir. Kendi türlerinin niteliklerini kendi başlarına bir çaba ile kazandıklarını ve bu çabanın az ya da çok başarılı olabileceğini ima ediyoruz.

Yunanlıların düşündüğü gibi doğal türlerin var olup olmadığı ve köpek dediğimiz şeyin köpek olmaya çalışan bir şey olup olmadığı sorusunu gündeme getirmiyorum. Şu andaki tüm argümanıma göre, ya bu görüş doğru olabilir (bu durumda köpekler kendi başlarına iyi ya da kötü olabilir) ya da alternatif görüş doğru olabilir, köpek fikri karşılaştığımız şeyleri sınıflandırmak için sadece bizim seçtiğimiz bir yoldur, bu durumda köpekler sadece bizimle bağlantılı olarak iyi veya kötü olabilir. Ben sadece iyi ve kötü sanat eserleriyle ilgileniyorum. Şimdi, bir sanat eseri belirli bir tür etkinliktir; fail belirli bir şey yapmaya çalışıyor ve bu girişimde başarılı veya başarısız olabilir. Dahası, bu bilinçli bir etkinliktir; fail yalnızca belirli bir şeyi yapmaya çalışmakla kalmaz, aynı zamanda yapmaya çalıştığı şeyin ne olduğunu da bilir; ancak burada bilmek, tanımlayabilmeyi gerektirmez, çünkü tanımlamak, genelleme yapmaktır ve genelleme, aklın işlevidir ve bilinç, bu hâliyle, akli içermez.

Bu nedenle bir sanat eseri iyi ya da kötü olabilir. Fail de zorunlu olarak bilinçli bir fail olduğu için, hangisi olduğunu mutlaka bilir. Daha doğrusu, bu sanat eseri ile ilgili bilinci bozulmadığı sürece bunu mutlaka bilir; çünkü gerçeğe aykırı veya yozlaşmış bilinç gibi bir şeyin var olduğunu gördük (Onuncu Bölüm, § 7).

Herhangi bir sanat teorisinin, ciddiye alınmak istenmesi hâlinde, bir sanatçının sanatsal emeğinin peşinden koşarken, başarılı mı yoksa başarısız mı olduğunu nasıl söyleyebileceğini göstermesi gerekir: Örneğin, sanatçının şöyle diyebilmesini mümkün kılmalıdır: “Ben bu dizeden memnun değilim; bu şekilde deneyelim. ... Ve bu şekilde... Ve bu şekilde. ... İşte! Oldu.” Sanatsal deneyimi çok aşağıya, deneyimin bilgi karakterine sahip olduğu bölgenin altında bir noktaya düşüren bir teori bu talebi karşılayamaz. Ancak bu tür durumlarda sanatçının bir sanatçı olarak değil, bir eleştirmen, hatta (sanat eleştirisi sanat felsefesi ile özdeşleşmişse) bir filozof olarak hareket ettiğini iddia ederek ondan kurtulabilir. Ancak bu iddia kimseyi aldatmamalıdır. Eserinin başarılı olup olmadığına sürecin her anında karar veren tetikte ve ayırt edici bir gözle izlenmesi, sanat eserinin ardından gelen ve üzerinde düşünülen eleştirel bir etkinlik değil, onun ayrılmaz bir parçasıdır. Bundan şüphe duyabilecek bir kişi, şüphesi için herhangi bir gerekçeye sahipse, muhtemelen bir sanatçının çalışma şeklini, bir sanat okulu-ndaki beceriksiz bir öğrencinin çalışma şekliyle, yani körü körüne resim yapmak ve ustanın yapmakta olduğu şeyin ne olduğunu ona göstermesini beklemekle karıştırmaktadır. Aslına bakarsanız, bir sanat okulunda öğrencinin öğrendiği şey, resim yapmaktan çok kendini resim yaparken seyretmektir: Resmin psiko-fiziksel etkinliğinin bilincine vararak onu sanat düzeyine yükseltmek ve böylece onu psikik bir deneyimden hayalgücüne dayalı bir deneyime dönüştürmektir.

Sanatçının yapmaya çalıştığı şey, belirli bir duyguyu ifade etmektir. Onu ifade etmek ve iyi ifade etmek aynı şeydir. Kötü bir şekilde ifade etmek, onu ifade etmenin bir yolu değildir (örneğin, ifade etmemek, ama *selon les règles* [kurallara göre] değil), onu ifade etmekte başarısız olmaktır. Kötü bir sanat eseri, failin belirli bir duyguyu ifade etmeye çalıştığı, ancak başarısız olduğu bir etkinliktir. Bu, kötü sanat ile hatalı biçimde adlandırılan sanat arasındaki farktır ve buna 269. sayfada değindim. Hatalı biçimde adlandırılan sanatta, ifade etmekte hiçbir başarısızlık yoktur, çünkü ifade etme girişimi yoktur; sadece (başarılı olsun ya da olmasın) başka bir şey yapma girişimi vardır.

Ancak bir duyguyu ifade etmek, onun bilincinde olmakla aynı şeydir. Kötü bir sanat eseri, belirli bir duygunun bilincine varmada başarısız girişimdir: Spinoza'nın yetersiz duygulanım idesi dediği şey budur. Şimdi, kendi duygularını kavrayamayan bilinç, yozlaşmış ya da asılsız bir bilinçtir. Çünkü başarısızlığı (diğer herhangi bir başarısızlık gibi) sadece bir boşluk değildir; hiçbir şey yapmamak değildir; bir şeyi yanlış yapmaktır; bu bir etkinliktir, ancak beceriksiz veya boşa çıkmış bir etkinliktir. Belirli bir duygunun bilincine varmaya çalışan ve başarısız olan bir kişi, artık o duygu hakkında saf bir bilinçsizlik veya masumiyet durumunda değildir; onunla ilgili bir şey yapmıştır, ama bu onu ifade etmek değildir. Yaptığı şey ya ondan kaçmak ya da kaytarmaktır: Ya hissettiği duygu o duygu değil de farklı bir duyguymuş gibi ya da hisseden kişi kendisi değil de başkasıymış gibi davranarak onu kendisinden gizler: Karşılıklı olarak dışlayıcı olmaktan o kadar uzak olan bu iki alternatif, aslında her zaman eşzamanlı ve bağlantılıdır.

Bu sahte tavrın bilinçli mi yoksa bilinçsiz mi olduğunu sorsak, cevap hiç biridir. Bu, bilincin altındaki bölgede (bilinç işleme dâhil olur, bu yüzden elbette burada gerçekleşemez), ya da bilinç bölgesinde (bir insan kendisine kelimenin tam anlamıyla yalan söyleyemez; gerçeğin bilincinde olduğu sürece, kelimenin tam anlamıyla kendisini kandıramaz, bu yüzden aynı şekilde burada da gerçekleşemez) meydana gelen bir işlem değildir; bu, psişik deneyim düzeyini bilinç düzeyinden ayıran eşikte meydana gelir. Sadece psişik olanı (izlenim) bilinçli olana (ideye) dönüştüren, eylemin kötü performansıdır.

Bir insanın belirli bir duyguyu ifade etmekteki başarısızlığının nedeni olan bilinç yozlaşması, onu aynı zamanda o duyguyu ifade edip etmediğini bilemez hâle getirir. Böylelikle aynı nedenden ötürü, o kötü bir sanatçı ve kendi sanatının kötü bir yargıcidir. Kötü sanat üretme yeteneğine sahip bir kişi, onu üretebildiği sürece, onun ne olduğunu anlayamaz. Öte yandan, bunun gerçekten iyi bir sanat olduğunu düşünemez; ifade edemediği hâlde kendini ifade ettiğini düşünemez. Kötü sanatı iyi sanatla karıştırmak, kişinin zihninde iyi sanatın ne olduğuna dair bir fikre sahip olduğu anlamına gelir ve insan böyle bir

fikre ancak yozlaşmamış bir bilince sahip olmanın ne olduğunu bildiği sürece varır; ama buna sahip olan biri dışında kimse bunu bilemez. Samimiyetsiz bir zihin, samimiyetsiz olduğu sürece, samimiyet kavrayışına sahip değildir.

Ancak hiç kimsenin bilinci tamamen yozlaşmış olamaz. Öyle olsaydı, o kimse, keşfedebileceğimiz veya hayal edebileceğimiz en eksiksiz delilikten çok daha kötü bir durumda olurdu, çünkü bu, tasavvur edebileceğimiz en eksiksiz akıl sağlığından daha kötüdür. O insan, mümkün olan her türlü zihinsel düzensizlikten ve bu tür düzensizliklerin kendileriyle birlikte getirebileceği her bedensel hastalıktan aynı anda acı çekecekti. Bilinç yozlaşmaları, bir bütün olarak yapmaya çalıştığı şeyi yapmakta başarılı olan bir etkinlikteki her zaman kısmi ve geçici hatalardır. Bir durumda kendini ifade edemeyen kişi, diğer durumlarda kendini başarılı bir şekilde ifade etmeye ve bunu yaptığını bilmeye oldukça alışmış bir kişidir. Bu olayı diğerlerine dair anısıyla karşılaştırarak, bu sefer kendini ifade etmekte başarısız olduğunu görebilmelidir. Bu da tam olarak her sanatçının “Bu dize işe yaramayacak” derken yaptığı şeydir. Kendini ifade etme deneyiminin neye benzediğini hatırlar ve bu hatıranın ışığında o belirli dizede somutlaşan girişimin bir başarısızlık olduğunu anlar. Bilincin yozlaşması, yalnızca talihsiz ya da lanetli bir azınlığı alt eden gizli bir günah ya da uzak bir felaket değildir; her sanatçının yaşamında sürekli bir deneyimdir ve onun yaşamı daimî ve genel olarak buna karşı başarılı bir savaştır. Ancak bu savaş her zaman çok mevcut bir yenilgi olasılığını içerir; o durumda belirli bir yozlaşma kökleşir.

Belirli türlerden kötü sanatlar olarak kabul ettiğimiz şey, bilincin böylesine köklü yozlaşmalarıdır. Kötü sanat asla kendi içinde kötü olanı ya da belki de masum olanı ifade etmenin bir sonucu değildir, ancak belirli bir toplumda alenen söylenmesi uygunsuz olan bir şeydir. Her birimiz, komşularımız farkına varsalar bizlerden dehşetle sinmelerine neden olacak duygular hissederiz: Biz farkına varsak bizim de dehşete düşeceğimiz duygular. Kötü sanat olan, bu duyguların ifadesi değildir. Uyandırdıkları dehşetin ifadesi de değildir. Aksine, bu duyguları ifade etmek yerine onları reddettiğimizde, bizi korkutan

duygulardan kendimizi masum düşünmek istediğimizde veya kendimizi onlar tarafından dehşete düşürülmeyecek kadar geniş fikirli düşünmek istediğimizde kötü sanat ortaya çıkar.

Sanat bir lüks değildir, kötü sanat da tahammül edebileceğimiz bir şey değildir. Kendimizi tanımak, yalnızca psişik deneyim seviyesinin ötesinde gelişen tüm yaşamın temelidir. Bilinç işini başarılı bir şekilde yapmadıkça, bilincin akla sunduğu olgular yani aklın kendi düşünce dokusunu üzerine inşa edebileceği yegâne şeyler başlangıçtan beri yanlış olur. Doğru bir bilinç, akla üzerine inşa edeceği sağlam bir temel sağlar; yozlaşmış bir bilinç, akıllı bir bataklık üzerinde inşa etmeye zorlar. Asılsız bir bilincin akla dayattığı yalanlar, aklın kendisi için asla düzeltmeyeceği yalanlardır. Bilinç yozlaştığı ölçüde, hakikatin kaynakları da zehirlenir. Akıl hiçbir şeyi sağlam kuramaz. Ahlaki idealler boş hülyalardır. Politik ve ekonomik sistemler yalnızca karmaşadır. Toplumsal sağlık ve beden sağlığı bile artık güvende değil. Ancak bilinç yozlaşması kötü sanatla aynı şeydir.

Sanatçıların ismini kendisine mal eden topluluklarımızdaki herhangi bir küçük grubun konumunu büyütmek için bu vahim meselelerden bahsetmiyorum. Bu çok saçma olurdu. Nasıl ki bir topluluğun yaşamı, varoluşu için, insanın insanla dürüst alışverişine bağlıdır, bu dürüstlüğün koruyuculuğu herhangi bir sınıfa veya kesime değil, herkese verilir; aynı şekilde duyguları ifade etme çabası, bilinç yozlaşmasının üstesinden gelme çabası, sadece uzmanların değil, her ne zaman kullanıyorsa kullansın dili kullanan herkesin göstermek zorunda olduğu bir çabadır. Her birimizin söylediği her söz ve yaptığı her jest bir sanat eseridir. Herhangi birimiz bunları söylerken veya yaparken başkalarını ne kadar aldatırsa da kendisini aldatmaması gerekir. Herhangi birimiz bu konuda kendini kandırırsa, kendi içine, onu yeniden kökünden sökmediği takdirde, her türlü kötülüğe, her türlü akıl hastalığına, her türlü aptallığa, ahmaklığa ve deliliğe dönüşebilecek bir tohum ekmiş olur. Kötü sanat, yozlaşmış bilinç, gerçek *radix malorum*dur [kötülüğün kökü].

1. *Hayal ve Hakikat*

Hayal, uydurma ile karıştırılsaydı, sanatı hayalle özdeşleştiren bir teori, sanatçının bir tür yalancı olduğunu ima eder gibi görünürdü; becerikli, yaratıcı, hoş, hatta etkileyici bir yalancı belki, ama yine de bir yalancı. Ancak bu karışıklık zaten reddedilmiştir.

Eğer hayal, Yedinci Bölüm, § 4'te olduğu gibi, gerçeği ve gerçek olmayanı, daha sonra akıl çalışmasının hakikati çökelteceği veya kristalleşeceği bir tür ayırt edilemeyen karışım veya çözeltilde sunan bir deneyim biçimi olarak yeterince tanımlandıysa, hayal olarak sanatın insan yaşamında gerçek ve önemli bir işlevi olacaktı; sayesinde bir bilim insanının sonraki deney ve gözlemlerin reddetmesini veya bir teori düzeyini çıkarmasını sağlayacağı çeşitli olası hipotezleri tasavvur etmesine benzer bir işlev. Bu görüşe göre sanatın işi, daha sonra düşüncenin gerçek bulacağı veya eylemin gerçek kılacağı olası dünyaları inşa etmek olacaktı.

Bu sanat görüşünde büyük bir doğruluk payı olurdu, ama yine de tatmin edici olmazdı. Birinci Kitabın sonunda, hakiki sanatın kendine özgü, biri hayalgücüne dayalı, diğeri ifade edici iki işleviyle baş başa kalmıştık. Az önce ifade edilen görüş bunlardan ilkinin geliştirir, ancak ikincisini görmezden gelir. Birincisini öyle geliştirir ki, ikincisi, adeta, başından beri haklarından mahrum edilir. Olası dünyalar inşa etmekle yetinen bir hayalgücü asla aynı zamanda bir duygu ifadesi olamaz. Çünkü belirli bir duyguyu ifade eden hayalgücüne dayalı inşa, sadece mümkün değil, zorunludur da. O duygu tarafından zorunlu kılınmıştır; çünkü onu ifade edecek tek inşa odur.

Belirli bir vesileyle belirli bir sanatçının yarattığı sanat ese-

ri, deyim yerindeyse, sadece onu yaratabildiği için değil, aynı zamanda onu yaratmak zorunda olduğu için onun tarafından yaratılmıştır. Buna, bunun yerine her birini yaratmış olabileceği olası diğer sanat eserlerinden sadece biri dersek, yanlış bir şey söyleriz. Onu hayatının belirli bir noktasında yaratır ve başka bir noktada yaratmış olamaz ya da hayatının o noktasında başka bir sanat eseri yaratmış olamaz. Bunun nedeni, eserlerinin her birinin bir öncekine bağlı olduğu ve bir sonrakine sevk ettiği bir dizi oluşturması değildir; bu, ister büyük ister küçük ölçekte olsun, sanat tarihine bakmanın çok yüzeysel bir yoludur; bunun nedeni, her bir sanat eserinin, sanatçının başka bir duyguyu değil, hayatının o noktasında kendi içinde ortaya çıkan bir duyguyu ifade etmek için yaratılmış olmasıdır. Bir sanatçı olarak kariyeri, kesinlikle onu bu duygusal duruma getirmeye yardımcı olan şeylerden biridir, ama sadece bir tanesidir.

Bir sanatçının belirli bir vesileyle söylediği, o vesileyle söyleyebileceği tek şeyse; ve eğer bu ifadeyi üreten üretici eylem bir bilinç eylemi, dolayısıyla bir düşünce eylemi ise; buradan, bu ifadenin, hakikat ile yanlışlık arasındaki ayrıma kayıtsız kalmak bir yana, zorunlu olarak hakikati bildirme çabası olduğu sonucu çıkar. Bu ifade iyi bir sanat eseri olduğu sürece, doğru bir ifadedir; sanatsal değeri ve doğruluğu aynı şeydir.

Bu genellikle reddedilir; ancak yanlış anlaşılma nedeniyle reddedilir. İki düşünce biçimini ayırt ettik: bilinç ve akıl. Şimdi akıl, şeyler arasındaki ilişkilerle ilgilenir; bu nedenle aklın hakikati kendine özgü bir tür hakikat olduğu için, yani ilişkisel bir hakikat olduğu için onu kavramanın özel bir yoluna, yani tartışmak ya da çıkarımda bulunmak yoluna sahiptir. Hâliyle bilinç ve dolayısıyla sanat, akıl olmadığı için tartışmaz ve tartışamaz. “Bu, öyleyse şu” veya “Bu öyleyse şu değil” diyemez. Şimdi, eğer insan aklın tek olası düşünce biçimi olduğunu düşünürse (nedeni sormamıza gerek yoktur), argüman içermeyen hiçbir şeyin bir düşünce biçimi olamayacağını ve bu nedenle hakikatle ilgili olamayacağını düşünecektir. Sanatın tartışmadığını gözlemleyerek, sanatın hakikatle hiçbir ilgisi olmadığı sonucuna varacaktır. Bir şair bir seferinde hanımının tüm erdemlerin mükemmel bir örneği olduğunu; başka bir sefer cehennem kadar kara bir kalbi

olduğu söyleyecektir. Bir seferinde dünyanın güzel bir yer olduğunu; diğerinde, bir toz yığını, bir gübre yuvası ve haşere dolu bir buhar kümesi olduğunu söyleyecektir. Akla göre bunlar tutarsızlıklardır. Bize söylendiğine göre, bir kadın bir seferinde erdem örneği ve diğerinde cehennem kadar kara olamaz; bu nedenle, onun böyle olduğunu söyleyen bir kişinin bunu uyduruyor olması gerekir. O, doğruyu söyleyemez; gerçeklerle değil görünüşlerle, olgularla değil duygularla ilgileniyor olmalıdır.¹

Kişinin duyguları hakkındaki doğruluğun hâlâ doğruluk olduğuna işaret ederek bu argümanı çürütmeye gerek yok. Bugün hayattan iğrenen ve bunu söyleyen bir şair, yarın için hâlâ bu iğrenmeyi taahhüt ettiğini söylemiyor. Ama bugün hayatın onu iğrendirdiği de daha az doğru değil. Onun iğrenmesi bir duygu olabilir, ama onu hissetmesi bir olgudur; hayatın iğrençliği bir görünüm olabilir ama onun görünmesi olgusu bir gerçekliktir. Şair adına, bir hanımın hem hayranlık uyandıracak derecede erdemli hem de su katılmamış derecede kötü olamayacağını ya da dünyanın hem bir cennet hem de bir toz yığını olamayacağını öne süren birine, onun mantık hakkında, hanımlar ya da dünya hakkında bildiğinden daha çok şey bildiği yanıtı verilebilir

Sanat hakikate kayıtsız değildir; esasen o, hakikat arayışıdır. Ancak aradığı hakikat, bir ilişki hakikati değil, bireysel olgu hakikatidir. Sanatın keşfettiği hakikatler, entelektüel bakış açısından, aralarında ilişki kurmanın ya da ilişkileri kavramanın aklın işi olduğu ‘terimler’ hâline gelen tek ve kendi kendine yeten bireyselliklerdir. Bu bireyselliklerin her biri, sanatın keşfettiği üzere, kendisinden hiçbir şeyin akıl çalışmasıyla soyutlanmadığı, tamamen somut bir bireydir. Her biri, kendimden kaynaklanan şeyler ve benim dünyamdan kaynaklanan şeyler arasındaki ayrımın henüz yapılmadığı bir deneyimdir. Bu deneyim bir hanıma hayran olmayı içeriyorsa, şair olarak bunun olup olmadığını sormuyorum, çünkü kendi başına o hanım, diğer hanımlardan bir şekilde farklıdır ya da bir nedenden dolayı hayranlık gösteren bir ruh hâli içindeyim. Bu tür sorular sormaktan oldukça farklı

Gençlik çılgınlıklarımın kefareti olarak başka birini eleştirmiyorum. Bkz. *Outline of a Philosophy of Art* (1925), s. 23; *Speculum Mentis* (1924), s. 59-60.

bir şey yapıyorum; hakkında daha sonra bu tür soruların sorulması gerekebilecek türden bir şey keşfediyorum. Onlara cevap veremeyeceğimiz ortaya çıkarsa, haklarında bunların sorulduğu şeylerin yanlış gözlemlendiği sonucu çıkmaz.

2. Teori Olarak Sanat ve Pratik Olarak Sanat

Sanat bilgidir; bireyin bilgisidir. Bu nedenle, ‘pratik’ etkinlikten ayrı olarak tamamen ‘teorik’ bir etkinlik değildir. Teorik ve pratik etkinlikler arasındaki ayrımın elbette belirli bir değeri vardır, ancak rastgele uygulanmamalıdır. Kendimiz ve çevremiz arasındaki bir ilişkiyle ilgilendiğimiz durumlarda bunu uygulamaya ve mantıklı bulmaya alışkınız. Kendi içimizde bir değişim yaratan ancak çevremizde yaratmayan, kendimizdeki bir etkinliğe teorik deriz; çevremizde bir değişiklik yaratan ama kendimizde yaratmayana pratik deriz. Ama ya kendimizle çevremiz arasındaki herhangi bir ayrımın farkında olmadığımız ya da farkında olsak bile bununla ilgilenmediğimiz birçok durum var.

Örneğin, ahlakla ilgili sorunları gerçekten anlamaya başladığımızda, bunların kendimizin değişmedikçe, çevremizdeki dünyada üretebileceğimiz değişikliklerle hiçbir ilgisi olmadığını görürüz. Onların kendi içimizde üretilecek değişikliklerle ilgisi var. Dolayısıyla, bir kitabı ödünç aldığım insana iade edip etmeyeceğim ya da geri vermeme isterse ödünç aldığımı inkâr edip etmeyeceğim sorusu ciddi bir ahlaki sorun yaratmaz. Aslında iki şeyden hangisini yapacağım ne tür bir insan olduğuma bağlı. Ancak dürüst bir insan mı yoksa sahtekâr biri mi olduğum sorusu, en ciddi türden ahlaki sorunları ortaya çıkaran bir sorudur. Kendimi sahtekâr biri olarak bulursam ve dürüst olmaya karar verirsem, gerçekten ahlaki bir zorluğun üstesinden geliyorum veya üstesinden gelmeye koyuluyorum. Ama bu zorluğu çözersem, sonuç sadece kendimde bir değişiklik olmayacak. Benim çevremdeki değişiklikleri de içerecek; çünkü kazanacağım yeni karakterden, dünyamı kesinlikle bir dereceye kadar değiştirecek eylemler akacak. Dolayısıyla ahlak ne teorik ne de pratik olan, ama aynı anda her ikisinin de olduğu bir

deneyim bölgesine aittir. Teoriktir, çünkü kendimiz hakkında bir şeyler keşfetmeyi, sadece bir şeyler yapmayı değil, yaptığımız şeyi düşünmeyi içerir. Pratikdir, çünkü yalnızca düşünmeyi değil, düşüncelerimizi uygulamaya koymayı içerir.

Sanat söz konusu olduğunda, teori ile pratik ya da düşünce ile eylem arasındaki ayrım, adını hak eden herhangi bir ahlak durumunda olduğu gibi geride bırakılmamıştır (genellikle onu gasp eden küçük ahlaklardan hiç bahsetmiyorum); bu ayrım henüz ortaya çıkmadı. Böylesi bir ayrım, yalnızca aklın soyut çalışmasıyla, verilen bir deneyimi biri 'özne'ye ve diğeri 'nesneye' ait iki kısma ayırmayı öğrendiğimizde bize kendini gösterir. Sanatı bilgi olan birey, kendimizi içinde bulduğumuz bireysel bir durumdur. Sadece bu durumun kendi durumumuz olduğunun bilincindeyiz ve sadece bu duruma dâhil olduğumuzun bilincindeyiz. Başkaları da buna dâhil olabilir, ancak bunlar, bizim gibi, bilincimize, durumun dışında kendilerine ait yaşamları olan kişiler olarak değil, yalnızca durumdaki faktörler olarak mevcuttur.

Sanatsal bilinç (yani bu sıfatla bilinç) kendisi ile dünyası arasında, kendisi için sadece burada ve şimdi deneyimlenen dünyası ile kendisinin sadece bu burada ve şimdi deneyimlenir olması olgusu arasında ayrım yapmadığı için, onun kendine özgü etkinliği tam olarak ne teorik ne de pratiktir. Çünkü bir kişinin teorik ya da pratik olarak hareket ettiği, öyle hareket ettiğini düşünmesi haricinde, söylenemez. Bir gözlemciye göre sanatçı hem teorik hem de pratik olarak hareket ediyormuş gibi görünür; kendisine göre, her iki şekilde de hareket etmiyormuş gibi görünür, çünkü her iki eylem biçimi de sanatçı olarak çizmediği ayrımları ima eder. Estetik teorisyenler olarak yapabileceğimiz tek şey, onun etkinliğindeki teorik olarak adlandırmamız gereken özellikleri ve pratik olarak adlandırmamız gereken diğer özellikleri tanımak ve aynı zamanda onun için bu ayrımın ortaya çıkmadığını kabul etmektir.

Teorik olarak sanatçı, kendini tanımaya, kendi duygularını bilmeye başlayan kişidir. Bu aynı zamanda onun dünyasını, yani sanatçının hayalgücüne dayalı toplam etkinlik deneyimini hep birlikte oluşturan görüntüleri, sesleri ve benzerlerini bilmektir. Bu iki bilgi onun için tek bir bilgidir, çünkü bu görüntüler ve ses-

ler sanatçı için onları düşündüğü duyguyla doludur: Bu görüntüler ve sesler, o duygunun kendini sanatçının bilincine ifade ettiği dildir. Sanatçının dünyası sanatçının dilidir. Sanatçıya söylediği şey sanatçı hakkında söyler; sanatçının ona ilişkin hayalgücüne dayalı görümü, sanatçının kendini bilmesidir.

Ancak bu kendini bilmek, sanatçının kendisinin yapımıdır. İlk başta sanatçı sadece *psikedir*, yalnızca psişik deneyimlerin veya izlenimlerin sahibidir. Kendini bilmeye başlama eylemi, izlenimlerini idelere dönüştürme ve böylece kendisini salt *psikeden* bilince dönüştürme eylemidir. Duygularını bilmeye başlamak, onlara hükmetmeye, kendisini onların efendisi olarak göstermeye başlamaktır. Henüz ahlak hayatına başlamadı, doğrudur; ama ona doğru vazgeçilmez bir adım attı. Kendi çabalarıyla yeni bir dizi zihinsel donanım edinmeyi öğrendi. Eğer daha sonra kendi çabasıyla, sahipliği onu ahlaki ideale yaklaştıracak zihinsel donanımlar elde edecekse bu, ilk önce öğrenilmesi gereken bir başarıdır.

Dahası, bu yeni dünyayı bilmesi, aynı zamanda bilmeye başladığı yeni dünyanın da yapımıdır. Bilmeye başladığı dünya, dilden oluşan bir dünyadır; her şeyin duygu ifade etme özelliğine sahip olduğu bir dünya. Bu dünya böylelikle ifade edici veya anlamlı olduğu ölçüde, onu böyle yapan sanatçıdır. Elbette onu 'yoktan' yapmadı. O Tanrı değildir, güçlerinin gelişiminde hâlâ çok temel bir aşamada olan sonlu bir zihindir. Bunu, ona salt psişik deneyimin daha da temel aşamasında sunulan 'şeyden' yaptı: Renkler, sesler vb. Şu anda popüler olan bazı metafizik markalarına sadık kalan birçok okurun bunu inkâr etmek isteyeceğini biliyorum. Onların çok tanıdık olan inkârlarını dikkate alıp kolayca çürütmek benim için makul olabilir. Ama bunu yapmayacağım. Onları bu inkârdan döndürmek için değil, düşündüğümü söylemek için yazıyorum. Herhangi bir okur daha iyi bildiğini düşünürse, benimkini benimsemeye çalışmaktansa kendi düşünce hatlarını geliştirmesini tercih ederim.

Geri dönelim. Estetik deneyim, ona teorik etkinliği pratik etkinlikten ayırdığımız bir bakış açısıyla baktığımızda, her iki türün de özelliklerini sunar. Bu, kendini ve kendi dünyasını bilmesidir, bu iki bilinen ve biliş henüz ayırt edilmemiştir, böyle-

ce benlik dünyada, anlamı benliği oluşturan duygusal deneyim olan dilden oluşan dünyada ifade edilir ve benlik sadece dünya olan dilde ifade edildiği şekliyle bilinen duygulardan oluşur. Bu aynı zamanda kişinin benliğinin ve dünyasının bir yapımıdır, bilinç biçiminde yeniden yaratılan *psike* olan benliğin ve dil biçiminde yeniden yaratılan kaba duyu verileri ya da hayale dönüştürülüp duygusal anlamla yüklenen duyu verileri olan dünyanın bir yapımıdır. Psişik düzeyden bilinç düzeyine götüren deneyimin geliştirilmesindeki ileri adım (ve bu adım sanatın özel başarısıdır) bu nedenle hem teoride hem de pratikte ileriye doğru bir adımdır, ancak bu, iki adım değil, yalnızca tek adımdır. Bir demiryolu hattı boyunca belirli bir kavşağa doğru ilerleme, o kavşakta ikiye ayrılan iki hat tarafından hizmet verilen her iki bölgeye doğru bir ilerlemedir. Bu nedenle, daha sonra bu iki hattın yeniden birleştiği bölgeye doğru da bir ilerlemedir.

3. Sanat ve Akıl

Sanat, esasen akıldan kaynaklanan hiçbir şeyi içermez. Özü, kendi duygularımızın bilincine vardığımız bir etkinliğin özüdür. Şimdi, psişik deneyim düzeyinde içimizde var olan ama henüz bilincinde olmadığımız duygular vardır. Bu nedenle sanat, tamamen psişik deneyimde, esasen uğraştığı türde bir durum ve esas işinin çözmek olduğu türden bir sorun bulur.

Bu, sanatın çözmek için var olduğu bir sorun değil, çözebileceği tek sorun gibi görünebilir. Başka bir deyişle, sanatın ifade edebileceği tek duygu psişik duygular gibi görünebilir. Zira diğer tüm duygular, bilincin ortaya çıkışını izleyen deneyim seviyelerinde ve bu nedenle (şu da düşünülebilir ki,) bilincin kontrolü altında üretilir. Görünüşe göre, bunlar, bilinç ışığında, doğumda kendileri için hazır ifadelerle doğarlar. Dolayısıyla bunları sanat eserleriyle ifade etmeye gerek kalmaz.

Bu argümanın mantıksal sonucu, eğer gerçek bir sanat eseri ise, hiçbir sanat eserinin kendi konusunda akıl çalışmasından kaynaklanan herhangi bir şeyi içermeyeceği olacaktır. Bu bölümün ilk cümlesinde söylediğim şey bu değil. Sanat, akıldan

kaynaklanan hiçbir şey içermeyebilir, fakat bazı sanat eserleri, sanat eserleri oldukları için değil, belirli türden eserler oldukları için, yani belirli türden duyguları, yani yalnızca entelektüel etkinlikler üzerindeki duygusal yükler olarak ortaya çıkabilecek duyguları ifade ettikleri için akla bağlı çok şey içerebilir.

Öyleyse burada iki alternatifimiz var. Ya bir sanat eserinin konusu (yani ifade ettiği duygu), yalnızca psişik deneyim düzeyinden çıkar, çünkü bilincinde olmadığımız herhangi bir deneyimin var olduğu tek düzey budur; ya da başka düzeylerden alınan unsurları da içerebilir, bu durumda bu düzeyler de onlar için ifade bulana kadar bilincinde olmadığımız unsurları içereceklerdir.

Bu iki alternatif şu soru ışığında ele alınırsa: Falanca sanat eseri aslında hangi duyguları ifade ediyor? Sanırım ikinci alternatifin doğru olduğundan şüphe duyulmayacak. Seçmeyi sevdiğimiz hemen hemen her sanat eserini inceler ve hangi duyguları ifade ettiğini düşünürsek, bunların önemsiz olmayan bazı entelektüel duygular içerdiğini bulacağız: Yalnızca entelektüel bir varlık tarafından hissedilebilen ve böyle bir varlık aklını belirli şekillerde kullandığından gerçekten hissedilen duygular. Bunlar salt psişik bir deneyim veya salt bilinç düzeyindeki deneyim üzerinde değil, entelektüel deneyim veya kelimenin daha dar anlamıyla düşünce üzerinde duygusal yüklerdir.

Bunun hakkında düşünmeye başlarsak, bu kaçınılmaz olur. Zira daha önce ifade ettiğim gibi, belirli bir duyguya, doğuştan kendi doğru ifadesini verilmiş olsa bile, bu sadece ifade çalışmasının onun durumunda zaten yapıldığını söylemenin bir yoludur; bu yapılmışsa, sanatsal bilinç tarafından yapılmıştır. Her duygu, ifade açısından şanslı doğmazsa, izlenimden farklı olarak, en azından ikinci doğumu vesilesiyle, şansına, ide olarak yenisinden doğar. Bilinçli ve entelektüel deneyim seviyelerinin duygusal yaşamı, salt psişik seviyeden çok daha zengin olduğundan (On Birinci Bölüm, § 3), sanat eserlerinin duygusal konusunun çoğunlukla bu yüksek seviyelere ait duyguları kullanması doğaldır.

Örneğin, Romeo ve Juliet bir oyunun konusunu oluştururlar, bunun nedeni, onların birbirlerini cinsel olarak güçlü bir şekilde çeken iki organizma olması değildir; onların bu çekiciliği deneyimleyen ve bu deneyimin bilincinde olan iki insan, yani âşık

iki insan olmaları da değildir. Bunun nedeni, onların aşkının karmaşık bir sosyal ve politik durumun dokusuna örülmesi ve bu durumun tabi olduğu gerginlikler tarafından çığnenmesidir. Shakespeare'in deneyimlediği ve oyunda ifade ettiği duygu, sadece cinsel tutku ya da ona olan sempatisinden kaynaklanan bir duygu değil, tutkunun sosyal ve politik koşulların ötesine geçebilme tarzına ilişkin (entelektüel) endişesinden kaynaklanan bir duygudur. Benzer şekilde, Lear, Shakespeare ve bizim tarafımızdan, sadece soğuk ve açlık çeken yaşlı bir insan olarak değil, kızlarının ellerinde bunlardan mustarip olan bir baba olarak tasavvur edilir. Entelektüel olarak bir sosyal ahlak ilkesi olarak tasarlanan aile idesinin dışında, Lear trajedisi var olmazdı. Dolayısıyla bu oyunlarda ifade edilen duygular, entelektüel olarak kavranmadıkça onları yaratamayacak bir durumdan kaynaklanan duygulardır.

Şair, insan deneyimini önce onu temizleyerek, entelektüel unsurları kesip, duygusal olanı koruyarak ve sonra bu kalıntıyı ifade ederek şiire dönüştürmez; ama düşüncenin kendisini duygularla kaynaştırarak, yani belirli bir şekilde düşünerek ve sonra bu şekilde düşünmenin nasıl bir his olduğunu ifade ederek şiire dönüştürür. Böylece Dante, Thomist felsefeyi, bir Thomist olmanın nasıl bir his olduğunu ifade eden bir şiire dönüştürdü.² Shelley, yeryüzüne: “Gece piramidimin altında dönüyorum”³ demesini sağladığında, bir Kopernikçi olmanın nasıl bir his olduğunu ifade etti. Donne, paramparça fikirlerle, eski yaşam ve düşünce sistemlerinin *disjecta membrası* ile dolu bir dünyada yaşamanın nasıl hissettirdiğini ifade etti (ve son yirmi otuz yılda kendimize bu kadar uyumlu hâle gelmesinin nedeni de budur). Bu dünyada entelektüel etkinlik ona uygun olarak yalnızca mantıksal bağın yokluğuyla birbiriyle bağlantılı anlık düşünme figürasyonlarına parçalandı ve hâkim duygusal düşünce tonu sadece bu parçalanmışlığın duygusuydu: Bu, örneğin *The Glasse*'de ve tutarsızlığı öven birçok dizesiyle ahlaki bir ide şeklinde şiirlerinde defalarca ifade edilen bir tondur. Bay Eliot da bu yüzyılın tek büyük İngilizce şiirde, medeniyetimizin çürüme-

² Veya onun (tamamen Thomistik olmayan) felsefesi nasıl adlandırılırsa adlandırılınsın.

³ Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*, 4. Perde. (Çev.)

sine dair fikrini (bu konuda yalnız değil) ifade etmiş, dışarıda toplumsal yapıların çöküşünü ve içeride hayatın duygusal pınarlarının kuruyuşunu göstermiştir.

Her şairin felsefi bir sistemi olduğunu ve şiirinin bunu açıkladığını söylemiyorum. Ama bunu söylemeyi reddetme nedene bu yanlışı olmasından çok yanıltıcı olmasıdır. Çoğu insanın felsefi bir sistem olarak düşündüğü şey, tüm deneyimini özel formüllere indirgeme girişiminde bireysel bir filozof tarafından kasıtlı olarak icat edilen bir öğretiler derlemesidir. Böyle şeylerin var olduğuna inanmıyorum. Herhangi bir filozofun yazılarında bulduğum şey öyle bir şey değildir; bu, daha çok çağdaşlarından daha açık ve tutarlı bir şekilde, hepsinde az çok ortak olan bir dizi düşünme girişimi gibidir.

Şairler bu düşünce tarzlarını paylaşırlar ve bunları şiirlerinde ifade ederler. Öyleyse onların bu şiirsel ifadesi, felsefi ifadelerinden nasıl farklılaşır? Aradaki fark, bu bir olguysa, şairin şiir yazması ya da söylemesi ve filozofun düzyazı yazması ve söylemesi olgusundan ibaret değildir. Filozoflar da şiir yazmıştır ve bu nedenle şair değildir; hayalgücüne dayalı sanatçılar düzyazı yazmışlardır, yine de şairdirler. Bu, ‘dilnin duygusal kullanımı’ ile ‘bilimsel kullanımı’ arasında varsayılan bir ayırmadan ibaret değildir. Daha önceki bir bölümde böyle bir ayırımın asılsız olduğunu gördük. Bu, duygu ifade eden dil ile düşünce ifade eden dil arasındaki bir ayırım da değildir, çünkü bütün dil duygu ifade eder. Bu, bilincin duygularını ifade eden orijinal biçimiyle dil ile entelektüel duyguları ifade eden entelektüelleştirilmiş dil arasında bir ayırım içermez; zira az önce gördüğümüz gibi, şair entelektüel duyguların ifade edilmesine karşı hiçbir şekilde kısıtlanmaz; aksine, bunlar normalde ifade ettiği şeylerdir.

Şairin, bir filozof olsaydı ciddiyetle benimseyeceği ya da reddedeceği fikirleri kurarken kendisini hayal ettiğini düşünürsek, tatmin edici bir ayırma yaklaşamayacağız. Hiç şüphe yok ki, kendilerini bir tür uydurma filozof olarak sahneleyen, aslında anlamadıkları görüşlere sahipmiş tavrı takınan, sanatçı denilen insanlar olmuştur. Ama bunlar hakiki sanatçılar değildir. Hayalgücüne dayalı deneyimin estetik dünyasına değil, sahte estetik uydurma dünyaya aittirler. Dante, Thomizminde ve Shelley

Kopernikçiliğinde tamamen ciddi idi. Kabul etmesine ya da reddetmesine gerek olmayan görüşlerin ne içerdiklerini bulmak için varsayımsal olarak başlayıp düşünmek, onları ‘argüman uğruna’ geçici olarak kabul etmek filozofun işinin bir parçasıdır.

Daha umut verici bir ayırt etme yöntemi, düşüncenin statik yönünü dinamik yönünden ayırmak olarak açıklamayı argümandan ayırmak olacaktır. Aziz Thomas’ın işi Thomizmi açıklamak değil, ona ulaşmaktır: Amacı diğer felsefi görüşleri eleştiren ve onları eleştirerek kendisini ve okurlarını tatmin edici olmasını umduğu şeye yönlendirmek olan argümanlar oluşturmaktır. Pisagor’un, filozof kavramını bilgelige sahip biri olarak değil, ona talip olan biri olarak ifade etmek için felsefe kelimesini icat ettiğinden (ya da bize böyle söylendi) beri, felsefe öğrencileri işlerinin özünün bu ya da şu görüşe sahip çıkmakta değil, henüz ulaşılmamış bir görüşü amaçlamakta, yani düşüncenin sonuçlarında değil, çabası ve macerasında bulunduğunu fark ettiler. Gerçek bir filozofun (gözden geçirme amaçlı bir felsefe öğretmeninden farklı olarak), yazarken ifade etmeye çalıştığı şey, teorilerin ve sistemlerin bu yolculuktaki olayları oluşturduğu bu macera boyunca sahip olduğu deneyimdir. Şair için, belki de bu düşünme dinamizmi yoktur. Kendini, âdeta belirli fikirlerle donatılmış bulur ve onlara sahip olma hissini ifade eder. O hâlde şiir, düşünen bir insanın şiiri olduğu ve düşünen bir dinleyici kitlesine hitap ettiği ölçüde, belirli bir şekilde düşünmeye eşlik eden entelektüel duyguyu ifade etmek olarak tanımlanabilir: Felsefe, daha iyi düşünmeye çalışırken eşlik eden entelektüel duyguyu ifade etmek olarak tanımlanabilir.

Ya felsefenin yerine sahte felsefe koymanın (ya da şiirin yerine sahte şiir ya da her ikisi) ya da yanlış olduğunu bildiğim ayrımları kullanmanın dışında, edebi kompozisyon türleri olarak bu ikisini nasıl ayırt edebileceğimi bilmiyorum. Ancak belirttiğim ayrımın keyfi ve riskli olduğunda ısrar ediyorum. Felsefi bir görüşü inşa etme ya da eleştirme şeklindeki entelektüel deneyimin şaire, onu sadece benimsemekten ortaya çıkan bir konu kadar verimli bir konu sunmaması için hiçbir neden göremiyorum. Eminim ki, bir görüş geliştirme deneyimini, hangi görüşü geliştirdiğini kendisine ve okurlarına açıklamadan ifade eden bir filozof, işinin

sadece yarısını yapıyor olacaktır. Sonuç, felsefi yazı (ve söylediklerim aynı şekilde tarihsel ve bilimsel yazı için de geçerlidir) ile şiirsel veya sanatsal yazı arasındaki ayrımın ya tamamen yanıltıcı olduğu ya da yalnızca kötü felsefi yazı ile iyi şiir, kötü şiir ile iyi felsefi yazı ya da kötü felsefi yazı ile kötü şiir arasındaki ayrım için geçerli görünecektir. İyi felsefe ve iyi şiir iki farklı yazı türü değil, tek yazı türüdür; her biri sadece iyi bir yazıdır. Her biri iyi olduğu ölçüde, üslup ve edebî biçim açısından her biri diğeriyle birleşir ve her birinin olması gerektiği kadar iyi olduğu sınırlayıcı durumda, ayrım ortadan kalkacaktır.

Sanatçının kendisini zamanının genel ilgi alanlarından ve etkinliklerinden uzak, tek endişesi sanat için sanat olan bir zümrenin üyesi olarak gördüğü 19. yüzyılın sonlarına ait vahşi bir geleneği miras aldığımız için bu paradoksal görünür. Bu yanılsamadan (bir önceki bölümde gösterdiğim gibi, eğlence olarak sanat anlayışından ortaya çıkar) mustarip olan yazarlara bilim insanları, filozoflar ve zümre dışındaki diğerleri tarafından benimsenen sanat dışı yazı tarzından oldukça farklı, sanatsal bir yazı biçimi var gibi görünür. Ancak sanat ve dilin aynı şey olduğu anlaşılır anlaşılmaz, bu ayrım ortadan kalkar. Yalnızca kötü yazı anlamına gelmediği sürece sanat dışı yazı diye bir şey olamaz. Sanatsal yazı diye bir şey de olamaz; sadece yazı var.

Bunu pratik açısından ortaya koymak gerekirse: Bir yazarın iki sınıftan birine ait olması gerektiğini düşünme alışkanlığı edindik. Ya ‘saf’ bir yazardır, olabildiğince iyi yazmakla ilgilenir, bu durumda bir ediptir; ya da (saf ve uygulamalı bilim arasındaki eski ayrımı uyarlamak gerekirse) ‘uygulamalı’ bir yazardır, bazı belirli düşünceleri ifade etmekle ilgilenir; daha iyisini değil, sadece düşüncelerini açıklığa kavuşturacak kadar iyi yazmak konusunda endişelidir. Bu ayrım devam etmeli. Edebiyat için bir gelecek olacaksa bu ideallerin her biri diğeri beslemelidir. Bilim insanı, tarihçi ve filozof, edebiyatçı ile birlikte okula gitmeli; yazmanın yanı sıra yazı çalışması da yapılabilir. Edebiyatçı, bilim insanı ve benzerleriyle birlikte okula gitmeli ve sadece bir üslup sergilemek yerine bir konuyu açıklamak için çalışmalıdır. Üslupsuz konu barbarlıktır; konusuz üslup, amatörlüktür. Sanat ikisinin bir arada olmasıdır.

1. Dışsallaştırma

Gördüğümüz gibi sanat eseri maddi ya da algılanabilir bir şey değil, sanatçının bir etkinliğidir ve onun ‘bedeni’nin ya da du-yumsal doğasının bir etkinliği değil, bilincinin bir etkinliğidir. Bu bildirimden sanatçının izleyicisiyle olan ilişkisinde bir sorun ortaya çıkıyor.

Sanatçının deneyimlerini diğer insanlara aktarması gerektiği onun çalışmalarının normal bir parçası gibi görünür. Bunu ya-pabilmek için onlarla iletişim araçlarına sahip olması gerekir ve bu araçlar boyanmış bir tuval, oyulmuş bir taş, yazılı bir kâğıt vb. gibi maddi ve algılanabilir bir şeydir.

Teknik sanat teorisine göre, tüm bunlar oldukça basit. Sa-natçı, izleyicisini belirli şekillerde etkilemeyi başardığı ölçüde bir sanatçıdır. Boyanmış tuval veya benzeri bu amaçla benim-sediği araçlardır. Boyalı tuval aslında sanat eseridir: Sanat eseri maddi ve algılanabilir bir şeydir ve izleyicide istenen sonucu üreterek sanat eseri unvanını kazanır. Bu nedenle sanatçının iz-leyicisiyle ilişkisi sanatçı olması açısından çok önemlidir.

Bu kitapta ileri sürülen sanat teorisine göre, izleyiciyle olan bu ilişki ilk bakışta gereksiz hâle geliyor gibi görünür. Sanki sa-nat alanından tamamen yok olmuş gibi görünür. Bu, hâlâ mev-cutsa estetik kaygılardan değil, başka türden mülahazalardan kaynaklanmaktadır. Çünkü sanat, bu teoriye göre, duygu veya dilin ifadesidir. Şimdi, dil esasen mutlaka herhangi birine hitap etmek zorunda değildir. Dolayısıyla sanatçı, kendisini konuşan veya ifade eden kişidir ve ifadesi hiçbir şekilde dinleyicilerin iş birliğine dayanmaz veya bunu talep etmez. İzleyiciler, en iyi ih-timalle sanatçının konuşurken ona kulak misafiri olmasına izin

verdiği kişilerden oluşur. Herhangi birinin ona kulak misafiri olup olmaması, duygularını ifade etmiş olması ve böylece kendisini sanatçı kılan işi tamamlamış olması olgusunda bir fark yaratmaz.

Bu görüşü tamamlamak için, şimdi şunu sormalıyız: O zaman sanatçı neden izleyiciyle (normal durumlarda itiraf ettiği gibi) ilişki kurma zahmetine giriyor? Onun güdülleri, daha önce önerilen hipoteze göre, estetik değildir: Bu zahmete girmez, çünkü aksi takdirde kendi estetik deneyimi eksik kalır; ama bunların her zaman tek türden olmaları gerekmez. Bazı durumlarda bu zahmete girer, çünkü ahlaki bir varlık olarak, çok değerli bulduğu bir deneyimi başkalarının paylaşmasını ister, bazı durumlarda da bunu yapar, çünkü yaşamını sürdürmek zorundadır. Yani, izleyicileriyle ilişkisine göre estetik deneyimin ya bir misyoneri ya da satıcısıdır.

Bu görüş, dediğim gibi, ilk bakışta sanat teorisinde bir ifade olarak ima edilecek gibi görünür. Aslında o, bu teori ile tutarsızdır: O, teknik teorisinin kalıntısıdır. Zira sanatçının misyoner olarak verdiği veya tüccar olarak sattığı şey estetik bir deneyim değil, maddi ve algılanabilir bazı şeylerdir: Boyalı tuvaler, oyulmuş taşlar ve benzerleri; bu şeylerin verildiği ve alındığı varsayılr, çünkü onları düşünen kişide belirli estetik deneyimleri uyandırma gücüne sahiptirler. Ayrıca, alıcının bu deneyimlere başka türlü sahip olamayacağı varsayılr. Yani, bunlar onun bu deneyimlere sahip olma araçlarıdır ve vazgeçilmez araçlardır: Bu, teknik sanat teorisidir.

Aslında, biri sanatçı için diğeri izleyici için olmak üzere iki farklı estetik deneyim teorisi varsayıyoruz. Kendi içinde estetik deneyimin, her iki durumda da sahip olan kişinin zihninde tamamıyla yer alan, tamamen içe yönelik bir deneyim olduğunu varsayıyoruz. Ancak bu içe dönük deneyimin, dışarıdaki veya maddi bir şeyle ikili bir ilişki içinde olması beklenir: (a) Sanatçı için, içsel deneyim dışsallaştırılabilir veya algılanabilir bir nesneye dönüştürülebilir; ancak bunun olması gerektiğine dair hiçbir içsel neden yoktur. (b) Seyirci için, bunun tersi bir süreç vardır: Önce dışa dönük deneyim gelir ve bu, tek başına estetik olan o içe dönük deneyime dönüştürülür. Fakat içe ve dışa dönük arasındaki ilişki

(a)'da gelişigüzel ve tesadüfi ise, (b)'de nasıl vazgeçilmez olabilir? Sanatçı açısından maddi ve algılanabilir 'sanat eseri' estetik deneyim için gereksizse, izleyici söz konusu olduğunda ona neden gerekli olsun? Birine hiçbir şekilde yardımcı olamazsa, diğerine herhangi bir şekilde nasıl yardımcı olabilir? Hepsinden önemlisi, eğer sanatçıdaki estetik deneyim, bu türden dışsal şeylerden tamamen bağımsız bir şeyse, ancak izleyicide onlara bağlı ve onları düşünmekten türetilmiş bir şeyse, bu iki durumda o nasıl aynı türden bir deneyim olur ve nasıl bir iletişim vardır?

Bu bölümde ortaya koyduğum, sanatçının izleyicisiyle olan ilişkisine dair görüş, izleyicinin söz konusu olduğu teknik bir sanat teorisini, sanatçının durumu için teknik olmayan veya ifade edici bir teori ile birleştirir ve bu nedenle kendisiyle tutarsızdır. Ancak hata bundan daha derin. Sanatçı söz konusu olduğunda ifade teorisinin sonuçları tamamen kavranmış olsaydı, sanatçının izleyicisiyle ilişkisini tartışırken teknik teoriye geri dönmeye gerek kalmazdı. Dolayısıyla ilk sorunumuz sanatçı ile ilgilidir. Şu soruyu sormalıyız: Sanatçının burada belirttiğim ve eleştirdiğim görüşe göre 'dışsallaştırdığı' estetik deneyimi ile boyanmış tuvaler, oyulmuş taşlar vb. arasındaki ilişki nedir?

2. Resim ve Görme

Bir konunun önüne oturup onu resmetmeye başlayan sanatçı, genellikle herhangi bir şey yapan herhangi biri gibi, çok karışık motiflerle hareket eder. "Neden bu konuyu resmediyorsunuz?" sorusuna kısa ve basit bir yanıt veremiyorsa, bunun nedeni onun felsefi olmayan, kendi eylemlerini analiz etmeye alışkın olmayan bir kişi olması değildir. Bunun nedeni verilecek kısa ve basit bir cevabın olmamasıdır. Soruyu cevaplandırmak için onu çok daha yakından tanımlamalıyız.

Onu ressam olmaya ya da kalmaya sevk eden şeyin ne olduğunu sormuyoruz; onun bir ressam olduğunu varsayıyoruz. Neden bu konuyu seçtiğini sormuyoruz; seçilen konuyu varsayıyoruz. Ona eskizi boyadığında ne yapmak istediğini sormuyoruz; bitirene kadar karar veremeyeceğini varsayıyoruz. Konusuna bakarak

estetik bir deneyim yaşayıp yaşamadığını sormuyoruz; yaşamazsa resmedemeyeceğini varsayıyoruz. Ona sorduğumuz şey, konuya bakarak estetik bir deneyim elde etmesi olgusu ile onu resmetmesi olgusu arasında var olan bağın doğasıdır. Öyleyse sorumuz şuna geliyor: Diğer insanların (gelecekte bir vesileyle kendin de dâhil olmak üzere) resmetmekten bağımsız olarak, sizin tamamen konuya bakmakla elde ettiğiniz estetik deneyime sahip olmasını sağlamak için mi bu konuyu resmediyorsunuz yoksa siz resim yaparken deneyimin kendisi sadece zihninizde gelişip kendini tanımladığı için mi onu resmediyorsunuz?

Sorumuzun bölümlerini anlayan bir sanatçı, derhâl ve kararlı bir şekilde “İkincisi, elbette” yanıtını verecektir. Muhtemelen, konuşmaya istekli olsaydı, şöyle diyerek devam ederdi: “İnsan bir şeyi görmek için resmeder.” Resim yapmayanlar doğal olarak buna inanmazlar; bu, kendileri için çok aşağılayıcı olur. Herkesin, ya da en azından kendileri gibi incelik ve zevk sahibi herkesin, bir sanatçının gördüğü kadar çok şeyi görmesini ve sanatçının, gördüklerini resmetmenin teknik başarısına sahip olma konusunda farklı olmasını hayal etmeyi severler. Ama bu saçmalık. Elbette, bir şeyi resmetmeye başlamadan önce konunuzda onu görürsünüz (gerçi ressam olmasaydınız ne kadarını görürdünüz, hatta yarısını görür müydünüz sorusu zor bir soru); ve şüphesiz sizi resme başlamaya iten şey budur; ama ancak resim ve iyi resim deneyimi olan bir kişi, resminiz ilerledikçe görmeye başladıklarınızla karşılaştırıldığında bunun ne kadar az olduğunu anlayabilir. Kötü resim yaparsanız elbette bu olmaz. Kendi beceriksiz boyanız sizinle konu arasına girer ve sadece yaptığınız karmaşayı görebilirsiniz. Ama iyi bir ressam –her iyi ressam size aynı şeyi söyleyecektir– her şeyi resmeder, çünkü onları resmedene kadar onların neye benzediğini bilemez.”

Bu gözlemleri yalnızca mesleki bir kibir olarak görmezden gelmeden önce, ressam, görmekten bahsettiğinde, onun sadece görsel duyumdan bahsetmediğini aklımızda tutmalıyız. Resim alıştırmalarıyla gözlerinin keskinleştiğini düşünmez. Onun sözlüğünde görmek, duyuma değil, farkındalığa işaret eder. Görmek, gördüğünüzü fark etmek anlamına gelir. Dahası, bu farkındalık eylemi, ressam bunun hakkında konuşurken, görsel olmayan bir-

çok şeyin fark edilmesini içerir. O, yalnızca kas hareketiyle duyusal bir şekilde kavranabilecek ‘dokunsal değerler’ veya şeylerin katı şekilleri, göreceli uzaklıkları ve diğer uzamsal olgular hakkında bir farkındalık içerir. Aynı zamanda sıcaklık ve serinlik, sessizlik ve gürültü gibi şeylerin farkındalığını da içerir. Başka bir deyişle, bu, Yedinci Bölüm, § 6’da hayalgücüne dayalı toplam deneyim olarak tanımladığım türden kapsamlı bir farkındalıktır.

O hâlde ressamımızın söylediği şey şuna geliyor. Boyanmış resim, estetik olmayan bir amaca kendi aracıyla ulaşmak için, ressamın estetik etkinliği çoktan tamamlandığında giriştiği başka bir etkinlikle üretilmez. O, estetik deneyimin elde edilmesine yönelik bir araç olarak estetik etkinlikten önceki bir etkinlikle de üretilmez. Bu deneyimin gelişimiyle şu ya da bu şekilde bağlantılı bir etkinlik tarafından üretilir. Bu iki etkinlik aynı değildir; ressam onları sırasıyla ‘resmetme’ ve ‘görme’ adlarıyla ayırır; ama öyle bir şekilde bağlantılılar ki, ressam birinin diğerinin koşulu olduğu konusunda bize güvence verir. Sadece iyi resmeden kişi iyi görebilir ve buna karşılık (sorarsak bize aynı güvenle söyleyeceği gibi) sadece iyi gören bir kişi iyi resim yapabilir. Kendi içinde ve kendi başına tamamlanmış bir içsel deneyimi ‘dışsallaştırmak’ söz konusu değildir. Ressamın hayatında birbirinden ayrılmaz olan iki deneyim, görme olarak adlandırılan içe dönük veya hayalgücüne dayalı bir deneyim ve resmetme olarak adlandırılan dışa dönük veya bedensel deneyim vardır ve bunlar tek bir bölünmez deneyimi, hayalgücüne dayalı biçimde resmetme olarak tanımlanabilecek bir deneyimi oluştururlar.

3. Bedensel ‘Sanat Eseri’

Önceki bölümde, (söylememe gerek yok) hayalî karakter olmayan bir ressamın, sadece içe dönük estetik deneyim ile dışa dönük resmetme etkinliği arasındaki ilişkiye ilişkin tanıklığını ele aldık. Şimdi, bu tanıklığın bu kitapta sürdürülen genel sanat teorisiyle ilişkisini ele almalıyız.

Yedinci Bölümde, ifadenin tam anlamıyla bir sanat eserinin bir artefakt olmadığı, sanatçı tarafından üretilen bedensel veya

algılanabilir bir şey olmadığı, yalnızca sanatçının kafasında var olan bir şey olduğu, onun hayalgücünün bir yaratımı olduğu ve sadece görsel veya işitsel bir hayalgücü değil, toplam bir hayalgücü deneyimi olduğu söylenmişti. Buradan, boyanmış resmin, bu ifadenin tam anlamıyla bir sanat eseri olmadığı sonucu çıkıyor. Umarım hiçbir okur, önceki bölümde bu öğretinin unutulduğunu veya reddedildiğini hayal edecek kadar dikkatsiz olmamıştır. İddia edilen şey, resmin bir sanat eseri olması değildir, bu, sanatçının estetik etkinliğinin onu boyamakla özdeş olduğu anlamına gelecektir; ama üretiminin bir şekilde zorunlu olarak estetik etkinlikle, yani sanat eseri olan hayalgücüne dayalı deneyimin yaratımıyla bağlantılı olmasıdır. Şimdi sorduğumuz şey, teorimizde gerçekten böyle bir bağlantının zorunlu olup olmadığıdır.

Bu soru ancak genel bir hayalgücü ve dil teorisi ışığında cevaplanabilir. İkinci Kitapta, ikisi sırasıyla psişik düzey ve bilinç düzeyi olarak adlandırılan çeşitli deneyim ‘düzeyleri’ arasında bir ayırım olduğu ileri sürüldü. Daha yükseğe ulaşıldığında altta olanın geride bırakılması anlamında değil, ancak bir hammaddenin kendisine yeni bir biçim empoze ederek ondan yapılmış bir şeyle ilişkili olması gibi altta olanın bir şekilde yüksek olanla ilişkili olması anlamında her bir düzeyin, altta olanı önceden varsaydığı söylenmişti. Böylelikle yüksek olan, altta olanı kendi içinde kendi maddesi olarak içerir, daha yüksek varlığın özel ilkelerini, deyim yerindeyse, bu maddenin şimdi düzenlendiği bir biçimi içerir. Bu yeniden düzenlenme ile alttaki belirli şekillerde değiştirilir. Örneğin, psişik düzeyden bilinç düzeyine geçiş, psişik deneyimin içerdiği unsurlar olan izlenimlerin idelere ya da (aynı şey olan) duyuusal deneyimin hayalgücüne dayalı deneyime dönüştürülmesini gerektirir. İzlenimleri idelere veya duyu mu hayale dönüştüren şey, farkındalık veya bilinç etkinliğidir.¹

Eğer böyleyse, izlenimler olmadan hiçbir ide olamaz; çünkü her ide, bilinç çalışmasının bir ideye dönüştürdüğü bir izlenimdir. Hume’un öne sürdüğü gibi, belirli bir idenin ‘türetildiği’ izlenim, yalnızca zamanın geçişiyle bir ide durumuna düşürülen geçmiş bir izlenim değildir; o bilinç çalışması ile

¹ Bütün bunlar için bkz. Onuncu Bölüm, özellikle §§ 5, 6.

bir ideye yükseltilmiş mevcut bir izlenimdir. Nerede bir ide veya hayalgücüne dayalı deneyim varsa, aşağıdaki unsurlar da vardır: (i) Ona karşılık gelen bir izlenim veya duyuşsal deneyim; (ii) bu izlenimi bir ideye dönüştüren bir bilinç eylemi. Bu izlenimin bu ideye karşılık geldiği söylendiğinde, kastedilen şey, bunun bir bilinç eyleminin şu değil bu ideye dönüştürdüğü izlenim olmasıdır.

Dolayısıyla şu sonucu elde ederiz. Her hayalgücüne dayalı deneyim, bir bilinç eylemiyle hayalgücüne dayalı düzeye yükseltilmiş duyuşsal bir deneyimdir; ya da her hayalgücüne dayalı deneyim, aynı deneyimin bilinciyle birlikte duyuşsal bir deneyimdir. Estetik deneyim artık hayalgücüne dayalı bir deneyimdir. Tamamen ve eksiksiz biçimde hayalgücüne dayalıdır; hayalgücüne dayalı olmayan hiçbir unsur içermez ve onu üretebilen tek güç, deneyim sahibinin bilincinin gücüdür. Ama o, yoktan yaratılmaz. Hayalgücüne dayalı bir deneyim olarak, karşılık gelen duyuşsal bir deneyimi önceden var sayar; onu önceden varsaydığını söylemek, bunun ondan sonra ortaya çıktığı anlamına gelmez, ama bunu ona dönüştüren eylem tarafından üretildiği anlamına gelir. Duyuşsal deneyimin önce kendi başına var olması gerekmez. O, deyim yerindeyse, bilincin gözlerinin altında varlığa gelebilir, öyle ki, o, hayale dönüştürüldüğü anda varlığa gelir. Bununla birlikte, neyin dönüştürdüğü (bilinç), neyin dönüştürüldüğü (duyum) ve neye dönüştürüldüğü (hayal) arasında her zaman bir ayrım vardır.

Estetik deneyimdeki dönüştürülmüş veya duyuşsal unsur, dışsal denilen unsurdur: İncelenen durumda, sanatçının psiko-fiziksel resim etkinliği; konusunun renklerine ve şekillerine ilişkin görsel duyumu, fırçasını hareket ettirirken hissettiği hareketleri, bu hareketlerin tuvalinde bıraktığı boya parçalarının görünen şekilleri: kısacası, şövale önünde çalışan bir insanın toplam duyuşsal (daha doğrusu, duyuşsal-duygusal) deneyimi. Bu duyuşsal deneyim gerçekten mevcut olmasaydı, bilincin boyanmış resim tarafından ‘dışsallaştırılan’, ‘kaydedilen’ veya ‘ifade edilen’ estetik deneyimden üretebileceği hiçbir şey olmazdı. Ancak bu duyuşsal deneyim, gerçekte mevcut olmasına rağmen, asla kendi başına mevcut değildir. İçindeki her unsur ressamın bilincinin gözünde varlığa gelir; daha doğrusu, o iyi bir ressam olduğu sü-

rece bu gerçekleşir; sadece kötü ressamalar ne yaptıklarını bilmeden resim yaparlar; onun içindeki her unsur bu nedenle doğuştan hayalgücüne dayalı deneyime dönüştürülür. Bununla birlikte, derinlemesine düşünme, hayalgücüne dayalı deneyim ile bu şekilde yaratıldığı duyusal deneyim arasında ayırım yapar ve şunu keşfeder: “*Nihil est in imaginatione quod non fuerit in sensu*” [Daha önce duyu verisinde olmayan şey hayalgücünde olmaz.].

Bir insanın konuya resim yapmadan bakması durumunda ne olur? Kendi hayalgücünün etkinliğiyle izlenimlerin idelere dönüştürülmesi kadarınca o da estetik bir deneyime sahip olur. Ancak sanatçımız, bu deneyimde konuyu resmeden bir insanın deneyiminden çok daha az şey olduğunu iddia etmekte haklıydı; zira bakmaya bir zevk gülümsemesi, jestler vb. eşlik etse bile, sadece bakmayla ilgili duyusal unsurlar, resimdeki duyusal unsurlardan daha fazla kendi bütünlükleri içinde organize olmuşlardır. Bir deneyimden daha fazlasını elde etmek istiyorsanız, ona daha fazlasını katmalısınız. Ressam, konuyla ilgili deneyimine, sadece ona bakan bir insandan çok daha fazlasını koyar; buna ilaveten, bilinçli olarak gerçekleştirilen tüm boyama etkinliğini koyar; bu nedenle ondan çıkardığı şey oransal olarak daha fazladır. Bu artış da resminde ‘dışsallaştırdığı’ veya ‘kaydettiği’ şeyin önemli bir parçasıdır: Oraya, nesneyi boyamadan bakma deneyimini değil, çok daha zengin ve bazı yönlerden çok farklı bakma ve bununla birlikte onu boyama deneyimini kaydeder.

4. Anlayan Olarak İzleyici

Ressamın resmi boyarken yaşadığı deneyimi resminde ‘kaydettiğini’ söylemekle kastedilen nedir? Bu soru ile izleyici konusuna geliyoruz, çünkü izleyici bu tür kayıtların önemli olduğu herkesi kapsar.

Kastedilen şey şudur: Başka biri veya sonradan ressamın kendisi resmi gördüğünde, bu resim onda, izleyenin bilinç etkinliğiyle izlenimlerden idelere yükseltildiğinde; ressamınkiyle özdeş bir hayalgücüne dayalı toplam deneyime dönüştürülen duyusal-duygusal veya psişik deneyimler ürettiği anlamına gelir (nasıl ol-

duğunu sormamıza gerek yok). İzleyicinin bu deneyimi, sadece konuya bakan bir kişinin nispeten zayıf deneyimini tekrar etmez; sadece ona bakmakla kalmayıp aynı zamanda resmetmiş bir kişinin daha zengin ve daha organize deneyimini tekrarlar.

Bu nedenle, pek çok insanın gözlemlediği gibi, belirli bir konunun gerçekten iyi bir resminde, o konunun kendisinde gördüğümüzden çok daha fazlasını görüyoruz. Bu yüzden de pek çok insan ‘doğa’ ya da ‘gerçek hayat’ denen şeyi en güzel resimlere tercih eder, çünkü endişelerini daha düşük ve daha yönetilebilir bir seviyede tutmak için çok fazla şeyin kendilerine gösterilmemesini tercih ederler, bu seviyede gördüklerini, konuyla esasen bağlantılı olmayan, kendi hoşlandıkları ve hoşlanmadıkları şeylerle, hayalleri ve duygularıyla işleyebilirler. Bir modeli resmederken geçen zamanda, izlenimleri özümsemeye ve onları insanın hayalgücüne dayalı bir görüme dönüştürmede yoğun bir şekilde etkin olan büyük bir portre ressamı, daha az etkin ve kararlı bir gözlemciyi aldatacak kadar iyi olan maskeyi kolayca anlayabilir ve ağızda, gözde veya bir başın dönüşünde, uzun süredir gizli olan şeyleri fark edebilir. Bu kavrayışın gizemli hiçbir yanı yok. Herkes, insanları onlar hakkında edindiği izlenimlerle ve bu izlenimlerin farkına varma gücüyle yargılar; sanatçı da hayatı boyunca bu işi yapan insandır. Şaşılacak olan şey, bu kadar az sanatçının bunu açığa vuracak şekilde yapmasıdır. Bunun nedeni, belki de insanların bunun yapılmasını istememeleri ve sanatçıların iyi bir benzerlik denen, yeni hiçbir şey ortaya koymayan, ancak sadece modelin varlığında zaten hissettiklerini hatırlatan bir resim arzusuna kapılmalarıdır.

Bilincinin çalışmasıyla izleyicinin, bir resimden aldığı duyumlardan yarattığı hayalgücüne dayalı deneyimin, ressamın onu resmederken yaşadığı deneyimi ‘tekrarladığı’ ya da onunla ‘özdeş’ olduğu nasıl bilinebilir? Bu soru, genel olarak dil hakkında zaten gündeme getirildi (On Birinci Bölüm, § 5) ve mutlak bir güvence olasılığı olmadığı söylenerek cevaplandı; sahip olabileceğimiz tek güvence, “görüşme ilerledikçe giderek güçlenen ve taraflardan hiçbirinin diğerine saçma konuşuyor gibi görünmemesine olgusuna dayanan ampirik ve göreceli bir güvencedir”. Aynı cevap burada da geçerlidir. Bir sanat eserin-

den edindiğimiz hayalgücüne dayalı deneyimin, sanatçınıninkiyle aynı olduğunu asla kesin olarak bilemeyiz. Büyük bir sanatçı olması oranında onun niyetini yalnızca kısmen ve kusurlu olarak yakaladığımızdan oldukça emin olabiliriz. Ancak aynısı, bir insanın söylediği şeyi duyduğumuz veya yazdığı şeyi okuduğumuz her durum için de geçerlidir. Kısmi ve kusurlu bir anlayış, anlamakta tam bir başarısızlık ile aynı şey değildir.

Örneğin, *Inferno*'nun ilk kantosunu okuyan bir insan, Dante'nin üç canavarla ne demek istediğini bilmiyor olabilir. Bunlar “ölümcül günahlar mı, krallar mı, yoksa nedir?” diye sorabilir. Ancak bu şaşkınlık içinde, yazarıyla temasını tamamen kaybetmemiştir. Kantoda hâlâ anlayabileceği, yani, bilincinin çalışmasıyla izlenimden ideye dönüştürebileceği pek çok şey vardır ve bunların hepsini, Dante'nin kastettiği gibi kavradığından oldukça emin olabilir. Hatta bu üç canavarı tam olarak anlamamasına rağmen (bir şeyler inatla, yalnızca aktarılmamış bir izlenim olarak kalır), kısmen anlar; bunları şairin korktuğu şeyler olarak görür ve korkulacak şeyin ne olduğunu bilme de hayalgücüne dayalı olarak bu korkuyu deneyimler. Ya da (Dante alegorik ve dolayısıyla haksız olduğundan dolayı bertaraf edildiği için) modern şiirden bir örnek alın. Bay Eliot'ın *Sweeney among Nightingales* şiirinin kaç okurunun, şairin tasvir ettiği durumun tam olarak ne olduğu konusunda en ufak bir fikri olduğunu bilmiyorum. Böyle bir fikrin herhangi bir ifadesini ne duydum ne de okudum. Sweeney bir lokantada uykuya dalmıştır, yan taraftaki Kutsal Yürek Manastırı'nın ona bir şey hatırlattığı ama bunun ne olduğunu söyleyemediği olgusu karşısında belli belirsiz şaşırılmıştı. Yaralı bir Yürek ve beklemekte olan kocasız kadınlar. Bütün ikinci dürtülük boyunca horlarken, uzun pelerinli bir fahişe gelip dizlerinin üzerine oturur ve Sweeney cevabı o anda rüyasında görür. Cevap, eve dönüşünde geride bıraktığı hakikatsiz karısı tarafından yaralanan Agamemnon'un çılgılığıdır: “Ah, kalbimden vuruldum.” Uyanır, gerinir ve güler (kızı dizinden aşağı indirir), kafasının tuhaf çalışmasında kapüşonlu kocasız rahibelerin ve pelerinli kocasız kızın avını bekleyen örümcek gibi orada beklediği

ni fark eder, bunlar Klytaemnestra'dır, pelerinini ('ölüm ağ') efendisinin etrafına atan ve onu bıçaklayan hain karısı.

Bu örnekten alıntı yapıyorum, çünkü şiiri yıllardır biliyordum ve şiirin bu konu hakkında olduğunu anlamadan önce bundan yıllarca keyif aldım; yine de çok değer verecek kadar şiiri anladım. Bülbüllerin 'sıvı sepelemelerinin' kendi dışkıları değil, şarkıları olduğunu düşünen seçkin eleştirmenin de ona çok değer verdiğini ve her yerde bu örneğin ortaya koyduğu kadar akılsızca ortaya konmadığına inanmaya hazırım.²

Bir sanat eserinin içerdiği hayalgücüne dayalı deneyim kapalı bir bütün değildir. Bir insan onu ya anlar (yani, bütün deneyimi kendine ait kılar) ya da anlamaz ikilemini öne sürmenin bir anlamı yoktur. Onu anlamak her zaman karmaşık bir iştir, her biri kendi içinde tamamlanan ancak her biri bir sonrakine götüren birçok aşamadan oluşur. Kararlı ve zeki bir izleyici, bu karmaşaya yeterince nüfuz edecektir, eğer sanat eseri iyiye, değerli bir şey elde edecektir; ama bu nedenle eserin anlamını çıkardığını düşünmesine gerek yoktur, çünkü böyle bir şey yoktur. Aziz Thomas Aquinas tarafından *Kitab-ı Mukaddes* için açıklanan anlamlar çoğulluğu öğretisi, ilkece mükemmel bir şekilde sağlamdır: Kendisinin belirttiği gibi, tek sorun yeterince ileri gitmemesidir. Bu, şu veya bu şekilde, bütün dil için doğrudur.

5. İş Birlikçi Olarak İzleyici

Sanatçının hayalgücüne dayalı deneyimini kendi zihninde tam olarak yeniden inşa etmeye çalışan, anlayan olarak izleyici, sonsuz bir arayışa girer. Bu yeniden inşayı ancak kısmen yapabilir. Sanki sanatçı, niyeti mütevazı ölümlü izleyicisinin parça parça kavramaktan daha fazlasını kavrayamayacağı kadar derin olan bir tür aşkın dehaymış gibi görünür. Hava atmaya meyilli bir sanatçı da hiç şüphesiz bu durumu böyle yorumlayacaktır. Ancak

² Yukarı kısmı yazdıktan birkaç gün sonra, "Kasvetli Orion"un Marlowe'un *Dido*'sundan bir aktarım olduğunu fark ettim –kocasız bir kadın hakkında başka bir trajedi. [Kasvetli Orion da Eliot'un şiirinde geçmektedir. (Çev.)]

başka bir yorum da mümkündür. Sanatçı, eserini oluştururken izleyicisinin sınırlarını hesaba katabilir; bu durumda, bu sınırlar ona, çalışmasının anlaşılabilirlik derecesine ilişkin sınırlar olarak değil, eserin konusunu veya anlamını belirleyen koşullar olarak görüneceklerdir. Sanatçı kendisini izleyicisiyle bir olarak hissettiği ölçüde, bu onun lütfkâr olmayacaktır; bu, başkalarının hissedip hissetmemesine bakmaksızın kendi özel duygularını değil, izleyicileriyle paylaştığı duyguları ifade etmeyi kendi işi olarak benimsediği anlamına gelecektir. Kendini gizemleri açıklayan bir kimse olarak düşünmek, izleyicisini kendi zihninin karanlık ve zorlu yollarında izleyebileceği kadarıyla yönlendirmek yerine, kendisini izleyicinin sözcüsü olarak görecektir, söylemek istediği ama yardımsız söyleyemediği şeyleri söyleyecektir. (Hegel'in dediği gibi) dünyaya onu anlama görevini empoze eden büyük insan için hazırlık yapmak yerine, kendi dünyasını anlama görevini kendisine empoze eden ve böylece dünyanın bizatihi kendisini anlamasını sağlayan alçakgönüllü bir kişi olacaktır.

Bu durumda izleyicileriyle olan ilişkisi, önceki bölümde anlatılan durumda olduğu gibi, artık onun estetik deneyiminin salt bir yan ürünü olmayacaktır; bu deneyimin kendisinin ayrılmaz bir parçası olacaktır. Yapmaya çalıştığı şey, yalnızca kendisinin değil, aynı zamanda izleyicilerinin de duygularını ifade etmekse, bunu yapmadaki başarısı, onun söylemek zorunda olduğu şeyi izleyicilerin algılamasıyla sınılanacaktır. Söylediği şey, onun ağzından izleyicilerinin söylediği şey olacak; hissettiklerini ifade etmekten duyduğu tatmin, aynı zamanda bu ifadeyi izleyicilere ilettiği ölçüde, izleyicilerin hissettiklerini ifade etmekten duydukları tatmin olacaktır. Böylece sanatçıdan izleyicilere salt iletişimden daha fazlası olacak, izleyicilerle sanatçı arasında iş birliği olacaktır.

18. yüzyılın sonlarında 'deha' kültüyle başlayan, 19. yüzyıl boyunca süren ve bu ikinci alternatife aykırı olan uzun bir geleneği miras aldık. Ama zaten bu geleneğin yok olduğunu söylemiştim. Sanatçılar, eskiden olduğundan daha az hava atmaya meyillidir ve izleyicilerini iş birlikçi olarak görmeye bir önceki nesilden daha istekli olduklarına dair birçok gösterge var. Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi bu şekilde kavramanın tartışmaya değer olabileceğini ummak belki artık ahmaklık değildir.

Bu ilişki fikrinin doğru bir fikir olduğunu düşünmek için gerekçeler var. § 2’de olduğu gibi, olgulara bakmalıyız; ne tür hava atarlarsa atsinlar, sanatçıların her zaman halka iş birlikçi muamelesi yapma alışkanlığı içinde olduklarını anlayacağız. Teknik sanat teorisine göre, bu bir anlamda anlaşılabilir. Sanatçı izleyicisinde belirli duyguları uyandırmaya çalışıyorsa, izleyicinin bu duyguları geliştirmeyi reddetmesi sanatçının başarısız olduğunu kanıtlar. Ancak bu, teknik teorinin hakikati kavrayamamaktan çok onu yanlış temsil ettiği pek çok noktadan biridir. Bir sanatçının, işini iyi mi kötü mü yaptığı sorusuyla izleyicisinin onayının alakalı olduğunu hissetmek için bu teknik teoriye köle olması gerekmez. Sergi açmayan ressamlar, şiirlerini yayımlamayan şairler, eserlerini icra ettirmeyen müzisyenler vardır; ama bilindiği kadarıyla, bu büyük reddi yapanlar en yüksek niteliklere sahip değildir. Bunların eserlerinde karakterlerindeki bu gizlilik özelliğine karşılık gelen bir özgünlük eksikliği vardır, bu da iyi sanatla tutarsızdır. Söyleyecek bir şeyi olduğunu hisseden insan bunu sadece toplum içinde söylemeye istekli değildir: Bunu kamuya açık olarak söylemeye can atar ve bu şekilde söylenene kadar bunun hiç söylenmediğini hissederler. Halk her zaman kuşkusuz sınırlandırılmıştır: Sadece birkaç arkadaştan oluşabilir, olsa olsa yalnızca bir kitap satın alabilen veya ödünç alabilen ya da bir tiyatro bileti bulabilen insanları içerir; ama her sanatçı, bir tür yayının kendisi için bir zorunluluk olduğunu bilir.

Her sanatçı da bilir ki, halkından aldığı tepkiler onun için bir kayıtsızlık meselesi değildir. Başarısızlıkları sakince karşılamak için kendisini eğitebilir ve kötü satışlara ve düşmanca yorumlara rağmen çalışmaya devam edebilir. Elinden gelenin en iyisini yapacaksa, kendini böyle eğitmelidir; çünkü (eleştirilenlerdeki vahşet ve okurlardaki anlamsızlıktan tamamen ayrı olarak) dünyadaki en iyi iradeye sahip hiç kimse bilinçsiz duygularının bilinç ışığına sürüklenmesinden hoşlanmaz ve sonuç olarak gerçek bir estetik deneyimde genellikle çok acı veren bir çılgınlık ve onu reddetmek için güçlü bir cazibe vardır. Ancak sanatçının kendisini bu şekilde eğitmeyi bu kadar zor bulmasının nedeni, bu başarısızlıkların onu kişisel kibrini değil, yaptığı işin sağlamlığına ilişkin yargısını yaralamasıdır.

Şimdi asıl meseleye geliyoruz. Sanatçının kendi gözünde çalışmasının değeri konusunda yeterli bir yargıç olduğu düşünülebilir. Eğer bundan memnunsaydı, başkalarının ne düşündüğüne neden aldırırsın? Ama işler böyle yürümüyor. İzleyicilerin önüne çıkan herkes gibi sanatçı da bozuntuya vermemelidir; elinden gelenin en iyisini yapmalı ve bunun iyi olduğunu biliyormuş gibi davranmalıdır. Ama muhtemelen hiçbir sanatçı, kendi iddiasına tamamen kapılacak kadar kibirli olmamıştır. Sanatçı, “Bu iyi” şeklindeki kendi beyanının izleyicilerinin yüzlerinde yankılandığını –“Evet, bu iyi”– görmedikçe kendisinin doğruyu söyleyip söylemediğini merak eder. Gerçek bir estetik deneyim yaşadığını ve onu kaydettiğini düşünüyordu, ama öyle mi? Bir bilinç yozlaşmasından mı mustarıptı? İzleyicisi, onun kendisini yargıladığından daha iyi mi yargıladı?

Hepimizin doğru olduğunu bildiğimizi inkâr edip kabul etmeyeceğimiz telaşlı durum olmadıkça bunlar, sanırım, hiçbir sanatçının inkâr edemeyeceği olgulardır. Bunlar olgularsa, tüm tekziplere rağmen, sanatçıların şu soruyu yanıtlama girişiminde izleyicilerini kendileriyle iş birliği içinde gördüklerini kanıtlıyorlar: Bu gerçek bir sanat eseri mi değil mi? Ama bu küçük, ama nihayetinde istenmeyen sonuçlar doğuracak bir durum. İzleyicinin iş birliğinin bu kadar ileri taşınması kabul edilir edilmez, daha da ileriye taşınması kabul edilmelidir.

Sanatçının işi duyguları ifade etmektir ve ifade edebileceği tek duygu, hissettiği, yani kendi duygularıdır. Onları hisseden dışındakimse onun bunları ifade edip etmediğine karar veremez. Kendisine aitse ve başkasına ait değilse, kendisinden başka, bunları ifade edip etmediğini yargılayabilecek kimse yoktur. İzleyicinin yargısına önem veriyorsa, bunun nedeni, ifade etmeye çalıştığı duyguların kendine özgü değil, dinleyicileri tarafından paylaşılan duygular olduğunu ve onlara ilişkin olarak ulaştığı ifadenin (eğer gerçekten ulaşmışsa) kendisi için olduğu kadar izleyici için de geçerli olduğunu düşünmesidir. Başka bir deyişle, sanatsal emeğini kendi özel yararına kişisel bir çaba olarak değil, ait olduğu topluluk yararına bir kamu emeği olarak üstlenir. Dillendireceği duygu ifadesi ne olursa olsun o, “Ben hissediyorum.” değil, “Biz hissediyoruz.” örtük yönergesi ile başlar. Bu da kesinlikle kendi

başına topluluk adına üstleneceği bir emek de değildir. Toplumu katılmaya davet ettiği bir emektir; izleyici olarak işlevleri edilgen bir şekilde onun çalışmasını kabul etmek değil, kendileri için bunu yeniden yapmaktır. Onları bunu yapmaya davet ederse, bunun nedeni, davetini onların kabul edeceklerini düşünmesi için sebebinin olmasıdır, yani onları zaten yapmak istedikleri şeyi yapmaya davet ettiğini düşünür.

Sanatçı tüm bunları hissettiği ölçüde (bunları hissetmeyen sanatçı eserini yayınlama veya halkın, eseri hakkındaki kanaatini ciddiye alma arzusu duymayacaktır), bunları yalnızca eseri tamamlandıktan sonra değil, eserin başlangıcından itibaren ve oluşumu boyunca hisseder. Seyirci, sanatsal emeğinin bir faktörü olarak sürekli kendisine mevcuttur; itibar ve ödül mülahazalarıyla çalışmalarının samimiyetini bozan anti-estetik bir faktör olarak değil, ama bir sanatçı olarak çözmeye çalıştığı sorunun ne olduğunu –hangi duyguları ifade edeceğini– ve bunun çözümünü oluşturan şeyi belirleyen estetik bir faktör olarak kendisine mevcuttur. Sanatçının kendisiyle iş birliği yaptığını hissettiği izleyici, büyük ya da küçük bir kitle olabilir, ancak asla yok değildir.

6. Estetik Bireycilik

İzleyicinin iş birlikçi olarak işlevinin anlaşılması hem estetik teorinin hem de sanatın geleceği için önemli bir konudur. Bunu anlamamanın önündeki engel, geleneksel bir bireysel psikolojidir, bu, bizim sanatsal çalışmalara eğri büğrü gösteren gözlükle bakma alışkanlığımızdır. Sanatçıyı kendi kendine yeten bir kişilik, yaptığı her şeyin tek faili olarak düşünüyoruz: İfade ettiği duyguları kişisel duyguları olarak ve bu duyguları ifadesini kişisel ifadesi olarak düşünüyoruz. Hatta bu şekilde ifade ettiği şeyin ne olduğunu unutup onun eserinden ‘kendini ifade’ olarak söz ediyoruz. Kendimizi, bir şiiri büyük kılan şeyin onun ‘büyük bir kişiliği ifade etmesi’ olgusu olduğuna ikna ediyoruz, oysa kendini ifade günün gereğiye, böyle bir şiire ne değer biçersek biçelim, bu değer onun şairi değil, kendimizi ifade etmesinden kaynaklanır; bizim için Shakespeare nedir ya da Shakespeare için biz neyiz?

Kendini ifade ilgili bu saçmalığın yarattığı yanlış anlamanın karmaşasını sıralamak sıkıcı olurdu. Bunlardan sadece birini ele alırsak: Bu, eserlerini takdir etmemize yardım edebilirmiş gibi bizi şiirlerinde ‘insan Shakespeare’i aramaya ve şiirlerinden hayatını ve görüşlerini, sanki mümkünmüş gibi yeniden inşa etmeye çalışmamıza yol açtı. Eleştiriyi kişisel dedikodu seviyesine indirdi ve sanatı teşhircilikle karıştırdı. Denemeyi tercih ettiğim şey bir yanlışlıklar masalı değil, bir çürütmedir.

İlkece, bu çürütme basittir. Bireycilik, insanı sanki Tanrı’yımış gibi, tek görevi kendisi olmak ve doğasını ona uygun olan işlerde sergilemek olan kendine hâkim ve kendine yeten bir yaratıcı güç olarak tasavvur eder. Ama insan, her şeyde olduğu gibi sanatında da sonlu bir varlıktır. Yaptığı her şey, kendisi gibi olan başkalarına göre yapılır. Sanatçı olarak konuşmacıdır; ama bir insan kendisine öğretildiği gibi konuşur; doğduğu dili konuşur. Müzisyen gamı veya enstrümanlarını icat etmedi; yeni bir gam veya yeni bir enstrüman icat etse bile, yalnızca başkalarından öğrendiklerini değiştirir. Ressam, resim yapma fikrini ya da onları boyadığı pigment ve fırçaları icat etmedi. En erken gelişmiş şair bile yazmadan önce şiiri duyar ve okur. Dahası, her sanatçı, sanatını edindiği diğer sanatçılarla ilişki içinde olduğu gibi, hitap ettiği bazı izleyicilerle de ilişki içindedir. Gördüğümüz gibi ana dilini öğrenen çocuk aynı anda hem konuşmacı hem de dinleyici olmayı öğrenir; o başkalarının konuşmasını dinler ve başka dinleyicilerle konuşur. Sanatçılar için de durum aynı. Sakal bırakmak gibi içeriden bir gelişim süreciyle değil ama bu dillerin güncel olduğu bir toplumda yaşayarak şair, ressam veya müzisyen olurlar; diğer konuşmacılar gibi, anlayanlarla konuşurlar.

Estetik etkinlik, konuşma etkinliğidir. Konuşma, yalnızca hem konuşulduğu hem de dinlenildiği sürece konuşmadır. Bir insan, şüphesiz, kendi kendine konuşabilir ve kendinin dinleyicisi olabilir; ama kendi kendine söylediği şey ilkece dilini paylaşan herhangi birine söylenebilir. Sonlu bir varlık olarak insan, ancak kişi olarak farkına vardığı başkalarıyla ilişki içinde olduğunu anladığı sürece eş zamanlı olarak kendisinin de bir kişi olarak farkına varır. İnsanın, bir kişi olarak kendisinin farkına varmayı bırakmasının kendi hayatında hiçbir anlamı yoktur. Bu farkın-

dalık sürekli olarak pekiştirilir, geliştirilir, yeni şekillerde uygulanır. Böyle her durumda, eski yönelim yapılmalıdır: Bu yeni tarzda kişiler olarak kabul edebileceği başkalarını bulmalıdır, yoksa sonlu bir varlık olarak bu yeni kişilik evresinin gerçekten kendi tasarrufunda olduğundan emin olamaz. Yeni bir düşüncesi varsa, bunu başkalarına açıklamalıdır, böylece onların bu düşünceyi anlayabileceklerini görerek bunun iyi bir düşünce olduğundan emin olabilir. Yeni bir duygusu varsa, bunu başkalarına ifade etmelidir, böylece onların bu duyguyu paylaşabileceklerini görerek, buna ait bilincinin yozlaşmadığından emin olabilir.

Bu, estetik deneyimin ya da estetik etkinliğin sanatçının zihninde devam ettiği yönünde, bu kitabın başka yerlerinde belirtilen öğretiyile tutarsız değildir. Dinlenilme deneyimi, konuşmacının zihninde devam eden bir deneyimdir, ancak bunun olması için bir dinleyici gereklidir, böylece bu etkinlik bir iş birliği olur. Karşılıklı sevgi, iş birlikçi bir etkinliktir; ancak her sevenin zihninde tek başına yaşanan bu etkinlik deneyimi, sevip reddedilme deneyiminden farklı bir deneyimdir.

Estetik bireyciliğin son bir çürütülmesi, bu nedenle, sanatçı ile izleyicisi arasındaki ilişkinin analizini açacak ve son bölümde bildirilen, bunun bir iş birliği durumu olduğu görüşünü geliştirecektir. Ama ben buna diğer iki argümanla yol göstermeyi öneriyorum: (i) Belirli bir sanatçı ile bireyci teoriye göre onu 'etkilediği' söylenen diğer sanatçılar arasındaki ilişki açısından; (ii) 'eserini icra ettiği' söylenenlerle ilişkisi açısından ve (iii) onun 'izleyicisi' olarak bilinen kişilerle ilişkisi açısından bireyci sanatsal yaratım teorisinin yanlış olduğunu göstermeye çalışacağım. Her durumda, ilişkinin gerçekten iş birlikçi olduğunu iddia edeceğim.

7. Sanatçılar Arasında İş Birliği

Bireycilik, gerçek bir sanatçının eserinin tamamıyla 'orijinal', yani tamamen kendi eseri olduğunu ve hiçbir şekilde diğer sanatçıların eseri olmadığını düşünüyordu. İfade edilen duygular sadece ve sadece o sanatçının kendisine ait olmalıdır ve bu duyguları ifade etme biçimi de öyle olmalıdır. Shakespeare'in

oyunlarının ve bilhassa kendini ifadecilerin mutlu avlakları olan Hamlet'in, yalnızca diğer yazarların oyunlarının uyarlamaları, Holinshed'den, Plutarch'ın Hayatlar'ından parçalar veya *Gesta Romanorum*'dan alıntılar olduğunu, Handel'in, Arne'nin tüm hareketlerini kendi çalışmalarına kopyaladığını; Beethoven'ın Do minör Senfonisinin Scherzo'sunun, farklı bir şekilde yasaklanan Mozart'ın Sol Minör Finali'ni yeniden üreterek başladığını ya da Turner'ın resimlerini Claude Lorrain'in çalışmalarından aşırma alışkanlığı olduğunu anladıklarında, bu önyargı altında çalışan kişiler dehşete düşerler. Shakespeare, Handel, Beethoven veya Turner, onlardan herhangi birinin dehşete düşmesinin tuhaf olduğunu düşünürdü. Tüm sanatçılar başkalarının üsluplarını örnek alarak kendi üsluplarını oluşturdular, başkalarının kullandığı konuları kullandılar ve onları önceden başkalarının ele aldığı gibi ele aldılar. Bu şekilde inşa edilmiş bir sanat eseri, bir iş birliği eseridir. Kısmen adını taşıdığı insan tarafından, kısmen onun ödünç aldığı kişiler tarafından yapılmıştır. Örneğin, Shakespeare'in eserleri dediğimiz şeyler, bu şekilde sadece Stratford'lu William Shakespeare denen insanın (ya da Verulam'lı Francis Bacon denen insanın) bireysel zihninden değil, kısmen Kyd'den, kısmen Marlowe'dan ve diğerlerinden ilerler.

Bireyci yazarlık teorisi en saçma sonuçlara yol açacaktır. *İlyada*'yı güzel bir şiir olarak kabul edersek, tek bir kişi tarafından mı yoksa birçok kişi tarafından mı yazıldığı sorusu bizim için otomatik olarak çözülür. Chartres katedralini bir sanat eseri olarak kabul edersek, bir kulenin 12., diğerinin ise 16. yüzyılda inşa edildiğini söyleyen mimarları yalanlamalı ve kendimizi hepsinin aynı anda inşa edildiğine ikna etmeliyiz. Ya da yine: 17. yüzyılın başlarındaki İngiliz düzyazısına orijinal olduğu zaman hayranlık duyulur; ancak Yetkilendirilmiş Çeviri'ye³ hayranlık duyulmaz, çünkü o bir çeviridir ve bir çeviri hiç kimse ondan tek başına sorumlu olmadığından bir sanat eseri olamaz. Descartes'in, "birkaç parçadan oluşan ve farklı ustaların elleriyle yapılan işlerde, yalnızca birinin çalıştığı işlere göre genellikle daha az mükemmellik vardır" deyişine canı gönülden katı-

³ 17. yüzyılda Kral I. James zamanında İngiltere'de hazırlanan *İncil* çevirisi. (Çev.)

lıyorum; ama ‘genellikle’yi ‘her zaman’ ile değiştirmeye pek hevesli değilim. 19. yüzyıl bireyciliğinin hükümdarlığı altında, iyi sanatçıların nadiren çeviri yapmaya istekli olduklarını, çünkü ‘orijinalliğin’ peşine düştüklerini kabul etmeye çok istekliyim; ama bir çeviri olduğunu bildiğim için Catullus’un Sappho’yu çevirisine şiir adını vermeyi reddetmek istemiyorum.

Sanat tarihine, hatta bildiğimiz çok az kısmına samimi bir şekilde bakarsak, sanatçılar arasındaki iş birliğinin her zaman kural olduğunu görürüz. Özellikle, bir sanatçının kendi çalışmasını diğerininkine aşıladığı ya da (kötü niyetli olmak isterseniz) diğerininkini kendi işine dâhil etmek için intihal yaptığı türden bir iş birliğine atıfta bulunuyorum. 19. yüzyılda intihalin suç olduğu yeni bir sanatsal ahlak kuralı gelişti. Bunun ister neden ister sonuç olarak çağın sanatsal çoraklığı ve sıradanlığı ile ne kadar ilgisi olduğunu sormayacağım (besbelli olsa da, bence, fikirlerini çaldığı için bir başkasından rahatsız olabilen bir insan, fikirlerinde oldukça zayıf olmalı ve sahip olduğu fikirlerin gerçek değeriyle kendi itibarından çok daha az ilgileniyor olmalı); sadece kişisel mülkiyet konusundaki bu aldatmacanın sona ermesi gerektiğini söyleyeceğim. Bırakın ressamalar, yazarlar ve müzisyenler, kullanabilecekleri her şeyi, bulabildikleri her yerde iki elleriyle çalsınlar. Herhangi biri kendi değerli fikirlerinin başkaları tarafından ödünç alınmasına itiraz ederse, çare kolaydır. Bunları yayınlamayarak kendisine saklayabilir; halk da muhtemelen ona bunun için teşekkür edecektir.

8. Yazar ve İcracı arasında İş Birliği

Bazı sanatçı türleri, özellikle oyun yazarı ve müzisyen eserlerini icra edilsin diye yaparlar. Bireycilik, eserlerinin diğer sanatçıların eserleri tarafından, deyim yerindeyse, ‘etkilenmiş’ olmasına rağmen, yazarın kaleminden çıktığını ve bitmiş olduğunu iddia edecektir; bunlar Shakespeare’in oyunları ve Beethoven’ın senfonileridir ve bu insanlar, büyük sanatçılardır, büyük bir

sanatçının eseri olarak tiyatroya ve orkestraya onu tam olarak mevcut şekliyle icra etme görevi yükleyen bir metni kendi sorumlulukları dâhilinde yazmışlardır.

Ancak bir oyunun kitabı veya bir senfoninin partiyonu, ne kadar sahne talimatları, ifade işaretleri, metronom figürleri vb. ile dolu olsa da eserin nasıl icra edileceğini her ayrıntısıyla gösteremez. İcracıya, eseri tam olarak yazıldığı gibi icra etmesi gerektiğini söylerseniz, sizin saçma konuştuğunuzu anlar. Size ne kadar itaat etmeye çalışırsa çalışsın, yine de kendisi için karar vermesi gereken sayısız nokta olduğunu bilir. Yazar, bir oyun veya senfoni yazma vasfına sahipse, bu durumu da bilip dikkate alır. İcracılarından yapıcı ve zeki bir iş birliği ruhu talep eder. Kâğıdın üzerine yerleştirdiği şeyin bir oyun ya da senfoni olmadığını, hatta onlardan birini icra etmek için tam talimatlar olmadığını, sadece bu tür talimatların taslağı olduğunu kabul eder. Şüphesiz, yapımcı ve orkestra şefinin yardımıyla icracıların sadece detayları doldurmalarına izin verilmekle kalmaz ayrıca bu onlardan talep edilir. Her icracı, icra ettiği eserin ortak yazarıdır.

Bu oldukça açıktır, ancak son yüz yıllık geleneğimizde sürekli olarak buna gözlerimizi kapatıyoruz. Yazarlar ve icracılar kendilerini karşılıklı bir şüphe ve düşmanlık durumuna sürüklenmiş hâlde buldular. İcracılara, iş birlikçiler statüsü iddia etmemeleri ve kutsal metni buldukları gibi kabul etmeleri gerektiği söylendi; yazarlar, kitaplarını veya metinlerini kusursuz hâlde getirerek icracılardan gelebilecek herhangi bir iş birliği tehlikesine karşı önlem almaya çalıştılar. Sonuç, sanatçıları iş birliği yapmaktan alıkoymak olmadı (bu imkânsızdır), cesurca ve yetkin bir şekilde iş birliği yapmaya yetkili olmayan bir sanatçı nesli yetiştirmek oldu. Mozart, bir konçertonun kadansını doğaçlama yapmak için solistine bıraktığında, aslında solistin sadece bir icracıdan fazlası olması konusunda ısrar ediyor; o bir besteci olacak ve bu nedenle akıllıca iş birliği yapmak için eğitilecektir. Kusursuz bir metin üretmeye çalışan yazarlar, iş birlikçileri olarak aptalları seçiyor.

9. Sanatçı ve İzleyicisi

Sanatçının kısmen sanatçı arkadaşlarıyla ve daha öte, sahip olduğu icracılarla iş birliğiyle parçalanmış bireyciliği henüz tamamen ortadan kalkmış değil. Hâlâ en zor ve en önemli sorun, yani izleyicileriyle olan ilişkisi var. § 6'da bunun da teoride bir iş birliği durumu olması gerektiğini gördük; ama bu konuyu teoride tartışmak başkadır, pratikte iş başında göstermek başka. Bunu yapabilmek için, tiyatrodaki olduğu gibi sanatçının yazar ve icracıları kapsayan iş birlikçi bir bütünlük olduğu durumla başlayacağım ve bu bütünlüğün ampirik bir olgu olarak izleyiciyle nasıl ilişkili olduğunu ele alacağım.

Kişi bu soruyu kendisi için cevaplamak istiyorsa, ilerlemenin en iyi yolu bir oyunun kostümlü provasına katılmaktır. Herhangi bir pasajın provasında, sahne, ışıklandırma ve kostümlerin hepsi aynı halka açık bir gösteride olduğu gibi olabilir; oyuncular tam olarak gösteride yapacakları gibi hareket edip konuşabilirler; yapımcı eleştirmek için birkaç kez ara verebilir; yine de seyirci her şeyin farklı olduğunu anlayacaktır. Tiyatro topluluğu, bir oyunu oynama hareketlerini yapıyor, ancak oyun oynanmıyor. Bunun nedeni performansın akışını bozan araların olması değildir. Bir sanat eseri aralara çok toleranslıdır. Bir oyundaki perdeler arasındaki aralıklar akışı bozmaz, seyirciyi dinlendirir. Hiç kimse *Ilyada*'yı ya da *Komedya*'yı bir oturuşta okumadı, ancak çoğu insan onların neye benzediğini biliyor. Kostümlü provada olan şey, aralardan oldukça farklı bir şeydir. Boş evde her satırın, her hareketin ölmüş olduğu söylenerek anlatılabilir. Bu tiyatro topluluğu bir oyun oynamıyor; bir yankı tahtası olarak hareket edecek bir seyirci mevcut olduğunda bir oyun hâline gelecek belirlili eylemleri icra ediyor. Öyleyse, oyun olan estetik etkinliğin, yazarın ve topluluğun birlikte yürüttüğü, bu bütünün seyircinin yokluğunda gerçekleştirebileceği bir etkinlik olmadığı anlaşılıyor. Bu, izleyicinin ortak olduğu bir etkinliktir.

Muhtemelen herkes bunu kostümlü prova izleyerek öğrenebilir; ancak bu ilke sadece tiyatro için geçerli değildir. Bir koro veya orkestra tarafından yapılan provalar veya bir konuşmayı prova eden yetenekli ve başarılı bir sözcü için de geçerlidir. Bu

tür şeylerin dikkatli bir şekilde incelenmesi, izleyicinin konumunun, kendisi olmadan tamamlanmış olacak bir şeye kulak misafiri olan yetkili bir kulak misafirinin konumundan çok uzak olduğuna inanmaya açık olan herkesi ikna edecektir. İcracılar bunu zaten biliyor. Onlar verdikleri şeyleri izleyicilerinin edilgen bir şekilde alımlamadığını, ancak performanslarının nasıl sürdürüleceğinin onların alımlamasıyla belirlendiğini bilirler. Örneğin, doğaçlama konuşmaya alışkın bir kişi, izleyicileriyle iletişim kurduğunda, izleyicileri ona ne söyleyeceğini bir şekilde söyler, böylece kendisini daha önce hiç düşünmediği şeyleri söylerken bulur. Bunlar, o belirli konuda, başka hiç kimsenin değil kendisinin başka izleyicilere değil o izleyicilere söylemesi gereken şeylerdir. Bunun tanıdık bir deneyim olmadığı insanlar elbette çoktur; ama topluluk önünde konuşacak işleri yok. Bunlar, kendisinin ve başka hiç kimsenin o izleyiciye söylemesi gereken şeylerdir, başkalarına değil. Bunun tanıdık bir deneyim olmadığı kişiler elbette yaygındır; ama onların da topluluk önünde konuşma hakkı yok.

Yazar ve okur arasındaki bu karşılıklılığı sürdürmenin zor olması basılı edebiyatın bir zayıflığıdır. Matbaa, yazarı izleyicilerinden ayırır ve aralarındaki farklı amaçları teşvik eder. Aramızda anlaşıldığı üzere edebiyat mesleğinin organizasyonu ve iyi yazma ‘tekniki’, büyük ölçüde bu kötülüğü hafifletme yöntemlerinden oluşur; ancak kötülük sadece hafifletilir, kaldırılmaz. Bu, her yeni sanat mekanizasyonu ile yoğunlaşır. Gramofon müziğinin gerçek müziğe alışkın olan herhangi biri için bu kadar yetersiz olmasının nedeni, seslerin mekanik olarak yeniden üretilmesinin kötü olması değil –bu, dinleyenin hayalgücüyle kolaylıkla telafi edilebilir– icracıların ve izleyicilerin iletişimde olmamasıdır. Seyirci iş birliği yapmıyor, sadece kulak misafiri oluyor. Yazar ve yapımcı arasındaki iş birliğinin yoğun olduğu, ancak bu bütünlük ile izleyici arasında iş birliğinin var olmadığı sinemada da aynı şey olur. Radyodaki performanslar da aynı kusura sahiptir. Sonuç olarak gramofon, sinema ve radyo eğlence ya da propaganda araçları olarak mükemmel bir şekilde kullanılabilir, çünkü burada izleyicinin işlevi sadece alıcı işlevidir ve birlikte yaratıcı bir işlev değildir; ama sanat

araçları olarak, ağırlaştırılmış bir biçimde matbaanın tüm kursurlarına maruz kalırlar. “Neden” diye sorulduğu duyuluyor, “sinemanın modern popüler eğlencesi, tıpkı Rönesans tiyatrosunun popüler eğlencesi gibi, yeni bir büyük sanat biçimi üretmesin?” Cevap basit: Rönesans tiyatrosunda bir yandan yazar ve oyuncular ve diğer yandan izleyiciler arasındaki iş birliği canlı bir gerçeklikti. Sinemada bu imkânsızdır.

Bu bölümün sonucu kısaca özetlenebilir. Sanatsal yaratım işi, sanatçı dediğimiz kişinin zihninde ayrıcalıklı ya da eksiksiz biçimde gerçekleştirilen bir çalışma değildir. Bu fikir, beden ve zihin arasındaki ilişkidense psişik düzeydeki deneyim ile düşünce düzeyindeki deneyim arasındaki ilişkiye dair yanlış bir görüşle birlikte, bireyci psikolojinin ürettiği bir yanılsamadır. Estetik etkinlik, bilinç biçimindeki bir düşünce etkinliğidir, bu şekilde dönüştürülmenin yanı sıra duyuşsal olan bir deneyimi hayale dönüştürür. Bu etkinlik, herhangi bir insana değil, bir topluluğa ait ortak bir etkinliktir. Sadece bireysel olarak sanatçı dediğimiz insan tarafından değil, kısmen de onu ‘etkiliyor’ olarak bahsettiğimiz, bununla gerçekten onunla iş birliği yaptıklarını kastettiğimiz diğer tüm sanatçılar tarafından gerçekleştirilir, sadece bu ortak sanatçılar topluluğu tarafından değil, aynı zamanda (performans sanatları söz konusu olduğunda), yalnızca sanatçının emirlerine göre hareket etmeyen, aynı zamanda bitmiş işi üretmek için onunla iş birliği yapan icracılar tarafından da gerçekleştirilir. Şimdi bile sanatsal yaratımın etkinliği tamamlanmadı; bunun için, işlevi bu nedenle yalnızca alıcı değil, aynı zamanda iş birlikçi olan bir izleyici kitlesi olmalıdır. Sanatçı (bireysel önyargıların büyüsü altında bunu inkâr etmeye çalışsa da) böylelikle bütün bir toplulukla iş birliğine dayalı ilişkiler içinde bulunur; bu, böylece tüm insanlardan oluşan ideal bir topluluk değildir, ödünç aldığı meslektaşları, istihdam ettiği icracılar ve konuştuğu izleyicilerden oluşan gerçek bir topluluktur. Bu ilişkileri tanıyarak ve çalışmalarında onlara güvenerek, eseri güçlendirip zenginleştirir; onları inkâr ederek eseri yoksullaştırır.

15 SONUÇ

İşini doğru anlıyorsam, estetikçi, metafizik bir cennete yerleşmiş olan tarihsiz gerçekliklerle değil, kendi yerinin ve zamanının gerçeklikleriyle ilgilenir. Her hâlükârda bunlar, bu kitabı yazarken ilgilendiğim konulardır. Tartıştığım sorunlar, kendi medeniyetimizdeki sanatların mevcut durumuna baktığımda beni buna mecbur kılan sorunlardır ve bunları çözmeye çalışmamın nedeni, bir çözüm bulunmadıkça bu (hem sanatlara hem de bunların ait olduğu medeniyete ilişkin) durumun nasıl iyileştirilebileceğini bilmememdir. İşimiz, daha önce de söylediğim gibi, kendi bahçemizi işlemektir; ama bahçeler, daha mutlu zamanlarda bahçıvanın düşmanca bir gözle bakacağı kimyagerlerin, mühendislerin ve diğer uzmanların yardımı olmadan artık işlenemez hâle gelebilir.

Öyleyse son sorum şu: Bu kitapta geliştirilen teorinin mevcut durumla nasıl bir bağlantısı var ve yakın gelecekte sanatçıların izleyeceği yolu nasıl aydınlatır?

Önceki bölümde zaten değinilen genel bir noktayı geliştirerek başlamak gerekirse: Sanatsal mülkiyet kavrayışından kurtulmalıyız. Bu alanda, diğerleri için doğru olabilecek şey, “*La propriété c’est le vol!*” [Mülkiyet hırsızlıktır!]. Sanatçılarımızın geçim kaynağını eser hırsızlığına karşı koruyan telif hakkı yasalarıyla (Tanrı bilir ki buna ihtiyaçları var) sağlamaya çalışırız; ancak sanatçılarımızın bu kadar kötü olmasının nedeni, bu yasaların zorla kabul ettirdiği bireyciliktir. Bir sanatçı, kendi çabasıyla icat ettiği şey dışında hiçbir şey söylemezse, fikirlerinin kısır kalması mantıklı görünür. Euripides Dante, Michelangelo, Shakespeare ve Bach’ın özgür olduğu o da istediği şeyi nerede bulursa bulsun onu alabilseydi, kileri her zaman dolu olurdu ve yemekleri tadılmaya değer olabilirdi.

Bu basit bir mesele ve sanatçıların avukatlardan ve yasa koyuculardan yardım istemeden (bunu boşu boşuna isteyeceklerinden korkuyorum) kendileri için hareket edebilecekleri bir meseledir. Haydi, her sanatçı, burada sanatçılar arasına bilimsel veya öğrenilmiş konularda yazanları veya konuşanları da dâhil ediyorum, telif hakkı yasası uyarınca asla dava açmayacağına veya kovuşturmaya tâbi olmayacağına yemin etsin. Bu yasaya başvuran herhangi bir sanatçının arkadaşları onu görmezden gelsin, kulüplerinden istifa etmesi istensin ve doğru düşünen sanatçıların etkisinin olduğu herhangi bir toplum ona soğuk davransın. Çok geçmeden bu yasa hükümsüz olurdu ve bu açıdan sanatsal bireycilik boğulurdu.

Ancak bu şekilde kazanılan özgürlük kullanılmadıkça yeterli olmayacaktır. Bu türden bütün sanatçılar birbirlerini anlasın ve böylece birbirlerinin eserlerini insan gibi intihal etsinler. Her birinin arkadaşlarının en iyi fikirlerini ödünç almasına ve onları geliştirmeye çalışmasına izin verin. Eğer A kendisini B'den daha iyi bir şair olarak düşünüyorsa, bir denemenin sayfalarında bunu ima etmeyi bıraksın, B'nin şiirlerini yeniden yazmasına ve kendi geliştirilmiş versiyonunu yayınlamasına izin verin. X, Y'nin bu yılki Akademi resminden memnun değilse, onu karikatürize ederek çizmesine, *Punchy*'de bir eskize değil, gelecek yılın Akademisi için tam boyutlu bir resme izin verin. Gürültücü komitenin mizah anlayışına, onu kabul edeceklerini garanti edecek kadar güvenmeyeceğim; ama kabul etseler, daha parlak Akademi sergilerimiz olur. Ya da arkadaşlarının fikirlerini geliştiremiyorsa, en azından onları ödünç almasına izin verin; bunları kendi eserlerine uydurmaya çalışması ona iyi gelecek ve ödünç veren için bir reklam olacaktır. Saçma bir öneri mi? Pekâlâ, ben sadece modern sanatçıların birbirlerine Yunan oyun yazarları, Rönesans ressamaları veya Elizabeth şairlerinin yaptığı gibi davranmalarını öneriyorum. Herhangi biri, telif hakkı yasasının o barbar zamanların üretebileceğinden daha iyi bir sanatı teşvik ettiğini düşünürse, onu bundan vazgeçirmeye çalışmayacağım.

Daha sonra, bir kişinin bir sanat eseri tasarladığı ve bir başkasının veya başkalarının bu sanat eserini icra ettiği per-

formans sanatlarıyla ilgili olarak: Ruskin (her zaman için hak-sız değildi) uzun zaman önce, mimarlık özel durumunda en iyi çalışmanın tasarımcı ve icracılar arasında gerçek bir iş birliği gerektirdiğinde ısrar ediyordu: İşçilerin basitçe emirleri yerine getirdiği bir ilişki değil, tasarım çalışmalarında ortak oldukları bir ilişki. Ruskin, İngiliz mimarisini canlandırma projesinde başarılı olamadı, çünkü kendi fikrini sadece belirsiz bir şekilde görüp sonuçlarını düşünemedi, onun fikrinin sonuçları daha sonra William Morris tarafından daha iyi düşünüldü; ancak onun kısmen kavradığı fikir, ifade etmeye çalışacağım fikrin bir uygulamasıdır.

Bu sanatlarda (özellikle müzik ve dramayı düşünüyorum), kısaca ortaya koymak gerekirse, Bay Bernard Shaw tarafından geliştirilen sahne talimatlarından kurtulmalıyız. Bu gereksizliklerle kuşatılmış ve süslenmiş bir oyun gördüğümüzde, gözlerimizi ovuşturup şunu sormalıyız: “Bu da ne? Yazar, kendi itirafıyla o kadar kötü bir yazar ki, oyunu hakkında okullarda kullanılacak bir edisyon gibi görünmesini sağlayacak bir yorum yazmadan kendi yapımcısına niyetini netleştiremiyor ve oyuncu kadrosu oluşturamıyor mu? Yoksa yapımcılar ve aktörler, bu tuhaf eski şeyler yazıldığında, bu dayanılmaz laf kalabalığıyla tam olarak nasıl oynayacakları söylenmedikçe oyunu oynayamayacak kadar aptal mı? Yazarın ne kadar zeki bir insan olduğunu gösterme endişesi, ilk alternatifi belki de daha olası hâle getiriyor; ama gerçekten de bir seçim yapmamız gereksiz. Esasen ister yazar ister tiyatro topluluğu suçlansın, bu tür şeylerin (diyalog kendi tarzında zekice olsa bile) İngiltere’deki dramatik sanatın en düşük noktasında olduğu bir zamanda yazılmış olması gerektiğini anlayabiliriz.”

Ben sadece Bay Shaw’u genel bir eğilim örneği olarak kullanıyorum. Aynı eğilim, 19. yüzyılın sonlarındaki oyunların çoğunda iş başında görülüyor ve müzikte de aynı şekilde göze çarpıyor. 19. yüzyılın sonlarına ait herhangi bir müzik partisyonunu 18. yüzyıldan herhangi biriyle karşılaştırınız (elbette 19. yüzyıl edisyonunu değil), sanki besteci ya kendisini herhangi bir icracının müziğe anlam veremeyecek kadar anlaşılabilir bir şekilde ifade ettiğini ya da adına yazdığı icracıların yarım

akıllı olduğunu varsayıyormuş gibi, ifade işaretlerinin nasıl ser-
pildiğini görürsünüz. Bir oyun kitabındaki her sahne talimatı
ya da bir müzik notasyonundaki her ifade işaretinin ne yazarda
ne de icracıda yetersizliğin bir işareti olduğunu söylemiyorum.
Bazılarının gerekli olduğunu söyleyebilirim. Ancak, bir metni
çoğaltarak kusursuz hâle getirme girişiminin, yazarın kendi ic-
racılarına güvensizliğe işaret ettiğini söylüyorum,¹ bu sanatla-
rın geçmişte geliştikleri gibi yeniden gelişmesi için yazar bu gü-
vensizlikten bir şekilde kurtulmak zorundadır. Bu bir hamlede
yapılamaz. Ancak, elde etmek istediğimiz sonuç türüne odak-
lanıp bunun için bilinçli olarak çalışırsak, bu mümkün olabilir.

Her icracının zorunlu olarak bir ortak yazar olduğu gerçe-
ğiyle yüzleşmeli ve bunun sonuçlarını geliştirmeliyiz. İcracılarını
danışmanları olarak kabul etmeye istekli yazarlarımız olmalı:
Provalar devam ederken tiyatrodaki veya konser salonunda yeni-
den yazacak, yapımcı ve aktörler veya orkestra şefi ve orkestra
performans için metnin şekillenmesine yardım ederken metinle-
rini akıcı tutacak yazarlarımız olmalı. Bu yazarlar performans
işini o kadar iyi anlamalı ki, sonunda ürettikleri metin, sahne
talimatları veya ifade işaretleri olmadan anlaşılabilir. Yazarlığın
sorunlarına akıllıca ve eğitilmiş bir ilgi duyan ve sonuç olarak
yazarlarının güvenini hak eden ve iş birliği içinde söz hakkı olan
(yapımcılar ve şefler, aynı zamanda kadro ve orkestranın en
mütevazı üyeleri de dâhil) icracılar olmalı. Bu iki sonuç, muhte-
melen en iyi, belirli yazarlar ve belirli sanatçı grupları arasında
az çok kalıcı bir bağlantı kurarak elde edilebilir. Tiyatrodaki, bu
türden birkaç ortaklık zaten var ve drama için her iki tarafta
oyunun, yönetmenden yönetmene, sonunda belki de bir rüş-
vetle, performans için kabul edilene kadar elden ele dolaştığı
(maalesef henüz sona ermemiş) o eski kötü günlerde mümkün
olduğundan daha iyi iş çıkarması gereken bir gelecek vaat edi-
yor. Ancak bu ortaklıkların üreteceği drama ya da müzik belirli

¹ Herhangi biri bu sahne talimatlarının tiyatroya değil okura yönelik olduğunu
söylese de yazarın izleyicisiyle olan ilişkisinden kaynaklanan gerekçelerle bunlara
itiraz ediyorum. Bay Shaw'ın aptal olanın oyuncular değil de halk olduğunu
düşündüğünü söyleyebilirim. Bunun daha iyi olmadığını daha sonra göstereceğim.

yönlerden yeni bir tür sanat olmalıdır ve bu nedenle, bunu kabul ve talep etmek için eğitilmiş izleyicilerimiz olmalı; kendilerine tiyatro veya orkestra makinesi aracılığıyla beslenen hazır-yapım bir ürünle hızlı fabrika çıkışını istemeyen, ancak tiyatro topluluğunun veya orkestranın sergilediği, kendilerinin de oluşmasına yardım ettikleri performansın daha canlı ve hassas niteliğini takdir edip keyfini çıkarabilen izleyicilerimiz olmalı. Böyle bir performans, hiçbir zaman aşırı beslenmiş zengin akşam yemeği sonrası izleyicilerin izledikleri standart West-End² oyunu veya sıradan senfoni konseri kadar eğlenceli olmayacaktır. Hitap ettiği izleyici, eğlence değil sanat arayışında olmalıdır.

Bu beni reformun gerekli olduğu üçüncü noktaya getiriyor: Sanatçı ya da daha doğrusu sanatçı ve icracıların iş birlikçi birimi ile izleyici arasındaki ilişki. Öncelikle performans sanatlarıyla ilgilenmek gerekirse, burada talep edilen şey, izleyicinin sanatsal yaratım çalışmasında kendisini ortak olarak hissetmesidir (sadece kendini böyle hissetmesi değil, aynı zamanda fiilen ve etkili bir şekilde ortak olmasıdır). Şu anda İngiltere’de bu, Bay Rupert Doone ve Group Tiyatrosu’ndaki meslektaşları tarafından bir ilke olarak kabul edilmektedir. Ancak onu bir ilke olarak kabul etmek yeterli değildir ve bu ilkenin ayrıntılı olarak nasıl uygulanacağı zor bir sorudur. Bay Doone, izleyicilerine sadece seyirci olmayıp katılımcı oldukları güvencesini verir ve onlardan buna göre davranmalarını ister; ancak izleyiciler, kendilerinden ne yapmaları beklendiğine dair biraz şaşırma eğilimindedir. İhtiyaç duyulan şey, bir repertuar tiyatrosuna veya abone olunmuş bir dizi konsere katılanlar gibi değil (çünkü belirli bir restoranda sık sık yemek yemek başka bir şeydir, ama mutfakta hoş karşılanmak başka bir şeydir), ama daha çok bir tiyatro veya müzik kulübünün izleyicileri gibi az sayıda ve az çok istikrarlı izleyiciler yaratmaktır, burada izleyiciler sadece performanslara değil, provalara da katılma alışkanlığı içindedirler, yazarlar ve icracılar ile arkadaşlık kurarlar, hepsinin ait olduğu grubun amaçlarını ve projelerini bilirler ve her biri kendi çapına göre o grubun başarısından ve başarısızlığından

² Londra’nın batısındaki eğlence ve alışveriş merkezi. (Çev.)

kendini sorumlu hisseder. Açıkçası bu, ancak tüm tarafların söz konusu sanatın bir tür eğlence olduğu fikrinden tamamen kurtulup bunu ciddi bir iş, ‘hakiki bir sanat’ olarak görmesi durumunda yapılabilir.

Yayın sanatlarında (özellikle resim ve dramatik olmayan yazı) ilke aynıdır, ancak durum daha zordur. Kitapların ve resimlerin baskıyla ve halka açık sergiyle rastgele dağıtılması, iş birlikçi işlevinden yararlanmanın imkânsız olduğu, şekilsiz ve anonim izleyiciler yaratır. Bir ressam ya da yazar, insanlığın bu biçimsiz tozundan gerçekten de kendi izleyicisini belirginleştirebilir; ama sadece ün kazandığı zaman. Sonuç olarak, sanatsal güçleri henüz olgunlaşmamışken, izleyicinin yardımına en çok ihtiyaç duyduğu anda ona yardımcı olmuyor. Öğrenilen konularda uzman yazar daha mutlu bir konumdadır; başından beri, kendilerine hitap ettiği ve kendilerinden ona bir yankının ulaştığı emsal uzmanlardan oluşan bir izleyici kitlesi vardır; sadece dar ve uzman bir kitle için bu şekilde yazan kişi, bu yankının ona işinde nasıl yardımcı olduğunu ve bu kitlenin ondan ne beklediğini ve onun hakkında ne düşündüğünü bilmekten gelen güveni nasıl verdiğini anlayabilir. Ancak bugün uzman olmayan yazar ve ressam izleyicilerinin, kendileri için yararsız olduğu kadar iyi olduğu bir konumdadır. Kötülükler aşikârdır; bu tür insanlar ticarileşme ile yavan tuhafılık arasında bir seçim yapmaya itilir. Bu kötülükleri hafifletmek ve bir yazar veya ressam ile ihtiyaç duyduğu türden izleyici arasında bağlantı kurmak için çalışması gereken eleştirmenler ve hakemler, edebi ve sanatsal dergiler var. Fakat onlar, pratikte bunun kendi işlevleri olduğunu ya da olması gerektiğini nadiren anlar görünüyorlar, ya hiçbir şey yapmıyorlar ya da yarardan çok zarar veriyorlar. Bu olgu, kötüleşiyor; yayıncılar kitaplarının aldığı eleştirilerle ilgilenmekten vazgeçiyor ve satışlarda bir fark yaratmadığına karar vermeye başlıyor.

Bu durum değiştirilemezse; sanat biçimleri olarak resim ve dramatik olmayan edebiyatın var olmaya son vermesi, miraslarının kısmen çeşitli eğlence, reklam, eğitim veya propaganda türlerine kısmen de drama ve mimarlık gibi sanatçının izleyicileriyle doğrudan temas hâlinde olduğu diğer sanat biçimlerine

devredilmesi gerçek bir olasılıktır. Doğrusu, bu şimdiden gerçekleşmeye başladı. Bir zamanlar önemli bir edebi biçim olan roman, yarı okuryazar olanlar için bir eğlence olmanın dışında, neredeyse tamamen ortadan kalktı. Şövale resmi hâlâ boyanmaktadır, ancak yalnızca teşhir amaçlıdır. Satılmıyor. Bin sekiz yüz doksanlı yılların iç mekânlarını, yoğun şekilde resimler asılı duvarlarıyla hatırlayabilenler, günümüz ressamlarının artık var olmayan bir pazarı tedarik etmek için çalıştıklarının farkına varırlar. Bunu uzun süre yapmaya devam etmeleri mümkün değil.

Bu iki sanatın neslinin tükenme tehdidinden sanat olarak kurtarılması, onları izleyicileriyle tekrar temas kurmalarını sağlamaya bağlıdır. İhtiyaç duyulan temas türü, izleyicinin yaratıcı etkinlikte gerçekten paylaştığı iş birlikçi bir temastır. Bu nedenle, satıcılıkta herhangi bir iyileştirme ile bu elde edilemez,³ çünkü bu, sanat eserlerinin halka sunulmadan önce tamamlanmış olduğunu ve izleyicinin işlevinin onları anlamakla sınırlı olduğunu varsayar.

Edebiyat söz konusu olduğunda, bence böylesi bir temas kurmanın tek yolu, yazarların 'saf edebiyat' veya ilgisi konusuna değil, yalnızca 'teknik' niteliklerine bağlı olan edebiyat fikrinden vazgeçmeleri ve insanların okumak istediği konular üzerine yazmalarıdır. Bu, hakiki sanat tan eğlenceye ya da büyüye dönmek anlamına gelmez; düşündüğüm türden konular, ister okumanın kendisi içinde isterse gerçek hayattaki işlerde boşaltmak için olsun, duygu uyandırma güçleri için seçilen konulardan oluşmaz. Bunlar kendileri hakkında insanların zaten duygulara sahip olduğu konulardır, ancak bu duygular belirsiz ve karışık duygulardır; bu konuları okumak isterken, bu duyguları bilinç düzeyine yükseltmek, hayalgücüne dayalı biçimde onların farkına varmak istiyorlar.

Bu nedenle (bu da bu tür edebiyatı eğlence edebiyatından ve büyü edebiyatından ayıracaktır), bu, yazarın bir konuyu 'seçme-

³ Bununla birlikte, iyi bir yayıncı, yalnızca yazarların kendisine verdiklerini yayınlamak yerine, onlara (yapabilmesi gerektiği gibi) ne tür kitapların arandığını söylediği ölçüde, aradığımız iletişim türünü kurmaya yardımcı olabilir. En iyi yayıncılar zaten bunu büyük ölçüde yapıyorlar ve onlarla iş birliği yapamayacak kadar kibirli olmayan yazarlar bunu son derece değerli buluyor.

si' meselesi değil, bir konunun onu seçmesine izin vermesi meselesidir: Demek istediğim şu, çevresindekilerin belirli bir konuda hissettikleri ilgiyi onun kendiliğinden paylaşması ve bu ilginin yazdıklarını belirlemesine izin vermesi meselesidir. Bunu yaparak, çalışmalarının başlangıcından itibaren insanların iş birliğini kabul etmiş olacak ve bu nedenle iş birlikçi olarak kabul edilen insanlar, kaçınılmaz olarak onun izleyicisi hâline gelecektir. Bazı yazarlar bunu sanatsal standartlarının düşürülmesi olarak görecektir. Ancak bu, yalnızca sanatsal standartlarının yanlış bir estetik teoriye karışmış olmasından kaynaklanır. Sanat tefekkür değil, eylemdir. Sanat tefekkür olsaydı, kendisini etrafındaki dünyanın yalnızca bir seyircisi olarak oluşturan ve gördüklerini tasvir eden veya tanımlayan bir sanatçı tarafından izlenirdi. Ancak, bir duygu ifadesi olarak ve bir topluma hitap ediyor olarak sanat, sanatçının, halkının duygularına ve dolayısıyla bu duyguların bağlı olduğu etkinliklere katılmasını gerektirir. Günümüzde yazarlar, önemli edebiyatın önemli bir konu olmadan yazılamayacağını fark etmeye başlıyorlar.⁴ Bu farkındalıkta, henüz yazılacak başarılı bir edebiyat umudu yatmaktadır; çünkü konu, izleyicinin iş birliğinin yazarın çalışmasını besleyebileceği noktadır.

Resim durumunda, aynı gelişme çizgisi açıktır; ancak kötüye kullanılma ihtimali daha az iyidir. Esas olarak İngiliz okurlar için ve İngiltere'deki koşullar hakkında yazıyorum; İngiliz resminin geleneksel olarak çok daha az kuvvetli olması ve ülke hayatına İngiliz edebiyatına göre çok daha az güvenli bir şekilde kök salması bilinmektedir. Resimde, bireyci 19. yüzyıl sanatının çürümesine işaret eden tuhafliklar ve 'izmler'den oluşan aptalca karmaşadan çıkmaya pek başlamadık. Günümüzde İngiliz resminde İngiliz yazımında gördüğüm kadarıyla İngilizlerin ya da büyük ve önemli bir kesiminin görmek istediği konuları resmederek izleyicinin iş birlikçi enerjilerini kullanmaya yönelik böyle bir eğilim görmüyorum.

Yine de bu ülkede resim son yıllarda çok gelişti. Kraliyet Akademisi'nin 1937 sergisi, çok sayıda katılımcıda on yıl önce

⁴ Krş. Louis MacNiece, "Subject in Modern Poetry", *Essays and Studies by Members of the English Association*, vol. XXII (1937), s. 146-58.

düşünülemez olan ortalama bir yetkinliğe tanıklık etti. İngiliz resmine kesinlikle bir şey oluyor; bu, İngiliz edebiyatına olanlarla kıyaslanmaya değmeyecek bir şey değil. Her biri, eğlence değerini zengin kültürsüz bir izleyici kitlesine bağlamaktan vazgeçiyor ve bu amacın yerine, ücretlilerden ya da işsizlik parası alanlardan oluşan bir izleyici kitlesi için eğlence değeri amacını ya da büyü değeri amacını değil gerçek sanatsal yeterlilik amacını getiriyor. Ancak mesele şudur: Bu sanatsal yetkinlik ideali geriye, sanatçının tek amacının ‘kendini’ ifade etmek olduğu 19. yüzyıl bireyciliğinin çıkmaz sokağına mı yoksa ileriye sanatçının bireyci iddialarını bir kenara bırakarak izleyicisinin sözcüsü olarak yürüdüğü yeni bir yola mı yönlendiriliyor?

Edebiyatta başlıca öne çıkanlar seçimi yapmış ve bu seçimi doğru olarak yapmışlardır. Bunun itibarı, medeniyetimizin çürümesini, herkesi ilgilendiren bir konu olarak uzun bir şiir dizisinde kendi teması yapıp örnek oluşturan büyük bir şaire aittir. Bir veya iki önemsiz şey dışında, Bay Eliot hiçbir zaman ‘saf edebiyat’ şiiri yayımlamadı. Geriye dönüp bakıldığında, onun ilk şiirlerinin tamamını *Çorak Ülke* [*The Waste Land*] için bir dizi taslak ve çalışma olarak görüyoruz.⁵ Önce *Prufrock*’ta nazik bir ironiyle, başkalarının duyguları için hayal kırıklığına uğramış bir gözle sadece önemsiz bir şair gibi davranarak, sonra *Gerontion*’da derinleşen yoğunluk ve *Sweeney* şiirlerinde artan vahşetle, ağzını Marlowe’un Mephistophilis’inin muazzam ulumasına –“Ne cehennem ama”– göre derece derece şekillendirerek kendi benliğini buldu (bu benlik, dışarıdan bakan birine göre, baş entelektüel, edebiyata dalmış –daha iyi bilmiş olması gereken biri tarafından adlandırıldığı gibi– kamu yarından habersiz bir başka Henry James gibi görünüyordu).

Çorak Ülke’de tasvir edildiği gibi uygarlığımızın çürümesi, bir şiddet ve haksızlık meselesi değildir. Erdemli olanlara yapılan zulümde ve kötülerin yeşil bir defne ağacı gibi serpil-

⁵ Bunu kendisi söylemiştir. *Çorak Ülke*’nin sonundaki “Yalan da size uygun öyleyse” kelimeleri, *Ispanyol Trajedisi*’nde (Perde IV, Sahne 1) Hieronimo’nun “Toledo’dayken, orada çalıştım” diye yazdığı oyunu duyurduğu pasajı sunuyor ve bu gençlere özgü eserin, mevcut duruma uyacağını bildiriyor.

mesinde sergilenmez. Daha acımasız günahların, açgözlülüğün ve şehvetin zaferi de değildir. Boğulan Fenikeli denizci⁶ kar ve zararı unuttu; Barbar kralın Philomel'e tecavüzü sadece oyma resimdir, solmuş bir zaman kalıntısıdır. Bunlar hatıradır: Soğuk çerçöp, ölü ağaç, kupkuru kayalıktan başka hiçbir şeyin olmadığı, ölü topraklardan leylaklar üreten bir Nisan tarafından çırılçıplak açığa çıkarılan, ama insanın ölü kalbinde yeni bir yaşamın olmadığı bir şimdiki zamandan farklıdır. Burada özel duyguları ifade etmek söz konusu değil; yapılacak resim herhangi bir bireyin veya sabah veya akşam güneşiyle sahte tarihe doğru uzansa da herhangi bir bireysel gölgenin resmi değildir; bu, hiç yaşamadıkları için Tanrı'ya ve düşmanlarına eşit derecede nefret duyanları içeren, o Araf'ın kış sisinde Londra Köprüsü üzerinden akan koca bir insan dünyasının resmidir, bu resim onları izler.

Resim açılıyor. Önce zenginler, aylak insan ve onun aylak metresi, tüm lüks ve öğrenim aygıtlarıyla çevrili; ama kalplerinde şehvet bile yok, sinirleri gergin ve can sıkıntısının edilgenliğinden başka bir şey yok. Sonra geceleyin meyhane; fakirler, aynı boş kalplerle: Boş boş atışmalar, iyi günlere duyulan nafile özlem, kısır rahimler ve solmuş, başarısız gençlik ve "Acele edin lütfen, zamanı geldi" uyarısıyla zevzekliği noktalayan kimliksiz, korkunç bir ses. Tüm bunların bitme zamanı; zamanın kanatlı arabası, güzel ve özel bir yer olan mezar ve deli Ophelia'nın iyi geceleri, onu bekleyen nehir. Sonra boş yaz sevişmelerine, beyhude tutkusuz ayartmalara, kibri kayıtsızlıkla karşılanan âşığa, hiçbir şey beklememek için yetiştirilmiş metrese ilişkin hatıralarla ve Sir Christopher Wren'in yarattığı ihtişam, Elizabeth'in şatafatı, şehvetin gerçek ve savaşıma değer bir şey olduğunu düşünen Aziz Augustine'ne ilişkin zıt hatıralarla dolu nehrin kendisi.

Bu kadar detay yeter. Şiir, tüm insan etkinliklerini tek başına besleyen, sağlıklı akan duygu suyunun kurumuş olduğu bir dünyayı anlatır. Bir zamanlar sağduyunun yenilgisini, insan bireyselliğinin yok edilmesini, insanların küçük gemilerinin

⁶ Boğulan Fenikeli Denizci T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinde tarota yapılan bir göndermedir. (Çev.)

enkazını tehdit edecek kadar güçlü bir şekilde işleyen tutkular büzüşüp yok oldu. Kimse vermiyor; hiç kimse sempati duyarak kendini riske atmıyor; kimsenin kontrol edecek bir şeyi yok. Kendi içimize hapsedildik, rüzgârsız bir bencillikte mahsur kaldık. Bize kalan tek duygu korkudur: Bizzat duygu korkusu, içinde boğulma korkusu, bir avuç tozdan duyulan korku.

Bu şiir hiç de eğlenceli değil. Hiç büyüülü de değil. Onun hiciv ya da ahlaksızlıkların eğlenceli bir betimlemesi olmasını bekleyen okur, propaganda ya da ayağa kalkıp bir şeyler yapmak için bir teşvik olmasını bekleyen okur kadar hayal kırıklığına uğrar. Her iki tarafın da can sıkıntısına karşı, hiçbir iddia ve teklif içermiyor. Şiiri politik erdeme bir kışkırtma olarak düşünen küçük, yeni Kiplingler için bu şiir daha da kötüdür; çünkü hiç kimsenin ve hiçbir şeyin suçlanamayacağı bir kötülüğü, kapitalistleri vurarak veya bir sosyal sistemi yok ederek iyileştirilemeyen bir kötülüğü betimler, bu, medeniyeti öylesine kemirmiş bir hastalıktır ki, lapa kansere ne kadar yararlıysa politik çareler de bu hastalığa o kadar yararlıdır.

Eğlence ya da büyü değil, şiir isteyen ve eğer bunların hiçbiri değilse şiirin ne olabileceğini bilmek isteyen okurlara, *Çorak Ülke* bir cevap verir. Bunun üzerine düşünerek hem eğlence değerini hem de büyüülü değeri terk edip izleyicilerinden bir konu çıkaracaksa sanatın sahip olması gereken bir özelliği daha tespit edebiliriz. Sanat, kehanetsel olmalı. Gelecek şeyleri önceden bildirmesi anlamında değil, izleyicisine hoşnutsuzlukları pahasına kendi kalplerinin sırlarını anlatması anlamında sanatçı, kehanette bulunmalı. Bir sanatçı olarak işi, açıkça konuşmak, içini dökmektir. Ama söylemesi gereken şey, bireyci sanat teorisinin düşünmemizi istediği gibi kendi sırları değildir. Topluluğunun sözcüsü olarak söylemesi gereken sırlar topluluğunun sırlarıdır. Ona ihtiyaç duymalarının nedeni, bir bütün olarak hiçbir topluluğun kendi kalbini bilmemesidir; bu bilgidен yoksun kalan bir topluluk, cehaletin ölüm anlamına geldiği bir konuda kendisini kandırır. O cehaletten kaynaklanan kötülükler için şair, ermiş olarak hiçbir çare önermemektedir, çünkü zaten bir çare vermiştir. Çare, şiirin kendisidir. Sanat, toplumun en kötü zihinsel hastalığı olan bilincin yozlaşmasının ilacıdır.

DİZİN

A

Addison 143
ahlak teorisi 48
ahlaki hastalıklar 144
akademi portresi 84
akademik estetik 19
akıl 19, 71, 74, 85, 88, 167, 175, 179, 198,
200, 207, 211, 214, 215, 218, 219, 231,
248, 249, 261, 275, 276, 277, 278, 279,
283; ~ın duyguları 261
Alcibiades 120
Alexander 107, 154, 176, 204, 205
alışkanlık 217
Allen, Grant 133
amaçlar 28, 36, 45, 61, 65, 222, 267, 268
an 210
analojik anlamlar 23
Antik Mısır heykelleri 25
antropologlar 69
antropoloji 69
Aristodemus 122
Aristoteles 29, 30, 36, 41, 42, 48, 53, 55,
56, 59, 60, 61, 62, 106, 120, 122, 135,
171, 185, 198, 252, 254, 256
Arşimet 261, 262
artefakt 28, 30, 33, 41, 47, 53, 65, 86, 115,
137, 139, 293
arzu 30, 31, 49, 56, 121, 142, 143, 162
asalaklar 107
aşk 48, 83, 92, 229
Athanasiyus 134
Augustine 321
Austen, Jane 127
Avrupa 105; modern ~ bilinci 99; mo-
dern ~ medeniyeti 163
Aydınlanma 80
Aztek 104

B

Bacon, Francis 19, 306
basit ideler 177
bastırma 184, 217, 222

başarı 158

bebeklik 237

beceri 20, 21, 37, 38, 39, 41, 46, 52, 62,
89, 115, 124, 135, 140, 166, 228

Beethoven 18, 93, 96, 129, 306, 307

Ben Jonson 34, 38

benlik 208, 209, 210, 222, 229, 283, 320

Berenson 150, 151, 152

Bergson 92, 258

Berkeley 176, 178, 179, 180, 181, 182,
183, 185, 186, 189, 192, 195, 207, 224

biçim 28, 35, 36, 115, 230, 255, 268, 288,
294, 318

bilim 18, 42, 59, 66, 67, 70, 74, 107, 113,
133, 147, 164, 171, 185, 218, 224, 252,
257, 263, 277, 288

bilimsel aptal 68

bilinç 195, 206, 207, 208, 211, 214, 215,
216, 222, 230, 231, 232, 244, 275, 276,
278; ~ yozlaşması 216, 322; ~ bozuk-
luğu 247; ~dışı 33, 132, 204; ~li dene-
yimin 234

bireycilik 303, 304, 305, 307

birinci düzen 167, 168; ~ yasaları 186

biyolojik toplum görüşü 100

Blake, Vernon 150

boş zaman 104

Brangwyn, Frank 149

Breughel 63

Broad 181

Brooke, Rupert 241

Buddha 239, 240

Bull, John 101

Burne-Jones 126

büyü 21, 43, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75,
76, 77, 78, 80, 81, 87, 88, 89, 91, 92, 96,
100, 101, 102, 107, 108, 129, 270, 318,
320, 322; ~nün özü 76

Büyük İtalyan ressamı 150

C

caz 65, 111

Cézanne 149, 150, 151
cinsel: ~ aşk 48; ~ fantezi 93; ~ tutku 285
Coleridge 125
Condillac 200, 201
Cotman 149

Ç
çarpıtma unsuru 114
çocuk 26, 33, 88, 135, 149, 163, 181, 188,
189, 193, 207, 225, 227, 234, 236, 237,
238, 244, 304; ~taki dilin kökeni 237
çürütülmüş teori 113

D
d'Annunzio 126
dans 83, 242
Dante 94, 107, 285, 286, 298, 312
davranışçılık 205
değer 154
deha 124, 125, 300
dehşet 64, 73, 79, 227
Descartes 175, 176, 186, 204, 218, 306
devlet 23, 81
devrim 103, 150
dış dünya 166
dışavurum 118
dikkat 203, 204, 206, 209, 220
dil 223, 233, 238, 243, 247, 250, 251, 253,
254, 258, 262, 264, 265; ~in bilimsel
kullanımı 223, 258, 259; ~in duygusal
kullanımı 223, 286; ~i sembolizme
dönüştürmek 257
din 44
dinleme 145, 146, 153, 244, 245, 249
dinleyici 233, 245, 246, 262, 287, 304,
305
doğa: ~ dünyası 166; ~ yasaları 167, 180,
183, 186, 189
doğası değiştirilmiş' sanat 267
dokunsal değerler 151, 240, 293
dolayısızlık 175
Doré 93
drama 60
Draper, Ruth 98
duyarlı organizmalar 244
duygu 35, 42, 60, 65, 75, 77, 83, 86, 87,
90, 91, 94, 100, 115, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 123, 130, 156, 161, 162,
163, 164, 165, 227, 228, 229, 232, 233,
235, 236, 239, 241, 242, 245, 246, 253,
257, 258, 261, 262, 266, 269, 271, 274,

277, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 289,
302, 318, 319, 321, 322; ~ ifadesi 117,
119, 277, 302, 319; ~ ifadesi olarak ha-
kiki sanat 119, 121
duygusal: ~ temsil 62, 65; ~ yük 162, 163,
227, 230, 231, 232, 234, 262, 264
duyma 152, 153, 161, 167, 179, 202, 206,
245
duyu verileri 162, 165, 166, 168, 169,
170, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181,
182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190,
194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 209,
211, 213, 214, 220, 228, 283; ~ arasın-
daki ilişkiler 166, 169, 198, 202; ger-
çek ~ 176, 177, 182
duyu: ~ akışı 169, 210; ~ ideleri 178, 179,
180, 183; ~ yanılsamaları 190
duyum 162, 172, 193, 196, 200, 206, 209;
gerçek ~ 173, 175, 178, 182, 184, 186
duyusal deneyim 152, 168, 295, 296
düşünce 160, 165, 211, 240, 247, 249,
251, 261; ~nin çift kutupluluğu 158; ~
yasaları 167
düşünme 159, 161, 165, 200, 204; ~ ve
hissetme arasındaki karşılık 158
düşünüm ideleri 184, 200
düzyazı 26

E
edebiyat 26, 45, 78, 93, 95, 96, 118, 133,
259, 260, 288, 310, 318, 319, 320
eğlence 26, 59, 60, 61, 66, 78, 81, 82, 86,
87, 88, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 98, 99,
102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 120, 128, 129, 143, 144, 265,
269, 270, 288, 310, 316, 317, 318, 320,
322; ~ sanatı 59, 61, 88, 92, 98, 106,
110, 144, 270
ekonomi 31
eleştiri 304
eleştirmen 18, 96, 97, 98, 99; ~in görevi
98
Eliot 18, 38, 39, 285, 298, 299, 320, 321
Elizabeth Dönemi 95, 101
emperyalizm 79
entelektüeller 126
entelektüelleştirilmiş dil 254, 263, 286
estetik 14, 16, 19, 21, 45, 51, 56, 106, 121,
126, 134, 143, 267, 281, 282, 295, 303,
304, 305, 311; ~ bilinç 79, 269; ~ dene-
yim 46, 49, 50, 51, 171, 267, 282, 290,

291, 292, 293, 295, 302; ~ mistisizm
134; ~ değer 50; ~ etkinlik 51, 293; ~
etkinliğin ölü bedeni 268; ~ teori 13,
14, 15, 20, 46, 48, 51, 97, 303

estetler 78

etik 171, 217

Euripides 312

evrensel 56

ezgi 137, 140, 144, 145

F

fakirler 80

fantastik ideler 177

fantezi 143, 217

felsefi: ~ dil 174, 224; ~ yazı 288

Fields, Gracie 98

fildişi kule 126

filozof-estetikçiler 17, 18, 19

filozoflar 113, 286; ~ın estetiği 19

fizik yasaları 182

fiziksel antropoloji 239

fizyoloji 178

formlar 147

France, Anatole 126

Fransızca 69, 234, 238, 241

Frazer 67, 70, 73, 74

Freud 70, 71, 72, 73, 85, 133

futbol 110

G

Galsworthy 91

gayret 158

gazetecilik 105

gerçeklik 177

gerilim hikâyeleri 93

Giambattista Vico 88

Goethe 133

görme 57, 141, 152, 155, 161, 167, 172, 173,

180, 182, 193, 202, 203, 206, 212, 293

görsel: ~ deneyim 151; ~ hayalgücü 151;

~ sanat 149

Gramer 250, 252, 253, 254, 257

Graves, Robert 132

gündüz düşleri 144

güzel 21, 49, 50, 101, 225; ~ sanatlar 47

güzellik 48, 49, 51, 99, 100, 153; ~ idesi 50

H

hafıza 138, 210

hakikat 19, 48, 114, 174, 176, 193, 222,

278, 279

halk 111, 174, 301

Hamlet 130, 306

hammadde 28

Handel 306

Hardy, Thomas 129

hayal 155, 173, 190, 217, 221, 277

hayalgücü 141, 142, 143, 148, 149, 155,
157, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 180,
181, 182, 183, 184, 186, 196, 197, 198,
202, 205, 211, 213, 214, 219, 221, 222,
223, 247, 248, 249, 277, 294; ~ne da-
yalı dil 224

hedonizm 89

Hegel 300

Heine 35

heykeltıraş 33

his 35, 159, 160, 163, 171, 204, 207, 209,
211, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 221,
222, 236, 241, 285; ~ akışı 160

hisler 65, 160, 165, 166, 167, 201, 208,
214, 220, 222, 242

hissetme 116, 150, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 170, 171, 206, 219, 220,
241, 301; ~ ve düşünme zıtlığı 160

Hobbes 175, 176, 177, 224

Hollywood 142

Homer 49, 58

Hristiyanlar 93, 135

Hume 171, 176, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 195, 199, 200, 201, 202, 206, 207,
210, 211, 213, 294

İ

iç gözlem 177, 182, 183, 195, 205

iç mimarlar 157

içgüdü 237

idealizm 251

ideler 171, 176, 177, 178, 182, 183, 200,
201, 202, 210, 211, 212, 213, 247, 266

ifade 112, 115, 116, 118, 121, 128, 223,
226, 232, 235, 236, 241, 245, 260, 265,
303, 305

iktidar 94; ~ın verdiği zevk 94

ilham 33, 132

ilişki teorisi 179

ilkel zihniyet 68

İngiliz ampiristler 187

İngilizce 23, 25, 34, 70, 101, 132, 161,
193, 196, 225, 234, 240, 241, 265, 285

İnka 104

insan doğası 185

işçiler 104

iyi sanat 55, 98, 101, 121, 269, 270
iyilik 77, 100, 185
izlenim(ler) 171, 183, 200, 202, 211, 213,
214, 248, 294, 295; ~ ile ide arasındaki
fark 206
izleyici 15, 31, 60, 89, 90, 91, 98, 118, 124,
125, 151, 290, 291, 296, 299, 300, 302,
303, 310, 311, 316, 317, 320

J

James, Henry 320
James-Lange Teorisi 230, 231
Jerome, Jerome K. 91
Jowett 56, 257
Joyce 18
Jung 133

K

Kant 50, 150, 168, 171, 175, 182, 185,
186, 187, 192, 198, 221, 254
karakter eğitimi 82
Kartezyenler 187
katarsis 116
Kelt sanatı 64
kendini ifade etmek 116, 250
kıyafet 240, 241
Kipling 78, 79, 241
koku 228
komedi 57, 122
komünizm 79, 270
konuşma 41, 60, 77, 82, 101, 128, 137, 145,
174, 189, 199, 225, 233, 238, 239, 240,
241, 242, 243, 245, 250, 253, 304, 310
konuşmacı 244, 245, 246, 247, 253, 258,
304; ~ ve dinleyici arasındaki ilişki 245
korku 60, 61, 93, 161, 162, 181, 207, 228,
229, 230, 232, 236, 322
kötü sanat 274, 275, 276
kriteriyolojik 171
kukla 147
kültürel antropoloji 239

L

Leibniz 176, 187
Leighton 126
Leonardo da Vinci 133
Lévy-Bruhl 70, 71, 73
Lewis, Monk 93
Locke 67, 68, 175, 176, 177, 178, 179,
183, 184, 187, 195, 197, 200, 203, 224
Lowenfeld, Margaret 88

M

madde 28, 35, 36, 135, 147, 174
Malebranche 178, 197
mantıksal biçimler 255
Marryat 90
Masaccio 151, 152
masallar 91
Mass 129
matematik 168, 225, 257
matematiksel fizik 218
materyalistler 196
medeniyet 26, 85, 92, 104, 106, 108, 111,
238, 239, 240, 242, 312; ~ tarihçisi 26
metafizik 71, 160, 168, 199, 250, 282, 312
metafizikçiler 137
Michelangelo 18, 38, 107, 312
Mickey Mouse 111
Milne, A. A. 91
mimari 105, 157
modern analitik mantıkçı 256
modern sanat 78
Molière 71, 73
Monet 151
Moore 198, 199, 202
morfoloji 252
Morris, William 126, 314
Mulvaney 241
mühendis 137, 138, 140
müzik 31, 36, 37, 43, 46, 60, 81, 101, 107,
122, 135, 137, 141, 145, 146, 147, 148,
149, 152, 153, 155, 240, 241, 314, 315, 316
müzişyen 36, 141, 155

N

natüralizm 63, 64
nefret 83, 90, 133, 134, 229, 321
nevroz 70, 74
Newton 176
nezaket anlamları 23

O

olgular 69, 71, 131, 171, 185, 232, 249,
276, 293; ~a yönelmek 112
opera 36, 37
optik 182
ortak kullanım 16
ortaya çıkış teorisi 231
oyun 13, 60, 82, 88, 91, 94, 135, 239, 307,
308, 309, 313, 314, 315

Ö

öfke 116, 117, 118, 119, 134, 161, 206,
207, 210, 229
öz bilinç 236, 244
özgürlük 99, 185, 195, 197, 207, 222, 313

P

parça idesi 27
parçalar 29
perspektif 157, 158
Pindar 58
Pisagor 287
piyano 147
planlama 28, 33, 34, 139
Platon 21, 30, 31, 41, 42, 48, 50, 51, 53,
56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 105, 106, 107,
108, 110, 218
Poe 63, 93
polisiye 94
Pope 38, 125
portre 46, 54, 55, 62, 63, 64, 84, 269, 297
pratik yaşam 42, 86, 87, 103
Price 150, 180, 181
psikanalist estetikçiler 144
psikanalistler 65, 133, 218, 219
psike 164, 282, 283
psikoloji 19, 31, 46, 76, 94, 119, 121, 164,
171, 182, 311
psşik: ~ deneyim 207; ~ duygular 229,
230, 235, 283; ~ ifade 229
Purcell 111
püritenlik 108

R

Radcliffe 93
radikal ampirizm 176
radyo 110, 310
Raphael 54, 151
Rembrandt 54
renk(ler) 154, 190, 199; ~-sembolizmi 163
resim 13, 26, 31, 36, 45, 47, 49, 52, 55, 92,
105, 109, 122, 129, 135, 140, 144, 149,
150, 151, 152, 154, 155, 157, 217, 240,
268, 270, 273, 292, 293, 295, 296, 297,
304, 317, 319, 321; Roma ~i 26
ressam 25, 26, 52, 54, 55, 62, 63, 96, 126,
151, 154, 155, 291, 292, 293, 295, 296,
304, 317
Reynolds, Joshua 55, 120
Richards, I. A. 45, 133, 223, 257, 258, 259
Roma 26, 104, 105, 106, 107, 110

romancılar 26, 126
Romantizm 34, 55
Rönesans 21, 53, 78, 80, 92, 105, 151,
157, 254, 311, 313
Ruskin 55, 314
Russell 180
rüya görme 141

S

sağduyu 186, 187, 230; ~ ayrımı 172, 186,
187, 194
sanat 14, 16, 17, 21, 22, 24, 47, 56, 128,
156; sahih ~ 270; sahte ~ eserleri 141;
sözde ~ 44, 89, 95, 144; ~ eleştirisi 46,
96, 97, 273; ~ eserleri 25, 34, 37, 38, 45,
46, 47, 50, 100, 132, 135, 141, 144, 147,
148, 271, 284; ~ felsefesi 15, 18, 273;
~ı insanlara getirmek 111; ~ için ~ 78,
288; ~ idesi 50; ~tan zevk almak 152;
~ta özgünlük 53; ~ tarihçisi 26; ~ te-
orisi 24, 31, 40, 42, 45, 51, 65, 89, 112,
114, 132, 143, 157, 248, 258; yeni ~ 61;
yüce ~ 36
sanatçı: ~-estetikçiler 17, 18, 19; ~nın bi-
linçdışı zihni 132
sanatsal: ~ bilinç 281; ~ deneyim 273; ~
yaratım 311
sanayi-i nefise 21, 47, 48
Savonarola 107
Sayers 94, 102
sembol 65, 223, 224, 225, 226, 263
sembolizm 224, 262, 263, 264
Semon 201
sempati 50, 59, 228, 244, 322
sesin duyuusal zevki 146
Shakespeare 18, 19, 21, 94, 95, 96, 108,
109, 111, 130, 132, 148, 285, 303, 304,
305, 306, 307, 312
Shandy 55, 118, 135
Shaw, Bernard 90, 314, 315
Shelley 96, 285, 286
sinema 92, 105, 109, 110, 310
sinsilik edebiyatı 95
Sisley 151
Sitwell 18, 38, 39
Skeaping, John 25
Sokrates 29, 56, 57, 58, 60, 122
sonlu varlıklar 136
sözdizimi 252
sözlükbilim 251, 252
Spinoza 19, 176, 217, 218, 222, 229, 274

Stein 18, 19
Strindberg 63
Sweeney 298, 320

Ş

şair 19, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 57, 58, 60, 118, 119, 124, 125, 127, 278, 279, 286, 304, 313, 320, 322; ~in deneyimiyle 'deneyimimizin genişlemesi' 39
şey 250, 255, 257
şiir 20, 21, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 46, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 81, 88, 97, 100, 105, 106, 118, 122, 135, 140, 144, 152, 242, 286, 287, 288, 306, 307, 320, 322

T

taklit 52, 56, 58, 88, 108, 173, 236, 237, 238, 268
tanım 17
tanımlama 119
Tanrı 19, 30, 82, 101, 109, 129, 134, 135, 136, 196, 242, 282, 304, 312, 321
tarihsel toplum görüşü 100
tek tip elbise 241
teknik: ~ beceri 37; ~ olmayan yapım 132; ~ sanat teorisi 31, 33, 34, 41, 47, 52, 122, 125, 257; ~ yapım 131
telif hakkı yasası 313
temsil 52, 56, 62, 96, 114
temsilî: ~ sanat 52, 62, 65, 88, 122, 123; ~ şiir 58, 59
teofobi 134
teoloji 134, 168
teşhirciler 129
Thomas 287, 299
Thomizm 286, 287
tiksinti 143
Titian 54
tiyatro 36, 94, 107, 130, 270, 301, 309, 314, 316
Tolstoy 259
trajedi 57, 60, 122
Turner 55, 306
tüketici toplumu 107
Tylor 67, 68, 70, 73, 74

U

utanç 229, 230
uyandırma 115

uydurma 87, 141, 142, 143
uygulama 28, 33, 34, 72, 85, 139, 147, 222
uzam 160, 166, 167, 249, 258; ~ ve zaman 166

V

Van Gogh 63
vatanseverlik 81
Velazquez 54
vicdan 109
Viktorya Dönemi 95
W
Wagner 36, 37
Wilde 43, 79
Wilson, Cook 260
Wisden 168

Y

yaban 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 85, 260
yansıtma 217, 235, 244
yararlı sanatlar 21, 47
yaratma 75, 76, 128, 134, 135, 140, 144, 145, 156, 278
yas 83
yaşam akışı 103
yazar 259, 307, 308, 310, 314
Yeats 126
Yeni Platoncular 135
yetersiz duygulanım ideleri 222, 274
Yunan: ~ dünyasının çöküşü 61; ~ heykeli 26; ~ tiyatrosu 26
Yunanlılar 20, 21, 23, 85, 93, 105, 272

Z

zaman 160
zanaat 20, 21, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 45, 47, 52, 53, 114, 115, 122, 124, 126, 131, 147, 151, 155, 250, 268
zanaatkâr 28
zevk kurguları 177, 195
zihin 64, 204; ~ durumu 32, 41, 104; ~ gözü 149
zorlanım-nevrotiği 72

