

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>

Yaşama sanatı

Crispin Sartwell

DÜNYA TİNSEL GELENEKLERİNDE GÜNDELİK HAYATIN ESTETİĞİ



İngilizceden çeviren: Abdullah Yılmaz



CRISPIN SARTWELL

Obscenity, Anarchy, Reality (Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik) adlı çalışması ulaştığı çevrede övgüyle karşılanan Sartwell; Alabama Üniversitesi'nde yardımcı profesör olarak çalışmaktadır.

Northem Arizona Üniversitesi'nden Alison Leigh Brown kitabı, "Bu kitap, inanılmaz ölçüde dürüst. Sartwell, davranışları ve yönelimleri hakkında hiçbir şeyi anlatmaktan çekinmemiş. Bunu, kendi dürüstlüğü'nün altını çizmeksizin ve herhangi bir konum almaksızın başarmış. Gerçekliğin karşı-yorumunu şok edici ve ilginç buldum. Neredeyse her sayfasında katılmadığım bir düşünce olmasına karşın, kitabı sevdim. Bence, bu durum her zaman bir kitabın okunmaya değer olduğuna işaret eder. Kitabı iki oturuşta okudum; bu ikisi arasında da aklım hep ondaydı. Sanki iradem dışarıda gerçekleşen bir şeydi bu!" diye değerlendirmişti.

Daha sonra yayımladığı *The Art of Living-Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions (Yaşama Sanatı-Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği)* adlı çalışması da aynı çevre tarafından çok beğenildi. Tennessee Üniversitesi'nden Renee Lorraine ise elinizdeki kitap hakkında şunları söylüyor: "Estetik, geleneksel olarak, yararsız olmakla ün salmıştır; sanat gibi, estetik de salt kendisi için ve çoğunlukla entelektüeller için var olan bir şey olarak bilinir. Oysa Sartwell, sanatın ve estetiğin yalnız entelektüeller ve seçkinler için değil herkes için yaşamsal nitelikte olduğunu ve gündelik hayatla ilişkili olduğunu gösteriyor. Kitap, kadınların, azınlıkların ve dünya geleneklerinin deneyimlerine özenle yaklaşıyor, ancak bunu yaparken 'politik olarak doğruculuk'a körü körüne bağlılığı aşmış görünüyor; bu nedenle tavsiye ederim."

Sartwell kendisini şu sözcüklerle anlatmayı yeğlemektedir: "Ben gerçekliği sıkı bir öğretmenden, bana kıvırtıp kaçacak bir delik bırakmayan bir öğretmenden öğrendim. Oturup o öğretmeni dinlemek zorundaydım: Benim öğretmenim alkol ve uyuşturucu bağımlısıydı. İşe on dördümde marihuana içerek başladım, on beş yıl boyunca her gün içtim. Kokain, LSD ve başka uyuşturucu türleriyle tanıştım. Babam henüz 49 yaşındayken bağımlılıkları yüzünden göçtü gitti. Erkek kardeşlerimden biri PCP bağlantılı bir cinayete kurban gitti, öteki kardeşim aşırı dozdan öldü; üçüncü kardeşim de eroin aşkına yapılan bir silahlı soygun yüzünden beş yıl hapis yattı. Defalarca işimi kaybettim, arabam taklalar attı, vb."

Ayrıntı: 268
İnceleme dizisi: 147
Yaşama Sanatı
Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği
Crispin Sartwell

İngilizceden çeviren
Abdullah Yılmaz

Yayıma hazırlayan
Sedef Özge

Kitabın özgün adı
The Art of Living
Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions

State University of New York Press/1995
basımından çevrilmiştir.

© Jean Sue-Johnson Libkind

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altın

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzeltili
S. Asaf Taneri

Baskı ve cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: (0 212) 212 03 39-40

Birinci basım 2000

ISBN 975-539-271-8

Crispin Sartwell

Yaşama Sanatı

Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği



İçindekiler



— GİRİŞ	9
---------------	---

Birinci kısım

Sanat kavramına giriş

I. SÜREÇ VE ÜRÜN	17
II. ZEN VE YAŞAMA SANATI.....	44
III. SANAT VE SAVAŞ: <i>BHAGAVAD-GITA</i> 'NIN PARADOKSU	58

İkinci kısım

Estetik yeniden bütünleşme

IV. SANATIN GELECEĞİ.....	78
V. AMERİKAN POPÜLER MÜZİĞİNDE SANAT VE GELENEK	96
VI. BİLME SANATI.....	129
VII. TEKNOLOJİNİN TAOSU.....	149
— SONUÇ YERİNE.....	167
— DİZİN	170

**Hayatımın sanatçısı
Rachael için**

TEŞEKKÜR

Kitabın tamamında, özellikle 5. Bölüm'de somutlaşan etkisi ve görüşleri için Doug Anderson'a; estetikle tanışmamı sağlayan ve hâlâ benim için model bir kişilik olan Jerry Levinson'a; verdiği kişisel ve mesleki ilhamlar için John McDermott'a; Dewey'in estetiği üzerinde ilk defa birlikte çalışma fırsatı bulduğum ve bana nasıl felsefeci olunacağını öğreten Richard Rorty'e; elyazmalarım konusundaki tavsiyeleri ve genel estetik tutumları için Arnold Berleant, Renee Lorraine ve Mara Miller'a; her tür yardımlarından dolayı Stella ve Judy Thompson'a (soyadı benzerliği tesadüf); bana yaşama sanatını öğreten 202'deki insanlarla Alexis Moss ve Bendel Wilson'a; bu çalışmanın yeşerdiği atmosferi yaratan Vanderbilt Üniversitesi felsefe bölümüne ve bu bölümden John Compton, Idit Dobbs Weinstein, Clem Dore, John Lysaker, John Post, Charles Scott, Don Sherburne, Henry Teloh, Jeffrey Tlumak ve Patricia Yahrmatter'a; ilk defa dergilerinin sayfalarında yayımlanan materyalleri, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş haliyle kullanmama izin verdikleri için *Philosophy East and West*, *Asian Philosophy* ve *The Journal of Speculative Philosophy* dergilerinin editörlerine ve bütün bunları gerçek kılan annemle babam Joyce ve Richard'a, çocuklarım Emma ve Sam'e şükran borçluyum.



Bu kitabın ilk hedefi bir sanat kuramı geliştirmektir. İkincisi ise bu kuramı dünyaya taşımak ve onun sıradan insan deneyimini dönüşüme uğrattırıp uğratamayacağını ve uğratabilirse bunu nasıl yapabileceğini görmektir. Gelgelelim, sıradan deneyimi dönüşüme uğratmayı bir sanat kuramından beklemek tuhaf gelebilir. Görünüşte, sanat sıra dışı anlarda ve sıra dışı yerlerde, sanat müzelerinde, şiir kitaplarında, tiyatrolarda, yani olağanüstü ve yüceltilmiş olanın bölgeleri olarak bilinen yerlerde karşımıza çıkan türden bir şeydir. Bir sanat kuramını almak ve onun sıradan deneyimi dönüşüme uğratmasını beklemek, dünyaya müzelerdeki şeylere bakarmış gibi yani, "estetik olarak", uzaktan ve hürmetle bakmaya başlamak demek olacaktır. Oysa bu kitap bunlarla ilgili değil. Ben

daha çok günlük, sıradan deneyimlerin müzelerdeki şeylere bakışımızı nasıl dönüşüme uğratabildiğiyle; daha tukulu, daha içten olmayı ve kendimizi daha derine gömmeyi bize nasıl gösterebildiğiyle ilgiliyim.

Kısacası, bu kitap gömülme, dünyaya gömülme hakkındadır. Bana göre, gerçek anlamda sanat gerçeklikte tam olarak mevcut hale gelmenin, insanların şeylerle ve birbirleriyle bir oluşlarını yaşamalarının bir yoludur. Bu kitabın birinci bölümünde geliştirilen kurama göre, belli etkinlikleri sanatsal etkinlikler ve belli şeyleri sanat eserleri yapan, bu etkinliklerin ve şeylerin bizi özümleme kapasiteleridir. Burada "özümle(n)me" sözcüğünü sözlük anlamıyla kullanıyorum; yani bu şeyleri sanat yapan şey bizim onlarla kaynaşma ya da aktif birleşme kapasitemiz ve onların bu kaynaşmaya açık ve muktedir oluşlarıdır. Sanat dünya içinde var oluşun ve onu sevmenin insana özgü bir yoludur. İşte benim "yaşama sanatı"yla kastettiğim de budur: Yaşam tarafından özümlenme ve yaşam içinde mevcut olma süreci.

Bütün bunlar sanatın bir tinsel boyutunun olduğu anlamına gelir. Bununla sanatın bize bedensiz ruhlar olarak hitap ettiğini söylemek istemiyorum; bedensiz ruhlara inanmam ben. Sanatın bizi fiziksel âlemden daha yüksek bir âleme çağırdığını da söylemek istemiyorum; böyle bir âlemin olduğunu sanmıyorum. Benim kastettiğim şey daha çok şudur: Sanat, en yüksek yoğunlukta ve derinlikteki insani deneyimdir. Sanat, gerçeklikte olduğumuz şey ve oluş biçimimizdir; kendimizi ve dünyamızı yapan, ya da belki dünyamızın yapmamıza imkân verdiği şeydir sanat. Nihayet sanat, içinde yaşadığımız dünyaya ve insanlara kendimizi açmanın, hatta o dünyayı ve insanları kendimizden geçerek olumlamanın bir yoludur.

Bu sanki sanatın olağanüstü bir şey, bir dâhinin, aydınlanmış ruhların, guruların eseri olduğu gibi bir izlenim bırakabilir. Oysa sanat insan yaratımının en mütevazı ve tipik biçimlerinde en sahicidir. Zanaat, emek, oyun: Çoğu insanın her gün girdiği bu etkinlikler kültürümüzün en gerçek sanatlarıdır. Bana göre, aydınlanmamız tam da zaten olduğumuz yerde olmakla gerçek-

leşecektir; amaç, sanatçı ya da sanatsever olmamız değil zaten sanatçı ve sanatsever olduğumuzun farkına varmamızdır. İşten eve dönüş yolunda radyomuzu açıp bir popüler müzik parçası dinlerken, kültürümüzle herhangi bir müzedeki herhangi bir şeyden daha organik olan bağlantısı ve daha tipik bir sanat eseri dinliyoruz. İyi tasarlanmış ve yazılmış bir reklam afişine bakarken, televizyonda bir basket maçı izlerken, çocuklarımızı şefkatle büyütürken, kendimizi vererek bahçemizde çalışırken, sahici bir biçimde sanatla uğraşarak oluyoruz.

Eğer bu sanatçılığı bilincimize çıkarabilirsek, yaşantımızı dönüştürebiliriz. Şimdi yapmakta olduğumuz aynı eylemleri yapıyor olacağız belki, ama o eylemleri üzerlerine bilinçle yoğunlaştırarak yapacağız. Yaşama biçimimizin dışsal herhangi bir olgusu zorunlu olarak değişmeyecek belki, ama bizim bu olguları kavrayışımız derinleşecek, yaşama bağlılığımız artacak, hayatımızın manevi boyutu canlanacaktır. "Hayata dönmüş" olacağız, zaten yaşamakta olduğumuz hayatlara daha eksiksiz olarak döneceğiz.

Son dönem Batı felsefesi tarihi bağlamında bu tür iddialar, en azından, tuhaf karşılanır. Ama bu yaklaşımın Batılı gelenekteki ve dünya geleneklerindeki kökleri derinlere uzanır. Ayrıca Batı, estetiğini zincirlerinden kurtarmayı gözetken bir hareket başlamıştır. Arnold Berleant, Ben-Ami Scharfstein, Richard Shusterman, Mara Miller, John McDermott, David Novitz ve Tom Alexander'ın eserleri, çeşitli biçimlerde, sanatın hayata açılışını temsil ediyor. Çoğu kültür zanaat ya da tinsel bağlanmayla sanatı birbirinden ayırmaz. Aslında, Batı kültürü de belki üç yüz yıl öncesine kadar böyle bir ayırım yapmıyordu. Bunu, söz konusu kültürlerin ve eski Batı kültürünün sanata yer vermediği biçiminde yorumlayabiliriz. *Bizim* düşündüğümüzden çok daha fazla sanatımızın olduğu biçiminde de yorumlayabiliriz. Ben bu son yaklaşıma kavramsal düzeyde katkıda bulunmaya çalışacağım, ama önce neden bu yaklaşımı tercih ettiğimi anlatayım: Bu yaklaşım bize kültürümüzü ve kendimizi daha zengin ve daha anlaşılır biçimlerde açar. Bu yaklaşım bize kendi deneyimlerimize ve beraberce yaşadığımız hayatlara hayranlık duymayı ve müteşekkirel olmayı öğretir.

Büyük sanat her büyük tinsel geleneğin bir parçası olmuştur çünkü sanat her zaman gelişme halindeki bir dünyaya karşı duyulan billurlaşmış bir bağlılıktır. Birçok halkın en derin tinsel gelenekleri, sanat eserleri yapma ve kullanma, gelişmeyi özümle-(n)me üzerine kurulmuştur. Bu kitap, Hinduizm, Konfüçyüsçülük, Taoizm, Zen Budizm ve birçok Yerli Amerikalı, Afrikalı ve Afrikan-Amerikan gelenekleri dahil, dünyanın büyük tinsel gelenekleriyle ilişkisi içinde sanatı tartışıyor. Ama bu geleneklerden, söz konusu kültürün sanatını açıklamak için değil, bildiğimiz Batılı deneyimin sanatsal özelliklerine ilişkin yeni bir bilinç kazanmamız için yararlanılmıştır. Tartışacağım bu geleneklerdeki ortak yan, gerçeğe duyulan saygı ve yaşadığımız haliyle hayatı en içten kutlamayı doğuran şimdiki ana ilişkin bir duyarlılıktır.

Bu kitapta ele alınan konular şöyle sıralanmıştır: Birinci Bölüm sanatı müzelerden çıkarıp gündelik hayatımızın içine sokmayı gözetken bir sanat nosyonu tanımlamakta ve savunmaktadır. Bu kuram, sanatı sürece adanmışlık ve yaşantının yüceltilmesi olarak betimler. İkinci Bölüm bu nosyonu, Zen'in bilinçlilik kavramı ve Japonların çay içme seremonisinde sıradan deneyimin sanata dönüştürülmesiyle bu bilincin hayata geçirilmesi üzerinde durarak geliştiriyor. Üçüncü Bölüm ilk bölümde geliştirilen sanat kuramıyla, Hinduizmin temel metinlerinden biri olan *Bhagavad-Gita*'da tavsiye edilen, hayat karşısındaki temel duruşu ilişkilendiriyor. Bu bize kuramın büyük kapasitesini gösteriyor; burada "sanat" sadece en büyük mevcudiyet ve sahiciliğe sahip eylem biçimi haline gelir: Kutsanmış ya da kutsal bir hayat tarzı.

Bu kitabın ikinci kısmı dikkatimizi bizim gerçek sanatımız ve gerçek umudumuz olan kendi kültürümüzün ihmal edilen ya da üstü örtülen yanlarına yöneltecektir. Dördüncü Bölüm Batı kültüründe anlaşıldığı haliyle "güzel sanatların", müzelik ve avant-gart sanatın geleceğini tartışıyor. Beşinci Bölüm, bize göre, çevremizde sanatın zaten var olduğu tezinin en bariz örneklerini veriyor: popüler müzik ve özellikle blues ve country müziği. Buna paralel olarak, eğer yaşasaydı bugün Konfüçyüs'ün bir country müziği hayranı olacağını ileri sürüyorum. Altıncı bölüm sanattan

bilginin bir kaynağı ve örneğı olarak ve eğitimde dönüştürücü bir fail olarak faydalanmayı tartışıyor. Burada "özümle(n)me", "birlik" ve "kaynaşma" gibi terimlerle neyi kastettiğimi açıklamaya ve netleştirmeye çalışıyorum. Nihayet, Yedinci Bölüm'de teknoloji denen insan eserinin getirdiğı bazı sorunları ele alıyorum. Bu bölüm, Taoizm aracılığıyla, bu sorunları oluşlarına imkân vererek çözecek biçimde yeniden düşünmenin bir yolunu ortaya koyuyor. Daha derine inersek, kendimizin ve her birimizin olmamıza, sanatçılar olmamıza imkân vererek bu sorunları, belki de bütün gerçek sorunları çözebiliriz.

Birinci Kısım



Sanat kavramına giriş



I Süreç ve ürün



Bu kitabın yapacağı ilk şey "sanat eseri" terimini tanımlamaya çalışmaktır. Görüyoruz ki, böylesi çabaların tarihi, bir eğitim faaliyetinden başka bir şey değildir. Bu zamana kadar birçok tanım yapılmıştır, ancak bunların hiçbiri kendilerinden sonra gelen (hatta kendilerinden önceki ya da kendilerinin çağdaşı olan) sanat eserlerinin sınavından geçememiştir. Gerçekten de ortada umutsuzluk saçan tam bir kavram karmaşası var. Bir tanımın doğruluk testi, o tanımın yalnızca bütün doğru parçaları sanat eseri olarak alıp almadığına göre yapılır. Bu bir sanat tanımının tek *olası* testidir; tanım hepimizin (ya da en azından çoğumuzun) sanat eserleri olduklarında fikir birliğine vardığımız şeyleri sanat olarak almak zorundadır. Yoksa, tanım tamamen keyfi olabilecektir. Ör-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranfey.org>

neğin, ben "sanat eseri"ni şöyle tanımlayabilirim: Renkli ya da be-
nekli her şey, ama yalnızca onlar sanat eseridir. Şimdi siz böyle bir
tanımın *Mona Lisa*'yı sanat eseri saymadığını, ama uğurböceğini
saydığını söyleyebilir ve bunun açıkça yanlış olduğuna dikkat
çekebilirsiniz. Ama benim tanımım ampirik kanıta dayanmak zo-
runda değilse, böylesi itirazlara gülüp geçebilirim.

Dolayısıyla bir tanım hangi şeylerin sanat eseri olup han-
gilerinin olmadığına dair olguları yeterince ortaya koymak zo-
rundadır. Sorun şudur: Görüldüğü kadarıyla, sanatın ne *olduğunu*
bilene kadar, yani bir kurama ya da bir tanıma sahip olana kadar
neyin sanat eseri olup neyin olmadığını tam olarak bilemem. Ama
kuramın ya da tanımın yalnızca bütün doğru şeyleri sayıp say-
madığını bilmeden iyi bir kurama ya da tanıma sahip olup ol-
madığımı da bilemem. Bu sorun Batı sanatı ve Batılı sanat
düşüncesine takılıp kaldığımızda içinden çıkılmaz bir hal alır. Batı
sanat dünyasında Piero Manzoni'nin *Merda d'artista*'sının [Sa-
natçının Boku] (teneke kutulara konmuş ve etiketlenmiş bir sürü
bok örneği) sanat eseri olup olmadığına ilişkin çok sayıda tartışma
vardır. Ama bu kitabın yapmaya çalıştığı gibi, başka kültürlerin sa-
natına uygulanabilir, başka kültürlerin felsefi ve tinsel ge-
leneklerini hesaba katan bir kuram ortaya konursa sorun kökünden
halledilmiş olur. Örneğin, bir Navajo kum resmini düşünün. Bu az
çok sanata *benzer* ve bazı kum resimleri koruma altına alınarak
müzelere konmuştur. Ama Navajolar kum resimlerini pratik ya da
dinsel amaçlarla yaparlar. Resimler kişilerin ya da çevrenin
sağlığına kavuşmasını sağlamayı amaçlayan "sings" [şarkılar] a-
dındaki seremoniler süresince kullanılır ve seremoniden sonra ge-
nellikle yok edilir. Şimdi sorun şu: Bu şeyler sanat eserleri midir?
Bunun bilmek için, bir sanat eserinin pratik amaçlar için kullanılıp
kullanılmayacağını ya da böylesi şeylerin muhafaza edilmediği
bir kültürde sanatın olup olamayacağını bilmek zorundayız. *Bunu*
bilmek için, bir sanat kuramına ihtiyacımız var. Ama iyi bir sanat
kuramımızın olup olmadığını bilmek için, kuramın Navajo kum re-
simlerini sanat sayıp saymadığını bilmemiz gerekir. Dolayısıyla bir
açmazdayız.

Ve aslında, bu kitabın hedeflerinden biri olan, Batılı olmayan kültürlerin sanat felsefesini ortaya koyma projesi görünüşe bakılırsa ta başından yanlış yoldadır. Çünkü sanat ve aynı anlamda felsefe zaten Batılı nosyonlardır. Haklı olarak denebilir ki bu kavramların öteki kültürlerde hiçbir karşılığı yoktur. Açmazı şu şekilde özetleyelim: Bu kitaptakine benzer bir projenin etnosantrizmden kaçma şansı yoktur. Eğer "biz" (Batılılar), diyelim Yoruba kültüründe tıpkı bizim bildiğimiz anlamda sanatın ya da felsefenin olduğunu iddia edecek olursak, o zaman kavramlarımızı onların pratiklerine, bu pratikleri yanlışlayacak bir biçimde yamama hatasına düşmüş oluruz. Bu durumda bütün yaptığımız Yoruba kültürünü kendi kültürümüzün donuk bir yansıması olarak almaktır. Ve çok büyük bir ihtimalle onların "sanat" ve "felsefe"leri de tam bir başarısızlık olarak görülecektir çünkü biz onları onların kendi standartlarıyla değil bizim standartlarımızla değerlendirmiş oluruz. Öte yandan, eğer "biz" (Batılılar), kültürel farklılığa saygı göstermek amacıyla, kendi kavramlarımızı Yoruba kültürüne uygulamaktan kaçınacak olursak, bilerek ve isteyerek o kültürü yok saymış olacağız. Halihazırda elimizde öteki kültürleri soruşturacak aygıtlar yok ama, kavramlara sahibiz; her zaman olduğumuz yerden başlamalıyız. Basitçe kavramlarımızın öteki kültürlerde hiçbir yerlerinin olmadığını söylemek onları anlamamızı imkânsız hale getirecektir. Uç noktaya götürülürse, bu yaklaşım bizi Yoruba'nın ne sanatı ne de felsefesi olduğu noktasına götürür ki, bu da etnosantrizmdir; biz sanat ve felsefeyi (en azından potansiyel olarak) insanın en üst yaratımları arasında görme eğiliminde olduğumuzdan, Yoruba'yı bunlardan mahrum göstermek onları hor görmekten başka bir anlama gelmez. Dolayısıyla etnosantrizm kaçınılmazdır: Eğer biz "sanat" ve "felsefe" gibi kavramlarımızı öteki kültürlerle uygularsak etnosantrik oluruz, uygulamadığımızda da aynı akıbet bekler bizi.

Bu açmazın öteki kültürlerin sanatını nasıl deneyim-leyeceğimize ve anlayacağımıza ilişkin doğrudan uzantıları vardır. Örneğin, kavramlarımızı basitçe öteki kültürlerle yamama yaklaşımı kendine has müze pratiklerine yol açmıştır. Diyelim, bir Afrika

maskını alır ve onu bir müzede bir cam bölme içinde sergiler, sonra da nasıl bir Batılı resmi değerlendiriyorsak onu da aynı şekilde yorumlamaya çalışırız. Bu yolla belki o maskın sanatsal değerini takdir edebilirim, ama belki de edemem. (Çok büyük bir ihtimalle o mask bilinçli olarak bir müze bağlamına göre düşünülmüş olan Monet'nin tablolarıyla uyumlu durmayacaktır.) Ama burada eksik olan şey tam da bu maskın varlığına neden teşkil eden kültürel bağlam, örneğin, çok özel bir dinsel işlevi olan bir festival, müzikli bir kutlama, dans, mimari, beden süsleri gibi şeylerdir. Öte yandan, bağlamlarından koparıp almanın onları çarpıtmak olacağı gerekçesiyle Afrika masklarını sanat kurumlarımıza sokmazsak, o zaman da onların estetik ve aynı anlama gelmek üzere, festivallere özgü ve dinsel güçlerini hissetme şansını kaçırmış olacağız. Ne yaparsak yapalım, açmazdan kurtulamıyoruz.

Tekrarlayacak olursak, burada ortaya çıkan sorunlar ivedi ve pratiktir. Bizim anladığımız anlamda felsefesi ve sanatı olan kültürlerin en bariz örneği Uzakdoğu kültürleridir. Ama Çin ve Japonya örneklerinde bile, bizim ahlâk felsefesi, manzara resmi ve benzerleriyle kurduğumuz kolay özdeşleşme özel bir tehlike oluşturur; görünüşteki benzerlikler bizi incelikli, ama aynı oranda önemli farklılıkları görmekten alıkoyabilir. Örneğin, hem Çin sanatı hem de felsefesi ısrarla *pratiğe* yöneliktir. Eski Çin'de az çok salt soyut akıl yürütmenin uç verdiği anlar olmasına rağmen, Çinli düşünürler her zaman yöneticiler nasıl yönetmeli ve bir insan nasıl doygun bir hayat yaşayabilir gibi sorulardan yola çıkmıştır. Bir şeyi bilmenin mümkün olup olmayacağına ya da İyî'nin doğasına ilişkin genel sorular çok seyrek ortaya atılmıştır. Aynı şekilde, Konfüçyüsçü gelenekte müzik ve şiire salt biçimlerinin güzelliği yüzünden değil, toplumsal ahengi yansıttığı ve doğurduğu için değer verilir. Dolayısıyla, Hsün Tzu gibi düşünürler müziğin toplumsal birliğin yaratılması ve korunmasında anahtar olduğunu iddia ettiğinde, bu sözlerin gerçekten ne anlama geldiğini düşünmek ve bunu müziğin ne için olduğuna ilişkin son derece ciddi bir tartışma olarak almak yerine, genel eğilimimiz onu tuhaf bir düşünce ya da abartı olarak göz ardı etmektir.

Aslında, müziğin herhangi bir şey "için" olması nosyonu çağdaş Batılı kulaklara çok yabancıdır. Modern Batı, sanatı salt ilginç bir biçim olarak ele almayı öğrenmiştir: Çizgiler ve renkler, kütleler ve yüzeyler, ahenkler ve ritimler. Biz bir "estetik deneyim" yaşamak ya da "estetik tavır" geliştirmek için müzelerdeki tablolara bakar ya da konser salonlarında senfoniler dinleriz. Bu tür deneyimler Kant tarafından "çıkarsız zevk" olarak ve bu tür tavırlar Bullough tarafından "fiziksel mesafe" olarak adlandırılmıştır. Sanatın nasıl deneyimleneceğine ilişkin temel modern Batılı görüşü özetleyen bu ifadeler estetik olanla pratik olan arasında kurulan bir karşıtlığa dayanır; bu kitabın büyük bir kısmı söz konusu karşıtlığı sorgulamaya ayrılmıştır. Örneğin, bir nü karşısındaki normal tepkinin cinsel uyarılma değil, salt biçimin takdiri olacağı sanılır.

Şimdi bütün bunlar iki olası tepki doğurabilir. Basitçe Konfüçyüs ve Hsün Tzu'nun bizim bildiğimiz anlamdaki sanat hakkında yazmış olduğunu reddedebiliriz ya da onların yazdıklarını Batılı sanat kavrayışını etkilemelerine imkân verecek şekilde kavrayabiliriz. Ben ikincinin en verimli karşılık olduğunu ileri sürmekten yanayım: Kavramlarımızı ve bu kavramların kullanıcıları olarak kendimizi öteki kültürlerin dışavurumlarında ifadesini bulan deneyimlere açabiliriz. Tek şansımız, olduğumuz yerden başlamaktır. Ancak bulunduğumuz yer yol boyunca değişebilir. Bütün yapabileceğimiz kavramların karşılıklı uyumlulaştırılması için mücadele vermektir. Örneğin, toplumsal değişimin ve birliğin bir faili olarak Konfüçyüsçü müzik nosyonu hakkında okurken ve okuduklarımız üzerine kafa yorarken, müziğin bizim kültürümüzde de aynı rolü oynadığını şaşırarak fark edebiliriz. (Bu konuyu Amerikan müziği bölümünde etraflıca tartışacağım.) Heavy metal, punk, rap, "alternatif" ya da "klasik rock"tan hoşlanan biri olarak tanınmak belli bir kuşaktan ve belli bir alt kültürden biri olarak tanınmaktır. Bu müzik tarzları, giyinişi, eğlence tarzını ve kültürel hayatın ve kendini ifade etmenin birçok başka yönünü etkiler. Bunlar dansa, konserlerde ve aynı radyo istasyonunun dinleyicileri olarak insanları birleştirir; bunlar kültürel kimliğin ve kişilerin kendi imgelerinin önemli unsurlarıdır. Öyleyse, potansiyel olarak, Çin

kaynaklarını okumak gözlerimizi bu gibi şeylere ve onların Batılı sanat felsefesinde ihmal edilmekte olan özelliklerine çevirmemizi sağlayacaktır.

Bu gibi sorunlar öteki kültürler söz konusu olduğunda daha da derinleşir. Örneğin, pek çok Hint, Afrika ve yerli Amerikan kültürlerinde, pratik olanla estetik olan arasında hiçbir ayrım yoktur; üstelik, sanat, felsefe ve din arasında da hiçbir ayrım yapılmaz. Bir anlamda, örneğin Hint geleneği, felsefe içinde hem en köklü hem de dünyadaki en açık gelenektir. Başka bir anlamda, öte yandan, en azından yakın tarihe dek, Hint felsefesi *yoktur*; bizim onların sanatı olarak adlandırdığımız şey üzerine düşünceler de dahil, neredeyse tüm Hint düşüncesi dine hizmet eder. Aslında, sanatlarının hemen hemen tamamı geniş anlamda ibadet amaçlıdır; sanat denen şey tamamen dinsel kaygılar ve amaçlarla örülüdür. Bu kitabın bir bölümünü ayıracağım tinsel klasik *Bhagavad-Gita* büyük Hint destanı *Mahabharata*'dan alınma bir pasajdır. *Mahabharata*, içinde kutsal kitabın gömülü olduğu bir kurmaca eser midir, yoksa baştan sona bir dini eser midir? Geleneksel Hint söz dağarında, bu soru bırakın yanıtlanmayı dile bile getirilemez.

Aslında, dünya sanatı üzerine yapılan bir araştırmadan çıkan bir sonuca göre çoğu sanat eseri dinsel nedenlerle üretilmiştir. Afrika maskları ve müziğinin genellikle dinsel törenlerde bir işlevi vardır. Navajo kum resimleri ne kadar incelikle işlenmiş ve güzel olurlarsa olsunlar sağaltım amacıyla yapılıyor ve görevini yerine getirdikten sonra tahrip ediliyordu. Böylesi kum resimleri ilaç mıdır, yoksa sanat eseri mi, yoksa ikisi mi, yoksa hiçbiri mi? Tekrarlayacak olursak, böylesi sorulara karşı benim önerdiğim yaklaşım bunların kendi başlarına çözülemeyecek sorular olduklarını kabul etmek ve ardından buna rağmen neler yapılabiliyorsa onu yapmaya başlamaktır. Unutmayalım ki, örneğin, binlerce yıldır Batılı çoğu sanat yapıtı da dinsel nedenlerle üretilmiştir. Yine unutmayalım ki, Batıda biz hâlâ kiliseler için renkli cam üretmeye, ayin müzikleri bestelemeye devam ediyoruz. Yani, Batılı sanatın büyük bölümü nitelik olarak hâlâ dinseldir. Ayrıca yine unutmayalım ki, müzelerimize bir ibadethaneye girer gibi giriyor ve

hâlâ sanat eserleri ve sanatçılara doğaüstü ve belki de sağaltıcı tuhaf bir güç atfediyoruz. Hâlâ sanatçılardan, örneğin, "esinlenmiş" kişiler olarak söz ediyoruz ki, bu onların yarı dinsel işlev gördüklerinin kabulünden başka bir şey değildir. Örneğin, Van Gogh'un tabloları öz olarak büyüü bir hayat ve değer yüklüymüş gibi görünür; bu nesneleri basitçe cansız şeyler, tuval üzerinde boya olarak görmeyiz; onlar karşısında saygıyla eğilir ve milyonlarca dolara alıp satarız. Burada yine öteki kültürlerin pratikleriyle ciddi bir karşılaşmanın bizim kendi deneyimimizi nasıl etkileyebileceğini görüyoruz. Bu, bizim önceleri hiçbir değer vermediğimiz şeyleri sanat eseri olarak görmemize bile yol açabilir.

Avrupalı olmayan kültürlerin hiçbirinde estetik anlamda bir "sanat" kavramı olmadığı gibi bu kavramın getirdiği sergileme ve muhafaza pratikleri de yoktur. (Bu nokta Japon ve Çin kültürü söz konusu olduğunda özellikle göz önünde bulundurulmalıdır.) Gelgelelim, Avrupa'nın bu kavramı onsekizinci yüzyılda geliştirdiği ve estetik sanat kavrayışının "kendini vererek yapma becerisi" demek olan bir "sanat" anlayışı üzerine kurulduğu ve geliştirildiği de doğrudur. Aslında, *bu* "sanat" anlayışı Batılı dillerde hâlâ geçerlidir. Örneğin, bir fırıncıdan bahsederken "o gerçek bir sanatçı" dediğinizde, bunun anlamı onun keklerinin bir müzeye konması ve karşısına geçerek hiçbir çıkar beklemeksizin seyredilmesi (aslında, tüketilmesi) gerektiği değil, onun işine kendini tamamen verdiği ve büyük bir beceri sergilediğidir.

Bu iş için Eski Yunan'da kullanılan terim *techne*'dir; ve burada işaret etmemiz gerekiyor ki, Aristo'nun *Poetika*'sı türünden "eski Yunan estetiğini" yorumlarken karşımıza çıkan sorunlar neyse, Batılı olmayan kültürlerin "estetiğini" yorumlarken karşımıza çıkanlar da odur. Her halükârda, başka kültürlerin estetik anlamda bir sanat kavramı olmasa bile, benim bildiğim *her* kültürün maharetle ve kendini vererek yapmayı anlatan bir kavramı vardır. Örneğin, Çinliler buna *shu*, Hintliler *silpa* der. Orijinal anlamıyla "sanat" terimi gibi terimler güzel sanatlarla zanaat arasında, güzel sanatlarla süsleme sanatları arasında, güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasında bir ayrım yapmaz. Bu terimler belli etkinlik, malzeme, araç

ya da ürün türlerini çekip ayırmak yerine, *herhangi* bir insan etkinliğinin (büyük bağlılıkla ve üstün beceriyle) izleyebileceği bir *yolu* karakterize eder.

Bu yolla üretilen şeylere ve onları üreten insanlara bütün kültürlerde neden saygı gösterildiğini anlamak zor değildir. Üstün beceri ve bağlılık kendi başına her zaman değerli ve etkileyici olmuştur. Ve bunun ürünleri, amaçlanan şeyleri yaparken etkili ve kullanımları doyurucudur. Dahası, onlar tanrıları, bu tanrılar her ne olursa olsun, özellikle hoşnut ederler. Böylelikle, en genel anlamıyla anlaşılan sanat, maharetle ve kendini vererek yapma olarak sanat, insanların olduğu her yerde bulabileceğimiz bir şey, insanlar şeyleri ne amaçla kullanıyorsa o amaçla kullanılan bir şey olabilir. Bunlar koltuklarımıza gömülüp sanata dair Batılı estetik kavrayışı irdeleyerek ulaşılabilecek sonuçlar değildir. Aksine, dünyanın çeşitli yerlerinde insanların yaptığı şeyleri titizlikle ele alarak, bu şeyler üzerine onların düşüncelerine titizlikle yaklaşılarak varılabilecek sonuçlardır.

Benim şimdi kaleme almaya çalışacağım sanat kuramı bütün bunlara rağmen "elimden geleni yapmaya" çalışmaktan ibarettir. Benim çabam, bu dünyada mümkün olduğu kadarıyla kendini vererek yapılan şeyleri mümkün olduğunca sanat olarak tanımak ve kutsamak yönündedir. Bu, değerlerden arınmış değildir; bu olan şeyin salt bir tanımlanması da değildir. Bu, daha çok, okurun bakışlarını benim değer bulduğum şeye yöneltmektir ve bu okurla benim kendini verme olarak ya da tinsel olarak adlandırabildiğim bir deneyimi paylaşma çabasıdır. Tekrarlayayım, ben "tinsel"le, derinlerdeki insani deneyimi, dünyadaki huzur deneyimini paylaşmayı kastediyorum. Nihayet, ben bütün dünyanın huzurundan, bir bütün olarak dünyayla iç içe geçme ve özdeşleşmenin bir sonucu olarak huzurdan bahsediyorum. Bu, bence, nerede ortaya çıkarsa çıksın ve kendisini ister dinsel, estetik isterse de teknolojik olarak dışa vursun, sanatın en temel işlevidir.

"Sanat" sözcüğünü tanımlama girişimleri tarihinden çıkarılacak bir ders, bütün olarak ve yalnızca sanata özgü bir amaç ve bütün olarak ve yalnızca sanatın değerlendirildiği bir yaklaşımın olmadığıdır. Her şeyi kapsayan bir sanatsal amaç için adaylar arasında gerçek dünyanın taklidi ve idealleştirilmesi, duygunun dışavurumu ve anlamlı biçim yaratımını sayabiliriz. Sanatın değerlendirilmesi üzerinde yoğunlaşan sanat kuramları, sanata bir eğitim ya da arınma kaynağı ya da mesafeli veya pratik olmayan çözümle(n)meye göre tasarlanmış estetik deneyim kaynağı olarak yaklaşmaktadır. Böylesi tanımlar tek bir karşı örneğin fiskeşiyle, özellikle bu yüzyılın avangart sanatını da içeren bir bakış açısından, çürütülebilir. Soyut sanat sanatın taklit olduğu görüşüne uymaz; dehşet sanatı ya da çirkin sanatı, sanatın idealleştirme olduğu görüşüne uymaz; minimalist eserler dışavurum kuramıyla çelişir; günlük hayattan alınmış hazır yapım ve başka türlü şeyler biçimcilikle açıklanamaz. Ve göreceğimiz gibi, böylesi kuramlar aynı zamanda Batılı olmayan sanatsal ve tinsel gelenekler ışığında tam bir başarısızlık örneğidir. Dünyadaki sanat eserlerinin çoğu değilse bile büyük bir kısmı kelimenin tam anlamıyla dinsel ve hatta büyüsel olarak adlandırılabilir amaçlarla yaratılmıştır. Bazı büyük sanat yapıtları politik propaganda amacıyla (otuzların Amerikan solcularınıninkiler) ya da ahlâki dersler olarak (Hogarth) yapılmıştır. Kuşkusuz bazı büyük sanat eserleri para ve şöhret kazanmak için yapılmıştır. Pop art ve Dada mesafeli bir tutumu alaya alır; *Guernica* ders vermez; adaları Christo gibi ambalaj kâğıdıyla sarmak arınma sağlamaz. Bu tür akıl yürütmeler doğrudan "sanat"ın tanımlanamaz olduğu, bir şeyin bir sanat yapıtı sayılması için zorunlu ve yeterli koşulların olmadığı iddialarına yol açmıştır.¹

Belli bazı çağdaş düşünürlerin buna verdiği yanıt şu olmuştur: Bütün sanat eserlerinin gerçekten de tek bir yapılma nedeni ya da

1. Örn., bkz., Morris Weitz'in klasik makalesi "The Role of Theory in Aesthetics," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956).

tek bir değerlendirilme tarzı olmamakla birlikte, sanat eserlerinin ortaya çıktıkları ve tasarlandıkları kurumsal ve tarihsel bağlamla ilişkilerini belirlemek suretiyle bir şeyin sanat oluşu için zorunlu ve yeterli koşullar sayılabilir. Bu anlamda Dickie'nin kurumsal kuramı ve Levinson'ın tarihsel kuramı örnek teşkil eder. Kabaca açıklayacak olursak, Dickie'ye göre, bir parça, yalnızca ve yalnızca sanat dünyasının kurumsal bağlamında belli bir yere sahipse sanat eseridir; Levinson'a göre ise, bir şey geçmişteki sanat eserleri doğru/tam olarak nasıl değerlendiriliyorsa öyle değerlendirilmek için yapılmışsa bir sanat eseridir.² (Dördüncü Bölüm'de onların tanımlarını eksiksiz aktaracağım.) Bence böylesi kuramlar, özellikle Levinson'ınki, bir şeyin bir sanat eseri sayılması, yani güzel sanatlar sayılan şeylerin bütün örneklerinin ve yalnızca onların sergilediği özellikleri belirlemek için zorunlu ve yeterli koşulları sınırlı da olsa belli bir oranda sağlar görünüyor. Gelgelelim, böylesi kuramlar bu anlamda başarılı olsalar dahi, sanat kuramı geleneği açısından bu kuramları hâlâ yetersiz bulmak mümkündür. Çünkü böylesi kuramlar bize genel olarak herhangi bir şeyin "sanat eseri" sınıfına girip girmediğinin bizi niye ilgilendirdiğine ilişkin bir şey söylemez, yani bu kuramlar tam da geleneksel kuramların temel görevi olan, genelde sanatın *değerini* gösterme konusunda pek bir şey yapmaz. Sanat eserlerinin sanat dünyasının kuramlarıyla (Dickie) ya da geçmiş sanat eserleriyle (Levinson) belli bir ilişkisi olan şeyler olduğunu söylemek ilginç olmasına ilginçtir, ama görünen o ki, sanatsal yaratım evrensel bir itkidir. Hatta gayet haklı olarak hiçbir insan kültürünün sanattan tamamen uzak olmadığı da iddia edilebilir.³ Bunun anlamı şudur: Sanat insanlar a-

2. Bkz., George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974); "The New Institutional Theory of Art," *Aesthetics: A Critical Anthology*, der. George Dickie, Richard Sclafani, ve Ronald Roblin (New York, St. Martin's Press, 2. basım, 1989), 196-205. Jerrold Levinson, "Defining Art Historically," *The British Journal of Aesthetics* 19, 3 (Yaz 1976): 232-50; "Refining Art Historically," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, 1 (Kış 1989): 21-33.

3. Bu noktayı ayrıntılarıyla tartışan ve bence, bu kitapta ortaya konulan kurama benzer bir kuram için zengin ampirik kanıt sağlayan yakın tarihli iki kitap: Richard Anderson, *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art* Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

rası ilişkilerde bir bakıma merkezi bir yer tutar ve sanatla uğraşmak önemli bir insan ihtiyacını karşılar. Geleneksel olarak sanat kuramının işlevlerinden biri, sanatın karşıladığı ihtiyaçları, yansıttığı ve somutladığı deneyimleri sanatla ilişkilendirmek olmuştur.

Sanat hakkında kuram oluşturma geleneği içinde, sanatı hizmet ettiği amaçlara ve kurumlarla ya da sanat tarihiyle ilişkilerine göre tanımlayan kuramlara bir alternatif vardır. Bunları söylerken aklımda sanat eserini, onları doğuran ve onların doğurduğu ayrık süreçlere göre ya da böylesi süreçlerle hizmet ettiği amaçların ilişkisine göre nitelendiren kuramlar var. Bu bölümde buna benzer yeni bir kuram sunuluyor. Çok sayıda süreç kuramı vardır ve bunların hepsi de benim ortaya atacağım görüşle çeşitli biçimlerde ilişkilidir. Örneğin, Schiller'le birlikte akla gelen sanatın bir oyun biçimi olduğu fikri, bir süreç kuramıdır. Ve Wollheim en azından *Painting as an Art* [Bir Sanat Olarak Resim] kitabında böylesi bir kurama giriş yapar.⁴ Benim savımla en yakından ilişkili tutumu yine de Dewey kaleme almıştır. Dewey'e göre, sanat salt birikim yerine ritim içeren, salt bitirmek yerine tamamlayan bir deneyimdir.⁵ Bu bence bazı bakımlardan gözüme çarpan en doyurucu sanat kuramıdır. (Daha sonra, Beşinci Bölüm'de de Dewey'in görüşüne döneceğim.) Bununla birlikte, birkaç nedenden dolayı Dewey'in görüşleri bana inandırıcı gelmiyor. Daha sonra bu konuya değineceğim, ama burada bir nedenden bahsedeyim: Bu görüş son derece müphem ve çoğu durumda verili bir yapının bir sanat eseri olup olmadığına karar vermemiz için hiçbir ipucu vermiyor. Ama Dewey'in kuramının çok güçlü yanlarından birine değinmek yerinde olacaktır. Dewey'in kuramı hiç kuşkuyla yer bırakmaksızın, kendince, "bölmelere ayırma"yı reddeder. Bu görüşe göre, sanat organik olarak insanlık durumundan ya da aslında daha genel olarak,

(New York: Prentice-Hall, 1990), ve bana göre yıllardır estetik konusunda gördüğüm en iyi kitap olarak, Ben-Ami Scharfstein, *Of Birds, Beasts, and Other Artists* (New York: NYU Press, 1989).

4. Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press, 1987), özellikle 1. Bölüm.

5. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Minton, Balch & Company, 1934).

hayvan yaşamından türer. Bu görüş, sanatı ekonomik ve entelektüel bir elit tabakanın ayrıcalıklı sahasına sürmez. Görüşün bu özelliği Dewey'in kuramını en azından biçimci kuramlardan ve kurumsal görüşten ayırır. Ben bu görüşe çok sıcak bakıyorum ve kendi sunacak olduğum tanımda ona da yer vermeyi düşünüyorum.

III

İşte benim sanattan anladığım:

Bir sanat eseri, (1) bazı veçheleri belirgin bir biçimde sırf kendisi için izlenen ya da salt belirlenen bir amaç için izlenmeyen bir sürecin ürünü olan ve (2) birimleri kendi başlarına bu süreçlerde rol almaya uygun türden olan özneler-arası mevcut bir üründür.

Yani, bir sanat eseri, nihai amacı ne olursa olsun, bu amaca ulaşmanın bazı araçlarının belirgin bir oranda amaç adına olduğu kadar salt kendi adına da izlendiği bir etkinliğin sonucudur. Ve böylesi bir eser, kendi başına, başka amaçlar için olduğu kadar kendi adına da izlenen süreçlerde rol oynamaya uygun bir türdür. Örneğin resim, kişisel tutkular, Tanrı'ya ya da devlete saygı, duygu ifadesi ya da boşalımı, tarihsel olayların kaydı, sağaltım, otel odalarının süslenmesi gibi nedenlerle yapılmış olabilir. Mimarının barınak ve işyerleri sağlama amacı vardır. Müzik, terbiye etmek, sessizliği bozmak, piyano virtüözlerine meydan okumak, dans için bir fırsat yaratmak ya da sadece can sıkırmak için yapılıyor olabilir. Heykel üç boyutlu uzayı, insan cinselliğini, mitolojiyi ya da belli bir insan başının şeklini temsil ediyor olabilir. Ne var ki, bu şekilde üretilen şeyleri sanat eseri yapan şey şudur: Boyaların karıştırılması, faydalanılacak mekânın kavranması, notaların dizilişi, mermerin ya da çamurun yontulması ya da biçimlendirilmesi, sanatçı tarafından, bir amaca yönelik olduğu kadar, kendi başına doyurucu bir uğraş olarak da görülür. Çağdaş ressamlardan Audrey Flack şöyle der: "Neyin resmini yaptığının neredeyse önemi yok-

tur. Önemli olan resim yaparken olanlardır."⁶ Ve önemli olan sadece resim yaparken olanlar değil, resme bakarken olanlardır da. Duyarlılıklarımızı geliştirmek, tanıdıklarımızı etkilemek, koleksiyonumuzu zenginleştirmek için tablolarla ilgileniyor olabiliriz. Ama tablolara aynı zamanda salt bakmak için bakılır. Bu olgular arasında bağlantı kurmak da akla yatkındır; kısmen kendi adına yürütülen bir süreçte yaratılmış olması yüzünden tablo böylesi süreçler doğurmaya uygundur. İnsanı sarar, çünkü özenle yaratılmıştır.

Başka bir ifadeyle, sanatın işlevlerinden biri gündelik etkinlikleri yüceltmektir. Güneybatı Afrika'da yaşayan San halkı devekuşu yumurtalarını kap olarak kullanır, bu kapları güzel şekillerle süsler. Bir kap su taşıma amacıyla yapılır -çölle kaplı bir çevrede son derece pratik değeri olan bir işlev- ama San halkı kısmen böylesi süslemelerin bu kapların kullanılmasını kendi başına doyurucu kıldığı için kendilerini bu kapları süsleme işine verirler. Ve Batı kültüründe, kullanılan şeylerin çoğu değilse bile önemli bir kısmı kullanımlarının tatminkâr olması için çeşitli biçimlerde süslenir ya da boyanır. Örneğin, otomobilleri düşünün. Buna benzer şeyler eğer bir sanatsal süreçten geçirilerek yaratılmışlarsa, benim tanımıma göre sanat eseridir.

Dewey'in estetiği sanatı belli bir tür insan deneyimi olarak tanımlar: ritmik, bütünlüklü, tamamlayıcı. Mevcut kuram, sanat eserlerini böylesi deneyimlerin ürünleri ve örnekleri olarak tanımlar, dahası böyle bir deneyimin nasıl olduğunu açıklamaya başlar: araçlara, sürece, kısaca hayata kendini adama. Zira bazılarımız amaçlar için yaşıyor olsalar da, hepimiz araçlarda yaşarız: Hepimiz "süreçler içindeyiz." Bu anlamda sanat, bizatihi yaşadığımız deneyime bizi yeniden sokar ve yaşadığımız anı kutsallaştırır. Normal hayat süreçleriyle sanat deneyiminin sürekliliğini kavratma amacıyla kaleme alınmış olan Dewey'in sanat kuramına benim getirdiğim yorum budur. Dewey'in *Experience and Nature*'da [Yaşantı ve Doğa] dediği gibi, "birbirinin alternatifi ve karşıtı ol-

maktan çok eşzamanlı olarak [araçlar ve sonuçlar, süreç ve ürün, araçsal ve tamamlayıcı] yürütülen her etkinlik sanattır."⁷

Görsel sanatçı yalnızca her nasılsa edindiği dinsel, politik, estetik ve psikoseksüel amaçlarla donanmış bir kişi olmakla kalmaz, o aynı zamanda materyalleri ele alma ve bu ele alış yoluyla düşünme arzusu taşıyan bir kişidir de. Bazen sanılır ki, bir sanatçı birkaç araçtan biri yoluyla dışa vurulabilen, belli belirsiz tanımlanmış bir "sanatsal itkiye" sahiptir. Oysa genelde durum bu değildir. Sanatçı kısmen boyamayla, yani boyaları karıştırma ve oluşturmaya doyumuna ulaştığı için resim yapar. Ressamın boya kullanması bir tesadüf değildir; boyanın sürülmesi ve bu sürülme esnasında ortaya çıkan çeşitli sorunların üstesinden gelme kendi başına değerli bir şey olarak görülür. Görsel sanatçı çalışırken yalnızca eserinin nihai görünümüne, uyandırmayı düşündüğü tepkilere ya da çalışmasına önyak olan nedenlere kendini kaptırmaz. Sanatçı salt alacağı paraya, meslektaşlarının, eleştirmenlerin ya da galeri sahiplerinin onayına da kapılmış değildir; o materyalleri ele almaya, elleriyle bir şeye şekil vermeye de kaptırmıştır kendini. Bence, her sanatçı, bazı bakımlardan çok zahmetli olsa da, yaratım sürecinde yatan sorunların çözümüyle ortaya çıkan, bir sanat eserinin verdiği doyumunu tanıyacaktır. Ve sık sık yazarlar için yazmak, besteciler için bestelemek gerçekten bir işkenceye dönüşse bile, hiçbir sanatçı ellerinin altında bitivermiş eserlere sahip olmaya istekli olmayacaktır; seçilmiş araçtaki sorunların üstesinden gelmesi onu bir sanatçı yapan şeyin ta kendisidir. *

Wollheim, *Art and its Objects*'te [Sanat ve Nesneleri] bricoleur sorunu adını verdiği şeyi tartışır⁸ ("Bricoleur" Fransızcada "elinden her iş gelen" ya da "tamirci" anlamına gelir). Sorun şudur: Belli bazı süreçler ve materyallere niçin sanat araçları payesi verilir? Mevcut kuram bu soruya çok doğrudan bir yanıt verir: Örneğin taş ve boya, sanat araçları payesine erişir, çünkü onlar içkin olarak çalışma ihtiyacını karşılar ve çünkü onlar, işlendiğinde, ken-

7. Dewey, *Experience and Nature* (New York: Dover, 2. basım, 1958),361.

8. Wollheim, *Art and its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 22. Kısım ve sonrası.

diliklerinden çeşitli kapasitelerde kullanma ihtiyacını karşılar. Onlar inatçıdır, yani onlar birilerinin kendilerine vermek istedikleri şekli hemen ya da kolayca almazlar. (Elbette belli oranda bir inatçılıkları olsa da, örneğin, boya ve çamur mermerden daha kolay işlenir. Ne var ki, çamur, örnek bir çömleğin şeklini hiç de kolayca almaz ve boya hiç de kolayca örnek bir freskin kılığına girmez. Yani bu materyaller öyle kolaylıkla etkinliklerin amaçlarına uygun bir şekle girmezler.) İyi yapılmış bir çömlek, sıvıları bir kaba dökme etkinliğini içkin olarak doyurucu bir etkinliğe dönüştürür. Materyallerin inatçılığı onları işleme fırsatı sağlar ve sanatçının onlar üzerinde çalışırken uzmanlaşmasını gerektirir. Uzmanlık zamanla geliştirilmelidir; birçok zorluklarına rağmen bu, neşe veren bir süreç olabilir, çünkü bu materyallerle çalışmak doyurucudur. Ama bu materyaller tam anlamıyla inatçı da değildir; onlarla çalışmak imkânsız ya da aşırı zor değildir; eğer kişi kendini onlara verirse şekil almaları zor değildir. İşte bu gibi materyallere sanat araçları payesi kazandıran, güdümlenişlerinin açıklanması zor doyum verme kapasitesinin yanı sıra kolay şekil alabilirlikle inatçılığın bir bileşimi (adeta, materyalin nitelikleriyle insan kapasiteleri arasındaki bir karşılaşma) olmalarıdır.

Dolayısıyla, görsel sanatçıların materyalleri işlemelerini ben sanatsal süreç paradigmaları olarak ele almak istiyorum. Ancak sanatsal süreçler hiçbir şekilde böylesi işlemelerle sınırlı değildir. Ben bitmiş sanat ürününe katkıda bulunan ve onu önceleyen; süreç ister fiziksel, duygusal isterse entelektüel olsun, o şeyi öznel arasında ulaşılabilir kılan etkinliklerin tamamına sanatsal süreç diyorum. Bu gibi süreçler genel olarak başlangıçtaki bazı duygusal dürtüleri ya da gerçeklik kazanmaya da çalışan fikirler kadar, bitmiş ürünü ya da her halükârda fiziksel sürecin bir sonraki aşamasını görüntülemeyi de kapsar. Örneğin, bir besteci herhangi bir enstrümana elini sürmeden kafasında bir ezgi yaratabilir ya da bir şair bir şiir yazabilir. Bir mimar genelde kendi elleriyle çizdiği binayı fiili olarak yapmaz; yine de kesinlikle tasarımın yaratılma süreci vardır. Aynı şekilde, "ürün" nosyonunu taşınabilir yapıtlarla sınırlamaktan yana değilim. Bazı sanatsal süreçler yapıtlar ortaya

çıkarırken, başkaları performanslar, planlar, etkileşimler, zaferler (satranç oyununu düşünün) ortaya çıkarır. Ben burada "ürün" nosyonunu kabaca sanatsal bir süreç sonunda ortaya çıkan, öznel-arası erişilebilir herhangi bir şey olarak alıyorum. Yine de kendi adına izlenen bir süreç, ister kısa bir anlık, isterse fiziksel olarak kesintili olsun, böylesi bir öznel-arası erişilebilir ürün vermiyorsa, kullandığımız anlamda sanat eseri üretmiyor demektir, ama biz yine de oldukça geniş bir anlamda bu şekilde sürdürülen bir etkinliğe sanat adını verebiliriz. Bir kişi *sadece* zihinsel süreçleri sayesinde şair olamaz; öznel-arası erişilebilir hale getirilmeden önce potansiyel ya da ön eser olsa bile, bir şiirin bir sanat eseri sayılabilmesi için dışavurulması gerekir.

IV

Bir sözcük salt kendisi için etkinlik yürütmek üzere tümceye girer. Böylesi bir nosyonla, örneğin, Dewey'in tartışmalı bulacağı türden, araçsal olmayan bir değer kavramı kastetmiyorum. Nihayetinde, sanatsal üretimde ne olursa olsun bir ya da birçok amacın göz önünde bulundurulduğunu kabul ediyorum. Böylesi amaçlar arasında, gerçeğin taklit edilmesi ya da idealleştirilmesi, duygunun dışavurulması gibi örnekler de dahil, geleneksel sanat kuramlarında anlatılan amaçları sayabiliriz. Bu amaçlar arasında servet ve şöhret kazanma da olabilir. Kuşkusuz bunlar bağlılığa ilişkin, dinsel ve büyüsel amaçları da içine alır. Bu amaçlar bazı örneklerde başka amaçlar açısından araçsal da olabilir. Dolayısıyla, ben sanatın her anlamda pratik olmaktan uzak olduğunu savunmuyorum. Dewey "kendi başlarına zevkli" ya da "doğrudan zevkli" olan deneyimler sağlayan sanattan bahsederken⁹ ben böylesi deneyimlere sanatsal sürecin gerçeklik kazandırdığını savunuyorum. Ne var ki, bence, burada "zevкли" en uygun sözcük değildir, çünkü tekrarlayacak olursak, sanatsal süreç her zaman katıksız zevk değildir. Bir süreç zevкли olmasa bile, kişi o süreci sadece o süreç için iz-

9. Bkz., örn., Dewey, *Experience and Nature* (New York: Dover, 1958), 3. Bölüm.

leyebilir. Dahası, kendileri için yürütülen etkinliklerle bir amaç için yürütülen etkinlikler arasındaki zıtlığın çok genel olarak sorgulanması gerekir, çünkü kendini bir amaca ulaşmanın araçlarına adanmak, genelde hem o amacın gerçekleşme şansını artırır hem de kişiyi o amacı başarma sürecine daha derinden sokar. Üçüncü bölümde güzelliği tartışırken bu konuya döneceğim.

Salt kendisi için bir etkinlik yürütmenin ne anlama geldiğine ilişkin bir örnek ve sıradan olanın estetiğine ilişkin bir örnek verelim. Dewey'in izinden yürüyen Amerikalı estetikçi Horace Kallen bir sokakta kazma ve küreklerle çalışan işçileri anlatıyor:

Onlar, bu onların hayatlarını yaşama biçimleri olduğundan dolayı değil, hayatlarını kazanma biçimleri olduğundan dolayı bu işi yapıyor. Durup dinlenerek, yavaş yavaş, neşesiz ve gönülsüz kazıyor ve küreklerini sallıyorlar. İşlerini durdurmak için en ufak bir fırsat yiyor, sonra ister istemez tekrar işlerinin başına dönüyorlar. Bağlı bir hayvan gibi tıpkı, hem o işe bağlı hem de ondan kaçmak ister gibi bir halleri var... Saat beşte paydos zili çaldığında inanılmaz bir hızla, iplerinden boşanmış, yüklerini omuzlarından atmış olmanın bütün belirtilerini göstererek işlerini bırakıyorlar. Onlar hayatlarını kazanmayı bitirirler artık; belki şimdi sıra hayatlarını yaşamaya gelmiştir.

Ama dikkatle bakarsanız der Kallen, şaşırtıcı bir şey görürsünüz:

Hemen gözünüze bir değişiklik çarpacak. İşte orada elinde kazma tutan adam, şurada elinde kürek olan, hareketlerini neden ve nasıl olduğunu söyleyemeyeceğiniz farklı bir biçimde yapmaya başlayacaktır. Duraklamalar, yavaşlık, hantallık yerini pürüzsüz sürekli bir ritme bırakmıştır: Alet ve insan artık birbirine dışsal olarak iliştilmiş olmaktan çıkıp karşılıklı olarak birbirine akmış ve yerle gök arasındaki eylem biçimlerinin bir melodisi ortaya çıkmıştır... Kesintiler artık müdahaledir; rahatlama, özgürleşme değil engeldir... Kişinin hayatını kazanması ve yaşaması bir anda iç içe geçmiş ve aynı olmuştur.¹⁰

Kallen ikinci işçinin deneyiminin estetik olduğunu ileri sürüyor. Ve bence yerinde olarak, şunu da iddia edebilirdi: İkinci işçi bir sanat eseri yaratmakla meşguldür: Kent sokaklarını onaran bir dans.

10. Horace Kallen, *Art and Freedom* (New York: Duell, Sloan, and Pearce, 1942), 950, 51.

Ama dikkat edin, işçinin eylemi kesinlikle amaçsız değil; kent sokaklarını iyi onarmaya araçsal olmayan bir uğraş denemez. Ve dikkat edin, iyi onarılmış kent sokakları otomobil sürme etkinliğini artırır ve dönüştürür.

Ne var ki, pekala bir kişinin bir süreci salt o süreç için izlediğini nasıl fark edebileceğimiz sorulabilir. Doğru, bu örnekte, *Kallen*'in işçinin etkinliğine ilişkin deneyimi, tıpkı işçinin etkinliği gibi nitelik değiştirdi. Yani, işçinin etkinliği, tam da yaptığımız tanımın ikinci maddesinde öngörüldüğü gibi, o etkinliğe ilişkin bir gözlemcinin deneyimini dönüşüme uğratan türden bir etkinlikti. Bence, kişi bir etkinliği salt o etkinlik aşkına yürüttüğünde bunu genellikle anlayabiliriz (ama her zaman bunun nasıl olduğunu anlatamayız belki). Ve bana öyle geliyor ki, her insan eğer düşünürse, en azından ara sıra böyle bir süreç yaşayıp yaşamadığını belirleyebilecek bir durumdadır. Bu noktayı birinci tekil şahıs açısından belirleyecek olursak, bana öyle geliyor ki, ben bazen bir süreci gerçekten salt o süreç için izleyip izlemediğimi söyleyebilir bir konumdayım. Elbette bu, bir süreci izlemeye dair benim kendi nedenlerim hakkındaki böylesi yargılarımın dokunulmaz olduğunu söylemek değildir; burada birçok hata yapmış, çeşitli biçimlerde kendimi kandırmış olabilirim. Benim iddia ettiğim, sadece bazı durumlarda, düşüncelerim bana bir süreci başka amaçlar için olduğu kadar salt kendisi için de yürütüyor olduğumu açık seçik gösterebilir.

Böylesi bir sürecin göstergesinin "özümle(n)me" olduğunu düşünüyorum. Sanırım, hepimiz "zamanın nasıl geçtiğini bilmediğimiz", içine girdiğimiz bir süreçte kendimizi kaybettiğimiz deneyimler yaşamışızdır. Bu kitap böylesi deneyimleri hayatın nasıl yaşanması gerektiği sorusuna bir yanıt olarak kullanmaktan yanedir. Yaşayanlar tarafından bıkkınlık verici, sıradan ya da mekanik bulunan süreçlerden, paradigmatik olarak sanatsal, belirgin bir biçimde özümleyici süreçlere uzanan bir yelpaze vardır.

Başka bir ifadeyle, böylesi yargılarda bulunmamızı sağlayan ölçütler kaba ve değişkendir, ama bu demek değildir ki, bu doğrultuda az çok makul yargılarda bulunamayız. Bu açıdan ba-

kıldığında, bir ürünün bir sanat eseri olup olmadığına karar vermek o ürünü yapanların ve (potansiyel) yaşayanların psikolojik durumlarına ilişkin bir inceleme gerektirir ve görünen o ki, bu kendi başına tanımın tekil örneklerle uygulanmasını sorunlu hale getirir. Bu son nokta üzerinde biraz daha durmak zorunda kalacağım ama şimdilik diyebiliriz ki, burada söz edilen türden öznel durumların (eğer bu durumlara "öznel" demek doğruysa tabii, ben kuşkuluyum; bunlar kişilerin şeylerle ilişki durumlarıdır) niteliğinin başka herhangi bir durumdaki öznel durumların niteliğinden daha fazla sorun teşkil ettiğini söylemek için özel bir nedenimiz yoktur. Ben genelde sizin öfkeli, bunalmış olup olmadığınızı ya da aynı şekilde, kendinizi bir şeye kaptırmış olup olmadığınızı gayet iyi tespit edebilirim. Hepimiz birilerinin kendilerini bir işe kaptırmış olduğunu "görmüşüzdür"; kişinin bu halde olduğunu gösteren davranış özellikleri vardır. Birinci tekil şahıs anlatımları da dahil olmak üzere, eğer davranışı nedeniyle birisi (ya da kendimiz) hakkındaki böyle bir nitelemeyi haklı çıkarabiliyorsak, kişinin izlediği sürecin sanatsal olup olmadığını da pekala belirleyebiliriz.

Şimdi hiçbir sürecin *doğası gereği* özümle(n)me gücünden yoksun olmadığını, insanın kendisini eğiterek her süreç tarafından özümmlenebilir hale gelmesinin mümkün olduğunu savunacağım. Nihayet, bir bütün olarak insan hayatının böyle bir süreç olabileceğini savunacağım. Ama kuşkusuz insanları potansiyel olarak diğerlerinden daha çok özümleyen süreçler vardır. Örneğin, salt geçimini sağlamak için hep aynı işi yaparak montaj bandı karşısında geçirilen uzun günler, muhtemelen bıkırtıcı ve sanatsallıktan uzakken, güzel bir şey üretmek ve o şeyi amacına uygun bir etkinlikte kullanmak büyük bir ihtimalle severek yapılacaktır. Yine de eğer salt kendisi için yapılırsa montaj bandında çalışma deneyimi de etkinlik içinde eksiksiz var olmanın önündeki engelleri aşarken, özel olarak büyük bir tatmin sağlayabilir.

Süreçlerin bir süreklilik izlediği nosyonu, sanatla gündelik hayatın bağlantısını göstermenin bir yoludur. Savunduğum görüş, dünyayı sanat eseri sayılabilir şeylerle sayılamaz şeylerin kesin çizgilerle ayrıldığı bir yer olarak betimlemez. Aksine, bariz olarak

sanat eseri olmayan ürünler veren süreçlerle paradigmatik olarak sanat eseri olan ürünler veren süreçlerin bir sürekliliği vardır. Sanatın gölgesi ayırım gözetmeksizin sanatsal olmayanın üzerine düşer ve dahası, ilke olarak her etkinlik bir sanat olarak yürütülebilir. İşte bu anlamlarda, savunduğum görüş, sanata dair "bölümlendirmeci" sanat görüşlere bir yanıt getirir.

Ancak sanırım, genelde sanatın bariz örneği olarak gösterilebilecek güzel sanatlar adını verdiğimiz şeyin ayrıksı özellikleri vardır. Bu nedenle tanıma şu noktayı ekledim: Bir sanat eseri *belirgin bir oranda* salt kendisi için izlenen bir süreçte yaratılmış olan şeydir. Özümle(n)me oranları iki biçimde farklılık gösterebilir. Birincisi, ikisi de özümleyici olan süreçlerden biri diğerinden daha özümleyici olabilir. Bence, renklerin seçimi ya da taşın yontulması gibi, sanatsal sürecin bariz örnekleri olarak aldıklarım özellikle büyük bir tatmin sağlamaya uygundur. İkincisi, tanım *bazı veçheleri* salt kendisi için yürütülen süreçlerde yaratılmış şeyleri sanat eseri olarak alır. Ama bu süreçler böyle olan ve böyle olmayan veçhelerinin sayısına göre farklılık gösterir. Paradigmatik olarak sanatsal bir süreçte, sürecin veçhelerinin tamamı değilse bile çoğu özümleyicidir. Sürecin ne kadar az salt bıkınlık verici veçheleri varsa, o kadar çok sanatsaldır. Böylelikle, tekrarlayacak olursak, bu tanım da, bir oranda, genellikle güzel sanatlar olarak düşündüğümüz şeyleri diğerlerinden ayırabilir, ama bunu güzel sanatlarla ilgili süreçlerin belirgin bir oranda özümleyici olduğu için ve dolayısıyla sanat eserlerinin yaratıldığı ve gösterildiği bu süreçler kendileri paradigmatik olarak sanatsal olduğu için yapar.

Bu görüşe karşı saldırılar belli başlı iki yönden gelebilir. Aslında, her sanat kuramı iki yönden saldırıya uğrayabilir. Bu görüşün çok az şeyi ya da çok fazla şeyi sanat eseri olarak aldığı iddia edilebilir. Yani, denebilir ki, bu tanım bir şeyin bir sanat eseri sayılabilmesi için zorunlu koşulları sağlamaz; ya da denebilir ki, bu tanım yeterli koşulları sağlamaz. Şimdi sırasıyla bunları görelim.

İlk olarak, denebilir ki, bu tanımın genelde hesaba katmadığı sanat eserleri vardır ve dolayısıyla bu tanım bir şeyin sanat eseri sayılabildiğinin zorunlu bir koşulunu yerine getirmez. Bu anlamda zorluk çıkarır görünen şeyler hazır yapım olanlardır. Çünkü burada, gerçekten de ortada özneler arası erişilebilir bir ürün olsa da, görünen o ki, hiçbir sanatsal süreç söz konusu değildir. Duchamp *Bottle Rack*'ı yapmadı, sadece satın aldı ve sergiledi. Ama tekrar edeyim, ben sanatsal sürecin parçaları olarak sadece materyallerin güdümlenişini değil, bir eserin özneler arası erişilebilir hale gelmesini sağlayan zihinsel ve fiziksel olaylar dizisini de almaktan yayanım. Hazır şeylerin sanat eseri sayılıp sayılmaması sergilenme sürecinin niteliğine bağlıdır. Eğer Duchamp hazır yapım şeylerin kavranması ve sergilenmesine ilişkin zihinsel deneyimi kendi başına zevkli bir şey olarak yaşamışsa, o zaman bunlar sanat eserleridir. Sanat dünyasına nanik yapmak elbette sanatsal bir amaç olarak görülebilir ve o zaman sorun belli bir nanik işaretinin sanatsal bir sürecin ürünü olup olmadığıdır. Bu soruya yanıt bulmak için, tarihsel bir inceleme gerekir. Dahası, *Bottle Rack*'ın belli insan etkinlikleri içinde, özellikle müzeye gidişlerde, belli bir yeri vardır. Eğer bu böylesi etkinlikleri kendi başına özümleyici kılabilen türden bir şeyse (ve eğer bu aslında sanatsal bir sürecin ürünüyse), o zaman sanat eseridir.

Süreç içinde özümle(n)menin bir şeyin bir sanat eseri sayılabildiği için zorunlu bir koşul sağlayamayacağını ileri süren başka bir argüman daha vardır. Denebilir ki, müzelerde, sahnelerde ve konser salonlarında halihazırda sergilenen şeylerin çoğu, salt kendileri için izlenen süreçlerden geçerek üretilmemiştir. Örneğin, Warhol'un, eserlerin üretildiği araçlara karşı ilgisizliğiyle nam saldığı söylenebilir; genelde az çok mekanik olarak gerçekleştirilen üretimlerini denetlemeyi bile reddetmiştir. Şu an bunun Warhol'un, eserlerini nitelemenin doğru bir yolu olup olmadığını bilmiyorum. Ama kesin olan bir şey vardır ki, o da sanat olarak sergilenen ve takdir edilen her şey yaratıcısının için olarak değerli gördüğü bir

süreçten geçerek üretilmiş değildir.

Ne var ki, ben bu olgunun savunduğum görüşün karşısında olduğumu sanmıyorum. Kurumsal kuram karşısında tezler ileri sürerken, Ted Cohen bu kuramın hiçbir başarısızlık koşulu getirmediğine, bu kuram temelinde bir sanat eseri yapmaya çalışıp da başarısızlığa uğramanın ya da yanlışlıkla bir şeye sanat eseri payesi biçmenin imkânsız olduğuna işaret eder.¹¹ Bu gerçekten de sezgisel olarak doyurucu değildir. Savunduğum görüş ışığında, herkesin büyük bir hayranlıkla izlediği ve bir müzede sergilenmekte olan bir şeyin bir sanat eseri olmadığını keşfetmek pekala mümkündür. Warhol'un bir sanatçı değil şarlatan olması pekala mümkündür. (Warhol'un bir şarlatan olduğunu *iddia etmiyorum*, tek söylediğim, benim görüşüm bu suçlamayı anlamlı kılar.) Gereken şey, şüphesiz hakkında zengin belgeler bulunan bir süreç olan Warhol'un yaratıcı sürecini irdelemektir. Eğer kendi başımıza Warhol'un eserlerinde bizatihi kendi deneyiminin bir yüceltilmesinin izine rastlayamamışsak, bu yine onun ürünlerinin sanat eseri olmadığına dair kanıt oluşturabilir. (Ama ben Warhol'un eserlerinin sanat oluşunu düşünüyorum, bu kısmen onlarda böylesi bir yüceltme bulduğum içindir.)

Ne var ki bu, bir süreç kuramı nosyonuyla ilişkili başka bir zorluk, daha önce tartıştığımız bir zorluk doğurur. Bir sanat eseri kendisini üretmiş olan süreci üzerine giyemez. Bazı durumlarda o süreci yeniden kurmak imkânsız olabilir, hatta denebilir ki, süreç sanatçının kafasının içinden geçen bir dizi olayın parçası olduğundan ilke olarak erişilmez bir şeydir. Ve bu sorun, bütün kitap boyunca yapacağım gibi, kendi kültürümüzden psikoloji ve tinselliğin yabancı şeyler olarak görülebildiği başka kültürlerle taşındığınızda, özellikle şiddetli bir biçimde hissedilir. Ama süreç erişilemez bile olsa, buradan bir şeyi sanat eseri yapanın süreç olmadığı sonucu çıkmaz. Hiç kimse bir kuark ya da bir lepton göremeyebilir, ama bu demek değildir ki, kuarkların ve leptonların

11. Ted Cohen, "A Critique of the Institutional Theory of Art: the Possibility of Art," yeniden basım, *Aesthetics: A Critical Anthology*, 1. basım, der. George Dickie ve Rj. Sclafani (New York: St. Martin's Press, 1977), 192.

dağılımı bir şekilde orta ölçekli fiziksel nesnelerin dağılımını açıklaamaz. Dahası, sıklıkla (Warhol örneğinde olduğu gibi), sanatçı olduğu düşünülen kişinin nasıl çalıştığını ve nasıl çalıştığına ilişkin neler düşündüğünü bulmanın son dere akla yatkın yolları da vardır. Bazen bu bizzat eserden gayet makul olarak çıkarılabilir. Yani, bizzat nesnenin karakteri sanatsal bir süreçte üretilmiş olduğunun kanıtı olabilir. Titian'ın renklerin, ya da Beethoven'ın seslerin yan yana getirilmesine kendini vermemiş ve o bu yan yana getirme tarafından özümlememiş olduğunu iddia eden birinin bu konuda bir özürü olsa gerek. Ve bir sanatçının zihinsel süreçlerine ilke olarak nüfuz edilemeyeceği iddiasına gelince, bu bana sadece öteki zihinlere dair bir çeşit kuşkuculuk gibi geliyor ve böylesi bir tutuma karşı ne dersiniz deyin fark etmez.

Nihayet, denebilir ki, örneğin, ortaçağın dindar ressamaları eserlerini Tanrı'ya adadılar ve hatta belki de kendi eserlerinin, bazı örneklerde olduğu olduğu gibi kendi eserleri olmadığını, ilahi takdirin ürünü olduğunu düşündüler. Aslında, daha sonra göreceğimiz gibi, bir kendini verme sürecinde benliğin kaybı duygusu dünyanın birçok yerinde sanatsal sürecin tipik özelliğidir. Ama ben bu gibi durumların, onların eksiksiz anlatımı bu olsa bile, hakiki karşı örnekler oluşturduğunu düşünmüyorum. Her şeyden önce, söz konusu ressamların kendilerini yaptıkları işe verdikleri ürünlerinden bellidir ve bu gibi eserler verebilmek için uzun yıllar çıraklık yapmışlardır. Ve *bricoleur* sorununa bir ek olarak, örneğin, tablolar üreten böylesi sanatçıların neden basitçe bütün dindar kişilere özgü adak biçimleriyle ilgilenmediklerini sormalıyız. İlahi esinlenme söz konusu olsun ya da olmasın, bana göre, söz konusu ressamlar resim yapmanın kendisini özel olarak Tanrı'ya sunmaya layık doyurucu bir şey ve bir ibadet fırsatı olarak almışlar ve kendilerini de bu işler için özellikle uygun kişiler görmüşlerdir.

Ne var ki, büyük bir ihtimalle bu kuramla ilgili okurun zihnine hemen bu görüşün çok fazla şeyi sanat olarak aldığı itirazı ta-kılacaktır. Sanat genellikle zanaattan ayrı tutulur, ama bu görüşte böylesi bir ayrım görülüyor. Aslında, benim tanımıma göre, zanaat paradigmatik olarak sanattır ve bence bu söz konusu yak-

laşımın zaafı değil gücüdür. Ben gerçekten de (bazı) mobilyacıların, çömlekçilerin, demircilerin ve devekuşu yumurtasını süsleyenlerin neden sanatçı payesine layık görülmemeleri gerektiğini anlayamıyorum. Bunun yalnızca bir sözcük oyunu olduğu iddia edilirse, ister antik Yunanca'daki etimolojik köklerinden dolayı, isterse başka bir nedenle olsun, günlük konuşmada böylesi etkinliklerin sıklıkla sanat sayıldığına işaret edeceğim. İyi bir nal üretmekten belirgin bir doyum alan belli bir nalbanttan bahsederken hayranlıkla onun gerçek bir sanatçı olduğunu söyleyebilirsiniz. Ben böylesi konuşmaları ciddiye alırım.

Çömlekçi Carla Needleman aslında içine girdiği süreci tam da benim söylediğim şekilde anlatıyor:

Taban çıkıntılarını vermek için tabağı tezgâhta biçimlendirme çalışmasına devam edebildim; biçim verme çalışmasından önce tabağın ne kadar kuru olması gerektiği, tabak masaya konduğunda iyi dursun diye taban çıkıntılarının nereye konması gerektiği gibi keşifler yaptım...Ama titizlik çabası, mükemmellik arayışı bitmiş ürün aşkına yürütülmez. Eğer bir hedefim, bir amacım olmazsa, nerede eksik yaptığımı nasıl bileceğim? Ama aklımda hep amaç olursa, şu an nerede olduğumu nasıl bileceğim?¹²

Sanat, bu anlamda, "şimdi nerede olduğumu görmek"tir. O an yapılan şeyde, tam şimdi uğraşılan işte kendini kaybetmektir sanat. Bu anlamda, sanat, kişinin kendi sanatsal sürecinde mevcudiyet bulmasıdır.

Ve işte tam bu noktada tanımın, betimleyici özelliğinin aksine, normatif özelliği ortaya çıkar. Çünkü mevcut tanım gerçekten de hiçbir zaman müzelerde, uydu kanallarında, şiir kitaplarında ya da sahnede bulunamayacak muazzam sayıda şeyi sanat eseri sayar. Dolayısıyla, başka şeyler yanında, Weitz'ın ortaya attığı ve Dickie ve diğerleri tarafından da savunulan, "sanat eseri"nin "sınıflandırmacı" ve "değerlendirmeci" anlamları şeklindeki ayrımı reddediyorum. Örneğin, bu yazarlara göre, bir kekin bir sanat eseri olduğunu söylemek sadece onu güzel bir kek olarak övmektir; bu,

12. Carla Needleman, *The Work of Craft* (New York: Arkana, 1980, 17, 18.

kelimenin gerçek anlamında onu Rembrandt'ın kendi portresiyle aynı kategoriye koymak değildir. Bir kek yalnızca "değerlendirmeci" anlamda sanat eseridir, ama "sınıflandırmacı" anlamda değildir. Benim tanımım onu "betimleyici" anlamda sanat sayarken, bu düşünürler "değerlendirmeci" anlamda sanat olarak görmekten yanadır. Aslında, "sınıflandırmacı" ve "değerlendirmeci" anlamlar arasındaki ayrım, bana öyle geliyor ki, sadece felsefi ve eleştirel yazında "güzel sanatlar"la ona karşı çıkarılan çeşitli şeyler (popüler sanat, halk sanatı, zanaat) arasındaki son derece sorunlu ayrımı kutsamanın bir yoludur. Bu ayrımlar hakkında söyleyecek çok şeyim var, ama bunları sonraya bırakalım.

Weitz'ın "sanatı" çeşitli anlamlarda ayırması bana her şeyden önce motivasyon kırıcı ve kötü niyetli geliyor. Terimlerin çoklu "anlamları" konusunda her zaman kuşkucu olmak gerekir. En azından, eğer hem değerlendirmeci hem de sınıflandırmacı anlamlar söz konusuysa, bunlar belli ki ilişkilidir. "Sanat" farklı anlamları olan tek bir sözcük değildir. "Kral" sözcüğünü alalım. Bazen bu sözcüğü bir ulusun erkek hükümdarı için kullanırız, ama aynı zamanda bu sözcüğü "mecazi" ya da "değerlendirmeci" anlamlarda da kullanırız; örneğin, zengin birine "Petrol Kralı", bir oyuncuya "Sayı Kralı" ya da Elvis Presley'e sadece "Kral" deriz. Demek istediğim, burada ayrı anlamlarla karşı karşıya değiliz, en azından "değerlendirmeci" anlam, "sınıflandırmacı" anlama yapışmış bir parazit değilse. "Kral" sözcüğünün paradigmaticten tutun oyuncu anlamına kadar çok çeşitli kullanım örnekleri vardır. Aslında, çoğu doğal dil terimlerinin böylesi geniş bir kullanım ufku vardır. Eğer geniş anlamda kullanımlar aslında terimin farklı "anlamlarda" kullanımları olsaydı, bu geniş kullanımlar kavranamazdı. Yani, geniş anlamda kullanımlar anlamlarını paradigmatic kullanımlardan alırlar ve anlamlarını kaybetmeden yalıtılamazlar. Dolayısıyla, ben sanatın paradigmatic örneklerinin müzeler ve konser salonlarıyla sınırlı olmadığını savunuyorum. Bana göre tarla çapalama, felsefe ya da halı dokuma, sözcüğün gerçek anlamında sanatsal etkinlikler olabilir. Elbette bazı süreçlerde diğerlerine oranla doyuma ulaşmak daha kolaydır, ama hemen hiçbir süreç, eğer doğru bir ruh haliyle

yürütülüyorsa, içsel doygunluktan zorunlu olarak yoksun değildir.

İlke olarak sınıflandırmacı ve değerlendirmeci anlamlar arasında herhangi bir ayrıma karşı çıkıyor olsam da, benim tanımım sanat eserleri için eksiksiz bir değerlendirme programı sağlamaz. Paradigmatik olarak sanatsal olan bir süreçten çok berbat bir sanat eseri de çıkabilir ve elbette deneyimi yücelten *türden* bir sanat eseri de (örn., Yüksek Rönesans resmi). Örneğin, Batılı sanat nitelemesinden doğan çeşitli değerlendirmeci kriterlere karşı çıkmasam bile nitelemelere karşı çıkıyorum. Başka şeyler bir yana, bir sanat eserinin hiç olmamasındansa biçimsel olarak ilginç olması daha iyidir. Dahası, sanatsal amaçların çoğulluğu göz önünde bulundurulursa, bazı sanat eserlerinin en azından yaratılış amaçlarına ne kadar hizmet ettiklerine göre değerlendirilmeleri akla yatkındır. Örneğin, eğer bir mihrap, seyredenlerin tapınma arzusunu kamçılar için tasarlanmış, ama aslında çirkin ve sıradan olmanın ötesine geçememişse, o kötü bir mihraptır. Dikkat edin, eğer yapım sürecine kendini vermiş bir sanatçı tarafından yapılmışsa mihrabın şansı önemli oranda artar.

Bu kuşkusuz başka bir itiraza yol açacak. Elvis'e "Kral" dediğimizde "kral" sözcüğünü bildiğimiz anlamından farklı bir anlamda kullanmış olmayız, ama sözcüğü metaforik olarak kullanmış oluruz. Metaforik olarak Elvis rock müziğinin padişahıdır; fanatikleri de onun "tebaası." (Elbette ve yine Weitz ve Dickie'nin aksine, metaforik kullanım paradigmatik kullanıma bağlıdır ve terime yeni bir anlam vermez.) Buna paralel olarak, benim tanımımda kelimenin gerçek anlamında alınan "sanat eseri" teriminin çeşitli kullanımlarının aslında metaforik olduğu iddia edilebilir. Bir demirci, dokumacı ya da reklam tasarımcısından bahsederken, sanat eserleri ürettiklerini söylediğimizde, terimi metaforik olarak kullandığımız iddia edilecektir.

Bu itiraza vereceğim karşılığın bir özeti olarak, bana öyle geliyor ki, bir sözcüğün belli bir örnekte mecazi olarak mı, yoksa metaforik olarak mı kullanıldığı sözcüğün etimolojisine göre belirlenir. Bu yaklaşıma göre, bir terimin gerçek (literal), anlamı tarihini araştırarak ve şimdiki genişlemesiyle bağlar taşıyan ilk kullanımlarına bakarak bulunacaktır. "Sanat" sözcüğünün tarihine

sonra daha yakından bakma fırsatımız olacak. Ama çok kısa olarak, Latince "ars" sözcüğünden türeyen "art" (sanat) sözcüğü orijinal olarak çok geniş bir yelpazeye yayılmış çalışmalarda gösterilen bağlanma ve beceri demektir; resim ve heykel gibi belli araçları değil çalışma sürecinin belli niteliklerini gösterir. "Savaş sanatı", "yemek yapma sanatı", "sevme sanatı" gibi ifadeler gayet yerleşik, aslında eski kullanımlardır. Buna karşılık, bu terimin ve onun başka dillerdeki hısımlarının güzel sanatlar olarak düşündüğümüz şeyler anlamında yaygın kullanımı onsekizinci yüzyıla, ya da bilemediniz Rönesans'a dayanır.¹³ Buradan kalkarak diyebiliriz ki, birincisi, mevcut anlatımda "sanat eseri" için uygun görülen geniş anlam gerçek (literal) ve metaforik kullanımları karıştırıyor ve ikincisi, Dewey ve başkalarının şiddetle karşı çıktığı sanatın bölümlendirilmesi, sözcüğün görece yakın dönemdeki dar anlamda kullanılmasına denk düşüyor. Durum buysa, benim yaptığım gibi bir tanım, sadece metaforik kullanımı gerçek (literal) anlam olarak almakla kalmadığını, terimin gerçek anlamında kullanımını, ve dahası, halihazırda genel dolaşımda bulunan bir kullanımı ortaya koyduğunu iddia edebilir. Ve mevcut öneriyi "sanat" sözcüğünün etimolojisiyle ilişkilendirmenin anlamı bana göre şudur: Bir insan bir etkinliği salt o etkinlik için, sevgiyle kendini vererek yürütüyorsa, büyük bir ihtimalle o etkinlikten doğan nesnelerin yapımında büyük beceri gösterecektir. Ve beceriyle yapılan nesneler onları kullanan insanların deneyimlerini yüceltir.

Ancak on sekizinci yüzyılda geliştirilen sözcüğün dar anlamında sanat olarak görülen şey -"güzel sanatlar" nosyonu- geniş bir doyurucu ve özümleyici etkinlikler bağlamından doğmuştur ve bu tesadüfi değildir. Bu, insan hayatının temel koşullarıyla ilişkilidir ve insanın olduğu her yerde bulunur.

13. Bu tür kullanımın ilk örneğini 1680 basım tarihli *Oxford English Dictionary*'de bulabilirsiniz.

II Zen ve yaşama sanatı



Eğer ortaya koyduğum türden bir görüş doğruysa o zaman sanat, anlamlı bir hayat sürmenin bir yoludur. Çoğumuz gözümüzü bir amaca diker, onun peşinden gideriz; o amaca eriştiğimizde ise bulabildiğimiz tek şey içimizdeki boşluk duygusudur. Bunun bir nedeni her şeyi dışlayarak hedefe kilitlenmemiz ve o hedefe ulaşma araçlarını sadece engeller olarak görmemizdir. Bu şekilde, en büyük arzularımızı gerçekleştirirken bile sefil olmak mümkündür. Ama eğer bu arzuların gerçekleşme süreci insanı içine alan bir şeyse, bu gerçekleşme için harcanan zaman boşa gitmemiştir. Ben bir kişinin hayatının bir sanat eseri olabileceği ve bir "yaşama sanatı" bulunduğu iddiasını ciddiye alıyorum, hem de kelimenin gerçek anlamında.

En geniş anlamıyla, bütün yaşadıklarımızı tek bir sanatsal süreç olarak düşünebiliriz. Hayatta bir amacım olabilir ya da olmayabilir. Aynı şekilde, benim çok sayıda amacım var (bir düşünür ya da bir baba olarak başarılı ve sahici olmayı isterim). Ama basitçe bu amaçların gerçekleşmiş olmasını dileyemem; bunlar erişmek için yıllarımızı vermemiz gereken türden amaçlardır. Şimdi, bu yıllar boyunca koşturmak, sadece bu yılları amaca ulaşmak için yaşamak, bu yılları amaç uğruna katlanmamız gereken yazgımız olarak yaşamak mümkündür. Ama işin tuhafı, eğer yıllar böyle geçirilirse büyük bir ihtimalle bu amaçlara erişilemeyecektir. İyi bir baba olmak, örneğin, pratik yaparak, kitap okuyarak, terapiye girerek vb. nasıl yapılacağını öğrenebileceğimiz ve sonra birden olduğumuz bir şey değildir. İyi bir baba olmak tamamen babalık sürecinde mevcut olmak, kişinin çocuklarında baba olarak mevcut olması demektir. Bir babalık sanatı vardır, ama o sanatın dışında tanımlanabilir olan bir iyi baba olma amacı yoktur. Başka bir örnek alalım: Eğer iyi bir düşünür olmak istiyorsam, kolayca hatasız kitaplar ortaya çıkarıvermeyi dileyemem; bir öğretmen ve bir öğrenci olarak günbegün eserimi elimden geldiğince geliştirip güzelleştirmeliyim. Yine, bu birden tam olarak yapabileceğim bir şey değil, içinde bulunduğum anda kendimi vermem gereken bir şeydir.

Etkinliklerimizin çoğu mekaniktir ve onları sürecin çok az farkında olarak ve değerini çok az bilerek yaparız. Biz Batılılar hayatlarımızı bir dizi görev olarak örgütlemeye ve bu görevleri amaçlarına göre tanımlamaya bayılırız. Sabah yapacağımız şeylerin listesini çıkarır ve eğer listedeki görevleri yerine getirmişsek tatmin oluruz (eğer buna tatmin dersek tabii). Liste bu amaçlara *nasıl* ulaşmak istediğimizi yazmaz. Örneğin şöyle bir şey yazılmaz listeye: "Derin bir farkındalık ve şükran duygusuyla manava gidilecek." Şöyle yazılır: "Manava gidilecek." Ama biz tam da gündelik hayatımızın sıradan işlerini yaparken bir şeylerin ayrımlarına varırız; eğer bir şeylerin ayrımlarına varmışsak, bu hemen hayatımızın tamamı böylesi etkinliklerden ibaret olduğu i-

çindir. Pek azımız, örneğin, bir manastıra kapanarak, hayatlarımızı manevi bir yola adama lüksüne ya da aynı anlamda, eğilimine sahibiz. Ama eğer kendimizi vererek, yaptıklarımızın kutsanabileceği duygusuyla bahçemizi kazabilir, çimleri biçebilir, manava gidebilir ya da çocuklarımıza bakabilirsek, manastıra kapanıp rahip olmaya gerek yoktur. Böylesi etkinlikler sanat eserleri üretmez. Ama bu etkinlikler, yapılma süreçlerine kendimizi vererek yaşıyorsak, sanatsal etkinlikler olarak yaşanabilir.

Hayatın gündelik etkinliklerinde farkında olma ya da zihnin açık olması pratiği Zen Budizm'de merkezi bir yer tutar. Bir Zen rahibi ağaç budar, yemek pişirir, temizlik yapar vs., ama bunları yalnızca kendisinin ve arkadaşlarının hayatlarını sürdürmeleri için değil, bir tinsel disiplin olarak da yapar. Zen ustası Thich Nhat Han bulaşık yıkama sürecini şöyle anlatır:

Bulaşıkları yıkarken kişi yalnızca bulaşıkları yıkamalıdır; bu demektir ki, kişi bulaşık yıkarken bulaşık yıkamakta olduğu gerçeğinin tamamen farkında olmalıdır. İlk bakışta, bu biraz aptalca gelebilir: Böyle basit bir iş için o kadar sıkıntıya ne gerek var? Ama mesele tam da budur. Burada ayakta duruyor ve şu kapları yıkıyor oluşum mucizevi bir gerçekliktir. Nefesimi dinleyerek, mevcudiyetimin bilincinde ve düşüncelerimin ve eylemlerimin ayrımında olarak, ben kendim oluyorum... Eğer bulaşık yıkarken sadece bizi bekleyen bir fincan çayı düşünür ve sanki bulaşıklar bir belaymış gibi aceleyle bашımızdan savmaya çalışırsak... bulaşık yıkadığımız süre içinde yaşıyor olmayız... Eğer bulaşıkları yıkayamıyorsak, çayımızı da içebilme şansımız olmayacaktır. Çayımızı içerken başka şeyler düşüneceğiz ve elimizde tuttuğumuz fincanın çok az ayrımında olacağız. Böylece sürekli gelecek tarafından yutulacak, ve gerçekte hayatımızın bir dakikasını bile yaşayamayacağız.¹

İnsanlar sıklıkla yoğun ritüel disiplin, egzotik yerlere geziler ya da ağır pişmanlık gösterileri yoluyla huzura kavuşmaya ya da aydınlanmaya çalışır. Tuhaftır belki, ama aydınlanma tam da zaten bulunduğumuz yerdedir; aydınlanma zaten içinde olduğumuz du-

1. Thich Nhat Han, *The Miracle of Mindfulness* (Boston: Beacon Press, 1987), 3-5.

ruma açık olmak ve onu olumlamaktır. Her gün yapmak zorunda olduğum ıvır zıvır şeyler huzurumun önünde bir engelmiş gibi görünür; aslında, her gün yaptığım şeyler huzur bulmamın mümkün olduğu tek yerdir. Ve eğer kendimi zaten olduğum, zaten sahip olduğum ve zaten yaptığım şeye açacak olursam, hayatımı bir sanat olarak yaşayacaksam, o zaman bulaşıkları yıkamak gibi her gün yaptığım somut şeylerden başlamam yerinde olacaktır. Eğer huzur bulmayı amaçlarıma ulaşmaya ertelersem, oraya ulaştığımda da huzur bulamayacağım. Thich Nhat Han'in "eğer aklım içeceğim çayda olduğu için kendimi vererek bulaşıkları yıkamaktan acizsem, kendimi vererek çayımı da içemeyeceğim" derken kastettiği budur. Demek ki, yaşama sanatı, hayatımızdaki en sıradan, mütevazı (ve dolayısıyla en hakiki) anların sanatıdır.

Dewey'in estetiği üzerine yürüttüğü mükemmel tartışmada Thomas Alexander bu estetiği Zen'le bağlantılandırır. Alexander'a göre, Dewey'in estetiği için merkezi olan "süreç olarak şimdide yaşama" nosyonudur.² Alexander şöyle sürdürür:

İnsan dünyayla yaşamakta olduğu anda bağlantı kurar. Böylesine bütünlüklü olarak yaşanan anla birleşmek tam da Zen Budistlerin "aydınlanma" dedikleri şeydir. Bu basitçe "*orada-olmak*"tır; içinde özne ve nesnenin kaybolduğu, içinde kişinin o olduğu için artık Buda'yı göremediği tam farkındalık anıdır.

Demek ki, Zen'de, zihin açıklığı ve sürece kendini verme ilahi olanla bir kaynaşmayla bağlantılıdır: Kişinin süreç içindeki dünyayla ve o dünyada kişinin üzerinde çalıştığı şeylerle kaynaşması dinsel bağlanmanın içeriğini oluşturur. Bu bence, 6. Bölüm'de üzerinde duracağım gibi, dünya sanatlarında tipik olan bir yapıdır: Sanatın temeli olan materyallerle kaynaşma (başka insanlarla, bir kültürle ve kültür içinde ve tanrılarla) daha geniş kaynaşmaları mümkün kılar ve fırsat yaratır.

2. Thomas Alexander, *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling* (Albany: State University of New York Press, 1987),195.

Tantrizm ya da Vajrayana, Budizmin (ve bu anlamda Hinduizmin) süreç içinde hayatı olumlayan başka bir biçimdir ve bizi halihazırda yapmakta olduğumuz şeyin ayırımında olmaya çağırır. Budist rahibe Pema Chödrön Vajrayana'yı "amacı yol olarak alma pratiği" olarak tanımlar.³ Bu, örneğin, *nirvana*'ya bu dünyada erişmek ya da mevcut cehaletimizi eksiksiz aydınlanma olarak almak demektir. Cehaletimiz o zaman halihazırda aydınlanmış olduğumuzu fark edememekten ibaret olacaktır. Pema Chödrön'ün öğretmeni Chögyam Trungpa şunları yazar:

Tantra'da, yol almakta olduğumuz için gurur duymak zorunludur; ileri mi, yoksa geri mi yol alındığı gerçekten önemli değildir. Fiilen bir yolculuk gerçekleşiyor; mesele budur... Bir yolculuktan söz ediyorsak, gayet açıktır ki mücadele etmekten ya da ihtirastan bahsetmiyoruz. Öte yandan, belki mücadele etmekten ve ihtirastan söz ediyoruz: Burada oluşa, şimdiki şu ana yönelme anlamında ihtiras ve disiplin ve gayret anlamında mücadele zorunludur.⁴

Bir hayat tarzı olarak sanat, bir bakıma, gerçek gayret ve disiplini, amaçlara ulaşmak için gerçek arzuyu talep eder. Ama, her şeyden önce, yolculuğun kendisine dalmayı talep eder: Yol kendi başına amaçtır. Yolda oluşumuz hem hakkımızdaki en bariz gerçek hem de gerçekliğin ayırdına varmamızın anahtarıdır.

Sanat ve zanaat kişinin yaşamında mevcut olmasının ya da zihnini açmasının hem merkezi metaforu hem de merkezi bir örneğidir; bu haliyle de benim tinsellik dediğim şey için merkezidir ve sanatsal etkinliklerin dünyanın bütün tinsel geleneklerinin kalbinde yatıyor olması pek sürpriz sayılamaz. Hayatı ve zanaatıyla ilgili Carla Needleman'ın dediği gibi,

Olduğum yerde olmam gerekiyor. Olmadığımda, orada bir yerde kaybolduğumda, hayatıma, bütün düşüncelerime ve düşlerimde (bunlar ister güzel isterse sıkıntı verici düşler olsunlar) yer alan duygulara yabancılaşıyorum. Basitçe söyleyecek olursam, eğer hayatımın bir anlamı

3. Pema Chödrön, *The Wisdom of No Escape* (Boston: Shambhala, 1991), 9.

4. Chögyam Trungpa, *Journey Without Goal* (Boston, Shambhala, 1985), 119,120.

olacaksa, kendi derimin içinde canlı olmam gerekir. Zanaatım derimin içinde canlı olmaya çalışmanın bir yoludur.⁵

Bu en temel hakikatlerin sıradan halkasıdır. "Olduğum yerde olmam gerekir": Kişinin olduğu yerde olması ihtiyacı, tatmin edilmekten başka bir şey yapılamayan bir ihtiyaçtır; ben her zaman zaten olduğum yerdeyim; bu demek değildir ki, sanki zaten olduğum yerde olmak için bir yer *edinmem* gerekir. Ancak mesele tam da budur. Sanat hakikati deneyimlemenin, zaten olunan şey olmanın bir yoludur. Değiştirilmesi gereken, sanat yoluyla üzerinde çalışılması gereken gerçeklik değil, bizim kendi yanılsamalarımızdır.

II

Şimdi savunmakta olduğum sanat kuramının ve yaşama sanatının vazgeçilmez bir örneği olarak gördüğüm şey üzerinde durmak istiyorum: Japon çay seremonisi. Çay seremonisi, adından anlaşılacağı gibi, bir çay törenidir; çayın hazırlanması ve içilmesinin törensi bir yoludur. Düşünün, çay içme günlük hayatın bir parçasıdır; aslında bu çoğu Japonun çoğu günler yaptığı bir şeydir. Böylesi bir etkinliği bir sanat düzeyine çıkarmanın özel bir anlamı vardır. İnsanlar çay seremonisini öğrenmek ve uygulamak için büyük zaman harcar. Ve bu, bence, sanat hakkında söylediklerimi olumlar: Bu yaptığınız ne olursa olursa olsun onu yapmanın *bir yoludur*; bu bir *tao*'dur, çayın *tao*'su. Gerçekten de, çay seremonisine Japonca'da çayın yolu anlamında *chado* denir. Çay seremonisi bir günlük etkinlik üzerinde muazzam bir yoğunlaşma sağlayarak ve onu salt kendisi için yaparak hayatı sanat düzeyine yükseltir. Çay seremonisi içselleşme yoluyla aşkınlığa erişmeyi ister; o bir yaşama sanatıdır. Ve onun Zen'le ilişkili olması şaşırtıcı değildir.

On altıncı yüzyılda yaşamış bir çay ustası olan Nambo Sokei şöyle yazar: "Sadece ateşi yakın, suyu kaynatın ve çayı için. Çay

seremonisi bundan başka bir şey değildir."⁶ Ve özünde, çay seremonisi gerçekten de her gün yapılan çay etkinliğinden başka bir şey değildir. Ne var ki, seremonideki *sanatı* vurgulamak, katılan kişiyi yoğun bir biçimde bu sıradan etkinlikte odaklanmaya teşvik etmek için, klasik çay seremonisi inanılmaz ayrıntılı tören kurallarıyla örülmüştür. Bu kurallar çay odasındaki davranışları ve düzenlemeleri, çayı hazırlama ve sunmada kullanılan şeyleri, yapılacak hareketlerin sırasını ve niteliğini ve seremoni sırasındaki konuşmaların içeriğini belirler. Ne var ki, tuhaftır, çay seremonisinin aynı zamanda son derece kendiliğinden ve hatta kuralsız olduğu düşünülür (bu, çay seremonisinin Zen, Taoizm ve Konfüçyüsçülükteki kaynaklarıyla ilişkilidir).

Burada biraz durup düşünelim. Törensi bir hava içinde önceden belirlenmiş eylemlerin önceden belirlenmiş biçimde yapıldığı ve bunların aynı zamanda kendiliğinden yapıldığı söyleniyor. Hemen görülecektir ki bu bütün bir hayatı özümleyebilen bir iştir. Ve aslında birçok hayat çay yolunda geçirilir. Ritüeller öylesine titizlikle ve öylesine kendini vererek yapılmak durumundadır ki, yapılan her şey tamamen içselleştirilmiştir; kişi kendisine tam şimdi en çok ne yapmak istediğini sorduğunda, yanıt önceden belirlenmiş o özel tören eylemi, diyelim, çay fincanını yüz seksen derece döndürmek olmalıdır. Kişi eylemi özgürce, kolaylıkla ve doğallıkla, ama aynı zamanda tam olarak belirlenmiş bir biçimde yapar.

Jorge Luis Borges, Arthur Danto'nun çalışmasıyla estetik literatürüne giren bir hikâyesinde, yirminci yüzyıl başlarında *Don Quixote*'un bir parçasını yazan Pierre Menard adlı bir yazarı anlatır. Bu *Don Quixote*'un yeni bir versiyonu olmadığı gibi, bir Cervantes uyarlaması da değildir. Bu, sözcüğü sözcüğüne Cervantes'in *Quixote*'udur. Ne var ki, Cervantes'in eseriyle biçimsel özdeşliğine rağmen, Burges Menard'ın *Quixote*'u orijinal eserden inanılmaz ölçüde farklıdır. Örneğin, Borges "Menard'ın arkaik üslubu ... belli bir duygusallıktan kurtulamıyor. Ama zamanının gündelik İspanyolcasını kolaylıkla kullanan öncüsünde bu görülmez" diye

6. Aktaran Makato Ueda, *Literary and Art Theories in Japan* (Cleveland: The Press of Western Reserve University, 1967), 95.

yazar.⁷ Ne olursa olsun, kitabının birkaç bölümünü tamamlaması Menard'ın ömrünün tamamını almıştır. Bunun nedeni çok ilginç bir teknik kullanmış olmasıdır. Menard bunu kendi ifadesiyle şöyle anlatır: "Benim kendi başıma oynadığım oyunumun birbirine zıt iki kuralı vardır. Birincisi [Cervantes üzerine] biçimsel ve psikolojik nitelikte çeşitlemeler yapınama imkân verir; ikincisi beni onları 'orijinal' metne yedirmek ve bu hiçlemeyi çürütülemez bir biçimde aklileştirmekle yükümlü kılar." (s. 51) Menard, başka bir ifadeyle, Cervantes'in her bir sözcüğünün niçin zaten olduğu yerde olmak zorunda olduğunu tespit etmek zorundaydı. Bu kabaca çay seremonisinin de estetik yapısıdır; görünüşte mekanik bir süreç olan şeyin temelinde muazzam bir kendini olumlama ve inkâr eylemi yatmaktadır. Kişi kendini kuşkuya yer bırakmayan bir mantıkla törene feda eder.

Ama çay seremonisindeki durum Menard'ın *Quixote*'undaki durumdan bile karmaşıktır. Zira kişi hiçbir değişikliğin bir yenilik olarak görülmesi imkânının olmadığını gördükten sonra, artık uygun eylemler kendiliğinden ortaya çıkmak zorundadır. Öyle ki, sanki Menard hiçbir zorlama olmadan kendisini Cervantes'in sözcüklerinin tıpatıp aynısını yazma *isteği* içinde bulmuştur. Çay seremonisine bütünüyle özümleyici nitelik kazandıran da budur; bu çok basit bir seremonidir -estetik bakımdan minimalisttir- ama aynı zamanda katılanın erişebileceği her derinliğe erişebildiği bir seremonidir. Elbette, katılığın ve kendiliğindenliğin böylesine aynı anda var oluşu imkânsız olabilir, ama en azından izlenmeye değer bir yoldur bu. Ve çay seremonisinin bu özelliği çay ustasının bütün deneyimine yansır; çay ustası günlük sıradan bir etkinliği yürüttüğü için, sıradan etkinlikleri güzel, törensi ve kendiliğinden bir biçimde yapmayı öğrenir.

Çay odası bir anlamda gündelik hayattan yalıtılmıştır. Sakin ve sessizdir, iş kaygılarından arınmıştır ve boyutları (tipik olarak üç metrekare) belirlenmiş ve diğer odalardan ayrılmıştır. Ama bu bölmeyi gündelik hayatın minyatürü olarak açıklamak daha

7. Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, Author of the *Quixote*," çev. Anthony Bonner, *Ficciones*, der. Anthony Kerrigan (New York: Grove Press, 1962), 53.

doğrudur. Günlük hayat önceden ritüel olarak belirlenmiş bir biçimde çay odasına taşınır. Çay seremonisi gündelik dünyanın mükemmelleştirilmesi *değildir*. Aslında, Kakuzo Okakura'nın *The Book of Tea* [Çay Kitabı] adlı kitabında belirttiği gibi, çay seremonisi "öz olarak 'mükemmel olmayan'a bir tapınmadır, çünkü o özenli bir biçimde hayat olarak bildiğimiz bu imkânsız şey içinde mümkün olan bir şeyi başarma gayretidir."⁸ Çay odasının titizlikle temizlenmesi öngörül müştür (bu muhtemelen Shinto arınma ritlerinden gelmiş bir unsurdur). Tekrarlayacak olursak, gündelik temizle(n)me eylemini zihin açıklığıyla yerine getirmek için bir fırsat sağlıyor olsa da, bunu çay odasının gündelik hayattan ayrılmasının bir yolu olarak düşünebilirsiniz. Ama çay ustası Rikyu'nun Okakura'nın ağzından anlatılan hikayesini düşünelim:

Rikyu, bahçenin yolunu süpürmekte ve bahçeyi sulamakta olan oğlu Sho-an'ı seyrediyordu. Sho-an işini bitirdiğinde, Rikyu "Yeterince temiz olmadı" dedi ve ondan yeniden yapmasını istedi. Yorucu geçen bir saatin ardından çocuk Rikyu'ya "Baba, yapacak başka bir şey kalmadı. Merdivenler üçüncü kere yıkandı, taşlar ve ağaçlara su serpildi, yosunlar ve likenler canlı bir yeşillikle parlıyor, yerde ne bir çöp ne bir yaprak bıraktım" diye seslendi. "Acemi çaylak" dedi, yumuşak bir sesle çay ustası, "bahçe yolunu süpürmenin yolu bu değil." Bunları söyledikten sonra, Rikyu bahçeye girdi ve bir ağacı salladı. Altın renkli, kızıla çalan yapraklar bahçeye saçıldı, sonbahar deseni yüzünü gösterdi. Rikyu'nun istediği tek başına temizlik değildi, güzel ve doğal olanı da istiyordu o. (s. 36-37)

Benzer bir biçimde, odada ve girişlerinde bütün simetri izlerinden kaçınılır; örneğin, mükemmel bir uyum gösteren tabaklar nadiren kullanılır. Aslında, malzemeler sıklıkla bir *wabi*, yani yoksulluk, estetiği yaratacak şekilde seçilir. Yasuhiko Murai bu estetiği şöyle anlatır:

Rikyu'nun başarısı insanlarla şeyler arasındaki ilişkinin tefekkürle ayırımına varıştan doğan *wabi* estetiğinin zirvesini oluşturur. Chanoyu [çay seremonisi] zorunlu olarak maddi şeylerle ilgili olsa da,... *wabi* i-

8. Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (New York: Dover, 1964), 1.

deali yoksama ya da yokluk fikrinden kaynaklanmıştır. Sekizinci yüzyılda, Japon şiiri üzerine çıkan ilk antoloji olan *Man'yo-shu*'da, *wabi* basitçe yoksulluk ya da çaresizlik anlamına geliyordu.⁹

Murai, başka örneklerle birlikte, Saigyo (1118-90) ve Shinkei'nin (1406-74) şiirlerinde nosyonun pozitif bir estetiğe evrilmesini anlatır ve Rikyu'un gözde şairlerinden biri olduğu söylenen Fujiwara Ietaka'nın (1150-1237) bir şiirini aktarır:

Göster onlara, kim
Orada dağ köylerinde
Çiçekleri bekler yalnızca:
Kardelenler uç verir
Ve böylece bahar gelir.

Wabi'nin güzelliği istisna olanın değil, gündelik olanın güzelliğidir. Bu, tipik olanın, onlara zihin açıklığıyla yaklaşıma dek dikkatimizi çekmeyen şeylerin güzelliğidir. Ve çay seremonisi özellikle, içinde bu zihin açıklığının uç verdiği, gündelik olanın gündelikliği içinde takdir edilmek üzere yalıtıldığı bir bağlamdır.

Sıklıkla, kaba ve çatlak çaydanlıklar ve fincanlar kullanılır ve bu parçaların birçoğu çömlekçinin sanatının mükemmel örnekleri olarak değil, insan yaşamındaki mükemmellikten uzaklığın mükemmel imgeleri olarak haklı bir ün kazanmıştır. Ueda, Rikyu'nun bir hikâyesini aktarır:

Bir gün Rikyu ve gençliğinde Rikyu'nun yanında çay eğitimi aldığı başka bir büyük onaltıncı yüzyıl çay ustası Joo, başka bir çift tarafından bir çay seremonisine davet edilir. Davet sahibinin evine giderken yolda satılık güzel bir vazo görürler. Joo vazoyu çok sevmiştir, ama yanında arkadaşı olduğundan ağzını açmaz ve ertesi sabah vazoyu almaya gider. Ne yazık ki vazo satılmıştır. Sonra kendisine yeni aldığı bir vazoyu göstermek istediğini söyleyen Rikyu'dan bir çay daveti gelir. Joo davete gider, artık Rikyu'nun vazo konusunda kendisini geride bıraktığını bilmektedir. Gerçekten de, vazo oradadır, üzerine incelikle

9. Yasuhiko Murai, "A Brief History of Tea in Japan," *Chanoyu: The Urasenke Tradition of Tea*, der. Soshitsu Sen, çev. Alfred Birnbaum (Tokyo: John Weatherhill Inc., 1988), 22.

iki kamelya işlenmiştir, ama o da ne, vazonun kulplarından biri kırılmıştır. Diğer konuklar merak içinde otururken, Joo Rikyu'ya döner ve şöyle der: "Garip, o vazonun bir kulağını koparmışsın. Dün o vazoyu gördüğüm anda çarpıldım ve onu çay seremonimde kullanırım, ama ancak bir kulbunu kopardıktan sonra diye düşündüm. Böylece, bu sabah buraya gelmeden önce kafamda bir plan kurdum. Çay seremonisi bitiminde konuyu seninle tartıştıktan sonra vazonun bir kulbunu kesmenin pek ilginç bir şey olmayacağını düşünerek, ara verdiğimizde ya da bunun gibi bir zamanda kulbu kendim kırmayı planlamıştım." Bunları söyledikten sonra Joo cebinden bir çekiç çıkardı. (91, 2)

Çay takımları mükemmel olmaktan uzaktır, çünkü çay seremonisi hayatın mükemmel olmayışından sanat yoluyla kaçmanın bir yolu değil, hayatı bütün kusurlarıyla olumlama çabasıdır. "Mükemmel olmayana tapınma" yoluyla insan çay odasının dışında sanatçı olarak yaşamayı öğrenir. Rikyu tarafından tasarlanmış ve kullanılmış olan çay takımlarının bazı parçaları bugün hâlâ durmaktadır. Örneğin, "Büyük Siyah" ya da "Beyaz Balıkçıl" adlı meşhur çay kâselerine bakılacak olursa, tasarım açısından son derece basit ve kullanım açısından son derece kaba oldukları görülür. Bu parçalar doğal, işlenmemiş maddelerin karakterine sahiptir; yapıldıkları materyallere ne kadar yakın duruyorlarsa, dünyaya da öylesine yakındırlar. Ve bu parçalar gerçekliğin en basit yanlarında en büyük güzelliği bulmak için fırsat yarattıkları anlamında dünyanın olumlanmasıdır.¹⁰

Çay odası içinde *tokonoma* adı verilen bir bölmede, genellikle bir çiçek düzenlemesi bulunur (yanında üzerinde hat ya da temsili resim çizilmiş bir parşömen asılı durur). Bu çiçek düzenlemesi de hayatın idealleştirilmesi yerine kusurlarıyla olumlanmasıdır. Belli başlı çiçek düzenleme okullarından biri (bu da, çay seremonisi gibi, hayat boyu bağlanılabilecek bir sanat biçimidir) doğalcı okuldur. Bu görüşe göre, örneğin, mevsimi geçmiş çiçek kullanılmamalıdır. Kışın, sadece çıplak dallar sergilenebilir (*wabi*'nin

10. Bu kâselerin illüstrasyonları için bkz., Hayashiya Seizo, *Chanoyu: Japanese Tea Ceremony* (Tokyo: Japan Society, 1979), 162, 163.

başka bir ifadesi). Ve çiçekler ve dallar doğada gerçekte büyüdükları biçimde düzenlenmek zorundadır. Örneğin, dallar vazanın toprak yüzeyi temsil eden üst yuvarlağından aşağı sarkmamalıdır. Çiğın serinletici etkisini verecek şekilde vazo ve to-murcuklara su serpılebilir. Ve doğa başka biçimlerde de çay seremonisine taşınır: Çay odasına genellikle doğalcı düzenlenmiş bir bahçeden geçilerek bir "bahçe yolu"ndan girilir. Ve çayın sıcaklığı ve sunulan miktar, sıcak bir günde susamış konukların susuzluğunu gidermek ya da soğuk bir günde içlerini ısıtmak için, havanın durumuna göre ayarlanır.

Çay seremonisinde hemen göze çarpan bir özellik seremoninin birçok sanat dalıyla bütünlük oluşturmasıdır. Çay odasına titizlikle düzenlenmiş bir bahçeden girilir. Çay odasının kendisi sıklıkla sade biri mimari şaheseridir ve bu odaları yapan ustalar genellikle saygın kişilerdir. Çay odası çepeçevre genellikle oyma işlemlerle süslenmiş ya da sırlı seramiklerle kaplıdır. Çaydanlığın içine tıngırtı müziğı yapması için demir parçaları atılır. Bunları sıklıkla çiçek düzenlemeleri, resimler ve el yazmaları bütünlükler. Ritüel olarak belirlenmiş hareketler bir dans özelliğı gösterir ve ritüel olarak belirlenmiş konuşmalar (örneğin, çay takımlarının orijinleri üzerine sorular) bir drama özelliğı gösterir. Bu bütünlüşme estetik deneyimi pekiştirir: Tamamıyla özümleyici olmayı amaçlayan bütünlüklü bir çevre yaratmaktır bu. Koşullar mesafe koyma ya da ilgisizliğın değil, iç içe geçmenin estetik bir durumunu yaratacak şekilde düşünülmüştür. (Arnold Berleant bunun en hakiki sanat deneyiminin bir özelliğı olduğunu çarpıcı bir biçimde savunmuştur.)¹¹ Bir çay odasında yapılan her şey kendisi için ve gündelik hayata estetik bir nitelik kazandırmak için yapılır.

Sık sık çay seremonisini dinsel bir tören olarak mı, toplumsal bir olay olarak mı, yoksâ bir sanat eseri olarak mı düşüneceğımız sorulur. Bu seremoni gerçekten de Zen manastırlarında yapılan seremonilerden türemiştir ve söylediğım gibi, Taoist, Shinto ve Konfüçyüsçü unsurlar da barındırır. (İçinden geldiğı gelenek için

11. Arnold Berleant, *Art and Engagement* (Philadelphia: Temple University Press, 1991).

gösterilen saygı Konfüçyüsçü bir özelliktir ve atalara tapınmaya benzer.) Ve çay seremonisi hiç kuşkusuz toplumsal bir olaydır. Başka şeyler bir yana, hiyerarşik bir toplumda çay seremonisi sosyal engelleri yıkar. Bütün konuklar tipik olarak alçak bir kapıdan içeri girer ve böylelikle hepsi girerken başını eğer. Kimseden politikadan bahsetmesi beklenmez. Onun yerine, insanlar özgürce ve kendiliğinden (ritüel olarak belirlenmiş tarzda!) kapı kaktan, havadan sudan konuşur. Konuklar eşit muamele görür ve bir konuk tipik olarak onur konuğu muamelesi görse bile bu konuk her zaman en yüksek sosyal tabakadan biri olmaz ve yüksek sosyal tabakadan gelenler de saygıda kusur etmemelidir. Ve çay seremonisi, gördüğümüz gibi, ne kadar minimalist olursa olsun, çok yönlü bir sanatsal şölendir. Peki, ama çay seremonisi bunlardan hangisidir?

Ne mutlu ki, bizim sanat kuramımız bu soruya hiçbir yanıt vermememize imkân tanıyor. Halbuki, geleneksel birçok Batılı kuram bizi buna zorlayabilirdi. Çay seremonisinin toplumsal ve dinsel amaçları, toplumsal ve dinsel içeriği vardır. Ama bu onun açıkça bir sanat eseri olmasıyla bağdaşmaz değildir. Çay seremonisinin yapılma amaçları ne olursa olsun, o salt kendisi için de yapılır; o içkin olarak özümleyici olması için inceden inceye tasarlanır; bütün unsurları bu etkiye göre düşünülmüştür. Dolayısıyla, bana göre, bu bir sanat paradigmasıdır. Ve tam da bir yaşama sanatı, bir yeme, içme, konuşma, doğayı ve başka insanları sevme sanatı olduğundan, bu kitaptaki temel fikri özetler: Hayatla sanat arasında seçim yapmak zorunlu değildir; sanatımızı yaşayabiliriz; hayat ve sanat yakından bağlantılıdır ve çoğu anlarda özdeştir.

Kabaca, bu zamana kadar okuduğum en derinlikli metin olan *Okakura*'dan bir pasaj aktararak bu bölümü bitirmek istiyorum:

Taoist der ki, Olmayışın büyük oluşu, Tin ve Madde ölümcül bir kavgaya tutuşur. Sonunda Sarı İmparator, Göklerin Oğlu, karanlığın ve yeryüzünün şeytanı Shuhung'u yener. Ölüm acısı içinde kıvranan Titan başını güneş kemerine vurur ve yeşim taşından mavi kubbeyi paramparça eder. Yıldızları yuvalarını kaybeder, ay gecenin vahşi boşlukları arasında amaçsızca dolanır. Çaresizlik için Yeşil İmparator

elinin erdiği, gözünün yettiği her yerde Gökleri tamir edecek birini arar. Arayışı nafile olmamıştır. Doğu denizinden bir prenses, boynuz taçlı, ejderha kuyruklu, ateş saçan silahıyla muhteşem ilahe Niuka çıkar gelir. Sihirli kazanında beş renkli gökkuşağını kaynaştırır ve Çin'in gökyüzünü yeniden yapar. Ama yine söylenir ki, Niuka mavi gökyüzünde iki küçük çatlağı doldurmayı unutmuştur. Böylelikle, sevgide ikilik başlar; iki ruh uzayda yuvarlanır, evreni tamamlamak üzere birleşene kadar asla huzura ermez. Herkes kendi umut ve huzur gökyüzünü yeni baştan kurmak zorundadır.

Modern insanlığın gökyüzü gerçekten de servet ve gücün canavarca mücadeleleriyle parçalanmıştır. Dünya bencilliğin ve kabalığın karanlığında yolunu bulmaya çabalıyor. Bilgi kötü bir vicdana satılmış, iyilik fayda adına yapılıyor. Doğu ve Batı, bir öfke denizinde kafalarını tokuşturan iki ejderha gibi, hayat cevherini yeniden elde etmek için nafile uğraşıyor. Büyük felaketi tamir etmesi için yeniden bir Niuka'ya ihtiyacımız var; o büyük yeniden doğuş gününü bekliyoruz. Bu arada, bir yudum çay içelim. (8, 9)

Evet, içelim. Sanat beraberinde sosyal ve kozmolojik dönüşüm potansiyelini getirir. Ama bu, dönüşüm için *çaba* harcamayı kabul etmeyen bir dönüşümdür; bu burada ve şimdi, dönüşümün bir aracı olarak değil ya da genelde bir araç olarak değil, ama aynı zamanda salt kendi için, *şu an* yapmakta olduğum şey üzerinde yoğunlaşarak yaratılacak bir dönüşümdür. Kierkegaard bir keresinde en zoru işin "zaten olunan şey olmak için uğraşmak" olduğunu söylemiş ve sormuştu: "Kim düşünülebilir en büyük tevekkülü gerektiren böyle bir işin altına girerek acı çekmeyi? Gayet tabii. Ama tek başına bu nedenle bu çok zor bir görevdir, aslında bütün görevlerin en zorudur çünkü her insanın içinde daha fazla ve farklı bir şey olma yönünde doğal bir eğilim ve tutku yatıyor."¹² Sanat zaten olduğumuz şeye odaklanmanın ve böylelikle kendimizi dönüştürmenin bir yoludur. Sanat zaten sahip olduğumuz şeyi takdir etmenin, zaten orada olan şeyde özümrlenmenin bir yoludur.

12. Soren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, çev. David F. Swenson ve Walter Lowrie (Princeton: Princeton University Press, 1974), 116.

III
Sanat ve savaş:
Bhagavad-Gita'nın paradoksu

Yukarıda geliştirilen anlamda "yaşama sanatı" Hinduizmin büyük klasiği *Bhagavad-Gita*'nın merkezi temasıdır. *Gita*'nın ilk birkaç bölümü insanların önüne çetin bir görev koyar: Bir eylem hayatı, bir arzudan feragat hayatıyla nasıl bağdaşır kılınabilir? Aslında ikilem, meseleyi yakıcı bir sertlikte ortaya koymak için tasarlanmıştır. *Mahabharata* olarak bilinen destan ortamında, Yüce Efendi'nin yeniden doğmuş hali olan Krişna ve kahraman Pandavaların savaş lideri olan Adjuna şiddetli bir savaşın eşiğinde konuşmaktadır. Arjuna kendi öğretmenleri ve ailesinden insanların da içlerinde olduğu düşmanlarını öldürmeyi dinsel ve etik inançlarıyla nasıl bağdaştırabileceğini sorar. Bu bölümde, Krişna'nın çözümünü (bütün düşünce hareketlerinin başını çektiği) Hindu geleneği a-

çısından değil, bu zamana kadar geliştirilmiş yaşama sanatı nosyonu açısından açıklamaya çalışacağım. Tartışmayı, *Gita* paradoksunun etkinliklerimizde amaç ve araç ilişkisini kavrayış biçimimizi yeniden kurmamıza hizmet ettiğini, bunun sanat kavramı yoluyla daha iyi anlaşılabilir bir kurgu olduğunu savunarak noktalayacağım. Ve bu yeniden kurgulamanın dünyanızla ve bir-birimizle ilişkilerimizi hayatı tamamen olumlayan bir biçimde değiştirme potansiyeli taşıdığını savunacağım.



Benzer bir sahne kurarak başlayalım. Tarihleriyle ve kan bağlarıyla birbirine akraba olan Pandavaların ve Kauravaların muazzam orduları arasında savaş çıkmak üzeredir. Arjuna savaş arabasına binmiş alanı denetlerken, kahramanlığı hiç kuşku götürmez olduğu halde savaşıma arzusunu kaybeder. Endişelerini Yüce Efendi'nin yeniden dünyaya gelmiş hali olan sürücüsü Krişna'ya açar.

I:28-36 numaralı beyitler, dünyevi güç elde etmek için insanın, bırakın öğretmenlerini ve kendi kanından birilerini, öldürmesinin bir anlamda Krişna'nın bizatihi kaleme aldığı geleneksel dinsel ve etik yaptırımları görünüşte doğrudan çiğnediği konusunu tartışmaya açar: "Yüce Krişna, ben zafer özlemi duymuyorum, ne krallık ne de zevk peşindeyim. Krallığın bize ne yararı var, yüce Krişna, eğlenenin, hatta hayatın?... Eğer bu suçluları öldürürsek, payımıza günahattan başka bir şey düşmeyecek."¹ Bu bir bütün olarak *Mahabharata*'nın belli başlı temasıdır: İnsanın kaderini tayin ederken etik değerleri askıya alması. Elbette, Arjuna'nın kafasını meşgul eden kardeş katli gibi eylemler, savaş bağlamında meydana gelmeleri ve Kuruların iki kavmi arasındaki ilişkilerin tarihi düşünüldüğünde vehametleri azalıyor olsa bile, canavarlıktır. I:43'te söylediği gibi, bu savaşla "ezeli ırk ve aile yasaları

1. *The Bhagavad-Gita*, çev. S. Radhakrishnan, *A Sourcebook in Indian Philosophy* içinde (Princeton: Princeton University Press, 1957). Tüm alıntılar Radhakrishnan'ın çevirisinden yapılmıştır.

çiğnenmiş" olacaktır. Ama *Gita*'nın sayfaları ilerledikçe, görülecektir ki, Arjuna'nın çok daha derin endişeleri vardır. Pandavaların yürütmekte olduğu savaşın amaçları ve hatta tek başına bu amaçlar için savaşıyor olması Veda öğretisi açısından sorunludur ki, *Gita*'nın öğretileri Veda'nın öğretilerinin açımlanmasıyla başka bir şey değildir.

Arjuna'ya göre, insan eğer güç, intikam gibi arzularla kamçılanmamışsa, bırakın kafasını meşgul eden türden öfke ve dehşet saçan eylemleri, hiçbir eyleme kalkışmaz. Girmek üzere olduğu savaş tam da bu amaçlara ulaşmanın bir aracı olarak yürütülecektir (hiç kuşkusuz, örneğin, kendi ailesinin fertlerini öldürmenin ya da onlar tarafından öldürülmenin kendi başına arzu edilir bir şey olduğunu düşünmediği açıktır). Ama bu Veda geleneğindeki dünyaya saygı kuralını tamamen terketmek olarak görünür. Bu gelenekte, (her zaman bir amaç için duyulan) arzu ve (insanı arzu nesnesini elde etmek için öfke ve hınçla harekete geçmeye sevkeden) tutku, her ne olursa olsun, kurtuluşa (*moksa*) giden yolun engelleridir. Kişi dünyevi şeylerden, özellikle Arjuna'nın zaferle kazanacağını savunduğu şeylerden, elini eteğini çekmelidir. (Buddizmin ilk dönemlerinde ve Jainizm'de el etek çekme özellikle önemlidir ve belki de Krişna'nın yanıtı bu görüşlere bir karşılık olarak da yorumlanabilir.) Arjuna I:45, 46'da şunları söyler: "Yazık, krallığın hazlarına tamah ederek kendi insanlarımızı katletmeye çalışarak ne büyük bir günah işliyoruz! Dhrtarastra'nın silahlarını kuşanmış oğulları tarafından savaş meydanında direnmeden ve silahsız öldürülsem keşke, bu benim için çok daha iyi." Ve sonunda, II:9'da, Arjuna savaşmamaya karar verir.

Şimdi Krişna Arjuna'yı saldırması gerektiğine ikna etmek çeşitli yaklaşımlar dener; bu yaklaşımları, birincisi, birbiriyle tutarsız, ve ikincisi, samimi argümanlar değil, bariz olarak kandırma amacıyla söylenmiş kurnaz sözler olarak yorumlamak mümkündür. Bu ikinci iddia üzerinde daha sonra duracağım, ama birincisi hiç kuşkusuz ciddi bir iddiadır. II:11-25'te, Krişna ölümün bir yanılsama olduğunu iddia eder ve şöyle söyler: "var olmayışta, olmak yoktur; varoluştaki, olmak son bulmaz" (II:16). Ama hemen ar-

dından, II: 26-30'da, Krişna ölümün kaçınılmaz olduğunu savunur ve "kaçınılmaz olan şey için elem duymamalısın" der (II:27). Bu, görünüşte bağdaşmaz pasajların ardından gelen bölümde Krişna bu defa Arjuna'yı görevini yapması ve yükümlölüklerini yerine getirmesi için güya teşvik eder görünür; halbuki Arjuna zaten görevinin ne olduğunu ve kime karşı sorumlu olduğunu şaşırmış haldedir. Bana göre, görünüşteki bu gerilimlerin bazıları çözülebilir ama bu çözüm, tartışmanın ilerki aşamalarında ortaya çıkacaktır. Bu argümanları sıraladıktan sonra Krişna (II: 47-53) birçoklarının *Gita*'nın aslı mesajı olarak düşündükleri şeyi özetlemeye girişirken aynı zamanda bu yaklaşımın geleneksel öğretilerden nerede koptuğunu ya da temelden yeni bir yönelim üzerinde en ufak bir çaba sarf etmediğini anlatır: "Senin yalnızca eyleme hakkın var, eylemin meyvelerini toplamaya değil; eylemin meyveleri senin dürtün olmasın; içinde eylemsizlik tohumları da yeşermesin." Ve ekler: "Veda metinleriyle bulanmış olan zekân sarsılmasın ve ruhun (*samādhi*) kararlılığını korusun, vukufa (*yoga*) eriş." Bu son tümce bize açıkça Krişna'nın bu savaşa katılmanın Veda etiğini ihlal ettiği iddiasını ele aldığını ve reddettiğini gösterir ve Krişna, görünen o ki, Veda metinlerini aşırı literal yorumladığına ilişkin Arjuna'yı uyarmaktadır. şimdi, Krişna'nın temel iddiasının -kişi eylem yapmalıdır, ama eyleminin meyveleri üzerinde hak iddia etmemelidir- çok bildik oluşu onun derin çelişkiler taşıyan doğasını görmemizi engelleyebilir. Bu iddiayı en yalın haliyle koyalım: Belli sonuçlar elde etme arzusu tarafından güdülenmemiş bir kişi neden eyleme kalsın ki? Belli ki, bütün insan eylemleri belli amaçlar uğruna yapılır. Eğer birisi eyleminin nesnesi için arzu duymuyorsa, eğer bir şey kazanmaya niyeti yoksa, hiçbir zaman bir şeye kalkışmaz. Birisi neden onu değil de bunu yaptı diye sorulduğunda, genelde sorulan o kişinin kafasındaki amaçlardır. Ve birisi kalkıştığı eylemi seğerken, her halükârda, normal olarak bu eylemini çeşitli eylem yollarının ulaşmaya çalıştığı amaçlara uygunluğuna bakarak seğer. Eğer o eyleminin meyvelerinden feragat ederse, görünen o ki, eylemden de feragat edebilir.

Aşlında, *Gita*'nın koşulları görünüşte bu paradoksu en uç nok-

taya taşımak üzere tasarlanmıştır. Öldürmek ve ölüm tehlikesini göze almak, görünen o ki, bunları yapmakla erişebileceği daha büyük bir amaca inanmadıkça, aklı başında hiç kimsenin yapmayacağı şeylerdir. Dedğimiz gibi, savaş öyle bir şeydir ki, eğer araçları bir biçimde haklı çıkarılabiliyorsa, ancak amaçları göz önünde bulundurularak çıkarılabilir. Krişna, Arjuna'dan görünüşte imkânsız bir görevi üstlenmesini ister: Belli bir dizi amaca, Arjuna'nın iğrenç ve günah bulduğu araçlarla, ulaşmak için eyleme geç, ama aynı zamanda bu amaçları boş ver. Yani, Arjuna'dan istenen, bir yanda eyleme geçmesinin bütün normal güdülerini ortadan kaldırırken öte yanda, hemen ve ikircimsiz olarak, eyleme geçmesidir. İşte *Gita*'nın paradoksu budur.

II

O halde Arjuna ve sonra, salt tefekkür insanı olmayıp eylem insanı da olduğumuz oranda, biz eyleme mecbur olduğumuz, ama eyleme geçmek için normal güdülerimizin ve eylemler arası bilinçli seçim yollarımızın mevcut olmadığı bir durumdayız Üstüne üstlük eyleme kalkışmamak gibi bir seçeneğimiz de yok. Krişna'nın işaret ettiği gibi, "kimse bir an için bile olsa çalışmaksızın duramaz; herkes doğuştan getirdiği dürtülerle elinde olmaksızın eylemde bulunur" (III:5). Eylemden tümüyle kaçmak, örneğin, Jainist modaya uyarak çileci bir yol tutturmak sadece bir paradoksu paradoks olarak kabul etmek ve o paradoksla, o paradoks içinde yaşamak demektir. Böyle yorumlandığında, görev her zaman kullanmakta olduğumuz pratik aklı durmaksızın sorulara uygulamaktır.

Ama ben böylesi bir yanıtın *Gita*'nın özüne uygun olduğunu düşünmüyorum. Görünüşe bakılırsa, bu pasajlarda Krişna pratik bir eylem kılavuzu ortaya koyuyor. Arjuna nihayetinde bir mistik değil, kelimenin tam anlamıyla bir eylem adamıdır. Ve o tam şimdi şu ya da bu biçimde halletmesi gereken bir ahlâki açmazla karşı karşıyadır; ordular karşılıklı dizilmiş, savaş neredeyse başlayacaktır. Bu noktada, bence, en azından koşullu olarak, pa-

radoksun çözümlüp çözülemeyeceğini ve çözülebilirse nasıl çözüleceğini, son tahlilde Arjuna'nın eyleme geçip geçmemesine ve geçecekse nasıl geçeceğine karar verebilmesini sağlayacak bir ilkenin olup olmadığını sormak tamamen meşrudur. Ve Arjuna örnek bir eylem adamı ve durumu örnek bir ikilem olduğu müddetçe, bizim nasıl hareket etmemiz gerektiği ya da (eğer gerçekten eylemlerimizi seçen bizsek) hangi ilkeler temelinde eylem yapacağımızı sormak da gayet meşrudur.

Bana göre Krişna'nın önerdiği çözüm şudur: Her zaman bütünüyle amaçsız eylemde bulunmayız; bu, insan eylemini imkânsız kılar. Yapmamız gereken, eylemlerimiz esnasında araçlarla amaçlar *ilişkisini* yeniden tasarlamaktır. Önce, kabul etmeliyiz ki, belli eylemleri yapıp yapmamak elimizde olsa bile, o eylemin sonuçları kontrolümüzde değildir ya da her zaman değildir. Arjuna saldırmaya karar verebilir, ama kazanmaya karar veremez. Dolayısıyla, eylemlerimiz *salt* amaç uğruna yapılmamalıdır; düşüncemizde amaç araçları yutmamalı ya da ortadan kaldırmamalıdır. Sıklıkla, bilerek, son bölümde tartıştığım gibi, biz araçları amaç adına *yok ederiz*; biz araçları amacın gerçekleşmesi önünde sadece bir engel olarak görürüz. Eğer amaca sırf irade gücüyle ulaşabilir olsaydık, eğer amaca araç kullanmaksızın ulaşabilir olsaydık, yapardık. Krişna bizden bütün arzulardan ve dolayısıyla bütün eylemlerden feragat etmemizi değil, araçları içkin olarak tıpkı amaçlar *kadar* değerli şeyler olarak arzulamamızı ister. Araçlar amaca yedirilmemelidir; araçlara hasredilen zaman ve enerji israf değildir. Aksine, bu zaman ve enerji *kutsanmalıdır*.

İşte Krişna'nın III:8-14'te ortaya koyduğu görüşler:

Payına düşen işi yap, zira eylem eylemsizlikten iyidir; ayrıca fiziksel hayatını fiziksel eylem olmaksızın sürdüremezsın. Yapılmış işi bir fedakârlık olarak ve bir fedakârlık için koru, bu dünya çalışma üzerine kuruludur. Bu yüzden, ey Kunti'nin oğlu (Arjuna), işini, bütün yükümlülüklerini bir kenara atarak, bir fedakârlık olarak yap. Eski zamanlarda yaratıkların Efendisi insanları fedakârca yarattı ve dedi ki, "böyle döl vereceksin ve bu olduğunda arzularının sütünü verecek."

Eğer mesele basitçe insanın ne olursa olsun hiçbir amacı düşünmeden eylemde bulunduğuyorsa, bu, kavranması imkânsız bir pasajdır. Çünkü Krişna, bu etkinlik tarzı için "arzularının sütünü verecek" diyor. (Kelimesi kelimesine bir çeviri şöyle olabilir: "Bu isteklerini sana bahşeden inek olacak.") Amaçlara ulaşmak için bizzat bu amaçlardan tümüyle feragat etmeyi, arzu nesnelerini gerçekleştirirken bir tekniği olarak arzunun ortadan kaldırılmasını sağlık vermek gerçekten de tuhaf bir durum olacaktır. (Ne var ki, ben bütün 7. Bölüm boyunca bu ihtimali irdeliyorum.) Bir kere feragat edildiğinde, kuşkusuz, bu gerçekleşme artık eylemi güdüleyemez.

Bu pasajda ileri sürülen, daha çok, özgürleştiren bir çalışma tarzı *-karma yoga-*, amaçlardan feragat etmek zorunda kalmadığımız bir tarzın olduğudur. Bu, *araçların kutsanmasını* talep eden bir tarzdır. Salt amaçlar uğruna yapılan iş "esaret"tir. Böyle bir çalışmada, amacın, arzu nesnesinin izini sürerken istemediğimiz, ama yapmak durumunda kaldığımız ya da katlandığımız araçlara köle oluruz. Ama bir fedakârlık olarak yapılan iş, Yaratıkların Efendisi'ni kutsayan araçsal etkinlik bu esaretten kurtuluştur. Bunu Thich Nhat Hanh'in terimleriyle söyleyecek olursak: İnsan güç, servet, haz, vb. elde etmeye adanmış bir hayat yaşayabilir. Böyle bir hayatta, bu amaçlara götüren bütün etkinlikler bir anlamda israf edilmiştir; kendileri için ne istenmiş ne de yaşanmıştır onlar. Onlardan olabildiğince çabuk kurtulmak istenir. Eğer kişi hayatını böylesi amaçlara ulaşmaya hasrediyorsa, o amaca ulaşma anına kadar hayatını israf etmektedir. Eğer amacına ulaşmışsa, o ana kadar hayattan kopmuştur ve o anda çılgınca erişilmiş olanı koruma işine başlaması gerekir. Yani, muhtemelen, tek bir erişme anı dışında, o kişinin hayatı bomboştur. Öte yandan, söz konusu amaçlara erişilememişse -ve kişinin başarıp başaramaması kendi elinde, yalnızca kendi elinde, olan bir şey değildir- o kişinin hayatı tamamen acıklıdır. Kişi o zamana kadar kendi hayatında *mevcut* olmamıştır, hiçbir zaman gelmemiş olan bir ana hasret yaşamıştır.

Öte yandan, eğer kişi araçları kutsayan bir hayat sürdürüyor, kendi anlamları ve tinsel içerikleriyle araçları bir fedakârlık olarak

yerine getiriyorsa, o kişi gerçekten mevcuttur. Eğer o kişi "arzularının sütünü" sağabiliyor ya da iebiliyorsa, kuşkusuz hoşnut olacak ve o zafer anını eksiksiz yaşayabilir bir konumda olacaktır. Ama bu zafer anı hiçbir zaman gelmeyecek olursa, hayatı boşa geçmiş olmayacaktır. Yaşadığı her bir anda eylemlerine bir kut-sallık vermiştir o; bütün o yaşanmış anlarda mevcuttu. Bu anlamda, o "meyvelere boş vermiştir"; en derin anlamı bulduğu yer bu amaçları başarma ya da başaramama anı değil, o amaçlara *doğru biçimde* erişmeye *alışma* sürecidir.

III: 22-25'te, Krişna bunu şöyle ifade eder:

Benim için, ey Partha (Arjuna)  dünyada da yapmak zorunda olduğum hiçbir iş, elde etmek isteyip de edemediğim hiçbir şey yok, ama ben yine de çalışıyorum... Bilmeyen, işine bağlılıktan eylemde bulunurken, ey Bharata (Arjuna), bilen de eylemde bulunmalıdır, ama herhangi bir yükümlülükten değil, dünyanın düzenini sürdürme arzusundan.

Yine, burada da yükümlülükten arınma tavsiyesiyle, bununla bariz olarak çelişen arzuların ya da en azından bazı arzuların, olumlanması arasında bir salınım görülür. Ama yine, bence, bu çelişki yalnızca görünüştedir. Krişna için kişinin eylemlerini kut-saması, onları bir fedakârlık ruhuyla yapması onları "dünya düzenini sürdürecek" bir tarzda yapması anlamına gelir. Yani, kişi büyük bütünün bir parçası olarak, şeylerin düzeni içinde konumlanmışlığı yaşayarak eylemde bulunur. Son iki bölümde anlatılanlar göz önüne alındığında hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, bu konuda Krişna'nın modeli, ürünlerine değil işine kendini veren mütevazı bir işçi ya da zanaatdır.

Bir anlamda, gerçekten de, eylemde bulunan bireyin kendisi değildir; dünya düzeni birey *aracılığıyla* eylemde bulunur. "şeyleri yapanın benlik olmadığını gördüğü gibi, bütün eylemlerin yalnızca Doğa (prakrti) tarafından yapıldığını gören, doğru görür" (XIII:29). Dolayısıyla, kişi araçları kutsayarak eylemde bulunduğunda, bir anlamda eyleminin faili olmaktan çıkar; o dünya düzeninin bir parçası olarak eyler. Ya da daha doğrusu, kişi eylemlerinin faili ol-

duğu *yanılsamasından* kurtulur; kişi eylemlerini kendi bedeni aracılığıyla eylemde bulunan *prakrti* olarak görmeye başlar. (Bu düşünceyi ileride ayrıntılarıyla ele alacağım.)

Bu, Krişna'nın paradoksa getirdiği çözümdür ve bence, kişinin kendi hayatına uygulaması inanılmaz ölçüde zor olsa bile, soruna açık bir yanıt vermektedir. Krişna'nın önümüze koyduğu görev gerçekleştirilmesi bir ömür sürecek bir görevdir.

Bu, çay yapmayı ve içmeyi öğrenme görevidir.

III

şimdi bu çözümün ortaya çıktığı tam gelişmiş inanç bağlarını bizim için bir anlamda erişilmez olsa bile, bu çözümü ne oranda anlayabileceğimiz ve uygulayabileceğimiz üzerinde durmak istiyorum. Vedacı fedakârca pratikler ve *Gita*'nın sonraki bölümlerindeki ayrıntılı kozmoloji, dinsel inançları olmayan benim gibi bir Batılı için geçerli seçenekler değildir. Örneğın, şu an, benim eylemlerimi Krişna'ya adamam söz konusu değildir. Yine de, *Gita*'da bulunan araçlarla amaçlar ilişkisinin yeniden düşünülmesi, bana göre, kendi hayatımda hem ihtiyaç hem de olabilir bir şeydir. Özel olarak, Krişna'nın bu paradoksa getirdiği çözümü, salt araçsallığı aşan insani bir araçsal eylem biçimi olarak aldığım ve içinde araçların amaçlardan koparılmadığı sanatla (*silpa*) ilişkili olarak anlamak istiyorum.

Sanat, içinde amaca erişme araçlarının amaçlar karşısında kimliklerini korudukları bir etkinlik tarzıdır. Bu, daha önce gördüğümüz gibi, sanatın her ne şekilde olursa olsun bir amaç gütmeksizin sürdürüldüğünü söylemek değildir; aslında, sanat yaparken pekâlâ servet, şöhret ya da cinsel fetih peşinde olmak mümkündür. (Sanat inkâr edilemez bir biçimde bu maksatlarla yapılmaktadır.) Ne var ki, bu hedeflere varılmasını sağlayan, bir sanat eserini ortaya çıkaracak ilk duygusal itki ya da fikirden bitmiş eseri veren materyallerin, ses tonlarının ya da sözcüklerin düzenlenmesi etkinliğine kadar bütün araçlar salt kendileri için ilgi

görmelidir. Ve böylelikle üretilen ürünler bu gibi etkinliklerde bir rol üstlenmeye uygundur. Görülmeye başlandığı gibi, sanatta yaratılan materyallere özümlenme dünyaya özümlemenin ilk anıdır; bir sanat eseri yapmak, bu yolla doğanın ya da dünyanın insanın bedeni aracılığıyla eylemde bulunmasına imkân vermektir.

Sanırım açıktır, terimin bu kullanımında sanat *Gita*'da ortaya konan ideale yaklaşan insan etkinliğidir. Yani, ben *karma yoga* ile *silpa-karma*'yı (sanat yapıtı) özdeşleştirmek istiyorum. *Gita*'da, kurtuluşu yaratan üç yol anlatılmıştır: *jnana yoga* (bilgi yolu), *bhakti yoga* (inanç yolu) ve *karma yoga* (eylem yolu).² Bu anlamda sanat özgürleştiren, özel olarak (arzudan değilse de) arzuya kölelik biçimlerinden özgürleştiren çalışmadır.

Kısacası sanat, Krişna'nın dinsel terimlerle bir fedakârlık uygulaması olarak nitelediği her eylemi hesaba katmanın bir yoludur. Sanat etkinliklerini ve nesnelerini kutsar ve sanat bir hayat tarzı olmaya başladığında, salt kendisi için yaparak her insan eylemini kutsar. Kişi yaptığı her eyleme kendini *adar*. Ve sanat, zirvelerine ulaştığında, kişinin artık yalnızca kendi eyleminin faili olmadığı duygusu verir. Tanıdığım bir seramikçi yaptığı en iyi eserin, çömleği *kendisinin* yapmadığı, çömleğin şekil almak için onun ellerini kullandığı duygusu eşliğinde ortaya çıktığını anlatmıştı. Bu, antik Yunanlıların şiirsel kopuş, kendini düşünce-lerin akışına bırakma olarak gördükleri bir şeydir.

IV

Gita'nın koşulları *her* insan etkinliğinin bu anlamda sanat olarak alınabileceği gerçeğini vurgulamak üzere düzenlenmiştir. İşte bu yüzden tam savaşın başlamak üzere olduğu bir an seçilmiştir. Krişna Arjuna'ya savaşmasını, bir sanat olarak savaşmasını, kavgasını kutsayarak savaşmasını, savaşmak için ve güzel savaşmak için savaşmasını öğütler. Batılı kültürler de dahil birçok kültür savaşını bu

2. Bkz., Radhakrishnan'ın *Gita* için yazdığı önsöz: *A Sourcebook of Indian Philosophy*, 102.

anlamda bir sanat olarak görmektedir. Ama hiç kuşku yok ki, ölmek ve öldürmek salt kendileri için yapılması son derece zor işlerdir ve pekâlâ ahlâki olarak da çok yanlış görülebilecektir. Eğer kişinin ahlâki ilkeleri, öldürmeyi potansiyel olarak salt öldürme için yapabileceği bir eylem olarak görmesini tamamen imkânsız kılıyorsa, savaşı bir sanat olarak yürütmesi imkânsız olacaktır. Öldürmenin bir sanat olarak görülmesi halinde ortaya çıkacak derin ahlâki sorunları küçümsemek, öldürmenin bir kutsama olarak görülmesi halinde ortaya çıkacak derin dinsel sorunları küçümsemek niyetinde değilim. Krişna'nın Arjuna'ya ilk verdiği, öldürmenin hiçbir şeyi ortadan kaldırmadığı, herkesin bir şekilde öldüğü ve dövüşmenin Arjuna için ahlâki bir görev olduğu yolundaki öğütleri ancak bu ışık altında anlaşılabilir şeylerdir. Bu öğütler tam da etkinliklerin ahlâki ve dinsel bakımlardan bir sanat olarak yürütülemeyecek kadar korkunç olmadıklarını göstermenin yollarıdır.

Aslında, birçok kültürde savaşın salt kendisi için yürütülebilirliği yeterince açıktır. Thomas Berger, *Little Big Man* [Küçük Dev Adam] romanında, Little Big Horn savaşının ardından Çeyen lider Old Lodge Skins'in ağzından, betimlediği Yerli Amerikalıların hayat felsefesini çok iyi anlatan şu sözleri aktarır:

Düz çizgiler ve köşelerle yaşayan beyaz adam benim inandıklarımın nanmaz... Onlar geceleri ya da kötü havalarda bile savaşacaktır. Ama savaşmanın kendisinden nefret ederler. Onlar bütün dikkatlerini kazanmaya verir... Öldürmek hayatın parçasıdır, ama onlar hayattan nefret eder. Onlar savaştan nefret eder. Eski günlerde bizimle, Crow ve Pawneeler arasında barış yapmayı denediler ve hepimiz el sıkıştık ve bir süre savaşmadık, ama bu herkesi hasta etti ve kadınlarımız söz dinlemez oldular ve savaşta olmadığımız için iyi giysilerimizi giyemez olduk. Böylelikle, bir Crow kampına yürüdük ve ben orada bir konuşma yaptım. "Biz sizden nefret ederken sizi sevmeye alıştık" dedim onlara. "Şimdi sizin dostlarınız, sizden çok nefret ediyoruz."

"Haklısın, bu anlamsız" dedi onlar.

"Tamam, bu bizim fikrimiz değildi" dedim.

Onlar dedi ki, "Bizim de değildi. Biz sizinle savaşırken Çeyenlerin iyi insanlar olduklarını düşünmeye alıştık. Şimdi iğrenç köpeklere benziyorsunuz."

Dolayısıyla, ortada ciddi bir durum vardı ve o zaman büyük bir kav-
gaya tutuştuk.³

Old Lodge Skins'e göre, savaş yarattığı korkulara rağmen zorunlu ve güzel bir şey olabilir ve savaş hayatı olumlayan bir şey olabilir çünkü öldürmek ve ölmek hayatın bir parçasıdır. Krişna'nın dediği gibi "ölmeye yazgılı olduğu kesin biri... kaçınılmaz olan için üzüntü duymamalıdır" (II:27). Krişna Arjuna'yı savaşımaya teşvik ederken, Çeyenler hayatı kutlamak için savaşır. Çeyenler ve Arjuna için, kazanmak için savaşmalar da, tek mesele kazanmak değildir. Onların gözettikleri amaçları vardır, ama araçlarla yaşar ve ölürlər.

Mahabharata'nın önde gelen teması Kierkegaard'ın "etik olanın askıya alınması" dediği şeydir. *Gita*'nın ardından patlak veren savaşta, Pandavaların hepsi en gözde ahlâki ilkelerini çiğnerler. Örneğin, hakikatin somut timsali olan Yudhisthira sevgili hocasını alt etmek için yalan söyler. Her ihlal özellikle Krişna tarafından teşvik edilmiştir ve zafer kazanmak için zorunludur ve nihayet, her ihlal Krişna tarafından yazgı olarak sunulur. Bu şekilde, hikâyenin ilerleyen satırlarında Pandavalar, en büyük erdem kadere ve Tanrı'ya karşı direnme, yani onur olarak bilindiği halde, kadere boyun eğmeyi öğrenir. Onlar, son tahlilde, tam da ilahi yasayı çiğneyerek ilahi olanla kaynaşmayı başarırlar.

Hiç kuşkusuz, *Gita*'nın toplam etik etkisi seküler bir bağlamda aynı şekilde yeniden üretilemez. Ama şöyle bir yorum yapılabilir: Süreç içinde bir dünyaya duyulan bağlılık ilkelerinin ihlali kötünün kabul edilişi, iyilik kadar kötülüğüyle de dünyanın olmasına imkân vermektedir; aynı şekilde, ahlâki olarak benliği arındırmaksızın kişinin kendi oluşuna imkân vermesidir. Bu, kişinin sürece bağlılık yoluyla kendisini iyi ve kötü ayrımı yapmayan bir kozmik düzenle, ahlâki içeriği olmayan ya da her halükârda açıktan, bütünüyle iyi olmayan bir evrenle özdeşleştirme çabasıdır. Bu anlamda, ihlal kut-sama, gerçek olanın olumlanması haline gelir.

Başka yerde bu düşüncüyü etraflica açacağım. Ama şimdi, öncelikle, bunun tehlikeli, aslında çok karanlık bir düşünce ol-

3. Thomas Berger, *Little Big Man* (New York: Dell, 1964), 441, 442.

duğunu belirtmek istiyorum. Ama aynı zamanda bunun son derece olumsuz bir düşünce, bizi son noktada dünyayı ve birbirimizi sevmeye sevk eden bir düşünce olduğunu düşünüyorum. Çünkü eğer sevdiğimiz şeylerdeki -kavgamızdaki, kültürümüzdeki, sevdiğimizimizdeki- kötüyü kabul etmezsek, gerçekte sevdiğimiz onlar değildir. Kötü insanlarla, kötü davranışlarla, savaşlarla kaynaşmış, ustalıklarla kaynaşmış olabiliriz ve bu durumda haklı olarak ahlâki bakımdan suçlamalara maruz kalırız. Ama bu durumda bile, belki de özellikle bu durumda, dünyamızı, bu dünyadaki varlıklar olarak kendimizi olumluyor oluruz.



Kanımca, insan eylemi, insan eserleri ve sanat hakkındaki bu görüşe göre, güzellik ve kullanım/yarar ayrımının ortadan kalktığı açıktır. Üretilcek bir şeyin güzelliği pekâlâ o şeyin üretilme amacı olabilir, ama kişi o amaca erişmenin aracıyla bütünleşerek yaşayabilir; süreç güzelliğin kullanımıdır ya da kullanımdan güzelliğin çıkmasıdır. Bu anlamda güzellik süreçten ayrılmaz; güzellik özellikle ürünün kullanıma uygunluğu, kullanımı neyse onu içkin olarak artırmaya uygunluğudur. Böylelikle, *Gita*'da ortaya konulan türden insan etkinliklerinin ufku içinde, güzellikle kullanım, güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar, sanatla zanaat, yapıyla süs ayrımları tümünden kaybolur. Bütün bu özellikler, estetik anlayışını bilinçli olarak *Gita*'da ve geleneksel Hint sanatında somutlaşan haliyle Hint geleneğinden türeten Ananda Coomaraswamy tarafından örnek bir biçimde tartışılmıştır.

Coomaraswamy şöyle yazar:

Saf ve güzel sanatlarla uygulamalı ya da dekoratif sanatlar, güzellikle kullanım ayrımı ancak son iki yüzyıldır [Coomaraswamy bunları 1937 yılında yazıyor] Avrupa'da yapılmaktadır; bu tarihten önce "sanatçı" ve "zanaatçı" terimleri yapılan şeyin türüne bakılmaksızın sadece mesleği bir şeyler yapmak olan insanları anlatıyordu. Bu yeni ayrım endüstrileşme ideolojisine uygundur ve görünüşe bakılırsa, zanaatçılar

arasında bir yanda sanatçılar öte yanda da emekçiler olmak üzere bir ayrım yapar ve bunu meşrulaştırır... Gerçeklikte sanatın bittiği ve endüstrinin başladığı noktaya hiçbir zaman gelinmemiştir ve böyle bir nokta üzerinde fikir birliği de sağlanamaz; tanımlandığı haliyle bu kategoriler her zaman kanaatları yansıtmış ve hükümsüz olmuştur.⁴

Sanatın endüstriyle ilişkisi sorununa bu kitabın son bölümünde, Taoizm ve Heidegger'i tartışırken döneceğim. Şimdilik, Coomaraswamy'nin Avrupalı olmayan sanatla ve ilk dönem Avrupa sanatıyla özdeşleştirdiği, güzellikle kullanım arasındaki organik bağlantıya dikkat çekmek istiyorum.

Aslında, Coomaraswamy, saygıdeğer bir geleneğe dayanarak, güzelliği kullanıma yatkınlıkla özdeşleştirir:

İyi yapılmış bir kılıç, iyi yapılmış bir tapınaktan daha güzel değildir, ama biri öldürmek, öteki de sağaltmak için kullanılır. Sanat eserleri yalnızca, iyi ve doğru bir biçimde yapıp yapılmadıkları (*sukrta*), yani amaçlarını ifade edip etmedikleri ya da o amaçlara hizmet edip etmediklerine göre, kendiliklerinden iyi ve kötü, güzel ve çirkindir. (75)

Yukarıda tartıştığım sanatın süreç tanımında, "iyi ve doğru bir biçimde yapılmış", sürece bağlılıkla yapılmış nesnelerin kullanımlarına uygun deneyimin yüceltici özelliğinden bahsettim. Ama "yüceltme" bir anlamda yanıltıcı ya da yoksullaştırıcı bir terim. Bu terim akla üzerinde zevk ve haz veren estetik bir katmanın serildiği katıksız bir fayda alt tabakasının varlığını getiriyor. Ancak örnek bir sanat eserinde, Coomaraswamy'nin anladığı anlamda güzel eserde iki ayrı uğrak, bir kullanım uğrağı ve bir de süslemenin takdiri uğrağı yoktur. Kullanım etkinliği nesnenin güzelliğine nüfuz etmiştir; etkinliğin bütün doğasına şekil veren nesnenin güzelliğidir. İyi dengeli, mükemmel şekilli ve ele çok güzel oturan bir kılıcı kullanmak, üstünkörü yapılmış bir kılıçla dövüşmekten hem farklı bir biçimde hem de farklı sonuçlar alacak şekilde dövüşmek demektir.

4. Ananda Coomaraswamy, "The Part of Art in Indian Life," *Traditional Art and Symbolism* (Princeton: Bollingen, 1977), 73.

Navajo estetiğinin ve tinsel yaşamının merkezi bir terimi, birincil anlamı güzellik olan *hozho*'dur. Ama *hozho* aynı zamanda pratik yarar ve ahlâki iyilik de demektir. Nihayet, *hozho* bir tür evrensel ahenk anlamına gelir; evrenin bir ahengi ve bir bütün olarak evrende ahenk. Burada, bir şeyin güzel olarak estetik takdiri aynı zamanda onun kozmosta bir tür olarak ve kendiliğinden iyi olarak takdir edilmesidir.⁵

Öte yandan, Coomaraswamy'nin haklı olarak işaret ettiği gibi, Batılı gelenekte süsleme ya da bezeme nosyonu işlevi aşan bir fazlalık, salt göz zevki amacıyla eklenmiş bir şey anlamına gelmiştir. Süsleme deyince aklımıza kullandığımız işlevsel şeylerin uygun işlemesi için zorunlu bir şey değil, yüzeye uygulanmış hoş (belki de sadece yararsız ya da lüks) ekler gelir. Coomaraswamy Hint-Avrupa dillerinde süsleme, bezeme ya da dekorasyon karşılığında kullanılan sözcüklerin etimolojisini inceler ve şu sonuçlara varır:

Görülecektir ki, bizde dışsal ya da lüks olan, yararlı şeylere eklenmiş, ama onların etkinlikleri için vazgeçilmez olmayan şeylerin nosyonu olduğu izlenimi uyandıran bu sözcüklerin çoğu başlangıçta söz konusu eserin ya da başka nesnenin tamamlanmış ya da doymun bir hali anlamına geliyordu; bir nesneyi ya da kişiyi "dekore" etmek başlangıçta kişiyi ya da nesneyi "zorunlu rastlantılarıyla", uygun işlemesini sağlayacak bir görünüşle donatmak demektir ve sözcüklerin estetik anlamları pratik çağrışımlarına (bir şeyin tamam olması, amacına uygun olması, kullanıcıya doğal olarak haz veriyor olması için başlangıçta zorunlu olanlara) göre talidir. (242)

Bu anlamda, "estetik" süsleme zevk verebilir, ama verdiği zevkler, tıpkı süslerin kendi başlarına üzerine iştirildikleri faydalı eşya ya da alet açısından önemsiz olması gibi, zevk alan kişi açısından önemsizdir. Süs o eşya ya da alate ait değildir ve bu aynı dekoratif motifler istenirse başka tür şeylere (örneğin, kumaş ya da duvar kâğıdına) uygulanabilir. Ve verdiği zevk kişiyle ilgili değildir; o zevk kişinin meşgul olduğu etkinliklerden ve etkinliklerde ortaya

5. Bkz., Cary Witherspoon, *Language and Art in the Navajo Universe* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977), bölüm 4.

çıkamaz. O sadece bir renk ve şekil oyunudur: Bu anlamda "biçimsel" ve "estetik" ve o oranda gelip geçici ve önemsiz. Ama tam anlamıyla gelişkin insan etkinliğini değiştiren ve ona nüfuz eden bir süs, derinlere işleyen ve etkinlik kaldığı sürece kalan bir zevk verir. Bu anlamda süs, *hozho*'dur; o tasarlandığı etkinliği yükseltmesi *sayesinde* güzeldir.

Bunun özel olarak bariz bir örneğini, kullanıma yatkınlık olarak güzelliğin bütünüyle silinip gitmediği edebiyatta bulabiliriz. Estetik romanlar, şiirler, oyunlar, kısaca sözel biçimlerin canlı oyununun o eserin vermeye muktedir olduğu hazzın kaynağı olduğu eserler vardır. Ama biçim ve içeriğin ayrılamayacağı, güzelliğin kullanım olduğu birçok başka eser vardır. Örneğin, William Faulkner'ın romanlarını düşünün. Başka tür düz yazılarda da aynı bu hikâyeleri bulabileceğimizi, Faulkner'ın üslubunun estetik anlamda bir olay örgüsünün süslemesi olduğunu, vb. söylemek saçmadır. Tam tersine, Faulkner'ın hikâyeleri ancak onun anlattığı biçimde anlatılabilir; yoğunluk, akış, denetimin yitişi somut olaya içkindir. Somut olguyla üslup, biçimle madde, süreçle ürün arasında ayrım yoktur. Bunlar, hem kendilerinin hem de bizim inanılmaz ölçüde yoksullaşmamız pahasına, ağırlıklı olarak görsel sanatlarda ayrılır. Coomaraswamy şöyle yazar:

[Gerçek] değerler karşısındaki duyarsızlığımızın boyutları mevcut güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar ayrımında yansır; birincinin kullanım değeri, ikincinin de anlamı yoktur. Aynı duyarsızlığı vasıflı işçiyle esinlenmiş sanatçı ya da dâhi ayrımında da görmek mümkündür. Kendimizi öyle inandırdık ki, sanat bu dünyalı olamayacak kadar iyi, emek de sanatla aynı derinliğe erişemeyecek kadar kaba bir etkinlik; sanatçı neredeyse bir peygamber, işçi de neredeyse bir hayvandır. Bu şekilde, sapkın bir idealizmle insanı şaşkına çeviren bir duyarsızlık yan yanadır; aslında, bunlardan biri olmadan öteki de olamaz. Burada üzerinde durmamız gereken tek şey bu kategorilere Asya'da rastlayamayacağımızdır. (126)

Bu hayranlık uyandıran paragraftan benim almak istediğim tümce, sanatı bu dünyalı olamayacak kadar iyi bir şey olarak gördüğümüz

iddiasıdır. Bence, bu yirminci yüzyıl Batı sanatı üzerine derin bir gözlemdir.

Özellikle, ister biçimsel isterse estetik olsun, sanat adına sanat ya da kendi dışında bir anlam içermeyen sanat anlayışını izleyen modernizm, bir hareket olarak soyuta doğru ilerlemiştir. Bu ilerleme, bana göre, gerçek olandan bir kaçış, dünya karşısındaki korku ve nefretin bir ifadesi olarak anlaşılabilir. (Elbette, insanların dünya karşısındaki korku ve nefretleri nedensiz değildir!) Bu sanat sıklıkla kendisini alternatif gerçeklikler kurgulamak ya da halihazırda mevcut gerçekliklerin (örneğin, "medyum" Hilma af Klimt ya da Kandinsky gibi erken dönem soyutçular tarafından icat edilmiş ya da tespit edilmiş ve sonra da resmedilmiş "tinsel" gerçeklikler) keşfi ve ifadesi olarak kavrar. Modernizm, öncelikle gerçeğin toplumsal bağlamından ve aynı zamanda fiziksel bağlamından da uzaklaşarak saf ruh âlemine ya da saf biçim/form âlemine (kuşkusuz, bu ikisi de kurgusal âlemlerdir) yönelmiştir. Bu gelişmeler gelecek bölümde etraflıca irdelenecek.

Eğer emeğin sanatçılığı ve haysiyeti, güzelliğin kullanışlılığı ve tinsel olanın fiziksel dünyaya içkinliği anlayışını canlandırabilirsek, gerçeklikle yeniden bir uyum sağlayabiliriz. *Gita* bize eylemi durdurmayı ya da şimdi zaten meşgul olduğumuz eylemlerden farklı eylemlere kalkışmamızı söylemez. *Gita*'nın söylediği, halihazırda yaptığımız eylemleri kutsamamız ve onları dünyadaki yerlerinin ayrımında olarak yapmamızdır. Batı sanatı gerçeğe saldırmaya ya da ondan kaçmaya kalkışmışken, çoğu Hint ve Kızılderili sanatı bizi gerçeği kutsamaya çağırıyor. Biz Batılılar kullanımı olmayan bir güzellik yaratmak peşindeyiz, halbuki hakiki güzellik kullanımdan ayrılmaz.

İkinci Kısım



Estetik yeniden bütünleşme



Şu ana kadar yazdıklarımızdan anlaşılacağı gibi, bence, Batı kültüründeki güzel sanatların en büyük sorunu gündelik hayata yabancılaşmasıdır. Benim önerdiğim sanat anlayışı hem betimsel hem de normatiftir. Bu yalnızca sanat eserlerinin önemli ortak yönlerinin saptanması yönünde değil, aynı zamanda gözlerimizi şimdiye kadar sanat olarak düşünmeye alıştığımız nesne ve etkinliklerden daha geniş bir alandaki nesne ve etkinliklere çevirmeyi öğrenme yönünde bir çabadır. Bu hem bir sanat kuramı hem de estetik bütünlük denebilecek bir şeye çağrıdır: Yaşamının sanat olduğunu, sanat içindeki hayatı ve hayat içindeki sanatı göstermenin bir yoludur. Bu kitabın birinci kısmında ağırlıklı olarak betimleyici proje üzerinde durduk. Şimdi normatif proje üzerinde durmak istiyorum.

Önce, Batılı sanatçıların giderek daha yoğun bir biçimde kendilerini sanatçı olarak görmeye başladıkları ve daha fazla dışlamayı amaçladıkları bir süreç olan estetik yabancılaşma sürecinin kısa bir tanımını yapacak ve ardından kendimizi ve kültürümüzü sanat olarak yaşamanın bazı stratejilerine geçeceğim. Etraflı bir şekilde, birincisi, çoğumuzun her gün yaşadığı şeyler olarak ve ikincisi geleneklerimizin ve ritüellerimizin meşruluğunu göstermenin ve yeniden yaşamanın yolları olarak blues ve country müziği üzerinde duracağım. Bu arada, sanatla eğitimin tam bir bütünleşmesi ihtimali üzerinde duracağım. Ve nihayet, kültürümüzdeki sanatların teknoloji sorunuyla ilişkisini tartışacağım.

IV Sanatın geleceği



Arthur Danto, "Sanatın Sonu" adlı kötü ünlü makalesinde, sanat tarihinin belli türden bir özbilincin gelişim tarihi olduğunu, sanatın kendisinin sanatın doğasını keşfetme çabası haline geldiğini savunur.

Sanat belli türden bir bilginin ortaya çıkışında geçici bir aşamadır. O halde, soru bunun ne tür bir biliş olabileceğidir; yanıt ise, hemen anlaşılaçağı gibi hayal kırıklığına uğraticı bir şekilde, bu bilginin sanatın ne olduğunun bilgisi olduğudur... Doğayla sanat tarihi arasında içsel bir bağlantı vardır. Tarih [Hegel'e göre] özbilincin, daha doğrusu, özbilginin ortaya çıkmasıyla sona ermiştir. Bana kalırsa, kişisel tarihlerimiz ya da en azından eğitsel tarihlerimiz, bir biçimde bu ya-

pıdadır; bu yapıda olgunlukla birlikte tarihler sona erer. Burada olgunluk ne ve hatta kim olduğumuzun bilinmesi ve kabul edilmesi olarak anlaşılır. Sanat, kendi felsefesi ortaya çıktığında sona erer.¹

Çeşitli olgular, en azından bir dereceye kadar ve belli bir biçimde, bu tespiti destekler. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın avangart sanatçılarının, giderek daha şiddetli bir biçimde kendilerinin sanatçı olduklarına ve sanat tarihi içinde ürünlerinin yerine dair bir bilinç geliştirmiş olduğu görülmektedir.

Şimdi, özbilgi ve özbilinç, felsefe tarihi kendini kabul ettirmeye çalıştığı müddetçe, bir dereceye kadar arzu edilen bir şeydir. Ama çok fazla özbilinç deliliktir. Çatlayacak kadar ben bilinciyle dolu olmaktan mustarip olmak mümkündür; bu durumda, paradoksal olarak, benlik ezilip toz olabilir. Aşırı özbilinç bir hiç olma ihtiyacı, kendini yok etme dürtüsü doğurabilir.

Danto'ya göre, sanat kendi felsefesine dönüştüğünde, kendi doğasını keşfettiğinde son bulur. Bu, sanat kavramını ya son derece derin ya da son derece sığ bir kavram yapar. Çünkü, unutulmasın, bu görüşe göre, sanatın doğasında sanatın kendi doğasını keşfetmesi vardır. Dolayısıyla, sanatın doğasını keşfe çıktığımızda keşfettiğimiz şey sanatın şu anda yapmakta olduğumuz keşif olduğudur. Sanat, kendini keşfetme olan kendini keşfetmedir ve bu döngü sürer gider. Bu, belli bir anlamda sanat kavramının herhangi bir içeriğinin olduğunu reddeder; onun içeriği kendini keşfetmedir, bu kendini keşfetme de yine kendine döner, yani, kendi keşfidir. Demek ki sanat, insani çabaların ya da bir dizi nesnelerin bir a- renası değil, bir bilinç yapısı, tıpkı bir aynanın aynadaki imgesi gibi sonsuza kadar kendini yansıtan bir yapıdır. Yansıtılan şey... bir yansıdır.

Böyle bir bilinç yapısının değerinin ne olabileceğinden emin değilim; ben bunu, daha önce yazdıklarımın da anlaşılacağı gibi, ilginç bir insan başarısı olarak göklere çıkarmaktan çok, belli bir tür nevroz olarak teşhis etmekten yanayım. Ama *bu* anlamda sanat,

1. Arthur Danto, "The End of Art," *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 107.

Danto'ya göre, artık bitmiştir, çünkü sanat kendi doğasını *keşfetmiştir* (ya da, en azından, felsefeciler sanatta bunu keşfetmiştir); sanat, sanatın kendini keşfetmek olduğunu keşfetmiştir.

Şimdi, bana öyle geliyor ki, Danto'nun sanat tarihiyle ilgili anlattığı hikâye, keşfin keşfi anında zirveye çıkan anlatı, az çok doğrudur. Ama ben bunun ancak sanatın bütün tarihsel ve coğrafi ufkunun çok küçük belli bir kesimi, yani yaklaşık son iki yüz elli yılın Batılı avangart sanatları için doğru olduğunu savunacağım. Ve daha sonra, bu gelişmenin kendi keşfi olarak kendini keşfetmeye varmasının avangart sanat kavramında (belki de patolojik olan) bir boşluğun olduğunu gösterdiğini savunacağım. Bundan başka, yalnızca (avangart) sanatın ne olduğunu keşfetme değil, aynı zamanda bu keşif yoluyla (avangart) sanatı yok etme çabası olarak, bu tarihin parçalarını yeniden kurmayı denemek istiyorum. Kısaca, özbilgi istencinde gizli yatan, belki de o istenci güdüleyen şey özyıkım istencidir. Bu yolla, yirminci yüzyıl avangart sanatının teleolojisini kendisini aynı zamanda hem keşfetmeye hem de yıkmaya yönelmiş bir hareket olarak açıklayabiliriz. İyi ki ya da ne yazık ki, bana göre, bu hareket berbat bir başarısızlık örneğidir. Özbilinçteki her artış sanatın kendi varoluşunu duyumsamasını daha da pekiştirmektedir; işin garip tarafı, özyıkım istenci avangart sanatı bu zamana kadar ayakta tutmuştur ve hâlâ tutmaktadır. En sonunda, sanatın nasıl yeniden kültür hayatımızla bütünleştirilebileceği, daha doğrusu, böylesi bir bütünleşmenin her zaman mevcut olduğunu ileri süreceğim.



Belki de tartıştığımız tür bir özbilinç en billurlaşmış ifadesini "sanat için sanat" ya da *l'art pour l'art*'da bulur. Yine burada da karşımıza ya boş ya da çok derin olan bir geri çekilme ihtimali çıkar. Sanatın amacı yine kendisidir, bu kendisinin amacı da kendisidir vb. Geliştiği haliyle bu ifade modernliğin önemli ve karakteristik kertelerinden biridir. İfadenin orijinleri Fransız romantizmde ya-

tar ve sanatın ahlâki ya da dini olarak değerlendirilmemesi gerektiği, estetik değerin özerk ve kıyas kabul etmez bir alanının olduğu fikrini verir. Bu anlamda, ifade kısmen her şeyden çok ahlâki ya da tarihsel türden bir çeşit "içerik" üzerinde duran neoklasisizme romantik saldırıyı temsil eder. En uç noktada, "sanat sanat içindir" öğretisi sanatın hiçbir kullanım değeri olmadığını, gerçek dünyaya uygulanamayacağını ve mutlak anlamda "saf" bir bakışın uygun nesnesi olduğunu savunur. Bu nosyon hem romantizmle birlikte gelen tahayyül gücünün özgür bırakılması açısından hem de avangardın ürettiği eserler açısından temeldir. Ancak temsil ettiği ideoloji aynı zamanda modernizmin son derece sorunlu doğasının ve yirminci yüzyılın avangart özyıkım çabalarının tam kalbinde yatar.

Bu ifadelerin orijinine ilişkin yürüttüğü ilginç tartışmada, John Wilcox bunu, oldukça komik bir biçimde, ondokuzuncu yüzyıl başlarında Fransız entelektüellerin Kant estetiğini çarpık ve yetersiz okumalarına bağlar.² Genel olarak kabul edilmektedir ki, ifadenin bugünkü anlamına benzer şekilde kullanılmasına ilk olarak Benjamin Constant'ın 1804 yılında kaleme aldığı günlüklerinde rastlıyoruz. Constant 1803-04 kışında Weimar'ı ziyaret eden, ve orada sık sık Goethe, Schiller ve Schelling çevresine giren bir Fransız gazeteciydi. Günlüğünde şöyle yazmıştı: "Schelling'in öğrencisi Robinson'a bir ziyaret yaptım. Kant'ın *Estetik*'i üzerine çalışması bazı çok güçlü fikirler içeriyor. Amaçsız, *L'art pour l'art*, çünkü bütün amaçlar sanatı yolundan saptırır."³ Bunun basitleştirilmiş bir Kant yorumu olduğunu söylemek işi hafife almak olur. Yine de, sanatın yalnızca sanat için yapılması ve değerlendirilmesi gerektiği nosyonunun orijinleri Kantçı çıkarsızlık anlayışında yatar. 1818'de Sorbonne'da estetik dersi veren, yetersiz yorumcu ve şahane öğretmen Victor Cousin'in bu anlayışı işlediği de doğrudur. Ders eklektikti ama (kabaca) Kantçı serbest güzellik ve sanatsal olanın dinsel, ahlâki ve pratik değerlerden bağımsız olduğu nosyonları

2. John Wilcox, "The Beginnings of L'art Pour L'art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (June 1953): 360-377.

3. Alıntı, agy., 360.

üzerinde duruyordu. Cousin'in verdiği ders Jouffroy ve onun sayesinde Sainte-Beuve de içlerinde olmak üzere gelecek kuşak Fransız düşünürler üzerinde son derece etkili olmuştu.

Gelgelelim, estetiğe ilişkin ortaya çıkmakta olan romantik duyarlılığı ifade etmekle birlikte, bunlar sadece ara çıkışlardı. Bu ifade genel dolaşıma 1834 yılında Théophile Gautier'nin *Mademoiselle de Maupin* romanının yayımlanmasıyla girdi. Bu kitabın önsözünde, Gautier şunları yazar: "Tümünden kullanımsız şeyler ancak gerçek anlamda güzel olabilir; kullanımlı olan çirkindir, çünkü bazı ihtiyaçların ifadesidir ve insan ihtiyaçları aşağılık ve iğrençtir."⁴ (Bu, bir anlamda avangart tarihi boyunca sürececek olan kendinden iğrenme havasıyla söylenmiştir.) Bu ifade ve cisimleştirdiği duyarlılık (sıklıkla "estetisizm" denen şey) Flaubert, Baudelaire ve Mallarmé gibi yazarlar tarafından savunulmuştur. Bu görüşün özellikle bariz bir ilanına Flaubert'in George Sand'a yazdığı mektupta rastlıyoruz; söz konusu mektupta Flaubert Sand'a karşı sanatın ahlâkla onurlandırılmasına gerek olmadığını, güzelliğin yararlılığa karşı olduğunu, üslubun içerikten ayrılabilir olduğunu savunmuştu.⁵

Bu görüş en başta Oscar Wilde ve Walter Pater gibi Britanyalı estetler tarafından da desteklenmiştir. Örneğin, Pater tutkulu bir biçimde insan bilgeliğinin deneyimin kavramsal yeniden kurgulanmasından çok, salt kendisi için deneyimlerin verdiği dolaylı zevkte yattığını savunur. İşte Pater'in 1868'de yazdığı *The Renaissance*'in meşhur son satırları: "Böylesi bilgeliğe şiirsel tutku, güzellik arzusu, kendisi için sanat aşkı vardır en çok. Çünkü sanat size açıkça gelip geçen anlarınıza en yüksek niteliği kazandırmaktan başka bir şey vaat etmez ve bunu sadece o anlar için yapar."⁶ Buradan da anlaşılacağı gibi, "sanat için sanat" hem sanatın nasıl ya da her halükârda niçin, yaratılacağına ilişkin bir

4. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (Paris, 1834), 22. Çevirisi için, bkz., Iredell Jenkins, "Art for Art's Sake," *The Dictionary of the History of Ideas* (New York: Charles Scribner's Sons, 1968), 110.

5. Gustave Flaubert ve George Sand, *Flaubert-Sand: The Correspondence*, çev. Frances Steegmuller ve Barbara Bray (New York: Knopf, 1993).

6. Walter Pater, *The Renaissance* (Oxford: 1873), 239.

kuram hem de sanatın nasıl değerlendirileceğine ilişkin bir kuram olarak işe yarıyordu. Sanat "salt estetik" nedenlerle yaratılacak ve ahlâki, dini ya da pratik ölçülere vurulmaksızın değerlendirilecekti.

Sanata bakış tarzının bir biçimi olarak "sanat sanat içindir" anlayışının sonuçları arasında, sanatın anlattığı şeye göre değeri adını verebileceğimiz temsil olarak değeri açısından değerlendirilemeyeceği iddiası da vardır. Bunun nedeni kısmen insan eyleminin ve hatta doğal görüntünün temsiline her zaman sanki ahlâki ve dinsel bir boyutu varmış gibi görünmesidir. Örneğin, on yedinci yüzyıl Hollandası'na ait sükûnet içindeki sakin insan ve doğa görüntüleri bile incelikli dinsel anıştırmalar olarak yorumlanmıştı. Bu, ardından bir sanat eserinin estetik vasıflarının, sanat olarak o eserin deneyimlenmesi ve değerlendirilmesiyle ilgili vasıfların biçimsel vasıflar (renklerin ve çizgilerin, ritimlerin ve tonların, kütlelerin ve eğimlerin düzenlenmesi) olduğu önermesini (kayıt koyarak da olsa Kant'ın kullandığı bir nosyondur bu) getirir. Pater'in anlatımı, her ne kadar Pater'in kendisi bu anlamı ancak tutarsız bir biçimde çıkarıyor olsa da, kesinlikle, bir eserin temsili içeriğinin en iyi halde tali bir değer taşıdığı anlamına gelir. Zira Pater'in önem verdiği nokta bir duyu deneyiminin dolaylımsızlığıdır: Temsili içeriğin bir analizinden çıkarılan değer ya da eser aracılığıyla görebildiğimiz şey bu anlamda "dolaylımsız olarak" deneyimlenmemiştir.

Pater'in düz yazılarında çok güzel ifade edilmiş olan bu estetik dolaylımsızlık hamlesinin Batıda sanat tarihi ve sanat hakkındaki düşünceler üzerinde muazzam etkileri olmuştur. Sanat tarihinde, bu hamle doğrudan en tanınmış örneğini Heinrich Wölfflin'in *Sanat Tarihi İlkeleri* adlı kitabında gördüğümüz türden incelikli biçimsel analizlerin gelişmesine yol açmıştır. Resimde, bu önce geç dönem empresyonistlerin ve post-empresyonistlerin eserlerindeki giderek artan temsili çarpıtmanın ve nihayet, bu yüzyılın yirmili yıllarında salt soyutun gelişmesiyle sonuçlanmıştır. Edebiyat kuramında, saf metin ve kasıtlı çarpıtma üzerine 'yeni eleştiri akımı' bu temelden doğdu. Estetikte sonuç Clive Bell, Roger Fry ve, bir dereceye kadar, Clement Greenberg'in keskin biçimciliği oldu. Örneğin, Bell

"bir sanat eserini değerlendirmek için hayattan alınan hiçbir şeye, onun fikirleri ve işleriyle ilgili hiçbir bilgiye, duygularıyla ilgili hiçbir tanışıklığa ihtiyacımız yoktur" diye yazmaktadır.⁷ Ve Greenberg de şunları yazar:

Mutlak arayışındaki avangart, "soyut" ya da "nesnel -olmayan" sanata erişti... Avangart şair ya da sanatçı aslında yalnızca kendi koşullarıyla geçerli olan bir şey...*verili*, yaratılmamış, anlamlardan bağımsız bir şey, benzerler ya da orijinaler yaratarak Tanrı'yı taklit etmeye çalışır. İçerik o kadar eksiksiz olarak biçimde erir ki, sanat eseri artık... kendinden başka hiçbir şeye... indirgenemez.⁸

Bu yüzyılın avangart sanatı ısrarla "sanat sanat içindir" ideolojisine işlerlik kazandırmaya çalışmış ve ideoloji de canlılığını sürdürmüştür. Örneğin, 1993'te, soyut ressam Ellsworth Kelly, Modern Sanatlar Müzesi'ndeki büyük ilgiyle karşılanan bir Matisse sergisine ilişkin olarak şöyle yazıyordu: "Kişisel olarak, ben 'sanat sanat içindir' görüşüne inanıyorum ve inanıyorum ki Matisse de aynı düşüncedeydi. O yalnızca zevk aldığı için resim yaptı, ne dünyayı hoşnut etmek ne de onu değiştirmek istiyordu."⁹

Demek ki, sanat sanat içindir nosyonu şu ya da bu şekilde yüz elli yıldır Batı sanatını derinden etkilemiştir. Avangart kendisini bu nosyon çerçevesinde kurmuş ve daha sonra da sökmüştür. Dolayısıyla, bu nosyonun orijinal güdülerinden bazılarından bahsetmek yerinde olacaktır. Örneğin, sanat söz konusu olduğunda salt didaktizm ya da öğretmekten öte şeyler vardır. Sanatın pedagojik ya da öğretici olması talebi romantikler tarafından haklı olarak keyfi bir dayatma olarak anlaşılmıştır ve sanat sanat içindir nosyonu sanat düşmanlığından kurtuluşa önemli rol oynamıştır. Pater'in kurduğu sanatla şimdiye ve mevcudiyete bağlılık ilişkisinde de gerçek payı vardır, ama gördüğümüz gibi, böylesi bir bağlılık amaçsızlık talebinde bulunmaz. Öte yandan, nosyonun

7. Clive Bell, *Art* (London: Chatto and Windus, 1914), s.27,

8. Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch," *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), 5, 6.

9. Ellsworth Kelly, "Matisse: A Symposium," *Art in America* 81, no. 5 (Mayıs 1993): 76.

kendisi son derece sorunludur. Bu noktada, insanların sınıf, politika, ahlâk kuralları vb. zorunlu hallerden kaçınmaları yönündeki iddialardan kuşku duyacak kadar çok şey biliyoruz: Politikadan uzak durmak bile politik bir eylemdir. Elbette, Bell'in sanatı anlamak için hayata ilişkin hiçbir şeye ihtiyacımız olmadığı iddiası son derece komiktir. Biz her zaman hayata ilişkin şeylerle birlikte oluruz; şayet hayatı tümüyle söküp atmaya muktedir olsaydık, hiçbir şey anlayamazdık.

O halde, en aşırı biçimleriyle bu görüş akla yatkın değildir. Ama burada daha önemli olan, yaklaşımın vücuda getirdiği bilinç yapısıdır. Tarih içinde izini sürdükçe görüyoruz ki, sanatçılar giderek daha fazla bilerek ve isteyerek kendilerini sanatçı olarak görür hale gelmiştir. Greenberg'in yazdığı ve tavsiye ettiği gibi, sanatçılar etkinliklerini yürütürken kendilerini kelimenin gerçek anlamında kültürün tamamından ayırır. Ama amacı yine kendisi ya da Danto'nun deyişiyle, kendisinin keşfi olduğunda, etkinlik çok saçma ve içinden çıkılmaz hale gelir. İlk bakışta bu bir kurtuluş olarak yaşanır ve gerçekten de öyledir. Ama sonunda tahammül edilemez yoğunlukta bir özbilinç tuzakına düşer.

II

Demek ki "sanat sanat içindir" alanı, avangart âlem, daha önce geliştirilen sanat kuramı ölçülerine göre, Batı kültürü içindeki sanatların yalnızca küçük bir kesimini temsil ediyor. Ve dolayısıyla, Danto'nun sanatın sona erdiği tezi, onun ilgilendiği türden sanat için geçerli olsa bile, Batı kültüründeki çoğu sanat için doğru değildir. Ve "sanat sanat içindir" nosyonuna yabancı Batılı olmayan kültürlerin sanatı için kesinlikle doğru değildir. İşte bazı örnekler: Mahalia Jackson'ın "If I Can Help Somebody" şarkısı, Rus ikonları, Yoruba festival maskeleri, Navajo kum resimleri, Japon çay seremonisi, Taç Mahal. Ben bunların hepsinin sanat eserleri olduğunu ileri sürüyorum, ama Danto pekâlâ "sanat" teriminin bu eserler için geçerli olduğuna karşı çıkabilir. Kuşkusuz, "sanat" te-

rimi böylesi eserlere her zaman uygulanmıştır; gerçekten de, bir anlamda bu gibi örnekler terimin günlük kullanımına göre asıl sanat eserleridir. Aslında Danto "sanat" terimini yaklaşık üç yüz yıllık bir geçmişi olan Batılı güzel sanatlar anlamında kullanıyor. Şimdi, her örnekte eserin ne hakkında olduğunu söylemek gayet kolay olmakla birlikte, yukarıda verdiğim listedeki parçaların hepsinin sanat hakkında olduğunu söylemek yanlıştır. Mahalia'nın şarkısı insanlara yardım etmek hakkındadır; üzerinde durduğu şey budur ve en azından diyelim, burada sanatsal doğasına ilişkin bir tartışmaya konu olsa bile şarkının her anlamda sanatın doğasına ilişkin olduğunu söylemek tuhaf olurdu. Tüm bunlara rağmen Mahalia Jackson yirminci yüzyılın en büyük sanatçılarından biridir. Rus ikonları Hristiyanlığın içeriği hakkındadır, örneğin, bu içeriğin sanatta nasıl betimlenebileceğine ilişkin girift bir yorum değildir. Gördüğümüz gibi, Japon çay seremonisi deneyimin süzülmesi ve mükemmel olmayışın kutsanması hakkındadır ve derin bir öz bilinç biçimini temsil etse bile, seremoniye içeriğini kazandıran sanat olarak kendisi hakkında bir bilinçlilik değildir.

Danto'nun tezi yalnızca "güzel" sanatlar için anlamlıdır, o da anlamlıysa; ama uygulamalı sanatlar, süsleme sanatları, popüler sanatlar, endüstriyel sanatlar için bir anlam ifade etmez. Dahası, bu tez yalnızca Avrupalı ya da Avrupa eksenli seküler güzel sanatlar, üstüne üstlük bunların yalnızca onsekizinci yüzyıldan günümüze kadar uzanan sınırlı bir dönemi için geçerlidir. Demek oluyor ki, aslında, şimdi anladığımız şekliyle güzel sanatlar öteki sanat türlerinden ancak zaman içinde ayrılmıştır. Bu güzel sanatlar nosyonunun ortaya çıkışı bugünkü anlamda sanat felsefesi ve sanat tarihinin ortaya çıkışıyla örtüşür. Zamanla bu, Danto'nun tezinin dayandığı nosyon haline gelir, yani, sanat ilerler, sanat teleolojik olarak anlaşılabilir. Bu iddia, gerçekte, betimleyici sanattan normatif sanata geliştirilir; bir anlatı olarak sanat tarihinin kuruluşunu mümkün kılan bir iddia olan sanatın ilerlediği iddiası bir zorunluluk haline gelir: İlerleme zorunludur, ilerleme arzu edilen bir şeydir; iyi sanatçılar ilerleyen sanatçılardır; iyi sanatçılar orijinal sanatçılardır; iyi sanatçılar geleneğe saldıran ya da onu yıkan sa-

natçılardır. ("Biz yeninin, tümünden dönüşüme uğramış bir duyarlılığın ilkleriyiz.")¹⁰ Ve Vasari, örneğin, bir sanat tarihi anlatısı kurmakla birlikte, çağdaşları gibi geçmişin yok edilmesi gerektiği yolundaki şaşırtıcı iddiada bulunmaz. (Bu iddia en azından iki nedenle şaşırtıcıdır. Birincisi, geçmiş fiilen geçmiş olması yüzünden zaten yok edilmiştir. Ama ikincisi, bugünü oluşturduğu için geçmişten kaçılmaz, hele geçmişin reddi asli güdülenim olduğunda hiç kaçılmaz. İki biçimde de geçmiş yok edilemez.)

Böylelikle, akıllara durgunluk veren edebi eserleriyle dünyayı şaşırtacak kadar geniş tahayyül gücüyle ortaya çıkan, tek başına bir dahi olarak sanatçı miti, bildiğimiz o romantik mit doğdu. Örneğin, Beethoven'ın hayatı bu şekilde yeniden kurgulandı ve belki de bu kısmen Beethoven'ın hayatının yaşanma biçimiydi. (Bunu, örneğin, Handel'in hayatıyla kıyaslayın.) Yine, büyük romantik şairlerin hayatlarını düşünün: Onlar sanatlarını yaparken ve sanatları yüzünden acılar içinde kıvranan dâhilerdir; ölümcül, uzlaşmaz, olağanüstü. Resim alanında realistler ve empresyonistler aynı rolü oynadılar. Ve bu rol genişlik ve yoğunluk olarak arttıkça arttı: eserleri ancak gelecekçe kavranabilecek olan yanlış anlaşılmış dahi Van Gogh'un intiharı; kendini burjuva âdetlerden arındırmak için vahşi hayata sığınan Gauguin'in göçü; devrimci esin kaynağının insanüstü talepleriyle boğuşan Jackson Pollock'ın karaciğerinin yavaş yavaş iflas etmesi.

Tekrar edecek olursak, istenen her zaman biçimsel orijinallik, önceden hiç üretilmemiş şekillerin üretilmesidir. Böylelikle sanat giderek artan ölçüde içerikten arındırıldı; yalnızca gelenek ve burjuvaziden kurtulmakla kalmadı, sonunda dünyadan da kurtardı kendini. İster Kandinsky'de olduğu gibi saf tinselliğin fiziksel bir surti ya da Kenneth Noland veya Morris Louis'te olduğu gibi, hiçbir şeye gönderme yapmayan biçimin bir manipölasyonu olarak, isterse ekspresyonistlerde olduğu gibi, dış âlemden kaçarak içe dönme olarak anlaşılsın, sanat dünyevi olandan arındırılmak zorundaydı. Dolayısıyla sanat kendine gönderme yapacaktı; o top-

10, Fütürist manifestolardan biri ya da öteki, aktaran Joshua Taylor, *Futurism* (New York: Doubleday, 1961), 11.

lumsal, nesnel ve tarihsel olanı aşmış görünüyordu.

Bir kere, bana göre, herhangi bir insanın bu şeyleri aşmasının mümkün olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Ama her halükârda, mümkün olsa bile bu şeyleri aşmanın arzu edilen bir şey olacağı kesin değildir. Toplumsal etkileşim ve kültürel gelenek dünyası da içinde olmak üzere, dış dünyayla bağlarını koparmış bir insan yabancılaşmıştır. Özellikle bir poz olarak benimsendiği ve kendisini siyah kazaklar, bereler, halüsinojenler ve bango davullarıyla dışa vurduğunda, yabancılaşmada belli bir çekicilik de vardır. Ama gerçekte bu yolla yabancılaşmak kendini kandırmaktan başka bir şey değildir. İnsanüstü bir gayretle içi boş gösterişler dışında, insanlardan, hatta doğadan kopuk yaşamak kolay değildir. Ve aslında acılı romantik sanatçı, özellikle eserleri çok iyi satmaya başladığı noktada kolayca komik duruma düşer. Deha, özellikle bilinçli olarak takınılmış bir poz olduğunda, bir yükür.

Bana göre, modern sanat tarihinin çoğu, sanatçı ve sanata ilişkin bu tabloya duyulan tepkiden doğmuştur. Bir düzeyde, gerçek yabancılaşma hoş görülemez, tedavisi gereken bir şey olarak deneyimlenmeye başlar. Başka bir düzeyde, siyahlara bürünmüş egomanyak sanatçı alay konusu olmayı hak eder; sanat adına yapılan gösterişler bizatihi sanatın konuları haline gelir (bu yoğunlaşarak artan özbilinci yansıtan ve ona katkıda bulunan bir unsurdur). Bu yüzyılda çoğu sanat felsefesi Dewey'in "bölümlemiş" sanat anlayışı ve Gadamer'in "estetik farklılaşma" adını verdiği şeye saldırmaktadır.¹¹ Karşı çıkılan şey sanatın seçkin bir kesimin eline terk edilerek yabancılaşması ve günlük hayat kültüründen koparılmasıdır. Bu yabancılaşma gözde sanat eserlerinin müzeler gibi özel kurumlarda gerçek anlamda yalıtılmasıyla belirginleşir. Sanat eserleri estetik mesafe ya da çıkarsızlığın canlı örnekleri olarak mermer duvarlar arkasında toplanır ve depolanır. Ve bu yüzyılda yalnızca sanat felsefesinin çoğu değil bizatihi sanatın çoğu, müze sistemi, sanat piyasası, sanat tarihi ya da çıkarsızlık veya mesafe

11. Bkz., John Dewey, *Art as Experience* (New York: Minton, Balch, vd., 1934), bl., 1. Hans-Georg Cadamer, *Truth and Method* (New York: Crossroad, 1985), kısım 1.

nosyonlarını alaya alarak estetik farklılaşmayı alaya almaya ya da yok etmeye ayrılmıştır. Bunlar sanatı hayata döndürme, Danto'nun ifadesiyle, sanat eserleriyle salt somut şeyler ayrımını yıkma yönünde bir çaba olarak anlaşılır şeylerdir. Biz bunu ya şişe sıraları, bok ve sidik için ontolojik yüceltmeler ya da heykellerin sadece taş, tabloların da sadece boya olduğunu göstermenin bir yolu olarak anlayabiliriz. İki yolla da, bu hazır şeyler, sanatı ve hayatı aralarındaki (sözde) ayrımın derin haline ulaştığı bağlamda bir araya getirir: Yüksek modernist sanat gösterisi.

"Sanat hayata" sloganı komünist dönemin ilk günlerinde Rus avangartlarının gösterilerde haykırdığı bir slogandı. Büyük sanatçılar (Malevich, Rodchenko ve diğerleri), Sovyet propaganda malzemeleri tasarlayarak ve devlet kuruluşlarınca üretilen malları allayıp pullayarak, eserlerini zaten yıkılmış olan galerilerden günlük hayatın içine taşımaya kalkıştılar. İşin garip tarafı, ve beklendiği gibi, yetkililer sonunda bunu bir tehlike olarak algıladılar ve bastırdılar.

Ya da 'pop art'ın gelişmesini düşünün. Warhol ve Lichtenstein gibi sanatçılar, mükemmel bir özbilinçle, Elvis, Marilyn, çizgi roman gibi popüler kültürün "bayağı" imgelerini müzelere taşıdılar. Bu, başka şeyler yanında, güzel sanatlar gösterilerini alaya alma, bize, sinema salonlarında, gazete bayilerinde vb, çevremizdeki her yerde zaten sanatın olduğunu gösterme çabasıydı. Tersine çevirme tezinin eşsiz bir gösterisini yapan Lichtenstein sonunda, eklediği noktalardan Monet'ler ve Picasso'lar yaparak, bir çizgi roman halinde avangart tarihi yeniden tartışmaya açtı. Özel olarak, fırça darbeleriyle bir dizi devasa çizgi roman üreterek soyut ekspresyonistlerin takındığı ressam pozlarını alaya aldı. Bu yaptığı eserler güzel, nefes kesici ve öldürücüdür.

Ama çok gariptir, soyut sanat tarihinin kendisi bir bakıma sanatla hayatı uzlaştırma ya da özdeşleştirme çabası olarak anlaşılabilir. Greenberg'i anımsayalım: "Avangart şair ya da sanatçı aslında, doğanın kendi başına geçerli olduğu, resminin değil bir manzaranın kendisinin estetik olarak geçerli olduğu gibi, sadece kendi başına geçerli bir şey yaratarak Tanrı'yı taklit etmeye

çalışır." Şimdi, bir düzeyde bu dinsel bir inanış katına çıkarılmış romantik avangart retoriktir sadece, ama başka bir düzeyde ise, soyut resmin gelişimindeki ağırlıklı temalardan birini yansıtır: Bu tema, temsilden soyuta geçişin, sanat eserinin gerçekliğin bir yansıması olarak statüsünden eserin kendi başına gerçek bir şey olarak statüsüne geçiş olduğu nosyonudur. Sanatın ontolojik olarak aşağı çekilmesi (Danto'nun formülünü tersine çevirerek ifade edebileceğimiz bir durum: somut şeyler ve salt sanat eserleri) nihayetinde Platon'dan beri Batı felsefesinin bir konusu olmuştur. Sanat eserinin ontolojik prestijini düşüren, bir *imge*, gerçeğin (çarpıtılmış, yanıltılmış) bir *yansıması* olma statüsüdür. Bu, sanatı hayata yabancılaştıran özelliklerden biridir: sanatın hayata bir yansıma mesafesi uzakta durduğu sözde gerçeği. Böylelikle, eğer sanat artık gerçeğin imgesini üretmezse, gerçek olacaktır; dünyayı yansıma yerine, sanat eserleri gerçek şeyler âleminde yerini alabilir. Bu anlamda, soyut sanatın gelişmesi tersinde hazır işlere benziyordu; Duchamp gerçek şeylerden sanat eseri yaratmaya çalıştı; Mondrian ise sanat eserlerinden gerçek şeyler yaratmaya.

Bu gelişmelerin hepsi (kuşkusuz bu buzdağının suyun üstündeki kısmıdır sadece: Gerilla tiyatrosunu, happeningleri, Cage'in "buluntu" müziğini, medya ve popüler kültürden çeşitli postmodern uyarlamaları, 1993'te Whitney Bienali'ndeki Rodney King'in beating video sergisi gibi şeyleri düşünün) avangart adına kendini silme gayretleri olarak anlaşılabilir. Yine, bir özbilinç fazlalığı katlanılmaz, kendini unutmaya imkânı yaratmak için boşaltılması gereken bir şey olarak yaşanabilir. Avangart, en az, New York'un sanatçı gettolarına kapanıp kalması kadar, en az, onu seven kitlesel medyaya ve kitleye dudak bükmesi kadar ısrarlı bir biçimde, kendini bir bütün olarak kültür içinde eritme peşindedir. Yabancılaşmış dâhinin en içten duası ve en derin korkusu, sıradan bir insan olmak, futbol maçlarından hoşlanmak ya da tıpkı öteki insanlar gibi mobilyasındaki birikmiş sarı lekelerden kurtulmaktır. Bir şişe mobilya cilasından bir 'sanat eseri' yapıp onu avangart bağlamda sergileyerek bu dileğini ve korkusunu hayata aktarır.

Ama tuhaftır, bu, sarı lekeleri ortadan kaldırmak için mobilya

cilas4 kullan4nlar4n g4z4nde onun sanat4n4 ne daha somut ne de anlam4 hale getirir. Bu, sanat4 t4mden kuşkulu kılar; cilac4n4n sanat4n bir kand4rmaca olduğunu d4ř4nmesine (bunu kafaya takarsa tabii) neden olur. 4zbilinçliliik iradi bir eylemle alt edilemez. 4zbilinçliliği alt etmek için kalk4s4lan her çaba 4zbilinçliliği pekiştirmekten başka işe yaramaz. Warhol ya da Whitney bir b4t4n olarak k4lt4rle kaynaşmaya kalk4ştıklar4nda, o k4lt4re daha çok yabancılaşmaktan ileri gidemediler. Bunu m4mk4n olan en g4ndelik dile d4kecek olursak, Duchamp'tan Kruger'e kadar, sanatla hayat4 kaynaştırma y4n4ndeki her girişim, avangart sanat4n kurumları, en açık ifadesini kendini yok etme abas4nda bulan yabancılaşmış 4zbilinci geliştiren kurumlar tarafından kolaylıkla massedilmektedir.

İşte bu y4zden, ne yazık ki, avangart anlamda sanat hen4z yok olmamıştır. Danto avangart sanat4n tarihinde giderek artan bir 4zbilin g4rmekte, bu hareketin Duchamp ve Warhol gibi avangart sanatçıların sanatla hayat4 ya da sanat k4lt4r4yle geniş k4lt4r4 kaynaştırma girişimleriyle doruğuna eriştiğini s4ylemekte gayet haklı olmakla birlikte, bu tarihin sona erdiğini s4ylemekte haksızdır. Avangart k4lt4r her zamankinden daha g4l4 ve iddialıdır; tam da artarak s4ren kendini yok etme çabaları sayesinde varlığını s4rd4r4yor (ama bunun giderek can sıkıcı bir hal aldığını da kabul etmeliyim).

III

"Farklılaştırmacı" sanat kavrayışı ustalıkla ve kendini vererek yapılmış insan eseri olarak çok daha genel bir anlamdaki, benim bug4nk4 durumumuzla ilgili olarak yeniden kavramaya çalıştığım bir anlamdaki "sanat"tan ıktı. Ve farklılaştırmacı kavrayış onsekizinci y4zyıldan bu yana Batı'ya 4zg4 bir şey olmakla birlikte, maharetle yapılan işler bildiğim b4t4n k4lt4rler ve çağlarda değerlidir. Maharetle ve kendini vererek yapılan işlerin neden az çok evrensel bir değer taşıması gerektiğini anlamak zor değildir. Her şeyden 4nce,

ustalıkla yapılan ürünler basitçe kullanılmaya daha yatkındır ve kullanım amaçlarına daha kolay erişim sağlar. Beceri, çeşitli koşullarda, hayatta kalmayla açlıktan ölme ya da bollukla kıt kanaat geçinme arasındaki farklılık anlamına gelebilir. Dahası, bir ustalık becerisi geliştirmek ve bunu kullanmak sıklıkla kendi başına tatmin edici bir şeydir; bu beceriler hem şeyler üzerinde artan bir güç hem de şeylerle artan bir ahenk bilinci yanında, hem şeyleri ol-
durabilme hem de şeylerin oluşunda yer alabilme duygusu verir.

"Sanat"ın anlamını sanat için yapılan şeylerle ya da galeri ve benzeri yerlerde sergilenen şeylerle sınırlandırmak, görmüş olduğumuz gibi, son dönemlere özgü bir gelişmedir. Ve dahası, bana öyle geliyor ki, bu sınırlama sanatın genişliği bakımından temelde keyfidir. Yani, bu sınırlama sanatın seçip ayırdığı şeylerin bariz ya da önemli vasıflarını yansıtmaz. Bu, bence, temel bir meseledir çünkü "çıkarsız zevk", "anamlı biçim" gibi, farklılaştırma temelli sanat dünyasının anahtar kavramları aslında hiçbir şeye gönderme yapmaz. Basitçe, çıkarsız zevk ya da anlamlı biçim gibi bir şey yoktur. Daha tartışmalı olacak şekilde, dâhi ya da asli duygusal dışavurum gibi şeylerin olmadığını da söyleyebiliriz. Belli bir kavramsal ya da deneyimsel gelişme çizgisinden çok, farklılaşmaya dayalı sanat dünyasının temsil ettiği şey, belli sınıf ilişkilerinin tarihi, snobluğun son tahlilde fosilleşen kurumlara dönüşen sistematik bir ideoloji yönünde gelişmesidir. Farklılaşmaya dayalı sanat dünyasını ilgilendiren şey dışlama, kavramsal değil son tahlilde sosyal ve kurumsal zeminde dışlamadır. Bu dışlama için kendi kendine böbürlenme sonucu, kendini yok etme gayreti ortaya çıkar.

Farklılaştırmacı kavrayışın kavramsal boşluğu estetik anlamda sanat eserleri söz konusu olduğunda yaygınlık yeterliliğine bakan "sanat eseri" tanımlarından bellidir; bu Dickie, Levinson ya da Carroll'ın tarihsel yaklaşımlarını ve benim Danto'ya atfettiğim bilinç yapısı görüşünü akla getiren kurumsal görüştür. Dickie'nin görüşünün en son değişime uğramış hali şöyledir: "Bir sanat eseri bir sanat dünyasına sergilenmek üzere yaratılmış bir yapıttır."¹² Le-

12. George Dickie, "The New Institutional Theory of Art," *Aesthetics: A Critical*

vinson ise şunları yazar: "bir sanat eseri ciddi olarak bir sanat eserinin gördüğü saygıyı görmesi için, yani daha önceki sanat eserlerinin gördüğü saygıyı (muameleyi vb.) görmesi için yapılmış, ve böylelikle belli bir değer kazanmış bir şeydir (bir nesne vb.)."¹³ Danto'nunki gibi, bu iki tanım da döngüseldir; ama hem Dickie hem de Levinson bu eleştiriyi kahramanca savuşturmuştur (hele Dickie, eleştirenleri şaşkına bile çevirmiştir). Ama döngüsellüğün gerçek sorunu kavramsal değil, politiktir. Bu tanımlarını ikisi de yüksek sanatı bizatihi sanatın geçerliliğini sağlamak üzere kendine döndürür; iki tanım da yalnızca belli bir tarih ya da belli bir kurumsal çerçeve (Batılı güzel sanatların kurumsal çerçevesi ve tarihi) içine düşen şeyin sanat olduğunu savunur. Ama, görmüş olduğumuz gibi, *Batılı* "sanat eseri" teriminin kullanılış biçimi bu değildir.

Gelgelelim, daha önemlisi, bu kuramların ikisi de bana göre incelikli bir önermeden ibarettir: Belli binaları mesken tutmaları dışında, estetik anlamda sanat eserlerine, yalnızca onlara özgü ortak bir özellik yoktur; onlar belli bir tarihsel gelişme içinde yer alır; ya da onlar belli bir anlamda kendileri veya birbirleri hakkındadır. Bu kuramların her biri çeşitli estetik tanımlara ilişkin feci yanlışlıklarla yola çıkarlar: ekspresyonist kuramlar, biçimci görüşler, vb. Ve bunların her biri avangart sanatın canevinde yatan boşluğun (avangardın kendini yok etme nöbetlerine tutulmasına neden olan boşluğun) ve narsisizmin birer anlatımıdır.

Nihayet, bu kuramların her biri sanatın yüreğini çıkarıp belli bir tür özbilince teslim eder; halbuki sanat özbilincin özümленerek kaybolduğu durumlarda daha sık, daha derin ve sahici olarak ortaya çıkar.

Anthology, der. George Dickie, Richard Sclafani, ve Ronald Roblin (New York: St. Martin's Press, 2. Basım 1989), 204.

13. Jerrold Levinson, "Refining Art Historically," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (Kış 1989): 29.

Soyut resim, resimleri gerçek şeylere çevirerek ontolojik bir kopuş gerçekleştirmeye çalıştı. Bu işin komik yanı resimlerin zaten gerçek şeyler *olmasıdır*; boyayla kaplı tuvalerdir onlar. Başka bir ifadeyle, resimleri gerçek şeylere dönüştürmek için harcanan o muazzam gayretler bir anlamda çok komiktir: Zaten öyle olan bir şeyi başarmak için bu insanüstü gayret niye? Gerçekte gerekli olan tek şey, şeylerin zaten oldukları hali kabul etmektir. Bence, sanatları insanların hayatıyla yeniden bütünleştirmenin yolları üzerine kafa yormalıyız. Ama benim ortaya koymak istediğim yeniden bütünleşme tarzı basitçe zaten olan şeyi kabul etmemizdir: Sanatlar zaten insanların hayatıyla tümünden bütünleşmiştir. Kitabın bundan sonraki bölümleri bunun böyle olduğunu gösterme ve etrafımızdaki şeylerin sanatsallıklarına ilişkin kavrayışımızı tazelememize yardımcı olma çabasını yansıtıyor.

Avangardın kendini yok etme yönündeki her çabası onu yalnızca farklılaştırır, tanımlar ve güçlendirir. Eğer bu yüzyılın sanatı bize bir şey öğretmişse, o da hurda otoları ya da resimli romanları müzelere koymanın müzeleri ortadan kaldırmadığıdır; bu olsa olsa müze yöneticilerinin yönetici olarak, müzeye gidenlerin de müzeye gidenler olarak, kendilerinin daha çok bilincinde olmalarını sağlamıştır. Benim önerim şu ki, avangarda saldırıp onu daha radikalleştirmektense (böyle bir şey mümkünse tabii), ölümüne gözlerimizi kapayalım. Avangart bunu takdir edecektir çünkü onlar onlarca yıldan beri birbirinden kurtulmaya çabılıyor zaten. Sanatı kültür hayatıyla yeniden bütünleştirmek müze duvarlarını alaşağı etmeyi ya da sanatçılar da dahil yararsız estetik nesnelere karşı kampanyalar açmayı gerektirmez; gereken şey yalnızca çevremizdeki iyi ve doğru yapılmış şeylere *dikkat etmektir*. Gerçekten de, fiilen Modern Sanatlar Müzesi'ni havaya uçurmaktan oluşan bir avangart happening hayal edebilirsiniz. Eğer bu olsaydı, Modern Sanatlar Müzesi, her zamankinden daha fazla, bir estetik anıt mezarı olurdu: İnsanlar gelir ve ilgisiz gözlerle yıkıntılara bakardı. Sanatçı Chris Burden'ın tam da bunu yapmasına ramak kalmıştı.

Çevremizde güzel yapılmış şeyleri sanat olarak görmeye başlayabiliriz. Bu, bir bütün olarak kültürdeki estetik yabancılaşmanın bir yanlışa dayandığını ya da var olmadığını göstererek, estetik yabancılaşmamızı giderecektir. Örneğin, otomobilleri düşünün. Araba Batılı birçok insanın gündelik hayatına girmiştir. Ve birçok model (benim 1982 Chryslerim hariç) beceriyle yapılan işin paradigmalarıdır. Gerçek anlamda binlerce parça güzel bir nesne, örneğin, işe gidip gelme, çocukları dedelerine götürme gibi deneyimleri doyurucu bir şekilde yapmaya özellikle uygun bir nesne olacak şekilde bir araya getirilmiştir. Otomobillerin sanat işi olduğunun kabulü farklılaştırmacı sanat dünyasının bir sürü varsayımını tartışmaya açacaktır: Örneğin, sanat bireyseldir (otomobiller tasarımcıların, mühendislerin, işçilerin vb. elbirliğiyle üretilir), sanat yalnızca belli kurumlarda bulunur, sanat yapmanın teknolojiyle ilgisi yoktur ya da sanat anti-teknolojiktir. Bütün bunlar avangardın kendisinin de saldırmaya çalıştığı varsayımlardır ama her saldırı etkisiz hale getirilmiştir.

Son olarak, sanat diyebileceğimiz ya da zaten sanat olarak görüldükleri için ısrarla sanat olduğunu vurguladığımız bazı şeyleri sıralayalım: giyim, çocuk yetiştirme, dövme yapma, spor, yemek pişirme, pedagoji. Çoğu zaman olduğu gibi, burada ilerleme kaydetmek, sahip olmadığımız bir şeyi elde etmek anlamına gelmekten çok, zaten sahip olduğumuz bir şeyi takdir etmeye başlamak demektir. Sanatların bu kültür hayatıyla tümenden bütünleşmesi bir düş değil, halihazırda var olan bir gerçektir.

V Amerikan popüler müziğinde sanat ve gelenek



Amerika ve Avrupa'da çoğu insan her gün müzik dinler; müzik videoları izler, mağazalarda ya da televizyonda fondaki müziği dinler ya da otomobilin radyosundan country, rock ya da klasik müzik parçaları kulağına  alınır. Bu, sanatı Batılı kültürün gündelik hayatıyla bütünleştirme yönündeki garip stratejilerin gereksiz olmasının bir nedenidir. Avangardı deliye çevirmek istiyorsanız (bu, avangart söz konusu olduğunda, boşunadır), sanat galerilerine para sa mayı bırakın ve dışarı çıkıp Hank Williams, Jr.'ın müziği eşliğinde iki-ayak dansı yapın. Hank geleneksel Amerikan sanatı yapıyor ve bunu gayet iyi yapıyor. Bir başka anlamda, o bir *techn * uygulamasını hayata geçiriyor. Ve o Ride of the Valkyries hakkında değil, kültür içindeki hayat hakkında şarkılar söylüyor. Onun

müziği içki içme, boşanma, kutlama, araba kullanma, dövüş etme üzerine. Sanatın doğası üzerine değil. Ve onun müziği zaten hep çevremizde sürüp gidiyor. Tekrar edelim, bizim kültürümüz, ister Hank, ister Mississippi Kilise Korosu, Ice Cube, isterse Metallica olsun, müzikle yoğrulmuştur. Bu yapılan müziklerin çoğu, bence, büyük müziktir ve Amerikan popüler müziği dünya müziğine canlılık getirmiştir. Örneğin, Schubert'in saf müziksel biçiminin kendini sergileyişini izlemek ilginçtir. Ama Metallica'nın CD'lerini almak demek doğrudan bir hayat tarzına *dahil olmak*, grup üyeleri gibi dövmeler yaptırmak ve tepinmek demektir. Bu, bana kalırsa, Cage'in sükûnetini dinlemekten çok daha derin bir sanat deneyimidir.

Şimdi sanıyorum böylesi bir müziğin hayatımızla bütünleşmesinin sanatın hayatımıza girmesi demek *olmayacağı*, çünkü müziğin sanat olmadığı ya da estetik bakımdan bayağı bir sanat veya sadece popüler sanat olduğu söylenecektir. Bu bölümde bunun gibi iddialara yanıt verilecektir. Kitabımda sorgulamak istediğim konuyla bağlantılı iki iddia daha var. Birincisi, gördüğümüz gibi, "sanat sanat içindir" estetiği, avangart estetik geleneğe kökten düşman-dır. Bir örnek verecek olursak, Greenberg avangardın özellikle gelenekten bir kaçış yolu olarak zorunlu olduğunu savunmuştur. Halbuki, dünyada yapılan çoğu sanat geleneği kutsar ve canlandırır. Ve aslında, *bizim* kültürümüzdeki çoğu sanat dalı da bunu yapar. Sanıyorum, blues ve country müzik gibi gelip geçici olmayan popüler sanatlar üzerine yapılacak bir tartışma bunun böyle olduğunu gösterecektir. Bu bizi söz konusu ikinci noktaya, yani Batı kültürünün köksüz olduğu, genelde, kalıcı geleneklerden yoksun olduğu iddiasına getirir. Ben bu gibi iddiaların geçersiz olduğunu, en azından dikkatle incelenmesi gerektiğini göstermek için blues ve country müziğinden faydalanmak istiyorum.

Pragmatik estetikle ilişkili olarak funk ve hip hop üzerine yürüttüğü örnek tartışmada Richard Shusterman şöyle diyor:

Popüler sanatı savunmanın en güçlü ve ivedi nedeni, onun bize (hatta biz entelektüellere) bayağı olarak toptan reddetmeyi kabul e-

demeyeceğimiz ölçüde estetik doyum sağlamasıdır. Bu, sanatı yalnızca aydınlanmamış, güdümlü kitlelerin yontulmamış zevklerine ve kıt zekalarına seslenen bir şey olarak mahkûm etmek, bizi yalnızca toplumumuzun geri kalanından değil kendimizden de uzaklaştırır. Bize haz veren şeyleri hor görmeye, onların verdiği zevklerden utanmaya alıştırdık biz.¹

Ben popüler sanatları, özellikle de popüler müziği, çağdaş Amerika'nın en canlı ve kültürel bakımdan en uyumlu sanatları olarak görüyorum. Ve ben Adorno'dan Allan Bloom'a kadar, çok farklı entelektüellerin bu sanatlara yönelttiği tüm saldırıları (bu saldırılar country müzikte görüldüğü gibi, üzerinde durulmaya değmez şeyler olarak kulak arkası edilmiyor) tahammül edilmez bir züppelik olarak görüyorum. Dahası, bu müziklerin belli bir oranda yayımlanma araçları olan teknolojik medyaya büyük şükran duyuyorum. Ama blues ve country müziği üzerine bu uzun tartışmaya giriş nedenim Shusterman'inkiyle aynı; kendi beğenilerimin niteliğini ve derinliğini anlamaya çalışıyorum. Eğer kendimi Şostakoviç tartışmalarıyla sınırlıyor ve sonra da evime gidip Aaron Tippin'in "İşçinin Doktora Tezi" şarkısını dinliyorsam, ben ikiyüzlü biri olurum. Demek oluyor ki, bu bölüm benim kendi tercihlerimin bir savunusudur. Ama bu aynı zamanda kültürümüzdeki sanatsal üretimin ve tüketimin temel tarzlarının, her yerde her zaman karşımıza çıkan, sorgulanabilir, ama aynı zamanda inanılmaz hoş tarzların bir savunusudur.

DEWEY VE BLUES

(Douglas R. Anderson'la birlikte yazılmıştır)

Bu kitabın ilk kısmında sunulan sanat kuramının birincil esin kaynağı olarak daha önce sözünü ettiğim Dewey estetiğinden, blues olarak bilinegelen Afrika kökenli Amerikalılara ait müzikal biçimlerin estetik öneminin açıklanmasının ve savunulmasının bir

1. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, (Oxford: Blackwell, 1992), 140.

yolu olarak yararlanılabilir. Müzikologlar, etnologlar ve popüler kültür öğrencileri çoktan beri bu müziğin önemi kabul etmektedir. Ne var ki, sanat felsefecileri blues'un -ya da diğer folk veya popüler müzik formlarının- sanat için önemli tezler sağladığını dikte almamakta, açıkça direnmektedir. Bu yüzden, estetik literatüründe bu gibi formlar üzerine pek tartışılmaz.² Biz, blues'un, ve onun vasıtasıyla, büyük oranda blues'a dayanan country, hip hop, soul ve rock gibi popüler müzik formlarının sanatsallıklarını savunmayı umut ediyoruz. Ayrıca ve son bölümde anlattığımız estetik bütünleşme programına hizmet etsin diye, güzel sanatlarla "halk" sanatı arasında savunulabilir bir ayrım olmadığını ve marginal kültürlerin estetik ürünlerinin, "güzel sanatlar"ın kısmen bir kültürel emperyalizm işlevi gördüğü bir durumda, özellikle sanatsal meşruluk talebinde bulunabileceğini ileri süreceğiz. Özelde, bir avangart mülk olarak sanat kavrayışı, geçmişle süreklilik içinde olmaya en az ifadenin orijinallliği kadar yüksek değer verilen geleneksel sanatların değerini düşürür. Blues, yaşadığımız yüzyılda dünyanın pek çok yerinde çoğu popüler müziğe dayanak oluşturan temel bir yapıdır. Dolayısıyla, argümanımız belli bir dereceye kadar genelleştirilebilir. Ama blues aynı zamanda tikel bir halkın yaratımıdır ve onu yaratan kültürle özel bir uyum içindedir. İşte bu bağlamda ve aslında kısmen bu nedenle, blues önemli bir sanattır.

I

Dewey, *Art as Experience*'in [Yaşantı olarak Sanat] başlarında, sanatın giderek Batı geleneğinin ayırıcı özelliği olan ve son bölümde etraflıca anlatılan gündelik insan etkinliklerine yabancılaştırmasını betimler ve mahkûm eder. Dewey şunları yazar:

Bir sanat ürünü bir kere klasik statüye kavuştuğunda, vücuda ge-

2. Ama bu durum değişiyor ve açıktan eleştirilere uğruyor; bkz. örneğin, Shusterman'ın *Pragmatist Aesthetics* ve David Novitz'in *The Boundaries of Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

tirildiği insani koşullardan ve fiili hayat deneyimi içinde ürettiği insani sonuçlardan bir biçimde soyutlanır. Sanatsal nesneler hem kaynaklandığı koşullardan hem de yaşantı içindeki işlevinden uzaklaştığında, etraflarına genel anlamlarını neredeyse geçirimsiz kılan bir duvar örülür, işte estetik kuramı bu duvarla ilgilenir.³

Daha önce gördüğümüz gibi, Dewey buna sanatın "bölümlemesi" adını verir ve bunun daha kapsamlı felsefi ve toplumsal değişimlerle ilişkilendirir. Dewey'e göre, sanat felsefecisinin temel görevi estetikle gündelik hayatın yakınlaşmasını sağlamaktır.

Sanatın bölümlemesi, Dewey için, epistemolojimizde ve metafiziğimizdeki duygu korkusunu ve bedenini değerden düşürülmesini yansıtır; bu, gelecek bölümde daha ayrıntılı olarak üzerinde duracağım bir korku ve değerden düşürmedir. Dewey, "birçok kişi için, korku ve gerçekdışılık karışımı bir hava 'tinsel' ve 'ideal' olanı kucaklarken 'madde' aksine bir değersizlik terimi, ya geçiştirilecek ya da mazur gösterilecek bir şey haline gelmiştir" der (*Art as Experience*, s. 6). Böylelikle, Dewey'in saldırdığı yaklaşıma göre, bir sanat eseri, eğer değerli bir şey olarak saygı göreceyse, sırf bir duygu temsili olarak ele alınamaz. Tam tersine, sanat tinsele giden duygu kanalı olarak görülmelidir. Örneğin, Hegel "duygusal olan sanatta tinselleştirilir" diye yazmıştır.⁴ O halde, sanata özel bir statü verilmelidir; o duyuların verdiği zevk arzusunun değil, "çıkarsız hazzın" bir örneği (Kant), "saf, gayrı-iradi bilme" (Schopenhauer) ya da "fiziksel mesafe"dir (Bullough). Titian'ın *Venus of Urbino*'suna, örneğin, uygun tepki cinsel uyanma değildir, halbuki belki de böylesi bir esere ilişkin söylenebilecek en bariz özellik onun tam da bu tepkiyi uyandırmak amacıyla yapılmış olduğudur.

Görmüş olduğumuz gibi, Dewey'in betimlediği sanatın bölümlemesi bir metafor değildir. Sanat kelimenin tam anlamıyla toplanmış ve müzelere konmuştur; bu, estetik mesafenin fiziksel

3. Dewey, *Art as Experience*, 3.

4. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, çev. F. P. B. Osmon, yeniden basım, *Philosophies of Art and Beauty*, der. Albert Hofstadter ve Richard Kuhns (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 409.

bir suretidir. Bu, Dewey'e göre, büyük oranda sınıfsal ilişkilerin bir yansımasıdır; üst sınıflar sanatı yüksek statülerinin bir timsali olarak görür ve kültürün yüksek tabakasının tinselliğinin bir ifadesi olarak müzeler diker. "Modern sanatın öğretici bir tarihi ayrıksı bir biçimde modern müzelerin ve sergi salonlarının oluşumu açısından yazılabilir" (*Art as Experience*, s. 8). Ve Dewey şöyle devam eder: "Üst sınıf şimdi nasıl katedraller dikeyorsa bu binaları da öyle diker ve içlerini doldurur. Bu şeyler yüksek kültürel statüyü yansıtır ve kurarken, ortak yaşamdan koparılımları onların yerli ve kendiliğinden kültürün parçası olmadıkları gerçeğini yansıtır." (s. 9)

"Güzel sanatlar"la "kendiliğinden kültür" arasındaki uçuruma ve sergileme pratikleriyle buna eşlik eden eleştirilere ilişkin bu değerlendirme çığır açıcıydı. Nelson Goodman ve Hans-Georg Gadamer gibi filozoflar mesafe nosyonuna ve müze sistemine karşı tamamen aynı türden saldırılar yöneltmiştir. Örneğin, Goodman şöyle yazıyordu:

Bir müzede seyretme koşulları en iyi halde anormaldir, ters sonuçlar verir. Seyreden bir eseri eline alamaz, onu farklı bir ışık altında deneyemez, onu kıyaslamak için başka eserlerin yanına koyamaz, evine götüremez, onu kardan yansıyan güneş ışığına tutamaz, yoğunlaşıp rahatça üzerinde düşünemez. Bir müzenin zemini bütün ayakları yenilgiye uğratacak ve bütün sırtları ağrıtabacaktır; yürüme koridoruyla görmek istediğiniz nesne arasındaki mesafe havaalanı girişinden uçağınızın kapısı kadar uzaktır; sergilenen şeyler sanki camdan bir ağırlık altında donup kalmıştır; ışık Kutupların yazı gibi hiç değişmez; vahalara Ölüm Vadisi'ndeki kadar az rastlanır ve atmosferde Pentagon'daki kadar çok yasak vardır.⁵

Bu, bir önceki bölümde izini sürdüğümüz "sanat sanat içindir" (bağlamından çekip koparılmış ve böylelikle o bağlamı dönüştürme şansını yitirmiş sanat) kavrayışının kurumsal olarak somutlaşmış halidir. Bir müzedeki sanat deneyimi aynı anda hem ya-

5. Nelson Goodman, "The End of the Museum?," *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), 174-87. Ayrıca bkz., Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Crossroad, 1985), 78.

lıtılmış olmakla yoğunlaşmış hem de gündelik hayattan koparılmış olmakla kırılmıştır.⁶

II

Geçen bölümde işaret edildiği gibi, müze tarafından temsil edilen sanatın ayrıma tabi tutulması ve yabancılaşmasına saldırmayı umabildiğimiz iki yol vardır. Birincisi, galeri ve müze sistemini hedef alan, bu sistemin önvarsayımlarını çürütecek olan sanat eserleri üretmektir. Bu stratejinin başarısız olduğu ortaya çıkmıştır. Şimdi biz öteki stratejinin eksiksiz bir örneğini vermek istiyoruz: zaten çevremizde olan sanatın yaşanması ve kutsanması. Müzeyi, örneğin, Chicago ya da Memphis'teki bir blues kulübüyle kıyaslamaktan daha çarpıcı bir şey olamaz. Kulüpteki insanlar güler, bağırır, dans eder. O insanlar sanatçılarla ve birbirleriyle doğrudan etkileşim içindedir. Birlikte ortak bir festivale katılmaktadır onlar ve güzel, bazen büyük, sanat yaparlar ve yaşarlar.

Dewey'in bu tarz bir bütünleşmeyi tanıdığını şu satırlardan anlarız: "Bugün ortalama insan için en hayati şey olan sanatlar sanat olarak görülmeyen şeylerdir: örneğin, sinema, caz müziği, çizgi roman... Zira, ne zaman ki onun sanat olarak bildiği şeyler müzelere ve galerilere devredildi, kendi başlarına eğlenceli deneyimler bulma yönündeki karşı konulmaz dürtü çıkış yolunu günlük çevrenin sağladığı şeylerde buldu" (*Art as Experience*, s., 5, 6). Dewey bu duruma üzülmemektedir, çünkü ona göre estetik deneyimin böylesi örnekleri "ucuz ve kabadır", ama ne yazık ki, büyük sanat sadece erbabıyla sınırlı kaldığından estetik dürtünün tek çıkış yolu budur. Gelgelelim, bu anlatımda bir iç gerilim olduğunu söylemek yerindedir. Caz ve çizgi roman gibi şeyler gerçekten de estetik deneyimin, yani Dewey'e göre, tutarlı bir birlik sergileyen, salt prosedür ve tüketme olmaktan çok ritim ve derinlik taşıyan deneyimin

6. Bu konuya başka bir açıdan yaklaşım için, bkz., John J. McDermott, "To Be Human is to Humanize: A Radically Empirical Aesthetic" *The Culture of Experience* içinde (New York: New York University Press, 1976), 21-62.

örnekleri olduğu müddetçe ve bunlar bir bütün olarak kültürün canlılığını yansıttığı müddetçe, Dewey'in neden bunları kaba şeyler olarak küçümsediğini anlamak zordur. "Kaba" sözcüğü tam da Dewey'in başka yerde saldırdığı sınıf ayrımcılığını kutsar. Aslında Dewey bir kaç yerde güzel sanatlarla popüler sanatlar ayrımının kendi estetiğinin bir sonucu olarak ortadan kalktığını ileri sürer.

Dewey'in *Experience and Nature*'da [Yaşantı ve Doğa] savunduğu gibi, "insan yaşantısının tarihi, sanatın gelişmesinin tarihidir" (s. 388). Ve şöyle yazar:

Estetik, güzel sanatlar, beğeni, drama, ölünün ardından düzülen met-hiye havası taşır. Beş para etmez bir çalışmaya sanatsal bir kurgu de-mekte tereddüt ederiz, bu yüzden ona bayağı kurgu ya da kötü sanat taklidi deriz. Kitleler için çoğu doğrudan zevk kaynağı ince sanat de-ğil, sapkın sanat, değersiz bir tutkudur. Böylelikle asıl noktayı ka-çırırız. Bir öfke nöbeti, bir düş, sarf edilen çabadan sonra eklemlerdeki bir gevşeme, şakalaşmak, ata binmek, davul çalmak, ıslık çalmak, ha-vai fişeklerin patlaması ve uzun çubuklar üzerinde yürümek, estetik başlığı altında toplanarak onurlandırılan şeyler ve eylemlerin ver-diğiyle aynı nitelikte dolayimsız ve özümleyici sonuç verir. (*Ex-perience and Nature*, s. 80)

Eğer bu iddiayı ciddiye alacak olursak, bildiğimiz güzel sanatlar külliyatından dışlanan estetik ürünleri de ciddiye almamız gerekir.

Bu bakımdan özellikle umut vaat eden bir şey, genel olarak top-lumdan dışlanmış alt kültürlerin estetik ürünlerinin sanat olarak ka-bul edilmesidir. Böyle bir marjinalleştirme farklılaştırmacı sanata erişmenin yollarına engellerin dikilmesi sonucunu verir. Örneğin ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarında Güney'in Afrika kökenli Amerikalı nüfusunun müzelerde ser-gilenen büyük eserleri görme şansı çok azdı. Bu eserlerin, yalnızca sözcüğün gerçek anlamında görülmesi zor değildi, aynı zamanda bunları anlamak da zordu, çünkü onlar yabancı kültürün, Avrupa kültürünün ürünleriydi. Örneğin, post-empresyonistlerin eserleri, Mississippi rençberleri için hem erişilmez hem de muhtemelen il-ginç olmayan şeylerdi. Aslında, denebilir ki, bunlar böyle in-

sanların ilgisini çekmesin diye tasarlanmışlardı. Onlar kurama doymuş, incelikli bir bağlamın ürünleriydi. Tek kelimeyle, onlar estetik farklılaştırma atmosferine fırlatılmıştı; onlar anlamlarını ancak erbabına açardı ve onları anlamak tek başına bir vukuf işaretiydi. Böyle bir eserde somutlaşan deneyim yoğun ve doyurucu olabilir pekâlâ, ama aynı zamanda bir biçimde sığdır da ve bu onun seçkinci orijinlerini yansıtır; hedeflenen izleyici vukuf sahibi olanlarla sınırlıdır ve o yalnızca kendisini gören bir kısım insana hitap eder (ya da hitap etmeyi ister). Yani, denir ki, böylesi eserler "estetik kabiliyete" hitap eder.

Buna karşılık, bir kültür içinde kendiliğinden ortaya çıkan eserler hemen hiç istisnasız o kültürün bütününde anlaşılabilir; bunlar kültürün tümünün canlılığını yansıtır ve yaşantısını somutlar. Ve bu eserler fiziksel ve duygusal olarak o kültürün fertleriyle ilgilidir; bunların gündelik hayatın "fikirleri ve meseleleri" açısından özel anlamları vardır.

Ondokuzuncu yüzyılın son yirmi yılında 'yeniden yapılanma' ardından gelen sistematik ırkçı ayrıma birçok nedenle lanet okunabilir; politik ve ekonomik olarak insanları seçme ve seçilme hakkından mahrum etmek kurumlarda yer etmiş ve yasalarla meşrulaştırılmıştı. Ama aynı şekilde, bu durum Afrika kökenli Amerikan kültürünün beyaz Amerika'dan ya da tersi, görece kopuk gelişmesine imkân vermiş ve bunu zorlamıştır. Çeşitli sanat biçimleri Afrika kökenli Amerikan kültürünün dışavurumları olarak gelişmiş ve özellikle insanı hayrete düşürecek kadar canlı müzikal biçimler doğmuştur: Blues, caz, gospel ve ragtime bunlar arasındadır. Bunların önemi LeRoi Jones'un (sonraları Amiri Baraka) "eğer 'zenci', Amerikan kültürünün doğasında ve ona ilişkin bir şeyi temsil ediyorsa ya da bir şeyin simgesiyle, bu mutlaka karakteristik müziğinde açığa çıkacaktır"⁷ iddiasında yansır. Gerçekten de, bir kültürü anlamanın bir yolu onun sistematik olarak dışladığı şeye bakmaktır. Afrika kökenli Amerikan müzikal bi-

7. LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Blues People: Negro Music in White America* (New York: William Morrow & Co., 1968 [1963]), ix.

çimleri Avrupalı ve Afrikalı öncüllerinin izlerinden gitmiş, ancak aynı zamanda özgün koşullara tepki olarak gelişerek bağımsız bir ivme kazanmıştır. (Müziğin kutlama bağlamında çalınması temelde Afrika'ya özgü bir şeydir.) Aslında, ivmeleri öyle büyüktü ki, yüzyıl boyunca kendilerini üreten alt kültürden doğduktan sonra bir bütün olarak Amerikan (ve hatta Britanyalı ve Avrupalı) popüler müziğini ateşledi.

III

İnsanların yaşantılarıyla en uyumlu sanat organik olarak bir kültürden doğar ve o kültürün işlerlikte olduğu koşullara tepkinin ifadesidir. Blues'un, her şeyden önce kölelerin gruplar halinde çalışırken söylediği şarkılardan ve ondokuzuncu yüzyıl sonlarında, büyük çiftlik sahipleri hesabına dağınık toprak parçalarında çalışan rençberlerin kendi kendilerine açık havada tutturdukları havalardan doğduğu sanılmaktadır. John ve Alan Lomax'ın çalışmasından hareketle Gilbert Chase'in belirttiği gibi, "yalnız bir 'zenci' erkek kızgın güneşin altında sessiz bir nehir vadisinde çift sürerken feryat eder, ağıtlar yakarken, blues'un doğuşunun şarkısını söylüyordu."⁸ Bu üslup kodlanmış, aslında oldukça dar bir form halinde gelişti ve yirmili yıllarda Güney'in kırsal kesiminde şaraphanelerde ve partilerde çalan bir grup profesyonel icracı ortaya çıktı. Bu Ma Rainey, Bessie Smith ve diğerlerinin "klasik" blues'una zemin oluşturuyordu. Afrika kökenli Amerikalı nüfus kuzeye ve kentsel alanlara taşındıkça, blues da kendini yeni temalara ve bağlamın yeni estrümanlarına uyarlayarak aynı yolu izledi. Bu temalar Afrika kökenli Amerikalıların kendilerini bütünüyle yeniden örgütlemiş bir millet olarak değişen ekonomik ve toplumsal rollerini yansıtıyordu. Jones'un dediği gibi, "çalışırken söylenen şarkıların sınırlı toplumsal ve duygusal alternatifleri artık 'zencilerin' tepki vermeye başladıkları bu ülkenin geniş yaşantısını içermiyordu" (*Blues People*, s. 62). Bir blues ezgisinin bir deneyimi yan-

8. Gilbert Chase, *American Music* (New York: McCraw-Hill, 1955), 452.

sıtmaktan çok "içerdiği" nosyonunun Dewey'e son derece yakın duracağını belirtmek yerinde olur. Ve yine, bu müzik dünyanın birçok yerinde popüler tarzları etkiledi. W. E. B. Du Bois 1903'te şunları yazıyordu:

Ve böylece 'zenci' halk şarkıları, kölenin ritmik feryadı, kaderin bir cilvesiyle bugün yalnızca bir Amerikan müziği olarak değil, insan deneyiminin okyanusların bu yakasında doğan en güzel ifadesi olarak da karşımızda duruyor. İhmal edilmiş, horlanmıştır, hâlâ horlanıyor ve hepsinden önemlisi ısrarla yanlış tanıtılmış ve anlaşılmıştır; bütün bunlara rağmen o bu milletin biricik tinsel mirası ve 'zenci' halkın en büyük armağanı olarak duruyor.⁹

Romantik/modernist anlamda avangart ya da "farklılaştırıcı" sanat, görmüş olduğumuz gibi, kendisini bir bütün olarak kültürün karşısına koyar ve son derece orijinal "dâhiler"den oluşan bir elit kesimin ürünü olarak görür. Bu Prometheci bir orijinalliği dünyaya taşımak için uğraşıp didinen yalnız sanatçı mitini doğurur. Ve Dewey bu türden sanatçıların ürünlerinin estetiğin paradigmaları olabileceğine inansa da, onlar bu statüyü yaratıcılarının takındığı sanatçı havasına rağmen ya da her halükârda, modernist sanat dünyasının geriye dönük olarak onlara dayattığı yaratma mitolojisine karşı kazanmıştır. Dewey için (Gadamer için de), sanat kendisini üreten kültürden yalıtılmamalıdır; aslında, sanat bir kültürü avangart ve kitsch diye bölmek yerine üyeleri arasında kurduğu iletişim yoluyla kültürü birleştirmenin bir yoludur: "sanatı oluşturan dışavurumlar yalın ve kirletilmemiş biçimiyle iletişimidir. Sanat insanlar arasında gündelik bir araya gelişlerde nüfuz edilemeyen engelleri parçalar" (*Art as Experience*, s. 224).

"Modern" sanat her zaman içine gömüldüğü geleneğin ve kültürün reddiyle kendini tanımlarken (ve böylelikle birtakım "devrimler"le yol alırken), blues geleneksel bir sanat formunun mükemmel bir örneğidir. Belli blues sanatçıları ilahlaştırılmış olsalar da, bazıları son derece orijinal olsalar bile, onlar geleneğin

9. W. E. B. Du Bois, "Of the Sorrow Songs," *The Souls of Black Folk* (Chicago: McClurg & Co., 1904), 251.

örnek şahsiyetleri olarak ilahlaştırılmıştır ve onlar geleneği reddetmek yerine yaydıkları anlamda orijinaldir. Yani, eserlerindeki bireysellik hiçbir zaman kültürlerinin sürekliliğini çarpıtma ya da yok etme yönündeki özbilinçli çabalar olmamıştır, tam tersine bireysellikleri kültürün organik gelişiminin bazı tarzlarını yansıtır, öyle ki "blues söylemenin son derece kişisel doğası aynı zamanda Zenci halkın 'Amerikan deneyimi' diyebileceğimiz şeyin sonucudur da" (Jones, *Blues People*, s.66). Aslında, blues etkisini uzun süre devam ettiren bir gelenektir; Son Seals, Billy Branch, Saffire, William Clarke ve Robert Cray gibi sanatçılar 1930'larda, daha önceleri söylenmiş şarkı biçimlerini ve hatta özel ağızları kullanarak ayıksı deneyimlerini anlatabiliyordu. Geleneğin kapsamı, örneğin, cazda blues'un sessel öğelerini (aşmak değil) yakalamak için enstrümanların kullanımında duyulabilir. Louis Armstrong'un trompetinden yayılan *sesin* yarattığı dışavurumcu etkileri düşünün. Ucuz, taşınabilir ve insan sesinin tonlarına çok yakın sesler çıkaran armonikayı asli geleneksel enstrümanlarından biri olarak kullanan asıl blues için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Gerçekten de, armonika çalan birçok bluescu enstrümanını "konuşturur"; Sonny Terry anesine dil döker. Benzer efektler gitarla da yaratılıyor, örneğin kişileştirip Lucille adını verdiği enstrümanı ile B. B. King. Enstrümanlarda bile insan sesiyle doğrudan bağlantıyı koparmayan caz ve blues, Dewey'in çoğu modern sanat pratiğinin güdüleyeni olarak gördüğü fiziksel olandan tinsel olana geçişi reddeder. Ve Billie Holiday, Howling Wolf ve Magic Sam gibi blues ve caz şarkıcılarının hoyratlıklarını ve kişiselliklerini klasik geleneğin "terbiyeli" sesleriyle kıyaslayın. Bu hoyratlık dolaylımsız kavranabilir bir duygusal dışavurum için vazgeçilmez bir şeydir. Blues sık sık "günah" sayılarak reddedilmiş ve cinselliğin bir tema olarak işlenmediği örneklerde bile açıktan cinsel olarak anlaşılmıştır. Bu tepki hem Dewey'in modern sanatın kalbinde yer ettiğini söylediği duygular karşısındaki korkuyu hem de blues'da duyguların kutlanmasını gösterir.

Bu fiziksel kutlama havası, ilginçtir belki de, Afrika kökenli Amerikan ayin müziğinde fazlasıyla mevcuttur. Eğer bir kilise ko-

rosunu ayin sırasında dinlerseniz, neyi kastettiğimizi anlarsınız: İnsanlar dans eder, dualar eşliğinde şükranla ellerini açıp kaldırır ve bütün mevcudiyetiyle şarkılar söyler. Aretha Franklin ve James Brown gibi icracılar, bu yüzyılın herhangi bir müzik tarzında bu şarkıcılar kadar güçlü icracılar, temel duygularını ilahi hakikate borçludur. Seküler bağlamda bile, başarılı performanslarında yine son tahlilde Afrika orijinli, ülke genelinde Afrika kökenli Amerikan din adamları ve koro şeflerinin paylaştığı doğrudan bir ensinlenme hissedilir; performansları kendiliğinden ve değişkendir, insanları kendilerinden geçirir. Bir Afrikalı-Amerikan kilisesinde ayine katılanlar icracılardan pek ayrı düşünülemez: Hepsi ayine hep birlikte tümüyle katılmaktadır. Bu da Afrika törenlerini anımsatır. Bunu Avrupalı ya da Avrupa kökenli Amerikan kiliselerindeki kibar sükûnetle ya da, aynı şekilde, "klasik müzik" icra edilen konser salonlarıyla karşılaştırın. Afrika kökenli Amerikan ayin müziğinde, müzik ruhun bedenle tam bir bütünleşmesini yaşamaya imkân verir ve orada sonsuz ifadesini bulur. John Lee Hooker'ın dediği gibi, "Bırakın çocuklar kendilerini müziğe kaptırıp salınsın. Müzik onların içinde ve dışı açılacak." Erken dönemli blues'dan günümüze yalnızca temaları değil, tümceleri ve beyitleri de izlemek mümkündür. "Easy rider" (C.C. Rider, see see rider), "Dust my broom" ve "Meat shakin' on my bones" blues geleneğinde çeşitli bağlamlar içinde (ve bazen farklı ve değişken anlamlarıyla) varlığını sürdürmüştür. Ve çalışma, şehvet, şiddet, yoksulluk ve madde bağımlılığı gibi temalar blues'un başlangıcından en yeni popüler dölü hip hop'un doğuşuna kadar işlenmiştir. Bu temalar doğaları gereği soyut ya da fiziksellikten uzak anlamda yorumlanamaz. Bu temaların açık seçikliği ve dile getiriliş biçimleri blues'dan rap'e Afrika kökenli Amerikan müzik geleneğinde dik-kate değer bir süreklilik göstermiştir.

Bir örnek alacak olursak, işte size Muddy Waters'ın "Mannish Boy"undan bazı satırlar:

Beş yaşında bir çocukken

Annem yaşayan en büyük insan olacağını söyledi

Şimdi adam oldum, yirmi birime geldim
Bana inan bebeğim çok zevkler tattım
Adam oldum, "A", "D", "A", "M"..
Ben doğuştan seven bir adamım
Kulübemde yaşarım, yer içerim.

Bunu günümüzün rap sanatçısı Kool Moe Dee'nin şu satırlarıyla karşılaştırın:

Buz gibi su, kızına göz kulak ol,
Annen, kız kardeşlerin, yeğenlerin ve karın
Ben orada oldukça güvende olmayacak...
İki siyah varsa gerisini bekle
Yap bunu, ben yaparım
Sıcağı hisset, ama zor yok
Ateşim serin esintiye dönüştüğünde sen de canlanacaksın
Bir siyah adam nasıl, nasıl serin olabilir?

Buna karşılık, "modern" sanat kendini "sanat sanat içindir" anlayışının aracı olarak tanımlar. Resim, örneğin, Pollock ve diğerlerinin eserlerinde resim yapma hakkındadır. Ama blues bir bütün olarak kültüre bir tepkidir ve onun açığa vurulmasıdır. Blues uzak ve ideal temalar değil, Afrika kökenli Amerikalıların yaşadıkları deneyimlerin unsurları olarak, yoksulluk, sel, cinayet, aşk, gezip tozma, içme ve dibe vurma hakkındadır. Lonnie Brooks şarkısında "enflasyon bana blues'u verdi" ve Robert Johnson "cehennem zebanisi bırakmıyor, peşimde" derken, yaşadıkları dünyadan bahsediyorlardı. Beyaz müzisyenler bu tarzı benimseyip de blues'un yansıttığı deneyimi yaşamadıklarında eksikliği duyulan işte tam da blues'daki o "hakiki" organikliktir; bu yüzden, Eric Clapton ya da Benny Goodman, bu tarzlar *kendi* kültürel deneyimlerini temsil ettiği oranda, blues ve caz sanatçılarıdır.¹⁰ *Bluesman*'da Julio Finn pek karşı çıkılamayacak bir gerçeğe parmak basıyor: Birçok beyaz (Paul Butterfield, J. Geils Band, Allman

10. Beyazlar ve blues konusunun etrafıca irdelendiği bir örnek için, bkz., Paul Garon, *Blues and the Poetic Spirit* (London: Eddison Press, 1975), 40-61. Garon "'beyaz blues' vasatın üstüne çıkmakta zorlanıyor" diye yazmaktadır (57).

Brothers, Charlie Busselwhite ve Jonny Winter vd.) büyük bir ustalıklarla blues yapıyor. "Ne var ki, onlar hiçbir zaman *blues-insanı* olamaz. Neden olamaz? Çünkü blues onların *yaşadığı* değil *yaptığı* bir şey; işte bütün fark da buradan geliyor."¹¹ Başka bir ifadeyle, onlar blues formunu kendi kültürel ve kişisel koşullarına uyduran bir grup beyaz blues-insanı olabilir ama Afrikalı-Amerikan blues-insanı olamazlar. Ve Finn'in görüşüne karşı şunları söyleyebiliriz: Amerika'da beyaz ve siyah kültürler ayrı olmakla birlikte, çeşitli biçimlerde örtüşürler de; bu yüzden, beyazların kültürel deneyimini temsil etmek üzere blues'un uygun görülmesi bağlamdan tümenden bir kopuş oluşturmaz.

Dewey'in anladığı anlamda sanatın ön koşulu bir kültürle organik bir bağlantı ve o kültürün organik bir dışavurumudur; sanat salt bazı insanların yaptığı bir şey değil, yaşadıkları bir şeydir de. Jones bu organikliğin izlerini Afrikalı atalarına kadar izler: "Afrika kültüründe müzik, dans, şarkı söyleme, yapıt ayrımı, insanın hayatıyla tanrılara tapınması arasında bir ayrım anlaşılmaz bir şeydi, ve hâlâ öyledir. Anlatım hayattan doğuyordu ve güzellikti" (*Blues People*, s. 29). Blues, Afrikalı atalarının bu özelliklerini yansıtır. O, yaşayan bir sanat ve bir yaşama sanatıdır.

IV

Bir blues şarkısını ilk yayımlayan kişi olan W. C. Handy şunları yazıyordu:

Çıkış noktası olarak, modern blues bir ırkın duygusal hayatının dışavurumuydu. Yıllar önce güneyde, bir çalışma grubuna ne zaman yeni bir adam katılmak istese ona şarkı söyleyip söyleyemediği sorulurdu. Eğer söyleyebiliyorsa, işe alınır. Bu işçilerin şarkı söylemesi çalışma ritmini, çapaların kalkıp inmesini, orakların sallanışını belirliyordu ve en coşkulu söyleyen çok geçmeden imecenin başına geçerdi. Kişi havayı ve şarkıyı içinden geldiği gibi belirler, duygularını ifade ederdi. Şarkıların konusu buharlı gemiler, hızlı trenler,

11. Julio Finn, *The Bluesman* (London: Quartet Books, 1986), 229.

"inatçı" katırlar, hain denetçilerdi. Birinin evi yoksa, ev özlemini dile getirirdi; bir sonraki gün bir eve kavuşmuşsa, paraya ya da bir kıza ihtiyacı olduğuna ilişkin bir şarkı söylerdi. Ama şarkısı ne olursa olsun kişiseldi ve imecedeki diğerleri kendi kişisel sözcüklerine uyarlayarak melodiye katılırdı. Eğer bir imecede elli kişi çalışıyorsa, şarkının elli versiyonu olurdu ve şarkı bütün gün iş yükünü hafifleterek, ritmini işe katarak sürüp giderdi.¹²

Dewey'e göre, mekanik olarak yapılan bir etkinliğin ritim ve bütünlük gösteren bir etkinliğe dönüşümü estetik bir dönüşümdür. Blues hiçbir zaman haz bekleyen kapalı bir estetik mekânda kalmamış, aksine durmaksızın halkın günbegün varoluşundan anlamlı bir şey olarak doğmuş, "o varoluşa ritim getirmiştir." Blues bir halkın hikâyesini hem anlatmış hem de örmüş, bir kültürü vücuda getirmiş ve dönüştürmüştür. İş sanat haline gelmiştir.

Tekrar edecek olursak, sanat yapılan şey değil, yapılanın nasıl yapıldığı meselesidir. Nadir olarak da olsa, insanı elden ayaktan düşüren en zahmetli fiziksel çalışmayı sanat olarak tahayyül etmek mümkündür. Eğer bunu denersek, bu etkinliği müzikle süslemeyi tahayyül etmeyi de deneyebiliriz. Ama unutmayalım ki, eğer müzikle süslenmiş bir imeceyi hayal edeceksek, bunu Coomaraswamy'nin anladığı anlamda, bir işlevin bütünsellik kazanması, etkinlik ve nesnesi içinde faili yetkinleştiren ve gerçekleştiren bir şey olarak düşünmeliyiz. Çünkü müzikle bezeme sadece insanlıktan çıkaran bir çalışmayı çekici ve çekilir göstermekle kalmaz, hem etkinliği hem de ürünlerini en derin düzeyde dönüştürür. Şarkısız yapılan usandırıcı el emeği hemen her zaman bir angarya olacaktır. Ama şarkı eşliğindeki el emeği kendimizi işe kaptırmamızı isteyen bir şeydir. Ve hep birlikte söylenen bir şarkı eşliğindeki el emeği ilginç, sevimli, hatta belki de oyun gibidir. Aynı şeyin müziğin, örneğin, araba kullanmaktaki işlevi açısından da doğrudur; müzik mekanik bir etkinliği insanın katıldığı ve zevk aldığı bir etkinliğe dönüştürür.

Müziğin kendine özgü unsurlarının özgün hayat tarzlarını nasıl yansıttığı ya da somutladığını irdelemek önemli olmakla birlikte,

12. Alıntı, *Readings in Black Southern Music*, der. Eileen Southern (New York: W.W. Norton, 1983 119711), 213.

blues'un (caz, rhythm and blues, soul, rap ve benzerlerinin de) Amerika'da yaşayan Afrika kökenli Amerikalıların kurumsal sürekliliğini nasıl betimlediğini görmek de aynı şekilde önemlidir. Jones şunları yazar: "Öyle görünüyor ki, 'zencilerin' toplumsal tarihlerinin hangi dönemi seçilirse ona uygun 'zenci' müziği örnekleri kullanarak belli tür şemalar oluşturabilmek ve her şarkı grubunda belli göndermelerin sıklığına bakarak o dönemin toplumsal, ekonomik ve psikolojik durumunu belirleyebilmek mümkündür" (Blues People, s. 65). Blues baskının ifade ediliş biçimidir (bu nedenle de bazı siyahlar tarafından kölelik ruhunun alameti olduğu gerekçesiyle reddedilir): "Eğer Afrikalı esirler Amerikalı esirler haline gelmiş olmasaydı, blues diye bir şey var olmazdı" (Blues People, s. 17). Aynı zamanda, blues baskıya karşı bir tepkidir de. Yani, blues salt basmakalıp bir "üzüntüyü" anlatmaz. Aksine, derin bir acının bir kültür tarafından hem ifade hem de tedavi edilmesidir. Blues baskıdan doğmuştur, ama bu öyle bir doğuştur ki, içinde baskı bir gerçek olarak korunmuş, gerçekliğin acısının aşılmasına da imkân verilmiştir. O hem matem hem de kutlama havasıdır. Blues dans etme ve içme fırsatı sağlar ve sıklıkla mevcut yoksulluk ve dışlanmışlık koşullarına ilişkin gizli bir protesto barındırır. Böylelikle, blues kültürel bir bağlamda doğarken aynı zamanda o bağlamı zenginleştirir ve yer yer dönüştürür; hem organik hem de yıkıcıdır blues. Buna Frederick Douglass'ın blues'un kökeninde yatan haykırıışlarla ilgili anlattıklarından daha anlamlı bir örnek bulunamaz:

Bir köleyken, bu kaba ve ipe sapa gelmez şarkıların derin anlamını anlamadım. Ben kendim bir çevre içindeydim, öyle ki bunların başka türlü olabileceğini ne gördüm ne de duydum. Onlar benim o zamanlar aklımın almadığı bir felaket öyküsü anlatıyordu; yüksek sesle söylenen uzun ve derin ezgilerdi; bir yakarışı ve derin acılar içinde kavrulan ruhların şikâyetini dile getiriyordu. Her ezgi kölelik karşısında bir ant ve Tanrı'ya zincirlerden kurtuluş için edilen bir duaydı. Bu vahşi sesleri duymak her zaman ruhumu altüst ediyor ve beni tarifsiz bir hüzne boğuyordu.¹³

13. Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, (Garden City: Doubleday & Co, Inc., 1963 [1865]), 14.

Blues bir halkın yaşamının ritmini ve melodisini ifade eder. Sanatın daha ulvi bir çağrısı da yoktur.

Konfüçyüs ve country müziği

Amerikan kültürünün geleneklerin tanınması ve kutlanmasında şimdi sıra country müziğinde. Benim geleneğe yönelmem dünya tarihinin en büyük düşünürlerinden biri olan ve kültürel geleneğin yaygınlığı ve gücünün en çok ayrımında olan Konfüçyüs sayesinde olmuştur. Ben *Analects*'in XI. Kitabı'nın I. Bölümü'nü kendime rehber alıyorum. Burada, D. C. Lau'nun çevirisiyle, şunları okuyoruz:

Usta dedi ki, "müzik ve törenler söz konusu olduğunda, bana ilk gelen öğrenciler kır kökenliler olurdu, sonra soylular geliyordu. İş müzik ve töreni hayata geçirmeye gelince, ben birincileri izlerim."¹⁴

Ben bunu Konfüçyüs'ün kır kökenlilerin müzik zevklerine saygı gösterdiği biçiminde alıyorum, ya da diyebiliriz ki, Konfüçyüs country müziğinden hoşlanıyordu.

Gerçekten de Konfüçyüs hem bir müzisyen hem de bir müzik uzmanıydı; müzik *Analects*'te merkezi bir yer tutar.¹⁵ Aşağıdaki pasajda, örneğin, Konfüçyüs müziği geleneksel *li* (töreler) gözetilerek oturtulan bir toplumsal düzenlemenin metaforu olarak kullanır:

Müzik deyince şu da çok iyi bilinir. Müzik birlik içinde çalmayla başlar. Tam kıvamına eriştiğinde, ahenkli, berrak ve kesiksizdir. Müzik bu şekilde sonucuna erişir. (III:23, Lau, s. 71)

Bir müzik topluluğu iyi çalışırsa, zorlanmadan birlik ve ahenge ulaşır. Hiç kimse iyi çalmaya ya da çabalarını grubun çabalarıyla bütünleştirmeye zorlanmaz, bu gerekli de değildir. Tekrarlayalım, bu, geleneksel törelerin gözetilmesiyle yaratılan bir toplu ahenk du-

14. Confucius, *The Analects*, çev. D.C. Lau (New York: Penguin, 1979), 106. Belirtmek gerekir ki, bu çeviri çelişkilerle doludur. Ama yine de bir eleştiri noktası olmaktan çok bir örnek olarak aldım.

15. Bkz., örn., VII:14; VIII:8,15; XIV:12.

rumu imgesidir. Böylesi bir durumda, hiç kimse bütünle ahenkli bir biçimde hareket etmeye zorlanmaz; kişi *li*'ye katılımı sayesinde zaten ahenk içindedir. Konfüçyüs'ün politik felsefesinin öz olarak geleneksel unsurların güzellik temelinde düzenlenmesini vurgulayan estetik olduğu pekâlâ söylenebilir.¹⁶ Onun bir müzik topluluğu olarak toplum imgesi bu yorumu pekiştirir. Demek ki, Konfüçyüs'ün müzikle ilişkisini tartışmak için bir sürü neden olduğu ortadadır. Buradan çıkan sonuca göre Konfüçyüs'ü özelde Amerikan country müziğiyle ilişkili olarak tartışmak için de nedenlerin olduğunu göstermeyi umuyorum.

Amerikan kültürü sandığımızdan daha gelenekseldir ve dolayısıyla kültüre Konfüçyüsçü bir yaklaşım da ilk bakışta görüldüğü kadar tuhaf bir şey değildir. Dikkatimizi Amerikan kültüründeki halk sanatları ve popüler sanatlarda yoğunlaştırdığımızda, Amerikan kültürünün önemli denebilecek bir süreklilik sergilediğini ve Konfüçyüsçü *li* kavramının bunu açıklamakta işe yarayabileceğini görmeye başlarız. Country müziği kendi başına bir Amerikan geleneğidir (tıpkı blues gibi), ama dahası country müziği şiirsel içeriğiyle durmaksızın geleneği vurgular ve kutlar. Kabaca ifade edecek olursak, ben "gelenek" derken törensel bir etkinlik kalıbı içinde somutlanmış görece kalıcı kültürel pratikleri kastediyorum. Bu anlamda, country müziği bir gelenektir. Ancak country müziğini özellikle uygun bir örnek yapan şey, göstermeye çalışacağım gibi, açıktan açığa aynı zamanda bir örneği olduğu *li*'yi tema olarak işlemesidir; yani, country çeşitli biçimlerde geleneğin Amerikan kültürünün dokularına nasıl işlediğini görmemizde yardımcı olabilir.



David Hall ve Roger Ames *Thinking through Confucius* [Konfüçyüs gibi Düşünmek] adlı kitaplarında, "tarihsel" ve "geleneksel"

16. Bkz., örn., A. C. Graham, *Disputers of the Tao* (La Salle: Open Court, 1989), 30.

kültürler arasında bir ayrım yapar.¹⁷ Bana göre, Batı kültürü açısından bu ayrım, bu kültürün halk ve popüler sanatlarını ciddiyetle üzerinde durulması gereken veriler olarak aldığımızda, titizlikle irdelenmesi gereken bir ayrımdır. Hall ve Ames'e göre, Çin kültürü gelenekselken Batı kültürü her bakımdan tarihseldir. Bu yazarlara göre, tarihsel bir kültürde bireysellik ve onun dışavurumlarına özel bir değer atfedilir. Kültürün kendisi bir anlamda ve bir dereceye kadar bireyin biricik yaşantısına ve bu yaşantının entelektüel ve sanatsal ürünlerde biricik tezahürlerine düşman bir şey olarak deneyimlenir. Böylelikle, örneğin, Batı kültüründe büyük bir filozof olmak devrimci bir düşünür olmakla birdir ve felsefe ağırlıklı olarak bir dizi altüst oluşlarla birlikte ilerler. Bu, kendinden önceki bütün felsefeyi unutmaya, aslında kültüründen kendisine miras kalmış bütün varsayımlardan kuşku duymaya ve düşünmeye sıfırdan başlamaya yeminli Descartes'in şahsında en mükemmel örneğini bulur. (Şimdilik bunun ne kadar mümkün olduğunu sorusunu bir kenara bırakıyorum.) Burada Hall ve Ames'in bir tarihsel kültüre atfettikleri özellikleri hazır buluyoruz: Muazzam bir bireysellik vurgusu (Descartes, Konfüçyüs'ün aklının almayacağı bir süreç olan tekbencilik işleminde ve sonuçlarını bundan çıkarmaktadır), geçmişten kuşku duymak, devrimci altüst oluşlarla ilerleme.

Tarihsel kültürün bu yanları, geçen bölümde gördüğümüz gibi, sanatta özellikle telaffuz edilir. Modernizm ideolojisi tarihsel kültürün ölümcül bir biçimidir ve yukarıda sayılan özellikleri en aşırı derecede sergiler. Avangardın sanat kültürü dünya tarihinde tarihsel kültürün belki de en iyi örneğidir. Bu kültürde "hakiki sanatçı"ya verilen büyük paye, Ezra Pound'un meşhur ifadesiyle, "onu yeni yapar."

Gerçekten de, empresyonistlerden başlayarak çoğu modern görsel sanat dalı, her biri bir öncekini reddeden ve sıfırdan başlamaya kalkışan, giderek ivme kazanmış bir dizi devrim, bir dizi "hareket" olarak dikkate alınmıştır. Böylelikle, pop art gelmiş

17. David L. Hall and Roger T. Ames, *Thinking through Confucius* (Albany: State University of New York Press, 1987), 21-25.

soyut dışavurumculuğa saldırmış, ardından minimalizm gelmiş pop art'a (ve soyut dışavurumculuğa) saldırmış, ardından foto-realizm gelmiş ve minimalizme (ve soyut dışavurumculuğa ve pop art'a) saldırmış, ardından kavramsalcılık gelmiş ve foto-realizme (ve soyut dışavurumculuğa, pop'a ve minimalizme) saldırmıştır, vb. Eğer Danto haklıysa, sonunda öyle bir noktaya geldik ki artık devrimler imkânsızdır, bütün devrimler zaten olup bitmiştir; yani, kısaca, tarihsel sanatın sonuna geldik. Buradan hareketle, aynı şeyin bu yüzyılın avangart müziği için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bu müzik, bugünü yeniden yaratmaya çalışırken, belki de Cage'de ifadesini bulan sükûnet noktasına kadar, geçmişi kökten reddederek yol almaya çalışıyor görünmektedir (atonallik, yirmi sesli yapı).

Birçok Batılı entelektüel genelde kendi kültürlerini tarihsel terimlerle anlamlandırmaya, modern Batı tarihini bir dizi altüst oluşla, örneğin diyalektik bir süreç olarak, açıklamaya çalışır. Bana göre, bu düşünürler kültürlerindeki geleneksel unsurları hafife almakta ve eksik değerlendirmektedir. Ama Batılı kültür üzerine çoğu Batılı düşüncenin süreksizlikler, radikal kopuşlar, geçmişi ret çabaları üzerinde durduğuna kuşku yoktur.

Buna karşılık, Hall ve Ames Çin kültürünü geleneksel olarak betimler. Burada, bir sanatçının ya da düşünürün sahiciliği salt orijinallik ya da geçmişin ağırlığından kurtulma açısından kavranamaz. Aslında, bireyin sahiciliği kültürün sahici gelenekleriyle bağı aracılığıyla kurulur. Konfüçyüs bu görüşü özelde geleneksel *li*'nin gözetilmesi açısından geliştirir ve tam da bu nedenden dolayı Konfüçyüs katı, otoriteryan, kısaca bağnaz görünebilir. Aslında, meşhur pasajlarda, Konfüçyüs'ün kilim doğru bir biçimde se-rilmemişse oturmayı reddettiği söylenir (X:12) ve kimsenin törelere uygun olmadıkça hareket bile etmemesi tavsiye edilir (XII:1). (Ama unutulmamalıdır ki, görünüşteki bu katılık birçok pasajda, III:4'te olduğu gibi, yumuşatılmıştır; burada Konfüçyüs şöyle der: "Yas tutarken üzüntüyle hata yapmak resmiyete uymaktan daha iyidir" [Lau, s. 67].) Gelenek adına, salt gelenek olmasına bakarak geleneğe gösterilen böylesine aşırı saygı Batılılara

son derece anlaşılmaz bir şey gibi gelebilir çünkü bu, Batılıların felsefe için ya da, her halükârda, büyük filozoflar için vazgeçilmez bir şey olarak gördüğü geçmiş karşısındaki *eleştirel* tutumdan kaçınmak anlamına gelir.

Demek ki, Çin felsefesi Batılı felsefenin izlediğinden çok farklı bir çizgide gelişmiştir. Örneğin, Konfüçyüsçü geleneğin sürekliliği Batı'daki herhangi bir tikel gelenekle kıyaslanamaz. Elbette, bu Konfüçyüsçülüğün durağan olduğu anlamına gelmez; bu gelenekte değişim zaman zaman hızlı ve çarpıcıdır. Ama bu değişim onu başlatanlar tarafından mevcut geleneğin toptan reddi olmaktan çok, organik bir açımlanışı olarak tasarlanır. Konfüçyüsçülükte nüfuzlu bir şahsiyet olmak Konfüçyüs'ün öğretilerinin karşısına dikilmekten çok, şimdiki bağlamın akla getirdiği çizgiler boyunca bu öğretileri doğal olarak genişletmektir. Elbette, ilk dönem Çin felsefesinde Taoizm ve Mohizm gibi, Konfüçyüs felsefesinin çeşitli öğelerini açıktan reddeden bir dizi karşı hareket vardır. Ancak Çin entelektüel tarihinin ilginç bir özelliği son derece senkronik olmasıdır; karşıt tutumlar ortaya çıkar çıkmaz halkın onları tutarlı bir bütün halinde birleştirme çabası da kendini gösteriyordu. Örneğin, sonraki Taoistler Konfüçyüsçülüğü tümünden reddetmeyi düşünmedikleri gibi, Konfüçyüsçülük de Taoizmi reddetme gereği duymuyordu.

Gelenekle tarih arasındaki aynı karşıtlık sanatlar açısından ifade edilebilir. Geleneksel bir kültürün sanatları hiçbir biçimde durağan değildir; blues'da gördüğümüz gibi, bu sanatlar toplum kendini değişen koşullara uyarlarken gelişir. Ama onlar her zaman geçmişle süreklilik önkoşulundan hareket eder; bir sanat eseri gelenekle bağlantısı sayesinde sahibidir. Sanat dallarındaki yenilik, geleneği değişen toplumsal bağlama yerleştirmek ya da geleneğin daha önce kavranmamış sonuçlarını soruşturmak (ya da ikisi birden) üzere, geleneğin yaygınlaştırılması aracılığıyla gerçekleştirilir. Geleneksel bir kültürün sanatsal ürünleri her zaman o kültürün toptan reddinden çok onun organik açımlanışı içindeki bir aşamayı yansıtır.¹⁸ Ve bu belki de tarihsel kültürlerdeki sanatlarla geleneksel

18. Geleneğin otoritesine neredeyse hiç şaşmaksızın başvuran daha sonraki

kültürlerdeki sanatlar arasındaki en bariz farklılıktır: Örneğin, modernizmin ideolojisinde, sanatçı, yani dâhi, kendisini sokaktaki ortalama insanın kültürüne karşı konumlandırır; onlar kabadır, kendisi hikmet sahibi. (Bu, örneğin, Greenberg'de kuşkuyla yer bırakmayacak kadar açıktır.) Büyük modern sanatçı çağdaşları tarafından yanlış anlaşılır, kavranamaz, zamanının ilerisindedir vb. Geleneksel bir kültürde ise, tersine, sanatçı genel olarak (ya da, her halükârda, belli bir sınıf içinde genel olarak) kavranabilir bir iletişim tarzıyla ilgilidir; o her zaman *li*'nin ve mevcut kültürel pratiklerin bir katılımcısıdır.

Aslında, bu ayrımın kendini gösterdiği çok önemli bir arena ritüel arenasıdır. Batılı kültürlerde, ritüel sıklıkla "hakiki inancı saran kabuk", dışarıdan hükmedilen bir dizi içi boş tavır ve hareket olarak görülür. Dinler müeyyidelerinin katılığı yüzünden eleştirilir; bu her zaman söz konusu müeyyideleri yerine getiren insanların içtenliği ve farkındalığına ilişkin ima yollu bir suçlamadır. Buna karşın, geleneksel kültürlerde ritüel kişisel ve kültürel kimliğin -o kültürün katılımcısı olarak birey kimliğinin- birlikteliğiyle doludur ki bu o kültürün üyelerine bir armağandır. Ve geleneksel kültürlerin sanatının büyük bir kısmı ritüeller olarak ve ritüeller için yapılırken, o kültürün manevi dünyası her şeyden önce sanatlarda kendini açığa vururken, tarihsel kültürlerde sanatı "boş" ritüellerden arındırma çabasına girilmesi rastlantı değildir.

II

Hall ve Ames'in tarihsel ve geleneksel kültürler ayrımını etraflıca anlatarak konuya girdim. Şimdi bu yaklaşımı eleştirmek ya da hiç olmazsa, alanını daraltmak istiyorum. Her şeyden önce, açıktır ki, eğer bu yaklaşım basitçe Batılı kültüre uygulanacak olsa, ciddiye alınmayacaktır. *Hiçbir* kültür salt süreksizlik, durmaksızın köklü değişimler, sonsuz devrimlerle gelişmez. Eğer durum bu olsaydı,

Çinli sanatçıların ve teorisyenlerin yazdıklarına bakın; örn., Hsieh Ho'nun resim üzerine altı ciltlik eseri. Bkz., Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art* (London: Heinemann, 1967).

eğer Batı kültürü gerçekte böyle gelişmiş olsaydı, "Batı kültürü" diye bir tanımın hiçbir anlamı olmazdı. Aslında, ben Descartes'in yaptığını söylediği şeyi yapmış olamayacağını, yani bütün var-sayımlarından kuşku duymuş, felsefesine bulaşmış kültür kalıntılarını temizlemiş olamayacağını görüyorum. Çünkü felsefeciler ya da sanatçılar kendi eserlerini geçmişten mutlak bir kopuş olarak anlamaya kalkıştıkları zaman bile, eserlerinin reddetmek istedikleri geçmişle sürekliliği her zaman ortadadır. Örneğin, Descartes'la skolastikler arasındaki süreklilik artık en az onun skolastikleri bilinçli olarak reddi kadar tartışmasızdır.

Basit bir biçimde alındığında, geleneksel ve tarihsel kültürler ayrımının geçerli olmadığına inanıyor olsam da, Batı'daki avangart sanat ve felsefenin gelişimiyle Çin'deki geleneksel sanatlar ve felsefelerin açılımları arasında derin bir farklılık *olduğu* açıktır. Örneğin, modern sanatı aslında durmaksızın geçmişin toptan reddiyle ilgili bir sanat olarak anlamakta güçlük çekiyor olsak bile, bu sanatın belli uygulayıcıları ve kuramcılarının Batılı avangart sanata tam da bu terimlerle yaklaştıklarını görebiliyoruz. Ve yine görüyoruz ki, geriye dönüp baktığımızda Batılı kültürün süreksizlikleri hiçbir zaman gelişirken oldukları kadar çarpıcı görünmeseler bile, Batılı avangart kültür aslında Çin kültürüne göre çok daha az süreklidir. Demek ki, uygun uyarılar yapıldığında, tarihsel/geleneksel ayrımı belli olgulara ilginç bir açıklık getirmektedir.

Yine de, bence, Danto'nun teleolojik bir sanat tarihi anlatısı gibi bu ayrım da yalnızca benim Batılı kültürün "avangart" kesimi adını verdiğim şeyle geleneksel kültürler arasındaki ayrıma ışık tutuyor. Dikkatimizi Batılı kültürün sanatsal ürünlerinin tamamına, özellikle Greenberg'in "kitsch" dediği şeye çevirdiğimizde, aslında derinlerde yer etmiş ve kalıcı birçok geleneği olan bir kültür içinde yaşadığımızı görürüz.

Konfüçyüs'a göre, kültürel sürekliliğin aracı *li*, yani bir kültürün üzerinde uzlaştığı töresel pratiklerdir. *Analects* içinde kültürel sürekliliği yaratmakta *li*'nin rolünü çok açık bir şekilde gösteren bir bölümde şunları okuruz:

Tzu-Chang "Bu şekilde on kuşak bilinebilir mi" diye sorar.

Usta der ki, "Yin, Hsia töreleri üzerine kuruldu. Neyin eklendiği ve neyin çıkarıldığı bilinebilir. Chou, Yin töreleri üzerine bina edildi. Neyin eklendiği ve neyin çıkarıldığı bilinebilir. Chou'nun halefi olsun yeter ki, yüz kuşak da geçse bilinebilir." (II:23, Lau, s. 66)

Bir kere daha, bütün *Analects* boyunca şahit olduğumuz, li'ye sıkı sıkıya sarılmakla değişen koşullara esneklikle uyarlanmak arasındaki nazik denge üzerindeyiz. Töreler değişen hanedanlarla değişir. Ama sürekliliği öylesine korurlar ki, "yüz kuşak geçse de bilinebilir." Her halükârda, tarihsel ve geleneksel kültürler ayrımı li'ye göre bir çerçeveye oturabilir; Batı kültürünün temelde seremonileri, kuşaktan kuşağa geçen yerleşik töreleri olmayan bir kültür olduğu iddia edilebilir.

Ritüelsiz hiçbir insan kültürü yoktur; görünen o ki, ritüel, kültürün olabilirliğinin bir koşuludur. Ancak bilincine varılması en zor olan da her zaman kişinin kendi kültürünün ritüelleridir. Çünkü kişinin içinde olduğu gerçek ritüeller bir hayat tarzının doğrudan ifadeleridir. Seremoni örneğinde olduğu gibi, onlar hem mükemmel olarak hem de kendiliğinden üretilir.

Herbert Fingarette'in *Confucius: The Secular as Sacred* [Konfüçyüs: Kutsal olarak Dünyevi] kitabının hayranlık duyulacak etkilerinden biri, titiz örnekler aracılığıyla, Batı kültürünün *li*'den yoksun olduğu iddiasının niçin yanlış olduğunu göstermesidir. Fingarette, Batı kültüründe geliştirilen en incelikli *li* örneği olarak el sıkışmayla yapılan seremonik selamlaşmayı gösterir.¹⁹ Böylesi bir selamlaşma kişiler arasında tıpkı Konfüçyüs'ün eski Çin'de *li* etkisi olarak olarak betimlediği ve bir müzik topluluğundaki birlik ruhuyla kıyasladığı türden bir ahenk ortaya çıkarır. Sen ve ben, hiçbir çaba göstermeksizin ve şu anda aslında şaşkınlık verecek kadar yumuşak, kültürümüzde çok eskilere dayanan bir gelenek olan bir hareketin örneğini vermekte olduğumuza ilişkin hiçbir bilince sahip olmaksızın el sıkışırız. Biz çaba harcamaksızın Batılı kültü-

19. Herbert Fingarette, *Confucius: The Secular as Sacred* (New York: Harper and Row, 1972), 9.

r n *li*'sine katılıyoruz ve bu katılımımız sayesinde birbirimiz için mevcut hale geliyoruz. Batılıların işyerinde, yemek masasında, evliliklerde,  ocuk yetiştirme pratiklerinde, vb., gündelik etkinlikleri, bilince çıkarmak için özel bir çaba harcamadıkları müddetçe çoğu zaman ayırımında olmadıkları ritüellerle doludur. Fingarette Batılı (ve ekleyelim, öteki tüm) kültürlerin *li*'si içinde dilin kullanımını da sayar. Dil, son tahlilde, inanılmaz incelikte ve zengin bir uylas msal davranış sistemi, kültürümüzün bize miras bıraktığı bir sistemdir. Eğer bu şekilde *li*'nin dile genişletilmesi me ruysa, o zaman Batılı toplumsal etkileşimin büyük bir bölümü ve aslında Batılıların bireyler olarak d   nd klerinin çoğu, incelikli bir *li* sistemi tarafından ko ullanmı tır.

III

Batı kültürünün büyük bir oranda bu kültürün fertlerinin ritüel pratiklere katılımları sayesinde geleneksel olduğunu görmenin bir başka yolu, dikkatimizi kültürdeki sanatsal ürünlerin geneline çevirmektir. Gözlerimizi,  rne in, Soho'daki atölyelerde üretilen sanattan Nashville'deki kayıt stüdyolarında üretilen sanata çevirirsek, geleneğin Amerikan kültürel etkinliklerinde ne kadar yaygın olduğunu görebiliriz. Aslında, country müziği avangart sanata oranla Amerikan müziğinin çok daha büyük bir kesimi tarafından zevkle dinlenmektedir ( rne in, Greenberg de bunun tersini söylemeyecektir). Ve country müziği sürekli olarak onu dinleyen insanların hayatlarıyla somut bağlantıya ağırlık verir ve buna dayanır.

  te bu nedenle, eğer bir country müziği yıldı ı olmak istiyorsanız, geleneği bir kenara atma l ks n z olamaz. Jimmie Rodgers, Hank Williams, George Jones ve benzerlerinin mirasını reddeden bir country müziği sanatçısı bırakın başarılı bir yıldı ı olmayı country müziğinin bir icracısı bile olamayacaktır. Yani, country müziği Hall ve Ames'in geleneksel kültüre atfettiği gelişme kalıbının mükemmeli bir örneğidir. Country müziği durağan değildir;

zamanla değişir ve farklı bağlamalarda farklı işlevler üstlenir, ama bu değişimlerle birlikte her zaman ağırlığını hissettiren bir süreklilik vardır. "You Never Even Called Me by My Name" (Bana Hiçbir Zaman Adımla Hitap Etmedin) adlı şarkısının sonunda David Allan Coe şunları söylemektedir:

Bu şarkıyı Steve Goodman adlı bir arkadaşım yazdı ve bunun mükemmel bir country/western şarkısı olduğunu anlattı. Ben de ona bir mektup yazarak bunun mükemmel bir country/western şarkısı olamayacağını çünkü, anne, trenler, kamyonlar, hapishane, sarhoşluk hakkında hiçbir şey söylemediğini anlattım.

Coe sonra şarkı sözlerine şu mısraları ekledi:

Annem hapisten çıktığı gün sarhoştum
Onu karşılamak için istasyona koştum
Ama döküntü kamyonumla daha yetişmeden
Altına almıştı annemi lanet olası kara tren.

şimdi bu açıkça bir parodi olarak düşünölmüş ama mesele hiçbir country şarkıcısının görmezden gelemeyeceği kadar ciddi: Belli temalar country müziğinde gelenekseldir. Coe'nun saydıklarına ben sadakatsizlik ve boşanmayı da ekleyebilirim.

Bu temalar başlangıcından günümüze country müziğindeki su götürmez sürekliliğin bir öğesini oluşturur. Jimmie Rodgers bu konuları yirmili yılların sonunda işliyordu (örneğin, içki içme, hapishane ve cinsler arasındaki gergin ilişkilerden bahseden "In the Jailhouse Now" şarkısı). O zamanlar Rodgers şöyle anlatıyordu: "Halk her yerde bu karagöt-çarliston-caz müziği saçmalık-larından bıktı usandı. Bana radyo istasyonlarında hep eski moda şarkıları çalın diye yalvarıyorlar... Pekala, ben hazırım."²⁰ 1940'larda bluegrass müziği icat eden Bill Monroe sık sık amacının 1860'larda seslendirilen biçimde Amerikan müziği yapmak olduğunu söylüyordu. Bluegrass da canlı bir çağdaş formdur. Dolayısıyla, Rodgers ve Monroe halen mevcut bir geleneğe dayandıklarını

20. Aktaran, *The Illustrated History of Country Music*, der. Patrick Carr (Garden City: Doubleday, 1979),53.

düşünüyorlardı. Açık ki, Amerikan kültürünün henüz sadece iki ya da üç yüz yaşında olan sanatsal gelenekleri, bazı Çin geleneklerinde olduğu gibi binlerce yıla uzatılamaz ancak country müziği Amerikan kültür tarihinin önemli bir bölümünde, en azından yüz yıl süresince, bir süreklilik göstermiştir. Ve bu geleneğin kendisi de Avrupalı ve Afrikalı atalarının müziğinden doğup gelişmiştir. Örneğin, bugün country müziğinde sürdürülen geleneksel keman çalış tarzı İrlanda dansları ve müziğiyle yakından ilişkilidir. Ve country müziğinin büyük bir kısmı Yoruba gibi Afrika müziğinden alınma blues tonalitesi kullanır.

Yine işaret etmek gerekir ki, geleneksel country müziğinin temaları özellikle Amerikan kültürü içinde yaşamakla ilgili ritüelleri vurgular. Bu yüzden ben country müziğinin bu kültürdeki geleneksel öğeleri göstermek için özellikle uygun olduğunu düşünüyorum: Bu müzik söz konusu gelenekleri örneklemekle kalmaz, o geleneklere hitap eder ve onları kutlar. Örneğin, 1960 sonlarında George Jones ve Tammy Wynette'in "The Ceremony" adlı şarkısı kayıt stüdyosunda gerçekleştirilen bir evlilik törenini anlatır. Ve evlilik seremonisi birçok country şarkısında, örneğin Randy Travis'in "Forever Together"ında işlenir. Olay akışı, boşanmalar, partiler vb, hepsi country şarkılarında öyle anlatılır ki, ritüel içerik ve ritüellerin geleneksel Amerikan kültüründeki bariz rolleri hemen ortaya çıkar. Aslında, birçok insanın country müziğini kendi deneyimleriyle uyumlu bulmaları kısmen bu nedendir; bu müzik hem sanatçının hem de dinleyicinin içinde gömülü olduğu ritüel ve kurumsal bağlamdan çıktığı gibi bu bağlamı pekiştirir.

Ritüeli şöyle düşünelim: Ritüeller bir kültürü kurmanın ve hayata geçirmenin sanatsal yollarıdır. Yani, ritüeller kendileri için yapılan, riayet edilmeyi talep eden bir "haklılığa" sahip prosedürler olarak yaşanır. Biz bir eylemi ritüelin gösterdiği biçimde yaparız, çünkü onu yapmanın *doğru yolu* budur. Bir eylemi ritüele uygun olarak yapmak (en azından yapabildiğimiz kadarıyla) dikkatimizi o eylemin amacının gerçekleşmesini sağlayan süreç üzerinde sabitleştirir. Kendimizi sürece vermemiz bizi toplumsallığın im-

kânlarına açar, daha doğrusu bu, toplumsallık imkânının ta kendisidir. Kendimizi sürece vermemiz kişilere açılmamızı mümkün kılar; böylece, kültür, kültürel olarak yapıcı sanatsal etkinliklerde hayat bulur. Ayrıca, sürece, eylemlerimizi doğru bir biçimde yapmaya bağlılık başka bağlılıklara imkân verir. Bu bağlılık, bizi kendimizden geçmeye çağırırken, nasıl tapınacağımızı ve tapındığımız şeyi nasıl kutsayacağımızı gösterir. Dolayısıyla, ritüel doğaya ve tanrılara bağlılıktan ayrı düşünülemez. Burada, sanatsal bir süreç olan maddi şeylerde özümlenmek bizi daha geniş özümlenmelere, ailede, kültürde, dünyada, ilahi olanda özümlenmeye açar.

Amerikan hayatının, araba, ev, kedi köpek, kredi kartı ve bizi country müziği icracıları gibi kültürel bakımdan önemli parçaları country müziğinin şiirsel konuları arasında her zaman işlenen temalardır. (Bunların birçoğu *li* örnekleri olarak görünebilir. Ne var ki, eğer Fingarette haklıysa, *li*'ye aslında çok daha geniş bir yer tanımak zorundayız. Ve örneğin, Graham'a göre, *li* "bütün ritüelleri, adetleri, tarzları, uyaşımaları" kucaklar.")²¹ Örneğin, John Conlee "Common Man"de kız arkadaşına oturdukları nezih restoranı terk etmeleri gerektiğinden bahseder:

Sıcak davetine teşekkürler, ancak keşke gidebilseydik
Bırak McDonald's'a gidelim,
Aslında bildiğin bir konuda biraz sohbet edelim.
Ben sıradan bir arabası olan, sıradan bir insanım
Soyu soppu belirsiz bir köpek benim köpeğim.
Eğer bu böyle olsun diyorsam
Çok bilen çok yanılır bilirim.
Ve ben sıradan bir insan olacağım.

Birçok şarkı gibi "Common Man" de "yüksek" (ya da "tarihsel") kültürün açık bir reddi (Alan Jackson: "ben kuzey usulü kek-lerimizi yeğlerim") ve onun yerine şarkı yazarının kültürünün gelenekleri ve ritüellerinin, örneğin McDonald's, karavan, köpeklerin, kutlanmasıdır. İşte Conlee'nin şiirlerinden başka bir örnek:

21. *Disputers of the Tao*, 11.

Evcil bir hayat yaşıyorum
Mutlu çocuklar ve sevimli bir eş
Yavruları eksik olmayan köpeğimizle.
Kim bu kadar şanslı olabilir?
Beni çimleri biçerken görün
Tanrım ruhumu MasterCard'a sattım.
Ama eski model Ford uyar bana
Evcil hayat tam bana göre.

Yine burada da, (Çin kültürü kadar uzun ömürlü olmasa da, Amerikan toplumunda dikkate değer bir sürekliliği olan) çok çeşitli Amerikan gelenekleri ve tarzlarına açık bir çağrı yapılıyor. Ve eğer bir gelenek *li*'de somutlanan görece uzun ömürlü bir kültürel pratikse, bunlar Amerikan gelenekleridir ya da Amerikan gelenekleri olma yolundadır. Belirtmek gerekir ki, avangardın böylesi töre ve âdetlere dudak bükme huyu vardır. Ama son bölümde savunacağım gibi, rahatlayıp kendi ritüellerimizin, teknolojimizin, yiyeceklerimizin vb. keyfini sürebilmek ilginç olurdu. Bu kendimiz için kurduğumuz, birçok arzumuzu doyurabilecek bir dünyadır. Tekrar edelim ki, halihazırda sahip olduklarımızı ve halihazırda neysek onu kutlamak, görünen sorunlarımıza yaklaşmanın hem en zor hem de tek olası yoludur.

Country müziğinin değişmez temalarından bir diğeri de country müziğinin kendisidir. Şarkılarında country müziğinden en sık söz eden şarkıcılar arasında özellikle Hank Williams, George Jones, Patsy Cline ve Maybelle Carter'ı sayabiliriz. Bu kişiler özellikle önemlidir, çünkü bunlar geleneğin örnek şahsiyetleridir ve onların izinden yürüyen country müziği yapan şarkıcılar hem halkın gözünde süregiden bir pratiğin temsilcileri olarak güven kazanmaya hem de bu geleneğin geleneksel olması sayesinde geçerliliğini kutlamaya gayret ediyor. Örneğin, "yeni gelenekçi" şarkıcı/söz yazarı Alan Jackson, yakın tarihli bir şarkısında, şunları söylüyor:

Sen gittiğinden beri
Hep buradayım ben
George Jones'u dinleyerek

Bulmuşum şişenin dibini ...
Çektiğim acıları anlayacak
Bir uzmana ihtiyacım var
Bu yüzden seni unutana dek
George hep çalacak.

George Jones şarkının son dizesinde bir ritüelin gereği olarak ortaya çıkıyor. Meşruiyet için sürekli olarak geleneğin önemli şahsiyetlerinin adını anma çarpıcı bir biçimde Konfüçyüsçü "aktarım yoluyla yaratım" tekniğine benzer. Mencius'tan başlayıp bütün Çin tarihi boyunca Konfüçyüsçü düşünürler, halihazırdaki iddialarının sahiciliğini kanıtlama çabalarında, sürekli Usta'ya ya da geleneğin sonraki temsilcilerine döner.

Analects'in belli pasajlarının doğrudan devamı niteliği taşıyan, Konfüçyüsçü düşüncenin önemli metinlerinden birinde Mencius şunları söyler:

İnsanın iyi kalpliliği (*jen*) anne-babasına hizmette ortaya çıkar. Haklılığı (*i*) ağabeyine itaatte. Akıl (*chih*) bu iki şeyi bilmek ve bu yoldan ayrılmamakta vardır. Nezaket (*li*) bu iki şeyi düzene koyma ve güzelleştirmede hayat bulur. Müzik bu iki şeyden duyulan sevinçte ortaya çıkar.²²

Bu pasajın kötü bir yorumunu yapma riskini göze alarak diyebilirim ki, bilgelik insanın toplumsal rolünü bilmesidir; nezaket töreler içinde kişinin toplumsal rolünü oynama düzenidir; müziğin amacı kişinin toplumsal rolünden duyulan sevinçtir. Country müziği, müziğin bu işlevine hep sadık kalmıştır. Örneğin, Thomas Conley ve Keith Whitley'in gözde şarkısı "Brotherly Love" tamamen iki kardeş arasındaki ilişkiyi anlatır ve kutlar. Başka örnekler verecek olursak: Merle Haggard'ın "Mama Tried" şarkısı abartılı bir evlat sevgisini (ya da, daha doğrusu, bunu gösterememenin yarattığı pişmanlığı) ve Judds'un (Jamie O'Hara'nın yazdığı) "Grandpa (Tell Me about the Good Old Days)" şarkısı geleneğe vakıf oldukları için büyüklere gösterilen bağlılığı anlatır.

22. İva:27. Çev. Derk Bodde, Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy*, c.1. (Princeton: Princeton University Press, 1983), 125.

Country'de süreklilik gösteren tek öge işlenen temalar değildir. Gitar, akustik gitar, mandolin, kemanlar ve banjolar dahil olmak üzere, enstrüman yapısı müzik teknolojisindeki değişimlere (özellikle elektronik ses düzenlerinin çeşitli biçimlerine) uyarlanmış olmakla birlikte baştan beri aynı kalmıştır. Benzer şekilde, şarkı yapısı (birçok yapı olmakla birlikte) öz olarak en azından atmış yıldır değişmemiştir: Marty Brown'ın yakın tarihli "Ole King Kong"u doğrudan Jimmie Rodgers'dan çalıntıdır. Böylesi pratikler avangart sanatlarda korsanlık anlamına gelebilir ve, Greenberg gibi teorisyenler açısından, sanatçının otantikliğine gölge düşürür. Ama böylesine canlandırma pratiklerinin özellikle sanatçının otantikliğini *kanıtladığı* country müziği bağlamında tam tersi geçerlidir.

Ayrıca çalınan country müzikleri, bazıları Konfüçyüs'ün *li* tartışmasına şaşırtıcı bir paralellik taşıyan çok sayıda ritüel unsur barındırır. Örneğin, X:6'da Konfüçyüs ritüel giysiler için titizlikle hazırlanmış kuralları sayar. Bu kurallar geçmişin tuhaf artıkları olarak değerlendirilebilir. Ama bir country şarkıcısının kıyafetine ilişkin kurallar daha az katı olmadığı gibi, daha az titiz de değildir. Örneğin, Brown, Jackson, Clint Black ve diğerlerinin "yeni gelenekçiliği" sıklıkla "şapka müziği" olarak adlandırılır çünkü bütün icracıları gösteri esnasında kovboy şapkaları giyer. Bir kovboy şapkasının bir gece kulübünde pratik bir nedeni yoktur; o yalnızca icracının gelenek içindeki yerini belli eden ritüel bir aksesuardır. Ve aynı şey, Patty Loveless ve Sweethearts of the Rodeo gibi kadın icracıların giydikleri western kıyafeti için olduğu kadar, püsküllü ceketler, çizmeler, blujinler için de geçerlidir.

IV

Antik Konfüçyüsçü filozof Hsün Tzu müziğe neredeyse doğa üstü güçler atfeder:

Müzik bir evde icra edilirken ve baba ile çocuklar, büyükler ve küçükler onu birlikte dinlerken, ahenkli bir kanbağı ruhuyla dolmayan

kimse kalmaz. Ve bir topluluk içinde çalınırken, yaşlılar ve gençler dinlerken, ahenkli bir tevekkül ruhuyla dolmayan kimse kalmaz. Bu yüzden, müzik birliği ortaya çıkarır ve ahenk verir.²³

Hsün Tzu için müzik antik Çin'de toplumsal birlik ve beraberliği oluşturur (ve bu, müziğin yararsız bir lüks olduğunu savunan Mo Tzu'ya verilen yanıttır). Bu bize yabancı gelebilir, ama denebilir ki, günümüz Amerikası'nda da müzik toplumsal birlik ve beraberliğin en güçlü etmenlerinden biridir. İster "klasik rock", heavy metal, rap, klasikler, swing, bop, isterse "alternatif" ya da "country" olsun, dinlediğiniz şey yalnızca bir müzik zevkini değil, bütün bir kültürel aidiyeti ve yönelimi ifade eder. Örneğin, giyiniş tarzı hangi müziği dinlediğinize göre değişir. Kuşak aidiyeti o çağın müziği aracılığıyla kurulur. Irksal aidiyeti kuran müziktir. Ekonomik bir sınıfa aidiyet müzikle olur. Başka şeyler kadar müzikle de birleşir ve ayrılırız.

Bu da gösteriyor ki, sanatları kültürümüzle yeniden bütünleştirmek için, yapmakta olduğumuz şeyleri değiştirmemiz gerekir; basitçe yaptıklarımıza ilişkin düşünce biçimimizi değiştirmemiz gerekir. Estetik mesafe nosyonu ve onun kurumsal ve disiplinler uzantıları -sanat tarihi, müzeler, sanat ve zanaat ayrımı, güzel sanatlar ve popüler sanatlar ayrımı- kültürümüzdeki en canlı sanat dallarını zayıflatıp güçten düşürmeye yatkındır. Buna paralel olarak, entelektüel ve toplumsal tarihlerde kendimize dair anlattığımız hikâye, birlikte yaşantımızın sanatsal veçhelerini somutlayan ritüellerimizi hiçler ya da reddeder. O halde, sorun kim olduğumuz ya da ne yaptığımız değil, kim olduğumuza ya da ne yaptığımıza dair kendimize anlattığımız hikâyelerdir. Bu nedenle, benim burada yapmak istediğim şey, örneğin, güzel sanatlara saldırmak değil, güzel sanatlar hakkında kendimize anlattığımız hikâyeye saldırmaktır. Güzel sanatların birçoğu büyük sanattır örneğin, ama bunun nedeni aramıza mesafe koyması değildir; büyüklüğü eğer onu daha yakına getirebilirsek daha çok belli olacaktır.

23. *Hsün Tzu: Basic Writings*, çev. Burton Watson (New York: Columbia University Press, 1963), 113.

VI Bilme sanatı



"Sanat sanat içindir" nosyonunun ve modernizm ideolojisinin bir etkisi, estetiğin bilişsel özelliklerinden soyutlanmasıdır. Denir ki, sanat duygulara hitap eder ya da duygunun bir ifadesidir, ama bir bilgi kaynağı değildir ya da olmamalıdır. Örneğin Bell, Frith'in Viktoryen dönemin gösteriş düşkünlüğü hakkındaki resimlerini, bunların bize o zamanın tavırlarıyla ilgili çok şey öğretmiş olmalarına rağmen, sanat olarak değerlendirilebilecek salt biçim olarak yeterince ilginç olmadıkları gerekçesiyle eleştirmektedir. Bu resimler bilgi veriyor, ama estetik tatmin sağlamıyordu. Bu yalıtmanın pratik ve doğrudan bir sonucu, eğitsel teknik ve içerik olarak sanatların değerden düşmesi olmuştur. Ben ise sanatın bilmenin bir modeli ve bir yöntemi olduğunu savunacağım. Aynı

şekilde, bilmenin yararlı olacak şekilde bir sanat olarak görülebileceğini savunacağım. Ve ardından bu iddiaların bazı pratik içerimlerini özetlemeye çalışacağım.

I

Hem felsefe hem de sanattan gelen karşı çıkışlara rağmen, epistemolojik ve sanatsal modernizme eşlik eden bir nosyonlar yelpazesi vardır. Epistemolojide, bu nosyonlardan bazılarını şöyle sayabiliriz: Bilgi öz olarak önermeseldir (yani, bilmek bir kısım iddiaların doğru olduğunu bilmektir); bilgi doğrulanmayı gerektirir ve doğrulama kesin öncüllerden hareketle mantıksal bir kanıtlamadan ibarettir (bu koşul epistemoloji geliştikçe gevşetilmiş ama terk edilmemiştir); bilgi yalnızca bilişsel olarak, yalnızca düşüncede, duygulardan ve yaratıcı dürtülerden yalıtılmış olarak vuku bulur; ve bilgi öz olarak insanın içsel durumlarının meselesidir (dışsal dünyaya ait bir şeyi bilmek için, örneğin, kafada o şeyin yeterli bir temsili, tam bir resmi ya da imgesi olmalıdır). Bütün bu iddialar felsefede haklı olarak Descartes adını anımsatır, ama kökleri antik düşünce ve ortaçağ düşüncesine uzanır ve modern çağda şu ya da bu biçimde görünür.

Sanat tarihi ve eleştirisinde ve estetikte, buna denk düşen ve şimdi betimlemek ve eleştirmekle meşgul olduğum bir dizi nosyon vardır. Şöyle: Sanat bilişsel değildir ve salt duygusaldır (zekâ yerine duygulara seslenir); sanat içerik değil *biçim* meselesidir (bir sanat eserini sanat eseri yapan şey onun "anlamlı biçimi"dir; "güzel sanatlar" zanaat ve popüler sanatlardan ayrı tutulmalıdır; sanat özel türden bir deneyimin (estetik deneyim) konusudur ve özel türden bir değer (öteki insani değerlerle, örneğin manevi değerlerle, alakası olmayan estetik değer) taşır; ve sanat kültür hayatından koparılıp alınmalı ve özel binalara (örneğin, müzelere ve konser salonlarına) kapatılmalıdır.

Söylemem gerekiyor ki, bütün bu iddialar, hem epistemolojik hem de estetik olan bu iddialar yanlıştır, yanıltıcıdır. Buna rağmen,

söz konusu iddiaların kültürümüzün gelişiminde çok derin etkileri olmuştur ve ortaya çıkan sonuçları birçok durumda son derece önemlidir. Örneğin, çoğu modern bilimsel pratiğin arkasında bu epistemolojik iddialar yatıyor. Ve bu pratik birçok bakımdan, en azından kendi koşullarında, dikkate değer başarılarla imza atmış ve doğal dünyanın giderek daha fazla anlaşılmasına ve kontrol altına alınmasına önayak olmuştur. (Bu konu gelecek bölümde enine boyuna tartışılacaktır.) Ve modernist sanat kavrayışının da, Beethoven, Matisse, Martha Graham ve Mies van der Rohe'nin eserlerinde görüldüğü gibi, şaşırtıcı ve etkileyici sonuçları vardır.

Ama bu nosyonların da bazı bakımlardan sorunlu olduğu ortaya çıkmıştır. Mekanik bir doğa görüşü ve doğayı kontrol altına almaya yönelik hastalıklı takıntı bizi doğadan uzaklaştırmış ve doğayı büyük oranda tahrip eden projelere yüreklendirmiştir. Kendimizi, her şeyden önce, en üst doğası fiziksel ve duygusal değil bilişsel olan, akıl yürütme kapasitesine sahip varlıklar olarak tanımladığımızda, doğanın düzeninden kendimizi ayırmaya başlarız ve o düzeni sömürmekte haklı oluruz. Kültürümüzün tinsel geleneklerini gözden düşürüp ayaklar altına aldık, çünkü onlar yeteri kadar doğrulanabilen şeyler değildi. Bu bizi bir dereceye kadar tinsel olarak başıboş bıraktı ya da en azından bu nosyonları geçer akçe gören insanları tinsel olarak başıboş bıraktı. Aynı şekilde, görmüş olduğumuz gibi, sanat gündelik hayat kültüründen uzaklaştırıldı; müzeleri mesken tutan ve yalnızca uzmanlar tarafından tam olarak anlaşılabilir olan büyük sanat eserleri, sıradan kişiler arası etkileşimlerden uzağa taşındı; önceleri sanat sayılan birçok etkinlik (özellikle zanaatlar) ciddi entelektüel değerlendirilmeye layık olmayan şeyler olarak görüldü.

Ayrıca örneğin şu da söylenebilir: Aslında, bu epistemolojik ve estetik gelişmeler bir madalyonun iki yüzü gibidir, biri olmadan öteki anlaşılabilir. Dewey'in ilan ettiği gibi, modern entelektüel çağ ikiliklerle karakterize edilir; örneğin, zihin ve beden, akıl ve duygu ikilikleri. Bilgi (paradigmatik olarak, bilim ve matematik) akılla eşleştirilirken, sanat duyguyla eşleştirilir. Geleneğin akla verdiği değer, bu yüzden, sanatın değerden düşmesini beraberinde getirir.

Bu belki de en açık olarak A. J. Ayer gibi mantıksal pozitivistlerin yazılarında dile getirilir; Ayer'e göre, estetik yargı önermeleri salt duygu önermeleridir ve bu yüzden (!) bilişsel olarak değersizdir.

II

Meditations boyunca Descartes kendisini "benmerkezcil öncül" olarak bilinen bir koşulda inceleme nesnesi yapar; burada o (iddia edildiğine göre) zihni dışında her şeyin varlığından kuşkuya düşer. Zihninin varoluşu doğrudan doğruya düşünüyor olmasından gelirken, bedeninin ve dış dünyanın varoluşu (bu aşamada) sadece doğrulanabilir varsayımlardır. Bu aşamada kanıtlayabileceği tek şey şudur: Görünüşte dışsal dünyaya ait olduklarını deneyimlediği şeyler, gördüğü düşler ya da kötücül bir varlığın yarattığı sanrılar olabilir. Descartes buradan yola çıkarak bedeninin ve dünyanın varlığına ilerlemiştir. (Ama bu tümdengelimci çıkarım feci şekilde hatalı olmakla nam salmıştır.)

Bu akıl yürütme tarzına ilişkin işaret etmek istediğim iki şey var: Birincisi, Descartes kişinin dış dünyaya ve hatta kendi bedenine ilişkin bilgisinin zihinsel durumlarının bilgisinden farklı olduğunu iddia eder (özel olarak, ilki ikincisinden çıkarılmıştır). İkincisi, Descartes buradan kendisinin *öz olarak* "düşünen bir şey" ve yalnızca olumsal olarak hareket eden ya da konuşan ya da öteki insanlarla etkileşime giren bir şey olduğu sonucuna varır.

Bu akıl yürütme tarzı ve ondan çıkan bir insanın nasıl bir şey olacağına ilişkin görüntü bir bireysel yalıtım alanının felsefi kuruluşudur. Descartes'ın kesin olarak doğru bilgi elde etme yöntemi kendine kapanma, aynı zamanda kişinin kendi içsel durumlarına vakıf olmasının tek yolu olarak algılanan bilginin temellerine bir geri çekiliştir. Biz dış dünyanın bilgisine –erişebilirsek şayet– "fikirlerimizi", yani o dünyaya ilişkin kendi içsel temsillerimizi irdeleyerek erişebiliriz. Ve bu dünya görüşü Hume gibi ampirisistler tarafından da paylaşılır; Hume'a göre, dış dünyanın bilgisine, eğer böyle bir şey mümkünse, ancak iç "duyu izlenimleri"nin ir-

delenmesi yoluyla erişilebilir.

Ayrıca bilgi, *önergelerin* doğru olduğunu bilme meselesi olarak anlaşılır. Bir önermeyi bilme, daha sonra, o önermenin fail tarafından bilinen ya da inanılan öteki önermelerle belli bir ilişkisini gerektirir: Bir "doğrulama" ilişkisidir bu. Descartes'tan beri neredeyse tüm epistemolojistler tarafından şu ya da bu biçimiyle benimsenen bir formüle göre, bilgi doğru inancı haklı çıkarır!¹ Yani, kişinin bir önermeyi bilmesi için, önerme doğru olmalıdır, kişi onun doğru olduğuna inanmalıdır ve kişi onun doğru/hakiki olduğunu *gösterebilecek* bir konumda olmalı ya da her halükârda onun doğru olduğuna ilişkin inandırıcı gerekçeler sunmalıdır. Öyle ki, sanki bilen, üzerine bir önermeler listesi yazılmış bir sayfadır. Kişinin bu önermelerle ve bu önermelerin gönderme yaptığı somut dünya durumlarıyla başka ilişkilerinin -arzu, kıskançlık, çıkar, ilgisizlik, yönelim ve iç içe geçme ilişkilerinin- olduğunun farkına pek varılmaz. Ve farkına varıldığında ise, daha çok şaşkınlıkla karşılanır. *Epistemik* failler, bilenler olarak, insanın içinden keşke şimdiki gibi karmaşık organizmalar değil de önermeleri manipüle etme makineleri (örneğin bilgisayar) olsak daha iyi olurmuş demek geçiyor.

Gelgelelim, bu önermelerin salt sözdizinsel parçalar, salt şekillerin düzenlemeleri olmamasının arkasında yatan mantık, bizim *onlardan geçerek* dünyaya erişmemizdir. Ve sözcükleri bir şeylere gönderme yapması için kullanırız çünkü ihtiyaçlarımız vardır. Bu nedenle işte bilgisayarlar düşünemez (şimdilik!), çünkü onlar bir şeyi arzu edemez. Yani bizim inançlarımız ihtiyaçlarımızın bulanık gölgeleridir; onlar cılız bir organizmayı tehditkâr bir çevrede hayata bağlayan araçlardır.² Eğer, nasıl oluyor da benim bir patates "fikrim" fiili olarak somut dünyada bir patatese gönderme yapabiliyor diye soracak olursak, fikrin niteliği açısından buna yanıt veremeyiz. Ben patateslere gönderme yaparım, çünkü ben karnı

1. Şu iki makalede bu bilgi kavrayışını ayrıntılı bir biçimde ele aldım: "Knowledge is Merely True Belief," *American Philosophical Quarterly* c. 28, no. 2 (Nisan 1991). "Why Knowledge is Merely True Belief," *The Journal of Philosophy*, c. 89, no. 4 (Nisan 1992).

2. Başka yerde bu tutumu etraflı biçimde savunmaya çalıştım.

acıkan ve bünyesine patatesin girebileceği bir şeyim. *İhtiyaçlarımızı karşılamak* aklımızın işidir. Bedenimi, yiyecek, sevişecek ya da çocuğumu yetiştirecek bir konuma getirmek zorundayım. Bunun anlamı, çevremde olup biteni gözlemek ve ona tepki vermek zorunda olduğumdur. Benim mantığım değerlerimin bulanık bir yenden kurgulanmış halidir. Zihin, bedensiz bir ruh, bir bilgisayar ya da bir beyin değildir. O *çevresi* olan bir *organizmadır*.

Dahası, biz "bilme" sözcüğünü çeşitli biçimlerde, önermesel bilmeye ağırlık veren anlatımları göz ardı eden günlük dildeki anlamıyla kullanıyoruz. Örneğin, bir şeyin nasıl yapılacağını bilmek vardır. Bu önermesel bilmeye indirgenemez. Altı yaşındaki kızıma, bir bisiklete nasıl binileceğine ilişkin birçok önerme öğretebilirim, ama bu ona bisiklete binmeyi öğrettiğim anlamına gelmez. Bisiklete binmek bedeninin öğrenmesi gereken bir şeydir. Bu, argümantatif yapıda bir şey değil, bedeninin çevresine, çevrenin bedene bir uyarlanmasıdır.³ Dahası, burada *bir kimseyi ya da bir şeyi bilmekten* bahsediyoruz. Bill Clinton hakkındaki bütün önermeleri bilirim, ama Bill Clinton'ı bilmem. Bunun için, onunla yüz yüze gelmem gerekir: Fiziksel olarak Clinton'la aynı yerde olmam gerekir. Bana öyle geliyor ki, bir önermenin doğru olduğunu bilmek her zaman şeylerin nasıl yapılacağını bilmeye, insanları ve şeyleri bilmeye bağlıdır. Eğer hiçbir şey yapmayı bilmezsem ve üstelik hiç kimseyi bilmezsem, hiçbir zaman hiçbir önermenin doğruluğunu bilemem. Demek oluyor ki, aslında, bu öteki nosyonlar temeldir. Bir kere daha görülüyor ki, modernist miras yapay yalıtım mirasıdır.

Benzer bir yalıtım süreci sanatlarda da işlerliktedir. Daha önce tartıştığımız gibi, eski Yunanca sözcük *techne* ve onun Latin akrabası *ars* geleneksel olarak yapılmış bir nesneden çok bir şeyin yapılma biçimine işaret eder. Bir şeyi sanatla yapmak onu büyük bir maharetle yapmaktır. Temelde, bu terim zanaatla ya da tatmin edici ve pratik bir sonuç için materyallerin kendini vererek ve us-

3. Bkz., Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London: Hutchinson House, 1949), 11. Bölüm.

talikle kullanılmasıyla eşanlamlıdır. Gerçekten de resim, heykel ve mimari gibi sanatlar bütün Rönesans döneminde böyle anlaşılmıştır ve bu sanatların büyük uygulayıcılarının çoğu loncalara üyeydi. Bu sanat eserleri sadece güzel ya da estetik olarak meydan okuyucu nesneler yapmak için değil, dinsel törenler ya da festivaller için yapılıyordu. (Aslında bu, Batılı olmayan çoğu kültürde sanatın işlevidir.)

Küçük bir değişiklikle tekrarlayacak olursak, onsekizinci yüzyılda, büyüyen orta sınıf ve kültürün artan oranda sekülerleşmesi gibi gelişmelere tepki olarak, "güzel sanatlar" nosyonu gelişti. Bu nosyon, sanat eserlerinin pratik hiçbir amacının olmadığı ve bunların gündelik hayat kültürüyle bütünleşmekten çok özellikle çelişen şeyler olduğu iddiasıyla karakterize edilir. Sanat eserleri, ayrıca "çıkarsız haz" ya da "fiziksel mesafe"ye göre karakterize edilen özel bir insani deneyim -"estetik" deneyim- tarzının nesneleridir. Yani sanat eserleri Bullough'ın tuhaf bir biçimde "pratik, fiili hayatlarımız" (sanki, belki başka bir yerde, eşzamanlı olarak sürdürdüğümüz pratik ve fiili olmayan hayatlarımız varmış gibi) adını verdiği hayatımızda herhangi bir rol oynamaz, zaten oynamamalıdır da. Estetik deneyim, örneğin, cinsel ya da ekonomik arzunun bir ifadesi değil, saf biçimin saf takdiridir. Dolayısıyla, sanat eserlerinin bilişsel içeriği yoktur ya da onlar bilişsel içerikleri yokmuş gibi görülmelidir.

Bu, sanatın basitçe lüks, pratik değeri olmayan bir şey olarak görülmesi durumudur. Sanat ihtiyaç duyduğumuz bir şey değil, sadece pratik olmayan zevklerimiz için ödüllendirici bir tezahürü olarak arzu duyduğumuz bir şeydir. Ve sanat yalnızca (hafif çatlak) uzmanlar tarafından yapılan ya da gerçekten iyi yapılan bir şeydir.

III

İnsan bilgisine ilişkin modernist tablonun baştan sona yanlış olduğunu ve yanlış olduğunun gösterilebileceğini düşünüyor olsam da, ben bildik bir itirazı dile getirmek istiyorum. Her şeyden önce,

hepimiz gayet iyi biliyoruz ki, biz dışsal dünyaya, ağaçların, otomobillerin, başka insanların vb., olduğu bir dünyaya gömülü yaratıklarız. Mevcut durumda, bunu kanıtlamaya girişmenin anlamı yok. İkincisi, hepimiz biliyoruz ki, biz bu dünyanın yalnızca izleyicileri değil, katılımcılarıyız da; biz çevremizi değiştiririz, çevremiz de bizi değiştirir. Bence bu, savunulabilir bir epistemoloji kaleme almakta kesinlikle vazgeçilmez bir şeydir. Üçüncüsü, bu modernist tabloya karşı bir argüman olmamakla birlikte, belirtmek gerekir ki o artık tarihsel olarak tükenmiştir ve Dewey ve Heidegger'den Rorty ve Foucault'ya felsefeciler yüz yıldan beri bize bu tablonun iflas ettiğini göstermekle meşguller.

Dışımızdaki dünyayı deneyimlemeyi sanki bir sinema filmi izlemiş gibi kişinin içsel temsillerinin çözümlenmesi olarak gören modernist insan deneyimi kavrayışına karşı, deneyimin varoluşa dinamik bir katılım olduğu kavrayışını geliştirmemiz gerekiyor. Öznenin zaman ve mekânda ve toplumsal bir bağlam içinde *konusulanmışlığına* ağırlık vermemiz gerekiyor. İnsani duruma ilişkin böylesine geniş bir kavrayış Arnold Berleant'ın *The Aesthetics of Environment* adlı çalışmasında çok güzel anlatılmıştır:

Bu, işte çevre dediğimiz şeydir; bu, çevrenin *anlamıdır*: Bu, bir kaynaşmadır; organik farkındalığın, hem bilincin hem de bilinçsizliğin anlamlarının, coğrafi yerin, fiziksel mevcudiyetin, kişisel zamanın, baskın hareketin kaynaşmasıdır. Hiçbir dışarıdan bakış, uzak hiçbir görüntü olmadığı gibi, benim o yerdeki mevcudiyetimden ayrı olarak hiçbir çevre de yoktur.⁴

Biraz sonra kişiyle durum arasındaki "kaynaşma" nosyonuna döneceğim. Ama unutmayalım, modernist kavrayış ikiliklerle, zihin ve beden'in köklü bir biçimde farklı türden şeyler olduğu nosyonu ile işler. Bu, bizim gibi hayvanlar hakkında bildiklerimizle bağdaşmaz; bu, insan denen varlığa yönelik doğalcı bir yaklaşımla bağdaşmaz. İnsanlar doğal düzenin parçasıdır ve her zaman organizmayla çevre arasında karşılıklı bir uyum sağlama süreci i-

4. Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992), 34.

çindedir. Bu durum dünyaya katılma ya da belki de daha derinlerde, dünyayla özdeşleşmedir.

Aslında, belirtmek gerekir ki, organizma ile çevre arasındaki ayrım kolaylık olsun diye yapılmış bir ayrımdır ve her halükârda kaygandır. Çevrenin parçalarını özümlediğimiz gibi, kendi parçalarımızı da çevrede eritiriz. Biz çevre içinde hareket ettikçe, çevre kelimenin tam anlamıyla bizim içimizde hareket eder. Bizi oluşturan ve damgamızı vurduğumuz (örneğin, kendisinden barınak inşa ettiğimiz) maddeler dönüşüm halindeki çevredir. Ve toplumsal hayatta, kişiler çevrenin, çevre de kişilerin parçası, zaman zaman da son derece önemli parçasıdır. Bana göre, insan bilgisini mümkün kılan çevreye tamamıyla gömülü oluşumuzdur ve bu yüzden epistemolojide dünyayla *özdeşliğimizi* doğrulayacak yeni yönsemeyi kaleme almamız gerekiyor.⁵

Böylesi bir yönseme bazı bakımlardan Batı'da yeni olacaktır, ama bu, Hindistan'da geleneksel bilgi anlayışıdır. İngilizce "felsefe" teriminin en yakın Sanskritçe karşılığı *darsana*'dır. *Darsana* akıl yürütme değil *gerçekleştirmedir*; bir nesneyi bilmek onunla bir olmak, bir bilgisayar nasıl bir programı gerçeğe dönüştürüyorsa, onu kendi içinde öyle gerçeğe dönüştürmektir. Radhakrishnan şöyle yazar:

Gerçekliği bilmek için, onu fiili olarak yaşamak gerekir. Hint felsefesinde insan basitçe doğruyu/hakikati *bilemez*; onu *gerçekleştirir*. Görmek [*drs*, *darsana*'nın kökü] nesneyi içgüdüsel olarak doğrudan yaşamak ya da daha doğrusu, onunla bir olma anlamında onu gerçekleştirmektir. Bir yanda nesne öte yanda özne ve aralarında bir ilişki olduğu müddetçe tam bilgi mümkün değildir.⁶

Aslında, King James İncili, "bilme"yi "cinsel ilişkide bulunma" anlamında kullanır ve bu kullanım bilgi hakkında derin bir şeyleri açığa vurur. Bilmek arzu duyulan bir kimse ya da bir şeyle iç içe geçmektir. Bilmek bir film seyretmekten çok sevişmeye benzer.

5. Böylesi bir görüşü "Radical Externalism About Experience," adlı makalede savunmaya çalıştım; *Philosophical Studies* (çıkacak).

6. *A Sourcebook of Indian Philosophy*, xxv-vi.

Başka bir yerde, *kaynaşma* nosyonunu kullanarak böyle bir epistemoloji kurmaya çalıştım.⁷ Benim kullandığım anlamda, "kaynaşma" belli ilişkileri anlatan teknik bir terimdir. Teknik yanı bir yana, merkezi anlayış şudur: Dünyayı deneyimlemek belli bir içsel duruma girmek, örneğin dünyayı tam olarak temsil edecek belli bir zihinsel imgeyi ya da temsilciyi benimsemek değildir. Sayesinde dünyayı deneyimlediğim ve sahip olduğum dünyayı deneyimleyebilmem için zorunlu olan salt içsel bir durum yoktur. Deneyim dünyayla girilen dinamik bir *etkileşimdir*; deneyim, adeta, kendim ve çevrem *arasında* vuku bulur, daha doğrusu kendimle çevrem arasındaki etkileşimden doğar. Ben başka fiziksel nesnelerin arasında bir fiziksel nesneyim; görme, işitme ve öteki duyular, birbirine girmiş fiziksel nesnelerin sahip olduğu özelliklerdir. Bir ağacı görmek, bu anlamda, ağaçla kaynaşmaktır. Görmek soluk almaya benzer, çevremizin bir kısmının bünyeme alındığı, kendimle nesne arasındaki ayrımın silindiği bir süreçtir.

Ve burada yine bu kitap boyunca sık sık ortaya çıkan bir düşünce yapısını takip ediyoruz. Biz *zaten* çevremizle kaynaşmış haldeyiz; biz zaten öteki şeyler içinde şeyleriz; bu zaten sahip olduğumuz her bilginin kaynağıdır. Bu dünyanın seyircileri olmaktan vazgeçip geçmeme meselesi değil, hiçbir zaman seyirciler olmadığımız ve hiçbir zaman olamayacağımızı fark etme meselesidir. Seyirci olmak güvende olmaktır. Bir film canavarının kimseyi yediği görülmedi daha. Dünyayı uzaktan yaşayabileceğimizi sanarak güvenlik ararız. Ama dünya bizi kuşatmakla kalmaz, içimizdedir; dünya biziz. Kaçışın, sakınmanın, durdurmanın bir yolu yoktur. Modern resim gibi modern epistemoloji de belki kısmen dünya karşısındaki korkudan ve nefretten doğuyor; tehlike ve hainlikle karşı karşıyayken bile, dünyada olmanın sevincinden yeni bir epistemoloji ve yeni bir sanat doğabilir.

Bilgi, tipik olarak, deneyimin üzerine fazladan eklenir. İnsan özneleri için, çevreyle girilen dinamik bir etkileşim bir dizi inanç doğrurur. Eğer bu inançlar doğrulanmışsa, bilgiyi oluştururlar. Bu-

7. "Radical Externalism."

rada bilimsel deneyi düşünelim. Bilimci sistematik olarak (ya da rasgele) çevrede değişiklikler yaratır ve sonuçları inceler. Bilimsel deney bilimcinin çevreyi değiştirdiği bir işlemdir ve zamanla, Dewey'in *The Quest for Certainty*'de [Kesinlik Arayışı] açıkça gördüğü gibi, deneyin bilgiyi etkilediği anlamında, çevre tarafından değişikliğe uğratılır. Ve yine Dewey'in gördüğü gibi, mutlak kesinlik düşü korkudan doğan bir yanılsamadır; çevreyle etkileşim sonucu edinilen inanç yeni etkileşimlerle gözden geçirilmeye her zaman açıktır. Ama bilgi, çevreyle birlikte etkin bir kurma faaliyetinin sonucudur.

Bu, özellikle önermesel olmayan bilgide çok açıktır. Bisikletin nasıl kullanılacağını bilmek için, fiilen bisiklete binmeli ve onu sürmeliyim. Aslında, önce bisiklete binmek ve düşmek zorundayım; zamanla "onu hissederim", bu ancak pratik ve riskli, hayat deneyimiyle başarılabilir bir şeydir. "Nasıl yapılacağını bilmek" pratik bir meseledir; bu *ancak* çevreyle tam bir bütünleşme sonucu ortaya çıkabilecek bir bilgidir; bisikletçi için, bisiklet bedeninin bir uzantısıdır. Ve ben ancak seninle etkileşime girerek, ancak etkileşimsel olarak, *seni* bilebilirim. Senin duygularına ilişkin, neye ihtiyacın olduğuna ve neyi reddettiğine ilişkin bir şeyler görmeliyim; sıraladığın bir sürü önermeyi duymak pek işime yaramayacaktır. Yine, benim senin hakkındaki bilgim önermesel bir şey değil, seni *duymamla* ilgili bir şeydir.

Aynı şekilde, modernist sanat kavrayışının yanlış ve kötü niyetli olduğuna inanıyorum. Her şeyden önce, hiçbir insani etkinlik modernist mitin gösterdiği biçimde gerçekten pratikten uzak olamaz. Sıra insanların şeyleri yapmasına, şeylere bakmasına ya da şeyleri iştmesine gelince, normal insani arzuları yokmuş gibi davranamazlar. Ben arkadaşlarımı etkilemek ya da zorlu bir günün ardından gevşemek için müzeye gidebilirim; şu ya da bu biçimde, şayet gitmişsem, insani bir amaçla gitmişimdir. Ve bir resim, örneğin, çıplak bir insan ya da huzur verici bir manzara resmi gördüğümde salt biçime, çizgilerin ve renklerin bileşimine takılıp kalmak yerine, neyin betimlendiğine de bakarım. Ve bu tepki arzusunun yokluğunu değil, tersine işin içinde olduğunu gösterir. Bir

başka ifadeyle, sanat somut insan ihtiyaçlarından doğar ve onları karşılar.

Ve gördüğümüz gibi, "güzel sanatlar" kültür hayatından koparılmış olsa da, geleneksel olarak sanat dediğimiz her şey - zanaatlar, popüler sanatlar (blues ve country müziği gibi)- kültür hayatına her zaman olduğu gibi temel oluşturuyor. Eğer böylesi etkinlikleri sanat olarak görmeyi istiyorsak, o zaman gündelik kültür hayatı yine sanatla dolu olacaktır. Mara Miller, *The Garden as an Art* [Bir Sanat Olarak Bahçe] kitabında, bahçenin Batı tarihinin büyük bölümünde bir sanat olarak görüldüğüne işaret eder; hatta bugün bile örneğin Japon kültüründe böyle görülmektedir. Ve yine Mara Miller'ın belirttiği gibi, bahçeyi sanat olarak görmek "estetik mesafe" ile bağdaşmaz:

Bir sanat eserinin aynı zamanda bir yer olması ne anlama gelir? Bunun bir sanat eseri olarak bahçe için içerimleri nedir?

Bahçeye gireriz. O içinde yaşadığımız dünyanın geri kalan kısmıyla mekânsal ve zamansal bir süreklilik içindedir. Bir düzlem değişmesi yoktur. Fiziksel mesafeye şiddetle meydan okunur, çünkü fiziksel mesafe kelimenin gerçek anlamında yok edilmiştir. Biz sadece bahçeye bakmayız, bahçe bizi kuşatır ve bahçeye karşı başka herhangi bir çevreye karşı edindiğimiz aynı psikolojik algılama alışkanlıklarını edindiriz. Ayrıca bahçeyi deneyimleme tempomuz gündelik hayat tempomuzla aynıdır.

Özel tempolar söz konusu olduğunda, müzik dinlerken ya da bir film veya bir oyun seyrederken olduğu gibi, dışımızda başlatılmış değişimlere tepki vermek yerine, normal çevremizde yaptığımız gibi değişimi biz kendimiz başlatırız.⁸

Aslında, birçok insan bahçeleriyle benim sanat olarak betimlediğim türden kendini vererek ilgilenir. Ama bahçenin doğası organizmanın ve çevrenin yavaşça karşılıklı uyarlanmasını gerektirir ki bu özünde dünyadaki insani varoluş biçimidir. Bahçelerin sanatsallıklarının canlanması, bu yüzden, sanatın modernist mit dışında canlanması ve kendimizin dünyayla kaynaşmış olarak canlanmasıdır.

8. Mara Miller, *The Garden as an Art* (Albany, NY: State University of New York Press, 1993), 102, 103.

Söylediğim gibi, ben sanatı bir yapma yolu olarak almaktan yanayım. Bir etkinliği görünür bir amaç için olduğu kadar salt kendi için yürüttüğümüzde sanatla uğraşıyoruz demektir. Ve böylesi etkinliklerin sonuçları, bunlar amaçları açısından kullanılmaları içkin olarak tatmin edici olan türden nesneleri ortaya çıkarıyorsa, sanat eseridirler. O halde, bir resim yapma deneyimi, ihtiyaç duyulan bir gevşeme ya da meydan okuyucu bir kavramsal egzersiz olabildiği kadar, içkin olarak tatmin edici de olabilir.

Birinci bölümde belirttiğim gibi, temel sanat deneyimi bir *özümle(n)me* deneyimidir. Unutmayalım, kaynaşma ve özümle(n)-me nosyonları yakından ilişkilidir: Bir şeyde özümlenmek onunla kaynaşmak demektir. Ben-Ami Scharfstein, *Birds, Beasts and Other Artists* [Kuşlar, Gulyabaniler ve Diğer Sanatçılar] adlı, yakınlarda yayımlanmış bildiğim en iyi estetik kitabı olan çalışmasında, "bütün sanat dediğimiz şey... bireyin kendi ötesinde yaşama ihtiyacını ifade eder" diye yazmaktadır.⁹ Ve aynı yazara göre, "sanat, birey ötesinde olan şeyle karışır ya da kaynaşırken, birey olarak kalma gayretidir" (s. 208). Demek ki, sanat benliğin aynı anda genişlemesi ve yoksanmasıdır ve bu iki veçhe de aynı anda heyecan verici ve tehlikelidir. Daha önce belirtildiği gibi, sanat bizi başka kaynaşma biçimlerine davet eden bir kaynaşma biçimi olarak görülebilir. Sanat maddelerle kaynaşmayı gerektirir: Çalışma sürecinde özümlenmedir. Ve sanatın getirdiği kaynaşma başka kaynaşmaların yolunu açar; sanat bizi kendimizle, birbirimizle, dünyayla, ilahi olanla kaynaşmaya çağıran kaynaşma deneyimidir. Kaynaşma çeşitlerini nesnelere göre, bireyin kaynaştığı şeyin ne olduğuna göre ayırmak istiyorum. Ve benim iddiam, sanatın karakteristik işlevinin bütün bu boyutlarıyla kaynaşma yarattığıdır.

Her şeyden önce, *kişilere içkin* kaynaşma, yani tek bir kişinin kapasitelerinin ve becerilerinin bütünleşmesi vardır. Sanat, bence, tipik olarak böylesi bir bütünleşme etkisi doğurur. Kişi ister yapsın isterse yaşasın, sanatla uğraşırken, meziyetlerinin -duygusal, bi-

9. Ben-Ami Scharfstein, *Of Birds, Beasts, and Other Artists* (New York: New York University Press, 1988), 213.

lişsel, fiziksel- birçoğu aynı anda etkinliğe katılır. Bu, kısmen, etkinliği kendinden amaçlı kılan şeydir; kişi bizzatıhi etkinlik içinde bütünleştirildiği duygusunu yaşar; bu, içkin olarak tatmin edici bir deneyimdir. Aslında, bana göre bu, karakteristik olarak bizim başyapıt olarak gördüğümüz eserlerin yaratılmasına önayak olur; bu eserlerde, entelektüel ve duygusal yan çok güzel dengelenmiş ve mamul bir nesnede hayat bulmuştur. Ama kişiye içkin kaynaşma, eğer burada savunulan epistemolojik görüş doğruysa, salt içsel bir faaliyet olamaz. Kişi ancak çevresiyle etkileşim içinde tutarlı bir bütünsel kişilik kazanır. Dolayısıyla, ötekiler gibi kaynaşmanın bu veçhesi de kolaylık sağlamak üzere ayrıştırılmıştır; çevreyle kaynaşma birçok bakımdan benlikle kaynaşmadır.

Kişinin çevresiyle kaynaşması belki de benim şimdiye kadar en çok üzerinde durduğum kaynaşma boyutudur; bu, sanatçının materyalini özümlemesini ve seyredenin sanat eserinde özümlenmesini gerektirir. İki durumda da, kişi bir "benlik kaybı" yaşar. Ve ben ifadeyi gayet gerçek anlamında, kişinin "dışsal" nesnede özümlenmesi olarak yorumlamaktan yanayım. Benlik kaybı yoluyla kişi benliğinin genişlemesini sağlar; kişi kendisi çevreleyen şeylerle özdeşleşirken, çevre onu sarar, o da çevreyi. Bu, örneğin, Menominee kabilesinin ilaç bantlarında tipik olarak görülür. Menominee çeşitli hayvanların sembollerini bir bağla sarar, sonuçta bağı takan kişi o hayvanla kaynaşmış olur; o kişi av esnasında, örneğin, bir vizonun gözüpekliğini ve haşinliğini kazanır. (Bu örneğe son bölümde tekrar döneceğim.) Bağ kendisiyle özdeşleşmenin hizmetindeki hayvanları "temsil eder" ve pratik amaçlıdır. Ama Afrika Kongosu'ndaki saldırı ya da sağaltma amaçlı bant büyüleri gibi, bunlar da kendini vererek yapılmışlardır ve kapalı ya da açık, güzeldirler.

Üçüncü olarak, *kişiler arası* kaynaşma vardır. Bu, bana göre, yine sanat eserlerini yapmanın ve deneyimlemenin merkezi ve karakteristik bir özelliğidir. Bu, kişinin şiir yazarken anlaşılır olma çabası kadar bildik olabildiği gibi, kişinin bireysellik duyusunun kolektif bir etkinlik ve bilince boşaldığı bir festival kadar insanı kendinden geçirebilir. Örneğin, dans eden dinleyici topluluğunun

müziğe göre dalgalar halinde hareket eden tek bir organizma haline geldiği bir punk konserini düşünün. Aslında, dünyanın çoğunda çoğu sanat toplumsal bağlamlarda ve festival havasında yapılır ve sunulur. Yine burada çay seremonisi akla geliyor. Örneğin, Navajo "şarkılarını" düşünün; bunlar sağaltım gibi pratik amaçlara hizmet etse de, birçok sanat biçimini (hikâye anlatma, müzik, kum resmi vb) bir kültürün ve bireyin o kültür içindeki yerinin yaratılması ve olumlanması olan bir bağlamla bütünleştirir. Aynı şeyler iki-ayak country ve western dansları için de söylenebilir. Kişi sıraya girip dansa katıldığında, eylemin faili kendiliğinden ve mükemmel bir eşgüdüm içinde hareket eden grubun tamamı olmuştur. Kişinin dinlediği müzik, hoşlandığı görsel sanat, kendini süsleme biçimi vb, bütün bunlar kültürel aidiyeti ifade etmenin sanatsal yollarıdır.

Son olarak, sanat ilahi olanla (eğer varsa) hatta bir bütün olarak evrenle kozmik ya da tinsel bir kaynaşma yaratabilir. Bu, kuşkusuz bir anlamda her türden dinsel sanatın amacıdır. Örneğin, orta çağların Hristiyan sanatı ilahi âlemi betimleme, onu anlamlı kılma, yani onu yaşadığımız dünyaya taşıma çabasıdır. Şu an sanatın sözü geçen bu işlevinin doğruluk payının olup olmadığıyla ilgilenmiyorsam da dünyadaki çoğu büyük sanat eserlerinin böylesi amaçlar için yapıldığına işaret etmek istiyorum. Ve aslında bütün bu kaynaşma boyutları kendi içinde kaynaşmıştır. Örneğin, bir festivale katılan insanlar, kültürel olarak anlamlı bir biçimde şekil verdikleri nesneleri tanrılarıyla kaynaşmak için kullanabilirler.

IV

Eğer kaynaşmayı dünya ve birbirimiz hakkındaki bilginin kaynağı olarak, sanatı da özel olarak yoğun ve sistematik bir kaynaşma kaynağı olarak tanımlayacak olursak, sanatın bilginin önemli bir kaynağı ve paradigması olduğu sonucuna ulaşırız. Sanatı "duygu" âlemine havale ederek, modernist anlayışın reddettiği tam da budur. Ama bizim burada gördüğümüz şey bilişsel ve duy-

gusal ayrımının çöküşüdür. Belli bir durumda olduğumuz için biliriz ve o durum tarafından belli biçimlerde harekete geçirildiğimiz ve değiştirildiğimiz için bilgimizi koruruz. Bu süreçlerde duygusal ve bilişsel yanlarımız eşzamanlı olarak iş görür, daha doğrusu onlar ancak bütünsel deneyimde gömülü olan anlar olarak ayırt edilebilirler.

Materyalleri güdümleyerek onların bilgisine erişiriz, yani dünyamızın bir parçasını biliriz ve bu aynı zamanda o materyallerden çeşitli şeyleri nasıl yapabileceğimizi bilmek demektir. Kısacası, bilgi paradigmatik olarak "sanatın" ilk anlamı olan maharetle yapmaktır. Ve elbette bu süreçte biz çeşitli önermeleri, örneğin, becerilerimizin daha fazla gelişmesi için gerekli süreçleri somutlayan önermeleri de biliriz. Bu sayede, diyelim, çamuru ve çamurdan yapılma çömleği, yalnızca tam ve içten deneyimle ortaya çıkan bir derinlik ve takdirle betimleyebiliriz. Ve bu, zamanla dallanıp budaklanarak böyle yapılan çömlek ve benzer çömlekleri deneyimlememize imkân verir; daha fazla anladıkça, kullanım deneyimimiz zenginleşir. Aslında, bir çömlek yapma deneyimi çömlekleri ve yapanları bağrımıza basmamızı, diğer araçlarla ortaya çıkamayacak olan kişileri ve şeyleri anlamamızı ve onlara saygı duymamızı sağlar.

Aynı şekilde, aslında kendi kültürümüzü ve kültürümüzün bir üyesi olmanın ne anlama geldiğini nasıl öğrendiğimizi düşünün. Biz bunu ortak törenlere ve kutlamalara, elbirliğiyle yapılmış sanat eserlerine *katılarak* öğreniriz. Yani, biz onu geçit törenleri, futbol maçları, müzik gösterileri, sınıflarda olduğu gibi, kültürümüzün üyeleriyle kaynaşma deneyimi sayesinde öğreniriz. Öteki kültür-lere gelinece, onlar hakkında bir dizi önermeyi ustalıklarla sıralamak bir şeydir, onlarla, insanları ve sanatıyla yüz yüze gelmek bambaşka bir şeydir. Çokkültürlü kavrayışın gerçekleştirilebilmesi bu kaynaşmaya bağlıdır.

Nihayet, *kendimizi* nasıl bildiğimizi, kim olduğumuzu ve neler yapabileceğimizi nasıl öğrendiğimizi düşünün. Her şeyden önce, biz bütün bunları yukarıda değindiğimiz biçimlerde öğreniriz: Edilgen bir kabullenme yerine, kültürlerimiz ve dünyamızla her zaman

etkin katılım, sanatsal katılım yoluyla ilişkiye girerek kendimizi kurarız ya da nasıl kurulduğumuzu keşfederiz. Sık sık dile getirilen bir iddiaya göre, kişi kendisini iç gözlemle, iç dünyasını keşfetmek üzere kendisine çekilerek bulur. Ne var ki, genelde ben kendi kapasitemi, onu dünyaya uygulamadan bilemem; dışsal olarak gerçekleştirilmeye kalkışmadan potansiyelimi bilemem; bir şeyleri yapmadan ne yapmayı sevdiğimi bilemem. Bütün bunlar bir kere dünya ve kendimiz hakkında bir bilgi toplanmasıdır. Ve bu ancak sanat modeline dayanarak yeterince anlaşılabilir. Neyi sevdiğinizi basitçe dışarı çıkıp bir etkinlikten diğerine koşmakla bulamazsınız. Kendinizi bir etkinliğin kucağına *bırakmanız*, onunla yoğrulmanız gerekir. Aşk/Sevgi, *oldurabildiğiniz* bir şey değil, bir etkinlikte (ya da aynı anlama gelmek üzere, bir kişide) eriyerek olmasına *fırsat verdiğiniz* bir şeydir.



Okurun bu noktada, bir sanat olarak bilme ve temel bir bilgi kaynağı olarak sanat kavrayışının, eğitimin amaçlarının ve uygulamalarının baştan sona yeniden gözden geçirilmesini gerektirdiğini fark etmesi pek sürpriz olmayacaktır.

Modernist kavrayışın savunduğu eğitim modeline göre, öğrenci önermelerin pasif ve tutkusuz bir özümleyicisidir. Hatırlayacaksınız, bu modelde bilgi önermeseldir ve bilginin doğrulanması (ki bu bilgi için zorunlu görülür) önermeler arasında kurulan kanıtsal ilişkilerin bir özelliğidir. Dolayısıyla, eğer bir öğretmen adeta öğrencinin boş beynine doğru önermeler dizisini kazıyabilirse, o öğretmen bilgi vermiştir. Öğrencilerin sahip olduğu en derin ve en bariz dürtü çevreyle etkin ve fiziksel olarak etkileşime girmektir. Ama biz onlara ders verirken ya da onlar kitaplardaki önermeleri ezberler veya defterlerine çekerken, onları kıpırdamadan yerlerinde oturtmaya çalışırız. *Hareket etme* dürtüsü bizatihi bilgiye yönelik bir *taleptir*; bu, çevreyi, dolayısıyla çocuğun kendi kapasitelerini keşfetme ve onunla kaynaşma dürtüsüdür. Uyumlu ha-

reket biçimleri olarak dans ve spor bilme biçimleridir.

Dikkat edin, modernist eğitim kavrayışının bir semptomu olarak, Amerika'da eğitimin sonuçlarını ölçmenin yolu standart testlerdir. Bu testler sadece öğrencinin istenen önermeleri ezberleyip ezberlemediğini değerlendirme teşebbüsüdür. Bu işlemin eğitimin insani boyutunun göz ardı edilmesi olduğunu söylemek yetmez. SAT'ta uygulanan standartlara göre, sınavı değerlendiren bilgisayar sınava giren insanlardan daha bilgilidir. Ama, unutmayalım ki, bilgisayar hiçbir şey bilmez. Tek başına bu bile burada geçerli olan bilgi ve eğitim modellerinin ne kadar yetersiz olduğunu gösterir. Umuyorum artık böylesi testlerin en zengin anlamıyla bilgiyi ölçmesinin mümkün olamayacağı belli olmuştur. Örneğin, çoktan seçmeli bir sanat testi hayal etmeye çalışın.

Bu kavrayışın sanatı eğitimin kıyısına atması pek şaşırtıcı olmasa gerek. Sanatlar materyallerin ve durumların etkin keşfi ve yönetimiye, bizim hedefimiz önermeler kaleme almaktır. Kültürümüzde sanatın duygusal bir lüks madde olarak ayrı bir yere konmasıyla birlikte sanatlar eğitimin amaçları açısından gereksiz hale gelir. Gerçekten de okul bütçeleri ne zaman kırılacak olsa, genelde ilk akla gelen sanat eğitimidir.

Şimdiye kadar, bilginin her zaman kişilerle çevreleri arasındaki bir etkileşimin sonucu, hem bilen hem de bilinenin gömüldüğü *durumun* bir özelliği olduğunu savundum. Bana göre, buradan çıkan sonuç şudur: En etkili eğitim yöntemi, öğrencinin mümkün olduğu kadar etkin bir biçimde, mümkün olduğu kadar çeşitli durumlarla ilgili ve uğraşır hale getirilmesidir. Sanatlar tam da insanların içine gömülebileceği durumların sistematik bir yelpazesi ve en incelikli biçimde bilgi kaynakları olarak gelişen türden durumlardır. Yüzlerce yıldan sonra farkına varıyoruz ki, bazı materyaller üzerinde çalışmak özellikle çekicidir ve onlar, üzerinde çalışıldığında insan kapasitelerinin kullanılması açısından özellikle doyurucudur. Bu süreçlere "sanat" adını vermişiz. Ve yine yüzyıllardır bu kapasitelerle bu materyalleri en iyi nasıl işleyebileceğimizi anlamak için kafa patlatmaktayız. Böylelikle, sanatlar öğretme açısından kültürel bir gelenek, özellikle kaynaşmanın ve dolayısıyla bilginin

yaratılması için bir kaynak meydana getiriyor.

Yine, dikkat edin, bu tikel materyaller ve süreçler sanat sayılmaktadır çünkü bunlar bir amaç için olduğu kadar salt kendileri içinde yürütülmeye özellikle uygun etkinliklerdir. Böylelikle, eğer bir çocuğa resim ya da müzik yapmasını öğretiyorsanız, özellikle istediği şeyin resmini yapmasına ya da istediği şeyi çalmasına imkân verirsiniz, onu durdurmak başlatmaktan daha zordur. Günümüzün Amerikan eğitim sisteminde motivasyon saçma bir biçimde teknolojik yapıdadır; biz insanları "ekonomiyi büyütmek", "küresel piyasalarda rekabet gücü yaratmak", "insan kaynaklarını geliştirmek" için eğitiyoruz. Bu gibi amaçların öğrencileri motive etmekten aciz olduğu vurguyu gerektirmeyecek kadar açıktır. Aslında, böylesi amaçların *birini bir şey* yapmaya motive edebileceğini düşünmek saçmadır. Nihayetinde, *ben* ne yaparsam yapayım, onun Amerikan küresel rekabet gücü üzerindeki etkisi sözünü bile etmeye değmeyecek kadar küçüktür.

Ama sanatlar tam da kendiliklerinden bir motivasyon yarattıkları için sanattır. Onlar bir etkinliği *bizatihi o etkinliğin niteliğine bakarak* yürütmek için motivasyon sağlar. Dahası, onlar temel insani dürtüleri çevreyi içkin olarak doyurucu biçimlerde keşfetmekte ve dönüştürmekte kullanmamızı sağlar. Belki de sanatları eğitim için bir model ve bir yöntem olarak merkeze oturarak yaratılabilecek köklü değişim, eğitsel amaçların güdülmesinde temel bir farklılaşma sağlayacaktır. Bu, ayrıca öğrencilerin yaratıcılıkları önündeki engellerin kaldırılması, onların neyi yapmayı sevdiklerini ve en iyi neyi yapabileceklerini bulmaları imkânı verecektir. İşin tuhafı, bu *bizatihi* büyük bir ihtimalle "üretkenlik" artışı demektir.

Ne var ki, burada aynı zamanda öğrencilerin eğitim ortamında nasıl görülecekleri ve nasıl muameleye tabi tutulacaklarına ilişkin köklü *ahlâki* dönüşümler yaratma imkânını da görüyoruz. Çünkü insanları ekonomik kaynaklar olarak geliştirmek için onlara önermeler ezberletmeye kalkışırsak, bu insanları dışsal bir amaç için basit araçlar olarak kullanmış oluruz. Onlara sanki teknolojik işlem bekleyen alüminyum taşları gibi davranmış oluruz. Ger-

çekten de, bu kavrayışa sıklıkla, sanki insanı insanın eğitemediği yerde makineler eğitebilirmiş gibi, sınıflarda giderek daha fazla teknoloji talepleri eşlik etmektedir. Sınıflarda teknolojide yanlış bir şey yoktur, (aslında, göreceğimiz gibi, bizatihi sanat en eski anlamda bir teknolojidir) ama sınıfı hammaddeleri işleyerek değerli insan kaynakları elde etme teknolojisi olarak görmek eğitsel bakımdan üretkenlik karşısı olduğu gibi insanlıktan da çıkarıcı bir şeydir.

Böylelikle son tezimize geliyoruz: Öğretme etkinliğinin kendisi bir sanat olarak anlaşılabilir ya da bir sanata dönüştürülebilir. Bir sanat olarak öğreten biri salt öğretmek için ve öğrencilerine başka bir amaç için geliştirilecek kaynaklar olarak bakmak yerine, salt insan oldukları için tutkuyla bağlanarak öğretebilir. Gerçekten de buna göre, çoğu öğretmen öğretme işine sırf böylesi nedenlerle soyunur çünkü bu etkinlik içkin olarak doyurucudur. Ne var ki, sanat ve bilgi konusunda modernist yaklaşımdan doğan teknolojik sınıf, öğretmenleri araçları göz önünde bulundurmaksızın belli amaçları gözetmeye zorlar. Öğretme, tıpkı sanat ve bilgi gibi, bir kaynaşma deneyimidir ve öğretme, ufuk açıcı anlarındaki sanat ve bilgi gibi, sevgiyle kaynaşmadır.

VII Teknolojinin taosu



Batı eğitim sisteminin en derin sorunlarından biri teknolojik yönsemesidir. Biz insanları kaynaklar, okulları da işletmeler olarak görürüz. Pedagojinin bu derin sorunları karşısında önerilen çözümler sıklıkla sadece teknolojik iyileştirmelerden ibarettir. Ve kuşkusuz teknoloji "sorunu" basit bir yanlış öğretme stratejisi olmanın ötesinde, hem çok yaygın hem de çok yıkıcıdır. Bu bölümde, teknoloji sorununu, özellikle Heidegger'in çığır açıcı makalesi "The Question Concerning Technology"de [Teknolojiyle İlgili Sorun] kaleme alındığı biçimiyle, sıradan olanın estetiğiyle ilişkili olarak işlemek istiyorum.

Biz Batılılar uzun zamandır teknolojiyi bir sorun olarak yaşamayı öğrenmiş bulunuyoruz. Bu sorunun en bariz semptomları

çevrenin tahribi ve kişilerin insanlıktan çıkarılmasıdır. Öyle görünüyor ki, doğayı ve birbirimizi kaynaklar olarak, işlenecek malzeme olarak ya da Heidegger'in ifadesiyle, "sabit rezerv" olarak görme noktasına geldik. Bir anlamda, "teknoloji" basitçe çevremizi manipüle etmemizi sağlayan alet edevatı, örneğin, makine aksamını bünyesinde toplar. Ama en derin anlamıyla, benim burada kullanacağım anlamda, "teknoloji" bize çevremizi manipüle edebileceğimiz ve dolayısıyla, çevreyi manipüle edilecek bir şeye, aynı zamanda bir araca dönüştürebileceğimiz düşüncesini aşıl原因 bir dizi karmaşık ve iç içe geçmiş inançlar ve davranışlar takımıdır.

Aslında, bizatihi çevreci hareket, aşırı noktalarda teknolojiyi tümünden mahkûm etmekle ve her zaman teknolojiye karşı kuşkucu yaklaşmakla birlikte, genellikle dünyayla ve teknolojiyle girdiği teknolojik bir ilişki içinde kendini kurar. Bu hareket teknolojiyi özellikle kaynaklara, yani teknolojinin kendisine, bir tehdit olarak görür; teknolojiyi bir sabit rezervi biriktirmek yerine tükettiği için eleştirir. Yağmur Ormanları'nı korumak için mücadele vermeliyiz örneğin, çünkü onlar henüz işlenmemiş şifalı bitkilerin yurdudur, çünkü biz doğaya çok fazla karbondioksit ve çok az oksijen salıyoruz. Ve teknoloji sorununa önerilen çözümün kendisi teknolojiktir. Örneğin, öteki makinelerin ürettiklerini temizleyecek makineler icat etmek.

Çözüm daha derin bir anlamda da teknolojiktir. Heidegger şöyle yazar:

Modern teknoloji de bir amaca ulaşmakta araçtır. Araçsal teknoloji kavrayışı bu yüzden insanla teknoloji arasında doğru bir ilişki kurma yönündeki her girişimi koşullar. Her şey bizim teknolojiyi bir araç olarak doğru bir biçimde manipüle etmemize bağlıdır. Dediğimiz gibi, teknoloji "tinsel olarak elimizde olsun" isteyeceğiz. Ona hâkim olacağız. Hâkimiyet isteği, teknoloji insan kontrolü dışına çıktıkça daha fazla ivedilik kazanır.¹

1. Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," *Martin Heidegger: Basic Writings*, der. David Farrell Krell (New York: Harper & Row, 1977), 288, 289.

Başka bir ifadeyle, araçsal bir araç ve amaç kavrayışıyla koşullanmış haliyle teknolojiyi ele alma biçimimiz, bir bütün olarak teknolojiyi bizimle ilişkisi içinde kavrayış biçimimiz ve bir bütün olarak kendimizi teknolojiyle ilişki içinde kavrayış biçimimizdir. Ve Heidegger'in ima ettiği gibi, teknoloji özellikle onu reddettiğimizde en şiddetli biçimde kendini gösterir, çünkü bu noktada dünyayı zorla dönüştürme talebi en yakıcı halini alır.

Demek ki, teknoloji "sorunu" ilke olarak kaçınılması ya da çözülmesi imkânsız bir şey haline gelmiştir; dünyada bir düşünme ve varlık biçimi olarak teknoloji bizim için kültürel durumumuz yüzünden zorunlu olarak içine gömülü olduğumuz bir şey haline gelir. Teknolojiyi bir sorun olarak kavramak (benim teknolojinin eğitimle ilişkisinde yaptığım gibi) onu teknolojik olarak kavramaktır. Teknolojiyi reddetmek tam da onu özel bir tutkuyla kucaklamaktır. Eğer teknoloji gezegenimizde bir karışıklığa neden olmuşsa, onu temizlemek için daha çok teknolojiye ihtiyacımız var. Ama burada teknolojik *düşünmenin* merkezi taahhütlerini sorgulamamış oluyoruz: Dünyayı biz öznel (birazdan temsil yapısı olarak tartışılacak şey) karşısında bir nesne olarak ve bu nesnenin kullanımını öznel amaçlarımıza ulaştırmakta araç olarak ele almak.

I

Ben teknoloji "sorununa" bir "çözüm", Çin Taoizminin kadim metinlerine dayanarak çıkardığım ve bazı bakımlardan özünde Heideggerci olan bir çözüm sunacağım. Çözüm şu: Çözüm yok. Biz teknolojiyi bütünlüğü içinde görebileceğimiz bir şeye *dönüştürmeyeceğiz* ve biz kendimizi teknolojik düşünmekten alıkoymayacağız. Bunlar kaçınılmaz. Ya da, belki, mesele şöyle ifade edilebilir: Bunlardan kaçınmaya yönelik her çaba bizi onların pençesine daha fazla düşürür. Demek ki, benim savunduğum düşünce şu noktaya varıyor: Teknolojiden sakınma ya da kaçma çabalarına bir son verelim; teknolojinin, yaptığımız şey ve düşünme biçimimiz olduğu gerçeğini, *kabul edilebilir* bulmasak da, görmeliyiz.

Eğer teknolojiyi dönüştürme çabalarına son verebilseydik, teknolojiyi bir kerede tamamen dönüştürmüş olurduk. Örneğin, eğer teknolojiyi salt kendisi için kullanabilseydik (ve kabul etmeliyiz ki, bunu sık sık yaparız!) o zaman salt araçsallığı araçlara sanatsal bir bağlanmaya dönüştürmüş olurduk. Teknolojiyle teknolojik olmayan bir ilişkiye girmenin tek yolu vardır: Basitçe bizatihi teknoloji içinde kendinden hoşnut olarak sebat etmek. Bunu yapmak demek dönüştürmeyi reddederek kendimizle ve dünyamızla ilişkimizi dönüştürmek demektir. Heidegger şöyle der: "Kendimizi bir kere sakınmaksızın teknolojinin özüne açarsak, kendimizi beklemediğimiz bir biçimde özgürleştirici bir taahhüde girmiş buluruz" (304). Teknolojinin özü nosyonuna biraz sonra döneceğiz, ama şimdilik şunu akılda tutmalıyız: Bu nosyonun sorunu, onun (belli ki, her şart altında) imkânsızlığı ya da en azından teknoloji sorununa bir *çözüm* olarak imkânsızlığıdır. Çünkü bunun anlamı şudur: Amacımızdan, ona ulaşmak için *vazgeçmemiz* gerekir ya da özel bir amaca ulaşmak için genelde amaçlardan *vazgeçmeliyiz*. Daha doğrusu, *vazgeçmekten* bile *vazgeçmeliyiz*. Yani, amaçlarımızı korumamız gerekir, onlar nihayetinde *bizim* amaçlarımızdır ve aynı zamanda onlara ulaşma araçlarımızı, basitçe onlarda mevcut hale gelerek, basitçe zaten olan durumu kabul ederek, dönüştürmemiz gerekir. (Daha önceki *Gita* tartışması burada yankısını buluyor.) Bu düşünce yapısı, sırf teknolojinin mevcut diğer yapılarda pusuya yatmış olması yüzünden bile olsa, üzerinde durulmayı hak ediyor. (Elbette, bu yapının hazır *olup olmadığı* sorusu ortada duruyor.)

İşte size *Tao Te Ching*'den burada ortaya attığım düşünceyi somutlayan bir alıntı:

Evreni avcunun içine alıp düzeltebileceğini mi düşünüyorsun?
Bunun olabileceğini sanmıyorum.

Evren kutsaldır.

Onu düzeltemezsin.

Onu değiştirmeye kalkarsan, onu yıkmış olursun.

Bu pasaj insanlar, kültür ya da dünyaya ilişkin reform programlarını reddeder. Ve bunun gibi pasajlar yüzünden, sıklıkla Taoizmin teknoloji karşıtı olduğu düşünülmüştür. Ama dikkat edin: Teknoloji dünyayı avcumuza alıp onu düzeltebileceğimiz yönündeki tutumlardan doğmakla, daha doğrusu bu tutumun ta kendisi olmakla birlikte, teknolojinin kendisi şimdi dünyanın parçasıdır. Dolayısıyla şimdi o düzeltilemez olanın, kucaklamamız gerekenin parçasıdır. Eğer *teknolojiyi* değiştirmeye kalkarsanız, dünyayı tahrip etmiş olursunuz.

Taoizmin önemli bir kavramı, "yapmamak" ya da "hiçbir şey yapmamak" olarak çevrilebilecek *wu wei*'dir. Ve konuşulan Çince'de, bu ifade "oluşmama", "yapmama", "güçsüz" ya da "sessiz" anlamlarına da gelebilir. (Bu ifadeler, hepsi de "wei" olarak telaffuz edilen farklı karakterler içerir.) Dolayısıyla, Taoizmin hiçbir şey yapmamayı, hiçbir şey söylememeyi, hiçbir şey olmamayı, güce tövbe etmeyi yeğlediği söylenebilir. "Bilge hiçbir şey yapmayan, konuşmamayı öğreten kişidir" (*Tao Te Ching*, 2. Bölüm).

Aslında, yine de (ve bu konu Çin felsefesinde üzerinde en çok durulan konulardan biridir), *wu wei* eylemsizlik değil, şeylerin doğasıyla ahenkli olan, evrenin parçası olarak yapılan eylem anlamına gelir. Bu, şeyler içinde bir şeyin eylemi, daha doğrusu hareketidir (çünkü burada mesele tam da failliği ima eden eylemdir). Taocu bilge hareket etmeyi, konuşmayı, yapmayı, olmayı bırakmamıştır, ama o su nasıl hareket ediyorsa öyle hareket eder, rüzgâr nasıl konuşuyorsa öyle konuşur, dağlar nasıl duruyorsa öyle durur. Oluşum onda ve onun vasıtasıyla başarılı, onun tarafından değil. Bilge hiçbir şey yapmamayı, sessizliği *dile getirmeyi* sürdürür. Bu yapmatarzi *Chuang Tzu*'nün eşsiz bir pasajında şöyle özetlenmiştir:

Konfüçyüs, şelalelerin otuz kulaç yüksekten döküldüğü ve hiçbir balık ya da suda yaşayan başka yaratığın yüzemeyeceği bir hızla, kırklı bo-

2. Lao Tzu, *Tao Te Ching*, çev. Cia-fu Feng ve Jane English (New York: Random House, 1972), 29. Bölüm.

yunca akıp kaynadığı Lü-liang ırmağını seyrediyordu ki, suya dalan bir adam gördü. Adamın zor durumda olduğunu ve hayatına son vermek istediğini düşünerek öğrencilerine kıyı boyunca dizilmelerini ve adamı dışarı çıkarmalarını emretti. Ama adam birkaç yüz adım gittikten sonra, sudan çıktı ve kıyı boyunca yürümeye başladı; bir şarkı tutturmuştu ve saçlarından sular damlıyordu. Konfüçyüs adamın arkasından koştu ve sordu: "Önce senin bir hortlak olduğunu sandım, ama şimdi görüyorum ki sen bir insansın. Sorabilir miyim, suyun üzerinde durmak için özel bir yöntemin var mı?"

"Hiçbir yöntemim yok. Her zaman yaptığım gibi başladım, doğama uygun yetiştim ve bıraktım şeyler neyse o olsunlar. Kendimi suyun akışına bırakarak ve kendime dair hiç düşünmeksizin girdaplarla dibe battım, kabaran sularla yüze çıktım. İşte ben böyle suyun üzerinde kalıyorum."³

Basitçe kendini suya bırakan ve onunla yoğrulan bu adamın imgesi bir Taocu bilgelik imgesidir: Kendini olan neyse onun kollarına bırakmak. Ve bu tavır kabullenışten öte bir şeydir; saçlarından sular akarken şarkı söyleyen adam şeylerin oluşundaki huzura bırakır kendini, tehlike içindeyken bile neşe doludur. Ve "Tao" genellikle "Yol" olarak çevrilmekle birlikte, bu Taocu bilge bir yolunun olmadığını söyler. Aslında, bu en derinlerde yatan Taoculuktur. Taoculuk yollardan vazgeçen bir yol, salt bir açılma, oluşuna bırakma, şükran dolu bir genişleme olan yoldur.

Bu, teknoloji karşıtı bir şey midir? Dünyayı olduğu gibi kabullenme ve failliği ve yolu reddetme teknolojinin *karşısına koyabileceğimiz* ya da teknolojiyi dönüştürmemizi sağlayabilecek bir şey midir? Doğrusu, bu kendi başına teknolojik değildir, ama benlik ve (hiçbir zaman başarılamayacak bile olsa) dünyanın dönüşümü için teknolojik bir program olarak kullanılabilir. Taoist bilgenin kendini teknolojinin yerli yerinde olduğu, çevrenin teknolojik dönüşümünün sürmekte ve teknolojik düşünmenin kaçınılmaz olduğu bir durumda bulması halinde *wu wei*'nin nasıl işleyeceğini bir düşünün. Böylesi bir durumda, dünyada ve benlikte var olan teknolojiyi kabul etmekten başka bir şey yapılamaz.

3. Chuang Tzu, *The Complete Works of Chuang Tzu*, çev. Burton Watson (New York: Columbia University Press, 1968), 204, 205.

Teknolojik bir kültürde yaşayan Taocu bilge basitçe teknolojiyi kabullenir ve şükran duyarak onunla yaşar. Ama bu, bilgeyi teknolojiyle teknolojik olmayan bir ilişkiye sokar; görülecektir ki, bu ilişkide teknoloji dönüşüm sürecindedir.

Ya da belki Heidegger'in söyleyebileceği gibi, teknolojiye karşı *wu wei* tavrını takınmak teknolojiyi özüyle ortaya çıkmaya bırakmaktır. Taoculukta, 'şeyler içinde bir şey olarak eylememiz gerekir', 'fail olmamalıyız' demek pek doğru değildir. Doğrusu, eylediğimizde, her zaman öteki şeyler içinde bir şey olarak eylemimizi yaparız. Yani, zaten istediğimiz şeye sahibiz; hepimiz zaten bilgeyiz. (Budizmin herkesin bildiği bir deyişine göre, biz hepimiz zaten Buda'yız.) Heidegger şunları yazmıştır:

İnsan ne zaman gözlerini, kulaklarını ve yüreğini açacak olsa, kendini düşüncenin ve uğraşın, biçim verme ve çalışmanın, yakarışın ve şükran duymanın kollarına bırakacak olsa, kendini zaten gizlenmemiş olanın ortaya çıktığı her yerde bulur. Gizlenmemiş olanın açığa çıkması, insanı kendine düşeni ortaya çıkarmaya çağırır çağırmaz, gelip geçmiş olur. İnsan, kendince, gizlenmemiş olandan mevcut olanı çıkarırken, karşı çıksa bile, sadece gizlenmemiş olanın çağrısına karşılık verir. (s. 300)

Heidegger burada teknolojinin özünü bir *poiesis* -vücuda getirmek- olarak ele alıyor. Ve teknolojiye katılımımız sayesinde, teknolojinin kalbinde yatan bu vücuda getirmeye katılmış oluruz. Heidegger teknoloji hakkındaki doğru görüşle teknoloji hakkındaki hakikat arasına bir çizgi çeker. Ben şimdiye kadar birinciye tartıştım. Ancak teknolojinin özü tam olarak bir *poiesis*, bir vücuda getirmedi (s. 293). Hatta daha özele inersek, teknoloji bir *physis*, "bir şeyin kendisinden doğması"dır (s. 293). Teknolojinin hakikati şudur: *biz* onun içinde kendimizden doğarız, tıpkı onun aracılığıyla şeyleri doğurduğumuz gibi. Ya da, özünde, teknoloji şeyleri meydana getirmemizin bir yolu değil, şeylerin bizim aracılığımızla ve bizim içimizde kendilerini ortaya çıkarmalarının yoludur. Teknoloji, teknolojik olmayan bir biçimde kavrandığında, insan failliğinin gücüne büyük bir kanıt değil, sadece şeylerin olup bitme

biçiminin bir örneğidir.

Chuang Tzu üzerine yaptığı şahane bir yorumunda Kuo Hsiang çok benzer bir noktaya işaret eder ve şöyle der:

Doğanın müziği şeylerin dışında var olan bir kendilik değildir... Böylesi olmayış olmayıştır, oluş üretmez. Varlığın kendisi sunulmadan önce varlıklar üretmez. Öyleyse şeyleri kim yaratır? Onlar kendiliğinden kendilerini üretir, hepsi bu. Bunu söylemek üretmek için bir "ben" in olduğu anlamına gelmez. "Ben" şeyleri üretmez ve şeyler de "ben" i üretmez. "Ben" kendi kendine vardır [kendiliğinden kendini üretir]. Böyle kendiliğinden olduğu için, biz ona doğal deriz. Her şey bir eylem yapmakla değil doğa aracılığıyla kendisi olur.⁴

Dikkat edin, Kuo Hsiang insan failliğini ve kimliğini *reddetmiyor*, sadece insan kimliğini bütün öteki şeylerin kimliğiyle ve insan üretimini tüm öteki şeylerin üretimiyle özdeşleştiriyor. İnsani üretimin bir tarzı olarak teknolojiye uygulandığında, bu özünde teknoloji deneyimi olacaktır.

Teknolojiyle teknolojik olmayan bir ilişkiye girmek ya da teknolojiyle *zaten* teknolojik olmayan bir ilişki içinde olduğumuzu görmek bizi araç/amaç ilişkisini yeniden düşünmeye sevk edecektir. Teknolojinin özünü şeylerin kendiliğinden kendilerini yaratmalarında bulmak bizi farklı bir neden sonuç ilişkisi kavrayışına götürecektir ki bu hem Kuo Hsiang hem de Heidegger'de olan bir şeydir.

Yine de ben burada Kuo Hsiang'ın radikal "ben", "insan öznesi" görüşü üzerinde durmak istiyorum. "Ben" ne üretilebilir ne de bir şey yaratabilir. Ne bizim faillliğimiz şeylerden doğar ne de şeyler bizim faillliğimizden. (Ve işaret etmek gerekiyor ki, Kuo Hsiang için, şeyler ilahi bir varlık tarafından da yaratılmaz: Evren kendi başına mamul bir şey değildir.) O halde *wu wei* eylemin reddi değil, eylemin yanılmalı oluşunu, kişinin bir *physis* dünyasında, hem yer hareketleriyle hem de fabrikalardaki üretimle kendiliğinden

4. Kuo Hsiang, *Commentary on the Chuang Tzu, A Source Book in Chinese Philosophy*, içinde der. Wing-tsit Chan (Princeton: Princeton University Press, 1963), 328.

kendisini üreten bir dünyada gömülü oluşunu ayırt etmektir. Ve biz kendimiz kendiliğinden üretilmiş varlıklarız. Heidegger'in söylediği gibi:

İnsan teknolojiyi ileriye götürdüğü için, bir ortaya çıkarma yolu olarak düzenleme içinde yer alır. Ancak gizli olanın açığa vurulması –ki düzen onun içinde serimlenir– hiçbir zaman, bir nesneyle ilişkili bir özne olarak insanın her zaman içinde yaşadığı evren kadar bile, insan ürünü olmamıştır. (s. 300)

Gizli olanın açığa vurulması olarak teknoloji bizim yaptığımız bir şey değil, içimizde ve bir dereceye kadar bizim aracılığımızla olan bir şeydir.

Yine *Chuang Tzu*'dan bir alıntı yapacak olursak:

K'uei [tek bacaklı bir yaratık] kırkayağa sormuş: "Çok hızlı yol almasam da, üzerinde sektiğim şu tek bacak var bende. Sen nasıl oluyor da kırk ayakla baş edebiliyorsun?"

Kırkayak yanıt vermiş: "Anlamıyorsun. Sen hiç tüküren insan gördün mü? Haak eder ve tükürür, bazı parçaları elmas büyüklüğünde, bazıları da çiğ tanesi kadardır, bir karışım içinde sayısız parçacık dökülür ağızdan. Benim bütün yaptığım da içimdeki doğal mekanizmayı harekete geçirmektir; işler nasıl gider farkında bile değilim." (s. 104)

Belli bir bakış açısından, tükürmek güzeldir; bir okyanus saçıntısı gibi, son derece incelikli, mücevher işlemeli saçıntıdır. Ama kimse yapmayı amaçlayarak güzel bir tükürük şekli yapamaz; yaratılmış tekil her güzel şekil sadece doğal mekanizmanın kendi haline bırakılmasıyla oluşmuş bir şeydir. Belki de, Taoculuğun parmak bastığı nokta şudur: Bizim amaçsal demekten hoşlandıklarımız da dahil, bütün insan eylemleri bu niteliktedir. Belki de, "yaptığımız" her şey aslında doğal mekanizmayı kendi haline bıraktığımızda yaratılmış olan bir şeydir.

Heidegger'in dikkat çektiği şudur: Hâlâ teknolojinin özünde yatan ve hâlâ teknolojiyi teknolojik olmayan bir biçimde düşünmemizi sağlayan bir yapma ya da şeyleri kendilerini ortaya çıkmaya bırakma biçimi vardır. Bu yapma biçimi sanattır. Heidegger şöyle yazar:

Techne adını tek başına teknolojinin taşımadığı zamanlar olmuştu. Bir zamanlar saçılan ışığın göz kamaştıran görüntüsündeki hakikatin ortaya serilmesine de *techne* deniyordu.

Hakikatin/Doğrunun güzelde vücut bulmasına *techne* dendiği zamanlar vardı. Güzel sanatların *poiesis*'ine de *techne* deniyordu.

Batı'nın kaderini çizen gelişmelerin başında, Yunanistan'da, sanatlar kendilerine bahşedilen ortaya serme doruklarında seyrediyordu. Sanatlar tanrıların mevcudiyetine [*Gegenwart*], ilahi diyaloga ve insan kaderine ışık tutuyordu. Ve sanata basitçe *techne* deniyordu. O tek, çok katlı bir açığa vurmaydı. İnançlıydı, *promos*, yani hakikati koruyor ve kolluyordu.

Sanatlar sanatsal olandan türememişti. Sanat eserleri estetik olarak görülüyordu. Sanat bir kültürel etkinlik sektörü değildi. (s. 315, 316)

Bizim için sanatın teknolojinin başlangıcında ve can evinde yatıyor olabileceğini düşünmek tuhaftır. Çünkü bizim dilimizde, sanat ve teknoloji taban tabana zıttır. Hiçbir zıtlık, insanları aşağılayan, insanlıktan çıkaran -örneğin, montaj hattı- endüstriyel üretimle yüksek sanatların göklere çıkarılan yaratıcılığı arasında modern zamanlarda kurulan zıtlık kadar derinlere işlememiştir.

Aslında, bizim sanatı kavrama tarzımız da teknolojik bir teknoloji yaklaşımı tarafından yönlendiriliyor. Bu kavrayış endüstri devriminin yükselişine ve belki de şimdi düşüşüne denk düşer. Ve bu kavrayış, her şeyden önce, sanatla insanların öteki yapıtları arasında bir ayırım yapar: Bu, sanatla, *techne*'de hâlâ uyum içinde olan ustalık ve becerinin, mekanik ve endüstriyel kitlesel üretimin ayrılmasıdır. Heidegger'e göre, bu insani üretim tarzları Batılı gelenekteki kavramlaştırmaların ima ettiğinden çok daha fazla ortak özelliklere sahiptir. Örneğin, başlangıç noktaları ortaktır.

Çin'de, İngilizceye kuşkusuz "sanat" olarak çevrilmekte olan *shu* ya da maharet kavramı bu özel dönüşümlere karşı direnmiş ya da hiçbir zaman tabi olmamıştır. Çin sanatı dinle ya da her halde, derin inançlarla, özellikle Taocu inançlarla bağıni hep korumuştur. Diğer yandan, maharet ve yaratıcılık hiçbir zaman kesin çizgilerle ayrılmamıştır. Taoist maharet kavramını çok açık dile getiren *Chuang Tzu*'dan bir bölüm aktaralım:

Ağaç işçisi Ch'ing bir ağaç parçasını oyarak bir çan ayaklığı yaptı. Ayaklık, hayranlıkla seyredenlerin gözüne sanki tanrıların ya da ruhların eseriymiş gibi göründü. Lu'nun efendisi bunu görünce "Senin ne tür bir sanatın var" diye sordu.

Ch'ing şöyle yanıtladı: "Ben sadece bir zanaatkârım, nasıl bir sanatımı olsun ki? Yalnız, bir şey var. Bir ayaklığı ortaya çıkarmak üzereyken, hiçbir zaman enerji harcamam. Her zaman zihnimi sükûnete kavuşturmak için oruç tutarım. Üç günlük orucun ardından, artık bende hiçbir kutlama ya da ödöl, unvan ya da kazanç düşüncesi kalmaz. Beş gün sonra, övgü ya da yergi, ustalık ya da acemilik kaygıları tümünden uçup gitmiştir. Ve yedi gün oruç tuttuğumda, artık o kadar sakin olurum ki dört uzvumun, bir biçimimin ve bir bedenimin olduğunu unuturum. O zaman, benim için ne yöneticiler ne de saraylar vardır artık. Becerilerim yoğunlaşmış, tüm dış uyarıcılar silinmiştir. Ondan sonra, ormana girer ağaçların doğal biçimlerini incelerim. Eğer eşsiz bir parça bulmuşsam ve o parçada bir çan ayaklığının var olduğunu görebiliyorsam, oymaya girişirim; yoksa, bırakırım. Bu şekilde, ben sadece ağacın doğasıyla kendi doğamı eşleştiriyorum. (s. 205, 206; çeviride küçük değişiklikler yapılmıştır.)

Ch'ing, en azından kendi anlatımına göre, ayaklığın yaratıcısı değildir. O, adeta, basitçe ayaklığın ortaya çıkışı için bir imkân yaratmıştır. O "tinsel" süreçte ya da "bırakış" sürecinde kendisini şeylerle özdeşleştirmiş ve sonra şeyleri kendi olurlarına, *physis* sürecine bırakmıştır. Ve böyle yaparken, o da kendini kendisinin yaratım sürecine ya da şeylerin kendisini çan ayaklığı yapan biri yapma sürecine bırakmıştır; yani, onun *poiesis*'i *physis*'idir ve onun *physis*'i çan aylaklığının *physis*'idir.

Dikkat edilirse görülecektir ki, teknolojik teknoloji kavrayışı fa-
 illerle üzerinde faaliyet yürütülen şeyler, "zihin"le dönüştürülecek
 cansız maddeler arasında ontolojik bir uçurum gerektirir. Bu, He-
 idegger'in "çerçeveleme" dediği tarzdır; yani, dünyayı bir nesne o-
 larak ele alma tarzı. Ve yine görülüyor ki, bu "çerçeveleme"
 örnekleri bu yüzyıla kadar Batılı sanatın temsili yapısında
 mükemmel bir biçimde sergilenmiştir. Kişi nesneyi resimde ya da
 resim yaparak *kavrar*; onu betimleyerek nesneye güç uygular. Bu
 anlamda bir çerçeveleme paradigması çıplak kadın bedeninin bir
 kullanım nesnesi olarak temsili, kadın bedeninin Batı sanatında sa-
 bit rezerv haline dönüştürülmesidir. Ama çoğu Batılı resim sanatı
 da aynı şekilde anlaşılabilir: Bu sanat, konusunu bir nesne olarak
 kurma, onu benlikten belli bir uzaklığa itme ve onu anlaşılmaya ve
 kullanıma hazır hale getirme peşindedir.

Taocu sanat ve tasvir anlayışında tam tersi doğrudur. Bir çan a-
 yaklığı yapmak için, Ch'ing önce kendi doğasıyla ağaçların do-
 ğasını eşleştirmek durumundadır; özellikle ağacı kullanımına uy-
 gun bir nesne olarak deneyimleyemeyeceği ve kendisini de ağacı
 kullanmaya muktedir bir özne olarak göremeyeceği bir noktaya e-
 rişmek zorundadır. Sürece ve materyale böylesine bir kendini veriş
 burada mevcut sanat kuramına göre bizim büyük sanatçılar ve za-
 naatkârlardan bekleyeceğimiz bir şeydir; onlar materyallerini ken-
 dileri olarak ve kendi içlerinde deneyimlemeyi öğrenir. Onlar ma-
 teryallerini belli bir uzaklığa koymak yerine, onunla özdeşleşir.

Taocu Çin'de en derinlere kök salarak gelişmiş sanat, manzara
 resmidir. Ve burada gayet açık olarak tasvirin yapısında, çerçe-
 velemeye bir alternatif görürüz. Onyedinci ve onsekizinci yüzyılın
 büyük manzara ressamı ve keşiş Shih T'ao (Taş Dalgalar demektir)
 sanatını şöyle anlatıyor:

Eskiler biçimleri fırça ve boyayla ve tepeler ve ırmaklar yoluyla, ey-
 lemsiz eylemlerle ve şeyleri dönüştürmeksizin sağladıkları dönüşüm-
 lerle ifade edebiliyorlardı. Onlar yaşarken pek farkına varmaksızın ge-
 lecek kuşaklara bir isim bıraktılar, çünkü onlar arkalarında bıraktıkları

eserlerde kaydedilmiş olan bir uyanış, gelişim ve hayatla yoğrulmalar ve böylece kendilerini tepelerin ve ırmakların özüne kattılar. Sanatçı boyaya bakarak, uyanışını ve gelişmesini yaşadı; fırçaya bakarak, hayatını; dağlara ve nehirlerle bakarak kendi basitliğini gördü; ve kıvrımlara ve yüzey hatlarına bakarak kendiliğindenliğini yaşadı. Denizlere ve okyanuslara bakarak, evreni tanıdı; bahçelere bakarak anını yaşadı; eylemsizliğe bakarak eylemi; bir fırça darbesiyle bütün darbeleri yaşadı.⁵

Bu sanatın niteliği verdiği eserlerde çok açık olarak görülür. Örneğin, genelde Çin manzara resminin tutarlı bir perspektiften ve tek bir bakış açısından yoksun olduğu düşünülür. Ama aslında manzaraya tek bir açıdan bakmak Shih T'ao'nun sanat anlayışıyla bağdaşmaz. O kendisini dağların ve bambu ağaçlarının bir seyircisi olarak değil, dağların ve bambu ağaçlarının kendisi olarak görür. Dağları çizdiğinde, o bunu bir dağın "bakış açısından" yapar. Suyu çizdiğinde "akar", dolayısıyla "bakış açısı" da akar. Ve insanları çizdiğinde onları çevrelerinde özümlemiş doğal nesneler olarak tasvir eder. Eskiler faillik yanılmasa yaşamadan yapıyordu yaptıklarını; onlar eylemsiz eylem yapıyordu. Ve bunu yapmak için, resimle ve resimde tasvir ettikleri şeylerle özdeşleşmek zorundaydı, daha doğrusu zaten özdeş olduklarını fark etmek zorundaydı. Laurence Binyon'un sekizinci yüzyıl şair ve ressamı Wang Wei'nin bir manzara resmi hakkında yazdığı gibi:

Ortalama bir bakışla güzel denebilecek hiçbir şey yoktu; ne var ki, bu manzarada tam da ressam ağaçların ve suyun yalnızlığını özünlemiş olduğundan tuhaf bir biçimde hareket eden bir şey vardı. Manzarayı adeta içsel olarak çizmişti, yabancı ve dışarıdan bakılan bir şey olarak değil... Çinliler için, uzam genellikle tasvirin bir öncülü haline gelmiştir. O son nokta değil, tersine resimden zihnimize akan bir etkinliktir.⁶

Shih T'ao için, en üstün sanat yapıtı tek bir harekete indirgenmiştir:

5. Shih, T'ao, "An Expressionist Credo," *The Chinese Theory of Art*, der. Lin Yutang (London: Heinemann, 1967), 154.

6. Laurence Binyon, *The Spirit of Man in Asian Art*, aktaran: Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism* (New York: The Julian Press, 1963), 92, 93.

O buna "tek darbe yöntemi" ya da "yöntemsiz yöntem" adını verir. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, bu yöntem kişinin kendini tasvir ettiği şeylerin yaratıcı gücüne teslim etmesini ve sonra bu gücü şeyleri tasvir etmek için kullandığı fırça ve kendi bileği gibi şeylere akışına bırakmasını gerektirir. Kişinin sanatı onun *physis*'e katılımıdır. *Creativity and Taoism* [Yaratıcılık ve Taoizm] adlı muhteşem kitabında, Chang Chung-yuan sekizinci yüzyıldan bir Çin dörtlüğü çevirir:

Yaban kazları uçsuz bucaksız göklerde uçar
Görüntüsü aşağıda soğuk suya yansır
Ne kazlar görüntülerini suya aksettirmek ister
Ne de su kazların görüntülerini tutmak.

Chang şöyle sürdürür: "Bu kısacık şiir yaratıcılık olarak yansıtma fikrinin bir metaforudur. Kazlar suyun üzerinde uçarken, görüntülerini aksettirme niyeti taşımadıkları gibi, suyun da onların uçuşunu yansıtmak gibi bir amacı yoktur. Ama işte o anda onların güzellikleri en yalın haliyle yansır."⁷ Yansıtma ya da temsil, Taocu sanatçının *physis*'inin, kendiliğinden ona akan ve ondan çıkan şeyin parçasıdır.

Çerçeveleme olarak temsil Batı'ya özgüdür. Eğer şimdi ben bazı alternatif temsil tarzları ve uygulamalarından örnekler veriyorsam, bu kesinlikle demek değildir ki, temsilin işlevi bahsettiğim kültürlerde aynıdır; benim yaptığım sadece çerçevelemeye alternatifler ortaya atmaktır. Bu alternatiflerin ikisi, sanatçı ve izleyicinin temsiller yoluyla temsil edilen nesneyle özdeşleşmesi, ve (örneğin) örnekleme yoluyla temsilin kendisinin temsil edilen nesneyle özdeşleşmesidir.

Hint Tantrizminde, imgeler tasvir edilen tanrıyla vecd içinde özdeşleşmek için kullanılır ve imgeler her şeyden önce böyle bir özdeşleşmeden doğar:

Tapınanın ve tapınılan tanrının gizli doğasının özdeşliği Tantrik ibadet

7. Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism* (New York: The Julian Press, 1963), 57.

felsefesinin ilk ilkesidir... [Tantrik bilge] gözlerinin önüne ve zihnine tanrının bir imgesini (*pratika*, *pratima*) getirir. Bu bir heykel, resim, bir tür sembol ya da yantra [geometrik şekil] olabilir... Tapınmanın ilk eylemi, içinden tanrının zihinsel imgesini düşünmek ve ardından içindeki bu incelikli biçimin tinsel enerjisini (*tejas*) kaba dışsal imgelere yansıtmaktır.⁸

Ya da başka şeyler yanında, ava yardımcı olması için kullanılan Menominee büyülerini düşünün:

Muhteşem avcılar olan sansarlar yazın otların arasında, kışın karın altında yılan gibi yumuşakça kayar; onlar avlanınaya giderken her zaman av bulacağından emindir, aynı zamanda insanlara, Me'napus'un [bu mitin kahramanının] halaları ve amcalarına iyi niyetlerini göstermek ister. Sansar Me'napus'a gelir ve şöyle der: "Ben karacanın ağzından girecek, bağırsaklarından çıkacağım, iç organlarından geçerken onu öldüreceğim." Ve bir şarkı tutturur.

"Pekala, benim küçük kardeşim, benim halalarım ve amcalarıma, insanlara avda yardımcı olmak üzere sen de ilaç bandında yer alacaksın." Böylece Me'napus sansarı büyü demetine kattı; ve sansar derisi bugün hâlâ oradadır.⁹

Sonuç olarak, büyü demeti, kunduz, vizon, kuşlar ve ayı dahil olmak üzere birçok hayvanın işaretlerini taşır hale gelir. Aynı zamanda, avda kullanılan araçların küçük temsilleri de büyü demetine takılır. O doğayla, hayvanların söz konusu olduğu doğal av süreçleriyle özdeşleşmenin bir aracıdır. O Menomineelerin kültürünün ve tinselliğinin özüdür; onların doğaya saygılarını ve av yoluyla doğaya katılımlarını özetler.

Benzer bant temsilleri Afrika'da Kongo halkı tarafından yaratılmıştır. Böylesi bir büyü demeti olan *Nkisi Nkita Nsumbu*'nun "ahlâksızları deri hastalığına yakalatma ve taşla çevirme, dürüstleri koruma ve fırtına yaratma" gücü vardır.¹⁰ Büyü demeti toprağı, taşı

8. Heinrich Zimmer, *Philosophies of India* (New York: Meridian, 1956), 581, 582.

9. "Myth and Ritual of a Menominee Medicine Bundle." *Native North American Spirituality of the Eastern Woodlands* (Mahwah, NJ: Paulist Press, 1979), 146.

10. Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit: African and AfroAmerican Art and Philosophy* (New York: Vintage, 1984), 119.

ve tohumları barındırır. Thompson'a göre, o bir bütün olarak dünyayı temsil eder. Ama dikkat edin, buradaki temsilin yapısı çerçeve-lemekten başka bir şey değildir. Halbuki, *Nkita Nsumbu* özellikle dünyanın parçası olmak ve onu barındırmakla dünyayı temsil eder. Artık temsille temsil edilen nesne arasında ontolojik bir uçurum yoktur; temsil, gerçekliği çerçeveleyerek estetik bir uzaklığa itmek yerine, gerçekliğe gömülerek onun içinde vuku bulur. Bu iki durumda da büyü demetleri geniş bir temsili pratikler bağlamında, özdeşleşmeyi hayata geçiren ritüeller ve seremoniler bağlamında kullanılır.

Tantrizm örneğinde, bilge imge aracılığıyla tanrıyla özdeşleşir. Büyü demetleri örneğinde ise, büyü dünyadan örnekler taşıyarak, avı, hatta bütün dünyayı temsil eder. Çerçevelemenin bu iki alternatifi Navajo şarkılarında birlike kullanılır. Burada, kültürel bir kahramanın bir kum resmi yapılır ve tedavi düşkün kişinin tasvirle özdeşleşmesi sayesinde gerçekleşir. Ama sonra özdeşleşme, fiili olarak tasvirde kullanılan kumun sağaltılacak kişiye uygulanması yoluyla gerçekleştirilir. Özdeşleşme bir kere başarıldığında, resim bir büyü olarak iş görür; o kendi başına tasvir edilen nesnenin bir örneği olarak etkilidir.

Yalnızca modern Batı'ya özgü estetik farklılaştırma bağlamında eser sürece, sürecin en azından tasvir ettiği şeye yabancılaştırılır. Ve aynı zamanda çalışma kendine de yabancılaştırılır, yani bir temsil olarak işlev görebilmesi için gerçekliği zorunlu olan gerçek bir şey olarak kendi ontolojik statüsüne yabancılaştırılır.

Gelgelelim, burada denebilir ki, bir kişinin ya da bir toplumun şeyleri nasıl yaptığına ilişkin kendisine anlattığı hikâye zorunlu olarak onların yaptıkları hakkındaki doğru/hakikat değildir. Hatta belki de biz dünyayı resim yoluyla "temsili ederek" kendimizle dünya arasına bir mesafe koymaya kalkışsak ve hatta resimleri (örneğin, sanat felsefesinde) estetik olarak temsili ederek kendimizle resimler arasına bir mesafe koymaya kalkışsak bile, dünya ve resimler buna direnir. Aslında, belki de, şeylerin yakınlığını, kabalığını ve hatta acımasızlığını dayanılmaz bulduğumuz için bu uzaklığa sığınıyoruz. Belki de bu tasvir ettiğimiz şeyden sakınma

gayreti, bizim için, sakınmanın imkânsızlığını gösteren en canlı örnektir. Belki de kadın bedenini resimlere hapsedme ve kullanma sadece, biz Batılı erkekler için kadın bedeninin kullanılmaya en amansızca direnen şey olduğunu gösteriyor.

IV

Sonuçta, öyle görünüyor ki, sanatsal (estetik) bir sanat anlayışı, estetisizm tarafından yaratılmış bağlamında bile yapılsa, sanatın özüne aykırıdır. Aynı şekilde, belki de teknolojik bir teknoloji anlayışı, teknolojik olarak yaratılmış bir bağlamda bile uygulansa, teknolojinin özüne aykırıdır. Taoculuk için, insanlar diğer şeyler arasında şeylerdir. Onlar kendi şeylikleri sayesinde şeyleri bilir ve onlara katılabilir. Ve son bölümde gördüğümüz gibi, bu içgörü yalnızca sanatın değil, onunla birlikte bilgi ve eylemin köklü bir biçimde yeniden tasarlanmasına taban oluşturabilir.

Chuang Tzu'dan alınma şu pasaj Taocu epistemolojiyi özetlemektedir:

Chuang Tzu ve Hui Tzu Hao Nehri kıyısında yürürlerken, Chuang Tzu dedi ki, "Bak, balıklar nasıl yüze çıkıp gönüllerince suda nasıl oynuyor! Bu, balıkların gerçekten hoşlandığı bir şey!"

Hui Tzu sordu, "Sen balık değilsin, balıkların neden hoşlandıklarını nasıl biliyorsun?"

Chuang Tzu dedi ki, "Sen ben değilsin, o halde sen benim balıkların neden hoşlandığını bilmediğimi nasıl biliyorsun?"

Hui Tzu karşılık verdi, "Ben sen değilim, bu yüzden elbette senin ne bildiğini bilmiyorum. Öte yandan, sen de elbette balık değilsin; bu da gösterir ki, sen balıkların neden hoşlandığını bilmiyorsun!"

Chuang Tzu yanıtladı, "Lütfen, gel başlangıçtaki soruna dönelim. Bana balıkların neden hoşlandığını *nasıl* bildiğimi sordun, dolayısıyla sen soruyu sorarken zaten benim onu bildiğimi biliyordun. Ben bunu burada, Hao kıyısında dikilerek biliyorum." (s. 110)

Bu karakteristik olarak oyuncu bir pasaj. Ama aynı zamanda, Batılı bir bakış açısından, "Nasıl biliyorsun" sorusuna çarpıcı bir ya-

nıtın ne olduğunu da ortaya koyuyor. Yanıt şu değil: "Balığın etkinliğini belli bir biçimde temsil ederek" ya da "balıkların canlı oynayışı üzerine enformasyon toplayarak." Yanıt şöyle: Chuang Tzu balıkların olduğu yerde olarak, kendini balık yerine koyarak, balıkların neden hoşlandığını bilir. Kişi özdeşleşmeyle, kendisinin şeyler arasında bir şey olması sayesinde bilir. Bu bir bilme biçimi ve bir sanat tarzı olarak çerçevelemeye bir alternatiftir.

Bizim nesneleri kullanan öznelere olduğumuz bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Biz her zaman tamamen olanın bir parçasıyız. Dolayısıyla, endüstriyel üretim de dahil, bütün insan yaratımı insanların şeylerin ortaya çıkışlarına katılımıdır. Tüm insan yaratımı şeylerin *physis*'ine şiirsel bir katılımıdır.

Bu içgörü teknoloji karşısında hem duyduğumuz kibrin hem de kendimize dönük nefretimizin silinip gitmesine imkân verir. Biz kendi gücümüzden gurur duyuyoruz. Ama teknolojinin özünde yatan güç en azından bizim gücümüz değildir. Biz, gerçekten gerçek olanın el değmemişliğine yapay dönüşümler dayatmak için, doğa olarak algıladığımız şeyden koparmakla kendimizi aşağılıyoruz. Ama bizim aracılığımızla doğanın kendisini dönüştürdüğünü söylemek daha doğrudur. Yine doğa kavramının bizatihi teknolojik olarak formüle edildiğini, yapaylık nosyonunun yanıltıcı olduğunu bir kere görürsek, aynı şeyi doğal olarak göreceğimizi söylemek de doğrudur.

Sonuç yerine



İstediğimize zaten sahibiz. Eğer bu kitapta bir içgörü olarak i-
letmek istediğim bir şey varsa, o da budur. Bu demek değildir ki,
değiştirilmesi gereken şeyler yoktur. Dediklerim, dünyamızı daha
berrak görebileceğimiz ve onu daha derinlemesine değerlendire-
bileceğimiz umudunun bir ifadesidir. Ne olduğumuz ve neye sahip
olduğumuzun ayırdına varma süreci hayata açılma sürecidir. Ve bu
sürece gömülmek yaşama sanatı dediğimiz şeydir. Huzur, olanın o-
lunlanmasıyla gelir; kendimizi otomobile, heavy metale ya da si-
lahlanmaya karşı konumlandırmak kendimize karşı konumlanmak
demektir, zira bizim gibi, silahlar da gerçektir. Ve biz bu şeyleri
yapan insanlarız; biz de yapılmış şeyleriz.

Belki de hepimizin kaynaşmayla yaşayabileceği en derin de-

neyim sevgidir/aşktır. Belki bu yüzden, sevişmenin aşkın, en azından belli bir aşkın, uygun ifadesi olduğunu düşünürüz çünkü sevişme fiziksel bir kaynaşmadır. Ve bir sevişme sanatı vardır, daha doğrusu, aşk yoksa sanat da yoktur; bir şeye duyduğumuz aşkla bir etkinliğe girmek o şeye bir sanat olarak uğraşmaktır. İşte bu nedenle, insanlık tarihi boyunca ve bütün yeryüzünde tinsel gelenekler sanata yönelmiş, hatta sanatın kendisi olmuştur. Sanat, gördüğümüz gibi, ritüel için zorunludur ve ritüel de hayatlar, mevsimler ve çağlar içinden geçiş yollarını işaretlemek için zorunludur. İnsanların yol işaretlerine ihtiyaçları vardır; insanların kendi yaptıklarını düşünürken, evrensel olarak çevrelerinde sürüp giden şeylere ilişkin de düşünmeleri gerekir. Ritüel, son olarak, dünyada var olmanın, kültür düzeninin her zaman doğa düzeni olduğunu göstermenin bir yoludur. Kültürel bağlantılarıyla sanat, doğal olanla yapıntı arasında fark olmadığını gösterir. Ve ritüel olan kaynaşmada büyük bir aşk ifadesi vardır. Dünyadaki değişimler korku, acı ve ölüm getirmiş olsa bile, bu değişikliklere duyduğumuz aşkı sanatsal yaratımla anlatırız. Sanat, dünyayı acılarıyla ve ölümleriyle birlikte sevebileceğimizi, hatta acıyı ve ölümü bile sevebileceğimizi gösterir.

Bu, acıyı acı olarak yaşamaya son vermek, kayıplarımız için üzülmemek ya da kaybolma korkusu çekmemek anlamına gelmez. Tam tersine, biz sanat yoluyla kendimizi bunlara tamamen açarız. Sanatta biz bu şeylere maruz kalma isteğimizi ifade ederiz. Bu ifade boşunadır, çünkü istekli olalım ya da olmayalım bu şeylere maruz kalacağız. Ama dünyanın acımasızlığıyla yüz yüze geldiğimizde bile kendimizi dünyaya açma arzusu büyük bir yüce gönüllülükten gelen bir tutumdur. Hakikat karşısında dövüşmek, onu bize bahşetmiş olan kadere ve tanrılara bir yumruk sallamak, ancak dövüşmenin kendisi kadar hayranlık duyulacak bir şeydir. Olanla dövüşmek, kaçınılmazdan nefret etmek ve onu saldırmak belki de insanların çekebileceği en derin acıları verir. Süreç içinde dünyamızı olumlamak, her acı kadar bunun acısını da tatmak demektir, çünkü kabul etmek zorunda olduğumuz bir şey de her şeyi kabul edemeyeceğimizdir.

Oysa bir sanatla uğraşmak, soyutlamaları unutmak ve kendimizi evrenin bir yuvası yapmaya girişmektir. Bir yuvayı teknolojik olarak, kendiliğinden, şu ya da bu biçimde yaparız. Bir sanatla uğraşmak bilinçli olarak kendimiz için bir yuva kurmaya başlamak, kendimizi dünyada yuvamızda hissetmektir. Bu, dünyayla fiili olarak daha açık ve daha içten ilgilenerek kim ve nerede olduğumuzun bilincini yükseltmektir. Bu, dünyevi olanın kutsallığını tatmanın, kendimizi ve şeyleri kutsamanın bir yoludur. Ve nihayet, sanat doğamızdır, gerçek oluşun, bir yuva kurmanın ve dünyayı sevmenin bir yoludur.



A

- Adorno, Theodor 98
 Afrika 19, 20
 Afrika kökenli Amerikalılar 98, 103, 105, 108, 109, 112
 Afrika kökenli Amerikan ayin müziği 107, 108
 Afrika kökenli Amerikan kültürü 114
 Afrika kökenli Amerikan müzik geleneği 108
 Afrika kültürü 110
 Afrika maskları 22
 Afrika müziği 123
 Afrikan-Amerikan 12
 ahlâk felsefesi 20
 ahlâk kuralları 85
 Alexander, Thomas 11, 47
 alt kültür 21, 103
 Amerikan country müziği 114
 Amerikan kültürü 114
 Amerikan müziği 21
 Ames, Roger 114, 115, 116, 118, 121
 Aristo 23
 Armstrong, Louis 107
 aşk 168
 avangart estetik 97
 avangart sanat 25, 80, 84, 91, 93
 avantgard kültür 91
 Ayer, A. J. 132

B

- Band, J. Geils 109
 Batı estetiği 11
 Batı felsefesi 11, 90
 Batı kültürü 11, 12, 29, 76, 85, 97, 115, 120, 121

- Batılı estetik kavrayış 24
 Batılı felsefe 117
 Batılı güzel sanatlar 93
 Batılı kültür 96, 116, 118, 119, 121
 Batılı olmayan kültürler 85
 Batılı sanat 18, 21, 22, 42, 74, 84
 Batılı sanat felsefesi 22
 Baudlaire, Charles 82
 Beethoven 131
 Beethoven, Ludwig von 39, 87
 Bell, Clive 83, 85, 129
 benlik 79
 Berger, Thomas 68
 Berleant, Arnold 11, 55, 136
 beyaz Amerika 114
Bhagavad-Gita 12, 22, 58
 Binyon, Laurence 161
 bireysellik 107, 115
 Black, Clint 127
 Bloom, Allan 98
 blues 12, 77, 97, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 140
 Bois, W. E. B. Du 106
 bop 128
 Borges, Jorge Luis 50
 Branch, Billy 107
bricoleur 39
 bricoleur sorunu 30
 Brothers, Allman 109
 Brown, James 108
 Brown, Marty 127
 Buda 47
 Budizm 48, 60, 155
 Bullough, Edward 21, 100, 135
 Burden, Chris 94

burjuvazi 87
Busselwhite, Charlie 110
Butterfield, Paul 109

C-Ç

Cage 116
Carroll, Noel 92
Carter, Maybelle 125
caz 102, 107, 109, 112, 122
Cervantes 50, 51
Chase, Gilbert 105
Chödrön, Pema 48
Christo 25
cinsellik 107
Clapton, Eric 109
Clarke, William 107
Cline, Patsy 125
Clinton, Bill 134
Coe, David Allan 122
Cohen, Ted 38
Conlee, John 124
Conley, Thomas 126
Constant, Benjamin 81
Coomaraswamy, Ananda 70, 71, 72, 73, 111
country müziği 12, 77, 96, 97, 98, 113, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 140, 143
Cousin, Victor 81
Cray, Robert 107
Çeyen 68, 69
Çin 21
Çin felsefesi 117, 153
Çin kültürü 23, 115, 116, 119, 125
Çin sanatı 20
Çin Taoizmi 151
çizgi roman 89, 102

D

dans 21, 28, 33, 110
Danto Arthur 50, 78, 79, 80, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 116, 119
Dee, Kool Moe 109
Descartes, René 115, 119, 130, 132, 133
Dewey, John 27, 32, 33, 43, 47, 88, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 110, 111, 131, 136, 139
Dickie, George 26, 40, 42, 92, 93
didaktizm 84

din 22
dini eser 22
dinsel 20, 23, 24, 25, 30, 32, 56, 58, 59, 66, 67, 68, 81, 83, 90
Douglass, Frederick 112
Duchamp, Marcel 37, 90, 91
dünyaya gömülme 10

E

edebiyat 73, 83
eğitim 17, 25, 145, 146; 151
ekspresyonist 87, 89, 93
Elvis 42
emek 10
empresyonist 83, 115
endüstriyel sanatlar 86
epistemoloji 100, 136, 137, 138, 165
epistemolojik 130, 131
Eski Yunan 23
eski Yunan estetiği 23
estetik 9, 21, 22, 23, 23, 24, 25, 30, 33, 50, 51, 55, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 81, 83, 88, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 111, 114, 114, 129, 130, 131, 132, 135, 140, 141, 164, 164, 165
estetik deneyim 21
estetik farklılaşma 88, 89
estetik tavır 21
estetik yabancılaşma 77, 95
estetisizm 82, 165
etik 58, 59, 61, 69
etimoloji 42, 43, 72
etnosantrizm 19

F

farklılaşmaya dayalı sanat 92
farklılaştırmacı sanat 91, 92, 103, 106
Faulkner, William 73
felsefe 19, 20, 22, 41, 117, 119, 137
felsefe tarihi 79
Fingarette, Herbert 120, 121, 124
Finn 110
Flac, Audrey 28
Flaubert, Gustave 82
folk 99
foto-realizm 116
Foucault, Michel 136
Franklin, Aretha 108
Fransız romantizmi 80

Frith, William 129

Fry, Roger 83

funk 97

G

Gadamer, Hans-Georg 88, 101, 106

Gauguin, Paul 87

Gautier, Théophile 82

geleneksel kültür 120

Goethe, Johann Wolfgang von 81

Gogh, Van 23, 87

Goodman, Benny 109

Goodman, Nelson 101

Goodman, Steve 122

Graham, Martha 124, 131

Greenberg, Clement 83, 85, 89, 97, 118,
119, 121, 127

Guernica 25

güzel sanatlar 12, 23, 36, 41, 43, 70, 73,
76, 86, 86, 89, 99, 101, 103, 128, 130,
135, 140

H

Haggard, Merle 126

halk sanatı 41

Hall, David 114, 115, 116, 118, 121

Han, Thich Nhat 46, 47

Hand, W. C. 110

Handel, George Friedric 87

Han, Thich Nhat 64

heavy metal 21, 128, 167

Hegel, G. W. F. 78, 100

Heidegger, Martin 71, 136, 149, 150, 151,
152, 155, 155, 156, 157, 158, 160

heykel 28

Hristiyan 143

Hristiyanlık 86

Hinduizm 12, 48, 58

Hint felsefesi 22, 137

Hint sanatı 74

Hint Tantrizmi 162

hip hop 97, 99

Hogarth, William 25

Holiday, Billie 107

Hooker, John Lee 108

Hsiang, Kuo 156

Hume 132

I-İ

letaka, Fujiwara 53

idealizm 73

imge 90

insan cinselliği 28

J

Jackson, Alan 124, 125, 127

Jackson, Mahalia 85

Jainizm 60

Japon 12, 23

Japon çay seremonisi 12, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 85, 86, 143

Japon kültürü 23

Jones, George 110, 112, 121, 123, 125,
126

Judds 126

K

Kallen, Horace 33, 34

Kandinsky, Wassily 74, 87

Kant, Immanuel 81, 83, 100

kavramsalcılık 116

Kell, Ellsworth 84

kendiliğinden kültür 101

Kızılderili sanatı 74

Kierkegaard, Sören 57, 69

King, B. B. 107

King, Rodney 90

kitsch 106, 119

klasik blues 105

klasik müzik 96, 108

klasik rock 21, 128

Klimt, Hilma af 74

Konfüçyüs 12, 20, 21, 113, 114, 115, 116,
119, 120, 126, 127, 153

Konfüçyüs felsefesi 117

Konfüçyüsçü 55, 56, 117

Konfüçyüsçülük 12, 50

Krişna 58, 59, 60, 61, 65, 66, 69

Kruger, Barbara 91

kültür 11, 18, 19, 21, 38, 70, 77, 98, 105,
107, 110, 114, 115, 115, 117, 118, 119,
124, 128, 131, 135, 140, 144, 153, 158,
168

kültürel emperyalizm 99

L

Lau, D. C. 113

Levinson 93
Levinson, Jerrold 26, 92
Lichtenstein, Roy 89
Lomax, Alan 105
Lomax, John 105
Louis, Morris 87
Loveless, Patty 127

M

madde bağımlılığı 108
Mahabharata 22, 58, 59, 69
Mahalia 86
Malevich, Kazimir 89
Mallarmé, Stéphane 22
Manzoni, Piero 18
Marilyn, Monroe 89
Matisse, Henri 84, 131
McDermott, John 11
Menard, Pierre 50, 51
Merda d'artista 18
Mettallica 97
Miller, Mara 11, 140
mimari 20, 28
minimalizm 116
mitoloji 28
Modern Sanatlar Müzesi 84, 94
modern sanat 101, 106, 109, 119
modernizm 74, 81, 115, 118, 129
modernist sanat 106
Mohizm 117
Mona Lisa 18
Monet, Claude 20, 89
Monroe, Bill 122
Murai, Yasuhiko 52
müzik 20, 21, 21, 28, 96, 97, 98, 110, 111,
113, 114, 127, 128
müzikologlar 99

N

narsisizm 93
Navajo 18, 72, 85, 143, 164
Needleman, Carla 48
neo-klasisizm 81
nevroz 79
Noland, Kenneth 87
Novitz, David 11, 99

O-Ö

Okakura, Kakuzo 52

oyun 10
özbilgi istenci 80
özbilinç 79, 80, 85, 86, 88, 91, 91, 93
özümle(n)me 10, 13, 25, 34, 35, 36, 37,
141
özyıkım istenci 80

P

Pater, Walter 82, 83
Picasso, Pablo 89
Platon 90
Pollock, Jackson 87, 109
pop art 89, 115, 116
popüler kültür 89, 90
popüler müzik 11, 12, 98, 99, 105
popüler sanat 41, 86, 97, 98, 128, 130,
140
post-empresyonist 83, 103
postmodern 90
Pound, Ezra 115
Presley, Elvis 41, 89
psikoseksüel 30
punk 21, 143

R

Radhakrishnan 137
Rainey, Ma 105
rap 21, 112, 128
Rembrandt 41
resim 28, 29, 30, 43, 109, 161, 164
resimli roman 94
rhythm and blues 112
rock 96, 99
rock müzik 42
Rodchenko, Alexander 89
Rodgers, Jimmie 121, 122, 127
Rohe, Mies van der 131
romantizm 81
Rorty, Richard 136
Rönesans 42, 43, 135
Rus avangartları 89

S-Ş

Saffire 107
Saigyo 53
Sam, Magic 107
sanat 9, 10, 12, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36,
37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49,

57, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 76, 77,
79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101,
102, 103, 110, 111, 114, 116, 117, 119,
128, 129, 130, 131, 134, 135, 138, 140,
141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 152,
158, 159, 160, 161, 165, 166, 168, 169

sanat düşmanlığı 84
sanat eğitimi 146
sanat eseri 17, 18, 22, 26, 27, 28, 29, 32,
33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 55, 56,
66, 67, 83, 84, 90, 90, 92, 93, 100, 102,
117, 130, 142
sanat felsefesi 19, 86, 88
sanat için sanat 80
sanat kuramı 9, 18, 26, 27, 49, 76, 85
sanat kültürü 91
sanat paradigması 56
sanat piyasası 88
sanat sanat içindir 83, 84, 85, 97, 101,
109, 129
sanat tarihi 78, 79, 80, 83, 87, 88, 119,
128
sanatçı gettolar 90
sanatsal etkinlik 41, 46
sanatsal itki 30
sanatsal modernizm 130
sanatsal süreç 31, 32, 37, 39, 45
Sand, Georg 82
Scharfstein, Ben-Ami 11, 141
Schelling, Friedrich von 81
Schiller, J. C. F. 27, 81
Schubert, Franz 97
Seals, Son 107
Shinke 53
Shinto 55
Shopenhauer, Artur 100
Shusterman, Richard 11, 97, 98
sınıf 85
sınıf ayrımcılığı 103
sınıf ilişkileri 92
Smith, Bessie 105
Sokei, Nambo 49
soul 99, 112
soyut dışavurumculuğu 116
soyut resim 90, 94
soyut sanat 25, 90
soyut sanat tarihi 89
süsleme sanatları 23, 86

Sweethearts of the Rodeo 127
swing 128
şehvet 108
şiddet 108
Şoştakoviç, Dimitri 98

T

Tanrı 28, 39, 69, 84, 89, 112
Tantrizm 48, 164
Taocu 55, 159
Taoculuk 154, 157, 165
taoizm 12, 13, 50, 71, 117, 153, 162
tarih 78, 85, 117
teknoloji 13, 77, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 165, 166
teknolojik medya 98
teleoloji 80, 119
Tippin, Aaron 98
Titian 39
Travis, Randy 123
Trungpa, Chögyam 48
Tzu, Hsün 20, 21, 127, 128
Tzu, Mo 128

U-Ü

uygulamalı sanatlar 23, 86
Uzakdoğu kültürleri 20
üst sınıflar 101

V-W

Vajrayana 48
Warhol, Andy 37, 38, 39, 89, 91
Water, Muddy 108
We, Wang 161
Weitz 42
Weitz, Morris 40, 41
Whitley, Keith 126
Whitney 91
Wilcox, John 81
Wilde, Oscar 82
Wilfflin, Heinrich 83
Williams, Hank 96, 121, 125
Winter, Johnny 110
Wolf, Howling 107
Wollheim, Richard 27, 30
Wynette, Tammy 123

Y

yabancılaşma 76, 88, 91, 102

yeni eleştiri akımı 83
Yerli Amerikalı 12, 68
yoksulluk 108, 109
Yoruma kùltùrù 19

Z
zanaat 10, 11, 23, 39, 41, 48, 49, 70, 128,
130, 131, 134, 140
zekâ 130
Zen 12, 46, 47, 49, 50, 55
Zen Budizm 12, 46

"Dünya, bencilliğin ve kabalığın karanlığında yolunu bulmaya çalışıyor. Bilgi kötü bir vicdana satılmış, iyilik fayda adına yapılıyor. Doğu ve Batı, bir öfke denizinde kafalarını tokuşturan iki ejderha gibi hayat cevherini yeniden elde etmek için nafile uğraşüyor. Büyük felaketi tamir etmesi için yeniden bir Niuka'ya ihtiyacımız var; o büyük yeniden doğuş gününü bekliyoruz. Bu arada, bir yudum çay içelim..."

Monet'nin bir resmini gün ışığında görebilir misiniz, evirip çevirebilir misiniz onu? Peki sudan yansıyan ay ışığında nasıl görünürdü acaba? Bilemiyoruz, çünkü Batılı anlamında sanat, ancak kuyrukta bekledikten sonra içine girebildiğimiz, taş zemininde topuklarımızı tıkırdattığımız, bir ucundan öbür ucuna yürüyene dek ayaklarımıza kara suların indiği, "müze" denen binalara hapsedilmiştir. Biz bir Monet resmini, ancak, o da eğer yeterince "kültürlü" ve yeterince seçkinsek, "doğru" ışık altında ve "doğru" açıdan görebiliriz. Oysa, Crispin Sartwell, bize Batı dillerindeki "sanat" sözcüğünün antik Yunan, Çin ve Hint kültürlerindeki karşılığının, "yaptığına kendini vererek ve maharetle yapmak" nosyonuna denk düştüğünü anımsatıyor. Yani Batı-dışı kültürlerde sanat, kişinin dünyayla arasına bir mesafe koyarak dünyaya bir çerçevenin ardından bakması değil, dünyayla bütünleşmesi, kendini dünyaya açarak onunla bir olması demektir. İşte bu yüzden, Japon kültüründe çay yapmak ve çay içmek bir sanattır; bu yüzden, Menomince kültüründe avlanmak bir sanattır; Navaço kültüründe sağaltım bir sanattır.

Yaşamak kendini dünyaya açmak ve çevreyle bütünleşmek demek olduğu için, bütün dünya tinsel geleneklerinde, yaşamak bir sanattır.

Sartwell, *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*'te kendimizi olana açmayı, kendimizi gerçek olarak yaşamayı önermişti bize; acılardan kaçarak değil, kendimizi akışa bırakarak acılara katlanmayı; bedenimizi ve aklımızı aşka teslim etmeyi... *Yaşama Sanatı*'nda da bir sanat olarak yaşamayı öneriyor. Konfüçyüs'ten Heidegger'e uzanan bir düşünce geleneğini izleyerek, kendimizi yaptığımız işe vermenin, yaptığımızla bir olmanın ve böylece kendimizi bilmenin yollarını gösteriyor bize. Sanatı, müzelerden çıkarıp gündelik hayata iade ediyor; akılla duyguyu, teknolojiyle doğayı barıştırıyor. Sanat ve zanaat ayrımının aslında Batı düşüncesinin bir kuruntusu olduğunu gösteriyor; çay ustasını, çömlekçiyi, ressamı, blues şarkıcısını ve fırıncıyı kaynaştırıyor. Böylece, bu dünyanın bir parçası olduğumuzu, dünyadaki şeyler arasında bir şey olduğumuzu hatırlıyoruz. Yeni yetme bir heyecanla, yaşama sanatını keşfediyoruz.

Hepimiz birer sanatçıyız. Öyleyse, birer yudum çay içelim...

AYRINTI İNCELEME
ISBN 975-539-271-8



9 789755 392714

