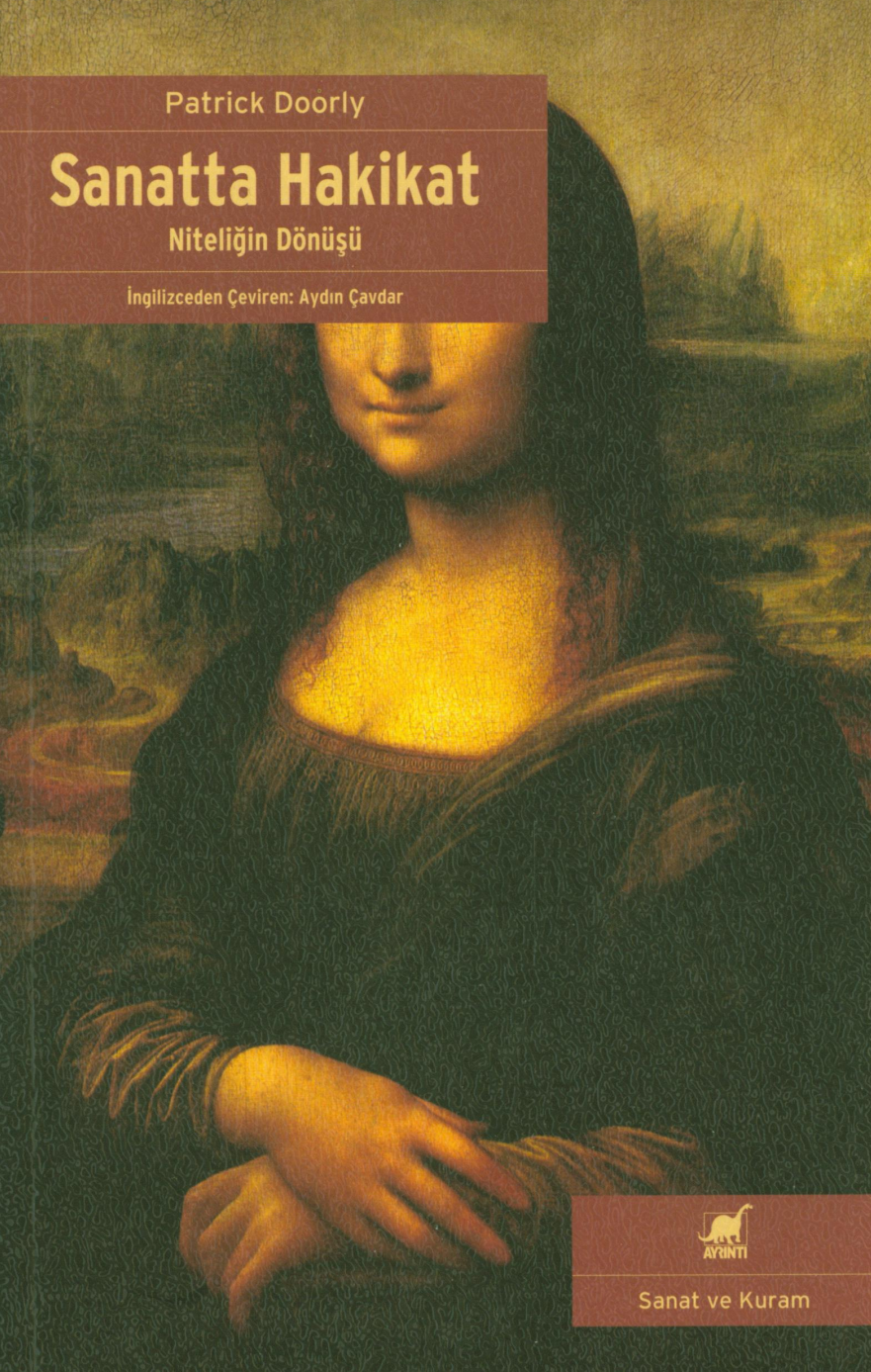
Patrick Doorly

Sanatta Hakikat

Niteliğin Dönüşü

İngilizceden Çeviren: Aydın Çavdar



AYRINTI

Sanat ve Kuram

PATRICK DOORLY:
Oxford Üniversitesi'nde sanat tarihi dersleri vermektedir. Oxford'un yanı sıra, yarı-zamanlı olarak İtalya'daki kimi üniversitelerde de Yunan ve Roma sanatları üzerine dersler vermekte, bu alanlarda kitaplar yazmaktadır.

.....

PATRICK DOORLY

Sanatta Hakikat
Niteliğin Dönüşü

Patrick Doorly

Ayrıntı: *1333*
Sanat ve Kuram Dizisi: 64

Sanatta Hakikat
Niteliğin Dönüşü
Patrick Doorly

Kitabın Özgün Adı
Truth About Art
Reclaiming Quality

İngilizceden Çeviren
Aydın Çavdar

Yayına Hazırlayan
Derviş Aydın Akkoç

Son Okuma
Barış Özdemir

© 2013, Patrick Doorly
Originally published in the UK by John Hunt Publishing Ltd
Laurel House, Station Approach, Alresford, Hants, SO24 9JH, UK
Published in 2013 under licence from John Hunt Publishing Ltd

Bu çevirinin Türkçe Yayın Hakları Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Bu çevirinin Türkçe Yayın Hakları AnatoliaLit aracılığıyla alınmıştır.

Kapak Fotoğrafı
Nikada/E+/Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa - Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı / Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 33160

Birinci Basım: *2019*
Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-396-3
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrinliyayinlari

Sanatta Hakikat
Niteliğin Dönüşü

Patrick Doorly

SANAT VE KURAM DİZİSİ

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

EDEBİYAT, ELEŞTİRİ VE KURAMA GİRİŞ
Andrew Bennett & Nicholas Royle

AYKIRI CİNSELLİKLER
Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve
Cinsiyet Kimliği
Kıvanç Tanrıyar

TİYATRO TARİHİ
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

YAŞAM VE YAPIT
Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları
Tim Parks

İçindekiler

Kitaba Başlamadan Önce Lütfen Okuyun 9
1. Gizem 17
1.1 Sanat veya Güzel Sanat 17
1.2 Sanat veya Zanaat 35
1.3 Sanatın Aydınlanma Kategorileri 48
1.4 Hayal Gücü 61
2. Estetik 68
2.1 Filozofların Sanat Hakkındaki Görüşleri 69
2.2 Pirsig'in Estetik Eleştirisi 82
2.3 Gombrich'in Platon Eleştirisi 96
3. Deha 113
3.1 Roma Dehası 114
3.2 Büyük D ile Başlayan Deha 124
3.3 En Yüce Zanaatkâr 131
3.4 Efsanelerin Dönüşümü 150

4. Erdem 159
4.1 Roma Dilinde Virtus 160
4.2 Shakespeare'in Mükemmelliği 166
4.3 Lekesiz Kâğıtlar 183
4.4 Karşı Örnekler 204
5. Yüce 210
5.1 Sanatın Kuralları 211
5.2 Kural Yıkıcı 238
5.3 Tiyatro Oyunlarının Kuralları 254
6. Romantizm 262
6.1 Soylu Vahşi 263
6.2 Mantığın Uykusu 276
6.3 Romantik Sanat 284
7. Transandantal Sanat 297
7.1 Sanatın İcadı 298
7.2 Hegel ve Sanat 316
7.3 Plotinus'un Sanat Üzerine Görüşleri 327
8. Nitelik Metafiziği 335
8.1 Kapsamlı Metafizik 335
8.2 Statik Değer Biçimleri 345
8.3 Sanat ve Nitelik Metafiziği 362
8.4 İyi, Sıfat Olmasının Yanı Sıra Aynı Zamanda İsimdir 371
9. Sanat Kanonları 383
9.1 Nitelik Hakkında Sanat Tarihçilerinin Görüşleri 384
9.2 Mükemmelliğin Kanonları 396
9.3 Değerden-muaf Beşeri Bilimler 406
9.4 Sanata Sanat Tarihi İçindeki Konumunu Yeniden Kazandırmak 422
10. Anti-Sanat 433
10.1 Eleştiri 433
10.2 Marcel Duchamp 437
10.3 Anti-sanatsal Miras 455
11. Sanatta Hakikat 460
11.1 Sanat ve Nitelik 460
11.2 Sonsöz 470
Ek Bölüm: Unilever Sergileri 473
Sanatta Hakikat: Niteliğin Dönüşü 494
Teşekkürler 496
Kaynakça 498

Kitaba Başlamadan Önce Lütfen Okuyun

Her şeyden önce bu kitabın bir ders kitabı olmadığını söylememiz gerekir. Geride kalan üç yüz yıl boyunca sanatı tanımlamak adına sergilenmiş çeşitli çabaları araştırıp, sonrasında da bu girişimlerden her birinin niçin yetersiz kaldığını ortaya koymak niyetinde değiliz; çünkü zaten sanatın unsurlarının ne olduğu konusunda herhangi bir fikir birliğinden söz etmek mümkün değil. *Sanatta Hakikat*, sanatın doğası üzerine sunduğu tez açısından farklılaşıyor, çünkü sanatı deneyimlere ve tarihe dayalı kanıtlarla test ederek ele alıyor. Gerçek şu ki, sanat bir değer yansıtır. İnsan yapımı bir eser, biz o eserin niteliğini fark edip algılayabildiğimiz ölçüde sanat eserine dönüşür. Kötü bir sanat eseri, tıpkı kötü beceri ifadesi gibi bir oksimorondur, birbiriyle çelişen terimlerin bir arada kullanılmasıdır.

Sanat terimi, bir obje kategorisini veya belli sınıftaki aktiviteleri ifade edecek şekilde yanlış kullanıma maruz bırakıldığında Sanat bir Gizeme Dönüştü – Birinci Bölüm'ün Başlığı. Bu vahim hata, klasik heykelcilik etkinliklerinin tamamının birden "sanat" olarak ilk kez etiketlendiği on sekizinci yüzyılın ortalarında yapıldı. Aynı yüzyılın daha erken dönemlerinde güzel sanatlar, bir kategori olarak tanımlanmıştı; böylece niteleyici unsur olan "güzel" ifadesinin düşürülmesi, klasik heykelciliğe ait tüm etkinliklerin sanat başlığı altına kaymasına neden oldu. Önceki yüzyıllarda durum böyle değildi. Resim, heykel ve mimarlık sanatlarının uygulayıcılarının sanatçı olarak adlandırılmadığı Rönesans Dönemi İtalya'sında bu etkinlikler için oluşturulmuş genel bir başlık yoktu. Antik Yunan'da Platon, ayakkabıcılıktan, gemi kaptanlığından ve tıptan sanat olarak bahsediyordu. Resim ve şiire ise kötü gözle bakıyordu, çünkü iddiasına göre bu sanatlar ilimden yoksundu. Sanatın ilimle karıştırılması, klasik felsefeden kalan ve ilerleyen dönemde de Batı'nın entelektüel geleneğini açmaza sokan bir mirastı.

Bugün de sanatın ne anlama geldiği konusunda şaşkınlık içindeyiz, çünkü nitelik kavramını ayırt edici özelliği üzerinden değerlendirmiyoruz. Kitap da bu noktadan başlıyor. Sonrasında da, sanatla ilgili düşüncelerimizi böylesi düğümler haline getirmiş iplikleri birer birer çözmeye koyuluyor. Saygı uyandıran transandantal bir gizem olarak sanatla, kelimeyi esneterek sanat olarak tanımlanan ve pek fazla ilgi çekmeyen sayısız günlük aktivite arasında büyük bir ayrım olduğunu kabul ediyoruz. 1937 yılında felsefeci R. G. Collingwood, gündelik meşgaleleri de "gerçek sanat" olarak değerlendirmek şeklindeki "görgüsüz yanılgı"yı reddetmiştir. Diğer yandan 1950 yılında E. H. Gombrich, meşhur sözünü söyleyerek artık büyük S ile başlayan bir Sanat olmadığını ilan ediyordu, ama eski Sanat'tan ne kastettiğini ifade etmemişti. Çok sayıdaki bu gösterişsiz sanatlar ancak 1974 yılında bir kahramana kavuşabilecekti; Robert M. Pirsig'in *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı** adlı kitabı nitelik kavramını çığır açıcı bir şekilde sorguluyordu. Kitap birçok entelektüel arasında hayranlık uyandırmış olmasına rağmen, Pirsig'in yüksek nitelikli çaba olarak ortaya koyduğu sanat anlayışı sanat tarihçileri tarafından görmezden gelindi; biz ise hak ettiği ilgiyi burada göstereceğiz.

* Robert M. Pirsig, *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, Çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları. (y.h.n.)

İkinci Bölüm, sanata dair Birinci Bölüm'de tanımlanan yaklaşımlardan en umut verici üç tanesini keşfe çıkıyor. Collingwood, sanat üzerine görüşlerinin çoğunu Immanuel Kant'tan türetmişti; ki Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi** adlı eserinde (1790) estetiğe dair oluşturduğu formül, Sanatla ilgili en modern varsayımların başlıca çıkış noktasıdır diyebiliriz. Kant, niçin herkesin, amacı güzellik olan bir beğeni anlayışı üzerinde uzlaşması gerektiğini açıklamaya çalışmıştı. Bu nafile bir girişimdi, çünkü hiçbir entelektüel yapı, güzelliğin ne olduğunu saptayamaz; özellikle de takdir ettikleri bu erdemden yoksun olanlar bunu yapamaz. Tıpkı nitelik gibi güzellik de, bakanın gözlerinden bağımsız olmadığı için hiçbir tanıma sığmaz. Akademisyenler, bilimin ve bilgeliğin alamet-i farikası olarak gördükleri nesnelliğin peşinde oldukları için, ne nesnel ne de ölçülebilir olan nitelik meselesinden uzak dururlar. Diğer yandan nitelik, öznel de değildir; çünkü Michelangelo'nun, Mozart'ın veya lüks bir arabanın ya da lezzetli bir yemeğin üstün özellikleri gözlemcinin, seyircinin, sürücünün veya yemeği yiyenin uydurmaları değildir. Pirsig, Niteliği, özne ve objenin *birliğinde* bulmuştu: Nitelik, bir organizmanın çevresine gösterdiği reaksiyondur. (Tam bir özne-obje deneyimini işaret etmek için büyük N harfini kullanıyordu.)

Nitelik, öznel olduğu yaftasından kurtulduğunda akademik alana katılabilir hale gelir. Sanat, iyi veya kötü icra edilebilen bir aktivitedir ve işin sanat kısmı bunu iyi icra etmekte yatar. Pirsig, Nitelik kavramının izini felsefenin kurucu babalarına kadar sürerek kavramı felsefi ana akıma da geri kazandırmıştı. Platon'un diyaloglarında Sokrates, geleneksel olarak "erdem" şeklinde tercüme edilen ve daha yakın zamanda "mükemmelik" olarak aktarılan *aretê* kelimesinin tanımı konusunda muhataplarıyla sürekli çekişme içindeydi. Nitelik veya Niteliklilik kelimesi, Sokrates'in rasyonelliğini sarsan erdem için daha bile iyi bir kelimedir diyebiliriz. Nitelik kavramının tecrübe edilişi dinamik ve sözlerle ifade edilemeyen bir deneyim olduğu için, kelimeyi tanımlamaları için meydan okuduğu sofistlerin hepsi başarısız olmaya mahkûmdu. *Aretê*, kelimelerle tanımlanamaz, ama varlığı hissedilir durumdadır ve çok sayıdaki tezahüründen sanat tarihi açısından önemli esaslar

* Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi. (y.h.n.)

oluşturulmuştur. Aslında Latince *ars* kelimesi ve Yunanca *aretê*, ortak bir Hint-Avrupa dil ailesi kökenine sahiptir.

Estetik başlıklı İkinci Bölüm, Gombrich'in (güzel) sanatlar diyerek kast ettiği imge yaratıcılığını da göz önünde bulunduruyor. Gombrich'in en büyük başarılarından biri, heykeltıraş ve ressamların, Platon'un iddia ettiğinin aksine doğayı taklit etmediklerini göstermek olmuştu. Bunun yerine, Gombrich'in iddiasına göre, kendi öncülerinin eserlerine öykünüyorlardı, deneme yanılmalarla doğru ayarı yakalayarak doğayla gitgide daha yakın bir bağlantı içine giriyorlardı. Bu amaç, elbette ki, yalnızca belli dönemlerde ve belli yerlerde, özellikle eski Yunan'da ve Rönesans Dönemi İtalya'sında benimsenmişti. Sanatçıların her zaman her yerde arayışında oldukları şey mükemmellik olmuştur, buna da, miras aldıkları geleneği yaşadıkları dönemin ihtiyaçlarına göre ayarlayarak ulaşmaya çalışırlar. Pirsig ve Gombich'in derin analizlerinin bu sentezi kitabın tezini oluşturmaktadır.

Kant, güzel sanatlar icracısını Dehayla özdeşleştirmişti, dolayısıyla Üçüncü Bölüm bu baştan çıkarıcı yeniliğin liyakatini değerlendiriyor. Deha kelimesi, "ruh" kelimesinin Latince karşılığıydı; Shakespeare de bu kelimeyi bu anlamıyla biliyordu. Ancak on sekizinci yüzyılla beraber Deha, başarıları orijinalliğiyle ve kural tanımazlığıyla farklılaşan bir süpermene dönüştü. On sekizinci yüzyılda anlaşıldığı şekliyle Deha kavramı Leonardo için kullanıldığında ciddi ölçüde yanlış bir tanımlamaydı. Rönesans Dönemi İtalya'sında en fazla hayranlık duyulan değer *virtù*, yani erdemdi; kelime, Platon'un *aretê* anlayışını Latince ifade etmek için Roma dilindeki *virtus* kelimesinden türetilmişti. Dördüncü Bölüm *virtù*'yu, yani erdemi Nitelik olarak yorumlamaya çalışıyor ve Michelangelo, Shakespeare ve Rembrandt'a ne kadar uyduğunu gösteriyor.

Geçmiş dönemin sanat anlayışıyla modern sanat anlayışı arasında bir diyalog kurulması uzun süredir imkânsız kabul edilmektedir, çünkü geçmişin sanatçıları modern dönemin ihtiyaçlarının ne olduğunu bilmiyorlardı. Nitelik kavramı, yazılı ve görsel kayıtları eşdeğer klasik değerlerle yeniden bir araya getirir. Temelden farklı bilgi anlayışlarına rağmen hem Platon hem de Aristo, ilimin bir dalı olacak şekilde bir sanat tanımlanabileceğini varsaymışlardır. Bu felsefi büyü, 1674 yılında Longinus'un ilmi eseri *On the*

Sublime'ın [Yüce Üzerine] Fransızcaya çevrilmesiyle kırılmıştır ancak. Longinus, sanatın tanımının *technologia* olduğunu söylüyordu, ancak ona göre yüce olanı ifade etmek adına kullanılacak herhangi bir kelime bu yüceliği mahvederdi. Sofistlerin Sokrates'e hiçbir zaman veremediği yanıt buydu. Yüce hakkındaki Beşinci Bölüm, sanatın eski kurallarını yeniden yazıyor; böylelikle okurlar da, sanatçıların ve eleştirmenlerin eski kuralları ellerinin tersiyle ittiklerinde yaşadıkları heyecanın bir kısmını yaşama imkânı bulabiliyorlar.

Bilginin erişim alanının ötesinde konumlanmış bir değerin yarattığı ürpertiler, sonraki bir buçuk yüzyıl boyunca Avrupa'nın kültürel manzarasını yeni baştan şekillendirdi. Bu yeni oluşumun bir sonucu da, estetik felsefecileri tarafından ortaya konan yaratım ve bununla beraber sanata getirilen modern yaklaşımdı; bir diğer sonuç ise Deha'yı benimsemiş olmalarıydı; üçüncü bir sonuç ise Altıncı Bölüm'ün konusu olan, şu anda Romantizm olarak adlandırdığımız kültürel dönüşümdü.

Değer'i, sanatın kalitesinin belirleyicisi olarak kabul etmenin çok önemli bir avantajı, değer anlayışının en önde gelen savunucusu olan Platon'un, bu anlayışın geçmişi hakkında bugün artık bize bilgi verebiliyor olmasıdır. Burada yine Pirsig, Platon'un üstün değer anlayışını daha sonraki nesiller için anlaşılmaz kılan hatayı tanımlayarak bize Platon'u anlama imkânı veren zemini oluşturmuştur. Platon'a göre, bilen kişiye bilmenin gücünü veren şey İyi İdeası'dır. Eğer İyi, belli ve değişmeyen bir İdea ise, Platon'un yaptığı bu saptamanın anlamı belirsiz kalır. Ama eğer İyi'nin özgür ve tanımsız olmasına izin verilirse, bildiğimiz ve değer verdiğimiz her şey yaşadığımız deneyimden ibarettir, bilim insanları ve sanatçılar da buna dahil. Pirsig, ikinci kitabı *Lila*'da*(1993) İyi'yi ikiye ayırır; birincisi, Arşimet'i banyoda ayağa kaldırıp bağırtan heyecandır, dinamik Niteliktir; ikincisi ise, statik Niteliktir, yani bu heyecanın sonunda ortaya çıkan özgül ağırlık yasasıdır veya dinamik olaydan elimizde kalan her şeydir denebilir.

Etiketlerin dikkatimizi dağıtmasına izin vermemeliyiz: mükemmellik, İyi, güzel, yüce, *virtù, aretê,* Nitelik; bunların hepsi anlam ve değerin aniden ortaya çıkışında hazzımızı ifade eden kodlar.

---

* Robert M. Pirsig, *Lila*, Çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları. (y.h.n.)

Statik Nitelik ise bu yaratıcı an geçtikten sonra varlığını sürdüren her ne varsa onu ifade eder. Platon ve Aristo'yu sanatı ilimle karıştırmaya götüren yaklaşım, bir hasta için doğru tedaviyi bulmak yerine, tıp bilimini bir kitapta yazan bilgiler olarak düşünmeye benzer.

Eğer İyi'yi rehberimiz kabul etmiş olsaydık, sahip olduğumuz kültürün İyi'nin ardında bıraktığı dalgalarla şekilleneceğini düşünerek, buna uygun nasıl bir entelektüel yapı oluşturabilirdik? Pirsig, *Lila*'da böylesi bir çerçeve önermişti, buna da Nitelik metafiziği diyordu. Sekizinci Bölüm, sanat anlayışımızı netleştirmek için bu metafiziğin erdemlerini ele alıyor. Çoğu insan, yeni entelektüel sistemlere muhaliftir; bu yüzden Pirsig'in bu metafiziğinin çok eski bir anlayışa dayandığının ve yalnızca evrensel uygulamaları daha doğru tanımlamak arayışında olduğunun altını çizmekte fayda olduğunu söyleyebiliriz. İçgörü ve yaratıcılık anları geçidir, ancak sanat eserleri, onlara değer veren duayenlerin varlığıyla birlikte zamana meydan okur. Gombrich, sonraki dönem sanatçıları tarafından başlangıç noktası olarak benimsenen başyapıtlara kalıplar demiştir. Böylesi kalıplar bir arada ele alındığında kanon halini alır. Dokuzuncu Bölüm'de bu kavram, kanonu bir tür baskı aracı olarak görenlere karşı savunulmaktadır. Nitelik üzerine inşa edilmiş bir metafizik, değere yer vermeyen, özne ve nesneye dair bir entelektüel ikilikten ziyade deneyimlere daha yakın duruyorsa, buna bir kulak vermemiz gerekir.

Onuncu Bölüm, çağdaş güzel sanatların değere dair nasıl bir çerçeve yansıttığını ele alıyor. Bunun yanı sıra kitabın ortaya koymuş olduğu tezi, kavramsal sanatın babası Marcel Duchamp'ın çalışmasına karşı test ediyor. Duchamp, "bir görsel kayıtsızlık reaksiyonu... tam bir anestezi" arayışında olduğunu söylemişti ısrarla; bu da onu herhangi bir Nitelik referansına bağlı kalmanın ötesine taşır görünüyordu, ta ki bizler Duchamp'ı yönlendiren görsel-olmayan değerleri yeniden ortaya çıkarıp ele alana kadar. Nitelik metafiziği oldukça kapsamlı bir yaklaşım, Duchamp'ın yanı sıra Ek Bölüm'de gözden geçirilen yirmi birinci yüzyıl güzel sanatlar icracılarına da kucak açıyor.

Sanatta Hakikat bir araştırma yürütüyor ve bu araştırma sürecinde başlangıçta tasavvur etmediği yeni yollarla karşılaşıyor. Değer kavramının test edilmesi birçok sürprizi de beraberinde

getiriyor; kitap da bu sürprizleri, öğrencilerin ve eğitimli kitlenin de kitabın iddialarını yargılayabileceği şekilde tarihsel bir çerçeve içine yerleştiriyor.

Hepsinin ötesinde bu kitap, Güzel ve İyi için çaba sarf ederek kültürümüzü oluşturmuş ve yeniden şekillendirmiş sayısız sanatçının çalışmalarında bulduğumuz hazzı barındırıyor.

Patrick Doorly
Oxford, Ocak 2013

1
Gizem

1.1 Sanat veya Güzel Sanat

Büyük S ile Başlayan Sanat

"Sanat diye bir şey yoktur aslında." E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü** adlı kitabında meşhur sanat tarihine giriş bölümüne bu nükteli cümleyle başlar.[1] İlk kez 1950 yılında yayımlanan bu kitap, sonraki yarım yüzyıl boyunca (7 milyonun üzerinde kopya satarken) on altı kez revize edilmiş, ancak bu giriş cümlesi aynı kalmıştır. Profesör Gombrich (1909-2001), okurlarının, modern dönemde

* E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi. (y.h.n.)

1. E.H. Gombrich, *The Story of Art*, 16. basım (1950; London: Phaidon, 1995).

sanatın etrafına örülen gizemli havanın ağırlığı altında ezilmeden resmin ve heykelin tadını çıkarabilmeleri gerektiğini düşünüyordu. Bir heykeli veya bir resmi beğenmenin yanlış bir sebebi olamayacağının garantisini vermişti bize. Ona göre, büyük harfle başlayan bir sanat var olamazdı; bu yüzden de ifadelerinin devamında, seçtiği çarpıcı resimlerin, heykellerin ve mimari eserlerin sosyal açıdan önemini ve estetik faziletlerini gizem hayaletinin tehdidini hissettirmeden anlatıyordu.

Ama yine de insanı kuşkulandıran bir soru gelir akla. Eğer Sanat diye bir şey yoksa Sanat'ın Öyküsü nasıl yazılabilir? Açılış cümlesinin ardından şunu eklemişti Gombrich: "Yalnızca sanatçılar vardır." Peki eğer Sanat yoksa, bu sanatçılar kim ve eserlerine ne ad vermemiz gerekir? Büyük S ile başlayan bir Sanatı göz ardı edemiyor oluşum, henüz kariyerimin başlarında, sanat ve tasarım alanında stüdyo-temelli derslerde öğrencilerle karşılaşmamla daha da belirginleşmişti. Dönemin jargonuyla ifade etmek gerekirse, benim görev tanımım, öğrencilerin bir miktar sanat tarihi öğrenmelerine katkı sağlamak ve bunu yaparken de hevesli sanatçılar ve tasarımcılar olarak kendi uygulamalarını geliştirebilecekleri kapsamı sunan eleştirel ve teorik yaklaşımla onları donatabilmekti. Derse doğal olarak beraberlerinde taşıdıkları varsayımlarla başladık, ki bunlar da Sanat hakkında toplumun büyük bölümünün paylaştığı derinliksiz, basmakalıp düşüncelerdi. Bu daha geniş kitlelerin dünyasında, büyük S ile başlayan Sanatın kesinlikle var olduğu varsayılmaktadır. Onlara göre bu Sanat, kendini ifade eden, kuralları yıkan, orijinal bir şeyler ortaya koyan veya zamanın ruhunu yakalayıp toplumsal anlayışa meydan okuyan veya bunların hepsini birden hayatını kazanmak zorunda olmanın gereksinimleriyle uzlaştırarak yapan sanatçılar tarafından yaratılıyordu. Çünkü hiç kimse bir sanatçıya ne yapacağını söylemeye yeltenmemeliydi ve sanatçılar görmezden gelindiklerinde ya da alaya alındıklarında da, bu durum onların zamanın ilerisinde olmalarının bedeli olarak görülmeliydi. Dahası, en muhteşem Sanat, yüceye ulaşabilmek adına tüm kuralları ve sınırları aşacaktı. Dünyaya karşı algılarımızı ve yaklaşımımızı değişime uğratan sanatçıların ve dehanın ayrıcalığıydı bu. Bu beklentilerin azametiyle yüzleşen sanat öğrencileri işe koyulduklarında önlerinde uzanan bu manzaranın etkisiyle kendilerinden geçer gibi bir hisse kapılmaları halinde bağışlanmalıdırlar. Eğer büyük S ile başlayan

Sanat var olmuyorsa, bu inançlar nasıl olup da her yıl yeni bir öğrenci grubuyla yeniden ve yeniden ortaya çıkabilir?

Sanata dair bu yanlış düşünceler Batı Dünyası kültürüne derinden işlemiş haldedir. Bu düşüncelerin, modern-öncesi geçmişin ressam ve heykeltıraşlarının çoğunun uygulamalarıyla alakasızlığını ya da benzer şekilde Batılı-olmayan toplumlardaki sanatçıların eserlerinden uzak oluşunu bir kenara koysak bile bu düşünceler dilimize işlemiştir; öyle ki, Gombrich gibi engin bilgeliğe sahip bir sanat tarihçisi bile somut olmaktan uzak bir kavramı içten içe kabullenerek kendisini onların kelimelerini kullanmak zorunda hissetmiştir. Sanat kuruntusu, tıpkı dile getirilmeyen bir batıl inanç gibi düşüncelerimizi yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda Sanat hakkında düşünür ve konuşurken kullandığımız dili de kontrol eder. Bu "öyle-bir şey-yok" denen şey yine sayısız kitapta, katalogda, dergi ve programda yer alır, tüm dünyada müze ve galerilerde sunulan birçok eserde üstü kapalı da olsa kendini belli eder.

Belli bir açıdan bakıldığında Sanat, kazanılmış savaşların halkın hafızasındaki yeridir; mantığın kaosa karşı, coşku dolu ilhamın mantığa karşı, özgürlüğün kısıtlamalara karşı, kölelerin eski efendilerine karşı ve daha güncel olarak kahraman bir avangardın can çekişen bir yapıya karşı zaferini nesilden nesle aktarır. Ama bir mücadele, uğrunda savaş verdiği amaçlara ulaştığında, mücadelenin sloganları, bu sloganları tekrarlamaya devam edenler için bile anlamının büyük bölümünü yitirir. Örneğin bir avangart, arkasından gelen büyük bir ordu olduğu imasını taşır. Ama yalnızca öncü birliğin fark edilip kutlandığı bir durumda, her sanatçı ön saflarda yürümek çabasını göstermelidir. Şu anda belki de genel anlamda toplum, hantal ilerleyen kitleyi temsil ediyor diyebiliriz; bu kitle, çağdaş sanat müzelerini ziyaret ederek kendilerine sunulan yenilikleri çağdaş kültürün yeniden tanımlanışı olarak takdir etmekte zorlanırlar. Hafif sırıtarak, "peki ama bu Sanat mı?" diye sorarlar; sorunun genel olarak fikir birliği doğuracak bir yanıt kabul etmediğini bile bile. Gombrich'in, altmış yıla uzanan bir profesyonel kariyer boyunca yazılmış birçok anlaşılır ve bilinir kitabına rağmen büyük S ile başlayan Sanat, gizemle örtülü bir halde kibirli tahtında oturmaya devam etmektedir.

Peki, bıktırıcı belirsizlikleri, çelişkileri ve takındığı sahte pozlarla bu modern bağnazlığı Sanata dair daha iyi bir açıklama orta-

dan kaldırabilir mi? Böylesi sade, sağlam ve açıklayıcılık değeri bakımından zengin bir alternatifle karşılaştığımda, bunu sanat okuluna yeni başlayan öğrenciler üzerinde test etmeye karar verdim. Doğru amfiyi bulmuş olmaktan duydukları memnuniyet henüz solmamışken onlara "Sanat nedir?" diye sordum. Dersteki ilk haftalarıydı ve sınıf, karşısında duran aşina olmadığı kişiye şaşkınlıkla baktı. Bu adam deli miydi yoksa dalga mı geçiyordu? Ya da –daha tedirgin edici bir düşünce uyanmıştı kafalarında– o güne kadar bir şeyleri kaçırmış olabilirler miydi; sanat ve tasarım alanında böylesi bir soru sorulabilir olmakla kalmayıp bir de üstüne yanıtlanabiliyor olabilir miydi?

Onları biraz kurnazca yüreklendirdim: Neticede hepsi sanat konusunda temel sınıfa yazılmış öğrencilerdi, dolayısıyla hayatlarının bir yılını adamış oldukları konu hakkında biraz fikirleri olduğu varsayılabilirdi. Sonunda gençlerden biri çıkıp, "Bunu soramazsınız" dedi; ben de pek de cana yakın olmayan bir bilgiçlikle "Sordum bile" dedim. Derslere başlayalı üç hafta geçmiş olsaydı isyan ederlerdi, ama yeni bir kurumdaki ilk haftalarında, sınıf arkadaşlarını bile henüz tanımamışken hangi davranışın kabul edilebilir olduğunu hangisinin olmadığını tartabilecek normlara sahip değillerdi.

Öğrencilerin ruh halini, onların benimkini değerlendirmeye çalıştığı kadar dikkatlice ölçmeliydim. İhtiyacım olan son şey, yukarıda altı çizilen basmakalıp fikirlerin tekrarlanmasıydı. Bu savların her birinin, muhtemelen bir Alman filozofa kadar giden ilgi çekici bir hikâyesi muhakkak vardı, ama bunları bulup çıkarmaya yetecek kadar zamanımız yoktu. Bu durumda ben de şöyle bir öneri getirdim ve sınıf da bunu kabul etti: Büyük soruları çözmenin genellikle en iyi yolu bu soruları daha küçük parçalara bölmekti. "Sanat" hem bir kelimeydi, hem de kelimenin bir başlık olarak işlerlik göstermesini sağlayan bir şeydi. Bu yönlerinden hangisini ilk olarak ele almalıydık? "Bir şey" olan kısmını, diye kararlaştırdılar; iki ya da üç kişinin yüzünde anlamlı gülümsemeler belirmişti. Eğer onlarla oyun oynuyor olsaydım, bana benzer şekilde karşılık vermekten memnuniyet duyarlardı; ayrıca sayıca benden çok üstündüler.

Biraz yüreklendirme neticesinde her öğrenci, sanat olarak adlandırmaktan memnuniyet duyduğu aktiviteleri yazdı. Bu bireysel önerilerden yola çıkarak ortak bir liste hazırlayacak, herkesin hemfikir olduğu noktaları tespit edip hızlı bir şekilde yanıta ulaşacaktık. Bir

sürelik sessiz düşünme ve yazımın ardından sırayla her öğrenci tahtaya bir çift sanat yazarak listeye katkıda bulundu. Resim, heykel, edebiyat ve müzik hemen belirdi. Fotoğrafçılık da herhangi bir homurdanma olmadan yerini aldı. İçine "tasarım" kelimesinin eklendiği terimleri (moda tasarımı, grafik tasarım) bilhassa "sanat" üzerinde odaklanabilmek adına hariç tutmuştuk. Aşçılık da kısa süren bir tartışmanın ardından listeye katıldı: ünlü televizyon şefleri devri, halihazırda başlamıştı. "Otobüse binmek ve inmek" daha yüksek sesli bir tartışmayı tetikledi. Bu eylem Londra'nın ünlü çift katlı otobüslerine dayanıyordu. Otobüsün açık olan arka köşesi trafik ışıklarında veya trafiğin tıkandığı anlarda yolcuların otobüse inip binmesine imkân veriyordu.[2] Daha gözü kara olanlar, otobüs şehir trafiğinde görkemli seyrini izlerken inip binebiliyordu; tabii insanlar, otobüs seyir halinde bunu yaparken yere bastıklarında koşar adım devam etmeleri icap ediyordu. (Benzer bir sanat, eski Yunan'da görülmüştü; genç erkekler birbiriyle yarışan savaş arabalarına atlayarak binip inerken aralarında en iyinin kim olduğunu seçmesi için bir de tanrı çağırırlardı.) Nihayetinde tahtanın bir köşesinde tartışmalı sanatlara yer verebileceğimiz ayrı bir bölme yapmak zorunda kaldık; bu esnada da değerlendirme açısından belli bir olgunluğa eriştik.

Tablo 1: Temel Sanat Sınıfı öğrencilerinin üzerinde hemfikir olduğu, Platon'un başlıkları altında listelenmiş sanat derlemesi.

YAPMA SANATI	KULLANMA SANATI	BENZETME SANATI
aşçılık	araç kullanmak	dans etmek
marangozluk	karate	resim yapmak
çömlekçilik	sevmek	çizim yapmak
origami	sörf yapmak	Heykelcilik
kuaförlük	futbol	Edebiyat
mimarlık	okçuluk	Fotoğrafçılık
kaynakçılık	mülakat	Müzik
peyzaj	kaykay	Aktörlük

2. "Venedik için Gondol neyse Londra için de otobüs o demekti": bkz. Travis Elborough, *The Bus We Loved* (London: Granta, 2006).

Tahtamız, Tablo 1'deki üç sütunun daha uzun bir versiyonu haline geldi; çünkü örneğin öğrencilerden biri, listeye aldığımız sanatlardaki bir trendi saptayarak işin "burun karıştırma" eylemine kadar varabileceği önerisini getirdi. Sınıf çapındaki feryat ve protestolar arasında gözlerimin içine bakarak, diğer öğrenciler sessizliğe bürünüp onun bakışlarını takip etmeye başlayıncaya değin elini kendi burnunda tuttu. "Burun karıştırma" eyleminin bir sanat olmasına izin verecek miydim? İzin versem de vermesem de, yani iki durumda da sınıfın bana karşı birleşme ihtimali doğmuştu; hiçbir öğretmenin göze alamayacağı bir durumdu bu, özellikle de uzun bir sene sürecek dersin ilk haftasında.

Sınıf yönetimi gibi bir sanat türü de vardır, tüm öğretmenler tarafından kısa sürede öğrenilen hayatta kalma sanatının bir parçasıdır. Göz temasını sürdürmek suretiyle alt grupların ortaya çıkışını engelleyebilecek kadar biliyordum bu sanatı, sonrasında da burada benim değil *onların* sanat seçimlerini listelediğimizi öne sürerek sınıfla karşı karşıya gelmekten sakınmış oldum. "Burun karıştırma" eyleminin bir sanat olmasına *onlar* izin verecek miydi? Beni sıkıntıdan kurtaran bir uğultu çıktı sınıftan. "Evet!" "Hayır!" "Eğer burun karıştırmak sanatsa *her şey* sanat olabilir!" Bu derinlikli analizle beraber bir mola verip ne noktada olduğumuzu gözden geçirdik.

Nihayetinde şuna karar verdik ki; *herhangi* bir etkinliğin sanat olarak tanımlanabiliyor olması halinde, bir uygulamayı "sanat" olarak tanımlamak bize bu uygulamanın içeriği hakkında bir şey söylemiyordu. Diğer yandan, böylesi bir etkinliğin *nasıl* gerçekleştirildiği konusunda bir şeyler söylemiş oluyordu. "Sanat" kelimesini iyi ya da kötü şekilde gerçekleştirilebilen herhangi bir etkinliğe uyguladık, işin sanat kısmı bunu iyi yapmakta yatıyordu. Sınıf, iyi ya da kötü şekilde gerçekleştirilmesi mümkün olmayan eylemler bulabilmek için kendini bayağı zorladı. Arayış beklenmedik şekilde zor geçiyordu ve sonuç olarak "düğmeye basmak" eylemine razı olmak zorunda kaldık. Işık açılabilir ve kapanabilir: iyi açılması ya da kötü kapanması gibi bir şey olamaz. Bir düğmeye basmanın sanat olan bir yanı yoktur. Böylece sanatın doğasına dair bir başlangıç hipotezine ulaşmış olduk. Sanat, iyi ya da kötü şekilde yapılabilen bir etkinliktir ve sanatçı da bu etkinliği genel olarak çok iyi yapan kişidir. Bir sanat eseri de öne çıkan bir performanstır.

Büyük S ile başlayan Sanat konusuna girene kadar sınıfta bir miktar huzursuzluk hüküm sürmeye devam etti. Sağ sütuna yazmış

olduğumuz sanatlar, kulağa daha bir Sanat gibi geliyordu. Platon (MÖ yaklaşık 429-347) bunlara benzetme sanatı adını vermişti, diye öğrencileri bilgilendirdim. Tüm sanatların, yapma, kullanma ve benzetme sanatları olarak ayrılabileceğini yazmıştı ve ben de öğrencilerin önerdikleri sanatları bunu temel alarak bölümlere ayırdım.[3] Daha önce dikkatlerinden kaçmış olan 3 sütun şeklindeki ayrım, şimdi tartışma için yeni bir kapsam yaratmış oluyordu. Çünkü Platon'un "benzetme" sanatlarının her biri aynı zamanda "yapma sanatı" veya "kullanma sanatı" sütunlarına da konulabiliyordu. Sınıf, benzetme sanatı şeklindeki konsepti tümden reddetti. Sanat gerçek bir şeydi, herhangi bir şeyin benzetmesi veya taklidi değildi: Yirminci yüzyılın başlarında soyutluğun öncüleri, en azından bu kadarını kesinlikle ortaya koymuşlardı. Ayrıca müzik neyi taklit ediyordu? Platon, fikirlerine uymak durumunda hissettikleri bir otorite değildi.

Sınıfın dağılma zamanı geldiğinde bana doğru geldiğini hissettiğim belli belirsiz gülümsemeler oldu. Gülümsemeler, öğretici için memnuniyet vericidir ve yaptığımız sohbet ilk ders için önemli bir fonksiyonu yerine getirerek aramızdaki buzları kırmıştı. Dahası, Platon'a karşı birleşerek öğrenciler üstü kapalı olarak yeniden onların safına geçmeme imkân vermişti. Ancak sanat adına, o ana kadar ortaya çıkardıklarımızdan daha fazlasının olması gerektiği konusundaki şüphelerinde haklıydılar.

Sanatın Amacı

"Sanat nedir?" sorusuna verdikleri yanıtlarda bu öğrencilerin bazıları belirgin şekilde tuhaf ve kışkırtıcı örnekler önermişlerdi. Konuşma dili dinamiktir, sözlüklerse kelimelerin yeni gelişen farklı anlamda kullanımlarını ancak bir basımdan diğerine takip edebilir. Eski kelimeler yeni ihtiyaçlara adapte edilir ve yeni kelimeler de sürekli olarak diğer dillerden ödünç alınır veya üretilir. Peki sınıfta oluşturduğumuz sanat listesi, sanat kelimesinin anlamını kabul edilen kullanımının ötesine gitmeye zorluyor muydu?

Üniversite kütüphanesinde ".... Sanatı" kelimeleriyle biten kitap kataloğunu araştırdım. Tablo 2'deki örnekler, araştırmamdan doğan dev hit-listesinden küçük bir seçki sunuyor.

---

3. Plato, *Republic* X, 601d.

Tablo 2: Çeşitli sanatlar hakkında kitap başlıkları, Platon'un oluşturduğu başlıklara göre gruplandırılmış şekliyle.

YAPMA SANATI	KULLANMA SANATI	BENZETME SANATI
Denizcilik Sanatı: Düğüm atma, Bağlama ve Demir atma	Nefes Alma Sanatı: Performansı ve Sağlığı Artırmak açısından Altı Basit Ders	Mermer Sanatı
Sepet Yapma Sanatı	Bir Güzel Sanatlar Dalı Olarak Mülakat	Tiyatro Sanatı
Sandviç Yapma Sanatı	Liderlik: Motivasyon Sanatı	Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Flört
Mühendislik Sanatı	Ölme Sanatı	Sahtecinin Sanatı: Sanatta Sahtecilik ve Sanat Felsefesi
Üretim Sanatı: Beceri ve Sanat, Zanaat ve Tasarım açısından Anlamı	Bir Sanat Olarak Dizi Halindeki Yayın Kütüphaneciliği	Navajo Kum Resim Sanatı
Duvarcılık Sanatı	Geri Getirmek: Neredeyse Her Şeyi Geri Kazanma Sanatı	Sprey Boya Sanatı
Kaynakçılık Sanatı	Kır Yürüyüşü Sanatı	Satranç Sanatı
Zen ve Çömlekçilik Sanatı	Çapraz Sorgu Sanatı	Çizim Sanatı
Fransız Yemek Sanatında Ustalık	Diplomasi Sanatı	Kuşçuluk Sanatı
Demircilik Sanatı	Kumar Oynama Sanatı	Gravür ve Asitle İndirme Sanatı
Elmas Kesme Sanatı	Okçuluk Sanatında Zen	Çin'de Manzara Resmi Sanatı
Oyuncak Ayı Yapma Sanatı	Çiçek Aranjmanı Sanatında Zen	Şiir Çevirisi Sanatı
Şarap Yapma Sanatı	Binicilik Sanatı	Avcının Sanatı: Amerikan Kuş Doldurma Sanatı
Mendil Katlama Sanatı: Şık bir Masanın Aksesuarı	Dizin Oluşturma Sanatı	Basketbol Sanatıyla Aydınlanma
Kâğıt Üretimi Sanatı	Savaş Sanatı	Dinamik Sistemlerin Modellenmesi Sanatı: Kaos, Rastlantısallığın... Tahmin Edilmesi
Piyano Yapımı Sanatı	Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı	

Bu kitapların çoğunun ana konusunun Sanat olmadığını düşünebilirsiniz. Ancak şu an için yalnızca sanat kelimesinin nasıl kullanıldığını değerlendiriyoruz ve bir kitap başlığı da üzerinde iyi düşünülmüş ve resmi bir kullanım sunar. Elbette yazarlar ve yayıncılar, sanat statüsüne layık olmayan konular için Sanatın prestijinden faydalanıyor olabilirler; fakat bu başlıkların hiçbirinde kitabın içeriği belirsiz değil. Platon'un sağ sütundaki sanatları benzetme veya taklit sanatı olarak sınıflandırması, açıkçası günümüzde herkesi ikna etmemektedir; gerçi (sütunun aşağısından okumaya başlarsak) modelleme, gayet akla yakın şekilde, modellenen şeyin benzetmesi, taklididir; bunun yanı sıra oyunlar ve rekabetçi sporlar da ölümcül olmayan araçlarla savaş taklidi olarak görülebilir. Asitle indirme, çizim, sprey boya sanatı, kum ressamlığı genel olarak, Platon tarafından benzetme sanatının ilk sırasında ifade edilen ressamlık sanatına karşılık gelir (*zôgraphos*; "yaşam-çizimi"). Belki de "oynamak" kelimesi, bu gruplama için daha kullanışlı bir başlık olabilir, ancak Platon'un kelimesi bu sanatların izlediği yolu kesin olarak etkilemiştir, dolayısıyla şu an için bu kelimeyi değiştirmememiz gerekir.

Öğrencilerin sanat seçimlerinden daha ilgi çekici olan nokta, ortak amaç olarak mükemmelliği kabul etmeye hazır olmalarıydı. Yukarıda listelenmiş kitapların hiçbiri, nasıl düğüm atılacağını veya sepet ve sandviç yapılacağını anlatmakla kalmıyor. Tüm bu kitaplar bir yandan da "sanat" kelimesini kullanarak bunları nasıl *iyi* yapacağımızı öğretmeyi teklif ediyor. Bu yaklaşımı, Robert M. Pirsig'den aldım; kitabı *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı, Değerlerin Sorgulanması* tabloda orta sütunun en altında yer alıyor. Kitap, yazarın niteliğe veya daha ziyade büyük N ile başlayan Niteliğe dair olağandışı sorgulamasını anlatıyor. İlk kez yayımlandığı 1974 yılından beri basılmaya devam ediyor ve hem içeriği hem de Pirsig'in incelemesini sürdürürkenki entelektüel gücü bakımından birçok hayran topluyor. Buna rağmen kitap, akademisyenler tarafından büyük oranda göz ardı edilmiş durumda, bunun nedeni de muhtemelen Pirsig'in –çocukluğundan beri akademik dünyanın içinde olmasına rağmen– üniversitelerin ve üniversite yayınevlerinin uygun gördüğü format ve yazım tarzını reddetmiş olmasıydı. Bir başka sebep de kitabın başlığının daimi bir entelektüel değer hissettirmemesi olabilir, en azından Eugen Herrigel'in

*Zen in the Art of Archery** (1953) adlı eserine referans yaptığını kaçıranlar için.[4]

Yukarıda anlattığım temel sınıf olayını izleyen on yıllarda, Pirsig'in "sanat yüksek nitelikli bir çabadır" önermesini hem sanatın hem de Sanatın yeniden değerlendirilmesi açısından temel noktada gördüm.[5] Kitabının yayımlanmasından yirmi bir yıl sonra bu eski yargısını Pirsig de onayladı. Brüksel'de düzenlenen *Einstein Meets Magritte* başlıklı bir konferansta, hiçbir zaman bu formülasyon üzerinde değişiklik yapma ihtiyacı hissetmediğini söyledi.[6]

Sanattan böyle her şeyi kucaklar şekilde bahsetmek anlamlı mıdır? Yani sandviç yapma sanatıyla fresk resim sanatını aynı başlık altında toplamak mantıklı mı? Sanat tarihi alanında lisansüstü eğitimimi aldığım dönemde John Shearman'ın (1931-2003) öğrencisi olma şansına erişmiştim; İtalyan Rönesans sanatı alanında kendi neslinin olağanüstü akademisyenlerinden biriydi. Profesör Shearman, bir keresinde bizim ders grubumuza, Masolino'nun Masaccio (Erken Rönesans resim sanatının yaratıcısı) ile birlikte çalıştığında çok daha iyi bir ressam olduğunu söylemişti; çünkü kendi başına çalıştığında Masolino'nun freskleri "duvar kâğıdından yalnızca bir nebze daha iyi" idi. Çok faydasını gördüğüm bir saptamaydı bu. Resimler çeşitli sebeplerle incelenebilir, çünkü kayda alınabilecek toplumsal belgelerdir, örneğin değişen dini inançları veya değişen kıyafet modalarını aktarabilirler. Bunun yanı sıra resimsel stil açısından gelişimi de yansıtırlar, sözle ifade edilmeyen anlam kodları ve daha birçok özellik taşırlar. Ama sanat tarihçileri bazı resimlere diğerlerine göre daha fazla dikkat kesilirler, çünkü bunlar daha iyi resmedilmişlerdir.

Bu noktayı, Floransa'daki şapelde yer alan ünlü freskleri değerlendirerek ortaya koyabiliriz; geçmiş dönemlere ait kaynaklar, bu fresklerin hem Masaccio hem de Masolino tarafından resmedil-

---

* Eugen Herrigel, *Zen ve Okçuluk*, Çev. Ömer Cemal Güngören, Yol Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

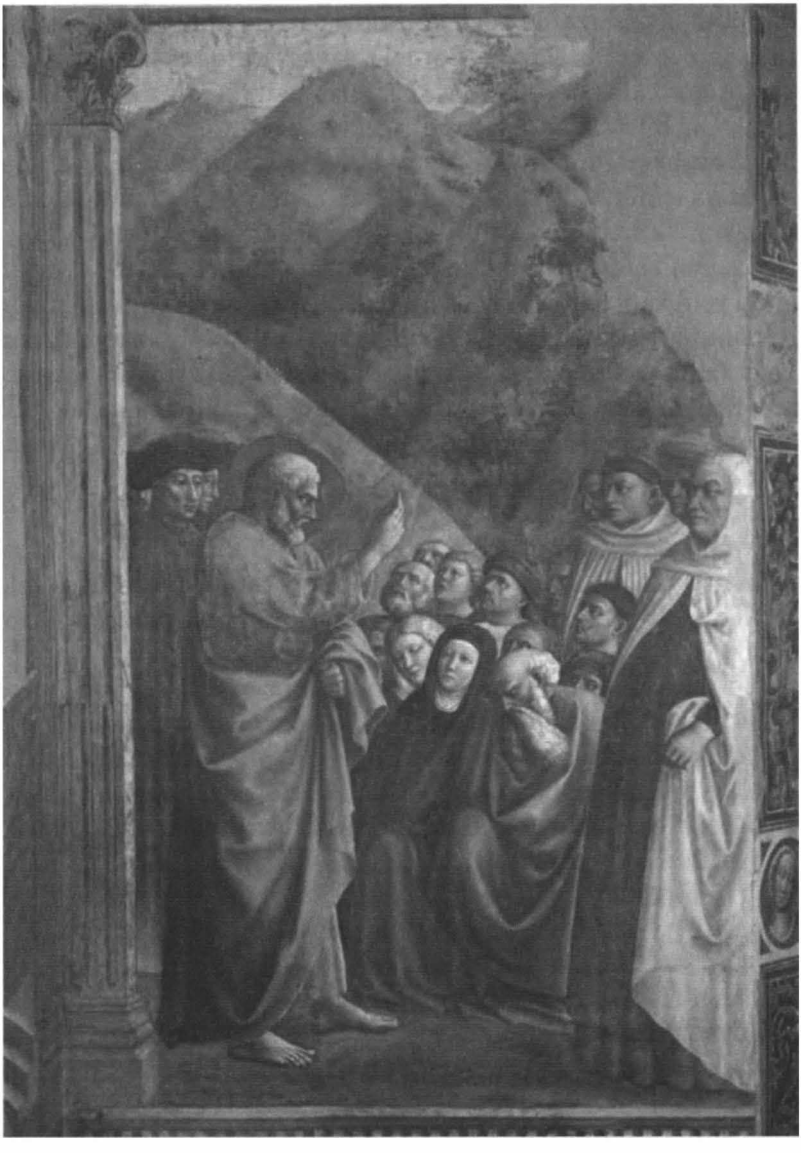
4. Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery* [*Zen in der Kunst des Bogenschießens*], Çev. R.F.C. Hull (1948; London: Routledge, 1953).

5. Robert M. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (1974; London: Vintage, 1999), s. 257-58.

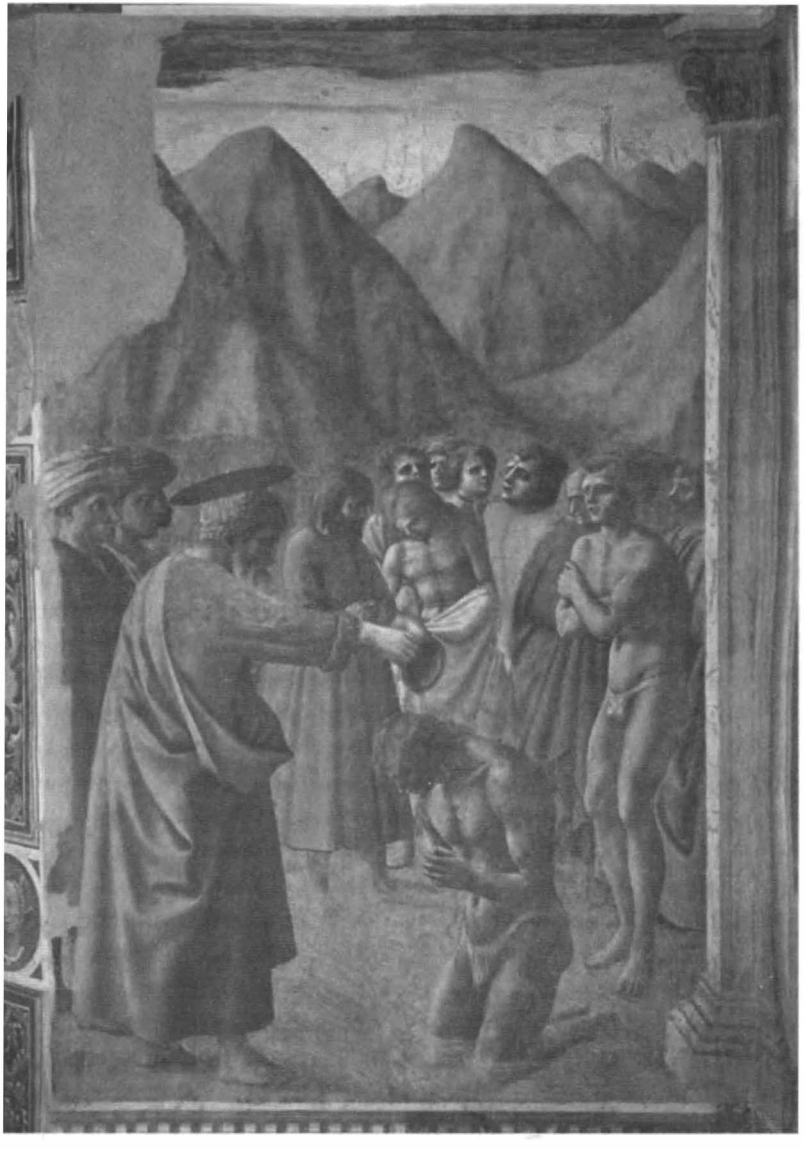
6. Robert M. Pirsig, 'Subjects, Objects, Data and Values', yer aldığı çalışma Diederik Aerts, Jan Broekaert ve Ernest Mathijs, ed., *Einstein meets Magritte: an interdisciplinary reflection*, Cilt 1 (Dordrecht: Kluwer Academic, 1999), s. 97.

diğini söylemektedir. Şapelin bir duvarında, pencerenin sol tarafına *Aziz Peter'in Vaazı* (resim 1.1), sağ tarafında eş pozisyona da *Yeni Katılanların Vaftizi* (resim 1.2) resmedilmiştir. Her iki fresk de şapelin bir köşesindeki resimli bir korint sütunla destekleniyor; bu da duvar yokmuş hissini daha belirgin hale getirirken, bize aynı manzara içindeki farklı figürleri gösteren iki görüntü sunuyor. Bu illüzyon, *Vaftiz*'de çok daha iyi korunmuş; insanlar arkalara doğru uzanan zemin üzerinde ayakta dururken Aziz Peter ve vaftiz ettiği yeni katılanlar resimsel bir derinlik içinde birbirlerine doğru dönmüş haldeler. Bunun aksine, karşı duvarda, vaaz veren Aziz Peter tam profilden resmediliyor; dolayısıyla seslendiğini düşünmemiz gereken kalabalığın ötesine bir yere bakıyor. Öndeki diz çökmüş figürlerin ardındaki görüntüde ressam, arka plana bir dizi kafa çizmiş, ancak bu kafaların altında bulunması gereken bedenlerin nereye denk gelebileceğini pek düşünmemiş gibi. Peter'in sol ayağı, sağ ayağının üstünde uçar gibi görünürken, karşı duvarda aynı ayak, derinliğe doğru dönmüş; böylelikle azizin vücut ağırlığını hem taşıyabilir hem de dengeleyebilir durumda görünüyor.

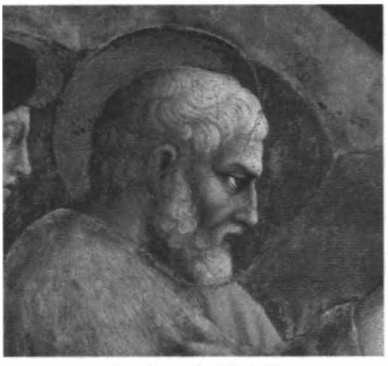
Bu resimlerin her ikisi de resimsel illüzyon oluşturma çabasında; ancak dikkatli bir gözlem, bu açıdan birinin diğerine göre çok daha başarılı olduğunu ortaya koyuyor. Peter'in başındaki haleler ise kendini çok belirgin şekilde ele veriyor (resim 1.3 & 1.4). Sol duvarda düz bir daire şeklinde Peter'in başının arkasında görünürken, sağ tarafta perspektif kısaltımı yapılmış halde bizim bakış açımızdan görülüyor. Sol tarafta Peter'in düz dalgalı saçları iyi gözlemlenmiş görünüyor, ta ki bizler sağ taraftaki dağınık, kıvrımları kulak üstüne uzanan saçları ve sakalla birleşen fırça gibi favorileri görene kadar. Hele bir de şu kulaklara bakın! Sağ duvarda resmedilmiş kulaktaki girinti ve çıkıntılar, sol duvarda kulak işlevini yerine getirsin diye çizilmiş basit bükümle kıyaslandığında ne kadar ilgi çekici görünüyor. Bu iki ressamın kayıt altına alınmış başka eserlerini referans alarak *Yeni Katılanların Vaftizi*'ni Masaccio'nun yaptığını rahatlıkla söyleyebiliriz; diğer yandan *Aziz Peter'in Vaazı*, duvar kâğıdından bir nebze de olsa daha iyi, çünkü Masolino bu çalışmayı yaparken, kendisinden genç meslektaşının hemen karşı duvardaki çiziminden faydalanabilmiştir.



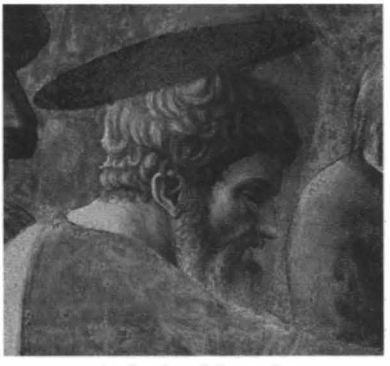
Resim 1.1: Masolino, *Aziz Peter'in Vaazı*,
yaklaşık yıl 1425, fresk, Floransa, Carmine, Branacci Şapeli
(fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi)



Resim 1.2: Masaccio, *Yeni Katılanların Vaftizi*,
yaklaşık yıl 1425, fresk, Floransa, Carmine, Branacci Şapeli
(fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi)



Resim 1.3: Masolino,
Resim 1'den ayrıntı



Resim 1.4: Masaccio,
Resim 1.2'den ayrıntı

Yıllar sonrasında, sanat tarihi dersleri verdiğim dönemde öğle yemeği saatinde düzenli olarak bir sandviç tezgâhına gidiyordum. Tüm sandviç malzemeleri soğutulmuş bir cam bölme içinde müşteriye sunuluyordu; müşteriler de bunların içinden kendi seçimlerini yapıp sonrasında da sandviçlerinin yapılışını izleyebiliyorlardı. Benim favorilerim domuz pastırması ve avokadoydu. Bir keresinde siparişimi alan genç kadının, doğru avokadoyu seçmek için birçok avokadoyu parmaklarıyla hafifçe yokladığını gördüm. Sonrasında avokadoyu alıp keskin bir bıçağa doğru tuttu, ikiye ayırıp ortasındaki çekirdeği bıçakla çıkardı ve çöpe attı. Hareketlerinin hızı ve ustalığı göz kamaştırıcıydı. Daha sonra yuvarlak saplı bir bıçak alıp kabuğun iç tarafını aldı ve tereyağından kıl çeker gibi kabuğu soydu. Mayonez alır mıydım? Avokadonun yarısını kesme tahtası üzerinde hızlıca uzunlamasına kesmiş ve ekmek diliminin üzerine düzgünce yatırmıştı. Biber ister miydim? Neredeyse büyülenmiş bir halde dilim ekmeğe yapılmış sandviçimin bıçakla kaldırılıp yağ geçirmez kâğıda yerleştirilişini ve düzgünce sarılarak küçük bir gülümsemeyle bana verilişini izledim. Homeros'un *Odessa*'da kadınları övmek için kullandığı cümle canlandı gözümde: "elleri dert görmesin". Ne şanslıdır böyle bir kadının sevdiği adam! Yeteneği, kendini değerli hissetme güdüsünü tatmin edecek ve meslektaşlarının da saygısını kazanacaktır. Ayrıca bu yeteneği, saygının nasıl kazanıldığı konusunda ona yol gösterecek ve başkalarında böylesi bir özelliği fark edip takdir etmesini sağlayacaktır. Motosikletinin bakımını yaparken Pirsig'in önem verdiği ve yaptıkları işten sıkılan

tamircilerin baştan savma işlerinde eksikliğini gördüğü Nitelik de buydu zaten.

Sandviç tezgâhının üzerinde John Ruskin'in (1819-1900) şu alıntısının yer aldığı bir pano asılıydı: "Dünyada bazı insanların daha kötüsünü yapıp biraz daha ucuza satamayacağı neredeyse hiçbir iş yoktur ve yalnızca fiyata önem veren insanlar da bu adamın avı olmaya layık insanlardır".

1929 yılında, A. N. Whitehead, yaptığı meşhur saptamada şunu söylemişti: "Avrupa felsefi geleneğinin en garanti genel özelliği Platon'a düşülmüş bir dizi dipnottan oluşmasıdır".[7] *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nda Pirsig'in başardığı şey, Niteliği, Platon'un bu felsefeyi formüle ettiği dönemin öncesinde*ki* Yunan -dolayısıyla da Batı- kültürünün merkezinde bulmuş olmasıydı. Pirsig'in başvurduğu yol şuydu: sofistlerin, yani öğrencisi Platon'un hazırladığı diyaloglarda Sokrates'in sürekli mağlup ettiği kum torbalarının, klasik Atina'nın daha eski kültürü adına konuştukları çıkarımını yapmıştı.

Kurumsal devlet yapısı ve demokrasinin yanı sıra Yunan şiiri, tiyatrosu, heykelcilik, resim ve mimarisi, Sokrates'in ölüm cezasının infaz edildiği MÖ 399 yılı itibariyle bütünüyle oluşmuş durumdaydı; bu sanatlar, Avrupa sanat geleneğinin temelini oluşturuyordu; Romalılar tarafından benimsenmiş ve aktarılmışlardı, kültürel ve materyal bir arka plan olarak ortaçağa değin hayatta kalmış ve Rönesans'la birlikte sistematik bir canlanma süreci yaşamışlardı. Platon, *Devlet*'te,*, Atinalı ressamların başarılarını, daima var olanın gölgesi, yalnızca görünenin taklidi diyerek göz ardı etme eğilimindeydi. Klasik sanata duyulan hayranlık gelişirken bilginler Platon'un bu yergileri karşısında hem şaşkınlığa düşmüş hem de acısını hissetmişlerdir. Platon neden kendi ideal devletinden şairleri sürgün ediyordu, üstelik de tüm şairlerin en büyüğü Homeros'a çok şey borçlu olduğunu kendi sözleriyle doğrularken. Daha sonra geri döneceğimiz bir soru bu. Şu an için şunu söylemek yeterli: Sokrates'in entelektüel mirası, Platon ve sonrasında da Platon'un öğrencisi Aristo (MÖ 384-322) tarafından korunur ve varlığını sürdürürken (gerçi kendi özgün bakış açılarıyla

---

7. A.N. Whitehead, *Process and Reality*, ed. David Ray Griffin & Donald W. Sherburne (1929; New York: The Free Press, 1978), II, 1, s. 39.

* Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları. (y.h.n.)

daha da renklenmişti bu miras), Sokrates'in rakipleri olan sofistlerin geleneksel ve pragmatik yaklaşımları neredeyse bütünüyle ortadan kaybolmuştu. Dolayısıyla, klasik Yunan sanatının içinde oluştuğu kültürü Pirsig'in ortaya çıkarışı, yazdığı kitabı sanat tarihçileri açısından çok önemli bir noktaya taşır. Ancak biraz hızlı gidiyoruz. Sanatın doğasına ilişkin sorgulamamıza başlamadan önce ilk olarak sorularımızı hazırlamalıyız; buna da sanattan bahsederken kullandığımız kelimeleri daha yakından inceleyerek başlayabiliriz.

Sanata Dair Kelimeler

Bazı kelimeler eşseslidir. Söylendiklerinde aynı sesi verirler, yazıldıklarında da aynı görünürler, ama farklı kökenleri ve anlamları vardır.

Örneğin İngilizce "*mole*" kelimesi, bir sevgilinin yanağındaki küçük bir leke olabilirken, solucanlarla beslenen, çukur kazan bir yer sıçanı da olabilir ya da bir liman oluşturmak üzere denize uzanan uzun bir iskeledir. Oxford'un İngilizce Sözlüğü (OED), bize, sözlükteki ilk kelimenin Eski İngilizceden (yani Germen dilinden) geldiğini, ikinci kelimenin ilk kez ortaçağ İngilizcesinde (MS 1150-1500) kullanıldığını ve muhtemelen aşağı orta Almancadan türetilerek Felemenkçe aracılığıyla İngilizceye geçtiğini, son kelimenin ise Fransızca aracılığıyla Latinceden İngilizceye geçtiğini söyler. Bunlar bugün tesadüfen eşsesli hale gelmiş üç ayrı kelimedir. "Sanat" kelimesinin sayısız kullanımı içinse durum böyle değildir: hepsi aynı ve tek bir kaynaktan gelir. Ortak kökenden geliyor olmaları, anlamlarının da üç aşağı beş yukarı ortak olması gerektiğini gösterir.

Bir kelimenin kökeni, önemi açısından belirgin ipuçları sunar. Bir piyanonun klavyeli bir müzikal enstrüman olmasında olduğu gibi. Bu kelimenin, "yumuşak-yüksek ses" anlamına gelen birleşik bir İtalyanca kelime olan "*pianoforte*" kelimesinin kısaltması olduğunu düşündüğümüzde, piyanonun daha eskiden kullanılan harpsikord'un yerini almış olmasını sağlayan temel bir özelliğini ortaya çıkarmış oluruz. Kaplamalı çekiçlere bağlanan piyano telleriyle vuruşu sağlayan bu mekanizma, dolu dolu kreşendolara ve diminuendo'lara imkân veriyordu; bu sesleri telli çalgıların net sesleriyle çıkarmak mümkün değildi.

İngilizce kelimelerin etimolojisi, kelimelerin anlamına dair daha fazla ipucu sunar; çünkü İngilizce 1500 yıl kadar önce eski Almancadan ayrılmaya başladığından beri Latince ve Yunancadan çok fazla kelime almıştır. Latince aracılığıyla da birçok Yunanca kelime alınırken, birçok Latince kelime de Fransızca aracılığıyla İngilizceye geçmiştir. Kendi anadillerinde çok yakın anlamları olabilen kelimeler modern İngilizce çatısı altında toplanıp yan yana durur hale geldiklerinde zengin anlam nüanslarına imkân vermişlerdir. Örneğin Germen dilinden gelen "knowledge" [bilgi] çok çetin doğruluk standartlarını tutturması halinde, Latinceden gelen "science" [bilim] kelimesi şeklinde vasıf kazanmış olur. Yunancadan gelen "epistemoloji" kelimesi ise filozoflar tarafından bilgi hakkındaki bilgi olarak anlamlandırılmıştır. Büyük matematikçi Johannes Kepler (1571-1630), gezegenlerin hareketlerine dair Latince kaleme aldığı eserlerinde "gravitas" dediğinde, acaba basitçe "weight" mi (Germen dili) [ağırlık] demek istiyordu, yoksa Newton anlayışındaki "gravity" [yerçekimi]'nden mi bahsediyordu? Filozof Rene Descartes'ın (1596-1650) takipçilerine göre bu güç "occult" [gizli] idi, yani Germen dilindeki "hidden" [saklı, gizli] kelimesinin Latince karşılığıydı, bu kelimenin Yunanca karşılığı ise bizi "mystery" [gizem] kelimesine kadar götürüyordu. Sanat da o kadar gizemli hale geldi ki, anlamını yeniden çıkarabilmek için 3000 yıllık olaylı geçmişinin izini sürmemiz gerekiyor.

Modern İngilizce, geçmişinin bir sonucu olarak genellikle benzer anlamı olan üç sözcüğe sahiptir. Örneğin *grand, large, great* kelimelerinin üçü de kökenleri olan Fransızca, Latince ve Germen dilinde büyük anlamına gelir, ama İngilizcede uyandırdıkları çağrışımlar farklıdır. Genellikle Latince ve Yunanca kökenli kelimeler, Germen dilindeki karşılıklarına oranla İngilizceye daha yüksek mertebeli bir anlam kazanarak geçmişlerdir. Örneğin "don't know" [bilmeyen] biri olarak mı, yoksa bir "agnostik" olarak mı sınıflandırılmak istersiniz? Eğer kanıtları dikkatlice incelemenizin ardından bir yargıyı kabul etmek için yetersiz oldukları kanısına vardıysanız "don't know" [bilmeyen] ifadesi durumunuzu tanımlamak açısından yetersiz kalır. "Bible" (Yunanca) [kutsal kitap] ve "scripture" (Latince) [kutsal yazıtlar] kelimeleri, Germen dilindeki "book" [kitap] kelimesinin sahip olmadığı dini çağrışımlara ulaşmıştır. Benzer şekilde Aziz Paul'ün yazdığı mektuplar, sıradan

şekilde "letter" olarak ifade edilmek yerine "epistle" [risale] şeklinde karşılık kazanır ve Tanrı'ya sitem edilirken de "blaspheme" [Tanrı hakkında kötü konuşmak] şeklinde dini anlam taşıyan bir kelime kullanılır; çünkü Yeni Ahit, Yunanca yazılmıştır. Yunanca ve Latinceden alınan kelimelere gereksiz şekilde ihtişamlı veya derin anlamlar yükleme eğilimi, Fowler'ı *The King's English* adlı dilbilgisi kitabında şu veciz tavsiyeyi vermeye itmiştir: "Sakson kelimeyi Latince kökenliye tercih et".[8]

Modern Avrupa dillerine aktarılan "art" [sanat] kelimesi Latince kökenlidir. Hareket halindeki bir otobüse binip inmenin sanat değil de beceri olabileceğini düşünüyorsak, İngilizcede beceri anlamına gelen "skill" kelimesinin Eski Norveç diline ait olduğunu belirtmemiz gerekir. "Skill" [beceri] kelimesi İngilizceye, öğrenme ve boş zaman aktivitesi çağrışımları kazanmadan girmiştir; oysaki "art" [sanat] kelimesi ortaçağ üniversitelerinde öğretilen konulara karşılık geldiği dönemde bu çağrışımları kazanmıştı. "Art" [sanat] kelimesi çok eski dönemlere ait Latince eserlerde görüldüğünde, neredeyse istisnasız şekilde "skill" [beceri] olarak çevirisi yapılabilir, yani büyük S ile başlamayan sanata karşılık gelir. Tarihçi Livy (MÖ 59 - MS 17) bir düşman şehrini hainlikle ele geçirmeyi hor gören bir Cumhuriyet generalini şöyle anlatıyordu: "Onları Roma'nın cesaret, çalışkanlık ve askerlik sanatlarıyla [arts] devirmeliyim [*Romanis artibus, virtute opere armis*]".[9] Eğer "sanat" kelimesinin bu kullanımı kulağa tuhaf geldiyse, şunu hatırlamamız gerekir ki, bizde "skill" [beceri] ve "art" [sanat] şeklinde iki kelime varken, Livy'de sadece bir tane vardı. Kendisinden daha yaşlı çağdaşı Cicero, Devleti yönetmeyi, fırtınalı denizde gemiyi idare etme "sanatı"na [art] benzetmişti.[10] Sanat üzerine yazılmış Roma kitapları vardır, bunlar Ovid'in *Art of Love* [*Ars amatoria*] [Aşk Sanatı] adlı eserinden Horatius'un *Art of Poetry* [*Ars poetica*] [Şiir Sanatı] adlı eserine ve sonrasında da sayısız Latince esere kadar uzanır. İngilizce basılan ilk kitaplardan biri (yaklaşık 1491 yılında William Caxton veya Wynkyn de Worde tarafından oluşturulmuştu) Latinceden çeviriydi ve ölme sanatı üzerine yazılmış kitabın başlığı

8. H.W. & F.G. Fowler, *The King's English*, 3.basım. (1931; Oxford: Oxford University Press, 1973), s. 11.

9. Livy, *History of Rome*, 5.27.

10. Cicero, *Letters to his Friends*, 1.9.21.

şöyleydi: *Ars moriendi, that iss to saye the craft for to deye for the helthe of mannes sowle.* Tablo 2'de listelediğim Latince kitaplar ve diğer modern kitaplar gibi okura belli bir aktivitenin nasıl *iyi* yapılacağını anlatıyordu, yani bu kitapta nasıl *iyi* ölüneceği anlatılıyordu.

Eski İngilizcedeki "skill" [beceri] veya Latincedeki "art" [sanat] kelimelerinin klasik Yunancadaki karşılığı *technê* idi, yani kullanmakta olduğumuz "teknik", (*-logos* son ekinin "açıklama" anlamına yakın şekilde kullanımıyla) "teknoloji" ve diğer akraba kelimelerin kökü idi. Platon'un diyaloglarını çevirenler *technê* için genel olarak birçok modern karşılık kullanmaktadır; bunların arasında *sanat, beceri, uzmanlık, teknik, zanaat, el işi, meslek* ve hatta *bilim* bile yer alır. Çevirmenlerin kelime seçimleri genellikle Yunanca metnin bağlamında ortaya konan etkinliğin statüsüne göre gerçekleşir. Ancak bu farklı kelimeler, *technê*'yi basitçe doktorun, şairin, ayakkabıcının veya kâhinin işi için kullanan eski metinler üzerinde modern ayrımlar yaratılması sonucunu doğurmaktadır. Technê, Yunanca orijinalinin anlamı korunarak her zaman "beceri" veya "sanat" olarak çevrilebilir.

Oluşturduğumuz tabloda listelenen kitap başlıklarında "sanat" kelimesinin her şeyi kucaklarcasına kullanımının doğruluğu, kelimenin kökeni tarafından desteklenmiş olur. Büyük S ile başlayan Sanatın daha iddialı konumunu ise daha sonra ele alacağız.

1.2 Sanat veya Zanaat

Yıllar önce, zeki bir sanat tarihçisiyle yaptığım bir sohbette sanat ile Sanat arasındaki farklılığa değindiğimde, sanatı zanaat ile karıştırıyor olabileceğimi söylemişti. Burada benim ifade etmek istediğim asıl noktayı kaçırarak (kelimenin dilde bu kadar geniş kapsamlı kullanılmasını empoze eden ben değildim), daha ihtişamlı olan Sanatın, eski ve daha mütevazı kullanımını reddetmekte ne kadar başarılı olduğunu örneklerle anlattı. Kitap başlıklarında olduğu gibi konuşma dilinde de "sanat" kelimesini geniş anlamıyla kullandığımızda kimse yanlış anlamaz veya itiraz etmez. Diğer yandan, genel sohbete ara verip sanat *hakkında* konuşmaya başladığımızda, geleneksel anlayışla veya tanımlanmamış başka özellikler dolayısıyla sınırları çekilmiş daha kısıtlı bir dizi etkinlikten, örneğin ressamlıktan veya bir müzik parçası

bestelemekten bahsettiğimiz varsayılır. Bu anlayış itibariyle tüm resimler ve senfoniler "sanat eseri" kategorisine girer ve biz de kötü bir sanat eserinden bahsedebilir hale geliriz. Diğer yandan, sanat eğer yüksek-nitelikli beceriyse, bu durumda kötü bir resim veya kötü bir senfoni, sanat eseri bile olamaz.

"Zanaat" kelimesinin işin içine sokulması, kitap başlıklarımızın olduğu Tablo 2'nin sol sütunundaki aktiviteler, yani Platon'un yapma sanatları için bir başlık sunmuş olur. Peki bu aktiviteler, zanaat kelimesinin sanat kelimesine göre daha doğru başlık olmasını sağlayan temel bir özelliği paylaşmakta mıdır? Ayrımın başlıca sebebinin statü olduğundan kuşkulanıyorum. "Zanaat" (*craft*) kelimesi, Latinceden gelen "sanat" (*art*) kelimesinin ayrıcalığına sahip olmayan Eski İngilizce bir kelime. Kelime, modern Almancada ve İskandinav dillerinde "*kraft*", yani "güç" anlamıyla varlığını sürdürüyor. İsveççede "kärnkraft" "nükleer güç" anlamına gelirken "*kärleks kraft*" da "aşkın gücü" anlamını taşıyor. Immanuel Kant'ın *Kritik der Urteilskraft* adlı eseri de kelimesi kelimesine tercüme edildiğinde *Yargı Gücünün Eleştirisi* halini alır. Modern İngilizcedeki "*craft*" [zanaat] kelimesinin en yakın Almanca karşılığı ise *Handwerk* olabilir; İngilizceye Latinceden geçmiş "*manufacture*" [imalat-zanaat] kelimesinin tam karşılığı olarak düşünülebilir, gerçi *Handwerk* ve *manufacture* kelimeleri bir şeyleri yapıp üretmenin birbirine zıt yollarını temsil eder hale gelmişlerdir [*Handwerk*: daha ziyade el işçiliğine dayalı imalat; *manufacture:* daha ziyade makineli imalat]. Bu kaygan zeminde düşmemek için adımlarımızı dikkatli atmalıyız. Homeros'un kültürü, elleri dert görmeyecek derecede kusursuz el işçiliğine sahip kadınlara hayranlık duyuyordu ve aynı kültürde tarih öncesi dönemin bazı aşamalarında da zanaatkârların işleri takdir ediliyordu. Bu konular üzerinde düşünmek açısından hayli merak uyandırıcı olsa da, şu andaki amacımızın dışındalar.

Sanat ve zanaat arasındaki ayrım, İngilizce konuşulan yerlerde büyük oranda kabul görmüş durumdadır; ama az önce bahsettiğimiz 1491 yılında yazılmış kitapta "ölme sanatı" ["*the art of dying*"], "ölme zanaatı" ["*the craft for to die*" veya "*the craft for to deye*"] halini alırken, belli ki o dönemde bu kelimelerden biri, bir diğerinin yerini alabiliyordu. On dokuzuncu yüzyıldaki Sanat ve Zanaat hareketiyle sağlanan farkındalık, her ne kadar hareketin amaçlarından biri güzel sanatlarla zanaatı bir araya getirmek de

olsa, belki de bu ayrımın güçlenmesine neden olmuştu. Orijinal ismi "Birleşik Sanatlar" olan hareket –hareketin öncüsü William Morris'in 1899 tarihli biyografisine göre Sanat ve Zanaat hareketi–, ismini 1888 yılında Londra'da kurulmuş olan Sanat ve Zanaat Sergi Topluluğu'ndan almıştı.[11] Hareketin özünde on dokuzuncu yüzyılın endüstriyelleşme hareketinin reddi ve buna paralel olarak ortaçağın daha romantik anlayışına dönme arzusu yatıyordu.

Victoria Dönemi fabrikalarının kalıp ve pres makinelerinin şekillendirdiği ucuz metalar, el yapımı ürünlerin geleneksel biçimlerini taklit ediyordu. Ancak bu metaları ortaya çıkaran makine operatörlerinin işlevi, aynı hareketlerin tekrarına indirgenmişti; birçoğu, bir düğmeye basacak kadar işçilik becerisi isteyen faaliyetler kapsamı içine sıkışmıştı. Fabrika çalışanlarının işlerinden herhangi bir zevk almasına müsaade etmeyen böylesi mekanize bir üretimin insanı kişiliksizleştirmesinden tiksinti duyan John Ruskin de el sanatlarının değerine vurgu yapan güçlü bir yazı kaleme aldı. Bu görüşün ortaya çıkışını hızlandıran kültürel atmosfer de, yorulmak bilmez mimar ve tasarımcı A.W.N. Pugin (1812-52) tarafından hazırlanmıştı. Pugin, Katolik inançla birbirine bağlı bir topluluğun fedakâr bir ruh haliyle yarattığı muhteşem eserlerin ve mimarinin görüldüğü idealize edilmiş bir geçmişle erken dönemin sanayi şehirlerinin kirliliğini ve çirkinliğini kıyaslıyordu.[12] Genç William Morris (1834-96), bu fikirleri pratiğe dökmeye karar verdi; işe ilk olarak kendi evinin mobilya ve döşemelerini eşi ve arkadaşlarıyla birlikte yaparak başladı, sonrasında da benzeri el işçiliği ürünlerini satabilmek için Morris, Marshall, Faulkner & Co'yu kurdu. Firmanın yedi ortağı, tanıtım broşüründe kendilerini "Resim, Oymacılık, Mobilya ve Metal Ürünleri Alanlarında Güzel Sanatlar İşçileri" olarak tanımlıyorlardı.

Morris, yaşamı boyunca derslerinde ve yayımlanmış eserlerinde makineleşmenin kötü yanlarına karşı amansızca mücadele etmiş ve insanın elleriyle çalışmasının getireceği ahlaki gelişimi işaret etmişti. Pugin'den ödünç almış göründüğü "malzemelere dürüstlük" ve "biçim, işlevi takip eder" şiarı, Victoria döneminin çok sayıda

11. Oxford English Dictionary, 2. basım. (1989), s.v. 'sanat, n., 17; sanat ve zanaat'.

12. Pugin bu görüşlerini çok şey anlatan görsellerle dolu şu eserde sunmuştur: *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; shewing the Present Decay of Taste* (London: 1836).

imalat ürününü karakterize eden, malzemeye veya işleve bakılmadan üretilmiş aksesuarların bilinçli şekilde reddine yönelen zanaatkâr nesillerince benimsenmişti.

Collingwood'un Sanat İlkeleri

Morris, el yapımı ürünler için verdiği mücadelede, büyük S ile başlayan Sanata çok daha yakın bir kültürel moda ile rekabet etmek zorundaydı. Bu gelenek, sanat ve "sanat-değil" arasına keskin bir çizgi çeken, sanat-değil'i de zanaat olarak adlandıran filozof R.G. Collingwood (1889-1943) tarafından su yüzüne çıkarılmış ve geliştirilmişti. William Morris, sanat ve zanaat hareketiyle şiir, resim ve el sanatlarının etrafına koruyucu bir halka fırlatıyordu; amacı imalat endüstrisinin saldırısını bertaraf etmekti. Collingwood ise zanaatı sanatla ilişkilendirmek şeklindeki "görgüsüz yanılgı" dediği yaklaşımı tahammülsüzce reddediyordu.[13]

Collingwood, bu konudaki olgunlaşmış düşüncelerini ilk kez 1938 yılında Oxford Yayınları tarafından yayımlanan ve hâlâ basılmaya devam eden *The Principles of Art* [Sanatın İlkeleri] adlı eserinde sundu. Bu kitabı ilk okumaya başladığımda Collingwood'un iddialarını (bunlar argüman değildi) neredeyse anlamsız derecede anlaşılmaz bulmuştum. Benim paylaşmadığım, açıklıkla ifade edilmemiş bir varsayımdan yola çıkmış olmalı, diye düşündüm. Ona göre zanaat, "önceden saptanmış bir sonuç üretme gücü..." idi. Bunu anlayabiliyordum. Ancak sonrasında Collingwood, zanaatın beklenmedik altı özelliğini listeliyordu; bunlar arasında amaçlar ve araçlar, planlama ve uygulama, hammadde ve son ürün, biçim ve cisim arasındaki ayrım da vardı. Düşüncelerini haklı çıkarmak için sanatın bu özelliklere sahip olmadığını ispatlamaya girişmişti.[14] Bu iddiaları kitabının İkinci Bölümünde yer alır; bu bölüm, sanatçıların, "bedenin satılmasından veya köleleştirilmesinden çok daha korkunç bir yozlaşmayla gazeteciye, reklam sanatçısına veya benzeri bir şeye..."[15] dönüşerek mesleklerinden ödün vermelerindense,

13. R.G. Collingwood, *The Principles of Art* (1938, Oxford: Oxford University Press, 1958), s. 19.

14. R.G. Collingwood, *The Principles of Art* (1938, Oxford: Oxford University Press, 1958), s. 15, 20-25.

15. R.G. Collingwood, *The Principles of Art* (1938, Oxford: Oxford University Press, 1958), s. 34.

eserleri için toplumun desteğini talep etmeleri gerektiği şeklindeki deklarasyonunun ardından gelir.

Bu ölçüsüz iddiaların üzerimde yarattığı şaşkınlık henüz son bulmamışken, Collinwood'un sanat ve zanaattan bahsederken şiiri ve belki de marangozluğu düşünüyor olması da beni kendimden geçirmişti. Bu iki etkinlik birbirinden net şekilde farklıdır. Peki şiirle resmi, yani antik çağların başından beri birbiriyle eşlenmiş iki sanatı kıyaslayarak bu ayrımlar nereye varabilecekti?[16] Collingwood'un çağdaşları arasında muhtemelen en iyi İngiliz ressam Stanley Spencer'dı (1891-1959). Cookham'daki Stanley Spencer galerisinin ziyaretçileri, ressamın 1959 yılında hayata veda etmesiyle beraber yarım kalmış olan *Christ Preaching at Cookham Regatta* [İsa Cookham Regatta'da Vaaz Veriyor] adlı dev tuval resmiyle karşılaşır (resim 1.5).[17] Resmin merkez kısmı tamamlanmıştır, Spencer'ın tuhaf İsa imgesini ve İsa'nın çocuklara hitap eden öğrencilerini bir teknede hasır koltuklara oturur halde gösterir. Cookham, Thames Nehri kıyısında yer alan, Spencer'ın yaşadığı ve çalıştığı kasabadır; çocukluğundan kalma canlı hatıraları yetişkinlik döneminin sofistike resimlerine aktarmıştır. Spencer, Kraliyet Akademisi okullarında ressam olarak eğitilmiş ve burada doğuştan gelen resim yeteneğini önceki beş yüzyılda ortaya konan zengin görsel dille donatma imkânı bulmuştu.

İsa Vaaz Veriyor, Spencer'ın "önceden saptanmış bir sonuç üretme gücü"nü ortaya koyuyordu, çünkü bu resimdeki figürler için kırmızı tebeşir tekniğiyle altmış taslak çizimi yapmıştı. İsa'ya kıyıdan bakan, ayaktaki kırmızı elbiseli kadın, böylesi bir taramanın hatasız resmedilmiş halidir. Henüz boyanmamış figürler –hatta çimen yaprakları– nehir kıyısında beyaz siluetler olarak belirir: tamamlanmamış bir yapbozda belirgin şekilde görünen boşluklar gibidirler. Spencer bu boşlukları nasıl dolduracağını tam olarak biliyor olmalıydı. Tuvalin henüz tamamlanmamış sol kısmında kareli kılavuz çizgileriyle yapılmış taslak çalışması görülmektedir, böylelikle Spencer, kare kutucuklar halinde düzenlediği çalışmalarını tuvale tam ölçülerle aktarabilecekti. Tuvalin üst kısmından

16. Simonides (yaklaşık MÖ 556-468), 'Şiir, konuşan resimdir; resim de sessiz şiir', bu alıntı Plutarch tarafından şu eserinde yapılmıştır: *The Glory of Athens*, 346 F.

17. Keith Bell, *Stanley Spencer, A Complete Catalogue of the Paintings* (London: Phaidon, 1992), no. 448.

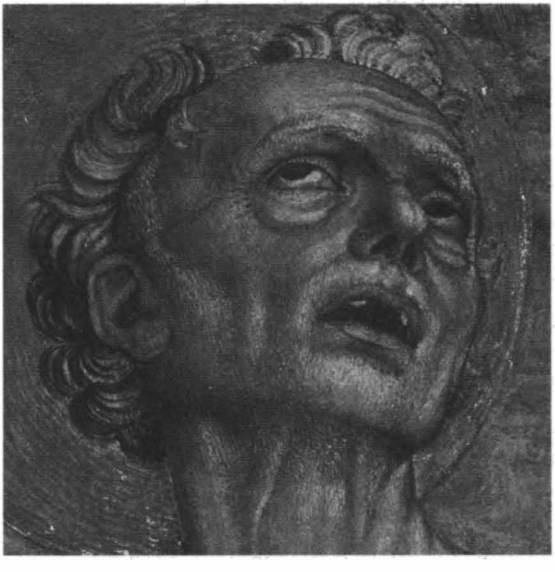
başlayıp resmini boyarken, önceden çizmiş olduğu taslağı, bir çocuğun sayılı boyama kitabını boyaması gibi renklerle doldurabilecekti; yani resmine başlarken ne boyayacağına dair tam bir öngörüsü vardı.



Resim 1.5: Stanley Spencer, İsa Cookham Regatta'da Vaaz Veriyor, 1953-59 (tamamlanmamış); resimdeki detay, merkez kısmı tam boy halinde göstermektedir, tuval üzerine yağlıboya, 206*536 cm, Stanley Spencer Gallery, Cookham
(© The Estate of Stanley Spencer 2012. Tüm hakları DACS'ta saklıdır.)

Spencer'ın kullandığı bu tekniğin geleneksel İtalyan fresk ressamlığı ile paralellikleri vardır. Fresk ressamı bir günde boyayabileceği maksimum alçı üzerinde hızla çalışmalıdır ki, alçı kurumadan ve pigmentin kimyasal olarak alçıyla birleşme özelliği

kaybolmadan önce işini tamamlayabilsin. Andrea Castagno'nun *Aziz Jerome'un* Görüsü (resim 1.6), bu zorlu görevi hızlandırabilmek adına ressamlar tarafından uygulanan bir tekniği gözler önüne serer. Aziz Jerome'un yana dönmüş, yukarı bakar haldeki kafasının yakından gözlemlenmesiyle ana hatlarını belirleyen bir dizi nokta görülür. Castagno, bu yüzü önce kâğıda (kartona) çizip ana hatlarını noktacıklarla delmiş olmalıdır. Sonrasında da noktacıklarla delinmiş bu kâğıdı freskin yapılacağı duvara tutup kömür tozu atarak noktacıkların taze alçı üzerinde belirmesini sağladığı şeklinde tahmin yürütebiliriz. Sonrasında ise yüzü boyamak, noktacıkları birleştirmenin sofistike bir yolu haline gelmiştir. Castagno, harika bir teknik ressamdı ve perspektif kısaltımı konusundaki yeteneğini sergilemekten hoşlanıyordu; ama fırçasını alçıya değdirmeden önce resmini mümkün olduğunca eksiksiz bir hale getirmekten de üşenmezdi. Sonuç olarak, Spencer ve Castagno'nun her bir fırça darbesi zamanla kazandıkları becerileri ve muhakeme güçlerini belgelerken iki ressam da işe başlamadan önce ne boyayacaklarına dair net bir fikir oluşturmuş durumdalardı; ancak bu yaklaşım Collingwood tarafından zanaatın bir özelliği olarak tanımlanıyordu.



Resim 1.6: Castagno, *Aziz Jerome'un Görüsü*, yaklaşık 1453, fresk, Floransa, Ss. Annunziata (fotoğraf: Scala, Floransa). Kafatasını ve göz altlarındaki deriyi belirleyen noktacıklar bilhassa fark edilebilir durumdadır.

Sanatını ticaretin emrine sunan sanatçının yozlaşmışlığı konusuna gelince de şunu söyleyebiliriz ki, on dokuzuncu yüzyıl öncesinde tüm ressamlar böylesi koşullara boyun eğmişlerdi. Castagno'nun freskini bitirmesinden kısa bir süre sonra, Floransalı ressam Benozzo Gozzoli ile hamileri arasında sunak panosu yapımı için bir sözleşme yapılmıştı. 23 Ekim 1461 tarihli bu sözleşmeye göre Benozzo tüm panoyu kendi elleriyle resmetmek, tutkallı alçı ve altın yaldız giderlerini kendisi karşılamak zorundaydı, ayrıca yalnızca çok ince mavi pigment kullanabilecekti (ki bu da pahalı bir malzemeydi). Sözleşmenin devamında ressamın hangi azizlere yer vereceği maddeleniyordu:

> "Adı geçen ressam Benozzo, bugüne kadar yaptığı tüm iyi resimleri aşacak ya da en azından eşdeğeri olacak şekilde bir eser vermekle yükümlüdür ve adı geçen resme şu figürleri aşağıdaki şekilde detaylandırılmış tarz ve biçimde çizmelidir: İlk olarak, adı geçen resmin ortasına, tahta oturmuş şekilde Kutsal Meryem'in figürü, San Marco, Folaransa'daki Yüksek Sunak'ın üzerindeki resimle aynı tarz, biçim ve aynı dekorasyonlarla resmedilecektir. Ve resmin sağ tarafına, Kutsal Meryem'in yanına Vaftizci Yahya alışıldık kıyafeti içinde ve onun yanına da papalık resmi elbisesiyle Aziz Zenobius figürü yapılacaktır..."[18]

Benozzo, ortalama yetenekte bir ressamdı. Ustası Fra Angelico –ki, Benezzo'ya göre çok daha üstün bir sanatçıydı– tarafından yirmi yıl önce San Marco'da yapılmış olan sunak panosunda gruplanmış figürleri pek fazla bilmiyordu; ayrıca Fra Angelico'nun mekânsal illüzyon yaratma tutkusuna da sahip değildi. Sözleşme, Benozzo'nun 300 liretlik büyük bir ödeme alacağını belirtiyordu, "adı geçen ressam Benozzo'nun tüm masrafları, ustalığı ve emeği için [*per tucte dette spese et per ogni magisterio et faticha de decto Benozo*]". 100 liret peşin ödenirken, altı ay içinde 80 liret daha ödenecekti ve ödemenin kalanı da "en geç gelecek yıl kasım ayının başında" iş tamamlandığında yapılacaktı. Yükümlülüklerin yerine getirilmemesi halinde uygulanacak cezalar da sözleşmeyle belirlenmişti. Benozzo'dan çok daha büyük sanatçılar da benzer kısıtlamalar altında çalışıyordu. Michelangelo'nun çalışma koşulları

18. D.S. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (London: Macmillan, 1970), s. 53-55. İtalyanca metnin yer aldığı eser: Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli* (New Haven: Yale University Press, 1996), s. 277-78.

bile Collingwood'un savunduğu ideallerden ziyade modern dönem müteahhitlerininkine daha yakındı.

Collingwood, Oxford Üniversitesi'nde Metafizik Felsefe Waynflete Profesörüydü.* Güçlü bir zekâsı ve kapsamlı bilgisi vardı. İlgi alanları felsefenin çok ötesine geçiyordu; çünkü Britanya'daki antik Roma arkeolojik kazılarının da bir kısmını yürütmüştü. Bu kazıları ilk etapta babasıyla birlikte yürütmüşlerdi; babası güzel sanatlar profesörüydü ve Ruskin'in de hem arkadaşı hem de biyografisinin yazarıydı. Pugin, Ruskin ve William Morris'in aksine Collingwood tarih alanında da derinlemesine çalışmalar yapmıştı. Otobiyografisinde şöyle yazıyordu:

> "Bir insanın yalnızca yazılı veya sözlü ifadelerini inceleyerek ne demek istediğini ortaya çıkaramazsınız... söylediği veya yazdığı bu ifadelerin hangi sorunun karşılığı olduğunu da bilmeniz gerekir (kendi zihninde şekillenen ve sizin zihninizde de olduğunu varsaydığı soru)."[19]

Peki Collingwood'un zihnindeki soru neydi ki, cevap olarak ortaya zanaat fikrini çıkarmıştı? Daha sonraları *The Principles of Art* [Sanatın İlkeleri] adlı eserinde "gerçek sanat"ı duyguların ifadesi olarak tanımlayacaktı.[20] Bir duygu önce hissedilir, diye yazmıştı, ama yaratma eylemi bu duyguya ifade verildiğinde gerçekleşiyordu. Bu ifade yalnızca sanatçının kafasında var olmuş olsa da, yine de bir sanat eseriydi. İlk etaptaki bu anlaşılmaz duygunun ifadesi olarak sanat, doğası öngörülemeyen sanatçının duygularının keşfine dönüşüyordu. Sanatçı, kendisinin derinden hissettiği görüşlerini ifade ederek toplumun ve çağının sesi olmaktaydı. Collingwood, kitabını T.S. Elliot'ın *Waste Land*** (1922) adlı eserini yirminci yüzyılın büyük İngiliz şiiri olarak ayrı bir yere koyarak bitiriyordu; okurlar bu kitapta, Collingwood'u 1938 yılında büyük tesiri altına almış bir konunun, uygarlığımızın yozlaşmasının ifadesini bulabilecekti.[21]

---

* Oxford Üniversitesi'nde Magdalen College kurucusu William of Waynflete adına verilen profesörlük unvanı. (ç.n.)

19. R.G. Collingwood, *An Autobiography* (1939; Oxford: Clarendon Press, 1978) s. 31.

20. Collingwood (1938), s. 113.

** T.S. Eliot, *Çorak Ülke*, Çev. Yaşar Günenç, Yaba Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

21. R.G. Collingwood, *An Autobiography* (1939; Oxford: Clarendon Press, 1978), s. 295.

Collingwood'un ortaya koyduğu iddianın mantığı, önceden hissedilmiş bir duyguyu ifade *etmeyen* eylemlerin sanat kapsamının dışında tutulmasını gerektiriyordu. Bu yüzden de "önceden saptanmış bir sonuç üretme" gücünü de bu sanat-değil'in bir tanımı olarak düşünmüş ve zanaat adını vermişti.[22] Collingwood'un bu dar kriterleriyle yaklaşıldığında, geleneksel anlamıyla sanat tarihinin büyük bölümü zanaat tarihine dönüşmüş olur. Onun yazdıklarına göre eski Yunancadaki *technê* ve Roma dilindeki *ars*, "gerçek sanat" değil, zanaat anlamına geliyordu. Ortaçağda, diye devam ediyordu, sanat kitaptan öğrenilen bir şeydi, ama Rönesans döneminde tekrar zanaata dönüşmüştü. Güzel sanatlarla faydalı sanatlar arasındaki ayrım ancak on sekizinci yüzyılda oluşturulabilmişti.[23] Sonrasında, on dokuzuncu yüzyılda "güzel" sıfatı kaldırılarak bizi yalnızca sanatla baş başa bırakmıştı. Bu, mutluluk verici bir gelişmeydi, çünkü "güzel sanatlar" ve "faydalı sanatlar" şeklindeki eski terimler sanatın ve imalatın aynı türe ait olduğu iddiasını taşıyordu. Collingwood sözlerini şöyle tamamlamıştı: günümüzde çoğu insan, antik dönemdeki Platon ve Aristo'yla aynı düşünceyi paylaşarak, sanatçının, kitlesini ve onlarda uyandırmak istediği duyguyu bilen yetenekli bir üretici olduğunu düşünmeye devam ediyordu. "Görgüsüz yanılgı" olarak tanımladığı bakış açısı buydu.

Geleneksel olarak sanata ayrılmış alanın bu kadar büyük bölümünü zanaata bırakmak bile Collingswood'un tanım alanını yeterince sınırlandırmıyordu. "Eğlencelik sanat" ve "büyüleyici sanat" olarak iki ayrı başlık daha oluşturmak üzere Platon ve Aristo'nun antik dönem tiyatrosu üzerine yaptıkları saptamalardan faydalandı. Bu ayrımları da yaptıktan sonra elinde kalan, duygunun ifadesi olan "gerçek sanat"tı. Eleştirmenin görevi de, "bu sanattır, bu sanat değildir" şeklinde otoriter biçimde saptamada bulunmak olmalıydı.[24]

Bu son iddiayı okuduğumuzda aklımızda Gombrich'in *Sanatın* Öyküsü'ne başlangıç cümlesini canlandırır: "Sanat diye bir şey yoktur aslında." Gombrich, açılış paragrafını şu sözleri ilave ederek bitirmişti: "bir tabloyu güzel bulan herhangi bir kimseye, bu tabloda beğendiği şeyin Sanat değil de başka bir şey olduğunu söyle-

22. R.G. Collingwood, *An Autobiography* (1939; Oxford: Clarendon Press, 1978), s. 15.
23. R.G. Collingwood, *An Autobiography* (1939; Oxford: Clarendon Press, 1978), s. 6.
24. R.G. Collingwood, *An Autobiography* (1939; Oxford: Clarendon Press, 1978), s. 88-89.

yerek kafasını karıştırabilirsiniz." Acaba Gombrich'in 1950'de kaleme aldığı bu amirane beyan, 12 yıl öncesinde Collingwood'un Sanat adına ortaya koyduğu ölçüsüz iddialara verilmiş bir yanıt olma niteliğinde miydi?

Gombrich, memleketi Viyana'dan İngiltere'ye 1936 yılında 27 yaşındayken taşınmıştı. Collingwood ise Ocak 1943'te öldüğünde, kendi neslinin öğretmenlerinin gençlere faşizme direnebilmek adına gerekli değerleri aşılamayı başaramadığı endişesini taşıyordu. Belki de Gombrich, Britanya akademik oluşumunun hayata kısa süre önce veda etmiş temel direklerinden birinin çalışmasıyla açık açık tartışmaya girmeyecek kadar nazik davranıyordu. Bunu yapmak yerine, *Sanatın* Öyküsü'nün ilk cümlesiyle, Collingwood'un detaylı oluşturulmuş, derli toplu, ama bütünüyle yanlış yönde yol alan estetik anlayışını göz ardı etmişti.

Collingwood'un iddialarının bana bu kadar tuhaf gelmesi belki de Gombrich'in işini çok iyi yapmasından kaynaklanmıştır. Belki de temel sınıf öğrencilerimin varsayımları ve genel anlamda toplumun varsayımları, sanatın doğasını netleştirmek ödevinin tamamlanmış olmaktan uzak olduğunu göstermektedir.

Collingwood, güzel sanatlarla faydalı sanatlar arasındaki ayrımın ancak on sekizinci yüzyılda ortaya konabildiğini yazmıştı: sonrasında on dokuzuncu yüzyılda "güzel" sıfatı kaldırılmış ve bizi yalnızca sanatla baş başa bırakmıştı. Bu, bize yardımcı olabilecek bir saptamaydı. Eğer öğrencilerime "Güzel sanatlar nedir?" diye sormuş olsaydım, çok daha özgüvenli yanıtlar verebilirlerdi. Güzel sanatlar, Sanat ve Tasarım Okulunun ikinci katında üretilen şeylerdi. Güzel sanatlar öğrencileri de –stüdyo derslerimizdeki öğrenciler gibi– bir talimatla tanımlanan projeler üzerinde çalışıyorlardı, ama onlar, kendilerine özgü bir durum olarak, bu talimata uymak zorunda değildi. Seçtikleri herhangi bir tesadüfi düşünce çizgisini takip ederek, başlamış oldukları projenin temasından, tekniğinden ve amacından oldukça farklı bir proje teslim edebiliyorlardı. Öğretmenleri de böylesi keşifleri teşvik ediyorlardı. Diğer yandan moda, grafik tasarım ve fotoğrafçılık bölümü öğrencileri ("güzel sanatlar fotoğraf" bölümünde okumadıkları sürece) ticari bir talimatnamenin disiplini çerçevesinde hareket etmek durumundaydı; bir denetmen aracılığıyla buna uyup uymadıkları kontrol ediliyordu. Rönesans dönemi hamilerinden biri de Benozzo Gozzoli'nin tam da böyle bir yolla

sözleşmeye bağlı kalmasını mecburi kılmıştı. Collingwood'un "gerçek sanat" ifadesini kullanarak söylemek istediği ve Gombrich'in de büyük S ile başlayan Sanat (böylesi bir ayrım tüm özel isimlerin büyük harfle başladığı Gombrich'in ana dili Almancada mümkün değildir) demekten hoşlandığı şey güzel sanatlar idiyse, bu durumda elimizde tanımlanmış bir özne var demektir ve tarihsel olarak izi sürülebilir. Güzel sanatların faydalı sanatlardan sıyrıldığı şeklindeki Collingwood anlayışını paylaşmak yerine, Sanatı kendisini besleyen topraktan koparan ayrımı beğenmeyerek Gombrich'in "aslında Sanat diye bir şey yoktur" anlayışıyla baş başa kalabiliriz.

Bunun aksine Robert Pirsig, Sanatı sanatlarla yeniden bir araya getiren bir yaklaşım sunar: bunların hepsi yüksek nitelikli çabalardır. Tabii bu yaklaşım şu ana kadar, hem Michelangelo'nun fresklerini hem de lezzetli bir sandviçi bir arada kapsamak açısından bütünüyle yetersiz görünen bir hipotezdir yalnızca. Yine de, herhangi bir tür bilimsel veya tarihsel araştırmaya girişmek adına ilk koşul bir hipotez oluşturmaktır. Eğer hipotez kanıtlara uyacak şekilde oluşturulmamışsa, bu durumda bir şeyler öğrenmiş oluruz. Eğer kanıtlara bir eldivenin ele oturduğu gibi oturuyorsa, bu durumda da başka bir şey öğrenmiş oluruz. İyi bir hipotezi test etmek daima meyve veren bir iştir.

Sanat Sözlüğü

Bu girişime atılmadan önce elimizdeki en iyi rehbere danışmalıyız. 1996 yılında Macmillan muhteşem *Sanat Sözlüğü*'nü [*Dictionary of Art*] otuz dört cilt halinde yayımladı, şu anda da *Grove Art Online* olarak erişilebilir durumda: 120 ülkeden 6700 uzman sanatla ilgili akla gelebilecek her konuda toplam 41.000 makaleyle bu oluşuma katkıda bulunmuşlar. Bu sözlükte "sanat"ın kendisi için verilen tanıma bakalım. Sözlük o kadar büyük ki, kelime karşımıza ikinci ciltte çıkıyor. Sanatçılar ve tarihçiler genellikle bir adım geriye çekilip büyük resme bakarak "Sanat nedir?" diye soramayacak kadar kendi işlerine daldıkları için, Grove sözlüğü içinde "sanat"a ilişkin maddenin, bir felsefeci olan Richard Wollheim tarafından yazılmış olmasına şaşmamalı. Yazdığı makale, 32.600 sayfalık sözlüğün yalnızca yarım sayfasından biraz daha fazla yer kaplıyor.[25]

25. Richard Wollheim: 'Art', *Grove Art Online*, Oxford University Press. (22 Ağustos 2006) http://www.groveart.com/

Sanat Sözlüğü'nün yalnızca Batı sanatını değil, tüm dünyanın sanatını kapsama tutkusu nedeniyle Profesör Wollheim'ın görevi çok daha meşakkatli hale gelmiş. Wollheim'ın ifadelerine göre; bazıları için sanat, insan toplumunun evrensel bir özelliği iken, diğerleri sanatın çok ender rastlanan bir şey olduğunu ve bu yüzden de genel anlamda yalnızca ortaçağ sonrası Batı kültürüyle sınırlı tutulabileceğini iddia etmektedir. İkinci görüşe sahip olanlar, diğer topluluklardan gelen insan yapımı eserler bir müzeye konduğunda genellikle bu eserlere uygunsuz kategori ve değer atfedildiğini öne sürmektedirler. Bazı fikir tarihçilerine göre de, bir toplumun sanat üretebilmesi için o toplumda "sanat"a veya en azından sanat konseptine karşılık gelebilecek bir kelime olmalıdır; gerçi böyle bir kelimenin veya konseptin modern Avrupa dillerindeki "sanat"a karşılık gelip gelmeyeceği sorusu da, sanatın doğasının ne olduğuna dair ilk başta sorduğumuz soruyu yeniden karşımıza çıkarır. Bir "sanat" konsepti, eser sahibini güzellik, anlam veya ifade üretmeye yöneltmekte midir ya da insan yapımı eser için böylesi değerleri belirleyen izleyici midir? Sanatın var olabilmesi için birtakım kurumlar mı (müze gibi) veya sanat konseptini vücuda getiren sosyal uygulamalar mı var olmalıdır? Felsefecilerin bu sorularla büyük oranda yalnız başlarına boğuşmak zorunda kalmasından şikâyet eder Wollheim, çünkü ona göre diğer disiplinlerdeki akademisyenler bu konulara pek girmemiştir. Yazısını şu gözlemle tamamlar: "Bu sorunun belirsiz bir konumda kalmasının sebeplerinden biri de, soru geniş bir yelpaze dahilinde birçok farklı disiplini etkiliyor olsa da soruyu görmezden gelmenin bu disiplinlerde genel bir uygulama halini almış olmasıdır."

Dolayısıyla, Collingwood'un, kendisininkinden farklı sanat yaklaşımlarına karşı tahammülsüzlüğüyle beraber, sanatın doğası konusunda diğer felsefeciler arasında da bir görüş birliği olmadığı görülürken; bize kılavuzluk yapmasını beklediğimiz kişilerin de büyük bölümü soruyu bütünüyle görmezden gelmektedir. Gerçi Wollheim bize bir yol gösterir. "İzleyicinin ve eser sahibinin becerilerinin nesiller boyu aktarımını sağlayabilecek belirgin yollar" olabileceğini yazmıştır. "Bu son bakış açısıyla birlikte sanat özünde tarihseldir." Böylesi bir yaklaşım, tesadüfen, burun karıştırmayı sanat kategorisinden ayrı tutmuş olacaktır. Ve eğer bir sanat dalı, nesiller boyu sanatçıların birbiri üstüne birikmiş becerilerini tem-

sil ediyorsa, hipotezimizi tarihsel kanıtlara dayandırmak geçerli bir uygulama halini alır.

Collingwood on sekizinci yüzyılda bazı önemli tarihsel değişimlerin gerçekleştiğini söylemişti, bu yüzden de dikkatimizi şimdi bu yüzyıla çevirebiliriz.

1.3 Sanatın Aydınlanma Kategorileri

On sekizinci yüzyılda mevcut dogmaları eleştirel gözle sorgulamak adına ortaya çıkan kültürel yaklaşım, felsefeciler için bu yaklaşıma bir isim verme gereksinimi duymalarına neden olacak ölçüde büyük bir yenilikti ve verdikleri bu isim Aydınlanma oldu. Aydınlanma hareketi, iki yüzyıl süren dini, bilimsel ve siyasi çekişmelere karşı gösterilen entelektüel bir reaksiyondu. Reform hareketi ve ardından gelen din savaşları, Latin Hıristiyanlığı üzerinde var olan tek kilise egemenliğini sonlandırdı. On yedinci yüzyıl doğa felsefecileri, gözleme dayalı çalışmalar yaparak doğadan aldıkları ölçümler arasında matematiksel ilişkiler (bunlara yasa dediler) bulmuşlardı. Böylece Johannes Kepler, Galileo Galilei, Isaac Newton ve diğerleri bilgiyi eski metinlerde aramayı bir kenara bıraktılar –önceki 1500 yıl boyunca bu yaklaşım genel bir uygulama halini almıştı–. Descartes bu yeni prosedürden o kadar etkilenmişti ki felsefeyi baştan yazmaya karar verdi.

Yönetimde ise krallık rejimlerinin varsayımları, Felemenk Cumhuriyeti'nin refahı ve gücü karşısında sallanıyordu; İspanyol derebeyleri bu Cumhuriyetin bağımsızlığını 80 yıl boyunca aralıklarla süren savaş halinin ardından 1648 yılında tanımak zorunda kalmıştı. Sonraki sene, İngiliz Parlamentosu kralın kafasını uçurdu; neredeyse yirmi yıl süren İngiliz İç Savaşı'na neden olan Büyük İsyan'ın en korkunç anıydı (kralcılara göre). Böylelikle siyaset felsefecileri de doğa felsefecilerininkine benzer bir görevle karşılaşmış oldular: yaşanan olaylar onları ilk ilkelerden başlayarak insanların nasıl yönetilmesi gerektiğine dair yeniden düşünmeye itmişti. Thomas Hobbes, *Leviathan** (1951) adlı eserinde ürkütücü bir açıklıkla devlet mutlakıyetini savunuyordu. Ona göre bu idare, her insanın bir diğeriyle savaş halinde olduğu doğa durumunun olmazsa olmaz alternatifiydi. Ama Hobbes'tan bir nesil kadar son-

* Thomas Hobbes, *Leviathan*, Çev. Semih Lim, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016. (y.h.n.)

ra bu alternatiflere bakış biraz yumuşayacaktı. John Locke, *Two Treatises of Government* (1690) [Hükümet Üzerine İki İnceleme] adlı eserlerinde sözleşme ve mülkiyet hakkıyla sınırlanan bir özgürlüğü savundu. Aralarındaki görüş ayrılıklarına rağmen hem Hobbes hem de Locke tercih ettikleri kurumsal yapıyı ilahi zorunluluğa, geleneklere veya güce dayandırmaktan ziyade akla ve deneyime dayalı argümanlarla desteklemek konusunda birleşmiş oluyorlardı. Locke'un görüşleri on sekizinci yüzyıl boyunca siyasi tartışmalara yön verdi, 1793 yılında bir başka kralın infazına sahne olan Fransız Devrimi'yle Amerikan Devrimi'ne katkı sağladı.

Mantığa dayalı sorgulamanın faziletlerinin geleneksel düşünme alışkanlıklarına karşı başarısı anlaşılmaya başlandığında bu aydınlanma prosedürü on sekizinci yüzyıl Paris salonlarında kendine yer buldu. Çağdaş Fransız portrelerinden bize doğru bakan kendinden memnun, zeki yüzler, bizlerin yalnızca mirasçısı olmayı başarabildiği bu kültürel yeniliğin vücuda gelmiş halleridir. Bu yüksek eğitimli, boş zamanı çok sınıf, sohbet sanatını geliştirdi ve hiçbir konu kapsamları dışında değildi. Yalnızca özgürlük, ahlak, bilim ve din üzerine değil; resim, heykel, şiir ve müzik üzerine de fikirler ürettiler ve bu "nazik sanatlar"ın diğer insani başarılarla nasıl iç içe geçtiğini tartıştılar. Aydınlanma'nın en önemli araçlarından biri ve belki de en büyük anıtı, Denis Diderot'nun (1713-84) 1751, 1772 yılları arasında derlediği ve yayımladığı 28 ciltlik *Encyclopedie, or Explanatory Dictionary of the Sciences, Arts and Trades* adlı ansiklopediydi. Bu kaynağa başvurduğumuzda, bu zarif toplumun filozoflarının bizim konumuz hakkında neler söylediğine kulak kabartabiliriz.

Diderot, Paris'te *Academie Royale de Peinture et de Sculpture* [Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi] tarafından iki yılda bir düzenlenen Salonlara dair değerlendirmeleriyle sanat tarihinde ayrı bir konum edinecekti. *Encyclopedie*'de "sanat" maddesi bizzat Diderot tarafından yazılmıştır; ancak madde, birinci ciltte, Diderot resim incelemeye başlamadan çok önce yazılmış haliyle yer alır. Onun bu resim inceleme makaleleri, sanat eleştirmenliğinin öncü parçalarını oluşturacaktır; ama bu birinci ciltte kaleme almış olduğu yazısı bize çok uzak gelen bir savaş vermektedir. Daha açık söylemek gerekirse, Diderot da Collingwood gibi sanatı zanaattan ayırma savaşı vermektedir, ancak yaklaşımı Collingwood'un yak-

laşımının tam tersi yöndedir ve neredeyse unutmuş olduğumuz bir dille süslenerek yazılmıştır. Diderot, eskinin liberal sanatlarına karşı mekanik sanatları desteklemiştir.[26]

Liberal Sanatlar

"Liberal" kelimesi, "özgür" kelimesinin Latince karşılığından gelir. Amerikan akademisyenlerinin, vatandaşlarının dikkatini çekmek için nafile uğraştığı bir kelime köküdür. Özgürlük kelimesinin eski karşılığını siyasi anlamda kötüye kullanmak, özgürlükler ülkesinde topluma mâl olmuş kimselere yakışmaz. Sekiz yüz yıl önce İngiliz baronları, kaleme aldıkları Magna Carta'da kelimenin anlamını Kral John'un aklına sokmaya çalışmışlardı. "*Nullus liber-homo...*" diye yazıyordu kâtipler, "kendi denklerince veya ülkenin kanunlarıyla yasal olarak yargılanmadığı sürece... hiçbir özgür insan tutuklanmamalı veya hapse atılmamalıdır."[27]

Liberal sanatlar, Roma'nın bu sanatlarda yetkin olmayı isteyen özgür vatandaşlarının öğrenimini görebileceği sanatlara verilen addı. Diğer birçok sanat dalı daha bayağı olarak görülüyordu; kölelere, azat edilmiş kölelere veya en yoksul vatandaşlara özgüydü. Livy'nin, cesaret ve zafer gibi sert Roma sanatlarını nasıl övdüğünü önceki sayfalarda görmüştük. Gerçi bu ifadeler geçmiş dönemi ele alan bir nostalji olabilirdi yalnızca; çünkü Livy'nin döneminde Roma Cumhuriyeti, Augustus'un olağanüstü yetkilere sahip olduğu tek kişilik bir egemenlik altındaydı, dolayısıyla bir Romalının korkması gereken asıl savaş yalnızca iç savaştı. İlk dönem imparatorların Roma Barışı döneminde varlıklı Roma vatandaşları, boş zamanlarını değerlendirmek adına yeni sanatlara ihtiyaç duydular ve Cicero da (MÖ 106-43) eğitimli Yunanlıların sanatlarını adapte ederek onlara bir yol göstermişti. Gramerden retoriğe ve felsefeye, Yunan liberal sanatları savaşmaktan ziyade düşünmeyi ve konuşmayı gerektiriyordu. Bu sanatlar, yalnızca özgür statülerine ek olarak kendilerini çalışmanın gerekliliğinden azat etmeye yetecek kadar servete sahip olan vatandaşlarca uygulanabiliyordu. Bu sanatlara dair elimizdeki en

26. Denis Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*, 28 Cilt (Genève, Paris, Neufchastel: 1754-72), Cilt 1, s. 713-17.

27. James Clarke Holt, *Magna Carta* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), s. 507, 1225 metin, madde 29.

doyurucu açıklama, filozof Seneca (yaklaşık MS 4-65) tarafından yazılmış bir mektuba dayanmaktadır.

Seneca, Yunan filozof Posidonius'un sanatı 4 bölüme ayırdığı yaklaşımını ödünç almıştı. Bunları şu şekilde bildiriyordu:

- Basit ve bayağı el sanatları; bunlar hayatın gereksinimlerini karşılıyordu, ancak güzelliğe [*nulla decoris*] veya onura [*nulla honesti*] dair bir iddiaları yoktu.
- Eğlence sanatları [*ludicrae*]; bunlar, sahnede görsellik sağlayan mekanik ekipmanlar gibi göze ve kulağa hitap etmeyi amaçlayan sanatlardı.
- Genç erkeklerin eğitimine ait sanatlar (bunlar, liberal sanatlara hazırlık niteliğindeydi).
- Özgür vatandaşa layık liberal sanatlar.[28]

Seneca, liberal sanatları yükseköğrenime geçişteki bir hazırlık basamağı olarak sayıyordu yalnızca. Bu sanatların profesyonel uygulayıcılarının çalışmalarını küçümsüyordu: *grammaticus*, müzisyen, geometrici ve astrolog. Çünkü her şeyden öte, şöyle yazmıştı: "Para kazanmakla sonuçlanan hiçbir çalışmaya saygı duymuyorum, bunları iyi çalışma saymıyorum". Genç imparator Nero'nun hocası olarak Seneca, Roma dünyasının en varlıklı adamlarından biri haline gelmiş olması vesilesiyle, bağlı olduğu Stoik felsefenin gerektirdiği şekilde parayı hor görecek kadar paraya sahipti. Bunun yanında şunu da ısrarla söylüyordu ki, ressamları [*pictores*] veya heykeltıraşları [*statuarios*] liberal sanatların yanına koymaya onu hiçbir şey ikna edemezdi; tıpkı güreşçileri, parfümcüleri veya aşçıları koyamayacağı gibi. Yazdığına göre, adını anmaya değer yegâne liberal çalışma, insana özgürlüğünü veren çalışmaydı ve böyle bir çalışma da bilgelik demekti; korkuyu dağıtır, arzuların kökünü kazır ve tutkuyu dizginlerdi.

Seneca'nın mektupları, imparatorluğun ilk dönemlerinde Roma toplumunun zirvesindeki eğitimli bir vatandaşın fikirlerine ve önyargılarına dair ipuçları verir bize. Antik dönemin sonlarında liberal sanatların sayı olarak yedi tane olması gerekiyordu (haftanın günlerine ismini veren, aralarında Güneş ve Ay'ın da olduğu hareket eden göksel varlıkların sayısıydı). Daha sonra *trivium* olarak adlandırılan üç temel sanat gramer, mantık ve retorik olarak kayıt altına

28. Seneca, Letter 88.

alınmıştı; bunları matematiksel "dört yol" –veya *quadrivium*– izliyordu, bunlar da aritmetik, astroloji, müzik ve geometriydi (Tablo 3). Bu sanatlar, Hıristiyan rahiplerin eğitimi için okuma listelerinde varlıklarını sürdürdü; bu rahipler de yedi sanatı milattan sonra on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda üniversitelerin kuruluşuna kadar korudular. Üniversitelerin kurulmasıyla beraber de, liberal sanatlar üniversite müfredatının temeli oldu.[29] Bu konular, doğa felsefecilerinin, bilgiye deneysel metotlarla erişmelerini sağlayan öncü adımları atabilecek kadar donanımlı hale geldikleri yedinci yüzyıla kadar üniversite ders programlarının temeli olmaya devam etti.

Tablo 3: Geç antik dönem liberal sanatlar

LİBERAL SANATLAR	
Trivium	*Quadrivium*
Gramer	Aritmetik
Diyalektik	Geometri
Retorik	Astroloji
	Müzik

Mekanik Sanatlar

Liberal-olmayan sanatlar, on ikinci yüzyılın başlarında Paris'te yaşamış olan Alman akademisyen Hugh of St Victor tarafından bir sisteme dahil edilmişti. Hugh, *Didascalicon* (resim 9.5) adlı kitabında, felsefi çalışma yapmak amacıyla, her etkinliğin yirmi bir sanattan biri olarak değerlendirilebileceğini yazmıştı. "Felsefe, insani ve ilahi tüm [eylemlerin] mantıksal temellerini kapsamlı bir şekilde araştıran disiplindir."[30] İlahiyata yönelik eylemler, insan doğasının cennetten kovulmayla birlikte kaybedilen ölümsüz tarafının bütünlüğünü yeniden sağlamak arayışındadır, bunu da doğrunun ne olduğu üzerinde düşünerek ve erdemli davranarak yapar. Ancak şu anki mevcut yaşamda, değişime ve birtakım gereksinimlere açık olduğumuz için,

29. *The Oxford Classical Dictionary*, ed. Simon Hornblower & Antony Spawforth, 3. basım (Oxford: Oxford University Press, 1999), s.v. 'Martianus Minneus Felix Capella'

30. Hugh of St Victor, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de studio legendi* (Washington: Catholic University Press, 1939); *The Didascalicon of Hugh St Victor, A medieval guide to the arts*, Çev. Jerome Taylor (New York: Columbia University Press, 1961), Kitap 3.1 & 1.4.

cennetten kovulmuş doğamız beslenmeye, dış tehlikelerden korunmaya ve içsel zayıflıklarımıza karşı reçetelere ihtiyaç duyar. Bu "insani" eylemler için bir yer bulmak adına Hugh, felsefeyi dört bölüme ayırmıştır: teorik, pratik, mekanik ve mantık. Liberal sanatları taklit ederek mekanik sanatları yediye ayırmıştı (Tablo 4).

Tablo 4: Hugh of St Victor'un mekanik sanatları (yaklaşık 1100)[31]

Lanificium	Yün işlemeciliği
Armaturam	Yapı sanayi
Navigationem	Ticaret
Agriculturam	Ziraat
Venatio	Avcılık
Medicinam	Tıp
Theatricam	Tiyatro

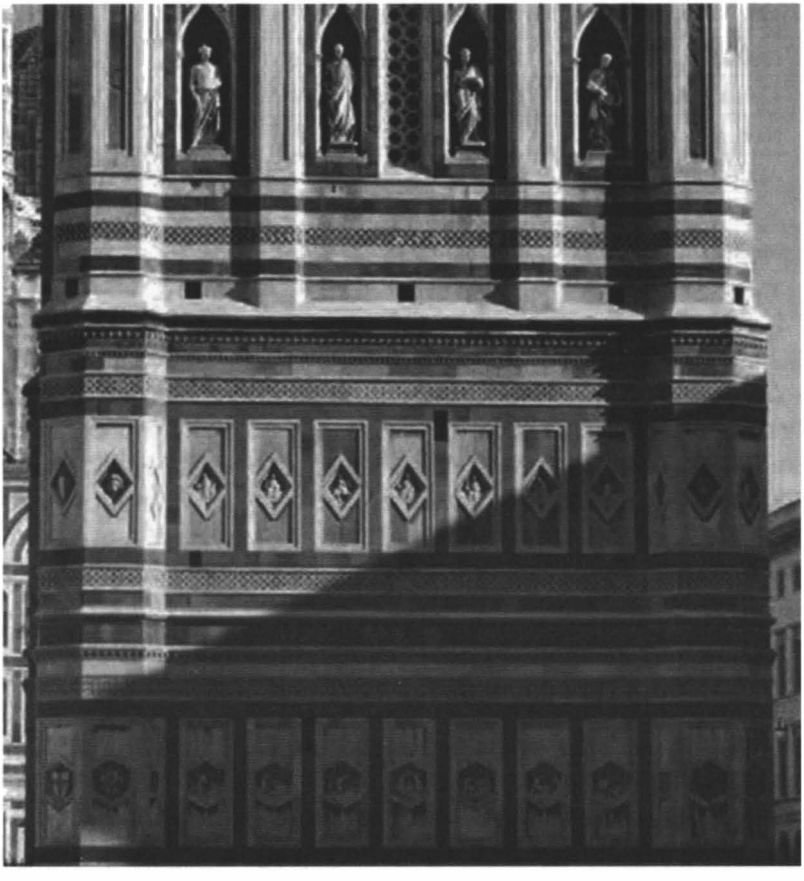
Bu yedi sanatlık bölümleme, elbette ki gelişigüzel bir ayrımdı; çünkü her bir üretim etkinliğinin bu sınıflardan birine girmesi gerekiyordu. Dolayısıyla örneğin *Armaturam*, bizim yapı sanayi ve metal işleri diyebileceğimiz etkinlikleri kapsıyordu. Avcılık, yemek pişirmeyi de kapsayan bir sınıftı ve "theatrics" de Roma gösterilerini, tiyatrolarını, güreşi, şarkıcılığı ve zar oyunlarını kapsıyordu.

Trecento [İtalya'da on dördüncü yüzyıl] döneminin (tam olarak söylendiğinde "*milletrecento*", yani 1300'ler) Floransalıları, mekanik sanatları yeni çan kulelerinde figürlerle örneklemek istediklerinde (tablo 5, resim 1.7) sayıyı yeniden yirmi bire çıkardılar. On beşinci yüzyılın başlarında yakınlardaki bir Vaftizhanenin son iki bronz kapısını tamamlamakla görevli Lorenzo Ghiberti, bu kabartmaların "ilgili sanatın mucidini [*i trovatori dell'arti*]" gösterdiğini yazdı.[32] Ön cepheye paralel konumda yer alan prestijli batı tarafında, Tekvin kitabında sözü edilen sanatlar sergilenir. Güney ve doğu

31. Hugh of St Victor, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de studio legendi* (Washington: Catholic University Press, 1939); *The Didascalicon of Hugh St Victor, A medieval guide to the arts*, Çev. Jerome Taylor (New York: Columbia University Press, 1961), Kitap 2.20.

32. J. von Schlosser, ed., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten [I commentarii]*, Cilt 1 (Berlin, 1912), s. 43; English çevirinin yer aldığı eser Creighton E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500, Sources and Documents* (Evanston: Northwestern University Press, 1992), s. 82.

taraflarında çeşitli başka sanatlar sunulur, bunların arasında heykelcilik ve resim de yer alır (ikisi de Hugh tarafından dile getirilmemişti).[33] Hemen üst katın dört tarafında *Yedi Liberal Sanat*; *Yedi Gezegen*, *Yedi Erdem* ve *Yedi Kutsal Varlıkla* birlikte yer alır.



Resim 1.7: Campanile Çan Kulesinin batı cephesi, 1330'lar, Floransa.

33. 1360 yılında son ikisi de daha büyük bir giriş yaratmak amacıyla Campanile'in dekore edilmemiş kuzey tarafına, katedrale bakan sağ üst tarafa taşınmıştır: 1436-39 yılları arasında da Luca della Robia tarafından yapılan beş ilave rölyefle tamamlanmışlardır.

Floransa'da mekanik sanatlara verilen önem, bu sanatların şehir ekonomisi ve idaresi açısından önemini yansıtır. On dördüncü yüzyılın başlarında Floransa, imalat ve bankacılık sektörlerinde Avrupa'nın merkezi halini almıştı.[34] Ekonomik büyümesinin motoru yünlü kumaş endüstrisiydi (resim 1.8); bunun ardından şehrin vatandaşları ticareti, lüks tüketim malları imalatını ve bankacılığı geliştirmişti. Toprak sahibi aristokrasi, Toskana'da *arti* olarak bilinen dernekler kurmuş olan tüccarlar ve imalatçılar tarafından şehir idaresinden gittikçe uzaklaştırılıyordu. "Sanat" kelimesinin bu şekilde toplumca kabul edilen bir beceri veya ticaret için kullanılması antik ve ortaçağ dönemlerinde normal bir uygulamaydı. Floransa'da getirisi en yüksek *arti maggiori* [ana sanatlar] arasında *Arte della Lana* (yünlü kumaş imalatçılığı) ve *Arte dei Medici e Speziali* (doktorlar ve eczacılar) da vardı; ressamlar da boya pigmentlerini eczanelerden aldıkları için bu ikinci gruba dahildi. İngiltere'de böylesi dernekler, Germen kökenli kelime "*guild*" [lonca] olarak biliniyordu.



Resim 1.8: Lanificium, yünlü kumaş dokuma (replika), 1330'lar, Campanile Çan Kulesi'nin güney tarafından, Floransa. Ayaktaki figür, yetenekli Arachne tarafından bir dokuma yarışı için meydan okunan sanat tanrıçası Minerva'yı temsil ediyor olabilir. Hakarete uğrayan tanrıça, Arachne'nin kafasını ve bedenini küçültür, ince parmaklarını bedeninin yanına sıkıştırır; artık Arachne ve onun neslinden olanlar ağlarını örümcek olarak örebileceklerdir (Ovid, *Metamorphoses* 6.1-145).

Daha sonra göreceğimiz gibi, on beşinci yüzyıl Floransa'sı yazarları, ressamların sosyal statüsünü mekanik sanattan liberal sanata doğru yükseltecek olan uzun süreci başlatacaklardı. Üç yüz yıl sonra Diderot, tüm gereklilik sanatlarını liberal sanat statüsüne

34. Daha fazlası için "Floransa" başlığı altında bkz. *Grove Art Online*.

yükseltmeye çalıştı. Mekanik sanatları icra eden saygıdeğer ve faydalı insanlar üzerinde liberal sanatların prestijinin oluşturduğu moral bozucu etkiden şikâyetçiydi (kendi babası da bir bıçak ustasıydı). Faydalı meslekleri teşvik ediyoruz ama faydalı insanları hor görüyoruz, diye sızlanıyordu Diderot. Yazdığı *Encyclopedie* bu dengeyi ayarlayacaktı. Ansiklopedi, pratik sanatlarla imalat süreçlerini eşi görülmemiş şekilde detaylı anlatıyordu, bilgilendirme amaçlı muhteşem gravürlerle de resimlenmişti.

Tablo 5: Campanile Çan Kulesi'nin alt katında gösterilen sanatlar, Floransa, 1330'lar. Hugh of St Victor'un mekanik sanatları koyu renkle işaretlenmiştir.
Daha sonraları kuleye bir kapı eklenmesi dolayısıyla Heykelcilik ve Resim kuzey cepheye, katedralin karşısına yerleştirilmiştir.

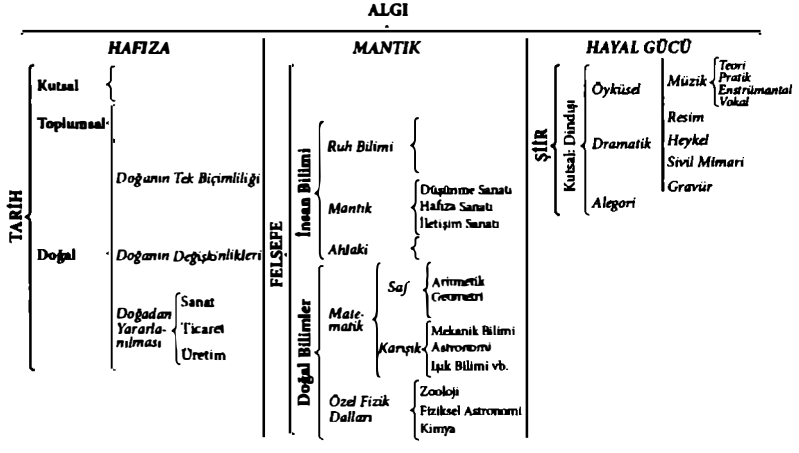
	Batı	Güney	Doğu	Kuzey
1	Âdem'in yaratılışı	Gionitus: ilk astronom	Navigation	Heykelcilik [eski-Doğu5]
2	Havva'nın yaratılışı	Armatura: yapım	Hercules & Cacus	Resim [eski-Doğu6]
3	İlk insan emeği	Medicina: tıp	Agricultura	Astroloji
4	Jabel, ilk çoban	Venatio: avcılık	Theatrica	Felsefe
5	Jabel, müzikli enstrümanların mucidi	Lanificium: dokumacılık	[kapı: Kuzey 1'e]	Aritmetik
6	Tubalcain, ilk demirci	Phoroneus: ilk yasa-getirici	[kapı: Kuzey 2'ye]	Orfeus; Şiir?
7	Noah, şarabı ilk mayalayan	Daedalus: ilk havacı	Geometri/ Mimari	Gramer

İnsan Algısına Göre Bir Yapı

Aydınlanma düşünürleri, kendi ilgilendikleri noktalara daha doğrudan hitap edecek şekilde sanata dair yeni bir bölümleme arayışına girdiler. Bu dönem, hem doğanın hem de sanatın sınıflandırılacağı, katalog haline getirileceği ve etiketleneceği ilk modern müzelerin kuruluşuna sahne oldu. Ancak sanatı mekanik ve liberal olarak ayıran eski tasnif şeklinin yerini alacak yeni bir ayrım üzerinde uzlaşılamamıştı ve *Encyclopedie* de çelişkili öneriler sunuyordu. *Discours Preliminaire*'de, Diderot ile birlikte editörlük yapan Jean le Rond Dalembert (1717-83), bütün *Encyclopedie*

boyunca benimsemiş oldukları insan algısı yapısının bir taslağını çıkardı (Tablo 6). Bu yaklaşımın Francis Bacon'dan (1561-1626) alındığını yazmıştı. Bacon'ın 1605 yılında yazdığı ve 1623'te revize edilen *Advancement of Learning* adlı eseri eski otoriteler karşısında deneysel bilimi savunuyordu. Aristo'nun *Metafizik** adlı çalışmasının altıncı bölümünde düşünceyi üçe ayırmış olmasından ilham alan Bacon da *Algı*'yı (insanın bilgi birikiminin tamamını) üç parçaya ayırmıştı: *Hafıza* (Tarih), *Mantık* (Felsefe) ve *Hayal Gücü* (Şiir). Bacon'ın tasnifi ve içerikleri bize ne kadar beklenmedik görünürse görünsün, liberal sanatları çıkarması ve yeni bir başlangıç yapması itibariyle Bacon, insan emeğinin her çeşidi adına rasyonel bir organizasyon önermiş oluyordu.

Tablo 6: Diderot'nun *Encyclopedie*'sinde (1751) sunulan İnsanın Bilgi Birikimi Sisteminin sadeleştirilmiş diyagramı



Bacon, Platon'un benzetme sanatları ve burada Hayal Gücü olarak adlandırılan şey için yalnızca tek bir örnek önermişti: şiir. Aristo'nun *On Poetry* [Şiir Üzerine] başlıklı incelemesi, epik ve trajik şiiri, Homeros'un sanatını ve MÖ beşinci yüzyılın Atinalı oyun yazarlarının sanatını tanımlamıştı. Bacon, İngiltere'de William Shakespeare, Ben Johnson ve John Donne'un döneminde yaşadı. Klasik geleneklerle dönemin uygulamalarının kombinasyonu, Bacon'ı, şiirin hayal gücüne dayalı tüm yaşamı kapsadığına ikna

* Aristoteles, *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

etmiş olabilir. Bu yüzden de birçok diğer virtüözün yanı sıra Michelangelo'nun, Albrecht Dürer'in ve Pieter Breughel'in, İngilizlerin katkı yapmadığı görsel sanatlar alanındaki muazzam başarılarını görmezden geldi. Bu ihmal, *Encyclopedie*'nin editörleri için geçerli olmadı; Bacon'ın *Algı*'ya dair tasnifini ortaya koyan, gravür baskıyla eklenmiş tablo, Hayal Gücü başlığının altında –şiirin yanı sıra– herhangi bir ilave yorum yapmadan müziğe, resme, heykele, mimariye ve gravür sanatına da yer verdi. On sekizinci yüzyıl Fransa'sında olağanüstü bir virtüözlük seviyesine ulaşmış olan gravür sanatı dışında, bu yeni hayal gücü sanatları eski liberal sanatların prestijini önce miras alacak, sonra da aşacaktı.

D'Alembert, yazdığı önsözde insan algısı hakkındaki gravür olarak hazırlanmış diyagramı göz ardı etmişti; bunu da hayal gücü sanatlarını ayrı tutabilmek amacını taşıyan farklı bir ilkeyi ön plana çıkarmak için yapmıştı: "antik çağ düşünürlerinin söylediği şekliyle" doğanın taklidi ilkesini. D'Alembert, "doğanın taklidine dayanan sanatların" başına *resim* ve *heykel*i yerleştirdi, çünkü "bu sanatlar en yakın ve en doğrudan şekliyle taklit ederler"; bunların ardından "simetri açısından taklit eden" *mimari* geliyordu, sonrasındaysa duygulardan çok hayal gücüne hitap eden *şiir* ve son olarak da duygulara ve hayal gücüne eşit ölçüde hitap eden müzik geliyordu (Tablo 7).

Tablo 7: Dalembert'in Benzetme Sanatları (1751)

Benzetme (Taklit) Sanatları
Resim
Heykelcilik
Mimari
Şiir
Müzik

Ancak bu sanatları icra edebilmek adına taklit yeterli değildi: "Resim, hislerimizi ayrıştıran nüansların incelikli ve yoğun bir analizini gerektirir... sıradan bir yeteneğin yapabileceği bir iş değildir". Müzik ve resim, "dâhi insanın elindedir, zevkli insan tarafından hissedilir, ruhu olan insan tarafından anlaşılır: kalabalıklar içinde ise yitip giderler."[35] Bu listedeki yenilik, deha idi.

35. Diderot, *Encyclopédie* (1754-72), s. xii.

D'Alembert'in açıklamasına göre, pozitif kurallara indirgenmesi mümkün olan, kişisel heves, kapris veya fikirlere göre değişiklik göstermeyen her bilgi sistemini bir sanat olarak tanımlıyoruz: dolayısıyla pratikte birçok bilim dalının sanat olarak görülebileceğini söyleyebiliriz. Diğer yandan D'Alembert, sayfayı çevirince farklı bir sanat türü tanımlıyordu. Yazdığına göre, belli ilkelere indirgenmiş olan liberal sanatlar arasında doğayı taklit edenler, Güzel Sanatlar olarak adlandırılıyordu. Bu Güzel Sanatlar'ın icrası genel anlamda kural değil, deha gerektiren bir buluşa dayanıyordu. Güzel Sanatlardaki kurallar, artık bu sanatların mekanik yönleri olmaktan başka bir şey değildi: buluş ve deha her şeyden önemliydi.[36]

Kurallara yapılan vurgu, Aristo'ya kadar dayanır; sanat ve bilim arasındaki ayrımın flulaşması ise genel olarak Platon'da görülen bir durumdur. Şimdiyse Diderot'nun mekanik sanatların statüsünü yükseltme arzusu, meslektaşı D'Alembert'in yazılarında bütünüyle daha mağrur bir şekilde aktarılıyordu.

Diderot ve D'Alembert, makalelerini yazmak amacıyla güzel sanatlar üzerine on sekizinci yüzyılın daha erken dönemlerinde yazılmış metinlere başvurmuşlardı. 1950'lerde Paul Oskar Kristeller, "modern sanat sisteminin" ilk kez ortaya konduğunu gördüğü bu literatürü keşfetti.[37] Kristeller'in bu araştırmasından hareket ederek, D'Alembert'in, beş benzetme (taklit) sanatı anlayışını Abbe Charles Batteux tarafından yazılan ve 1746 yılında basılmış olan *Les beaux arts reduits a un meme principe* adlı etkileyici kitaptan aldığını gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz. Batteux, güzel sanatların (müzik, şiir, resim, heykel ve dans olarak tanımlanıyordu) haz için takip edildiğini; mekanik sanatların, faydaları için icra edildiğini; ve üçüncü bir grubun da (mimari ve güzel konuşma sanatı) hazzı faydayla kombine ettiğini söylemişti (Tablo 8).

---

36. Diderot, *Encyclopédie* (1754-72), s. xiii.

37. Paul Oskar Kristeller, 'The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics', Bölüm I & II, *Journal of the History of Ideas*, Cilt 12, Sayı 4, Ocak, 1951, 496-527; Cilt 13, Sayı 1, Ocak 1952, 17-46; yeniden basıldığı kaynak Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1990), s. 163-227.

Tablo 8: Batteux'nün Güzel Sanatları (1746)

Sanatlar	
Haz	**Faydalılık**
Güzel Sanatlar	Mekanik Sanatlar
Resim	(birçok tür)
Heykel	
Müzik	
Şiir	
Dans	
Haz & Faydalılık	
Mimari	
Güzel Konuşma	

D'Alembert, "taklit"i hazdan daha rasyonel bir ayrım nedeni olarak görmüş olabilir, özellikle de Platon tarafından desteklendiği için. Rönesans İtalya'sının en büyük ressam ve heykeltıraşlarının –aralarında Michelangelo ve Raphael de vardı– mimariyle de uğraştıklarını belki de biliyordu; gerçi mimarinin "simetri açısından taklit ediyor" olduğu iddiası açıkçası biraz eğreti durur. Şurası açık ki, bu *güzel sanatlar*'ı tanımlayan ilkeler bu yazarların düşündüğünden biraz daha az geçerli ifadelerdi. Diğer yandan, yeni sanatların, buluşları kullanarak ve kurallardan sıyrılarak dehaya dayanıyor olması düşüncesi, üstünlük mertebesine erişmelerinde belirleyici olacaktı.

Encyclopedie'de "estetik" kelimesi geçmez, çünkü bu kelime o dönemde Almancaya, Diderot ve D'Alembert'in varlığından haberdar olamayacağı kadar yeni girmişti. Otuz Yıl Savaşları'nın (1618-48) neden olduğu yıkımdan sonraki yüzyıl boyunca Alman edebiyatçılar şiir ve resim alanlarındaki fikirlerinde İtalyan, Fransız, İngiliz ve antik dönem kaynaklardan faydalanmışlardı. Ama artık öncülüğü almaya hazırdılar: sonraki yüzyıl boyunca güzel sanatlara dair yeni felsefeyi yaratacak olanlar, Alman filozoflardı.

1.4 Hayal Gücü

Yukarıda gözden geçirdiğimiz tüm sanat tanımlarından veya bölümlendirmelerinden yalnızca biri, sanatı bir etkinlik *tür*üyle tanımlamak yerine herhangi bir etkinliğin gerçekleştirildiği *nitelik*le tanımladı. Pirsig, bu anlayışı sanatın anlamı açısından birincil unsur haline getirmeden önce kelime uzun zaman boyunca o kadar başıboş kalmıştı ki, yalnızca belli etkinliklere, özellikle de prestijli olanlara sıfat olarak eklenir hale gelmişti. Collingwood'un bir duygunun hakiki ifadesi olarak yaptığı "gerçek sanat" (genel olarak şiir olarak düşünülmüştür) saptaması, sanatın zenginliklerinin yalnızca küçük bir parçasını temsil eder. Ayrıca on sekizinci yüzyıldan önce üretilen görsel sanatların –ki bunlar arasında Antik Yunan'ın ve Michelangelo'nun heykelleri, Raphael ve Vermeer'in resimleri de vardır– sanat değil zanaat olduğu konusunda da bizi ikna edememiştir. Seneca'nın el sanatları ve liberal sanatlar arasında yaptığı ayrım ise ne mutlu ki uzak bir geçmişte kalmış bir toplumsal yapıyı yansıtır. Platon'un, Aristo tarafından benzetme sanatlarına eklemlenen *mimesis* anlayışı ise, ikinci bölümde göreceğimiz gibi Gombrich'in bu anlayışın temel olarak yanlış anlaşıldığını ortaya çıkardığı 1956 senesine kadar büyük etki yapmayı sürdürmüştür.

D'Alembert'in taklit sanatları açıkça Platon'dan türetilmiştir ve Batteux'nun Faydalılık ve Haz arasında yaptığı ayrım yalnızca yüzeysel olarak cezbedicidir. Tüm sanatlar faydalı olabilir ve iyi icra edildiklerinde hepsi birer haz kaynağıdır.

Yüksek-nitelikli emek çerçevesinde yapılan bir başka ayrım destekçi bulmaya devam etmektedir. Francis Bacon, algının hafıza, mantık ve hayal gücü şeklinde bölümlere ayrılmasını önermişti; bu, Diderot tarafından da *Encyclopedie* adlı çalışmasında benimsenen bir sistemdi (Tablo 6). Collingwood şöyle yazmıştı: "Kendimiz adına hayali bir deneyim veya etkinlik yaratarak duygularımızı ifade ederiz ve bu da, sanat dediğimiz şeydir."[38] Bu hayali dünyaya oyun oynarken gireriz.

Hayal gücü kullanışlı bir kelimedir, çünkü sınırları olmayan bir alanda imge yaratımını içerir. Küçük çocuklarla biraz vakit geçirmiş her insan, "sahte" dünya ile "gerçek" dünya arasındaki sınırların ne kadar ince olduğunu bilir; çünkü çocuklukta sahte dünya

38. Collingwood (1938), s. 151.

canlı ve anlam doluyken gerçek dünya yalnızca belli bir seviyede anlaşılır haldedir. Üç yaşında bir çocukla parkta yürüdüğümde bir sopanın hemen kılıcın yerini aldığını gördüm; çocuk, bununla hayali düşmanlarını doğruyordu, sonra da bir yaprak yığınının altında gizli bir hazine buldu. "Şu anda o bir korsan" diye açıkladı durumu annesi, ama zaman zaman onun bile yardıma ihtiyacı oluyordu. "Şapkam rüzgârda uzağa, çok uzağa uçtu", diye mızmızlanmaya başladı çocuk; biz yetişkinler için de güven verici bir replik ekledi, cılız hayal gücünün biraz teşvik edilmeye ihtiyacı vardı: "şakacıktan şapka bu".

Biz yetişkinlerin de hayalleri vardır. Silik bir koca, bir-iki saatlik bir süre için fırtınalı denizde yol alan güçlü bir kaptana dönüşebilir, kendisine hayran hayran bakan meslektaşlarının önünde meşakkatli bir operasyonu gerçekleştiren bir cerraha, bir keskin nişancıya, en sert içkilerin deviremediği bir savaş pilotuna ve ölümün karşısına gözleri açık dikilen bir tutsağa dönüşebilir. "Sigarasından son bir nefes çekip fırlattı. Sonra da, dudaklarında dolanan o belli belirsiz, anlık gülümsemeyle yüzünü idam mangasına döndü; dimdik ve hareketsizdi, mağrur ve küçümseyiciydi Yenilmez Walter Mitty, son ana kadar gizem doluydu."

James Thurber'ın *NewYorker*'da 1939 yılında yayımlanan *Secret Life of Walter Mitty* [Walter Mitty'nin Bilinmeyen Yaşamı] adlı hikâyesinin en ilgi çekici yönü, yalnızca 2100 kelimeden oluşan bir kısa hikâye oluşudur. Buna rağmen hikâyenin kahramanı, hayallerini gerçekleştirmek isteyen tüm hayalperestlerin arketipi olmayı başarmıştı. Şurası açık ki hikâye, olağanüstü yiğitlik gösteren hayali bir kişiliği benimseyerek günlük yaşamın tatminsizliklerinden ve küçük düşürücü hayal kırıklıklarından kaçmak isteyen insanların gönül teline dokunmuştu. Hayal gücümüz bize canlı bir paralel dünya sunar; bu hayali dünyada hayatın acımasız meydan okumalarına karşı tepkilerimizi prova eder ya da tüm bunlardan kaçmak adına kendimize bir sığınak bulmuş oluruz.

Hikâyeler, hayal gücümüze başkalarının deneyimleriyle katkı yapar; sonrasında da bu deneyimleri kendi yaşamımıza uygulama imkânı bulabiliriz. Öyküler bize hayatımız boyunca karşımıza çıkabilecek insanlardan çok daha çeşitli karakterlerle tanıştırır ve bizi asla karşılaşmamayı umacağımız durumların içinde bırakır. Bu farklı dünyalarda başkalarının davranışlarına tanıklık eder ve onla-

rı yargılarız; hikâyelerin kahramanları kendi davranışlarımız için de model alabileceğimiz yol göstericiler haline gelir. Sihirli cümle "Bir varmış bir yokmuş...", her anne-babanın bildiği gibi uyku saatinde kıpır kıpır olan çocukların ilgisini çekmek açısından olağanüstü bir güce sahiptir. "*Il etait une fois*..." ve "*Era una ves*...", aynı sihirli dokunuşu Fransızca ve İspanyolca konuşan çocuklar için yapar. Eski Yunan'da buna eşdeğer ifade, "Şarkı söyle, Düşün..." şeklindeydi.

Peri masalı dediğimiz şeylerde çok ender periler olur; ama hepsi hayvanların konuştuğu, dileklerin yerine geldiği ve birçok kısıtlamanın hemen ortadan kaldırıldığı büyülü bir dünyada yaşanır. Bu asla-var olmayan ülkede insanlar sınanır ve gerçek karakterleri ortaya çıkar. Cesaret, aklın varlığı, nezaket ve nasihat dinlemeye gönüllü olmak gibi özellikler ödüllendirilirken; bencillik, kötülük korkunç cezalarla karşılaşır.[39]

Sindirella masalının 700 versiyonu derlenmiştir. Sindirella, Charles Perrault'nun *Histories ou Contes du temps passe* (1697) adlı derleme eserinde *Cendrillon* adıyla yer almadan önce de ağızdan ağza yayılan bir hikâyeydi. Erken ölümlerin yaygın görüldüğü, özellikle de doğum esnasında annelerin sıkça hayatını kaybedebildiği bir dönemde birçok çocuk, bir üvey anneye muhtaç kalıyor olmalıydı; bu çocukların, üvey annenin öz evlatlarına göre daha az itinalı bir muameleye maruz kalmaları da muhtemeldi. Sindirella'nın muzdarip olduğu eziyetler, ağır işler ve kötü muamele, benzer hikâyelerin tümünde görülür; ama bunların yanı sıra adil bir büyükanne veya bir hayvan yavrusu veya ağaçtaki küçük beyaz bir kuş veya uslu bir balık şeklinde doğaüstü bir varlık da yardıma yetişir. Ümit, zorlukları sabırla aşmakta yardımcı olur. Baloya katılma arzusu ise her zaman kati koşullara bağlıdır: Sindirella'nın kimliğini ele vermemesi gerekir –gerçek dünyanın hayali dünyaya karışmasına izin verilmemelidir– ve değişiminin fark edilmemesi için eve üvey kardeşlerinden önce dönmelidir. Kayıp ayakkabı, dokuzuncu yüzyılda Çin'de anlatılan bir hikâyenin bir versiyonuna kadar dayanır; bilindiği gibi Çin'de o dönemde küçük ayaklar çok değerli sayılıyordu. Ayakkabının camdan olması Perrault'nun işi olmalı; belki de sözlü anlatılan hikâyedeki *vair* kelimesini (sincap kürkü) yazılı anlatımda *ver* (cam) olarak değiş-

39. Iona ve Peter Opie, *The Classic Fairy Tales* (1974; Oxford: Oxford University Press, 1993), s. 11-14.

tirmişti. (Peri masallarını inceleyen bazı öğrenciler çok sayıda Freudial referans bulmuşlardır.) Hikâyenin tüm versiyonlarında Sindirella'nın gerçek kimliğinin keşfini zenginlik, statü ve yakışıklı bir prensle evlilik takip eder.[40]

1580 yılına ait makalelerinde Michel de Montaigne şöyle yazıyordu: "Oyun oynayan çocukların yalnızca oyun oynamadığının altı çizilmelidir; oynadıkları oyunlar onların en ciddi eylemleri olarak görülmelidir."[41] Çocuklar, oynadıkları oyunlarda çeşitli roller keşfeder ve ilişkiler oluştururlar; kovboy, Kızılderili, polis, hırsız, doktor veya hemşire olurlar. Montaigne ve Bacon'ın yazdığı dönemlerde artık profesyonel oyuncular böylesi rolleri tiyatro sahnelerinde sergiliyordu; o dönemin gelenekleri oyun yazarlarını ve izleyicileri kelimesi kelimesine tekrara dayalı anlayışın kısıtlayıcılığından azat eder durumdaydı. Shakespeare'in *V. Henry* oyununu sunan Koro, yaptıkları sanatı şöyle anlatır:

Ey İlham Perisi, ateş seni çağırıyor
Pırıl pırıl cenneti keşfe gidiyor yükselerek
Krallıklar var sahnede, prensler rol kesiyor
Hükümdarlar izleyecek coşkulu manzarayı!
... yeter mi bu er meydanı
Fransa'nın engin topraklarını sunmaya?
Peki ya Agincourt'ta
Göğü titreten o miğferler
Sığar mı bu ahşap salona?

Gerçek prensleri ve uzak diyarları sahneye çıkarmak mümkün olmadığı için, "hayal gücünüzü çalıştırmamıza" izin verin, der koro:

Biz atlardan bahsedince, onları gördüğünüzü düşünün
Toynakların iz bıraktığını hayal edin killi toğprağa;
Düşünceleriniz süslesin krallarımızı,
Ordan oraya taşıyın onları; aşsınlar zamanı bir anda,
Yıllarca çalışıp başardıklarını
Sığdıralım bir saatlik zamana

40. Iona ve Peter Opie, *The Classic Fairy Tales* (1974; Oxford: Oxford University Press, 1993), s. 117-127.

41. 'Il faut noter, que les jeux d'enfants ne sont pas jeux: et les faut juger en eux, comme leurs plus sérieuses actions', Montaigne, *Essais* (1580), I, 23; çevirinin yer aldığı kaynak A. Norman Jeffares & Martin Gray, *Collins Dictionary of Quotations* (Glasgow: HarperCollins, 1995).

Hayal dünyasını algıladığımız gerçeklikten ayıran keskin bir çizgi yoktur, çünkü ne zaman geçmiş olayları düşünsek veya geleceği planlasak hayal gücümüzü kullanırız. Hatta Kant bize şunu öğretecektir ki, duyularımızla elde ettiğimiz verileri tercüme etmemize imkân veren kavramlar, içinde bulunduğumuz gerçek zaman içinde de hayal gücümüzü kullanır. Yine de zor zamanlar geçirdiğimiz dünya ile hayal gücümüzün can bulduğu alan arasında, yani hayatın en ağırbaşlı yaşandığı yerle yansıması arasında her zaman bir körfez bulunacaktır. Sınırsız sayıdaki muhtemel seçenek arasından bir örneği ele alacağım.

17 Şubat 1673 Cuma günü, Paris'teki bir tiyatroya giden izleyiciler, Moliere'in kendi yazdığı *Le Malade Imaginaire* [Hastalık Hastası –kelimesi kelimesine çeviri: hayali hasta–] adlı oyununda başrolü oynadığını görüyorlardı. Genç eşi de, hastalık hastası'nın (hipokondriyak) kızı rolünü oynuyordu. Moliere, üç yıl öncesinde *Elomire Hypochondre* adlı oyunda son derece sağlıklıyken ilaç tüketimini teşvik ettiği iddiasıyla tiye alınmıştı. Şimdi de kendisinin yarattığı karakter Argan, sağlıklı olmasına rağmen ölümcül bir hastalığın pençesinde olduğuna inanarak sahtekâr doktorların reçete ettiği tüm absürt ilaçları ve tedaviyi kabul ediyordu. "Şu sandalyenin üzerine kendini bırak ve ölü taklidi yap", diye talimat veriyordu kızgın hizmetçi; böylelikle ikinci eşinin gösterdiği sahte ilgiyi ortaya çıkarabilecekti. "Ölüyü oynamak biraz tehlikeli değil mi?" diye soruyordu Argan.[42] Sonrasında, ölüyü oynayan bir karakteri oynayan Moliere, oyundaki karısı kendisini ölmüş halde gördüğünde onun hesapçı kayıtsızlığını dinliyordu; bu esnada kızını oynayan gerçek hayattaki karısı da Moliere tarafından yazılmış repliklerle kederini açığa vuruyordu.

O akşam ilerleyen saatlerde gerçek dünya, hayal dünyasının içine izinsiz girdi. Moliere'in arkadaşı ve aktör meslektaşı Charles Varlet de la Grange, olanları şöyle anlatıyordu:

> "Aynı gün, komedinin gösteriminden sonra gece yaklaşık olarak saat onda Mösyö Moliere, Rue de Richelieu'deki evinde öldü. O gece *maladeimaginaire*'deki rolünü soğuk algınlığı ve göğüs flüksiyonu etkisi altında büyük sıkıntı içinde oynamıştı; bu da şiddetli bir öksürüğe neden olmuştu ve

42. Molière, *Le Malade Imaginaire*, 3.11, 'N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort?'.

öksürebilmek için ağır bir çaba gösterirken damarlarından biri yırtılmıştı. Damar yırtıldıktan sonra da yarım saat veya kırk beş dakikadan fazla yaşamadı."[43]

Karşımıza çıkan en ciddi meselelerden "ölüm kalım meselesi" diye bahsederiz. Ama hayalimizde, imge yaratımında ve hikâyelerde bu en büyük bedelden kaçarız. Cezadan kurtuluş, hayal gücü ürünü sanatların bize bahşettiği en büyük lütuftur; çünkü bu sanatlarla elimizdeki araçların veya doğabilecek sonuçların sınırlandırmaları olmadan hassasiyetlerimizi kullanarak ve duygularımızı test ederek hayatın pratiğini yapabiliriz.

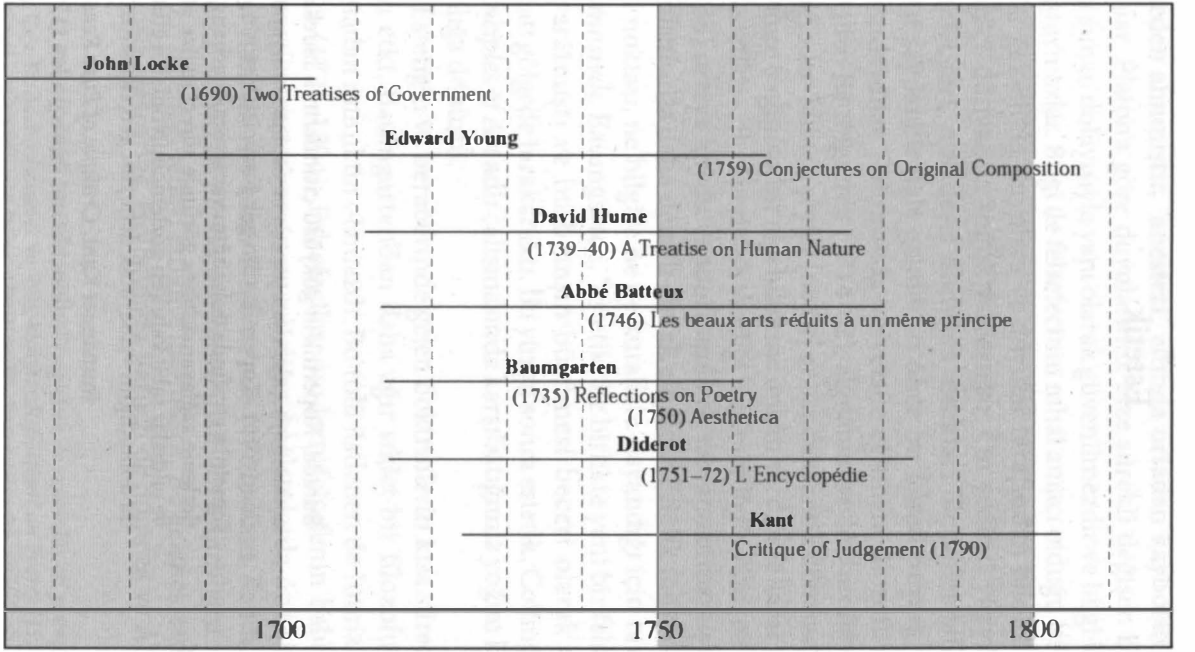
Güzel sanatlar, modern düşünceyi etkisi altına aldı; ancak bunu hayal gücüne ait yüksek nitelikli eserlerle değil, Deha'nın tezahürü adı altında yaptı. Aydınlanma'nın ardından gelen Romantik çağda felsefeciler, yeni ortaya çıkan estetik alanı çerçevesinde bu inanç üzerinde yoğunlaştılar. Sanat adına Deha ile ortaya konan iddialarının ihtişamı, daha az göz alıcı dışavurumları toplumsal tartışma arenasının dışına itti. Onların bu cüretli savları, bizler onlarla doğrudan yüzleşinceye ve onları durumlarına uygun kelimelerle tanımlayıncaya kadar bizi etki altında tutmaya devam edecektir. Ancak bu yüzleşmeyi gerçekleştirdiğimizde, tıpkı en iyi masallarda olduğu gibi, üzerimizde uyguladıkları güç işte o zaman gerçek erdemleriyle ölçülebilir.

Dolayısıyla öncelikle estetik konusunda keşfedebileceğimiz her şeyi ortaya çıkarmalı, sonra da Deha kavramımızın kökenlerini bulmalıyız. Bu bölümlerde öğrendiklerimiz, sonraki incelemelerimize yol gösterecektir.

---

43. Édouard Thierry, ed., *Charles Varlet de la Grange et son registre* (Paris: J. Claye, 1876), s. 30, metnin kopyası [benim çevirim]; orijinal kaydın sureti: Charles Varlet de la Grange, *Le Registre de la Grange, 1659-1685, reproduit en facsimile*, Cilt 1 (Paris: E. Droz, 1947), s. 142.

Tablo 9: Metinde adı geçen Aydınlanma düşünürleri



2
Estetik

Burada, Kopernik'in gökyüzü cisimlerinin hareketini açıklamaya çalışırken yaptığı şeyin aynısını yapmayı öneriyoruz. Kopernik, tüm gökyüzü cisimlerinin gözlemcinin etrafında dolaştığını varsayarak herhangi bir ilerleme sağlayamadığını görünce süreci revize etmiş ve yıldızlar sabit kalırken gözlemcinin onların etrafında dolandığını varsayarak deneyini gerçekleştirmişti.

Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*,*
ikinci basım önsözünden (1787)[1]

* Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul. (y.h.n.)

1. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Çev. N.R. Smith (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), s. 22.

2.1 Filozofların Sanat Hakkındaki Görüşleri

"Estetik" terimi, "duyulardan gelen" anlamındaki Yunanca kelimeden alınmıştır, "anestezi" altında ortadan kaybolan hislerdir bunlar. Platon'a göre duyularımız bize sürekli değişen bir dalgalı akış sunar, dolayısıyla yapı olarak güvenilmezdir ve bilgi için temel oluşturmazlar. Bilgi de felsefecinin nihai amacı olduğu için Platoncular genellikle duyulara ve duyular tarafından bildirilen görünümler dünyasına soğuk yaklaşırlar. On yedinci yüzyılın doğal felsefecileri, maddesel dünyada aldıkları ölçümler bilim adına kanıt sayılabilir hale gelmeden önce bu felsefi önyargıyı aşmak zorundaydılar. Sonrasında üniversite eğitmeni filozof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), algılanan şeyler [*aisthêta*] ile akıl tarafından bilinen şeyler [*noêta*] arasındaki antik dönemden kalma ayrımın bağımsız bir algı bilimine imkân verdiğine karar verdi –bu da estetikti–. Bu önerisini, yazdığı kısa eser *Reflections on Poetry*'de (1735) ortaya koydu ve sonrasında da tamamlanmamış çalışması *Aesthetica*'da daha detaylı olarak ele aldı.[2] Estetik mükemmelliğin ana noktası, ne bilgiye ne de kurallara dayandığı için rasyonel *olmamasıydı*. Baumgarten, "estetik" ile birlikte yeni bir felsefe branşı yaratmıştı ve bu branşın büyümesi beceri olarak anlaşılan sanatı gölgede bırakacaktı. İki yüzyıl sonra estetik, Collingwood'un *Principles of Art* adlı çalışmasında karşılaştığımız yoğun kavramsal çalılığa dönüştü.

Estetiğin ve beraberinde gelen doktrinlerin kısa sürede kazandığı etki, Baumgarten'dan daha ağır sıklet bir filozofun desteği olmadan mümkün olamazdı. Bu rolü üstlenen de Immanuel Kant oldu (1724-1804). Felsefeciler, modern felsefenin babası olarak bazen Descartes'ı anar; ancak diğer bağlamlarda öne sürecekleri isim Kant'tır. *Arı Usun Eleştirisi*'nde (1781) Kant, kendi başlarına resmin yalnızca bir bölümünü temsil eden birbirine aykırı iki felsefi geleneği tedavi ettiğine inanmıştır. Bu geleneklerden birine Fransız Descartes, Hollanda'da Baruch de Spinoza ve Almanya'da

2. A.G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Çev. K. Aschenbrenner ve W.B. Holther:*Reflections on Poetry* (1735; Berkeley: University of California Press, 1954), §116. Baumgarten'ın estetiğinin en iyi özeti Leonard Wessel tarafından yapılmıştır: 'Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cilt 30, no. 3 (1972), s. 333-42.

Gottfried Wilhelm Leibnitz dahildir. Bunlar, mantığı, duyular yoluyla türetilen bilgiye tercih etme konusunda Platon'u takip eden Rasyonalistlerdi. İngiliz John Locke, İskoç David Hume ve İrlandalı George Berkeley tarafından desteklenen karşı görüş ise bilginin elde edilmesinde birincil kaynağın gözlem olduğunu söylüyordu. Bunlar da, yaklaşımları Aristo'ya kadar dayanan Ampiristlerdi. Kant ise bu görüşlerin ikisinin de temelde defolu olduğuna inanmıştı. Zihnimizde hiçbir şey olmazsa, duyularımızdan gelen verileri tercüme etme imkânımız olmaz, diye açıklıyordu. Diğer yandan, kavramlara sahip olup bunları oturtacağımız zemin olan hislere sahip olmazsak, içeriği olmadan düşünmüş olacaktık. Kavramlar, hislerimizi tercüme etmek için ve duyular da kavramlarımızı verilerle desteklemek için gerekliydi.

Arı Usun Eleştirisi yoğun ve karmaşık bir kitaptır, o kadar teknik ve soyut bir dille yazılmıştır ki, yalnızca birkaç sayfasını okumak bile beyni buruşturmaya yeter. Ama felsefe tarihinde bir devrim gerçekleştirmiştir –bu bölümün başında alıntı yaptığımız pasajda Kant'ın öne sürdüğü gibi–; iki yüzyıl öncesinde Kopernik'in, Dünya merkezli bir evren anlayışını Güneş sistemiyle değiştirdiğinde yaptığı devrime eşdeğerdir. Kant, dünyayı bir arada tutan temel ilkelerin –bunlar arasında uzay, zaman ve nedensellik de vardır– dünyadan değil, aklın kavramsal çerçevesinden geldiğini öne sürüyordu. Olgular, bizim anladığımız şekliyle, matematik, geometri ve mekanik bilimi aracılığıyla kendisi yeni bilgi formüle eden algı yapımızdan bağımsız olarak var olmuyordu.[3]

Proaktif akıl, deneyimlerden elde edilen kavramları da yeni algıların tercümesi için kullanır. Aynı işlem, sanat eserlerine dair yargılarımızı da renklendirdiği için bu konuda birkaç örnek vermek faydalı olacaktır. Herkes gibi benim de gecenin bir vakti aşina olmadığım bir yatak odasında uyanıp bir an için nerede olduğumu hatırlayamadığım oldu. Karanlığın içinde hayal meyal seçilebilen tanıdık olmayan şekillere ne olduklarını tanımlayabilmek için baktığımı hatırlıyorum. Bir gölgenin küçük bir hareketi dikkatimi çekmişti. Artık asıl önceliğim, kımıldayıp varlığımı belli etmeden önce hareket eden şeyin ne olduğunu bulmaktı. Hareket tekrarladığında ensemdeki tüyler diken diken olmaya başladı. Sonra aniden

3. Kant'ın *Critique of Pure Reason* adlı eserine dair anlayışımı berraklaştırdığı için Andrew Dalkin'e minnettarım.

bunun perde olduğunu fark ettim, hafifçe açık bir pencereden gelen esintiyle biraz sallanıyordu. Yerde duran karanlık kütlenin valiz olduğu belliydi artık, diğeri ise abajurdu. Gölgeler, ben onların ne olduğunu çözümlemeden önceki hallerinin tam olarak aynıydı; tek fark, şimdi rahat davranabiliyordum, korkularıma gülüp tekrar uyuyabilirdim. Kantçı yaklaşım çerçevesinde, ilk etapta perde, valiz ve abajur kavramları gölgeler içinde kilitlenmişti, anlamsız hale gelmişlerdi (dolayısıyla da potansiyel birer tehlikeydiler).

Diğer duyularımızın her biriyle benzer deneyimler yaşayabiliriz. Yıllar önce radyolu alarm saatleri için olumlu görüş bildiren bir yazı okumuştum. Doğru zaman diliminde verdiğim bir sinyalle de yılbaşı hediyem olarak elime geçmesini sağladım. O gece kanalları ayarlayıp saati kurduktan sonra ışıklı zaman göstergesi eşliğinde uykuya daldım. Ama sabah olduğunda duyduğum en olağandışı gürültüyle uyandım. İç çekmeler, gıcırdamalar, cıyaklamalar ve tıngırtılar vardı. Yatakta sessizce şaşkınlık içinde yattım: bir karikatürist olsa boylu boyunca uzanmış bedenim üzerine bir baloncuk çizip içine kocaman bir soru işareti koyarak durumumu anlatabilirdi. Sonrasında Michael Heseltine'ın, o dönemki başbakan yardımcısının kendine has ses tonunu tanıdım ve de onunla röportaj yapan John Humphrys'in ısrarcı tonlamalarını fark ettim. O iç çekmeleri ve gıcırtıları duyamıyordum artık oysaki bu gürültülerin o tanıdık sesleri oluşturan unsurlar olduğunu fark etmiştim şimdi. Hazırlıksız ve uykulu beynimin sesleri algılayabilmesi biraz zaman almıştı. Aynı radyoyla her gün uyanmaya devam etmeme rağmen o tanımlanamaz gürültüleri bir daha asla duymadım. Artık daima önce sesleri duyuyorum, bütünüyle uyanmadan önce zaman zaman söylediklerinden bir şeyler anlayabiliyorum ve seslerin radyodan geldiğini fark ediyorum.

Duyularımızdan gelen bildirimler ne kadar gerçek görünürse görünsün, biz onları tercüme ettiğimizde belli bir anlama kavuşuyorlar. Doğal olarak, güzel sanatlar alanında verilen eserlere de aynı şekilde reaksiyon veriyoruz. Hepimiz ilk duyduğumuz ya da gördüğümüz anda bize herhangi bir şey hissettirmeyen, ama sonrasında en sevdiklerimizden birine dönüşen bir müzik parçası veya bir resim hatırlarız. Yaşam boyu biriktirdiğimiz kavramları sanat eseriyle ilgili deneyimimize taşırız: eser bize görüntüyü veya

sesi sunar; eğer bu iki unsur kusursuz bir şekilde birbirine uyarsa buna "estetik bir deneyim" diyebiliriz. Bu ifadeyi nihayetinde Baumgarten'a borçlu olsak da, buna modern anlamını veren Kant olmuştur.

Çünkü Kant, rakip felsefi gelenekler arasındaki bir ayrımı tedavi etmekten daha fazlasını yapmıştı. *Arı Usun Eleştirisi*'nin yayımlanmasından dokuz yıl sonra *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni* yayımladı; estetik ve güzel sanatlar üzerine Kant'ın ilkesel saptamaları yer alır bu kitapta. Kant, insanların farklı şeyleri beğenmesinden veya beğenmemesinden sıkıntı duyarmış gibi görünmektedir; çünkü on sekizinci yüzyılın "zevk (beğeni)" anlayışı, büyük sanat eserlerinin mükemmelliğinin ve doğanın güzelliğinin evrensel kabul görmesi gerektiğini varsaymaktadır. Bu zevk kavramı, "zevk" teriminin aksine büyük oranda kullanım dışı kalmıştı; dolayısıyla Kant'ın analizini ele almadan önce bu kavram için Diderot'nun *Encyclopedie*'sine bakmamız gerekir.

Gout başlığı altında ilk olarak dilin fizyolojisi ve damak zevki hakkında bir şeyler buluruz. Ardından zevke dair edebi ve felsefi bir açıklama gelir ki, sahibi de Voltaire'den (1694-1778) başkası değildir. Büyük filozof, bilinen tüm dillerde, yemeklerimizi algıladığımız tat ve damak zevkinin "zevk" kavramı için bir metafor haline geldiğini, tüm sanatlardaki güzellik ve yetersizlik duygularını ifade ettiğini yazmıştır. Damak zevkinde olduğu gibi, bu yeti, yargılarını oluşturmakta oldukça hızlıdır ve bunu da çok uzun uzadıya düşünmeden yapar. İyi söz konusu olduğunda "duyarlı ve keyifli" olur ve kötüyü reddetmek konusunda da hızlıdır; ancak kararsız ve yanlış da olabilir, olgunluğa erişmesi için pratiğe ihtiyaç duyar. Zevkler tartışılmaz derler, diye devam eder Voltaire, bu belki yemek zevki için doğrudur, ancak sanat söz konusu olduğunda güzellikleri ayırt edebilen iyi zevk ve bunu başaramayan kötü zevk vardır.

Voltaire'in bu son iddiası, on dokuzuncu yüzyıl güzel sanatlarının birbirine aykırı tarzlarıyla yüzleştirildiğinde, böylesi kesin çizgilere dayalı bir zevk anlayışının neden gözden düştüğünü açıklamamızı sağlayabilir. Ancak *Encyclopedie* "zevk" için söyleyeceklerini henüz bitirmemişti. Voltaire'in yazdığı kısmın altında

* Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul. (y.h.n.)

üçüncü bir giriş, siyaset bilimcisi, üstat ve edebiyatçı Baron de Montesquieu'ye aitti (1689-1755). Makale ölümünden sonra çalışma notları arasında bulunmuştu, diye açıklıyordu Diderot, bir başka Aydınlanma bilgesinin sözlerinin Voltaire'in makalesine eklenecek olmasından belli ki çok memnundu. Bize haz veren ve faydalı olan bir şeyin görünümü için, diye yazmıştı Montesquieu, iyi deriz, aynı şeyin bir kullanışlılığı yoksa eğer buna güzel deriz (*bonne* yerine *belle* deriz, diyordu). İyinin, güzelin ve keyif vericinin kaynağı kendimizden doğar. Ona göre, Platon'un hayranlık duyulan diyalogları yanlış bir felsefeye dayandıkları için artık sürdürülebilir durumda değildir, çünkü iyi, güzel, kusursuz, bilge, akılsız ve benzerleri (nesnel) unsurlar olarak görüldükleri için artık bir şey ifade etmezler. Zevk ise her bir hazzın ölçüsünü ustalık ve süratle keşfetmenin avantajından başka bir şey değildir.

Montesquieu; düzenin, farklılığın, simetrinin, zıtlıkların, sürprizlerin ve yalnızca "*je ne sais quoi* (ne olduğunu bilmiyorum)" diyebileceği şeylerin görünmez büyüsünün ve ihtişamının verdiği hazlardan bahsederek devam eder. Kant, *Encyclopedie*'nin bir kopyasına başvurmuş mudur vurmamış mıdır bilinmez ama *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1790) çözümünü önerdiği problemi bu ansiklopedi ortaya koymuş oluyordu. Kant, Voltaire'in iyi zevk anlayışını haklı çıkarırken, hem Montesquieu'nün ölçülü öznelciliğini hem de Platon'un belirgin nesnelciliğini alaşağı ediyordu.

Sanata dair modern varsayımlarımızı anlayabilmek için *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni okumamız gerekir. Aşağıdaki kısa özette Kant'ın kendi kelimelerinin tercümesini aktaracağım; böylelikle okurlar onun yazım tarzını biraz olsun görebilir. Kitabın bu kısmında, bir neon lambasının parlak ışığıyla aydınlanan çıplak, havasız, saf akılla dolu bir odaya girdiğini hisseden okurlar, felsefi estetiğin duyguları dışarıda bıraktığını öğrenmişlerdir. İsterseniz sonraki iki sayfayı yalnızca göz gezdirerek geçebilirsiniz, ama bu ifadeler büyük S ile başlayan Sanata dair önemli bir kaynak teşkil etmektedir, çünkü Kant, modern sanatın fetişleri haline gelecek kavramların birçoğunu bu sayfalarda ortaya koyar. Yaptığı açıklamalar, düşüncelerimiz üzerindeki örümcek ağlarını temizleyip bizi daha iyi bir şeyi algılayabilir hale getirir.

Kant'ın Yargı Yetisini Eleştirisi

Kant, yaptığı eleştirilerde "tasvir" [*Vorstellung*] kelimesini, algıya ulaşabilen duyguların, kavrayışların, sezgilerin veya fikirlerin hepsini birden kapsamak üzere kullanır. Bunlar arasında doğadan gelen uyarıcıların "tasvirleri" ve bunların sanat eserlerinden veya hayal gücünden gelen "temsilleri" de vardır. *Arı Usun Eleştirisi*'nde bilginin, bir "tasvir"e, bir kavrama uyduğunda ortaya çıktığını söylemişti (tıpkı gölgenin, benim zihnimdeki perde veya valiz kavramına uymasında olduğu gibi). Böylesi kavramsal bir yargının güzellik veya beğeni içermediğini düşünüyordu. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne algıyı zevkten ayırarak başlar. "Zevke Dayanan Yargı Estetiktir" başlığı altında şöyle yazar:

> "Eğer bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermek istiyorsak, objeye atfedilen tasviri [*Vorstellung*] ele alırken kavrayışımızı [*Erkenntnis*] artıracak şekilde algımızı kullanmayız; algımız yerine hayal gücümüzü kullanırız (belki de algımızla bağlantılı olarak hayal gücümüzü kullanırız) ve böylece özneye ulaşan tasviri ve öznenin hoşnutluk veya hoşnutsuzluk hissini ele alırız. Dolayısıyla zevke dayalı bir yargı, kavrayışa dayalı bir yargı değildir ve böylece mantıksal bir yargı değil estetik bir yargıdır; bununla da demek istediğimiz, bu yargı, belirleyici noktanın yalnızca öznel olabildiği bir yargıdır."[4]

Peki böylesine öznel bir yargıya sahip olan biri, başkalarının da bu yargıyı paylaşması gerektiğini neden düşünsün? Çünkü zevke dayalı bir yargı kişisel-çıkar içermez. Çıkarlı hazzın çıkarsız hazdan ayrımı yeni değildi. Bu yaklaşım, Montesquieu'nün "fayda sağlamayan haz" kavramını hatırlatır ve hatta Diderot'nun *Encyclopedie*'sinin tümü "her şeyden önce özgür ve çıkarsız felsefe camiasına..."[5] atfedilmişti. Kant'ın büyük düşüncesi çıkarsız hazzı estetik deneyimle ilişkilendirebilmekti. Üç tip beğeni ayrımı yaptı:

1. *Hoş*, duyularımızda hissedebildiğimiz hazza karşılık gelir. Bu memnuniyet verici duygulara yöneliriz, dolayısıyla onlarda bir çıkarımız vardır. Bu hazlar bir kavramla ilişkilenmezler, bu yüzden özneldirler:

4. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Çev. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987), §1, s. 44. Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, ed. Benno Erdmann (1790; Leipzig: Erdmann, 1880).

5. Diderot, *Encyclopédie* (1754-72), atıf, 'C'est à la nation éclairée des Gens de Lettres,& sur-tout à la nation libre &desintéressée des Philosophes...'

herkes kendi zevkinin yargıcıdır (belirleyicisidir).[6] Ben bitter çikolatayı hoş bulurum, ama başkaları bitter tadının sütle yumuşatılmasını tercih edebilir.

2. İyi'ye yönelik beğeni de çıkarlıdır, ancak bir amaç kavramı tarafından mantık ilkeleri çerçevesine taşınır (hoş veya güzel için bu durum geçerli değildir). Bazı iyilerin varlığının sürekliliğiyle ve bizim de bununla ilişkimizle ilgileniriz. Yargılarımıza çıkarımız bulaşır, dolayısıyla yargımız özgür değildir.[7] Henüz yemiş olduğum çikolatanın beni öğle yemeğine kadar tok tutmasını istemem örneğinde olduğu gibi.
3. *Zevke* dayalı bir yargı ise pek az düşünseldir, dolayısıyla bütünüyle çıkarsız ve özgürdür. Böylesi bir beğeninin objesine güzel denir. İyi'nin aksine zevk, algıdaki kavramlara dayanmaz.[8]

Bunun neticesinde, diye devam ediyordu Kant, zevke dayalı bir yargı, tüm çıkarların kendisinden uzak olması anlayışını içerdiği için, herkes için geçerli olma iddiasını da barındırıyor olmalıdır, ama kavramlara dayalı bir evrenselliği (herkes için geçerliliği) olmadan. Bir başka deyişle, zevke dayalı bir yargı öznel olmak açısından herkes için geçerli olduğu iddiasını taşır.[9] Eğer objeleri yalnızca kavramlar olarak yargılarsak, bu durumda güzelliğe dair tüm tasviri kaybederiz. Bir insanın, bir şeyin güzel olduğunu kabul etmeye zorlanabilmesini sağlayacak bir kuralın olamaması bundandır.[10]

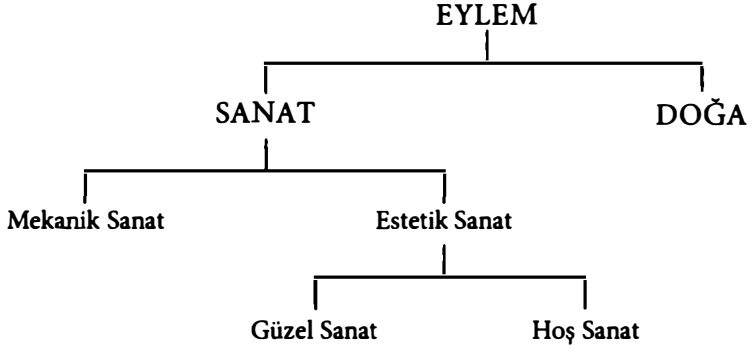
Şu anki amacımız açısından Kant'ın ayrımlarıyla hemfikir olmamıza veya olmamamıza gerek yok. Yalnızca şunun altını çizebiliriz ki; 1790 yılından sonra felsefeciler, eleştirmenler ve sanatçılar Kant'ın çıkarsız estetik hazzını hevesle benimsediler, ama bunu kendilerince sebeplerle benimsediler; bu destek, herkes için geçerli bir zevk iddiasını desteklemek için değildi tam olarak. Kant'ın hoş, iyi ve zevke dayalı yargılar arasında yaptığı ayrım daha kısa süren bir etki uyandırmıştı; bunun nedeni belki de artık on sekizinci yüzyılın evrensel zevk anlayışını paylaşmıyor oluşumuzdandır. Kant, güzel sanatlar konusunda kendinden önceki yazarların ortaya koyduğu sorunları ve dili miras almıştı ve onun

6. Kant (1987), §3; §5; §7.
7. Kant (1987), §4; §5; §7.
8. Kant (1987), §5; §6; §22.
9. Kant (1987), §6, s. 54.
10. Kant (1987), §8, s. 59.

analitik zekâsı, tüm sorunlu noktalar çözümlenmiş görünene değin bu sorunları yeniden düzenleyebileceği yeni kategoriler ve ayrımlar buldu. Eğer sorun başımızı ağrıtmıyorsa, onun çözümü bize ikna edici görünmez.

Kant tam bir sistem yaratıcısıydı, ama Sanat hakkındaki görüşlerini tutarlı bir metotla organize etmeyi asla başaramadı. Bu anlamdaki ilk girişimi *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde 43 ve 44. bölümlerde görülür; burada tablo 10'daki gibi bir düzenleme önerir.

Tablo 10: Kant'ın Sanat bölümlemesinin sadeleştirilmiş şekli, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin 43. bölümünden adapte edilmiştir.



Kant, sanatı doğadan ayırarak başlar tasnifine. Sanat, akla dayalı kararlar vermeyi gerektirirken doğa bunu gerektirmez: arılar, kovanlarını içgüdüsel olarak inşa ederler. (Bu iddia hemen bazı zorluklar doğurur: performans sanatçıları, örneğin kemancılar veya futbolcular, hareketleri mümkün olduğunca içgüdüsele yaklaşıncaya kadar pratik yaparlar.) Tablo 10'un basitliği, Kant'ın düşüncesinin karmaşıklığını gözden uzak tutar; çünkü Kant, sanatı doğadan ayırmakla kalmaz, bunun yanı sıra diğer birçok insan etkinliğinden de ayırır (Tablo 11). İnsani bir beceri olarak sanat ona göre bilimden ayrıdır: Almancada *Kunst* olan sanat kelimesinin kökü *können* (yapabilmek), *Wissenschaft* olan bilimin kökü *wissen* (bilmek) kelimesinden ayrıdır. Kant bu ayrımı, "pratik ve teorik yetenek" arasındaki ayrıma paralel görür, "ve teknik de teoriden ayrılır (ör. Haritacılık sanatının geometriden ayrılması). ...

Ne yapılması gerektiğini *bildiğimiz* anda, bir başka deyişle, arzulanan etkinin ne olduğu konusunda yeterince bilgili olduğumuz anda, *yapabileceğimiz* her şeyi sanat olarak adlandırmaktan sakınmamızın nedeni tam da budur."[11]

Tablo 11: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 43. bölümde sanattan bahsederken Kant'ın oluşturduğu antitezler

Sanat	Doğa
Yetenek (olarak sanat) (Geschicklichkeit)	Bilim (Wissenschaft)
Yapabilmek (können)	Bilmek (wissen)
Pratik	Teorik
Teknik (Technik) ↓	Teori
Zanaat (Handwerke)	Sanat (Kunst)
Ücretli Sanat (Lohnkunst)	Özgür Sanat (frei Kunst)

Collingwood'un bizden önce bunu okumuş olabileceği şeklindeki hissiyatımız aşağıdaki pasajla doğrulanmış olur:

> "*Sanat* benzer şekilde zanaattan [*Handwerke*] ayrı tutulur. Bunlardan birincisine özgür sanat da denir, ikincisine ise ücretli sanat denebilir [*Lohnkunst*]. Özgür sanatı, yalnızca *oyun* [*Spiel*] olması halinde amaçlı (yani belli bir maksada ulaşan) olabilen bir sanat olarak görebiliriz, bir başka deyişle özgür sanat kendi başına kabul edilebilir bir meşgaledir; ücretli sanatı ise emek olarak değerlendirebiliriz, bir başka deyişle kendi başına kabul edilemez (külfetli) bir meşgaledir ve bize yalnızca etkisi (örneğin ücret karşılığı olması) dolayısıyla cazip gelebilir, ancak bu şekilde insanlar bunu yapmaya itilebilir."[12]

Aynı paragrafta Kant "yedi Liberal Sanat"a da [*sieben freien Künsten*] atıfta bulunur. Almanca ifade, ona ücretli ve ücretsiz sanat ayrımını da düşündürmüş olabilir [çünkü liberal anlamındaki kelimenin Almancası aynı zamanda ücretsiz anlamına da gelir]. İster Kant'tan önce ister Kant'la aynı dönemde yaşamış

11. Kant (1987), §43, s. 170-71. Çevirmenin 'technic' ifadesini 'technique' olarak değiştirdim.
12. Kant (1987), §43, s. 170-71.

olsun, tüm profesyonel güzel sanat icracıları çalışmaları için para alıyorlardı; bu çalışmalar, ister kabul edilebilir ister külfetli olsun. Geçinmek için çalışmak zorunda olmayan insanlar, zenginliklerinin getirdiği bağımsızlığa daima büyük değer vermişler ve genel olarak kendilerini bir işvereni memnun etmek zorunda olanların üstünde tutmuşlardır. Ancak bu çalışmayan amatörler, sanatsal başarılara çok az katkı yapmışlardır. Kant ya sanatçıların sanatları uğruna sefalet çekmesi gerektiği söylemine katkı yapacaktı ya da karşılarında bulunan zorluğa felsefi bir gerekçe getirmiş olacaktı.

Kant, sanat anlayışına dair iki unsur daha sunmuştu; bunlar da kendisinden sonra uzun süre varlığını sürdürecekti. Yukarıda taslağını çıkardığımız ayrımları yapmasının ardından "özgür sanat" anlayışının "dönemin eğitmenlerinin" önerilerini onaylamak anlamına gelebileceğini fark etmiş olmalıdır; bu eğitmenler, sanat üzerindeki tüm sınırlamaları kaldırıp onu neredeyse yalnızca oyundan ibaret bir hale getirmek çabasındaydılar; ama örneğin şiirin "ölçünün yanı sıra doğru ve zengin bir dil" kullanımı olmadan yazılamayacağını unutmuş gibiydiler. Onların aksine Kant böylesi "mekanizmaların" gerekliliğini savunuyordu: "Sanatta özgür olması gereken ve eseri tek başına canlandıran ruh [*Geist*], bu olmadan bir biçime sahip olmazdı ve bütünüyle buhar olup giderdi."[13] Kant, bu ayrımda "ruh"u sanat eserinin yegâne canlandırıcısı olarak karşımıza çıkarmıştı; ama henüz yeni yaratmış olduğu yapının içinde böylesi bir ruha yer ayırmamıştı. Bu boşluğu daha sonraki dönem felsefecileri dolduracaktı.

Ücretli sanatı özgür ("liberal") sanatın karşıtı olarak kullanmış olması nedeniyle eski mekanik sanatlar yeni bir eşlemeye ihtiyaç duyar haldeydi. Kant, bu rolü üstlenmesi için yeni Estetik sanatını sahaya sürdü.

> "Eğer sanat, gerçekleşmesi mümkün bir objeyi, bu objeyi *algılayabileceğimiz* ölçüde fiilen var olur hale getirmek için gerekli eylemleri icra ediyorsa yalnızca, bu durumda *mekanik sanattır*; ancak doğrudan haz duygusu uyandırmak amacını taşıyorsa bu durumda *estetik sanat* adını alır. Estetik sanat, *hoş* veya *güzel* sanatlardır. Eğer amacı, hazzın yalnızca *duygudan* ibaret tasvirlere eşlik etmesi ise bu hoş sanattır; eğer amacı,

13. Kant (1987), §43, s. 170-71.

hazzın farklı *algılama biçimlerine* [*Erkenntnisarten*] eşlik etmesi ise güzel sanattır. Güzel sanatlar, kendi başına bir amacı olan olguyu sunmanın bir biçimidir, diğer yandan kendi başına bir amacı olmasa da, zihinsel güçlerimize [*Gemütskräfte*] dayalı kültürü toplumsal iletişime olanak sağlamak için daha ileriye taşıyan olguyu sunma biçimidir."[14]

Kant felsefesinde, duyulardan veya hayal gücünden gelen bir tasvir (temsil), anlayışımız çerçevesindeki bir kavramla eşleştiğinde algı gerçekleşir. "Ancak amaç estetik olduğunda, bu durumda hayal gücü özgürdür, böylelikle hayal gücü, kavramla arasında oluşan bu harmoninin üzerinde ve ötesinde, hazırlıksız şekilde, anlayışımız çerçevesindeki kavramın dışında kalan işlenmemiş bir malzeme zenginliği sunabilir."[15] Böylesi bir süreç, dehanın işi olmalıydı ve bu anlayış, Kant'ın yerleşik kullanıma dair sonraki nesillere bıraktığı en güçlü yeniden yorumlamaydı belki de. Kant, "öncesinde bir kural konmadığı sürece bir ürünün asla sanat olarak adlandırılamayacağını"[16] varsayıyordu, ancak sanat kurallarla sınırlandırıldığında da mekanik olurdu ve güzel sanatlar olmazdı. Bu çelişkiyi aşacak olan dehadır [kelime, bu yeni kavram için kullanılmak üzere *Genie* kelimesi Almancaya Fransızcadan geçmiştir]:

"Deha, sanata kural koyan yetenektir (Tanrı vergisi donanımdır). Yetenek, sanatçının doğuştan gelen üretkenlik becerisi olduğu için ve böylelikle de kendisi de doğaya ait olduğu için, durumu şu şekilde de ifade edebiliriz: Deha, doğanın sanata kural koymasını sağlayan, doğuştan gelen zihinsel eğilimdir [*ingenium*]."[17]

Bu da bize aşağıdaki noktaları işaret eder:

"1. Deha, hiçbir belli kuralın olmadığı bir şeyi üretme yeteneğidir; belli kuralları takip ederek öğrenilebilen bir şeye karşı sahip olunan beceriden oluşan bir eğilim değildir; dolayısıyla dehanın en öncelikli özelliği *orijinallik* olmalıdır.
2. Saçmalıklar da orijinal olabileceği için, dehanın ürünleri aynı zamanda model de olmalıdır, bir başka deyişle örnek teşkil etmelidir; dolayısıyla, kendileri taklitle [*Nachahmung*] ortaya çıkmamış olsalar da, yine

14. Kant (1987), §44, s. 172-73.
15. Kant (1987), §49, s. 185.
16. Kant (1987), §46, s. 175.
17. Kant (1987), §46, s. 174.

de diğer ürünlere bu amaçla hizmet etmelidirler, bir başka deyişle yargı oluşturmamızı sağlayan bir standart veya kural teşkil etmelidirler.
3. Deha, eserlerini nasıl verdiğini kendisi de bilimsel olarak tanımlayamaz ya da gösteremez; kuralı koyan daha ziyade *doğa*dır.
4. Doğa, deha aracılığıyla, bilimin değil sanatın kuralının reçetesini çıkarır ve bu da sadece güzel sanatlar için geçerlidir."[18]

"Genel Olarak Sanat Üzerine" kısmından başlayarak *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin on iki bölümünü (bölüm 43-54) okumak (tamamı doksan bir bölümdür), esrarengiz bir benzerliğe tanık olmaktır. Çünkü bu, güzel sanatlara getirilen modern yaklaşımların, Gombrich'in büyük S ile başlayan sanatının ve Collingwood'un "gerçek sanat"ının temel belgesidir. Burada dehaya modern rolü verilmiştir, orijinallik onun ayırt edici özelliği olarak ifade edilmiştir, taklit ikinci sınıf olmanın işaretidir, sanat ve bilim birbirinden ayrılmıştır ve güzelliğin yerine "estetik haz" konmuştur. Kant, güzel sanatları daha yavan etkinliklerden ayırarak görkemli toplumsal rolünü vermiştir; yaklaşık 1800 yıllarında şairlere, ressamlara, müzisyenlere ve onların hamilerine son derece baştan çıkarıcı görünecek olan bir yaklaşımdır bu. Bu dönem, şu anda Romantik Çağ dediğimiz, Napolyon'un Avrupa'nın eski monarşilerini, temsil ettikleri değişmez dünya düzeni ve toplumsal ilişkileri ile birlikte ortadan kaldırdığı dönemdi.

John Maynard Keynes, 1936 yılında kaleme aldığı meşhur ifadelerinde kendi çağdaşları için şöyle diyordu: "Kendilerini herhangi bir entelektüel etkiden muaf sayan pratik zekâlı insanlar, genellikle geçerliliğini yitirmiş bir iktisatçının kölesidirler. Gaipten sesler duyan yönetimdeki bu çılgın insanlar, kendi kudurmuşluklarını birkaç zaman öncesinin akademik yazar bozuntularıyla süzgeçten geçirirler."[19] Kant'ı hiç kimse akademik yazar bozuntusu deyip geçiştiremez; ama yine de son iki yüzyılda kim bilir kaç tane sanatçı, eleştirmen ve sanat tarihçisi kendi yargılarını oluşturan özgür ruhlar olduklarını düşünürken Kant'ın fikirlerinin esiri olmuşlardır? Collingwood, bu açıdan tipik bir örnek. Her ne kadar *Principles of Art* [Sanatın İlkeleri] adlı kitabında Kant'a yaptığı referanslar birkaç küçük yan başlıkla sınırlı olsa da, başlıca argü-

18. Kant (1987), §46, s. 175.

19. J.M. Keynes, *The General Theory of Employment, Interest and Money* (London: Macmillan, 1936), son paragraf.

manlarının hepsi bana artık bütünüyle Kantçı görünüyor. Belki de Kantçı geleneği öylesine içine çekmişti ki, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin, üzerinde düşünmeye bile gerek duyulmayacak kendinden menkul hakikatler sunduğuna inanmıştı, dolayısıyla fikirlerinin oradan geldiğinden bahsetmeye bile gerek duymamış olabilirdi.

On yedinci yüzyıl doğa felsefecileri, yüzlerini deneye çevirdiklerinde bilim insanlarına dönüştüler [gerçi "*scientist*" (bilim insanı) sözcüğü, "*artist*" (sanatçı) kelimesine benzer şekilde oluşturulduğu 1834 yılına kadar var olmamıştı]. Platon'un inşa ettiği gelenek içinde kalan felsefeciler, bilgiyi meydan getirmek için sadece aklı kullandılar. Ancak şimdi Kant'ın gösterdiği gibi, duygu verileri olmadan böylesi bir düşüncenin içi boş kalıyordu. Kant, güzel sanatların başlıca merkezlerinden uzakta, Doğu Prusya'nın Baltık kıyısındaki Königsberg'de yaşamıştı (bugün Sovyetler Birliği'nden kalma ıssız bir Rus şehri olan Kaliningrad'dır). "Estetik sanat"a dair rasyonel tasarımı için gerekli malzemeyi ressam veya şairlerin pratiklerini gözlemleyerek veya çalışmalarını inceleyerek türetmemişti. Bunun yerine antik dönemin ve kendinden önceki on sekizinci yüzyıl felsefeci ve eleştirmenlerinin yazılarına başvurmuş, sonrasında bunları da tutarsızlıklarını ortadan kaldırmak için yeniden düzenlemiş ve sentezlemişti. Ama yine de bazı anormallikler kalmıştı. Örneğin Almancadaki *Geist* ve Latincedeki *genius* kelimelerinin ikisinin de "ruh" anlamına geldiğini biliyor olmalıydı. Ama yine de kelimenin modern Fransızca kullanımını, örnek teşkil eden bir güzel sanatlar sanatçısı anlamını taşıyacak hale nasıl geldiğini bilmeden kendi "estetik sanat"ının merkezi yapmıştı. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Baumgarten ve Batteux'nün çalışmalarından, *Encyclopedie*'nin yazarlarından, David Hume ve Britanyalı teorisyenler Edward Young ve Edmund Burke'den; antik dönem edebiyat eleştirmeni Longinus'tan, Platon ve Aristo'dan ve birçok başka filozoftan alınan malzemelerle pişirilmiş bir çorbadır.[20] *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde eksik olan şey, gayet güzel dengelediği antitezlerini test edebileceği kanıtların olmayışıdır.

Kant, sanattaki ve doğadaki güzellikle ilişkimize dair bir analiz ortaya koyduğunu düşünmüştü. Ancak öğrencilerinin ellerinde,

20. Bkz. Paul Oskar Kristeller'in 'Origins of Aesthetics' incelemesi, yer aldığı eser *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1998); Rudolf Wittkower'in 'Genius: Individualism in the Art and Artists' incelemesi, yer aldığı eser Philip P. Wiener, *Dictionary of the History of Ideas* (New York: Scribner, 1973-74).

çıkarsız estetik deneyim, öznenin veya Kendi'nin [*Das Ich*] Nesne'yle, "dışarıdaki" daha büyük dünyayla birleştiği bir yangına dönüştü. Bu düşünce; Ruh, İrade ve Özgürlüğün o devasa rollerini üstlendiği Alman Romantik felsefesinin büyük dramını ateşledi. Bu hipnotize edici fikirler Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) ve Arthur Schopenhauer (1788-1860) gibi filozofların kalın ve boğucu kitaplarından sızıp daha geniş bir kitleye yayıldığında, geleneksel dinin sınırlarından öte değer ve anlamlar peşindeki on dokuzuncu yüzyıl entelektüellerince havada kapıldılar.[21] Ruh (tin), Georg Wilhelm Friedrich'in (1770-1831) ellerinde tarihin akışının aktif unsuru haline getirildi. Hegel'e geri dönmemiz gerekecek, çünkü bizim için Sanatla ilgili olarak kendinden menkul hakikatler olarak görülen bir dizi inancı detaylı ele alan o oldu.

Bu güçlü düşünürler, entelektüel varsayımlarımızı tahmin edebileceğimizden çok daha çeşitli yollarla biçimlendireceklerdi. Gerçi bizim şu anki amacımız açısından şunu ifade edebiliriz ki, daha gündelik sanatlardan ayrı olarak özel bir Sanat kurgulamışlardı; bu sanat, deneyimlerden elde edilen kanıtlar temeli üzerine değil, on sekizinci yüzyıl metinlerindeki tutarsızlıkların felsefi olarak uzlaştırılması üzerine inşa edilmişti. Onların çıkarımlarını yargılayabilmemiz için öncelikle karşılaştıkları sorunları yeniden ele almamız gerekir; bu da geçmişe dair daha kapsamlı bir bakış açısı geliştirmeyi gerektirir.

2.2 Pirsig'in Estetik Eleştirisi

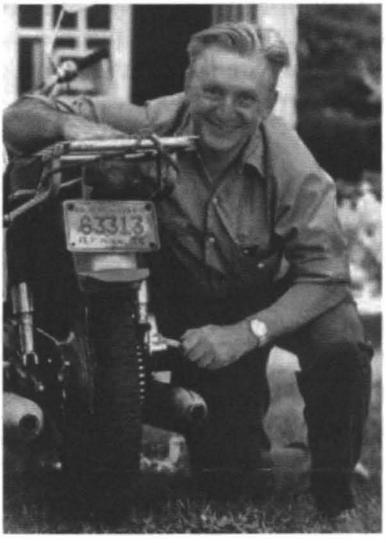
Tablo 1'de listelenen sanatları öneren temel sınıf öğrencileri, bu sanatların ortak özelliklerini, yani hepsinin iyi ya da kötü olarak yapılabileceğini ve işin sanat kısmının bunları iyi yapmakta yattığı düşüncesini tanımlamamışlardı. Bu yönde benden gelen öneriyi kabul etmişlerdi ve ben de bu düşünceyi *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'ndan almıştım. Pirsig'in, sanatın "yüksek-nitelikli çaba" olduğu şeklindeki kısa ve öz sanat tanımı, sanatla ilgili birçok meseleyi göz ardı ediyor olabilir; ancak on yedinci yüzyıl bilimine aşina olmayanlar, "bütün eylemlerin daima bir karşıt ve eşdeğer

21. Bkz. Roger Scruton, 'Continental Philosophy from Fichte to Sartre' yer aldığı eser Anthony Kenny (ed.), *The Oxford Illustrated History of Western Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

reaksiyonu vardır" saptaması için de aynısını söyleyeceklerdir. Newton'ın üçüncü hareket yasasının güzelliği ve büyüklüğü, çözümlediği yoğun meseleler ağından türemiştir. Pirsig'in saptaması, çözümlediği güçlükleri yeniden ele aldığımızda gördüğümüz gibi, karmaşıklıktan kurtulmak adına bize benzer bir çıkış sunar.

Robert Pirsig de (resim 2.2) Kant'ı okumuştu. Bir motorcu, supaplarını nasıl ayarlayacağı ya da zincirini nasıl sıkılaştıracağı konusunda tavsiye almak için *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nı okuduğunda, kendisini *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin iki sayfada yoğunlaştırılmış bir özetini okur halde bulunca şaşıracaktır. Ve bu kitabı okurken, sürücünün zihninde halihazırda var olan motosiklet kavramının, hızla giden makineden toplanan duyusal veri akışıyla sürekli güncellendiğini öğrenecektir. Gerçi Pirsig, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne geldiğinde ilk anda bir hayal kırıklığı hissetmiş, sonrasında ise bu hayal kırıklığı kısa sürede öfkeye dönüşmüştür:

> " 'Güzel' hakkında ifade edilen fikirlerin kendisi ona [romanın kahramanı Phaedrus'a] çirkin geldi ve bu çirkinlik o kadar derinlerde her şeye öylesine nüfuz etmişti ki, buna saldırmaya ve etrafından dolanmayı denemeye nereden başlayacağına dair en ufak bir fikri yoktu. ... Çirkin olan mantığın kendisiydi ve bundan kurtulmanın bir yolu yokmuş gibi görünüyordu."[22]



Resim 2.2: Robert M. Pirsig, yaklaşık tarih: 1974, *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nda anlattığı motosikletiyle birlikte (fotoğraf: David Brill). Brill, Pirsig'in diz çökmesini ve motorun oturağına yaslanmasını isteyerek onu ve perspektif kısaltımı ile görülen motosikleti dar bir çerçeveye sığdırmıştır, böylelikle mekaniği sürücünün önüne koymuş olur. Pirsig'in elindeki İngiliz anahtarı ve yayvan gülümsemesi üretken ve tatminkâr bir ilişkiye işaret eder. Biçim ve içerik, bu unutulmaz resimde kusursuz bir dengeye oturtulmuştur.

22. Pirsig (1999), s. 137.

Nitelikle sayısız gündelik deneyimimizde karşılaşırız: elektronik ürünlerin mühendisliğinde ve hassas ayarlarında; güzel bir bahçede, yıllanmış şarapta veya lezzetli bir akşam yemeğinde; zihnimizi kışkırtan bir filmde, duygularımıza ulaşan bir resimde veya bizi içine çeken bir kitapta; bir futbolcunun gol vuruşunda veya saatler süren bir tenis maçının sonundaki maç puanında gelen alçak volede; rahat bir çift ayakkabıda, güzel bir evde veya kriz anında mırıldanılan cana yakın bir kelimede. Ama nitelik dediğimizde ne kastettiğimiz sorulduğunda duraklar ve düşünürüz, sonra Platon'un sofistleri gibi kısmi veya kesin olmayan cevaplar üretiriz. Nitelik yeterince gerçektir, çünkü varlığını veya yokluğunu fark etmeye hazırızdır; giydiğimiz kıyafetlerde, yediğimiz yemekte veya bir meslektaşımızın işindeki performansında bunu fark ederiz. Nitelik deneyimi, Voltaire'in beğeni için ifade ettiği gibi, kelimelerle ifade edilemeyen bir şeydir; çünkü niteliği net bir şekilde fark ederiz, ancak kelimelerle anlatmakta zorlanırız.

Belki de, diye düşünmüştü Pirsig, nitelik ölçülebilir, rakamla ifade edilebilir bir varlık, bir şey olmadığı için, nesnel hakikat anlayışına dayalı bilimsel kültürümüz onu öznel tercihlerin alacakaranlık kuşağına göndermişti. Gündelik işlerimizi, açıklanabilirliğin ötesinde nelerin yattığını netleştirmeye çalışmadan sürdürürüz; tıpkı küçük bir çocuğun, bir insanın küçücük kutuya nasıl sığdığına şaşırırken radyo dinlemeye devam etmesi gibi. Nitelik, Pirsig'in ilk kitabının konusudur: Nitelik konusuna eşlik eden meseleleri tanımlar, sonra da bunları çözümler.

Hipotezler

Pirsig, gelecek vaat eden bir dizi farklı kariyere yanlış başlangıçlar yapmış biri olarak bu oldukça iddialı girişim için donanımlı bir hale gelmişti. Bu çeşitli girişimlerini kitabındaki pasajlarda genel hatlarıyla görebiliriz.[23] Akademide görev yapan seçkin bir hukukçunun oğlu olan Pirsig, 1942 yılında 14 yaşındayken şu anda moleküler biyoloji olarak adlandırılan alanda uzmanlaşma umuduyla biyokimya alanında üniversite kursuna katılmıştı.[24] Bir prob-

23. Pirsig'in hayatının kronolojisi için Ian Gledding'in www.psybertron.org/timeline.html sitesinde yer alan 'Biographical Timeline of Robert Pirsig' adlı makalesinden de faydalandım.

24. Pirsig (1999), s. 113; Maynard E. Pirsig hakkında bilgi için daha fazla kaynağa moq.org web sitesinden ulaşılabilir.

lemi tanımlayıp çözümlemek için bir hipotez önermek ve sonrasında da hipotezi test etmek için deneyler kurgulamak şeklinde yerleşik bilimsel metot olarak tanımladığı anlayışı takip etmişti. Peki hipotezler nereden gelir? Rasyonel bir proses içinde mantıksal bir basamağı oluşturmazlar, bunun yerine "bir anda" kendiliğinden geliverirler. Ama, "test edilene kadar hipotez doğru değildir".[25] Estetiğin Romantik filozofları, elbette ki oluşturdukları hipotezleri asla çetrefilli testlere tabi tutmamışlardı; çünkü onlarınki *peira*, deneme veya deneye dayalı ampirik bilim değildi.

Büyümüş de küçülmüş Pirsig'in karşısına ise test etmeye yeterince vakit bulamayacağı kadar çok sayıda hipotez çıkıyordu, bu da rahatsızlık vericiydi. Bir an durup düşünüldüğünde, işine bağlı her bilim insanının böylesi bir deneyimi paylaşması halinde bilim camiası test edilmesi asla başarılamayacak kadar çok sayıda hipotez çoğaltabilirdi. Pirsig, gençlik döneminde Albert Einstein'dan ilham almıştı, ama bu konuda Einstein şöyle diyordu: "Evrim bize şunu göstermiştir ki, herhangi bir zaman diliminde akla yatkın tüm kurgular arasından daima tek biri diğerlerine karşı kesinlikle üstün gelmiştir." Bu yanıt, Pirsig'e inanılmaz ölçüde zayıf bir yanıt olarak görünmüştü; çünkü eğer bilimsel gerçekler bir probleme karşı belli bir dönemde üretilebilen en iyi anlık çözüm olmaktan ibaret idiyseler, bilimin zamandan bağımsız, objektif gerçekliğe ulaşma vizyonu bilimsel araştırmaların hız kazanmasıyla küçülüp gidecekti.[26]

Diğer bilim insanları ve bilim felsefecileri; objektif gerçekliğin, yani çok eskilerin filozofları tarafından bilime (veya ilime) atfedilen amacın ne kadar ele geçmez bir şey olduğunu fark etmişlerdi. Bilimin gerçeklik iddiası, Pirsig'in okulda olduğu 1930'lu, 40'lı yıllarda Viyana Çevresi olarak bilinen felsefeci, matematikçi ve bilim insanlarınca destekleniyordu. Bu "Mantıksal Pozitivistler", ampirik bilimi metafizikten, mantık ve matematikten ayırmak istemişlerdi; çünkü bu alanların gerçekleri doğrulanamazdı (diye yazmıştı Aristo). Pozitivistler durumun bu olduğunu öne sürüyordu, onlara göre bunlar bize dünya hakkında hiçbir şey söylemeyen totolojilerdi. Bir saptamanın anlamlı olması için, onlara göre, deneyle, gözlem veya deneyimle doğrulanması mümkün olmalıydı.

25. Pirsig (1999), s. 113.
26. Pirsig (1999), s. 115.

Bu iddialar kısa süre sonra Karl Popper (1902-94) tarafından alaşağı edildi. Genç Popper Viyana'dayken, Einstein'ın genel görelilik teorisinin belli testleri aşamaması halinde savunulamaz olacağı şeklindeki saptamasından çok etkilenmişti.[27] O dönemde Viyana'da aktif olan Marksistler ve psikologlar Sigmund Freud ve Alfred Adler kendi teorilerini "doğrulayan" sayısız duruma işaret edebiliyorlardı, ama bunları çürütecek tek bir test bile yoktu. Popper da buradan hareketle bilimsel bir teoriyi bilimsel olmayandan ayıracak kriterine ulaştı: bilimsel bir saptama çürütülebilir olmalıdır. Bu yaklaşımını "tüm kuğular beyazdır" önermesiyle örneklendirdi. Ne kadar çok beyaz kuğu bulursak bulalım, *tüm* kuğuların beyaz olduğu saptamasını asla doğrulayamayacağız. Diğer yandan, tek bir siyah kuğu bile önermeyi çürütecektir. Dolayısıyla "tüm kuğular beyazdır" saptaması, yanlış çıkan bir bilimsel hipotez olacaktır. Kesin, ispatlanabilir bilgiye dair eski bilimsel idealin bir idolden ibaret olduğu ortaya çıkıyordu. Tüm bilimsel saptamalar, diye deklare ediyordu Popper, daima belirsiz olarak algılanmalıdır.[28]

Bilim felsefesindeki bu çağdaş tartışmalardan habersiz olan genç Pirsig, karşısına çıkan açmazdan kurtulmak adına kendi yolunu çizmek durumundaydı. Olağandışı zekâsı ve birinci sınıf eğitimi onu entelektüel tavizler vermeye alışkın olmayan biri yapmıştı, bilimsel yapının kalbinde bir defo olduğunu kabullenmeye de o sıralar razı değildi. Okuldayken bilimsel gerçekliği bulmak tutkusuyla yanıp tutuşuyordu, bu yüzden de bu amacın ulaşılamaz olduğunu fark ettiğinde ilerleme arzusunu da kaybetti. Üniversitedeki bilim eğitiminin ilk yılını 15 yaşında tamamlamasının ardından 17 yaşında düşük notları nedeniyle okuldan atıldı. Orduya katıldı ve Kore'ye gönderildi; burada oryantal kültüre karşı daimi bir saygı duymaya başladı. Orduya ait bir gemiyle ülkesine geri dönerken Harvard'lı felsefeci F.S.C. Northrop'un *The Meeting of East and West* [Doğu ve Batı'nın Buluşması] adlı eserini okudu. Kitap, "farklılaşmamış estetik devamlılıktan" bahsediyordu ve Pirsig bunun ne olduğunu anlamamıştı; ama kitabın

27. Karl R. Popper, *Unending Quest, An Intellectual Autobiography* (1974: London: Routledge, 1992), s. 38.

28. Karl R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery* [*Logik der Forshung*, 1935] (1959; London: Hutchinson, 1972), s. 280.

ortaya koyduğu meydan okuma onu üniversiteye yeniden kaydolmaya itti; bu kez felsefe okuyacaktı.[29] Ardından Kant'la karşılaşması, gördüğümüz gibi, bir kez daha tiksinti ve hayal kırıklığıyla sonuçlandı.

Pirsig'i bu kez de Hindistan'da, Benares Hindu Üniversitesi'nde Doğu felsefesi okurken görüyoruz. Hinduizm, Budizm ve Taoizm'de "gerçekliğe dair dile getirilen saptamalar asla gerçekliğin kendisi olarak görülmez". Sözlü tanımları kenara atmak yönündeki bu isteklilik, onu "niteliğin" ortaya çıkardığı sorunlara hazırlamış olabilir. Ancak Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının hayali olduğu söylendiğinde bir kez daha vazgeçti; Hindu geleneğine göre "her şey hayaldir".[30]

Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı'nda anlatıcı kendini entelektüel dramın kahramanından ona Phaedrus takma adını vererek ayırır (Phaedrus, Platon'un aynı adlı diyalogundaki sorgulayıcıdır). Sonraki aşamada Phaedrus'la tanışırız, gazetecilik alanında eğitim aldıktan sonra, bir üniversitede İngilizce kompozisyon alanında eğitim vermektedir, bu alandan "retorik" diye bahseder. Öylesine sorulmuş bir sorunun karşılığı olarak kendisinden yaşlıca bir meslektaşına, öğrencilerine "niteliği" öğrettiğini söyler. "Nitelik" öğretmek üniversite tarafından tüm hocalar için sözleşmeyle zorunlu kılınmıştır. Böylece Phaedrus, niteliğin ne anlama geldiğini, bir zamanlar bilimsel gerçekliğin peşinde gösterdiği aynı dik kafalı sabırla düşünmeye başlar. "Eğer bir şeyi tanımlayamıyorsan, o şeyin var olduğunu düşünmene neden olan nedir?" sorusuna felsefi realizm testini uygular: "eğer dünya onsuz düzgün işleyemiyorsa o şey vardır". Niteliğin olmadığı bir dünya güzel sanatlardan, şiirden, spordan, alkollü içeceklerden, çay, kahve ve tütünden yoksun olacaktır; yalnızca tek tip gıda, kıyafet ve benzeri olacaktır. Başlangıç aşamasındaki bu düşüncesine göre, dünyanın nitelik olmadan var olabileceğini, ama yaşamaya değer bir yer olmayacağı kanaatine varmıştı. "Nitelik, herkesin gözünün üstünde olduğu bir terim. Tüm entelektüel analistler onu bulmaya çalışıyor." Altmışların popüler

---

29. Kimya ve felsefe alanında lisans diploması (1950) ve gazetecilik alanında master derecesi (1953) aldı: Anthony McWatt, *A Critical Analysis of Robert Pirsig's Metaphysics of Quality*, Doktora tezi (tezin verildiği yer: University of Liverpool, November, 2004), s. 8, n. 1, pdf formatında erişim için http://robertpirsig.org/PhD.htm.

30. Pirsig (1999), s. 144.

ağzıyla şöyle yazmıştı: "Sıradanlığı, nitelik entelektüel açıdan tanımlanmadan, yani kelimeler halinde doğranmadan önce, bu niteliği görebilmek konusundaki yetersizlik olarak, kısaca ama tam anlamıyla tanımlayabiliriz..."[31]

Pirsig'in olağandışı entelektüel altyapısı, kafasını kurcalayan bu uçucu problem üzerinde çalışmaya devam etmesini sağladı. Nitelik öznel miydi, bu durumda her bir bireyin kendi beğenisi halini alıyordu yalnızca; ya da nesnel miydi, bu durumda da belli araçlarla tespit edilebilir olmalıydı. Bu soruyu bir başka meslektaşı Pirsig'e yönelttiğinde Pirsig artık bir bilim insanının, Doğu ve Batı'nın felsefi geleneklerine aşina bir felsefecinin ve yaratıcı yazma alanında eğitim veren bir akademisyenin altyapısını kullanma imkânına sahipti. Sonrasında da 2400 yıllık geçmişe dayanan bir entelektüel geleneğin zincirlerini kırdığına inandığı bir dizi adım attı. Nitelik deneyimi öznelliği *azaltıyordu*. Nitelik bir şey değil, bir *olay*'dı. Özne, nesnenin farkına vardığında, onları birbirine bağlayan *ilişkiyi* nitelik tanımlıyordu. Özne ve nesnenin varlıklarının ta kendisi nitelik olayının sonucuydu. Nitelik olayı, öznenin ve nesnenin var oluşlarının *sebebiydi*. "İnanın bana, dünya akıl ve maddeden oluşan bir ikilik yerine nitelik, akıl ve maddeden oluşan bir üçleme olarak görüldüğünde motosiklet bakım sanatı ve diğer sanatlar daha önce hiç sahip olmadıkları bir anlam boyutuna ulaşacaklardır."[32]

Özne ve nesnenin nitelik tarafından birleştirildiği bir üçleme, daha ziyade rekabet içindeki çıkarlar arasında bir uzlaşma yaratmak gibi geliyordu kulağa. Ve eski bir bildik kural da der ki, açıklamalar gereksiz şekilde çoğaltılmamalıdır. Bir, üçten daha basittir: Nitelik, özne ve nesneyi birleştirir; Nitelik birdir. "Nitelik her şeyin kaynağı ve özüydü."[33] Bu noktada Pirsig'in düşüncesinin tüm kapsamının gerisinde kalmış olabiliriz, çünkü anlattıklarının birçok safhasını atladım, ama attığı bir sonraki adım takip edebileceğimiz ölçüde basit. Pirsig, Çinli bilge Lao Tzu'nun (MÖ altıncı yüzyıl) *Tao Te Ching* adlı eserine ait elindeki kopyayı eline alıp çevirideki bazı sözcüklerin yerine başka sözcükler koyarak okumaya başladı. Bendeki kopya şöyle başlar: "Sözü edilebilen yol, değişmez yol

31. Pirsig (1999), s. 218.
32. Pirsig (1999), s. 246.
33. Pirsig (1999), s. 252.

değildir..." Yol, Tao'dur (ya da Dao'dur). Pirsig ise şu şekilde değiştirerek okuyordu: "Tanımı yapılabilen nitelik Mutlak Nitelik değildir. Buna verilebilen isimler Mutlak isimler değildir..." Okumaya devam etti ve Niteliğin, "yol"u göstermesi ve kendi yerini almasıyla birlikte bu çok eski metin sağduyulu ve anlamlı kalmaya devam etti.[34]

Duyulardan gelen verilerle kavram arasındaki Kantçı sentez, Nitelik olayında gerçekleşir. İkisi bir araya gelip hem bilgi hem de güzellik doğurduğunda Nitelik deneyimini yaşarız. Kant'ın, bilginin yaratımından güzelliği ayırma arzusu deneyim testini geçemez; çünkü tüm bilim insanları ve matematikçiler "yanlış olamayacak kadar güzel" çözümlerle şaşkına döndükleri anlar tanımlayabilirler.[35] Dahası Pirsig, özneyle nesneyi birleştiren unsuru tanımlayarak, kavrayışımızı geliştirme yolunda belirleyici bir adım atma imkânı sunmuştur bize. Kant, birbirine karşıt iki felsefi geleneği birleştirişini Güneş sisteminin anlaşılmasına eşdeğer görmüş olabilir; ancak 1514 yılında, Kopernik devrim niteliğindeki tezini ilk kez yayımladığında, ne kendisi ne de bir başkası gezegenleri Güneş'in etrafındaki yörüngelerinde neyin tuttuğunu biliyordu. Bu olaya dair çok da net olmayan bir açıklamanın gelmesi için 1609 yılına kadar beklenmesi gerekecekti; o sene Kepler şöyle yazmıştı: "... Güneş'in kütlesi tüm gezegenleri etrafında döndüren gücün [*virtus*] kaynağıdır."[36] Hatta Kepler, dalgaların gel git hareketine Ay'ın hareketinin neden olduğunu ekleyerek bu gücü ağırlıkla [*gravitas*] ilişkilendiriyordu. Galileo ve Descartes gibi rasyonel doğa filozofları, Kepler'e referans yapmaktan kaçınıyorlardı; çünkü böylesi büyük bir matematikçinin, dalgaları yükseltebilecek kadar büyük bir güçle bir boşluk üzerinden etkinlik gösteren esrarengiz bir gücü savunabilmesinden dehşete kapılmışlardı.[37] *Zen ve Moto-*

34. Pirsig, Tao'nun Nitelik olup olmadığını bilmediğini kabul etmiştir, çünkü iddiayı test etmenin bir yolunu bilmiyordu: Pirsig (1999), s. 256.

35. Bu ifade, Harry Kroto, Robert Curl ve Richard Samalley tarafından keşfedildiğinde Karbon60'ın yapısını tanımlamak için kullanılmıştı; bu keşiflerinden dolayı 1996 yılında kimya alanında Nobel Ödülü aldılar. (Kroto tarafından 1998 yılında Oxford'da verilmiş olan halka açık bir derste aktarılmıştır).

36. Kepler, *New Astronomy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 67. Elbette doğru yanıt, Newton'ın yer çekimini inertlikle birleştirdiği kombinasyonu beklemek zorundaydı.

37. Kepler'in ölümünden iki yıl sonra Galileo şöyle yazdı: "Herkesten çok Kepler'e şaşırmışımdır; serbest ve derinlemesine işleyen zekâsına ve Yerküre'nin hareketleri-

siklet Bakım Sanatı'nın 1974 yılında yayımlanışından bu yana her alandan felsefeci ve akademisyenler Pirsig'in Nitelik yaklaşımını görmezden geldiler; ama aslında Niteliği de yaşıyorlar ve yerçekimine olduğu kadar Niteliğe de bir o kadar bağımlılar. Bugün artık hiç kimse, her ne kadar ne olduğunu hâlâ söyleyemesek de yerçekiminin gerçekliğinden şüphe etmiyor. Akademisyenlerin, Niteliğin gerçekliğini de benzer şekilde kabullenmelerinin zamanıdır diye düşünüyorum.

Pirsig'in, hem bir deneyim hem de üzerinde kafa yorulacak bir konu olarak Nitelikle uzun uzadıya devam eden ilişkisinin ardından, önünde açılan manzara sürekli daha da büyüdü ve "ikili teknolojik mantığın çirkinliğinin, yalnızlığının ve ruhani boşluğunun mantık dışı bir hale geleceği" yeni bir felsefe ortaya koydu.[38] Bunun sonuçlarından biri dramatik olacaktı:

> "... Nitelik, tanımı itibariyle tanımsız kaldığında, estetik adı verilen bütün bir alan silinip gider ...bütünüyle hükümsüz kalır... bozulur. [Phaedrus] Niteliği tanımlamayı reddederek Niteliği bütünüyle analitik süreçlerin dışında bırakmıştı. Eğer Niteliği tanımlayamazsanız, onu herhangi bir entelektüel kurala tabi tutmanın bir yolu da olmaz. Estetikçilerin söyleyecek başka sözü de kalmaz. Bütün hareket alanları, yani niteliğin tanımı yok olup gitmiştir.
> Bu düşünce onu çok heyecanlandırdı. Kanserin tedavisini bulmak gibi bir şeydi bu. Artık sanatın ne olduğuna dair açıklamalar olmayacaktı."[39]

Bu noktada, Sanat diye bir şeyin, yani estetik felsefecilerinin 1790 yılından beri üzerinde çalıştığı soyut kavramın aslında var olmadığı şeklindeki Gombrich'in iddiasını hatırlıyoruz. Karşı köşede ise Collingwood, bu dönüm noktasından önce kendisinin tabiriyle "gerçek sanat"ın var olmadığını söylemişti ısrarla.

Felsefeciler, Pirsig'in ulaştığı çıkarımı kabul etmek konusunda isteksiz olabilirler ve ben de bugüne kadar bir üniversite yayınevi tarafından basılmış bir felsefe kitabında *Zen ve Motosiklet Bakım*

---

ni kavramış olsa da, Ay'ın su üzerindeki etkisine kapıldı, birtakım özellikleri büyüsü altına aldığına ve benzeri çocukça fikirlere inandı", bkz. Maurice A. Finocchiaro, *Galileo on the World Systems, A New Abridged Translation and Guide*, (Berkeley: University of California Press, 1997), s. 304.

38. Pirsig (1999), s. 358.

39. Pirsig (1999), s. 213.

Sanatı'ndan bahsedildiğini sadece bir kez gördüm.[40] Gombrich'in iddia ettiği şekliyle, sanat tarihi alanının, "estetiğin harabesi"[41] olmadan çok daha ilerlemiş olabileceği düşüncesi bana bütünüyle ikna edici geliyor (gerçi bu görüş, azınlık tarafından paylaşılıyor gibi görünmektedir). Estetiğin öncü felsefecileri, sanat eserlerini incelemeden teori oluşturdukları halde, modern Sanat kavramını yaratmış olanlar onlardır. Daha genç bir disiplin olan sanat tarihi, Berlin Üniversitesi'nde *Kunstwissenschaft* (Sanat bilimi) bölümünde ilk üniversite kürsüsünün kurulmasıyla ortaya çıktığı 1834 yılından beri farklı bir yaklaşım benimsemiştir. Bu "sanat bilimi", on sekizinci yüzyılda güzel sanat olarak belirlenen görsel sanatlar olan resim, heykel ve mimarinin incelenmesine görsel, belgesel ve teknik kanıtların tarihsel olarak değerlendirilmesi açısından yaklaşıyordu. O günden beri sanat tarihi ve estetik disiplinleri, birbirinden ayrı paralel yollar geliştirmişlerdir; ikisi arasında çok az etkileşim olmuştur.

Günümüzde estetik felsefecileri genellikle güzel sanatlar eserlerini ele alır. Değerlendirmeleri aydınlatıcı olabilir, çünkü güzel sanatların icracıları iki yüzyıldan fazla süredir kendileri için Romantik filozoflar tarafından yazılmış senaryo üzerinden çalışmaktadırlar. Ancak bu manifesto, daha erken dönemlerin görsel sanatlarına ve günümüz güzel sanatlarına uygulanırsa, icracıların amaçlarını ciddi ölçüde yanlış aktarabilir; bu durumu da daha sonra keşfe çıkacağız.

Pirsig, sanatın durumunu yüksek nitelikli çaba olarak saptadıktan sonra, "sanatın ne olduğuna dair daha fazla açıklama" gerekmeyeceğini düşündüğünde fazla iyimserdi. İki yüzyıldan uzun zamandır kültürümüze işlemiş zihinsel alışkanlıklarımız, bir kenara bu kadar kolay atılmaz. Bu alışkanlıkların köklerine kadar incelenmesi ve çözdüklerini iddia ettikleri problemler karşısında

40. Kenny'nin ilgili çalışmasında (1994), "İleri Okuma", "Sofistike Hareket" başlığı altında *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*'ı da kapsar. Ancak ilgili bölümde yazarın Pirsig'in kitabını okuduğuna dair herhangi bir işaret yoktur.

41. Peder Vincent Turner tarafından yazılmış olan bir makalenin başlığıdır, özelinde Collingwood'u eleştirmektedir, yer aldığı kaynak John Murray Todd (ed.), *The Arts, Artists and Thinkers. An Inquiry into the Place of the Arts in Human Life* (London: Longmans, 1958). Makaleden, 1969'da Stockholm'deki Nobel sempozyumunda Gombrich tarafından onaylar şekilde bahsedilmişti, bu konuşmasının yayımlandığı çalışma: 'Art and Self- Transcendence', *Ideals & Idols, Essays on values in history and in art* (London: Phaidon, 1979), s. 123-30.

değerlendirilmeleri gerekir. Pirsig'in bu sade önerisi sanat anlayışımızı netleştirebiliyor mu yoksa bazı kilit unsurları halen açıklanmamış halde mi bırakıyor, bunu ancak o zaman söyleyebilir durumda olacağız.

Aretê

Batı entelektüel geleneğinde Nitelik niçin görünmez hale geldi? Bu soruya bir yanıt bulma arayışı Pirsig'i antik Yunan'a, Aristo'ya, Platon'a ve Sokrates'e, ardından da onların karşıtları sofistlere götürdü. Sokrates ve sofistler tarafından "erdem"e verilen önem, onu şaşkına çevirdi; ta ki antik Yunan'ın eserlerini okuyan herkesin, göründüğü kadarıyla önemini tam olarak kavrayamadan bildiği bir şeye ayağı takılana kadar. Genel olarak "erdem" olarak çevrilen Yunanca kelime *–aretê–* ahlaki doğruluktan çok daha fazlasını ifade ediyordu. Erdem yerine çok daha doğru bir kelime "mükemmellik"tir; Yunan metinlerinin güncel çevirilerinde nihayet "erdem" kelimesinin yerine kullanılmaya başlamıştır.[42] Pirsig, "erdem"i Nitelikle değiştirdiğinde bu Yunanca metin de, Tao'nun yerine Niteliğin getirilmesiyle *Tao Te Ching*'in kazandığı berraklığı kazanmıştır.

Her birimiz kendi kültürümüzün içine öylesine sorgusuz gömülmüşüzdür ki, sözle ifade edilmeyen varsayımlarının farkında bile değilizdir: Marshall McLuhan'ın bir keresinde ifade ettiği gibi, balıklar denizin farkında değildir.[43] Yabancı bir ülkede yaşamanın çok önemli bir eğitim olması ve ikinci bir dil öğrenmenin neticesinde kendi yerel geleneklerimizi gözden geçirebilecek bir konuma sahip olmamız bundandır. Geçmiş de böylesi bir yabancı ülkedir. Pirsig'in başlıca başarılarından biri, değerli bir sıfat olan "gerçek" kelimesinden Yunanlılar tarafından yaklaşık olarak MÖ 500 yılında kültürel bir yenilik olarak türetilen ve yaklaşık bir yüzyıl kadar sonra Platon tarafından güçlendirilen Gerçeklik kelimesini kullanışımızı açığa vurmasıdır. Daha da dikkat çekici şekilde, Platon'un projesinin başarısıyla yerinden edilen daha eski bir değeri de yeniden ortaya çıkarmıştır. Bu değeri ifade eden Yunanca kelime *aretê* idi;

---

42. Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Çev. C. Rowe (Oxford: Oxford Univesity Press, 2002); Plato, *Republic*, Loeb ed., giriş, metin, çev & notlar Chris Emlyn-Jones & William Preddy (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013).

43. Marshall McLuhan, *Culture is Our Business* (New York: McGraw Hill, 1970), s. 191, 'Fish don't know water exists till beached'.

mükemmellik veya Nitelik anlamındaydı, her şeyi iyi şekilde yapma güdüsüydü, Platon'un içinde büyüdüğü kültürde genel olarak herkesin içselleştirdiği bir yaklaşımdı. Sokrates, hayatı için mahkemede jüri karşısına çıktığında, "bir insan için en harika gıda her gün *aretê* üzerine konuşmaktır" demişti.[44] Niteliği, yalnızca uygulamaya dökmek yerine üzerine konuşarak, Sokrates, sözlü ifadesi olmayan bir deneyimi kelimelere dökmek arayışındaydı. Ardından gelen Batılı filozoflar da bilginin peşine dil kullanımıyla düşerek disiplinin kurucularını takip ettiler; ama sözcükler olgun bir armudun lezzetini anlatmakta ne kadar başarılılarsa Niteliği de ancak o kadar ifade edebiliyorlardı. Kültürel bir ideal, ayrıcalıklıdır ve sözel bilgiyi felsefenin amacı yapan Platon ve Sokrates bunu fark edememişlerdi; mükemmellik veya "İyi" –üzerine en fazla titredikleri değer– insan davranışlarının amacı olmak anlamındaki yerlerinden edileceklerdi.

Batı felsefesi geleneği bir kelime konteynırıdır ve uzun bir zamandır da kelimeler için değer mührü Gerçeklik (bu problemli kelime için büyük G kullanmam gerektiğini düşünüyorum) olmuştur. Aristo'dan başlayarak ardından gelen tüm Batılı filozoflar, Niteliğin feda edilmesi pahasına Gerçekliğin sireninin peşinden gittiler. Platon'u en çok eleştirdikleri anlarda bile onun kurduğu gelenek çerçevesinde yazan modern felsefeciler, sofistlerden bahsederken şaşmaz şekilde Platon'un bakış açısından yaklaşırlar. Sokratçı diyalogları okurlar ve sofistleri "onlar" olarak kabul ederler ve onları Gerçeklik peşinde rasyonel bir arayışın ilkelerini kavrayamayan yetersiz felsefeciler olarak görürler. Diğer yandan Sokrates, rakiplerine çelme takmak için şoke edici kelime oyunları kullanıyor olsa da "biz"i temsil eder: son derece içten şekilde ahlaklı bir insandır, daha adil bir toplum yaratmak adına düşünce ve ifade berraklığının gerekli bir adım oluşunda korkusuzca ısrar eden bir düşünürdür. Platon'un diyaloglarındaki her bir tartışma, antik dönemden beri karşıtları o muhalif kamplara göndermiştir. Ta ki, 1960'ların başlarında Chicago Üniversitesi'nde Platon'un Phaedrus diyalogu hakkında bir seminer gerçekleştirilene kadar. 2000 yıldır ilk kez grubun içinde yaşayan bir sofist vardı ve Sokrates'in yerle bir etmesi için Platon tarafından kurgulanmış çöp adamlardan biri değildi. Sonuç olarak diyalog senaryosuz bir akış

44. Plato, *Apology*, 38a.

halini aldı. Ama bu olay Pirsig'in kitabında dramatik bir doruk noktası olduğu için kitabı henüz okumamış olanları düşünerek buradan bozgunculuk yapmak, spoiler vermek istemiyorum.

"Nitelik, bir organizmanın, bulunduğu çevreye verdiği tepkidir" diye yazmıştı Pirsig[45] ve bu organizmanın bir amip, bir balık veya bir filozof olması önem teşkil etmez. Hayatta kalabilmek ve üreyebilmek adına dayanağımız olan öncelikli güdü iyi veya kötüyü seçmektir ve bu güdü entelektüel süreçten önce gelir. Kelimeler, tanımlamalar ve tarifler, sembolik işaretlerden oluşan ayrı bir dünyaya aittir. Modern dönemin özlü sözlerinden biri olan "müzik hakkında konuşmak, mimari hakkında dans etmeye benzer" ifadesi sadece müzik için geçerli değildir. Konuşma veya yazma bir şey *hakkındadır*: Nitelik ise kendisi –*bir şey* olmayan– şeydir.

Dolayısıyla Sokrates, kendisinin *aretê*'nin doğası hakkındaki bilgisizliğini ifade ederken sofistlerin *aretê*'yi tanımlamasını ısrarla istediğinde, onlara başarılması imkânsız bir görev biçmiş oluyordu. Benzer şekilde, entelektüel kökenleri Platon'un sözel bilgi gereksinimi anlayışına dayanan modern bir üniversiteye tanımsız Nitelik hakkında akademik bir tez sunmak, Batı düşüncesinin tüm ihtişamlı yapısına meydan okumak olacaktı. Bu gelenek, eleştirel sorgulamayı yere göğe sığdıramaz, ama bunun dilin sınırlarını aşar şekilde yapılmasını da kabullenemez. Pirsig, yüzleştiği açmazı anladığında, üniversitede kariyer yapmak için gerekli yeterlilik olan doktora derecesini almak için Nitelik üzerine yaptığı çalışmanın kabul edilebileceğine dair tüm umutlarını kaybeder. Nihayetinde de bu keşfini bir yol hikâyesine ekler; keşif, motosiklet bakımı ve teknik kullanım kılavuzu yazımı konularındaki deneyimleriyle örneklendirilmiştir. Kitap, büyük bir yayıncılık başarısına dönüşmüştür; ama henüz herhangi bir akademik disiplinin uygulamalarını yeniden şekillendirebilmiş değildir. Bir felsefe alanı doktorunun derecesi, *Robert Pirsig'in Nitelik Metafiziğinin Eleştirel Analizi* için verilene kadar bir otuz yıl daha geçmesi gerekecekti.[46] Ve ancak 2012 yılında 84 yaşındaki Pirsig, Montana State University'den bir onur doktorası alacaktı; bu okulda İngilizce öğretirken, miras aldığımız entelektüel paradigmanın dışına kaçmayı başarmıştı.

45. Pirsig (1999), s. 250-51.

46. McWatt (2004). Erişim için http://robertpirsig.org/PhD.htm (Eylül 2008).

Peki Pirsig'in Nitelikle ilgili iddiaları doğru mu? Kelimelerle ifade edilemeyen bir değere sözlü yanıt arayan bir soru, Zen Budist rahipleri tarafından öğrencilerini dilin sınırlarının ötesine geçirmek için kullanılan akıl oyunlarına benzer. Collingwood bize bu noktada yardımcı olabilir, çünkü Gerçeklik alanı, kendini güçlü hissettiği, tecrübeli olduğu bir alandı. Otobiyografisinde, yazdığı dönemde (1930'larda) geçerli olan dört Gerçeklik teorisi tanımlamıştı:

1. Bir önerme, kendi içinde doğru veya yanlıştır.
2. Bir önerme, kendisi dışındaki bazı "olayların durumuyla" veya "unsurlarla" ilişkili olarak doğru veya yanlıştır.
3. Bir önerme, diğer önermelerle tutarlılık içinde olması veya olamaması durumunda doğru veya yanlıştır.
4. Bir önermenin doğru veya yanlış olduğunu iddia etmek, önermeye inanmanın yararlılığını veya yararsızlığını öne sürmektir.

İçimizi ferahlatacak şekilde Collingwood, soru cevap mantığının yanında yer alarak birbiriyle çekişen bu dört görüşü reddetmişti: "Her soru 'sorulmalıydı': her cevap, soruya verilecek 'doğru' yanıt olmalı. 'Doğru'dan kastım 'gerçek' değil. İlerlememizi sağlayacak cevabı kastediyorum." (Pirsig, ikinci kitabında doğru anlamına gelen İngilizce kelime "right"ın Yunancadaki *aretê* ve Latincedeki "art" [sanat] kelimesiyle Hint-Avrupa dil ailesine ait bir kökeni paylaştığını belirtir.[47]) Collingwood, şu gözlemle devam ediyordu: "Bu önerme, hangi soruya o ya da bu şekilde cevap olmak amacını taşıyordu?" sorusu tarihsel bir sorudur, dolayısıyla da tarihsel metotlarla karşılık bulması gerekir.[48] Eğer, sanat yüksek nitelikli bir çabadır hipotezimizi tarihsel bir çerçeveye oturtabilirsek, geçerliliğini test edebileceğimiz bir araca kavuşmuş oluruz.

Gombrich'in, aslında Sanat (estetikçilerin kurguladığı şekliyle) diye bir şey yok iddiasını tekrarlamamızın ardından, var olan türde sanat için ne söylediğini ortaya koymamız gerekir. Bu küçük "s" ile başlayan sanat, bir gelenek çerçevesinde işlerlik gösterir, yani tarihsel bir yapısı vardır; böylelikle bunun doğasını netleştirmek, Pirsig'in daha geniş çaplı iddiasını değerlendirmemizi sağlayacak kanıtlarla donatacaktır bizi.

---

47. Robert M. Pirsig, *Lila, An Inquiry into Morals* (1991; London: Alma Books, 2011), bölüm 30, s. 406.

48. Collingwood (1939), s. 36-37.

2.3 Gombrich'in Platon Eleştirisi

Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabını görsel sanatlar alanında temel bilgileri almak isteyenler için yazmıştı ve sonraki yarım yüzyılda kitabın birçok baskı yapmış olması başarısının kanıtıdır. Gerçi Gombrich, sanat tarihçileri arasında daha ziyade görsel tasvirlerin psikolojisi alanındaki çalışmalarıyla hayranlık duyulan biridir ve bu araştırma projesi onu 1950'ler boyunca meşgul etmiştir. Eğer resim doğayı taklit ediyorsa, diye sormuştu, tarz diye bir şey neden vardı ve görsel sanatların niçin bir geçmişi vardı? Gombrich bu sorulara karşı yanıtlarını 1956 yılında Washington'da Ulusal Sanat Galerisinde Güzel Sanatlar alanında verdiği A.W. Mellon konferanslarında sundu. Bu konferansların genişletilmiş bir versiyonu dört yıl sonra *Art and Illusion* başlığı altında yayımlandı. Bu eser, resim ve şiirin doğayı taklit ettiği iddiası Platon tarafından ilk kez ortaya atıldığından beri bu iddia karşısındaki en ikna edici çürütmeydi. Gerçi Gombrich daha öncesinde, 1951 yılında kendi savını daha basit bir formülasyonla *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form* [Tahta At Üzerine Düşünceler ya da Sanatsal Biçimin Kökleri] başlığı altında yayımlamıştı bile.

Gombrich bu makaleyi, Sanat diye bir şey olmadığı iddiasıyla başlayan *Sanatın Öyküsü*'nü yazdıktan sonra yayımlamıştı. *Meditations on a Hobby Horse*'ta daha alt sınıf sanat anlayışının ne olduğunu açığa vuruyordu: "sanat" diyerek imge yaratmayı kastediyordu. Peki bir tahta at [*hobby horse*] hangi açıdan bir atın imgesidir? Hiçbir çocuk, bir ucunda temsili bir at kafası şekli olan bir sopayı gerçek bir atla karıştırmayacaktır. Bu bir atın taklidi değildir, ama atın *ikamesidir*. "Sanat tümüyle imge yaratmaktır" diye yazmıştı Gombrich, "ve imge yaratmak da tümüyle ikame yaratmaya dayanır".[49]

Bu, çok önemli bir saptamadır ve Gombrich de bunu sayısız durumda tekrarlamıştır. Halı üzerinde yuvarlanan bir top, fareye pek benzemez, ama bir kedi için kovalanabilir olması itibariyle farenin ikamesi olabilir. Bir bebek için başparmak, emilebilir olması itibariyle annesinin memesinin yerini tutar. Tahta at, bir çocuk için canlı atın yerini görünümü itibariyle değil, binilebilir olmasıyla tutar.

---

49. E.H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 2. basım (1963; London: Phaidon, 1971), s. 9

İmajın ikameye dönüştüğü daha ağır bir örnek de Kral Mikerinos ve Gizalı eşinin Mısır'daki heykelleri olabilir (resim 2.1). Bu figürler harika erkek ve kadın bedenlerinin müthiş benzerleridir. En yüksek incelik ve hassasiyetle çalışılmış yüzeyleriyle hemen fark edilir ve birbirlerinden ayrılırlar. Bizim için birinci sınıf sanat eserleridir. Ama aslında bu heykellerin görülmesi asla istenmiyordu. Bir mezarın daimi karanlığı içinde kalmaları gerekiyordu; çünkü bunlar, bilindiği kadarıyla, kraliyet ailesinin bedenlerinin mumyalaştırılması ruhlarını barındırmaya yetmediği takdirde bedenlerinin ikameleri olarak görev yapacaklardı. Batı'nın heykel geleneği, antik Yunan'dan aktarılmış olduğu kadar, bunun gibi Mısır heykellerinden de türetilmiştir.



Resim 2.1: *Kral Mikerinos ve Kraliçe Khamerernebty II*, yükseklik 1.42m, yaklaşık MÖ 2550 (Fotoğraf © 2013, Museum of Fine Arts, Boston).

Bir tahta atın aksine bu Mısır heykeli "doğayı taklit etmek" gibi görünebilir, ama taklidin inceliği, nesiller boyunca ustalardan öğrencilere aktarılan deneyimlerin meyvesidir. *Art and Illusion*'da Gombrich, imge yaratımının daima iki basamaklı bir sürecin sonucu olduğunu göstermişti. Başlangıç noktası, başkalarına göstermek için yapılmış olmayan bir ikamedir. Bu ikame daha sonra, referans aldığı objeyle özdeşliğini daha net hale getirmek için bir deneme yanılma süreciyle düzeltilebilir. Karları yığar, sonra da kardan adamı yaparız: sonrasında da, karın yapısını göz önüne alarak elimizden geldiğince düzgün hale getirmeye çalışırız. Yaptığımız bir sonraki kardan adamda da doğal olarak bir öncekinde en çok işe yarayan düzeltmeleri uygularız. Ama Gombrich'in bize meşhur ifadesinde garanti ettiği gibi, "yapmak, uyarlamaktan önce gelir".[50]

Bir kardan adamın en iyi nasıl yapılacağına dair ebeveynlerden çocuğa aktarılan deneyim birikimi, sanatsal gelenek benzeri bir şey haline gelir. Karı yığın haline getirmenin en kolay yolu, belli bir miktar karı yerde yuvarlayarak büyüyen bir top haline dönüştürmek ve sonra da küçülen boyutlarda üç topu üst üste koymaktır. Yüz hatlarını oluşturmanın en iyi yolu ise hazır objeler eklemektir: geleneksel olarak gözler için kömür, burun için bir havuç ve ağza da bir pipo. Kara pipo batırmak, ağzın olmadığı bir yerde ağız olduğunu iddia etmenin muhtemelen en kolay yoludur. Kardan adamımızı sıcak tutmak için giydirilen örgü bere ve atkı, onu bizden biri gibi göstermenin hızlı bir yoludur. Bu örneği, şunları yazmış olan Gombrich'ten aldım: "Biz bir adamın kardan yapılmış taklidini değil, bir kardan adam yaparız. 'Ona' bir pipo, bir isim veririz ve eridiğinde de 'onun' için üzülürüz."

Thomas Bewick'in küçük ahşap oyması ise (resim 2.3) "bir adamın kardan yapılmış taklidini" ortaya koyar. Kar heykelinin ayrı duran kolları vardır ki, bunu karla yapmak neredeyse imkânsızdır, hatta en sert granitle çalışan Mısırlı heykelcilerin bile kaçındığı bir şeydir. Bewick'in amacı bir kardan adamın görüntüsünü kayıt altına almak değil, zemindeki Latince yazılardan gördüğümüz üzere insanın kibirliliği üzerine iğneleyici bir gözlem yapmaktı.

---

50. E.H. Gombrich, Art & Illusion, *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 5. basım (1959; London: Phaidon, 1977), s. 24, 264 & çeşitli yerlerde.



Resim 2.3: Thomas Bewick, *Esto Perpetua*, ahşap oyma, yer aldığı kaynak: History of British Birds, cilt 1 (Newcastle: 1797), s.78.

Yapmanın ardından gelen uyarlama şeklindeki iki basamaklı sürecin geçerliliği, imge yaratımının gerçekleştirildiği her durumda ortaya çıkar. Tecrübeli bir çizer, resim sehpasını canlı model atölyesine kurduğunda ne görüyorsa onu çiziyormuş gibi görünebilir. Çizimi nasıl yaptığını izleyecek bir gözlemci ise onun önceki tecrübelerine dayanarak bir şeyler yaptığının farkına varmayabilir. Oysaki çizer, gözlerin, burnun veya saçın yerini en uygun şekilde hangi çizgilerin tutacağını daha önce defalarca yaptığı çizimlerden öğrenmiştir ve çizmeye başlamadan önce de başkaları tarafından yapılmış benzer çizgileri görmüş olmalıdır. Örnek olarak, önden çizilen bir yüz resminde çizilmesi hüner isteyen burunları düşünebiliriz. Bu güçlük, bakır levha üzerine yapılmış erken döneme ait ilk gravürlerle örneklenebilir. Bu gravürler çizim konusunda formal eğitim almamış gümüşçülerin çalışmalarıydı. Şık bir genç kadının yüz detayı, "ES" olarak imzasını atmış olan gravürcünün, burnun ve yanakların göze batan halini ortadan kaldıracak gölgeleri belirtmedeki sıkıntısını gösterir, çünkü bu gölgeleri belirtirken yüze nahoş bir tıraşsız görünüm vermekten de kaçınması gerekir. Ortaya çıkan düz, basık buruna gülecek kadar nezaketten uzak

davranabiliriz. Diğer yandan Martin Schongauer tarafından yapılmış bir Meryem Ana resmi (resim 2.5), aynı özelliğin çok daha büyük özgüvenle ele alınışını ortaya koyuyor. İki çizgi, uzun burnun şeklini belirliyor, çizgilerden biri ortada kesilerek ve diğeri de paralel taramalarla yumuşatılmış. Bu çizgiler, burnu yanaktan yukarı kaldırıyor, burun deliklerinin sezdirilmesi ise birbiri ardına gelen üç eğri ile çok güzel şekilde başarılıyor. Ağız, her bir dudağın altına çizilen gölgelerle rahatlıkla ortaya konmuş. Meryem Ana'nın gözleri ve kaşları çevresindeki halkalar oldukça basmakalıp, ancak annenin çocuğuna doğru aşağı yönlü bakışının gerektirdiği öne eğilmiş gözkapaklarını belirginleştirmesi açısından bütünüyle ikna edici. Bu durumların her birinde Schongauer, doğanın "taklidinden" daha fazla uzaklaşarak Usta ES'ye göre daha ikna edici bir görüntü yaratıyor.



Resim 2.4: Usta ES, *Amorous Couple* (detay), 1460'lar, gravür, 134*164mm (© Trustees of the British Museum)



Resim 2.5: Martin Schongauer, *Madonna in the Courtyard* (detay), 1470'ler, gravür, 170*121mm (© Trustees of the British Museum)



Resim 2.6: Resim 2.4'ün bütünü



Resim 2.7: Resim 2.5'in bütünü

Schongauer "gördüğünü çizmemiştir". Genç bir kadının yüzünde bu çizgilerden hiçbiri görülemez. Bunlar, öğrenmiş olduğu geleneksel çizgilerdir ve kendinden önceki ustaların çizimlerinden adapte edilmiştir. Schongauer, oldukça yetenekli bir çizerdi; metal üzerine gravür yapmayı altın kuyumcusu babasından öğrenmişti. Ancak ES'nin aksine ressamlık eğitimi de görmüştü ve bu eğitimi en parlak dönemlerinden birindeki Flaman resminin (Jan van Eyck'in öncü çalışmalarından bir nesil sonrası) incelikli gelenekleri dahilinde almıştı. Schongauer, Flamanlardan göz, burun, ağız, saç, kumaş kat yerleri ve benzerleri için kullanılacak şekilleri öğrenmişti; sonrasında Niteliğin tetiklediği şekilde bunları kendi resimleri için modifiye etmişti.

On yedinci, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların akademilerinde öğrenciler, yaşamdan görünümler çizmek yerine önce daima "düz yüzeyden" (çizimlere veya baskılara bakarak) kopya etmek zorundaydılar. Böylelikle şaşırtıcı ölçüde karmaşık görsel deneyimlerin eşdeğerlerini bir yüzey üzerinde yaratabilmek adına gerekli çizgi dağarcığına ulaşabiliyorlardı. Yirminci yüzyılda ise sanat kolejlerinde biçimsel kopyalama büyük ölçüde bırakılmıştı; çünkü bu, modernizmin getirdiği orijinallik hedefiyle pek bağdaşmıyordu. Bunun bir sonucu olarak da, tanıdığım hiçbir çağdaş ressam, Schongauer'in yetkinliğiyle çizim yapamıyor (ve günümüzde birçok başarılı güzel sanatlar icracısı hiç çizim yapamıyor). Yine de, bilinçli şekilde olsun ya da olmasın, canlı model atölye-

sindeki öğrenciler tarafından yapılan çizgiler, modern dünyada karşılarına çıkmış sayısız görselden ödünç alınmış geleneklere dayanıyor.

Kalıp & Ayar

Bir kültürün, üyelerine aktardığı ve o üyelerce anlaşılır bir anlamı olan geleneksel işaretler Gombrich tarafından Yunanca kelime *schemata* ile ifade edilir. Aramızdan çizim yapamadığını söyleyenler, daha yetenekli dostlarımızın el-göz koordinasyonuna sahip olmayabilir; ama sahip olmadığımız asıl şey, bir çizime başlama noktası olan belirli işaretlere dair bir dağarcıktır. Öğrenilmiş her bir kalıp da daha sonrasında mevcut göreve uygun olacak şekilde bir deneme yanılma süreciyle modifiye edilir. Gombrich, bu prosedürün basitliğini çocukken kullandığı bir okuma kitabından aldığı bir oyunla örnekler (resim 2.8):

> "Küçük bir tekerleme, ilk olarak bir somun ekmek yerine geçecek şekilde bir daireyi nasıl çizebileceğinizi açıklıyordu (çünkü memleketim Viyana'da ekmek somunları yuvarlaktı); bunun üstüne eklenen bir eğri, somunu alışveriş çantasına çeviriyordu; çantanın sapına iki küçük üçgen çizince çanta küçük bir para kesesine dönüşüyordu; sonrasında bir de kuyruk ekleyince alın size bir kedi."



Resim 2.8: E.H. Gombrich'in örneğine göre ekmek somunu, çanta, para kesesi, kedi.



Resim 2.9: Tuvalet kapılarındaki semboller

Orijinal dairenin ayar süreci, muhtemel yorumlamaları gittikçe kısıtlar ve dolayısıyla da şekil, belli bir karşılığa daha uygun hale gelir. İlk baştaki daireye hepimiz iki nokta ve iki çizgi ilave ederek bunu bir yüze dönüştürebiliriz. Sonrasında da altına beş çizgi daha çekip bunu çöp adam figürü haline getirebiliriz. Çöp adam figürünü "Baba"dan ziyade "Anne"ye benzetmek isteyen bir çocuk, bir eteği temsilen bir üçgen ekleyebilir. Bu formüldeki değişkenlerin

sayısız farklı şekilde kullanımına umumi tuvaletlerin kapılarında rastlıyoruz (resim 2.9). Tuvalet kapılarındaki taklidin derecesi, cinsiyetler arasında belirsizliğe yer vermemek için gerekli en sade minimuma indirgenmiştir. İmge yaratıcısı, bu kademeli düzeltmeleri yaparken ve imgeyi gözlemleyenler de bunları okumayı öğrenirken, bir sonraki nesle aktarılan ortak bir kod doğar. Gombrich'in tezini doğru anlamışsam eğer, aktarılan bu koddaki imgenin zamanı ve konumu, sanata –yani imge yaratımına– bir geçmiş vermektedir. Bu kod için kullanılabilecek bir başka kelime de "tarz"dır. Umumi tuvaletlerimizdeki resimleri Victoria döneminin hiçbir ticari sanatçısı tasarlamış olamazdı.

Basit kalıpların ayarlanışına ve bu değişimlerin nesilden nesle aktarımına dair klasik bir örnek, antik dönem Yunan çömleklerindeki figüratif resimlerin başlangıcında gözlemlenebilir. Burada Batı dünyasının imge yaratımının resimsel dilinin ortaya çıkışını görebiliyoruz. MÖ 700'lerin son döneminde Atina'da yapılmış olan dev bir testinin üzerinde Yunanistan'da resmedilmiş ilk insan "ikamelerinden" bazılarını görebiliyoruz (resim 2.10). Sol tarafta ayakta duran yedi figür var ve yine yedi sağda, merkezde bir tabutun üstünde yatan bir beden, bunun altında da dört figür daha var, ikisi sandalye üzerinde, ikisi de yerde oturur halde. Baldırların ve kalçaların hatlarından, ayakta duran figürlerin iç tarafa doğru bakar halde profilden gösterildiği yargısına varıyoruz. Üst bedenleri ise ters çevrilmiş üçgenlerden yapılmış; üçgenlerin koyu renkli alt yarıları gövdeyi temsil ederken, açık üst yarıları havaya kalkmış kolları ifade ediyor. Peki kafalarının yanındaki küçük kütleler için ne diyebiliriz: bunlar burun mu yoksa bıyık mı? Yerde oturan figürlerden ikisinin ve tabutun üstünde yatan figürün bacakları daha büyük bir kütle içinde birleştirilmiş: eğer bunları kadını temsil eden etekler olarak düşünürsek, bu durumda yüzlerdeki küçük kütlelerin burun olması gerekir. Ya da belki de kafaların baktığı yönü göstermeyi sağlayan genel bir işaret bu. Bu imgelerin resimsel geleneklerini tam olarak anlayamadığımız için, o dönemin gözlemcileri için muhtemelen var olmayan belirsizliklerle karşılaşırız.



Resim 2.10: *Cenaze* (detay), Dipylon Amforası, MÖ 700'lerin sonları, yükseklik 1.55m, Atina, Ulusal Müze (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

Çömlek resmi yapan nesiller, böylesi siluetlere sahip figürleri birbirinden ayırmak için yeni araçlar bulmuşlardır ve müşterilerini memnun eden deneyler (bizi de memnun ederler) öğrencileri tarafından benimsenmiş ve kullanılmıştır. Dipylon amforasının tamamlanmasından yaklaşık 150 yıl sonra Atinalı bir ressam, şu anda British Museum'da bulunan büyük bir çanak ya da *dinos* üzerine imzasını attı. Sağ taraftaki siyah ve beyaz sütunlar arasına (resim 2.11) şöyle yazmıştı: *Sophilos egraphsen*, yani "Sophilos çizdi"; bu, Atina'da yapılmış bir çömlek üzerine bir ressamın attığı ilk imzaydı. Şurası açık ki Sophilos, resimlerinin mükemmelliğine hayran olanların ressamı tanımasını istiyordu, böylelikle potansiyel müşterileri kendi atölyesine yönlendirebilecekti.



Resim 2.11: Sophilos, *Peleus ve Thetis Düğünü* (detay), MÖ yaklaşık 580 (© Trustees of the British Museum)

Çok sayıda ressamın getirdiği yeniliklerden meydana gelen birikim, Sophilos'un hayat dolu figürlerini, Dipylon amforasının birbirinden farklılaştırılmamış siluetlerinden ayırmaktadır. Sopholes artık mitolojiden bir sahneyi, birliktelikleri kahraman Achilles'i dünyaya getirecek olan (İlyada) insan Peleus ile peri Thetis'in evliliklerini tasvir edebilmektedir. Sophiles, düz renkle boyadığı yerlerde, bunların içine canlı saç, kıyafet ve yüz detayları kazımıştır. Bunun haricinde bu gibi ana hatlar bir fırçayla çizilmiştir. Çanağın kırmızı kiline ve pişirme işlemi esnasında siyaha oksitlenen incelikle boyanmış astara ek olarak iki renk kullanmıştır, mor ve beyaz. Beyaz renk, kadınların ten rengini ayırt etmemizi sağlar ya da bu eserde düğüne katılan tanrıçalara işaret eder. Bir tanrıça veya aristokrat bir leydi, güneş ışığı altındaki tarlalarda çalışmanın bir sonucu olarak koyulaşan bir tenden kaçınırdı. Sophilos, onların statüsünü gösteren nakışlı elbiseleri tasvir ederken zevkini ortaya koyar; böylesi kıyafetlerdeki bu tür figüratif şeritler Yunanistan'a Yakın Doğu'dan gelmiştir. Sophilos'un zengin resimsel dili, tanrıları ayrı ayrı tasvir edecek özellikleri ortaya koyacak kadar evrimleşmemiştir, bu yüzden de isimlerini yazıyla belirtir. Tanrıların habercisi Iris, töreni yönetmektedir; onu, ismi yazılmış dört tanrıça takip eder ve sonrasında da şarap tanrısı Dionysos gelir; neticede bir evlilik töreninde şarabı koymak için kullanılmayacaksa bir çanağın görevi başka ne olabilir?

Miras alınmış olan kalıplara getirilen değişiklikleri, gelişen bir stilistik realizm olarak tanımlayabiliriz; ancak bu başlık, tehlikeli ölçüde modern gelir kulağa. Bu çömlek resmi tarzı Corinth'te ortaya çıkmıştır. Sophilos doğayı değilse de gördüğü en iyi Corinth resimli çömleklerini taklit etmiştir ve ödünç aldığı formülü kendi konusunun yeni gereksinimlerine göre mümkün olan en iyi şekilde ayarlamaya çalışmıştır.

Sophilos'tan yarım yüzyıl sonra siyah figür ressamlarının en büyüğü, çömleklerdeki ufak figür şeritlerin yerine gerçekten büyük resimler getirdi (resim 2.12). Uyguladığı metotların hassasiyetinin benzerleri çağdaş heykelcilikte görülebilmektedir, ayrıca kullandığı büyük resim alanı da bize uzun zamandır ortalarda görünmeyen pano resimlerini hatırlatabilir. Resimdeki testinin ağzının üst yüzeyine şöyle yazmıştı: *Exekias egrapse k'apoiese me*, "Beni Exekias yaptı ve boyadı". Exekias, çömlekçi olarak günümüze kadar kalan

on bir vazo daha imzaladı, birine de ressam olarak imza atmıştı. İnsan kafasını tasvir edişini izlemek heyecan vericidir. Dev bir irisi çevreleyen ve gözyaşı kanalı belirgin göz, "gerçek" bir gözün görünümünü uzaktan bile taklit etmeye çalışmaz. Bu çizim, resimsel geleneklerin paralel dünyasında gözün yerini tutan ve ardında saklı zekâyı aktaran bir işarettir. Burun delikleri ve altdudak etrafında kıvrılan çizgiler kendi görevlerini nefes kesici bir ekonomi ve hassasiyetle tamamlarlar. Ajax'ın sakalının dokusunu gösteren paralel çizgiler, saçını tasvir eden kıvrımların şekli ve pelerinin üstündeki karmaşık şekiller zarifçe tasarlanmış ve çizilmiştir. Achilles'in miğferli başının altında "dört" anlamına gelen Yunanca kelime yer alır; Ajax'ın yanındaki rakam ise "üç"tür: "Akaların açık ara en iyisi" Achilles oyunu kazanmaktadır.



Resim 2.12: Exekias, *Amfora, Ajax ve Achilles masa oyunu oynarken* (detay), yükseklik 61cm, MÖ 540-530, Roma, Vatikan Müzesi (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

Tüm insan yapıtları, kendinden önceki bir model veya kalıpla başlar; çünkü bu yapıtların hepsi kendilerini üretenlerin kültüründe saklıdır. Eleştirmenler, yeni bir eseri eski eserler tarafından oluşturulmuş kalıplarla kıyaslayarak yargılar. Bu kitapta incelenen her imge veya fikir, daha önceki bir imge veya fikir tarafından şekillendirildi; farklı varyasyonları olan bir yineleme bu ve bizi ta

ki bir ikameye çarpıncaya kadar zamanda geriye götürüyor. Batı'nın heykel kültürünün izinin kesintisiz bir akış halinde MÖ 3000 yılındaki Mısır'a kadar sürülebileceğini gördük. Eriha'da daha bile eski tasvirler bulunmuştur, MÖ 7000 yılına kadar dayanır; bu tasvirlerde kafatasındaki insan eti alçıyla, gözler de kabukla ikame edilmişti.

Pirsig, her şeye niçin var olan bir kalıp üzerinden başladığımıza dair daha derin bir yanıt vermişti:

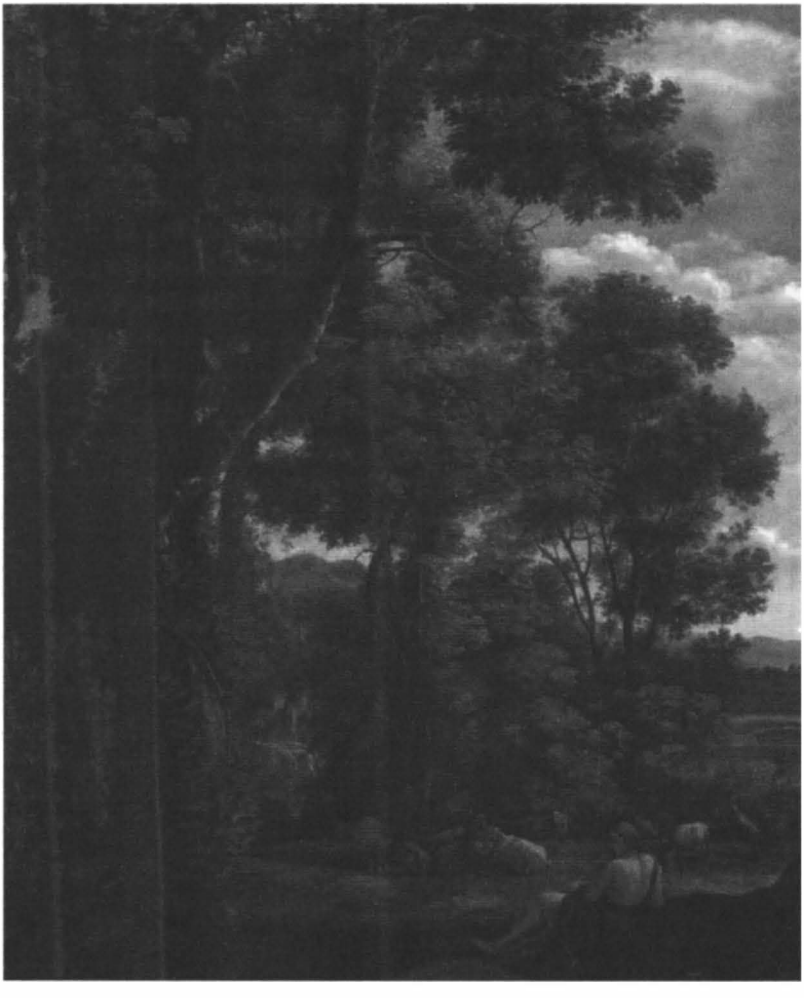
> "Nitelik şekilsizdir, tanımlanamaz. Şekiller görmek, akıl süzgecinden geçirmektir. Nitelik, böylesi herhangi bir şekilden bağımsızdır. Niteliğe verdiğimiz isimler ve şekiller yalnızca kısmen Niteliğe bağlıdır. Bunlar, hafızamızda biriktirdiğimiz a priori (önsel) imgelere de bağlıdır. Nitelik olayında, sürekli olarak önceki deneyimlerimizle benzerlikler bulmak arayışındayızdır. Eğer bulmasaydık ne yapacağımızı bilemezdik. Bütün kültürümüzü bu benzerlikler bağlamında inşa ederiz."[51]

Bir benzerlik, bir ikamedir. Duyulardan gelen ham veriler, tercüme edilene kadar sinir uçlarının titreşiminden ibarettir: Böylesi bir tercüme hafızadan yararlanır; hafıza da dil ve ustalık işin içine dahil olduğunda ebeveynlerimizin, öğretmenlerimizin ve genel olarak toplumumuzun deneyim birikiminden yararlanır. Kültür, miras alınmış bir gelenektir; kültür kapsamında doğayı değil, atalarımızı taklit ederiz. Bu mirası Niteliğin tetiklemesiyle modifiye ederiz; Nitelik, duyularımızın bize bildirdiği dünyayla birlik kurma imkânı bulduğumuz gökkuşağıdır.

Ressamın öğrenilmiş geleneklere bağımlı olduğuna ikna olmayan okurlar, tüm zamanların en büyük manzara ressamı Claude Lorraine tarafından yapılmış küçük *Keçi Çobanı ve Keçilerle Manzara* (1637) resmini göz önünde bulundurabilirler (resim 2.13). Canlı bir ağaç, yazın sayısız yaprak sunar bize. Peki bu durumda "gördüğünü çizen" bir ressam, böylesi bir bolluğu nasıl resmedebilecektir? Claude bu konuda bize bazı ipuçları sunar. Fırçası sonsuz sayıda yaprağı tek tek çizmekle uğraşmaz, bunun yerine yeşil ve kahverengi büyük kütleler çizer, bunların üzerine de hafif dokunuşlarla daha açık yeşil ve sarı tonları atar. Tasvir etmekten ziyade varmış hissini verir. Ama biz onun resmine baktığımızda

51. Pirsig (1999), s. 249-50.

boyama görmeyiz, bir Akdeniz akşamının sıcak ışığında asılı kalan yapraklarla dolu büyük dallar görürüz. Claude'un fırça darbeleri, daha eski ressamlarca oluşturulmuş ve kendisinin de benimseyip adapte ettiği gelenekleri takip eder. Ve Claude bunu öyle bir noktaya taşımıştır ki, onun manzara resimleri, ışık saçan güzellikleriyle rakipsiz sayılmaktadır.



Resim 2.13: Claude Lorraine, *Keçi Çobanı ve Keçilerle Manzara*, 52*42cm, tuval üzerine yağlıboya, 1636-37 (© The National Gallery, Londra)

Bir on yedinci yüzyıl hikâyesi, çağdaşlarının Claude'un eserlerine duyduğu hayranlığı teyit eder. Gelecekte Papa olacak olan IX. Clement'in parkında tuvaline resim yapan Claude'u fark eden mülk sahibi, durup resmi incelemeye başlar ve hemen o anda verdiği kararla tuvalin üzerini kaplamaya yetecek kadar altın para ödemeyi teklif eder. Claude'un resmi satmayı reddettiği anlatılır, resmin daha sonra referans olarak kullanacağı bir çalışma olduğunu söylemiştir.[52] Hikâye, bir resme yapılabilecek övgüye dair eski bir efsaneyle devam ederek resmin ağırlığınca altınla ödendiğini söyler, tabi bu muhtemelen uydurma bir bilgidir.[53] Claude, "doğa"dan kalem ve su tekniğiyle yalnızca taslak çıkarmıştır diyebiliriz; çünkü açık alanda resim yapmak, boyaların bükülebilir tüpler içinde nemli tutulmasını gerektiriyordu, bu esnek tüpler de ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarında ortaya çıkacaktı. Dolayısıyla Claude'un manzara resimleri, ışığı ve alanı yansıtmadaki tüm o başarısına rağmen aslında stüdyoda yaratılmış ustalıklı eserlerdi. Önceki neslin en iyi manzara resimlerini temel alarak yapılmışlardı ve koleksiyoncular da Claude'un bu geleneği ne kadar muhteşem şekilde geliştirdiğini hemen fark edebiliyorlardı.

Exekias, Claude'un manzara resimlerinde gördüğümüz ağaçları ve ışıklı görünümleri resmedemezdi. Sadece resmedemezdi demek de yetersiz olur, çünkü bunları resmetmek istemiş veya resmetmeyi hayal etmiş de olamazdı. Claude'un, 1630'lu yıllarda manzara resimleri yapabilmesine imkân veren resimsel gelenekler MÖ altıncı yüzyıl Atina'sında yoktu.

Doğanın Taklidi

Exekias'ın desenli resimlerini Atina çömleklerine kazımasından iki yüzyıl sonra Yunan "yaşam-çizerleri" o kadar çok sayıda illüzyon aracı geliştirmişlerdi ki, Platon, ressamla dünyaya ayna tutan adam arasındaki analojiyi yaratabilmişti. Ressamlar, diye yazmıştı, gerçekliği veya olguların hakikatini değil, görünüşleri [*phainomena*] taklit etmek konusunda ayna tutan kişilerdi. Pratikte

52. Raporun yer aldığı çalışma: Filippo Baldinucci, *Notizie de Professori del Disegno...dal 1260 sino at 1670*, (1681-1728); bkz. Michael Kitson, Claude Lorrain: Liber Veritatis (London: British Museum, 1978), no. 15, s. 61-62.

53. Pliny, *Natural History*, Kitap 35. 55, bir resim için resmin ağırlığınca altın ödeyen Lidya kralından bahsetmektedir.

Platon'un ressamlara veya heykeltıraşlara herhangi bir ilgisi yoktu; onların ne şekilde çalıştıklarını anlamakla da ilgilenmiyordu. Onun amacı, görünüşlerin taklitçilerinden oluşan bir sınıf yaratıp şairleri bu sınıfa dahil edebilmekti. Çünkü Yunanlılar dört yüzyıl öncesinden, yani Homeros zamanından beri, sahip oldukları değerleri şairlerden öğrenmişlerdi. Platon'un doğumundan önceki yüzyılda şairler, her yıl düzenlenen ve tüm Atina vatandaşlarının katılmasının zorunlu olduğu City Dionysia festivalinde sahnelenen trajedi ve komedileri yazarak yeni bir role kavuşmuşlardı. Şimdiyse Platon, insanlara yön verme rolünü filozofların almasını istiyordu; bu yüzden de şairlerin kredisini azaltacak birtakım araçlara ihtiyaç duyuyordu. Bu araçları da şair ve ressamları yalnızca görünüşlerin taklitçileri olarak tayin etmekte buldu; onlarda filozofların değişmez alanı olan Varlığa dair bilgi yoktu.

Platon, savını oluşturmak adına ressamları koltuk (yerken, içerken, uyurken ve sohbet ederken yaslanmak için kullanılan) üreticileriyle kıyasladı. Platon'un döneminde ressamlar, perspektif konusunda uzman hale gelmişlerdi; dolayısıyla bir koltuğu belli bir bakış açısından kısmi görünümüyle resmedebileceklerdi. Diğer yandan koltukçu, bütün bir koltuk üretir; Platon'un iddiasına göre bu da koltuk İdeasına dayanır. Böylece Platon, dinleyici kitlesine koltuğun üç aşamasını sunuyordu: değişmez, dolayısıyla da "gerçek" olan koltuk İdeası (tıpkı üçgen İdeası gibi); Sokrates'in de üzerinde oturabileceği belli bir koltuk ve bu koltuğun bir resimdeki görünümü, ki bu da yalnızca hayali bir şekil olmaktan ibaretti. Kabul etmeliyiz ki, diye devam ediyordu Platon, Homeros ve trajedi yazarları ressamlar gibiydiler, üçüncü aşamada gerçeklikten ayrılarak bize hayaller sunuyorlardı. Onlar mükemmel imgelerin yalnızca taklitçileri [*mimetas eidolon aretas*] olduklarına göre, başkalarına mükemmelliği nasıl öğretebilirlerdi? Dolayısıyla şairler, iyi bir devletin dışında tutulmalıydılar; böylelikle insanlar onların bilgisiz öykülerinden korunmuş olacaklardı.[54]

Aristo da resim ve şiirden "taklit sanatları" olarak bahsediyordu; böylelikle de sonraki iki bin yıl boyunca bu etiket, resim ve şiir sanatlarının üzerlerine yapıştı. Nihayetinde 1957 yılında Gombrich, Platon'un varsayımlarının temelden yanlış anlamaya dayalı ve

54. Plato, *Republic*, X, 596a-598d; 600e; 607a-b.

yanlış yönlendirici olduğunu ifşa etti. Ressamlar, görünüşleri, koltuk üreticilerinin fikirleri taklit ettiğinden daha fazla taklit etmezler: ikisi de kendi öncellerini taklit ederler. Bir koltuk üreticisi, var olan koltukları taklit eder, oluşturulmuş teknikleri ve malzemeleri kullanır, sonrasında da kendisinin ve müşterisinin uygun olduğunu düşündükleri şekilde her bir yeni örneğin tasarımını ayarlar. Koltuğa uzanmış filozofların resmi, gerçeğin bir hayaleti değildir; gerçek bir resimdir, gören herkesçe de böyle algılanır.

Platon'un ölümünden bir nesil sonra, onun felsefi bakışını içselleştirmiş olanlar, en azından heykeltıraşların görünüşleri taklit etmediğini fark ettiler. Bronzdan ve mermerden yapılmış tanrıvari Yunan heykelleri, herhangi bir ölümlüden çok daha güzeldi (resimler 7.2-5). Eğer bu kadar güzel insanlar var olsaydı, diye gözlemlemişti Aristo, onların kölesi olmaya hepimiz razı olurduk.[55] Heykeltıraşlar, bireylerin görünüşlerini açık şekilde taklit etmemiş olduklarına göre, bireylerin dayandığı İdeaları taklit etmiş olmaları gerektiği kararına varıldı.[56] Ressamların ve heykeltıraşların nasıl çalıştığına dair Platon'un halihazırda hatalı olan açıklamasının tersyüz edilmiş versiyonu olan bu yaklaşım Neoplatonizm olarak bilinir. Bu anlayış, sonraki nesillere çağdışı ve akıldışı "ideal sanat" kavramını miras bırakacaktı.

Modern dönem filozofları da sanat anlayışımızı formüle ederken imgelerin nasıl yaratıldığına dair benzer bir aldırmazlık içindeydiler. Gombrich, "ustalık" olarak adlandırdığı mükemmelliğin merkezî rolünü yeniden teyit ederken, onların bıraktığı fikir mirasına karşı çıkmış oluyordu. 1976 yılında şöyle yazdı: "Böylece inşa etmenin ve imge yaratımının tarihi, duruma uygun şekilde sosyal bilimlerin alanıyken, bir ustalık tarihi olarak sanat tarihi, medeniyetin kabul ettiği değerlerle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olmaya devam eder".[57] Gombrich bu ifadeleri kaleme alırken, Pirsig'in Niteliğin önceliğini ve Niteliğin Batı dünyasındaki imge yaratımının doğum yeri olan antik Yunan'daki üstünlüğünü ortaya

55. Aristotle, *Politics*, 1254b34.

56. Bu olayın gerçekleştiği süreç, Erwin Panofsky tarafından bulunmuştur, yer aldığı çalışma: *Idea, A Concept in Art Theory*, Çev. Joseph J.S. Peake, (1924; Columbia: University of South Carolina Press, 1968).

57. E.H. Gombrich, 'Canons and Values in the Visual Arts: A Correspondence with Quentin Bell', yer aldığı eser Gombrich (1979), s. 167.

çıkarışından habersiz görünmektedir. Bu yüzden de Gombrich, öğrendiğimiz kalıplar üzerinde yapılan her bir düzeltmeye yön veren değerden bahsederken Pirsig'in Nitelik kavramına referans yapmaz ve Rönesans İtalya'sında olduğu gibi antik Yunan'da da bu metotları düzeltmenin, daha muhteşem bir illüzyon yaratma arzusu tarafından tetiklendiğini öne sürer. Ancak başka dönemlerde ve yerlerde imge yaratıcılarının farklı erdemler peşinde olduğunu elbette kabul etmektedir. Bununla beraber her dönemden ve her yerden her sanatçının daima peşinde olduğu şey için söylenebilecek genel kelime, Niteliktir. Nitelik tarafından yön verilen bir kalıp-ve-düzeltme dizisiyle birlikte sanatın uygulanışına ve bilhassa resimsel tasvire dair bir model elde etmiş oluruz; estetikçilerin iddialarını da bu modele karşı test edebiliriz.

Bu iddialardan ilki ve en büyüğü, Sanatçıyı Dehayla özdeşleştirmekteydi. Bir sonraki aşamada bizim tezimizin, varlığını halen sürdüren bu fetişin kriterlerine ne ölçüde uyduğunu değerlendireceğiz.

3
Deha

Deha. Beardsley'le tanışmış olan insanların neredeyse hepsi bu kuşkulu kelime üzerinde düşünmeye başlıyor ve bize ölçüsüz görünen sanatı hakkında bir şeyler söyleme gereği hissediyordu. Ama dehaydı bu, kendimizinki dışında dünyalara o ani erişimdi, o kusursuz berraklıktaki inançtı; bir şeyin bu ve ancak bu şekilde olması gerektiğini, başka şekilde olamayacağını söyleyen, kendi yeteneğini kendi yaratan dehaydı bu. Yetenekten veya hayranlık duyulan niteliklerden kolaylıkla ayırt edilebilen bir şey bu: ve unutmayı göze alabileceğimiz kadar sık rastlanan bir şey de değil bu.

Kenneth Clark,
The Best of Aubrey Beardsley (1979)[1]

1. Kenneth Clark, *The Best of Aubrey Beardsley* (London: John Murray, 1979), s. 44.

3.1 Roma Dehası

Aubrey Beardsley'in eserleri hakkında yapılmış bu tumturaklı fakat mantıklı gözlem, modern deha anlayışı üzerine yapılmış en adil saptamalardan biridir. Beardsley, reprodüksiyon baskılar alınacak şekilde muhteşem görsel tasarımlar üretmişti (resim 3.1). Tasarımlarındaki çizgiler sayfa boyunca eğriliyor, pike yapıyor ve bir yandan da dinamik bir denge çerçevesinde siyah beyaz pürüzsüz ve düz bir akış sunuyor veya zengin bezemeler ve detaylı tasvir dokuları halinde çözülüyordu. Bu kompozisyonların cüretkârlığı, ele aldığı durumların asrın sonuna doğru içinde bulunduğu dejenerasyon duygusunu da yoğunlaştırıyordu. Avrupa resim geleneğiyle kıyaslanarak bakıldığında Beardsley'nin tasarımları son derece parlak ve benzeri görülmemiş eserler olarak tam da deha denen şeyin özelliklerini ortaya koyar şekilde diğerlerinden sıyrılıyordu.

Yine de, Clark'ın yukarıda yer verdiğimiz ifadelerinde "kendimizinki dışında dünyalara" referans yapmış olması, belki de bu kelimeleri kaleme alırken amaçladığından daha fazla gizem barındırır.[2] Beardsley, Avrupa'ya ilk kez 1860'ların başlarında gelen ve etkisi o günden beri bilhassa dekoratif sanatlar arasında geniş çaplı bir alana yayılan Japon ağaç baskı resim geleneklerini asimile etmişti. Bu baskılar, Avrupalı ressamlara, güzel bir resmin mekâna, cisimlere, ışık ve gölgeye dair bir illüzyon hissi yaratmasının, yani Batı resmine Rönesans'tan beri egemen olan geleneklerin çok da gerekli olmadığını göstermişti. Naifliğin göstergesi olmaktan uzak bu Japon baskıların ekonomisi ve zarifliği, köklü ve incelikli bir resimsel geleneğin meyvesi olduğunu açıkça gösteriyordu. İllüzyon yaratma sorumluluğunu yüklenmeden çizgi, form, desen, renk ve yüzeylerden maksimum değeri özütleyerek kompozisyon oluşturuyorlardı. 21 yaşındaki Beardsley, bu egzotik görsel dili alarak baş döndürücü bir etkiyle uygulamıştı.

---

2. Clark, Beardley'nin stilinin görsel kaynaklarından gayet haberdardı. Giriş bölümünde Japon baskılarına değinmesinin yanı sıra Puvis de Chavannes, Edward Burne-Jones ve Whistler'ın (onlar da Japon imgelerinden bahsetmiş kişilerdi) etkisinden ve Mantegna'nın 15. yüzyıl gravürlerinden ve Yunan 5. yüzyıl BCE vazo resimlerinden de bahsetmişti.



Resim 3.1: Aubrey Beardsley, *J'ai baise ta bouche Jokanaan*, *TheStudio*'dan alınmıştır (1893) (fotoğraf: Bridgeman Art Library). Oscar Wilde, *Salome*'u Fransızca yazmıştı. Eserin doruk noktasında zafer kazanmış dansçı, kendisini aşağılayan kâhinin kopmuş başını öper, bununla dehşete kapılan Kral Herod dansçının infazını emreder.

Sanatın yüksek nitelikli çaba olduğu şeklindeki hipotezimizin dehayla ilgili söyleyecek hiçbir sözü yoktur. Ancak ne zaman büyük sanat eserlerinden bahsedilse, Clark gibi itinalı akademisyenlerin bile başvurduğu bir kelimeyi görmezden gelemeyiz. Deha, gözlemlenebilen veya tecrübe edilebilen bir fenomen midir yoksa daha ziyade büyük S ile başlayan Sanat gibi anlamdan ziyade gizemle yüklenmiş, çok kullanılan bir dil alışkanlığı mıdır? Deha, Sanat ve Nitelik arasındaki ilişkiyi netleştirmemiz gerekir.

Geçmişi Olan Bir Kavram

Paul Oskar Kristeller'in, on sekizinci yüzyılın başlarında sanat üzerine yazılmış bir eserde modern sanat sisteminin ilk kez ortaya konuşunu bulduğunu söylemiştik. Dehaya dair modern anlayış da aynı zamanda ortaya çıkmış, fakat kısa bir süre sonra olağandışı bir *fiziksel* özelliğe dayandığı varsayılmıştır. 1719 yılına gelindiğinde diplomat ve tarihçi Abbe Jean-Baptiste Dubos, ressam ve şairler için şunları yazabiliyordu: "onların sanatının dehasının, beyin organlarının uygun biçimde düzenlenişine dayandığını düşünüyorum... bu düzen, hayal gücünün fonksiyonlarına hizmet ediyor."[3] 1811 yılında frenolojistler, ressam ve gravürcülerin en büyüğü Albrecht Dürer'in (resim 5.6& 5.9) mezarını açtılar, dehanın kafatasını ölçmek istiyorlardı (hiçbir şey bulunamadı).[4] 1955 yılında öldüğü gün Albert Einstein'ın beyni kafatasından ayrıldı ve dokusu deha kavramını arayan araştırmacıların inceleyebileceği şekilde koruma altına alındı.[5] Yarım yüzyıl boyunca neyi aradıklarını bilmeden yaptıkları araştırmaya rağmen, elde ettikleri bulgular hiçbir netice vermeyecekti.

Çoğumuza bahşedilmemiş olağandışı yeteneklere sahip insanlar elbette vardır. Örneğin dokuz yaşındayken Robert Pirsig, Stanford-Binet IQ testinden 170 almıştı; bu sonuç, onun zekâsını ölçülebilen seviyenin en üst noktasına yerleştiriyordu.[6] Bazı insanlar da beyinlerinin bir bölgesinde eksiklikle doğarken, bir başka bölgede şaşırtıcı yeteneklerin gelişimiyle bu durum telafi edilir; tıpkı otizm spektrumunun en yüksek noktasında bulunma teşhisi konan insanlarda olduğu gibi. Ancak deha anlayışı, ilk kez geliştirildiği on sekizinci yüzyılda olağandışı yetenekten çok daha fazlası anlamına geliyordu. Bu yeni kavramın en usta dilli savunucusu şair ve oyun

3. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719; Paris: 1740), Cilt 2, s. 13-14: 'Je conçois que le génie de leurs arts consiste dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de maniere qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination'.

4. Jane Hutchinson, *Albrecht Dürer, A Biography* (Princeton: Princeton University Press, 1990), s. 190.

5. Carolyn Abraham, *Possessing Genius: The Bizarre Odyssey of Einstein's Brain* (2002; Cambridge: Icon, 2004).

6. Pirsig (1999), s. 87; Tim Adams röportajı, 'Zen and the art of Robert Pirsig', *The Observer*, 19 Kasım 2006.

yazarı Edward Young'ın (1683-1765) *Conjectures on Original Composition* (1759) [Orijinal Kompozisyon Üzerine Varsayımlar] adlı eserinde bu durum açıkça görülür. Young şöyle sormuştur:

> "...Dehadan kastettiğimiz, muhteşem şeyleri başarmak için genel anlamda gerekli olduğu söylenen araçlar olmadan bu amaçlara ulaşma gücü değildir de nedir? *Bir Deha*, iyi bir *Kavrama yeteneğ*inden farklıdır, tıpkı bir sihirbazın bir mimardan farklı olduğu gibi; *biri* önündeki yapıyı görünmez araçlarla havaya kaldırır; *diğeri* herkesçe bilinen araçları ustaca kullanır. Dolayısıyla Dehada bir parça İlahi bir şeyler olması gerekir."[7]

Dehanın karşıtı, geleneklerin kölesi olan kişiydi. "Peki *Orijinaller* neden bu kadar az?" diye sormuştu Young, böylelikle şu cevabı verebiliyordu: "çünkü tanınmış Örnekler bizi *esir alır, peşin hükümler verir ve gözümüzü korkutur*. İlgimizi *esir alırlar*... Yargılarımıza dair *peşin hükümler oluştururlar*... ve şöhretlerinin saltanatıyla *gözümüzü korkuturlar*..."[8] Young, Yunan ve Roma edebiyat modellerinin çağdaş yazın üzerindeki boğucu baskısını kırmak istiyordu; ancak retoriği nedeniyle, dehayı orijinalliğe dair mucizeler yaratan bir seviyeye çıkarmaya itiyordu. *Conjectures* [Varsayımlar] adlı çalışması kısa sürede Almancaya tercüme edildi ve otuz yıl sonrasında *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde Kant'ın konuya ilişkin daha ölçülü saptamalarına katkı yaptı. Bu yazarların ikisinin de kitaplarında "deha", açıklanabilirliğin ötesinde yatan bir kavrama karşılık gelir.

Daha önce görmüş olduğumuz gibi, Kant, Einstein gibi bir bilim insanının "deha" olarak adlandırılabileceğini hayal etmemişti. Şöyle yazmıştı: "Doğa, deha aracılığıyla, bilime değil ama sanata kural koyar ve bu da yalnızca sanat, güzel sanatlar olduğunda geçerlidir".[9] Kant'a göre Newton, "geometrinin temel unsurlarından başlayarak muhteşem ve derinlikli keşiflerine giden yolda" attığı her adımı açıklayabilirdi; ama Homeros, "düşlerce zengin, ama bir yandan da düşüncelerle dolu fikirlerinin zihninde nasıl ortaya çıkıp bir araya geldiğini" gösteremezdi. Dolayısıyla Newton değil, ama Homeros deha sınıfına girebiliyordu.[10]

---

7. Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London: 1759), s. 26-27.
8. Young (1759), s. 17.
9. Kant (1987), §46, s. 307/8.
10. Kant (1987), §46, s. 176.

En azından bu son noktada Kant'ın yanılmış olduğunu biliyoruz artık. Newton'ın not defterleri üzerinde yapılan son araştırmalar, bu defterlerin gizemli, Hermetik* metinlere, numerolojiye, doğal büyülere ve hepsinin ötesinde simyaya yapılmış atıflarla dolu olduğunu göstermiştir. Bazı tarihçiler, Newton'ın birbiriyle temas halinde bulunmayan parçacıklar arasındaki çekme ve itme kuvvetine duyduğu inancı onun getirdiği en büyük bilimsel yenilik olarak görürler.[11] Çünkü daha öncesinde Descartes ve Galileo tarafından savunulan mekanik evren düzeni, dalgaları yükseltmeye muktedir olan bir gücün işlerlik gösterebileceği şekilde boş uzayda bir vakum etkisinin var olmasına imkân vermiyordu. Bu doğa filozoflarının aksine, Newton, doğal büyüler üzerine okuduğu metinler neticesinde evrensel yerçekiminin gerçekliğini kabullenebilecek noktaya gelmişti; gerçi yerçekiminin nedeni onun için de bir sırdı (bizim için de halen olduğu gibi).

Günümüzde J.I. Ackrill, Aristo'yu "bir felsefi süper-deha" olarak tanımlayabiliyorken,[12] deha kelimesinin anlamı üzerine Kant'ın getirdiği sınırlamalar uzun zamandır unutulmuş durumdadır diyebiliriz. Bir çıkarsamanın ardındaki mantık yürütmeyi Aristo'dan daha büyük açıklıkla sunabilen hiç kimse olmamıştır; gerçi Kant'ın aksine eski Yunanlı, bir araştırmada ilk adımın, ister en basit unsurdan ister en ihtişamlı ilkeden sonuç çıkarılıyor olsun, mantığın ötesinde yatan içgörü olan *nous* tarafından algılandığını düşünüyordu.[13] Okurları için Aristo'nun zihninin netliği ve gücü ne kadar belirgindiyse Kitagawa Utamaro'nun (1753-1806) ağaç baskı resimlerindeki kıyaslanabilir nitelikler de o kadar belirgindi (bir örnek vermek gerekirse). Bizim yaklaşımımız bağlamında, iki ustanın da "dehasının" yarısı, kendilerini şekillendiren kültüre hâkimiyetlerinden kaynaklanıyordu; bu kültürler, kendilerinden önceki sayısız icracının en büyük başarılarını damıtmış ve korumuştu.

"Deha" kelimesi, bugün ifade gücümüz yetersiz kaldığında kullandığımız ve yalnızca üstünlük belirten bir anlama mı büründü

---

* Hermetizm: Hermes Trimestigus'un öğretilerini temel alan, büyüye ve dine dayalı hareket. (ç.n.)

11. John Henry, 'Newton, Matter, and Magic', yer aldığı çalışma John Fauvel, Raymond Flood, Michael Shortland & Robin Wilson, *Let Newton Be! A new perspective on his life and works* (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 128 & 134.

12. J.L. Ackrill, *Aristotle the Philosopher* (Oxford: Clarendon Press, 1981), s. 8.

13. Aristotle, *Nicomachean Ethics*, VI, 6: 1141a8; *Posterior Analytics*, 100b15.

ya da dilin erişim alanı dışındaki birtakım durumlara karşılık gelen ve araştırılmayı gerektiren bir şeye mi tekabül ediyor? İlk seçenek akla yakın duruyor, gerçi faydalı değil; çünkü güneş ışığına ve temiz havaya fazlasıyla ihtiyaç duyan Sanatın insanlardan uzaklığını daha da artırıyor. Aynı zamanda, malzemesini dehadan alan güzel sanatların kendine özgü bir doğası olduğunu söyleyen Kant'ın anlayışına da ters düşüyor. Deha olmadan Sanat, büyük S iddiasından bir şeyler kaybetmiş oluyor. Bunun aksine, Gombrich ve Pirsig'i bir araya getirerek oluşturduğumuz ve bir sanat eserinin bir kalıp mirası ve Nitelik dürtüsü gerektirdiği şeklindeki tezimizin, "görünmez araçlarla" bir sihirbaz gibi işlerlik gösteren dehayla bir işi yok.

Deha anlayışımızı daha net kavramak için kelimenin geçmişini değerlendirmemiz gerekir. Modern deha anlayışının Aydınlanma düşünürlerine çağdaş bir problemin çözümünü sunduğunu keşfedeceğiz. Bir kez daha problemle sıkıntımız kalmadığında, çözümlerini benimsememize gerek kalmayacak.[14]

Roma Dilinde Genius ve Ingenium

"*Genius*" (deha), eski Roma dilinde bir klanın veya *gens*'in ruhunu ifade eden bir kelimedir. Bir *gens* ise ortak atalara sahip insanlar grubuydu, dolayısıyla birbirlerine karşı İngilizcede "*gently*" olarak ifade edilen şekilde nazikçe davranırlardı. Hem *genius* (deha) hem de *gens, genere* fiilini içeren bir kökü paylaşırlar; bu kelime de İngilizcede varlığını "*generate*" (üretmek) kelimesinde ve eş asıllı kelimelerde sürdürür. Bir *gens*'in dehası (klanın ruhu) aile reisini, yani *paterfamilias*'ı korur ve yerel kültün (inancın) merkez noktası olarak da kan bağı olanları, yöredeki köleleri ve tebaayı birleştirirdi. Roma İmparatorluğu, Julius Cesar'ın yeğeni ve varisi olan Octavian'ın tek kişilik idaresi altına girdiğinde, MÖ 14 yılında onun dehası adına da bir kült oluşturuldu; buradaki amaç, tüm Roma dünyası için benzer bir merkez nokta oluşturarak sadakati sağlamaktı. Bu, 12 yıl sonra Octavian'a adanan *Pater Patriae* (Vatanın Babası) unvanının akla getirdiği şekilde çok açık bir yerel külttü (bkz. resim 3.2).

---

14. Deha üzerine yapılan araştırma ve literatüre dair bir inceleme için bkz. Andrew Robinson, Genius, *A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2011).



Resim 3.2: Roma dönemi pirinçten yapılmış madeni para, arka yüzü, GENIO AVGVSTI; ön yüz, İmparator Neron, MS 64-66 (© Trustees of the British Museum). Deha, yanmış bir sunağa bir kurban adıyor, bir elinde bereketin sembolü boynuz biçimli süsleme var.

Augustus döneminde (Octavian'a MÖ 27'de verilen onur unvanı), her insanın bir dehaya sahip olduğu düşünülmüştür. Bu deha, kişinin dünyaya gelirken taşıdığı tüm özellikleri içeriyordu ve hayatı boyunca da kendisine ruhani bir ikizi olarak eşlik ediyordu: bir kadının buna eşdeğer ruhani ikizi ise "*iuno*" idi. Augustus'un çağdaşı olan şair Horatius, dehayı şu şekilde tanımlıyordu: "Doğumumuzun yıldızlarına hükmeden yoldaş, insan doğasının tanrısı, her bir birey için ölümlü; simaya, beyaz veya siyaha göre değişken."[15]

Daha önce gördüğümüz gibi Horatius aynı zamanda *The Art of Poetry*'nin [Şiir Sanatı] yazarıydı. Bu kısa denemesinde şöyle yazmıştı:

> "Güzel bir şiirin doğanın mı yoksa sanatın mı ürünü olduğu sorusu sorulmuştur. Ben yapılan çalışmada bir değer göremem, güçlü bir doğuştan yetenek olmadığı sürece veya bir diğer şekliyle doğuştan gelen bir deha geliştirilmediği sürece –bu o kadar doğru ki, her biri bir diğerinin yardımına ihtiyaç duyar–."[16]

15. Horace, *Epistles* 2.2, 187 ve sonraki satırlar, 'natale comes qui temperat astrum/ naturae deus humanae, mortalis in unum/ quodque caput, vultu mutabilis, albus et ater'; alıntının yer aldığı eser, Penelope Murray, *Genius: the history of an idea* (Oxford: Blackwell, 1989), s. 2.

16. "Natura fieret laudabile carmen an arte,/ quaesitum est: ego nec studium sine divite vena/ nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic/ altera poscit opem res et coniurat amice" (408-11). T.S. Dorsch, *Classical Literary Criticism, Aristotle, Horace, Longinus* adlı eserden çeviri yapılmıştır (Harmondsworth: Penguin, 1965) s. 93.

Bu makul saptama, antik dönemde herkesçe kabul edilen bir görüşmüş gibi görünüyor; çünkü sanat tarihi de bunun doğruluğunu tasdik eder durumda.[17] Bir sanatçının oluşumu için yetenek ve eğitim eşit ölçüde gerekli kabul edilmektedir, sonrasında da sürekli pratikle ustalık kazanılır. Gerçi yukarıdaki alıntıda yer alan "doğuştan deha" ifadesi Latincedeki *genius* kelimesinin değil *ingenium*'un karşılığı olarak tercüme edilmiştir. "Doğuştan yetenek", bu kelime için daha az kafa karıştırıcı bir tercüme olurdu; gerçi "*genius*" (deha) kelimesinin modern kullanımın kökeni de kısmen bu karmaşaya dayanmaktadır. Seneca, *ingenium* kelimesini, ressamların, heykeltıraşların, aşçıların ve "yeteneklerini [*ingenia*] zevkimizin hizmetine sunan tüm diğerlerinin" uygulamalarını kötülediğinde kullanmıştı.[18] Latincedeki *ingenium*, İtalyanca ve İspanyolcada *ingegno* olarak varlığını sürdürür, İngilizceye de "*ingenious*" [maharetli] ve "*engine*" [motor] kelimeleriyle adapte edilmiştir. John Florio'nun 1958 tarihli İtalyanca-İngilizce sözlüğü iki kelimeyi de verir:

> "*Genio*, insanın iyiliğe veya kötülüğe çalışan dehası ya da iyilik veya kötülük meleği. Ayrıca insana doğanın bahşettiği içgüdü veya ruh.
> *Ingegno*, insanın doğası veya mizacı. Ayrıca kıvrak zekâ, yetenek, kurnazlık, bilgi veya sağduyu. Ayrıca herhangi bir motor, makine, araç gereç, donanım veya alet.[19]

Ingegno, Rönesans Dönemi İtalya'sında "yetenek" için kullanılan kelimeydi. Ancak bizdeki "yetenek" veya "beceri"nin aksine kişiyi niteleyebiliyordu da: *un ingegno*, yetenekli birey anlamındaydı. 1672 yılında biyografi yazarı Giovanni Pietro Bellori, İtalyan resminin önceki yüzyılda tarz açısından iki uç noktaya doğru gerilemiş olmasından dert yanıyordu; bu uçlardan biri tümüyle doğallığa eğilimliydi (*al naturale*, Caravaggio'nun gerçekçiliği) ve diğeri de tümüyle hayal gücüne dayanıyordu (*all fantasia*, bugün

---

17. Bu anlayışın tekrar görüldüğü bir örnek: Vitruvius, *De architectura*, 1.1.3, "Ne eğitim olmadan doğal yetenek, ne de doğal yetenek olmadan eğitim kusursuz sanatkârı yaratır [neque enim ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere]".

18. Seneca, *Letter 88*, 18.

19. John Florio, *A Worlde of Words* (1598; London: revize edilişi 1611), 'genio' ve 'ingégno' başlıkları altında.

Maniyerizm olarak adlandırılan tarz). Sonrasında "resim, kendi sonuna doğru yaklaşırken... bilim ve araştırmaların önde gelen şehri Bologna'da Tanrı'ya yalvardı ve en yüce dehanın [*un elevastissimo ingegno*] ortaya çıkmasını ve onunla beraber bu düşmüş ve neredeyse tükenmek üzere olan sanatın yeninden yükselmesini diledi. Bu kişi Annibale Carracci olacaktı..."[20]

Bellori, burada "deha" olarak çevrilen kelime için *genio* yazmamıştı. Peki bir İngiliz çevirmen, bir insana atıfta bulunan *un elevatissimo ingenio* ifadesini nasıl çevirecekti? "En yüce yetenek", bugün için doğru bir çeviri olurdu, ama Bellori'nin İngiliz çağdaşları o dönemde bunu muhtemelen "en yüce kıvrak zekâ" olarak yazarlardı. Şair John Dryden (1631-1700), 1668 yılında kendisi için "Bazen daha kıvrak zekâların görüşlerine katılmıyorum" diye yazmıştı.[21] "*Wit*" [kıvrak zekâ], Eski İngilizceden kalma bir kelimedir, "beceri" kelimesinin "sanat" ile ilişkisi gibi, "*wit*" kelimesinin de Latincedeki "*ingenious*" [maharet-li] ile aynı türden bir ilişkisi vardır.

Elizabeth döneminde "kıvrak zekâ" ifadesi [*wit*] günümüze göre daha fazla kullanılıyordu. İfade, hem hızlı bir aklı hem de yukarıda Dryden'dan alıntılanan noktada olduğu gibi, buna sahip olan insanı işaret ediyordu. Aşağıdaki aklı karışık pasaj, Shakespeare'in *Troilus and Cressida* adlı eserinin 1609 tarihli dört yapraklı versiyonunda anonim adresten "ebedi okuruna" gönderilmiştir:

> "...bu yazarın yorumları... kıvrak zekânın gücünü ve maharetini öylesine sergiler ki, tiyatro oyunlarından hiç hoşlanmayanlar bile onun komedilerinden hoşlanır ve dünya işlerine dalmış tüm o mankafalılar ve yarım akıllılar, ki bir komedinin kıvrak zekâsını kavrayabilecek kapasiteden uzak oldukları için başkalarının referansıyla bu temsile gelirler, kendilerinde asla bulamadıkları bir zekâ inceliğini bulmuşlardır burada ve geldikleri ana oranla daha incelmiş bir zekâyla ayrılmışlardır ve beyinlerinin yeteceğini hayal bile edemeyecekleri düzeyde bir zekâ inceliği eşiğinin kendilerine bahşedildiği hissine kapılmışlardır."[22]

---

20. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma, 1672). Panofsky'nin çalışmasında metin, karşılıklı bakan sayfalarda İtalyancasıyla birlikte çevrilmiştir (1968), s. 174-77.

21. 'Of Dramatic Poesy: An Essay' adlı eserden alıntı yapılmıştır, yer aldığı kaynak, Keith Walker, ed. John Dryden (Oxford: Oxford University Press, 1987), s. 72.

22. William Shakespeare, *William Shakespeare, The Complete Works*, ed. Stanley Wells ve Gary Taylor (Clarendon Press, Oxford, 1986), s. xli.

Much Ado About Nothing'de* Beatrice ve Benedick "kavuşmaktan hep kaçarlar ama aralarında bir kıvrak zekâ dalaşı her zaman vardır".[23] En sade ifadesiyle, kıvrak zekâ ifadesi burada doğuştan gelen zekâ anlamına gelir. Shakespeare'in Jeanne D'Arc'ı ise kendisini şöyle tanıtır:

> "Dauphin, bir çobanın kızı olarak dünyaya geldim ben,
> Zekâm herhangi bir sanatla inceltilip eğitilmedi.
> Tanrı ve Kutsal Meryem lütufta bulunup
> Aciz toprağıma güneşi verdiler..." (*Henry VI*** Bölüm 1)

1665 yılında Robert Boyle, kıvrak zekâya dair şu tanımı ortaya atıyordu: kıvrak zekâ, "Zihnin o hızlı ve makbul Yetisidir; bu yetiyle birlikte insanlar olayları kavramak açısından bir hazırlığa ve inceliğe sahip olurlar, ayrıca bu durumları ifade etmek açısından da bir çabukluk ve açıklık sahibidirler. Konuşma geleneği tüm bunları İnce Zekâ başlığı altında toplar".[24] Ona göre, kıvrak zekâya sahip insanlar aurası olan insanlardı.

On yedinci yüzyılın sonlarında bir noktada *ingenious* [maharetli] ve *genius* [deha] kelimeleri –yani yetenek ve "insanın iyiliğe veya kötülüğe çalışan dehası ya da iyilik veya kötülük meleği"– toplumsal kullanımda bir araya gelmişti; tıpkı iki yağmur damlasının pencere üzerinde birbirine paralel yol aldıktan sonra birleşmesi gibi. Böylelikle oluşan melez kelime de, modern anlamıyla kullandığımız "*genius*" [deha] kelimesinin temelini oluşturuyor ve doğuştan gelen "kıvrak zekâ"yı bir kenara iterek dilde kendine bir yer buluyordu. William Shakespeare'in eserlerini bir araya getiren ve genel olarak *First Folio* olarak adlandırılan derlemenin başlık sayfasının karşı sayfasında okura seslenen Ben Jonson, Shakespeare'in dehasına [*genius*] değil, kıvrak zekâsına [*wit*] atıfta bulunuyordu. Ancak, Deha olabilecekken yalnızca İnce Zekâ sahibi biri olmak, yavaş yavaş daha aşağı seviye bir şeye dönüşecek-

---

* William Shakespeare, *Kuru Gürültü*, Çev. Sevgi Sanlı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016. (y.h.n.)

23. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, 1.1.60.

** William Shakespeare, Kral VI. Henry, Çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014. (y.h.n.)

24. Robert Boyle, *Occasional Reflections upon Several Subjects* (1655); alıntının yer aldığı kaynak OED, 'wit' başlığı altında.

ti. 1700'lü yıllarla beraber daha güçlü bir etkiyle yüklenecek olan bu Latince kelimenin yeni anlamı için artık büyük D kullanmaya başlayacağım.

3.2 Büyük D ile Başlayan Deha

Bu yeni Dehanın gelişimini, adap, ahlak ve edebiyat konuları üzerine 1711-12 yıllarında 18 ay süreyle günlük yayın yapan ve editörlüğünü Joseph Addison ve Richard Steele'in yaptığı *The Spectator* üzerinden takip edebiliriz. 11 Eylül 1711'de yayımlanan ve Addison tarafından kaleme alınmış bir makale şöyle söylemektedir:

> "Yazarlara atfedilen özellikler arasında en sık rastlananı... Deha olduklarının söylenmesidir. Biraz sone yazmış birçok kişinin hemen iyi bir Deha olarak adlandırıldığını duymuşumdur... Birinci sınıf dehalar, yalnızca doğal özelliklerinin gücüyle ve Sanatın veya Öğrenimin herhangi bir yardımı olmaksızın kendi zamanlarının Hazlarını ve sonraki nesillerin Harikalarını yaratmış olanlardır."[25]

Dehanın Sanattan veya Öğrenimden yardım almaması gerektiği saptaması, hem kıvrak zekâ hem de *ingegno* üzerinde yapılmış yeni bir rötuştu. 5 Aralık 1712 tarihli *The Spectator*'da John Hughes, o dönemde deha olarak adlandırılan insanların yaşamını gözden geçiriyordu; bu kişiler arasında Francis Bacon, Robert Boyle, Isaac Newton ve Leonardo da Vinci de vardı. John Hughes'un ifadesine göre, da Vinci, "bugüne kadar gördüğüm en müstesna Evrensel Deha" idi. Benim gördüğüm kadarıyla da, Leonardo'ya "evrensel deha" şeklinde atıfta bulunan ifadelerin ilkiydi bu. Hughes'un, Leonardo'nun herhangi bir eserini görmüş olmasına pek imkân yoktu, dolayısıyla muhtemelen okumuş olduğu bir şeyi tekrarlıyordu. Bu anlamda faydalanmış olduğu muhtemel kaynak, *Painting illustrated in three Dialogues* (Londra, 1685) adlı eserinde on İtalyan ressamın biyografilerini bir araya getirmiş olan diplomat William Aglionby'nin "Leonardo da Vinci'nin Yaşamı" başlıklı makalesiydi.

---

25. D.F. Bond,*The Spectator*, 5 Cilt (Oxford: Oxford University Press, 1965), no. 160, 11 Eylül 1711. 1750 yılından önce İngiliz tarihleri Jülyen takvimine (eski tip) göre düzenlenmiştir.

Aglionby, İngiliz okurlarının yalnızca çok azının resim hakkında bir şeyler bildiğini fark etti; bu yüzden de yazmış olduğu biyografileri bir gezginin bir arkadaşını bilgilendirdiği bazı diyaloglarla başlattı:

> "*Arkadaş*: Evrensel anlamda en fazla saygı duyduğun ve Eserlerini İncelenmeye en çok layık gördüğün Ressamların kimler olduğunu söylemeni istesem kimleri seçerdin?
> Gezgin: Raphael'le *başlamam gerekir,* Zarafeti ve Becerisi *Taklit edilebilirliğin ötesinde ve* Tanrı, SANATI *onun ulaştırdığı noktanın ilerisine taşıyacak böylesi bir başka* Deha *gönderene kadar ona yalnızca Hayranlığımızı belirtebiliriz...*
> *Arkadaş*: *Michael Angelo, Leonardo da Vinci, Poussin* ve daha birçok harika sanatçıdan hiç bahsetmiyorsun.
> Gezgin: ...çünkü onlar Evrensel *değil, onları Yöntemleri dolayısıyla önermiyorum*: Michael Angelo çok büyük bir Tasarımcıydı, *ama hepsi bu*: *onunla her konuda denk olan* Leonardo'dan *ise elimizde ya hiçbir şey kalmadı ya da çok azı var...*"[26] [Büyük harfler ve italik yazılanlar orijinal metindeki şekliyle kullanılmıştır.]

Aglionby, yazdığı önsözde ele aldığı tüm yaşamların "Vasari'den alındığını" kabul etmişti. Giorgio Vasari'nin (1511-74) *The Lives of the Artists* [Sanatçıların Hayatları] adlı eserinin ilk İngilizce çevirmeni olarak Aglionby, Vasari'nin İtalyan terminolojisiyle tek başına boğuşmak zorundaydı; ayrıca Vasari'nin orijinal eseri de kısmen Latince kaynaklardan yapılmış bir adaptasyondu. Şunu da belirtmemiz gerekir ki, yukarıda alıntı yaptığımız diyalogda Aglionby, "Sanat"a atıfta bulunmaz (on sekizinci yüzyılın ortalarından önce sanat kelimesi henüz güzel sanatların bir kısaltması olarak kullanılmıyordu, böyle bir kullanım bilinmiyordu); bunun yerine "SANAT"a atıfta bulunur, ki bu bağlam da ressamların sanatına karşılık gelmektedir. Vasari, Michelangelo'nun sanatın her dalında evrensel bir yetenek sahibi olduğunu ve resim, heykelcilik ve mimariyi de içeren çizim sanatları alanında kusursuzluk sergilediğini öne sürmüştü.[27] Diğer yandan Michelangelo, imge yaratımını

---

26. William Aglionby, *Painting illustrated in three Dialogues, Containing some Choice Observations upon the Art. Together with the Lives of the Most Eminent Painters...* (London: 1685), Dialogue II, 'History of the Art of Painting', s. 123-25.

27. Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri,* Cilt 2 (1550; Turin: Einaudi, 1986 & 1991), Miche-

neredeyse sadece erkek çıplaklığına adamıştı; bu alanda geçilemez olarak kabul ediliyordu. Vasari'ye göre, onun bu kısıtlı alandaki üstünlüğüyle rekabet edemeyen Raphael, tarihsel resimleri (bir hikâyeyi anlatan resimler), manzara resmini, mimariyi, kadınları, çocukları, yaşlıları ve resmedilmesi lüzumlu sonsuz sayıda objeyi de kapsayacak şekilde görsel yelpazesini genişletmişti. Dolayısıyla sanatın bu diğer yönlerinde de ilerleyerek kendisini üstün derecede çok yönlü [*un ottimo universale*] kılmıştı.[28] Aglionby, Raphael'in bu çok yönlülüğü açısından yaklaşarak Leonardo için yeni bir kategoriyi, evrensel (çok yönlü) deha kategorisini yaratacaktı.

Vasari'nin *Lives of the Artists* [Sanatçıların Hayatları] adlı kitabı Floransa'da ilk kez 1550 yılında yayımlanmıştı, ardından 1568 yılında genişletilmiş ikinci baskısı geldi. Yazdığı genel önsöz, görsel sanatları tarihsel olaylar dizisinin içine yerleştiriyordu. Bu olaylar, görsel sanatların antik dönemde kusursuz hale gelişiyle başlıyor, ardından Roma'nın düşüşüyle beraber bin yıllık bir başarısızlık dönemine giriyor ve sonrasında da 1300'lerin ardından ihtişamlı bir yeniden doğuşa [*rinascita*] tanık oluyordu. Bu anlatı içerisinde Vasari, ele aldığı sanatçıların iyi ya da kötü çalışmaları üzerinden öğretici dersler çıkarmayı istiyordu. Bu amaç açısından bakıldığında, geçmiş dönemin ustalarına dair elinde çok az belgesel kanıt olduğu için onların karakterlerini resim tarzlarından çıkarmıştı. Örneğin, Fra Angelico'nun çalışmalarındaki incelikli hassasiyetten ve ahretlik renklerden yola çıkarak bu dindar keşişin, İsa'nın yaralarını resmederken ağladığı çıkarımını yapmıştı. Buna karşın, Castagno'nun figürlerinin dramatik hareketlerinden şiddete meyilli bir karakter olduğu sonucuna varmış, bu yüzden de hikâyesi gereği Castagno'ya yumuşak kalpli Domenico Veneziano'yu –dingin ve ahenkli resimleri vardı– öldürtmüştü; cinayetin sebebi de, insanların Veneziano'nun sanatına düzdüğü methiyeleri kıskanmış olmasıydı. Vasari bu masalı haklı çıkarmak için bir ölüm döşeği itirafı icat etmiş olsa da olay kesinlikle uydurmadır, çünkü

langelo başlığı altında, s. 880. 1568 edisyonunda benzer kelimelerle tekrarlanmış olan iddia, Vasari'nin yazdığı Michelangelo'nun hayatındaki açılış saptamalarından gelir.

28. Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, Çev. Gaston du C. De Vere, Cilt 2 (1912; London: Everyman, 1996), Raphaello da Urbino başlığı altında, s. 742-43. Vasari; Perugino, Leonardo ve Michelangelo'nun tarzlarına Raphael'in reaksiyonuna dair hassas analizini ikinci basımında getirmiştir (1568).

Domenico'nun Castagno'dan birkaç yıl daha fazla yaşadığını bizler artık biliyoruz. Gerçekliğe dair böylesi kabahatlerine ve duruma göre taraflı bir hal alabilen hikâyelerine rağmen Vasari'nin *Hayatlar*'ı o kadar yaygınlaştı ki, sonraki nesiller merak ettikleri bir sanatçının karakterini onun çalışmasından okumayı yeğlemeye başladılar. Nihayetinde de bazı güzel sanatlar icracıları "kendilerini anlatmaları" gerektiğini düşünmeye başladılar. Vasari'nin bir eleştirmen ve tarihçi olarak sahip olduğu meziyetler, *Hayatlar*'ı görsel sanatlar üzerine bugüne değin yazılmış en etkili metin haline getirecekti.

Hayatlar için kullandığımız başlık, elbette modern döneme uyarlanmış bir başlık; çünkü Vasari bizdeki "sanatçı" kelimesine karşılık gelecek bir kelime bilmiyordu. Vasari'nin orijinal başlığı, *En Muhteşem İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların... Hayatları* (resim 3.3) diyordu. Bir başka biyografi yazarı, başlığın "Muhteşem zanaatkârların hayatları" şeklinde olabileceği önerisini getirmişti;[29] ama *artefici* [zanaatkâr] ifadesi, Vasari'nin hakkında konuşmaya niyetinin olmadığı icracıları da içermiş olacaktı. Gerçi Vasari, metin boyunca böylesi anlamsal belirsizliklerin ortaya çıkmayacağı yerlerde daima "zanaatkârlar" kelimesini kullanmıştır; kelime Tudor İngiltere'sinde de tam olarak aynı anlamda kullanılıyordu. Vasari'nin kitabının ikinci baskısının yapıldığı aynı sene, Almanya'da *Book of Trades* [*Ständebuch*] (meslekler kitabı) başlığıyla bir kitap yayımlanmıştı. Meslekleri tasvir eden 114 adet ağaç baskı resim arasında el ressamı, teknik ressam, kitap resimleyicisi, cam ressamı, heykeltıraş, altın kuyumcusu ve taş kesmeci [*Der Handmaler, Reisser, Brieffmaler, Glassmaler, Bildhauer, Goldtschmid, Steinschneider*] olmasına rağmen, sanatçı [*Künstler*] yoktu.[30]

29. Paolo Giovio, 'Le vite de gli excellenti artefici': bkz. Patricia Rubin, *Giorgio Vasari, Art and History* (New Haven: Yale, 1995), s. 110.

30. Seneca bu iddiaya şaşırırdı, ancak Aglionby bunu Pliny'den, 35.77, alıntı yaparak açıklayabilirdi: "İlk olarak Sicyon'da, sonrasında da tüm Yunanistan'da [Pamphilus'un] etkisiyle ortaya çıkmış bir durumdu; buna göre, özgür doğan çocuklara, o güne kadar kapsam dahilinde yer almayan şimşir üzerine çizim yapma dersi verildi ve bu sanat, liberal bilimlerin ön saflarına kabul edildi".



Resim 3.3: Vasari, Ön Yüz: "Cimabue'den zamanımıza kadar en Muhteşem İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları: Arezzo'nun ressamı Giorgio Vasari tarafından Toskana dilinde anlatılmıştır. Onların sanatlarına dair faydalı ve lüzumlu bir girişle beraber anlatılmıştır" (Floransa: 1550)

Bu durumda Aglionby, Vasari'nin "*artefici*"sini nasıl tercüme edeceği problemiyle karşılaşmış oluyordu. Açıklamasında ifade ettiği gibi, "Burada, Kuzey Havasını soluyan dünyada Ressamlara dair Düşüncemiz Marangozlar ve Doğramacılar ya da herhangi bir Tekniker için düşündüğümüzden pek az daha soyludur; çünkü Sanatlarının bir parça Kumaş üstüne birkaç boya atmaktan ibaret olduğu düşünülür..." Ülkesinin insanları arasında böylesi bir yaklaşım yaygınken nasıl olup da saçma görünmeden Leonardo için "en yüce zanaatkâr" (Vasari'nin ifadesi) sıfatını kullanabilirdi? Aglionby, etkileyici bir çözüm yarattı. Hamisine ithafen yazılmış ve kendisinin açıp okuduğu bir mektupta, "Liberal Sanatlar (bunların arasına, Yunanlılar ve Romalılarla birlikte Resmi de koyuyorum)..."[31] şeklinde bir ifade yer alıyordu. Aglionby, resmin, toplumsal açıdan daha üst seviyede görülen sanatlarla ilişkilendirilmiş olmasından kendi metninde faydalandı. Örneğin Vasari'nin Mona Lisa'ya dair ifadelerini çevirdikten sonra şöyle devam etti: "Bu Soylu Sanatçının bu ve diğer Çalışmalarının Mükemmelliği [*questo divinissimo artefice*], tüm Şehri onun çalışmalarından hatırı sayılır bir Parçaya sahip olma arzusuyla doldurdu; bunlar Toplumsal alanı Süsleyip böylesi büyük bir Dehanın Anısını koruyabilecekti".[32]

Aglionby'nin "Sanatçısı", "güzel sanatlar icracısını" değil, "liberal sanatçıyı" temsil ediyordu. Vasari'nin ifadelerine daha yakın karşılıklar mevcutken bile bu yeni kelimesini kullanmaya daha sıcak bakıyordu [örneğin Leonardo'ya "Dünyanın en büyük Sanatçılarından biri" diye atıfta bulunduğu noktada Vasari, yalnızca *Lionardo da Vinci pittore rarissimo* (eşine ender rastlanan bir ressam), diye yazmıştı].[33] "Sanatçı" kelimesinin Aglionby tarafından bir ressama veya heykeltıraşa karşılık gelir şekilde kullanılışı, Oxford İngilizce Sözlüğünün güncel basımında kelimenin ilk modern kullanımına dair referans yapılan örnekler arasına girebilmek için 60 yılın üstünde bir süre beklemiştir.[34]

---

31. Seneca bu iddia karşısında şaşırabilirdi belki ama Aglionby Pliny'yi referans gösterebilirdi, 35.77, "[Pamphilus'un] etkisiyle gerçekleşmişti, önce Sicyon'da ve sonrasında da tüm Yunanistan'da özgür doğan çocuklara, o güne kadar liberal sanatlar kapsamına alınmamış olan şimşir tahta üzerine resim yapma dersleri veriliyordu ve sonrasında bu sanat liberal sanatların ön saflarına kabul edilmişti".

32. Aglionby (1685), 'The Life of Leonardo da Vinci', s. 182-83.

33. Aglionby (1685), 'The Life of Michael Angelo Buonarotti', s. 284.

34. Oxford English Dictionary yetkilisi Edmund Weiner, Ağustos 2006'daki bu güncelleme ve sonrasında deha için yapılan güncelleme kendisine sorulduğunda "sağlam göründüğü" konusunda hemfikir olmuştur.

Gaston de Vere'nin 1910 yılında yapmış olduğu Vasari çevirisi ise David Campbell Yayıncılık tarafından Everyman's Library organizasyonu için 1996'da yeniden basıldı. Bu yeniden basımda kullandıkları başlık olan *Lives of the Painters, Sculptors and Architects* [Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları] "sanatçı" kelimesinin o döneme ait olmayan kullanımından kaçınmak adına çok başarılıdır; ancak yayıncılar kapakta ve ön yüzde Vasari'nin "en mükemmel" ifadesini [Aglionby ve orijinal çevirisinde De Vere tarafından "en önde gelen" olarak çevrilmiştir] atlayarak, Vasari'nin bir zanaatkârın kitaba alınmaya değer olup olmadığına karar vermesini sağlayan değerlendirme ölçütünü kitaba almamış oluyorlardı.[35]

Dikkatli okurlar, Aglionby'nin bir başka kelime için daha, kayıt altına alınmış ilk kullanım açısından Oxford English Dictionary'ye girmeyi hak ettiğini söyleyeceklerdir. Sözlükte "deha" kelimesi için açılmış kayıt, doğal olarak daha uzundur; ancak kelimenin sözlükteki beşinci anlamı –"Doğuştan gelen, yüksek mertebeden entelektüel güç... Genellikle yetenekle karşılaştırılır"– ilk kez 1749 yılında ifade edilmişti (Henry Fieldings'in *Tom Jones* adlı çalışmasında). Kelimenin bir insana atfedilen bir özellik olarak bizim düşündüğümüz anlamıyla ilk kullanımı, 1697 yılında Dryden tarafından kaleme alınmıştı: "Olağandışı Dehaların, kendilerini Yasalardan muaf tutabilecek bir tür İmtiyazları vardır."[36] Ama Dryden bu önemli saptamayı kaleme almadan 12 yıl önce, Aglionby, Vasari'nin *ingegno* kelimesini tercüme etmek için Leonardo'dan bir "Deha" diye bahsetmişti bile.

Geçmişte kendilerine Deha statüsü bahşedilmiş olan bu insanlar hakkında bir şeyler öğrenmemiz gerekir; böylece onların başyapıtlarının gerçekten de "yalnızca doğal özelliklerinin gücüyle ve Sanatın veya Öğrenimin herhangi bir yardımı olmaksızın" mı ortaya çıktığını değerlendirebiliriz. Leonardo'nun eserleri büyük oranda kayıt altına alınmıştır, dolayısıyla bu iddiayı onun başarıları karşısında test edebiliriz.

---

35. 1996 Basımı, Gaston de Vere'nin "en önde gelen" ifadesini, öncesindeki 63 sayfalık içeriğin ardından içteki bir başlık sayfasında yeniden kullanmıştır.

36. " 'Deha' ile donatılmış kişi" şeklindeki anlam 5.b, ilk kez 1647 yılında kullanılmıştır; bu noktada kral için ülkeyi yöneten dehalardan bahsedildiğini görürüz; bu yaklaşım da kelimenin modern anlamını değil, eski anlamını yansıtır.

Leonardo

Popüler imgelemde Leonardo da Vinci (1452-1519) ibretlik bir Deha olarak görülmeye devam etmektedir. Sayısız not defterleri ve çizimleri, "evrensel (çok yönlü)" sıfatını haklı çıkarmak açısından önemli yol almış olan bir dizi ilgi alanına tanıklık eder: optik, hidrolik, savaş motorları, kuşların uçuşu ve uçabilen makineler, anatomi, haritacılık, mimari, heykelcilik, resim ve daha birçok farklı alan. Torino'daki meşhur "otoportresi", sıradan bir ölümlünün yüzü değildir (resim 3.4). Bir bilge ya da bir kâhin; bu yüz, hayatını kazanmaya çalışmaktan daha ihtişamlı konularla meşgul bir adamın yüzü ve o ağız da asla bir hamiyi memnun etmek üzere gülümsemiş değil. Dahası, Leonardo bugün dünyanın en ünlü resmi olan *Mona Lisa*'yı yapmıştı (resim 3.5). Belki de yalnızca bu resim bile ona Deha unvanını vermemizi haklı çıkarır.



Resim 3.4: Leonardo, *Sakallı Bir Adamın Resmi*, kâğıt üzerine kırmızı tebeşir, 333.213mm, Torino, Biblioteca Reale (fotoğraf: Bridgeman Art Library)



Resim 3.5: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1505-15, pano üzerine yağlı boya, 77*53cm, Paris, Louvre (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

Louvre müzesine gidip de *Mona Lisa* tablosunun önündeki turist kalabalığını görmüş olan ziyaretçiler, şöhretin yararlı bir şey olup olmadığına dair derin kuşkulara kapılmış olmalıdır. Günümüzde insanlar, koruyucu camının ardındaki bu karanlık imgeye baktıklarında ne düşünebilirler? Anlaşılması pek kolay bir resim değildir bu. Resim, yüzeyi kirli ve solmuş verniklerin ardında gizli olduğu için neredeyse tek renkli gibi görünmektedir. Ayrıca resme fazlasıyla aşina olmamız da sorun yaratır; neticede hepimiz, orijinal esere vereceğimiz tepkiye müdahil olacak biçimde sayısız reprodüksiyon görmüşüzdür. Dahası, resmi görebilmek için sürekli birbirini itip kakan bir kalabalık da uzun süre inceleme imkânınızı ciddi ölçüde elinizden alır. *Mona Lisa* portresinin önündeki görevliler de Louvre müzesinin flaşlı resim çekme yasağının hiçe sayılmasına göz yumarlar; çünkü ziyaretçilerin fotoğraf çektikten ve Deha'yla aralarındaki mesafenin kısalığını kayıt altına aldıktan sonra daha hızlı ilerleyeceklerini bilirler.[37]

37. Bildirimin yer aldığı kaynak, *The Art Newspaper*, no. 159, Haziran 2005, s. 20.

İnsanlar, elbette ki bir resmin sanatsal becerisinden ve niteliğinden ziyade konusunu değerlendirebilirler; ancak Leonardo'nun modelinin belirsiz güzelliğinin –veya o meşhur gizemli gülüşünün– resmin olağandışı şöhretini getirdiğini düşünemeyiz. Raphael'in ve Titian'ın, kadın güzelliğini çok daha ikna edici şekilde ele aldıkları resimleri vardır. Sanat tarihçileri, resmin başarısını Leonardo'nun bu resimden önce gördüğü ve resmettiği portrelere bakarak değerlendireceklerdir; ancak böylesi bir eğitim, çoğu müze ziyaretçisinden beklenemeyecek ölçüde büyük bir hazırlık gerektirir. Aslında, resmi takdir edebilmek için bir ev ödevine ihtiyaç duyulacak olması, turistin resimle olan bu kısa karşılaşmasının değerini düşürebilecek bir unsura dönüşebilir. Dolayısıyla günümüzde tapınılan bir hale gelmiş olan *Mona Lisa*'nın ziyaretçilerinin birçoğunun hayal kırıklığına uğradığını ya da Dehayı anlayamadıkları için kendilerini yetersiz hissettiklerini düşünmemiz için geçerli sebeplerimiz var.

Ve gerçekten de *Mona Lisa*'nın şöhreti, yalnızca belli bir oranda bir resim olarak taşıdığı üstün niteliklere dayanır. Resmin statüsünü doğuran asıl sebep, Leonardo'nun ölümünden sonra resmin çevresinde şekillenen ve gittikçe çeşitlenen hikâyelerdir. Bu hikâyelerden en etkileyici olanı Vasari tarafından yazılmış olanıdır:

> "Leonardo, Francesco del Giocondo için karısı Mona Lisa'nın portresini yapmayı kabul etti ve dört sene boyunca emek verdikten sonra resmi bitirmeden bıraktı. Ve bu çalışma da şu anda Fontainbleau'de Fransa Kralı Francis'in koleksiyonunun bir parçası durumunda. Sanatın doğayı ne kadar yakından taklit edebileceğini görmek istemiş olan herkes, bu yüze bakarak bunu kolaylıkla anlayabilmiştir; çünkü bu yüzde incelikle resmedilebilecek tüm küçük ayrıntılar taklit edilebilmiştir; gözlerde, gerçek hayatta her zaman görebileceğimiz o ışık ve nemli parıltı sezilebilir ve gözlerin etrafında da kirpiklerin yanı sıra tüm o allı, sedef rengi tonlar uçuşur, ki bunların muhteşem bir incelik olmadan aktarılabilmesi imkânsızdır... Burun, deliklerinin güzelliğiyle birlikte al al ve hassastır, sanki canlı gibi görünür. Ağzı, ağzının duruşu ve kenarlarının dudakların kırmızısıyla birlikte yüzün ten rengi tonlarına birleşimi gerçekten de renk gibi değil, ten gibi görünür. Boğaz çukurunda, dikkatle bakıldığında nabız atışı görülebilir. ... Ve Leonardo'nun bu eserinde, yüzdeki o gülümseme o kadar hoştur ki, insanın sezebileceğinden daha ilahi bir şeyler vardır bu gülümsemede..."[38]

38. Vasari (1996), Cilt 1, s. 635-66.

Bu pasajın en az iki özelliği amacımız açısından önemli. İlk olarak, Vasari, resmi natüralizminden dolayı övmektedir, ama "ilahi" yakıştırmasına başvurarak birdenbire bu kriterin ötesine geçer. Bu "doğayı yakından taklit etme" amacı, Leonardo'nun resim sanatıyla ilgili görüşüyle örtüşmektedir; zaten not defterlerinde bu şekilde ifadeler yer alır.

İkinci nokta şudur ki, Vasari, böylesine coşkulu bir hayranlıkla anlattığı resmi hiç görmemiş bile olabilir. I. François'nın daveti üzerine, 65 yaşındaki Leonardo 1517 yılında Fransa'ya taşınmıştı. Aynı yılın Mayıs ayında Amboise yakınlarındaki Cloux Şatosuna ulaştı; burada Aragaon Kardinali ve maiyeti tarafından ziyaret edildi. Ziyaretçilere Leonardo'nun üç resmi gösterildi, "hepsi muhteşemdi"; bu resimlerden biri "Floransalı bir kadının resmiydi, doğal görünümüyle merhum Muhteşem Guiliano de Medici'nin önerisiyle yapılmıştı."[39] Eğer bu ifade *Mona Lisa*'ya referans yapıyorduysa (aksi halde Medici ailesinin herhangi bir üyesiyle bağlantısı anlamsız hale geliyordu), bu durumda Leonardo'nun yaşadığı süre içinde resme yapılmış yegâne kayıtlı referanstır: aksi halde resim belgesizdir. Portredeki modelin ismini Vasari'ye borçluyuz; isim, kitabının birinci baskısında (1550) yukarıda alıntıladığımız pasajda geçmektedir. Yine bu pasajda, hatırlayacağınız gibi Vasari resmin halihazırda I. François'nın (1515-47 yılları arasında Fransa kralıydı) koleksiyonunda olduğunu yazmıştı. Leonardo, Nisan 1519'da yazdığı vasiyetinde "portreleri" (İtalyanca *portracti*, belki de yalnızca "resimleri" kastediyordu) ahbabı "Milanlı bir Soylu" olan Francesco Melzi'ye bırakmıştı.[40] Bu belgelerin en basit yorumuna göre *La Joconde* ("mutlu insan", Mona Lisa için kullanılan takma addır, Mona Lisa'nın hem evlendikten sonra aldığı isme hem de gülümsemesine gönderme yapar) Leonardo'nun ölümünden sonra Fransa'da kalmıştı; o sırada Vasari yalnızca sekiz yaşındaydı.

Gerçi son dönemde Leonardo'nun asistanı Salai'nin Milan'daki konağının durumu kamuya açıklandı ve konaktaki malların liste-

39. Frank Zöllner, 'Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo', *Gazette des Beaux Arts* (1993), CXXI, s. 115, n. 9.

40. Martin Kemp, ed., *Leonardo on Painting, An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist* (1989; New Haven: Yale, 2001), s. 275.

lendiği envanterde bazı çok pahalı resimlerin yer aldığı görüldü; bunlar arasında "la Honda adı verilen bir pano" da vardı, birkaç harfin üstü çizilmiş ve daha sonra "la Joconda" olarak düzeltilmişti. 1525 yılında tutulmuş bu kaydın karşısına 100 scudi'lik [eski dönemde İtalyan para birimi] yüksek bir değer yazıldığı görülür; bu rakam, Salai'nin evinin yarısı değerindedir.[41] Salai, Leonardo'nun ev ahalisine 1490 yılında 10 yaşındayken katılmış ve ustasının yaşamının sonuna değin burada kalmıştı. Eğer bu referans (iyi bir kopyası yerine) *Mona Lisa*'ya yapılmışsa, 1525 yılında resmin Milan'da bulunması ve daha sonraki bir dönemde Fransa Kralının aracıları tarafından ele geçirilmiş olması gerekir; çünkü 1542 yılında kraliyet koleksiyonunda olduğu kayıt altına alınmıştır.[42]

Vasari'nin *Mona Lisa*'yı, resim Fransa'ya dönmeden önce Milan'a yaptığı bir ziyarette görmüş olması mümkündür. Buna alternatif olarak, kendisine belki de Melzi tarafından anlatıldığı şekliyle resim hakkında bir şeyler öğrenerek, ikinci el bilgiye dayalı ama yine de coşku dolu bir rapor yazmış olabilir. Vasari, Melzi'yle ilgili olarak şunları ifade etmiştir: "Leonardo'nun yaşadığı dönemde çok yakışıklı bir gençti ve onun tarafından da çokça seviliyordu ve şimdi de yine eskisi kadar güzel ve nazik bir yaşlı adam."[43] Leonardo'nun Vasari tarafından yazılmış hayatını incelemiş olan Patricia Rubin, Vasari'nin tanımlamasının bir aşk şiirine benzer tarzda yazıldığının altını çizer. Vasari, "Mona Lisa'yı aşk edebiyatından ve aşk edebiyatının güzelliğe dair şiirsel ideallerinden alınmış ifadelerle tanımlıyor."[44] Son derece etkili tanımlaması, bir sevgilinin yüz özelliklerini sıralar; fakat resme ait olan hiçbir şeyden, örneğin balkondan veya Mona Lisa'nın arkasındaki manzaranın detaylarından bahsetmez.

Bugün yalnızca bir düzine kadar resmin Leonardo tarafından yapıldığı kabul edilir (eserlerinin hiçbirini imzalamamıştır); Vasari'nin bunlardan yalnızca yarısını bildiğini söyleyebiliriz. Va-

41. J. Shell and G. Sironi: 'Salai and Leonardo's Legacy', *Burlington Magazine*, cxxxiii/1055 (1991), s. 95-108.

42. Zöllner (1993), s. 116.

43. Vasari (1996), Cilt 1, s. 634.

44. Patricia Rubin, 'What men saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist', yer aldığı eser *Art History*, Cilt 13, no. 1, Mart 1990, s. 42.

sari, başka önemli açılardan da ustayı bizden daha az biliyordu.[45] 1525 yılında Salai öldüğünde Vasari yalnızca 14 yaşındaydı ve Leonardo'nun resim hakkında tuttuğu ve düşüncelerine dair çok önemli analizler yapılabilmesini sağlayan not defterlerini ne derece bildiği sorusunun cevabı belirsizdir. Ama yine de kafamızdaki Leonardo imajı Vasari'nin eseridir. *Hayat*'ı şöyle başlar:

> "İnsana bahşedilen meziyetler insan bedenine genellikle göklerden gelen etkilerle ve doğallıkla yağar; ama bazen güzellik, zarafet ve yetenek [*virtu*] tek bir insan bedeni üzerine, hem de doğaüstü biçimde hiç sakınılmadan öylesine incelikle zerk edilir ki, o kişinin her hareketi ilahidir adeta, tüm diğer insanları gölgesinde bırakır, ona sunulmuş bu lütfun insan eseri olmadığı, Tanrı tarafından bahşedildiği hemen anlaşılır. İnsanların Leonardo da Vinci'de gördüğü buydu; onda, hiçbir zaman hak ettiğince övülmemiş bedensel bir güzelliğin yanı sıra, sonsuz bir zarafetten öte bir şey vardı, hem de tüm eylemlerinde. Ve dehası [*virtu*] öylesine eksiksiz ve muhteşemdi ki, ruhu ne zaman zorlu alanlara eğilse, bunları bütünüyle ve kolaylıkla çözüme ulaştırıyordu. Muhteşem güçleri ustalıkla birleşmişti; ruhu ve cesareti her daim krallara yaraşır ve yüce gönüllüydü. Ve adının şanı öylesine arttı ki, yalnızca yaşadığı dönemle sınırlı kalmadı gördüğü saygı; ölümünün ardından sonraki nesiller arasında büyüyerek baki kaldı. Gerçekten de fevkalade ve göklerden gelmiş gibiydi Ser Piero da Vinci'nin oğlu, Leonardo..."[46]

Vasari'nin *Hayatları*'nın İtalyancadan İngilizceye yapılmış en popüler ve güncel üç çevirisinin üçü de bu pasajda "deha" [*genius*] kelimesini kullanır; kelime, bu çevirilerin ikisinde *virtu* kelimesinin karşılığı olarak yer alır. Bu kelime İtalyancada, genellikle modern dönemde, "eşi benzeri görülmeyen ibretlik beceri" anlamındadır. "Deha" kelimesini, kelimenin henüz bugünkü anlamıyla kullanılmadığı bir on altıncı yüzyıl metnine uygulamak zamansal açıdan hatalı gibi görünse de, kelimeden sakınılması gerçekten zordur; çünkü on sekizinci yüzyılda deha kavramının oluşturulması açısından zemin hazırlayan unsurların da bu gibi metinler olduğunu söyleyebiliriz. Vasari, Leonardo'nun güzellik, zarafet ve *virtu*'sunun "insan eseri olmadığını" yazmıştı. Vasari'nin yazdıklarına göre, Leonardo aritmetik öğrenen bir çocukken öğretmenini şaşkına çevirecek kadar hızlı gelişim göstermişti. Yal-

45. Bkz. Rubin (1990), ayrıca çeşitli kaynaklarda da yer alır.

46. Vasari (1996), Cilt 1, s. 625.

nızca kısa bir süre müzikle ilgilenmesiyle beraber, "doğuştan yüce ve incelikle dolu bir ruhu olan biri gibi" lir çalıyordu: "ve enstrümanı çalarken bir yandan da doğaçlama yaparak ilahi güzellikte şarkılar söylüyordu". Peki Vasari, kendisi yazmaya başlamadan neredeyse yüzyıl kadar önce gerçekleşmiş böylesi kişisel detayları nereden bilebiliyordu?

Anlamın Uçuculuğu

Vasari'nin *Hayatları*'nın anlamını tercüme etmeden önce, ait olduğu edebiyat sınıfını belirlememiz gerekir. Gombrich bu gözlemi "Anlamın Uçuculuğu" başlıklı bir makalesinde yapmıştı; "İnsanlar parodi sandıkları zaman trajedilere bile gülmeleriyle bilinirler", diyerek bunun altını çiziyordu.[47] Patricia Rubin bize akla yakın bir çözüm sunar. Vasari, değerlendirmelerinde kullandığı dili antik zamanlardan beri zengin teorisiyle varlığını sürdüren hitabet sanatından almıştı. Cicero (MÖ birinci yüzyıl), *De Oratore* adlı çalışmasında hitabetin bir sanat olduğu yaklaşımını değerlendirmişti ve Quintilian da (MS birinci yüzyıl) *Institutio Oratoria* adlı çalışmasında hitabet sanatı eğitiminden bahsetmişti. Vasari, çeşitli ressamların çıraklığını yapmış olsa da, çocukken "edebiyat" alanında göstermiş olduğu başarılar Cortona Kardinalini o kadar etkilemişti ki, Kardinal ona vesayeti altındaki iki Medici prensiyle beraber günde iki saat eğitim verdirtmişti; muhtemelen sıkı çalışma açısından onun prenslere örnek teşkil etmesini istiyordu.[48] Vasari, bundan yirmi yıl sonra, zanaatkârların biyografilerini hazırlarken bu harika eğitimi avantaja çevirdi. Müthiş yaratıcı bir hareketle Cicero'nun hitabet terminolojisini alıp zanaatkârların başarılarını anlatmakta kullandı.

Vasari, ele aldığı her bir yaşamın anlatımını organize etmek adına, on altıncı yüzyılda, yine Cicero tarafından yazıldığı düşünülen birinci yüzyıldan kalma eser *Rhetorica ad Herennium*'a başvurmuş olabilir. Burada antik dönem retoriğine dair üç büyük kategori bulmuş olacaktı: yargılayıcı, hüküm verici ve "dışavurumcu". Vasari, ele aldığı hayatları üçüncü kategoriye göre, övücü veya suçlayıcı konuş-

47. E.H. Gombrich, 'Aims and Limits of Iconology', giriş bölümünde yer aldığı eser *Symbolic Images* (1972); yeniden basıldığı eser *The Essential Gombrich* (London: Phaidon, 1996), s. 462.

48. Vasari (1996), Cilt 2, Francesco Salviati'nin hayatı, s. 555-56.

malara göre yapılandırdı. Biyografik yazın modeli olarak da Plutarch'ın Yunan ve Romalı generalleri ve devlet adamlarını ele aldığı yapıtı *Parallel Lives*'ı ve Diogenes Laertius'un *Lives and Opinions of the Eminent Philosophers* adlı çalışmasını okumuş olabilirdi. Bu antik biyografiler, ele aldıkları öznelerin *aretê* veya *virtu*'sunu coşkuyla anlatıyorlardı; Vasari'nin de kendi en muhteşem ressamlarına, heykeltıraşlarına ve mimarlarına naklettiği nitelikti bu.

Eğer Vasari'nin amacını düşünürsek –ele aldığı zanaatkârları övmektedir– *Hayatlar*'ı Leonardo hakkında faydalı bilgiler sunmuştur diyebiliriz; diğer yandan Vasari'nin kendi planı açısından da bize çok şey söyler. Ataklık, güç ve güzellik, tüm bunlar *Rhetorica* ve *Herennium*'da ortaya konan konulardı; dolayısıyla Vasari'nin Leonardo'ya ilişkin ikinci el bilgileri mi rapor ettiğini yoksa bu yol gösterici kitaptaki formülü mü izlediğini kesin olarak söyleyemiyoruz. Genç Leonardo'nun *Baptism of Christ* [İsa'nın Vaftizi] üzerinde çalışılırken, bir meleği ustası Verrocchio'dan daha iyi çizdiğini ve bir çocuk tarafından geçilmeyi kendine yediremeyen ustanın aniden resmi bıraktığını okuduğumuzda, bir başka retorik mecaz anlatımı, ustasını gölgede bırakan öğrenciyi görmüş oluruz.[49]

Tarihçilerin belgeye dayalı asli kanıtlar üzerinden çalışmaları ve bunları değerlendirmeleri gerektiği anlayışı ilk kez Fransız Benedik Rahibi Jean Mabillon (1632-1707) (Mabillon ortaçağdaki manastır sözleşmelerinin tahrifat ve sahtecilik açısından ne şekilde test edilebileceğini gösteren kişiydi) tarafından ortaya konmuştu.[50] Tarihe bu şekilde belgelere dayalı bir yaklaşım getirme anlayışı, Edward Gibbon'ın *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) adlı çalışmasıyla olgunluğa ulaştı. Buradan hareketle, eğer Vasari'nin on sekizinci yüzyıldaki okurları onun övgü dolu retoriğini Gibbon tarzı tarihle karıştırdılarsa, Vasari'nin yazdığı janrı yanlış anlamışlar demektir. Yemek masasında yapılan bir muhabbeti adli tıp raporuyla karıştırmak gibi bir şey olur bu. Deha mitolojisi böylesi hatalar neticesinde büyümüş ve inanılır hale gelmişti.

---

49. Floransa'yla ilgili daha önceki bir rehber kitap, bu meleğin Leonardo tarafından yapıldığını söyler: Vasari bu detayı yakalamış ve sonrasında da Verrocchio'nun resmi bıraktığını söyleyerek anlatımını süslemiş olmalıdır. Bkz. Antonio Billi, *Il libro di Antonio Billi*, ed. K. von Frey (1515; Berlin, 1892).

50. Referans için, bkz. Andrew G. Watson: 'Mabillon, Jean', Grove Art Online, Oxford University Press, 22 Ağustos 2006. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T052694>

Leonardo'nun Mükemmelliği

Vasari'nin retoriğini bir kenara bırakarak, portreyi yaparken Leonardo'nun amacının ne olabileceğini ve çağdaşları tarafından nasıl karşılanmış olabileceğini düşünmeliyiz. Resim, genç Raphael'i kesinlikle etkilemişti, çünkü resme başladığı ilk dönemlerde bu resimdeki pozu ve kompozisyonu temel alan iki portre çizmiş ve renklendirmişti. Çizimi yaklaşık olarak 1505 yılından kalma olmalıdır, bu da bu çizimi *Mona Lisa*'ya dair elimizdeki en eski referans haline getirir. Leonardo, resmi yapmaya muhtemelen Mart 1503'ten sonra, Cesare Borgio için üstlendiği görevi bıraktıktan sonra başladı; ancak öncesinde o yılın Ekim ayında *Anghiari Savaşı* (resim 3.8) üzerinde çalışmaya başlamıştı. Aynı yılın Nisan ayında Francesco del Giocondo, 24 yaşındaki Lisa'nın ikinci oğullarını dünyaya getirmesinden birkaç ay sonra yeni bir ev satın almıştı. Francesco'nun önceki iki eşi evlendikten bir ya da iki yıl sonra, muhtemelen doğum esnasında hayatlarını kaybetmişlerdi; dolayısıyla o ve Lisa'nın şükretmek için bir sebepleri vardı.[51] Francesco, muhtemelen Leonardo'nun, karısının güzelliğini ve erdemini göklere çıkaracağını umuyordu; çünkü Leonardo'nun genç bir Floransalı kadını resmettiği daha önceki bir portresinin (resim 3.6) arkasındaki orijinal yazıda *Virtutem forma decorat*, yani "Güzellik erdemi süsler" yazıyordu. Çiftin, portrenin Lisa'ya benzerliği konusunda ne düşündüğü ve ressamın portreyi kendisine saklamasından hoşnutsuzluk duyup duymadığı konuları kayıt altına alınmamıştır.

Leonardo'ya göre bir resimde mükemmelliğin mihenk taşı, doğayı taklit etmekteki başarısında yatıyordu. "Sen [ressam], aynayı ustan olarak görmelisin" diye yazmıştı, "bu düz bir ayna olmalıdır; çünkü bu aynanın yüzeyinde görünen şeyler birçok açıdan bir resimle benzerlikler taşır."[52] Platon, resimle ayna arasındaki bağlantıyı ilk kez yaklaşık iki bin yıl kadar önce kurduğundan beri bu analoji sayısız kez tekrarlanmıştır.[53] Gerçi iş uygulamaya geldiğinde, Leonardo önceki portrelerin sunduğu şema veya şablonlar üzerinden başlayacaktı, sonrasında da bu modelleri öznesinin aynadaki yansımasına nasıl daha çok benzetebileceğini düşünecekti.

51. Zöllner (1993), s. 122-23.
52. Kemp (2001), s. 202.
53. Plato, *Republic*, 596d-e.

Mona Lisa'yı, daha erken dönemlere ait bir çalışması olan *Ginevra de' Benci* (resim 3.6) ile kıyasladığımızda, Niteliğin Leonardo'nun uygulamalarına nasıl yön verdiğine dair ipuçları toplayabiliriz. Bu pano, alttan (arka kısma çizilmiş çelengin zarar görmüş olmasından anlaşılabilir) neredeyse üçte bir oranında kesilmiştir. Orijinal portre, muhtemelen resmi *Mona Lisa*'ya çok daha benzer hale getirecek şekilde Ginevra'nın kollarını da kapsıyordu. Sanırım daha sonraki dönem çalışması olan *Mona Lisa*'nın bir ayna yansımasına daha fazla benzediği konusunda hemfikirizdir. Daha doğal bir puslu görünüm, Lisa'nın yüz hatlarını ve elbisesinin ana hatlarını, bilhassa gölgelerin homojen karanlığının içinde kayboldukları noktalarda yumuşatır. Bu konuda Leonardo şöyle yazmıştı: "Güçlükle seçebildiğiniz o gölgelere ve ayrımına varamadığınız sınır çizgilerine –veya aslında seçmek ve çalışmanıza aktarmak konusunda kararsız olduğunuz gölge ve çizgilere– tamamlanmış bitmiş veya keskince sınırlandırılmış bir görünüm vermemelisiniz –yoksa çalışmanız cansız bir hal alır"–.[54] Lisa'nın göz ve ağız kenarlarını belirsizleştiren dumanlı [*sfumato*] efekt, bu uzuvlara, atan bir nabız kadar olmasa bile, en azından örtük bir hareketlilik verir; diğer yandan Ginevra'nın daha sert çizilmiş yüz hatları daha "cansız" görünür."[55]



Resim 3.6: Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, 1470'lerin sonları, pano üzerine yağlı boya, 38*37cm, Washington, National Gallery of Art (fotoğraf: National Gallery of Art)

54. Kemp (2001), s. 211
55. Kemp (2001), s. 87; E.H. Gombrich (1995), s. 303

Günümüzde *Ginevra de' Benci*, Washington'da National Gallery of Art'ta, başka ressamların Floransa portrelerinin arasında asılıdır, ki bu portreler arasında Sandro Botticelli'nin *Giuliano de' Medici* (resim 3.7) portresi de yer alır. Bu resimler birlikte incelendiğinde, Ginevra ışıkla dolu bir atmosferle çevriliymiş gibi bir izlenim uyandırırken, diğer portrelerin düz bir yüzey üzerindeki boyalardan ibaretmiş gibi görünmeleri oldukça çarpıcıdır. *Mona Lisa* ile *Ginevra* arasında belirlediğimiz farklılıklar, *Ginevra* ile *Giuliano de Medici*'yi karşılaştırdığımızda daha da belirgin hale gelir. Leonardo durumu şöyle açıklamıştır:

> "Ressamın öncelikli amacı, düz bir yüzeyi, model alınan beden sanki bu düzlükten ayrıymış gibi gösterebilmektir ve diğer ressamları bu yetenek [*in tal'arte*] açısından geride bırakabilen ressam en fazla övgüyü hak edendir. Ressamlık biliminin taçlandırıldığı bu beceri, ışık ve gölgeden doğar ya da buna *chiaroscuro* diyebiliriz. Dolayısıyla, gölgeleri kullanmaktan sakınanlar, soylu akılların [*ingegni*] algılayabildiği bir sanatsal ihtişamdan uzak kalacaktır. Ama böylesi ressamlar da, kabartma görünümü sunabilen düz bir yüzeyin güzelliğini ve mucizesini bütünüyle unutarak renklerin güzelliğinden başka bir şeye gereksinim duymayan bilgisiz kitleler nezdinde görkemli olabilirler."[56]

Leonardo, resimlerinde bu illüzyonun peşinde koşmuştu; bir Japon baskıda veya bir Bizans mozaiğinde bizim hayran olduğumuz parlak renkleri ve sert çizgileri o yetersiz görüyordu (resim 5.1). Bu yüzden o da gölgelendirmelerinde boyalarına siyahı ekledi ve ışıklı bölümlerde doygun rengi kullandı. Ondan önceki İtalyan ressamlar bunun tersi bir yaklaşım benimsemişlerdi, doymuş tonları *gölgelendirmelerine* uygularken, ışıklı bölümlere beyaz renk ekliyorlardı. Leonado'nun yaklaşımına göre doğal olmayan bir prosedürdü bu, çünkü ışığın en fazla olduğu yerde renkler de en parlak olurdu. Dahası, gölgelere siyah eklemek, doğal olarak açık olan tonların –sarı gibi– mavi ve yeşil kadar koyu görünmelerine imkân veriyordu.[57] Bu dönüşüm, daha önceki Floransa ressamlığı için karakteristik olan keskin dış hatları yumuşatmasıyla birleştiğinde, resim sanatında Leonardo tarafından gerçekleştirilmiş stilistik devrimin büyük bölümünü oluşturuyordu.

---

56. Kemp (2001), s. 15, 16.

57. John Shearman, 'Leonardo's Colour and Chiaroscuro, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXV (1962), s. 13-47.



Resim 3.7: Boticelli, *Giuliano de' Medici*, yaklaşık 1478, pano üzerine tempera, 76*53cm, Washington, National Gallery of Art (fotoğraf: National Gallery of Art)

Ginevra'da Lisa'nın gülümsemesi eksiktir, bu yüzden de görece cansız ve bağlantısız görünmektedir. "Övgüye en fazla layık olan figür, aklının tutkularını eylemleriyle en iyi şekilde ifade eden figürdür" diye yazmıştı Leonardo.[58] Onun amacı bir yüzün topografyasını çıkarmak değil, o yüzde dolanan düşünce ve hislerle birlikte bir "ruh"u yeniden yaratmaktı; bu resimde gözlerin ve dudakların belirsiz bırakılmasıyla bu amaç kısmen gerçekleştirilmiştir. İki yüzyıl öncesinde Dante, yüz hatları konusunda kafa yoranlardan biriydi; kendi ifadeleriyle, "Bir kadının gözleri ve tatlı gülümsemesi" diyordu. Yorumu şöyleydi: "Bu iki bölge, güzel bir benzetmeyle ifade edersek, bedenin mimarisi içinde ikamet

58. Kemp (2001), s. 144.

eden bir kadının balkonu gibidir, bir başka deyişle ruhunun ifadesidir, çünkü bir örtünün altına saklanmış gibi bir halde kendini genellikle orada gösterir."[59] Martin Kemp, Dante tarafından yapılmış bu yorum üzerinde Leonardo'nun uzun uzun düşünmesinin bir meyvesi olarak *Mona Lisa* resminin ortaya çıkmış olabileceği önerisini getirmiştir. Saygıdeğer leydiler dünyanın akıp gidişini güvenli bir balkondan izlerlerdi ve bedenlerini örterek kendilerini adi bakışlardan korumuş olurlardı. Lisa bir ziyaretçiyi kabul etmek üzere örtüsünü kaldırmıştı, ama Leonardo bu tasviriyle Lisa'yı, yarattığı kurgunun atmosferik örtüsünün ardına gizliyordu.

Daha eski portreleri, örneğin Botticelli veya Verrocchio tarafından yapılmış olanları gözlemledikten sonra bakışımızı Leonardo'nun resmine çevirdiğimizde resimsel anlamda yeni bir dünyaya girmiş gibi oluruz. "Dehanın en büyük özelliği orijinallik olmalıdır" derdi Kant. İtalyan resminin Leonardo tarafından biçimlendirilmiş dönüşümü, onun bir Deha olarak saygınlığını haklı çıkarmaz mı? Eğer Leonardo on beşinci yüzyıl İskoçya'sında büyümüş olsaydı, böylesi bir Deha olduğu iddiası tartışmasız kabul edilebilirdi. Ancak Leonardo on beşinci yüzyıl Floransa'sının sofistike kültüründe yetiştirilmişti; dolayısıyla bu konuda fikrimizi oluşturmadan önce genç Leonardo'nun büyüklerinden neler öğrenmiş olabileceğini öğrenmeye çalışacağız.

"Maestria Incredibile", Leonardo'nun İnanılmaz Ustalığı

Mona Lisa'nın getirdiği stilistik yenilikler, Leonardo'nun *Ginevra* ile birlikte tanıştırdığı portre tipi üzerindeki olgun düşüncelerinin meyvesidir. Leonardo, karanlık tonlamalarını, resim hakkında erişebileceği yegâne kaynak olan Leon Battista Alberti'nin *Della Pittura* (1436) adlı eserini okumasının ardından benimsemiş olabilir. Leonardo'nun gölge ve ışık üzerine yukarıda alıntı yaptığımız görüşlerinin habercisi niteliğindeki bir pasajında Alberti şöyle yazmıştı:

> "Eğitimli ressamların; en büyük sanatın ve endüstrinin siyahla beyazın kullanımıyla ilgili olduğunu düşünmelerini isterdim; bütün beceri ve özen bu ikisini doğru yerleştirmek için kullanılmalı. Tıpkı ışık ve gölge

59. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci, the Marvellous Works of Nature and Man* (Oxford: Oxford University Press, 2006), s. 260.

miktarının, yüzeylerin konveks veya konkav hale geldiği bölgeleri ya da bir bölgenin ne kadar eğim yaptığını ve o veya bu yöne döndüğünü belirgin hale getirmesi gibi, siyah ve beyazın kombinasyonu da Atinalı ressam Nicias'ın övülmesine neden olan ve sanatçının her şeyden çok arzulaması gereken şeyi başarır: resmettiği objelerin maksimum ölçüde kabartma halinde görünmesi."[60]

Alberti (1404-72) bir ressam değil, bir hümanistti; antik Latin kitaplarını okumuş ve bunların tarzını kendi yazılarında benimsemiş bir bilgindi. Nicias hakkında bildiklerini Romalı ansiklopedi yazarı Yaşlı Plinius tarafından yazılmış *Natural History* adlı eserden okumuştu.[61] Plinius ise ihtiyaç duyduğu kaynakları, resim hakkında yazılmış ancak bizim zamanımıza kadar ulaşmayan Yunanca kitaplardan toplamıştı. İnsanlık kültürü bir devamlılıktır; bu devamlılığın içinde bir neslin başarıları, bir sonrakinin başlangıç noktasını oluşturur; onlara borçlu olduklarını kabul etsinler ya da etmesinler bu böyledir.

On beşinci yüzyılda Flaman ressamlar, yeni yeni kullanılmaya başlanmış olan yağlı boyada ustalaşarak İtalyan meslektaşlarına göre daha geniş bir ton yelpazesine ulaşmışlardı. Leonardo, Floransa'daki Flaman resimlerini görmüş ve hayranlık duymuş olmalıdır; çünkü kendi resimlerinde de onların yağlı boya kullanım tekniklerini uygulamaya çalışmıştır (zaman zaman felaket sonuçlar da almıştır). Mona Lisa'nın aydınlık görünümü, önceki Floransalı ressamlarca gesso alçı üzerine bağlayıcı madde olarak yumurta sarısının kullanıldığı tempera tekniği ile elde edilen mat renklerle kıyaslandığında, Flamanların *virtu*'suyla rekabet etme konusunda başarısını gösterir.

Vasari'nin görmüş olduğu az sayıda Leonardo eseri arasından kendisini en fazla etkileyeni, Floransa'daki Palazzo della Signoria'nın Büyük Salonunda bir duvarın yarısını kaplayan *Anghiari Savaşı* idi (resim 3.8). Resim, Leonardo'nun uyguladığı alışılmışın dışında teknik neticesinde, 1560'lara gelindiğinde tamamlanmamış ve harap bir haldeydi. Bir Medici düğünü için bu salonu hazırlaması istenmiş olan Vasari, resmin üzerini kendi "dayanıksız ve kabart-

60. Alberti, Della Pittura, Book 2 §46; Leon Battista Alberti, *On Painting*, Çev. Cecil Grayson, Martin Kemp'in giriş yazısı ve notları ile (1435; Harmondsworth: Penguin, 1991), s. 82.

61. Pliny, *Natural History*, Kitap 35.130-33.

malı dekorasyonuyla" kaplayacaktı.[62] Kendisine böylesi zorluklar çıkarmış olmasına rağmen Vasari, Leonardo'nun hazırlık aşamasındaki resim taslağını "oldukça mükemmel sayılan büyük bir ustalık eseri... hiddet, öfke ve intikam duyguları görülebiliyor... atların biçim ve [hatlarında] gösterdiği inanılmaz ustalıktan bahsetmiyorum bile; Leonardo onların ateşli ruhlarını, kaslarını ve biçimli güzelliklerini herkesten daha iyi çizmiş" diyerek anlatmıştı.[63] Leonardo, atları tasvir etmek konusundaki "*maestria incredibile*"sini Milan lordunun şaha kalkmış bir ata binerken tasvir edileceği heykel üzerinde araştırmalar yaparken geliştirmişti; bu riskli aranjmanın kil ve bronzla yapılmasının imkânsız olduğu görülecekti. Bu proje için yapmış olduğu hazırlık çalışması şimdi bu olağanüstü savaş resminde kullanılma imkânı buluyordu.



Resim 3.8: Anonim bir on altıncı yüzyıl ustası tarafından yapılmış, Peter Paul Rubens tarafından elden geçirilmiştir, *Leonardo'nun kayıp "Anghiari Savaşı" resminin merkez grubundan yola çıkılarak yapılan çizim*, 1503-05, siyah tebeşir, kalem ve mürekkep, kâğıt üzerine suluboya, 452*637mm, Paris, Louvre (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

62. Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (1939: Harmondsworth: Penguin, 1967), s. 123.
63. Vasari (1996), Cilt 1, s. 637.

Gombrich, uzun yıllar boyu derslerinde Vasari'nin *Hayatlar*'ı üzerine eğitim vermiştir. Belki de sanatı ustalıkla özdeşleştirme ısrarı, Vasari'nin *maestria*'ya duyduğu komplike olmayan hayranlıktan cesaret almıştı.

Günümüzde Leonardo'nun çizimlerinden, resimlerine oranla daha sık etkileniyoruz; çünkü çizdiği en küçük taslak bile mutlak bir güzellik ve güçle bezenmiştir, gerçi yüzyıllardır süren akademik ressamlık anlayışı, görsel illüzyona hayranlığımızı köreltmiş durumdadır. Çizim yapmak, Leonardo'ya nefes almak kadar kolay gelmiştir gibi görünür; ama onun bile bir zamanlar bir ustaya ihtiyacı olmuştu. Çizim tarzını olduğu kadar, anatomiye ve hareketin tasvirine duyduğu ilgiyi de, *On Çıplak Adamın Savaşı* adlı ünlü gravürünü (resim 3.9) muhtemelen 1470'lerden önce yapmış olan Antonio Pollaiuolo'dan almıştır. Leonardo, Pollaiuolo'nun bu nü resimlerinden kendi Anghiari süvarilerinin hiddetli yüzlerini, yerdeki perspektif kısaltımı yapılmış askerler arasındaki ölümüne mücadeleyi ve hatta kaldırılmış kılıçlarıyla süvariler arasındaki simetrik dengeyi ödünç almıştı. Pollaiuolo, figürlerini muhtemelen kil veya mumdan yapılmış modellere bakarak çizmişti; çünkü baskının merkez bölümünde birbirini tehdit eden iki kılıç ustasının, aynı figürün önden ve arkadan gözlenmesiyle yapıldıkları aşikâr. Gravürdeki on çıplak figürün hepsi de muhtemelen böylesi maketlere bakılarak yapılmışlardı, ayrıca daha sonra anlatacağımız bir perspektif aracının yardımının alınmış olması da hayli muhtemeldir (resim 5.6).

Leonardo, çizim yapmayı öğrenirken tüm Floransalı zanaatkârlar tarafından izlenen prosedürü hatırlatarak bu pratiği genç ressamlara öneriyordu. Ressamlık hakkındaki notlarında "Resim Yapmayı [Öğrenme] Sistemi [*Ordo del Ritrare*]" başlığı altında şunları okuruz:

> "İlk olarak iyi ustaların çizimlerinden çizim yapın; bu ustaların çizimleri de, akıldan yaptıkları çizimler değil [*non di pratica*], sanat eserlerine ve doğaya bakılarak yapılmış olsun; sonra da kabartma eserlere bakarak yapılmış çizimleri referans alın; sonra da doğaya bakarak yapılmış iyi bir örnekten çizim yapın ve bunu pratiğe dökün."[64]

64. Jean Paul Richter, ed., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3. basım (1883: New York: Phaidon, 1970), s. 303, §484. Kemp (2001), s. 197 bu saptamayı §483'le birleştirir. 'Ritrai prima disegni de buono maestro fatto su l'arte e sul naturale e non



Resim 3.9: Pollaiuolo, *On Çıplak Adamın Savaşı*, 1460'lar, gravür, 394*613mm, Cleveland, Cleveland Museum of Art (© The Cleveland Museum of Art)

Avrupa'nın ulusal akademilerinde verilen resim eğitimi, ilk kez kuruldukları on yedinci yüzyıldan, bu tip bir eğitimin bırakıldığı yirminci yüzyıla kadar genel olarak Leonardo'nun anlattığı bu pratiği takip etti. Resim konusundaki ustalık, Vasari'nin, Leonardo'nun *Hayatı* için yazdığı girişte iddia ettiği gibi "göklerden gelen etkilerle" yağmaz. İlk olarak, başarılı ustaların çizimlerini kopyalamakla edinilir; burun, dudaklar, saç ve eller için kullandıkları çizgileri ve tonlamayı oluşturdukları darbeleri öğrenmek için (bkz. resim 2.7). Sonraki aşamada öğrenci, öğrendiği bu yöntemleri bir kabartmanın yüzey hacmini çizerek pratik yapar; bu, yorumlamak açısından aldatıcı olabilecek bir egzersizdir. Ancak bu beceri akıcılık kazandıktan sonra öğrenci, görsel deneyimin engin karmaşıklığını yaratan çizgileri bulmaya çalışabilir. Vasari, biyografilerinde bu öğrenim sürecinden tekrar tekrar bahseder, bilhassa kahramanı Michelangelo'nun hayatını anlatırken.

Leonardo, çok sayıdaki ilgi alanının tamamını gözlemle takip etti ve olağanüstü bulduğu şeyleri onları çizerek gözlemledi. Çizim

---

di pratica, poi di rilievo in compagnia del disegnio tratto da esso rilievo, poi di buono naturale, il quale debbi mettere in uso': benim çevirim.

yapmanın, çalışmaları açısından temel önemi "resim yapma biliminin kutsallığı" üzerine yazdığı bir notla ortaya çıkar:

> "[Resim], teknik çizim (tasarım) [*disegno*] ilkesi doğrultusunda, mimara binalarını göz zevki verecek şekilde nasıl yapacağını öğretir; çömlekçilere vazo çeşitlerini öğretir ve yine kuyumculara, dokumacılara ve nakışçılara da öğretir. Çeşitli dillerin ifade edildiği karakterleri icat etmiştir; matematikçilere rakamları vermiştir; geometricilere şekil çizmeyi öğretmiştir; optik öğrencilerine, [astronomlara, makinecilere] ve mühendislere de öğretmiştir."[65]

Leonardo, diye altını çizmişti Vasari, "tek bir mesleğin pratiğini yapmadı; çizimin rol oynadığı bütün mesleklerin pratiğini yaptı."[66] Hatta Vasari de *disegno*'yu resim, heykel ve mimarinin ardındaki birleştirici uygulama olarak görüyordu. Bu kelime İngilizceye aktarılırken, hazırlık aşamasındaki çizimi ifade etmek açısından aşama aşama daha eski *draught* [müsvedde] veya *draft* [taslak] kelimelerini bir kenara itti. 27 Şubat 1667'de Deniz Bakanlığı Genel Sekreteri Samuel Pepys, günlüğüne düştüğü kayıtta Krala ve York Düküne "Medway Nehri'ne... yapılacak tahkimat için bir tasarım oluşturduklarını" yazdı. Aynı günün ilerleyen saatlerinde kendisine "çok eski zamanlarda inşa edilmiş bir geminin eski bir taslağının" verildiğini kaydetti. "...Bu beni çok memnun etti, o zamanların gemileriyle şimdikilerin yapımındaki farklılıkları göstermesi açısından elime geçmesini çok istediğim bir şeydi."[67]

On sekizinci yüzyılda ressamlık, güzel sanatlar olarak adlandırılmaya başladığında; resimsel "çizim", resim yapmanın bir parçası olmaya devam etti. Ancak bir bina yapımının veya üretim sürecinin hazırlık aşamasında yapılan çizim, "tasarım" şeklinde farklı bir isim aldı, dolayısıyla da İtalyanca *bello* veya Fransızca *beau* olarak da tabir edilen "güzel" sanatların bir parçası olmaktan çıktı. Leonardo'ya göre çizimle tasarım arasında bir fark var olmamıştı; yukarıda alıntıladığımız pasaj da bunun bir kanıtıdır. İtalya'da

65. Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting* (Codex Urbinas Latinus 1270), A. Philip McMahon, Çev. (Princeton: Princeton University Press, 1956), s. 42; Kemp (2001), s. 45-46.

66. Vasari (1568), 'Life of Leonardo"nun çok başlarında, 'E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva'. Benim çevirim.

67. Samuel Pepys, *The Shorter Pepys*, ed. Robert Latham (1985; Harmondsworth, Penguin, 1987), s. 732.

çizim, görsel sanatların birleştirici öğesi olarak kalmaya en azından 1700 yılına kadar devam etti.[68]

Zaman zaman Leonardo'nun bir bilim adamı olduğu, hatta ilk modern bilim adamı olduğu iddia edilir. Bu iddia, kendi bağlamında doğrulanabilir değildir: "Matematiksel gösterimden geçmediği sürece hiçbir insan araştırması gerçek bilim olduğu iddiasını öne süremez ve insan zihninde başlayan ve sonlanan bilimlerin hakikati gösterdiğini söylüyorsanız, buna müsaade edilemez..."[69] Burada Leonardo, Platoncu felsefecilerin hakikat iddialarını reddetmektedir. Onun kendi yaklaşımı Aristocudur, stabil olmayan bu görünümler dünyasında yapılan gözlemler üzerinden çalışır; Platon ise bu gözlemlerden uzun ömürlü bilgi türetilemeyeceğini düşünmüştür. Ancak matematiği temel alan bir bilim, ana veri kaynağı olarak çizimlere değil, ölçümlere sahip olmalıdır.

Bizim tezimize göre, Leonardo'nun bilimsel çizimleri resimsel olanlardan daha az sanat eseri değildir, çünkü tümü "göz zevki verir". Bu nedenledir ki, Leonardo'nun başardıklarının doğru biçimde değerlendirilebilmesi için, öncelikle çizimlerinin özenli bir şekilde derlenmesi ve yayımlanması gerekir. Gombrich bir keresinde, Kenneth Clark'ın Leonardo'nun çizimlerinden oluşan ve Windsor'da yer alan 1935 tarihli kataloğu için "bir dehanın eseri" demişti.[70] Bu kelimeyi hepimiz gibi o da bir üstünlük ifadesi olarak kullanmıştı. Diğer yandan, Leonardo'yu bir Deha olarak tanımlamak, insanın anlamaya çalışmaktan ziyade tapınmak yönündeki arzusunu teşvik eder.

Louvre müzesinin ziyaretçileri, *Mona Lisa* hakkında istedikleri hikâyeye inanabilirler. Ama eğer resmi belli bir zaman ve yerde üretilmiş bir sanat eseri olarak takdir etmek istiyorlarsa, sanatçının amaçlarına ve hedef kitlesinin beklentilerine dair bir şeyler biliyor olmaları gerekecektir. Görünen o ki, Leonardo, resimle ayna arasındaki hiç de modern olmayan Platon analojisini kabul etmiş, bu

---

68. Bkz. Filippo Baldinucci'nin şu ifadelerinin başlığı: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua... [Notes on the practitioners of drawing from Cimabue until today...]*. Baldinucci, Vasari 1696'da öldüğünde onun projesi üzerinde çalışıyordu.

69. Kemp (2001), s. 14.

70. Kenneth Clark, *A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the king at Windsor castle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1935).

yüzden de sanatını, görünümlerin yansımalarını bir resimde yeniden yaratmak üzere kullanmıştı. Gerçi bir aynanın aksine Leonardo, içinde yer aldığı kültürün değerlerini de, –eğer Profesör Kemp'in ilginç düşüncesi doğru ise– en şöhretli şairinden ödünç alınmış çağrışımlar üzerinde oynayarak yansıtabiliyordu. Leonardo, yaptığı portrelerin en güç algılanabileni ve karmaşığı olan *Mona Lisa*'da, izleyiciyi bir leydinin balkonunun mahremiyetine davet eder; kocası dışında çok az insana bahşedilmiş bir yakınlıktır bu ve eşinin gelişi de açık, belirgin bakışıyla ima edilir. Bu kadına karşılık verdiğimizde Leonardo'nun "inanılmaz ustalığının" büyüsüne kapılırız, ama sanatını atlamış oluruz.

3.4 Efsanelerin Dönüşümü

Modern Mona Lisa

Leonardo'nun ölümünden sonraki dönemde *Mona Lisa*'nın kariyerinin izi, Donald Sassoon tarafından ayrıntılı olarak sürülmüştür. Sassoon, *La Joconde*'nin on dokuzuncu yüzyıldan itibaren diğer ünlü resimlerin şöhretini aşmaya başladığını gösterir bize.[71] O dönemde Louvre müzesinin resmi katalogları, sanat eserlerine biçilen değeri de içeriyordu; buna göre, 1849 yılında Mona Lisa'ya 90.000 frank değer biçiliyordu (Paris'te iyi bir burjuva evinin fiyatı 50.000 frank seviyesindeydi). Aynı dönemde yine Leonardo'nun *Kayalıklar Bakiresi*'nin tahmini değeri 150.000 frankken, Raphael'in *Güzel Bahçıvan*'ına 400.000 frank değer biçiliyordu; Raphael'in bir diğer eseri *Kutsal Aile*'nin değer ise 600.000 franktı.[72] 1518 yılında Papa X. Leo tarafından diplomatik bir hediye olarak I. François'ya gönderilmiş olan bu son resmin, günümüzde atölyede asistanların yardımını fazlasıyla almış olduğu düşünülmektedir. Şu anda çevresine fazla bir kalabalık toplayacak resimler arasında değildir.

Mona Lisa'nın şöhreti, bu rakiplerininkini ancak 1850'lerde gölgede bırakmaya başladı. Profesör Sassoon'un bize hatırlattığı üzere, toplumsal zevklerin oluşumunda önemli olan nokta, yalnızca ne söylendiği değil, aynı zamanda kimin tarafından söylendiği,

71. Donald Sassoon, *Mona Lisa, The History of the World's Most Famous Painting* (2001; London: HarperCollins, 2002).

72. Donald Sassoon, *Mona Lisa, The History of the World's Most Famous Painting* (2001; London: HarperCollins, 2002), s. 55.

ne şekilde söylendiği ve nerede söylendiğidir.[73] Paris'in Avrupa'nın güzel sanatlar başkenti olduğu bir dönemde, *Mona Lisa* en prestijli Paris müzesinde sergilenir haldeydi ve tasvir ettiği kadın, o dönemde Fransa'nın en etkili sanat eleştirmeni Theophile Gautier'nin (1811-72) cömertçe sergilediği hayranlığını kazanmıştı. Gautier, *La Joconde* başlıklı bir oyunu değerlendirirken, "Leonardo da Vinci'nin resminde bu kadar gizemli şekilde gülümseyen ve kendisine yüzyıllar boyu hayranlık duyacak insanlara henüz yanıtlanmamış bir bilmece soran bu güzellik sfenksine" atıfta bulunmuştu.[74] Yazdığı Guide de *l'Amateur au musee du Louvre* (1867) rehberinde Gautier şöyle söylemiştir: "Her daim orada durmuş, sayısız hayranını alaya alırcasına tüm çekiciliğiyle gülümser. Onda, daima güzel kalacağını bilen ve şairlerle sanatçıların ideallerinden daha muhteşem olduğundan emin bir kadının dingin çehresi var." 1867 yılında yine Mona Lisa'yı yazıyordu:

> "...dudaklarının kenarlarındaki utangaç gölgelerle o kıvrımlı, eğri ağzıyla izleyeni öylesine tatlılık, zarafet ve üstünlükle alaya alıyor ki, kendimizi bir düşesin karşısına çıkmış bir liseli gibi ürkek hissediyoruz. ... Ve şunu keşfediyorsunuz ki, içine düştüğünüz melankoli, aşk ilanınızı bundan üç yüzyıl önce de, bugün hâlâ yüzünde olan o alaycı gülümsemeyle karşılamış olmasından ileri geliyor."[75]

Gautier, Mona Lisa'yı arzulanan ama elde edilemeyen bir kadın olarak yeniden yaratmıştı, orta yaşlarında çaresizce peşinden koştuğu bir saplantıydı adeta. Kariyerinin ilk dönemlerinde yazdığı bir roman olan *Mademoiselle deMaupin*'de (1835) metresleriyle rüyalarındaki ideal kadın arasındaki farkı detaylandırarak ortaya koymuştu: "Yemek yiyen ve içen, sabahları kalkıp gece yatmaya giden gerçek bir kadının, Antik Yunan'ın heykeltıraşları ve Rönesans İtalya'sının ressamları tarafından sunulan kadınlarla karşılaştırılabilecek pek bir yanı yoktur."[76] Genç Gautier, *l'art pour l'art* [sanat için sanat] anlayı-

---

73. Donald Sassoon, *Mona Lisa, The History of the World's Most Famous Painting* (2001; London: HarperCollins, 2002), s. 130.

74. Donald Sassoon, *Mona Lisa, The History of the World's Most Famous Painting* (2001; London: HarperCollins, 2002), s. 113.

75. Donald Sassoon, *Mona Lisa, The History of the World's Most Famous Painting* (2001; London: HarperCollins, 2002), s.114-115.

76. Alıntının yer aldığı eser *Sassoon* (2002), s. 116.

şının temsilcilerinden biri olmuştu; hayattan geri çekilip imgelemin yollarına düşmek olarak da yorumlanabilecek bu anlayışın en adanmış müdavimlerden ikisi ise Beardsley ve Wilde idi.

Resimlerin fotomekanik olarak aktarılmasını sağlayacak teknoloji olmadığı için; Gautier'nin okurları, onun bu fantastik tanımlamalarını ancak hayal güçleriyle tasavvur edebiliyorlardı. Sassoon, bundan sonraki dönemde birçok erkek eleştirmenin, Gautier'nin bu fantezilerini daha ileri noktalara taşıdıklarını saptamıştır. Bazıları artık tutkulu bir metres haline gelmiş Mona Lisa'yla kendileri arasında geçen hayali ilişkiler kurarken, bir kısmı da derin endişelere dalmış bir Leonardo ile onun için hiç tereddüt etmeden kocasını terk etmiş tutkulu modeli arasında geçmiş olduğunu hayal ettikleri bir ilişki üzerinden hikâyeler yazıyorlardı: "Kadın, bu dehanın büyüsüne kapılarak ona doğru telaş etmeden ilerledi; Leonardo içinse kadın bir yabancı değildi. Aralarında düşünceyle nesnesini birbirine bağlayan, ne olduğunu bilmedikleri gizemli bir bağ vardı" (1892).[77] Aslında Leonardo'nun bu resimle ilgili notları iki yüzyıldır ortadaydı, dolayısıyla bu eleştirmenlerin bunlara başvurmadıkları görülmektedir. Hatta belki de hiçbiri bu resmi bir sanat eseri olarak ele almamıştı: bunun yerine resmin öznesi yerine kendi imgelemlerinin yarattığı hayali bir kadını koyuyorlardı. Daha ziyade rahatsız edici olan bu arzuların, kitle iletişim araçlarıyla çoğalarak, *Mona Lisa*'nın şöhretini bu seviyelere taşımış olduğunu görmek can sıkıcıdır. *Mona Lisa*'nın 1911 yılında Louvre'dan çalınışı ve iki yıl sonrasında geri gelişine eşlik eden histeri, ikonik statüsünü daha da sağlamlaştırıyordu. Resim, fotografik gri tonlarda kopyalanabildiği o tarih itibariyle, ünlü olmasıyla ünlüydü. Dünyadaki en ünlü resim olarak sahip olduğu konum, turistlerin sessiz kaygılarına çoktan bağışıklık kazanmıştı.

Bu tatsız durum, Louvre müzesi resmi temizleyip, Vasari'yi –ya da ona resmi anlatanı– yüzyıllar önce böylesine kendinden geçiren sanatı bir kez daha ortaya çıkarana kadar bu şekilde devam edecektir.

77. *Sassoon* (2002), s. 118.

Dehanın Portreleri

Leonardo'nun Torino'daki kırmızı tebeşir resmi (resim 3.4) ancak 1840 yılında gün yüzüne çıkmıştı. Küçücük harflerle yazılmış, neredeyse okunmaz durumdaki kelimeler, "*Leonardus Vinci-us*" ve "*ritratto de se stesso assai vecchio* [oldukça yaşlıyken otoportre]" alt kısımda görünür; ama bu yazılar farklı bir el yazısıyla yazılmıştır, ikisi de Leonardo'ya ait değildir. Resim imzalanmamış ve tarih atılmamıştır. Yine de bu resim, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* (1810) hakkında yapılmış öncü bir çalışmanın ön sayfasına gravür baskı yapılmıştır[78] ve aradaki benzerlik dolayısıyla Vasari tarafından 1568 yılında yayımlanmış ağaç baskı Leonardo portresiyle çelişmediği söylenebilir. Resmin üzerine eklenmiş yazılar ise, belge olarak herhangi bir değer katmamasına rağmen, insanların bu resimdeki etkileyici görünüme verdikleri reaksiyona yol göstermiş olabilir. Vasari'nin Leonardo'nun kutsal doğasına methiyeler düzmesinden üç yüzyıl ve evrensel bir Deha olarak anılmaya başlamasından bir buçuk yüzyıl sonra, dünya bu çizimi Sanatçı-Deha'nın otoportresi olarak kabul etmeye hazırdı.

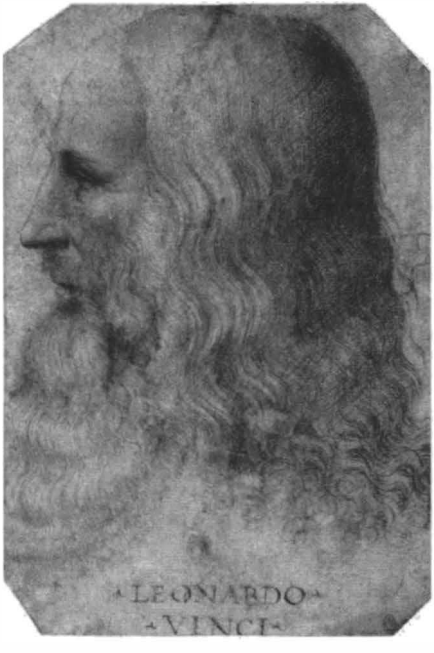
Bizim işimiz, popüler inançları tarihin kanıtları karşısında değerlendirmek. Torino'da yapılmış bu resmin niteliği, Leonardo'nun imzasını taşıyan bir iş olduğuna delalettir; ancak otoportre statüsü, sonraki dönemlere ait mesnetsiz bir fanteziymiş gibi görünmektedir. Martin Kemp, resmin tarzını Leonardo'nun 1490'larda yaptığı çalışmalarla ilişkilendirmiştir; bu dönemde çizdiği benzer bir yüz tipi, *Son Akşam Yemeği*'ndeki havariler arasında da vardır.[79] Leonardo o dönemde kırklı yaşlarındaydı, dolayısıyla resimdeki muhterem bilge kendisi olamazdı.

Windsor'daki çok daha zayıf bir çizim de Leonardo'nun portresi olabilir (resim 3.10). Resim, bazı özelliklerini ustanın tarzından almıştır bile denebilir, özellikle saçların kıvrımlarında. Net şekilde yer alan LEONARDO VINCI yazısı, yüz hatlarını çizen aynı kırmızı tebeşirle yazılmış. Vasari bize, Leonardo'nun ahbabı Francesco Melzi'nin, ustanın bir resmine çok değer verdiğini söyler. Wind-

78. Giuseppe Bossi, *Del cenacolo di Leonardo da Vinci, Libri quattro* (Milan, 1810); buna referans yapan eser: A. Richard Turner, *Inventing Leonardo, The Anatomy of a Legend* (1993; London: Papermac, 1995), s. 10.

79. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci*, sergi kataloğu (London: Hayward Gallery, 1989), katalog 1.

sor'daki çizim (veya bir kopyası), on altıncı yüzyılda Leonardo'nun ölümünden sonra yapılan ve Vasari'nin ağaç baskı portresinin de (basımda ters çevrilmiştir) aralarında bulunduğu çok sayıda portre için model teşkil ettiğinden ötürü, Leonardo'nun görünümüne dair bir kayıt olmak açısından iddialı bir konumdadır.[80] Diğer yandan, Torino'daki portreyle arasındaki yegâne ortak nokta uzun saç ve sakaldır.[81] Deha'nın görünümü aslında bu denli yetersiz temellere dayanmaktadır.



Resim 3.10: Leonardo da Vinci Okulu, Leonardo da Vinci Portresi, yaklaşık 1519, kâğıt üzerine kırmızı tebeşir, 275*190 mm, Windsor, Royal Collection Trust (© HM Queen Elizabeth II 2012)

Martin Droeshout'un William Shakespeare (1514-1616) gravüründe bir "dehanın" on yedinci yüzyıla ait otantik bir portresini buluruz (resim 4.1). Bazı Shakespeare araştırmacıları, bu gravür baskının benzerlik açısından güvenilirliğinden şüphe etmişlerdir. Bu yaklaşım, Shakespeare'in resmi hakkında (örneğin) Leonardo'nun

80. Martin Kemp, *Leonardo da Vinci*, sergi kataloğu (London: Hayward Gallery, 1989), katalog 1.

81. Torino'daki "otoportre"ye dair daha detaylı bir anlatım için, bkz. A. Richard Turner (1995), s. 10.

Torino portresine oranla çok daha fazla şey bildiğimiz göz önünde bulundurulduğunda biraz inatçılık gibi görünür. Resim, Shakespeare'in oyunlarının derlendiği kitabın başlık sayfasında yazarın portresi olarak yer alır. Hemen bu sayfanın karşısındaki diğer sayfada resmin doğruluğu, Shakespeare'i tıpkı kitabın editörleri ve kitabın ithaf edildiği iki soylu gibi iyi tanıyan Ben Jonson'ın "Okura" seslendiği ifadelerde tasdik edilmiş olur. Gravürdeki bıyık ve kelleşen kafa, Shakespeare'in Stratford'daki Holy Trinity Church'de yer alan heykelinde de (resim 4.2) aynı şekilde tasvir edilmiştir. Shakespeare'in eserlerinin derlendiği *First Folio*'da da bu heykelden bahsedilir; dolayısıyla heykel, Shakespeare'in ölümüyle kitabın yayımlandığı tarih olan 1623 yılı arasında geçen yedi yıllık dönemde dikilmiş olmalıdır. Halk sınıfından bir insanın portresini benzerlik açısından doğru kabul edebilmek adına bundan daha başka ne kanıt aranabilir, doğrusu bunu düşünmek güç.

Şüpheciler, şüphelerinin kanıtı olarak "sanatçı" Martin Droeshout'un Shakespeare'in öldüğü sene 15 yaşında olmasını gösterirler, bu yüzden de onu yaşarken gördüğü haliyle resmetmiş olamayacağını söylemektedirler; onlara göre, resim yalnızca akıllılığı, varsıllığı ve statüyü sembolize etmeyi amaçlamış olabilir (kubbemsi bir alın, şık kıyafetler ve şekillendirilmiş sakallar); ayrıca Stratford'daki oyma heykelin de değiştirilmiş olabileceğini söylerler.[82] Bu noktalar gravür baskı uygulaması hakkındaki kafa karışıklıklarını, resim tarzının kısıtlamalarını ve eski dönem çizimlerin sınırlarını ele verir.[83]

Gravür levhanın sol alt ucuna "yontan Martin Droeshout, Londra" şeklinde imza atılmıştır. "Yontan" olarak adlandırma, Droeshout'un levhanın gravürünü yaptığı anlamına gelir yalnızca; Shakespeare'e bakarak bir benzerlik yarattığı anlamında değildir. Gravürcüler

82. Bu görüşlerden bazıları Shakespeare Birthplace Trust web sitesinde yayımlanmıştır. http://www.shakespeare.org.uk/homepage, erişim 3 Ocak 2006.

83. 1656 yılında William Dugdale, *Antiquities of Warwickshire* adlı eserinde Shakespeare heykelinin bir gravürünü yayımladı. Eserdeki görsel, mevcut heykelden o kadar farklıdır ki, bazı eleştirmenler heykeli daha sonraları yapılmış bir rekonstrüksiyon olarak görerek ciddiye almaz. Eldeki bulguları dikkatli bir şekilde değerlendiren M.H. Spielmann, 1924 yılında bu yaklaşımın aksinin geçerli olduğunu göstermiştir: Dudale'in görselleri genellikle doğruluktan son derece uzaktır. Bkz. M.H. Spielmann, 'Shakespeare's Portraiture', yer aldığı eser *Studies in the First Folio* (Oxford University Press, 1924); yeniden ortaya çıkarıldığı kaynak 'The Shakespeare Authorship Page' http://shakespeareauthorship.com 2005.

bakır levhalarını asla gerçek objelere bakarak kesmezler; bu durumda yapılacak hataların düzeltilmesi imkânsız olurdu: her zaman dikkatli ve sistematik şekilde "düz yüzeyden", yani halihazırda var olan bir çizim veya resim üzerinden çalışmışlardır. *First Folio*'nun bir kapak sayfasına ihtiyaç duymasından belki de yirmi veya daha fazla yıl öncesinde orijinal portreyi yapmış olan ressama dair herhangi bir isim verilmemiştir. Bir gravürcünün oğlu olan Martin Droeshout, 1601 yılında doğmuştu ve 1623 yılı itibariyle levhanın gravürünü yapacak yetkinliğe kavuşmuş olabilirdi.[84] Bir miktar büyütülmüş gözler, onun tarzına dair diğer gravürlerinde de görülen bir aykırılıktır.

Droeshout'un faydalandığı orijinal Shakespeare portresi ise varlığını sürdürememiştir. Bu portre belki de yalnızca bir yüz resminden ibaretti. Droeshout bu yüzü, kendi gravürü için dönemin erkek kıyafetleri üzerine yerleştirmiş olabilir; gravürdeki tuhaf biçim ve oranların açıklaması da bu olabilir.[85] Diğer yandan Shakespeare'in yüz hatlarının tasvir ediliş şekli, Flaman gravür tekniğinin başarıyla kullanılabildiğini gösterir. Böylesi bir yetkinlik, orijinal resme bakarak doğru biçimde reprodüksiyonunu yapabilme becerisini de içeren bir çıraklık dönemi gerektirmiş olmalıdır.

Shakespeare araştırmacılarının birçoğu Droeshout'un gravürünün cazibesini görmezden gelmişlerdir.[86] Bundan önceki İngiliz portrelerine bakmadan bu resimdeki gerçeklikten kaymaları suçlamışlardır ve örneğin, siyasi bir karikatürün canlılıkla dolu benzerliğini değerlendirirken koymayı tercih etmeyecekleri bir illüzyon sınırı koymuşlardır bu resme. Shakespeare'in orijinal portresinin ressamı bir Leonardo değildi belki; ama kullandığı görsel dil, çarpıcı bir karakteri tasvir etmek açısından eşdeğer niteliktedir diye-

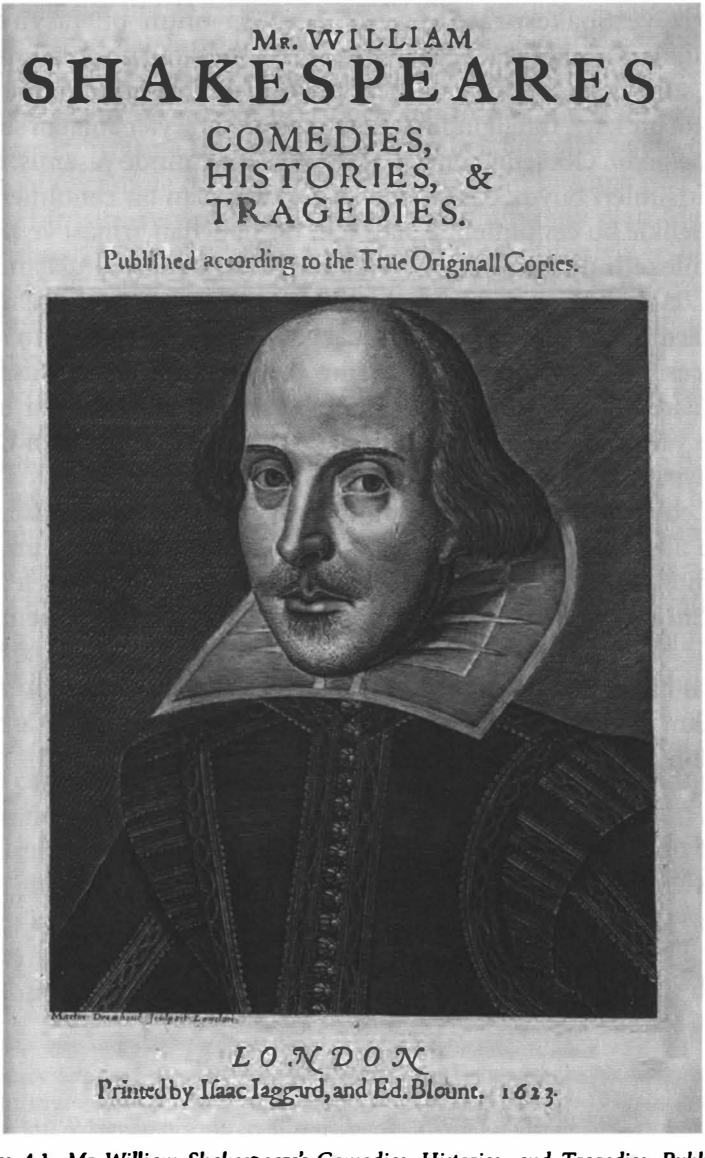
84. Mary Edmond, Ressam-Boyacılar Worshipful Company'nin bir çalışanı olan Martin'in amcası büyük Martin Droeshout'ın (1560'lar – yaklaşık 1642) bu gravürü yapan kişi olduğunu öne sürer: bkz. makalesi 'It Was for Gentle Shakespeare Cut', *Shakespeare Quarterly*, xlii (Güz 1991), s. 339-44, ayrıca girmiş olduğu kayıtta da tekrarlamıştır: Turner, *The Dictionary of Art* (1996), 'Droeshout, Martin' başlığı altında. Tarnya Cooper ve arkadaşları tarafından ise eser genç Droeshout'a atfedilmiştir, *Searching for Shakespeare* (London: National Portrait Gallery, 2006).

85. Cooper (2006), katalog. no. 1.

86. Spielmann (1924), s. 32-34; Schoenbaum, S., *William Shakespeare, A Compact Documentary Life* (Oxford: Oxford University Press, 1987), s. 315.

biliriz ve Shakespeare'in aktör dostları onun bu tasvirinde tanıdıkları Shakespeare'i görebiliyordu. Droeshout'un gravür portresi, stilistik konumu içinde, hem Shakespeare'in görünümüne dair makul bir kayıt niteliğindedir hem de bize bir şeyler anlatan sosyal bir belgedir. Görselin konusu, Elizabeth döneminde yaşamış, ticari girişimleri büyük başarı ile sonuçlanmış olan bir centilmendir. Böylelikle bu centilmen, babası için bir hanedan arması ve kendi memleketinde hatırı sayılır mülkler alma noktasına ulaşmıştır; burada iki kızının saygıdeğer evlilikler yaptığını görmüş ve kırklı yaşlarının sonlarında belli ki senaryo metinlerini yayımlama düşüncesi gütmeden emekliye ayrılmıştır. Shakespeare'in ulaşmayı arzuladığı başarının, gravür resminde hayran olunacak bir ustalıkla yansıtıldığını görürüz aslında. Ancak bu portre, bizim Deha anlayışımıza dair hiçbir şey bilmemektedir.

Leonardo'nun Torino çiziminde açıkça görülen ustalık ise, bunun aksine, modern anlayışı, bizim kafamızdaki Deha imajını resmin öznesine yansıtmaya itmiştir. Leonardo muhtemelen bu baştan çıkarıcı güce *virtu* derdi; Shakespeare ise antik dönem kökenli bu kelimenin Hıristiyan versiyonu olan "*virtue*"yu yani erdemi biliyordu yalnızca. Kelimenin bize Avrupa sanat anlayışı hakkında öğretebileceği çok şey var, dolayısıyla sonraki aşamada bunun anlamını araştıracağız.



Resim 4.1: *Mr William Shakespeare's Comedies, Histories, and Tragedies, Published according to the True Original Copies*, First Folio başlık sayfası, 1623. Karşı sayfasında Ben Jonson'ın şu ifadeleri yer alır: "Okura/ Gördüğünüz bu resim,/ Nazik Shakespeare için yapılmıştır;/ Gravürcü doğaya karşı büyük bir mücadele verdi/ Gerçekte olandan iyi bir şey yapmak için;/ Ama, onun kıvrak zekâsını pirincin üstüne/ yüzünü çizebildiği kadar iyi çizebilir miydi/ Öyle olsaydı pirinç üstüne yazıp/ Baskıyla her şeyi aşardı/ Ama gravürcü bunu yapamayacağına göre, Okur/ Resmine değil, kitabına bak".

4
Erdem

"...her türden mükemmelliğin [*virtu*] ve bilhassa en mükemmel ve en zor sanatların âşığı ve hamisi Yüce Ruhani Lider'in, en kutsal ve en kutsanmış III. Julius'un, dünyadaki vekili olarak seçilmiş olması yüce Tanrı'yı memnun etti."

Vasari, *The Lives of the most Excellent Italien Painters, etc.* (1550) [En Muhteşem İtalyan Ressamların Hayatları'na] ithafen[1]

1. Yazarın çevirisinin dayandığı kaynak, Vasari (1996), Cilt 1, s.5; Vasari (1550) "...è piaciuto alla divina bontà d'eleggere per suo vicario in terra il santissimo e beatissimo Julio III Pontefice Massimo, amatore e riconoscitore d'ogni sorte virtú e di queste eccellentissime e difficilissime arti spezialmente".

4.1 Roma Dilinde Virtus

Tarih de, felsefe gibi, kelimelerle yazılır; yani içinde bulunduğu kültür değiştikçe anlamı değişen ve dilsel sınırları aştıkça farklı noktalara ulaşan o güvenilmez simgelerle kaleme alınır. "*Virtue*" [erdem] kelimesinin olaylı geçmişi bu dönüşümlere örnektir. Modern İngilizcede erdem, ahlaki mükemmelliği işaret eder; ancak Rönesans İtalya'sında *virtu* her türden mükemmelliğe delaletti. Papa III. Julius muhakkak ki Hıristiyanlık erdemlerini destekleyecekti, ancak yukarıda alıntı yaptığımız pasajında Vasari'ye inanırsak eğer, resim yapma sanatındaki *virtu*'yu da desteklediğini düşünebiliriz. Kelimenin anlamındaki bu belirgin belirsizlik, etimolojisine bakılarak çözümlenebilir. Bu da şunu gösterir ki; hem Vasari'nin *virtu*'su hem de bizim "*virtue*"muz [erdemimiz], bir insandaki örnek nitelik [*vir*] anlamında kullanılan Latincedeki *virtus*'tan türemiştir. Romalıların kelimeyi nasıl kullandığına dair kısa bir değerlendirme, bize birincil anlamı konusunda yol gösterecektir.

Günümüzde, eski dönem Roma metinlerinde gördüğümüz *virtus* genellikle "cesaret" olarak çevrilir, daha önce Livy'den alıntı yaptığımız ifadelerde gördüğümüz gibi. Diğer yandan Julius Sezar'ın, MÖ 49 yılında Rubicon Nehri'ni aşmasıyla başlayan iç savaşta seferini rapor ederken kelimeyi nasıl kullandığını aşağıdaki pasajda görebiliriz:

> "Yaklaşık 70 adamımız ilk çatışmada öldürüldü. Bunların arasında sıra dışı cesareti [*eximiam virtutem*] nedeniyle en alt sınıftan yükseltilmiş olan on dördüncü lejyonun seksen üç kişilik bölük komutanı Quintus Fulginius da vardı."[2]

Peki cesaret tüm bunlar için yeterli olur muydu? Yani daha açarak ifade etmek gerekirse, bir lejyoneri bir bölüğün başına geçirip, sonrasında bir kohort'u (lejyonun onda biri) komuta etmek üzere 6 sınıf yükseltmek ve bir sonraki aşamada da yaklaşık 6000 askerden oluşan bir lejyonda ona en kıdemli üçüncü kohortun komutasını vermek ve son olarak da savaşta öldüğünde Sezar'ı harekât raporunda ondan bahsetmeye gerek duyacak hale getirmek

---

2. Julius Caesar, *De Bello Civili*, 1.46. Yazarın çevirisinin dayandığı kaynak, Jane F. Mitchell'ın Penguin basımına dayanmaktadır (Harmondsworth, 1967). "Seksen üç kişilik bölük komutanı" ifadesi, Mitchell'ın 19.notunda belirtilen rütbenin çevirisidir.

için cesaret yeterli olur muydu? Şurası kesin ki, böylesi bir adam, hem olağanüstü bir savaşçı hem de savaş alanında kendi biriminin taktik ihtiyaçlarına yanıt verebilen etkili bir lider olmalıydı ve tırmandığı basamakların her birinde adamlarının itaatini ve mevkidaşlarının saygısını kazanmış biri olmalıydı. Belki de "onun olağandışı niteliği" ifadesi, Sezar'ın övgüsünün daha doğru bir çevirisi olurdu.

Daha sonrasında, Massilia (Fransa'nın Marsilya bölgesinde yerleşik bir Yunan kolonisi) Deniz Savaşında Sezar, Massiliotların, gemilerinin hızına ve dümencilerinin bilgisine [*scientia gubernatorum*] güvenerek Roma'nın tecrübesiz mürettebatlarla dolu yavaş gemilerinin etrafını sarıp topa tutuşlarını veya yakından seyrederek küreklerini parçalayışlarını anlatır. Bu Yunanlılar (Massiliotlar), gemilerini savaş haline alışkın dağ kabileleri olan barbar Albicilerle doldurmuşlardı. Yakın çarpışmalara girilmesi gerektiğinde, diye devam ediyordu Sezar, bu Massiliotlar "dümencilerinin bilgisinin ve stratejilerinin [*strategem*] yerine bu dağ insanlarının *virtutem*'ini koyuyorlardı".[3] Bu savaşçıların durumunu tanımlamak açısından da "cesaret" kelimesi yetersiz kalır. Belki "dağ insanlarının mahareti" bağlama daha iyi oturur, gerçi "fazilet" veya "nitelik" kelimeleri de bir o kadar yerinde olabilir.

Barış zamanında *virtus*, daha başka arzu edilir niteliklere dönüşebiliyordu. MÖ 68'de Cicero, kuzeni Lucius'un ölümü üzerine şöyle yazmıştı: "tüm iyi niteliklere [*omni virtute*] sahip biriydi."[4] Bir yüzyıl sonrasında, daha yaşlıca olan Pliny, kelimeyi ressamlık için kullandı. MÖ 146'da Lucius Mummius, Korint'i yağmaladıktan sonra, diye yazmıştır Pliny, general, savaş ganimetini açık artırmayla satışa çıkarmıştı. Açık artırmada Bergamalı Kral II. Attalus, Aristides'in yaptığı bir Dionysos resmini 600.000 dinara satın almıştı:

> "...fiyat Mummius'u şaşırtmıştı, resimde kendisinin farkında olmadığı bir nitelik [*virtutis*] olmasından şüphelendi; bu yüzden de Attalus'un tüm itirazlarına rağmen resmi geri istedi ve Ceres Tapınağına koydurdu: sanırım ilk kez yabancı bir resim Roma'da devlet malı haline gelmiş oluyordu."[5]

3. Caesae, *De Bello Civili*, 1.58.

4. M. Tullius Cicero, *Letterrs to Atticus*, 1.5.

5. Pliny, *Natural History*, Books 33-35, Çev. H. Rackham (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952), 35.24. Yazar bu çeviride "merit (meziyet)" kelimesinin yerine "quality (nitelik)" kelimesini kullanmıştır.

Bu hikâye bize, belli bir alanda –bu olayda resim alanında– *virtus*'u fark edebilmenin deneyim gerektirdiğini söyler; bu tecrübeye sahip olmayanlar ise yalnızca fiyattan etkilenir. Savaş alanında veya arenada kimin en iyi olduğunu belirlemekte pek bir güçlük yoktu; ama Yunan dünyasına giren bir Romalı asker, Yunanistan'ın kültür eserlerini değerlendirebilmesini sağlayacak gerekli referanslardan yoksundu. Pliny, bu tür bir *virtus*'u saptayabilme yetisinin prestij sağladığını biliyordu, gerçi bunu gösteriş için kullananları hor görürdü. O sıralar Roma'da bir Korint bronzu çılgınlığı vardı (figür, heykellerden ziyade masa takımları ve şamdanlar için kullanılıyordu); bunlardan da hoşlanmadığını şu saptamayla ifade etmişti: "bana göre bunların [koleksiyoncuların] büyük bölümü yalnızca bilgiliymiş [*scientiam*] gibi görünmeye çalışıyorlar, bu konuda incelikli bir anlayış sahibi olmaktan ziyade kendilerini çoğunluktan ayırmak amacındalar..."[6]

Pliny, bir başka yerde ressam Aristides için (MÖ dördüncü yüzyıl) şunları söyler: düşünceyi [*animum pinxit*] tasvir eden ressamların ilkiydi ve Yunanlıların êthê olarak adlandırdığı insana ait hisleri ve ayrıca duyguları [*perturbationes*] ifade etti; renklerini biraz fazla sert kullanırdı."[7] Böylesi saptamalar ressamın tarzı ve ele almayı tercih ettiği temalar hakkında bize bir şeyler söyler, ancak bunlar Pliny'nin okurlarını Kral Attalus gibi bir koleksiyoncunun sahip olduğu ayrıcalıkla donatamaz. Bizim Exekias'ı Atina çömlek ressamlığının (resim 2.10-12) gelişiminde önemli bir yere koymaya çalışmamız gibi, kral da Aristides'i Yunan resminin kanonu arasına koyabilecek yetiye sahipti. Bizim Pliny'den öğrendiğimiz şeyi o da öğrenebilirdi; yani Aristides'in muhteşem Apelles'in çağdaşı olduğunu öğrenebilirdi, ki Apelles'in antik dönemdeki şöhreti erken dönem modern Avrupasının Raphael'i ile kıyaslanabilecek ölçüdeydi. Apelles, "kendinden önce gelen ve sonra gelecek olan tüm ressamları [*genitos*, "kreatörleri"] aşmıştı." Pliny'nin meziyetlerine hayran olduğu en büyük ressamların çağdaşıydı Apelles ve Pliny'ye göre bu ressamlar onunla güzellik adına her alanda eşdeğer konumda olsalar da bir alanda onunla yarışamazlardı: *charis* [zarafet]; Apelles bu konuda rakip tanımazdı.[8]

6. Pliny, 34.6.
7. Pliny, 35.98.
8. Pliny, 35.79.

Virtu

Virtus kelimesi, daha nazik barış sanatları için kullanılmadan önce Roma İmparatorluğunun ilk dönemlerinde açık şekilde savaştaki mükemmelliğe atfen kullanılıyordu. Buna eşdeğer Yunanca kelime *aretê* de, Homeros'un MÖ sekizinci yüzyıldaki epik hikâyelerinden sonra, MÖ dördüncü yüzyılda Sokrates'in kelimeyle ilgili incelemesine kadar benzer bir dönüşüm yaşamıştı. İlyada'nın sekizinci kitabında Hektor, Truvalılara sonraki gün gerçekleşecek olan çarpışmayı işaret ederek şöyle seslenir:

> "Tydeus'un oğlu büyük Diomedes'in beni gemilerden duvara kadar püskürtüp püskürtemeyeceğini öğrenmiş olacağım ya da bronz mızrağımla onu parçalayıp kanıyla lekelenmiş ganimetini getirip getiremeyeceğimi göreceğiz. Yarın mızrağımla yüzleşmeye cesareti [*aretê*] olup olmadığını öğrenmeye gelecek..."[9]

Sokrates, en çok el üstünde tuttuğu değer olan *aretê*'yi değerlendirme aşamasına geldiğinde, *aretê*'nin karakterdeki tezahürüne konsantre olmuştu; bu da "ölçülülük", "ahlaken doğruluk", cesaret ve adalet duygusu olarak dışa vurulurdu.[10] Zamanla bu başlıca "erdemler" –Latincede erdem olarak adlandırılır olmuştu– Hıristiyanlık erdemlerinin temelini oluşturacak şekilde adapte edilmiş ve Aziz Paul'un inanç, umut ve hayırseverliği de eklemesiyle yediye çıkarılmıştı. Bu felsefi ve dini geleneklerin birleşik etkisi, "erdem"i toptan kendilerine tahsis etmeleriyle sonlandı; bunun neticesinde de kelime günümüzde çok büyük oranda ahlaki çağrışımlar taşır hale geldi. Yalnızca İtalya'da *virtus*, antik kullanımından izler taşır halde kaldı; bu da Rönesans döneminde klasik edebiyatın yeniden canlandırılmasıyla birlikte kelimenin tam anlamının restorasyonuna kadar sürdü. Hatta Platon'un diyaloglarının basılmış ilk versiyonunda –1484 yılında yapılmış bir Latince tercümedir– Sokrates'in kendisini yargılayan mahkemede yaptığı saptama, modern çevirilerine oranla çok daha yerli yerinde çevrilmiştir: "Şunu söylerim ki, her gün Nitelik hakkında kelam

---

9. Homer, *Iliad*, Çev. A.T. Murray, rev. William F. Wyatt (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 8.530-5.

10. *Sôphrosunê, hosiotês, andreia, dikaiosynê:* bu erdemler sırasıyla Platon'un *Charmides, Euthyphro, Laches, and Republic*, çalışmalarında ele alınmıştır.

etmek [*de virtute verba facere; peri aretês tous logous poieisthai*] bir insan için en faydalı şeydir..."[11]

Vasari de Nitelik hakkında çok fazla sayıda kelam "etti", özellikle de içindeki zanaatkârın yazarlığına üstün geldiği anlarda. Kendi döneminde resim ve heykelciliğin birbiriyle rekabet halindeki vasıfları üzerine yapılan budalaca bir tartışmayı reddederken ikisinin de ortak noktası olan sanata ve sonrasında da gerçek üstünlüğün temeli olan Niteliğe atıfta bulunuyordu:

> "Bu durumda ben de şunu söylüyorum ki, heykelcilik ve ressamlık aslında aynı babadan doğmuş kız kardeşlerdir, bu baba da tasarımdır [*disegno*], aynı ve tek bir doğumda dünyaya gelmişlerdir ve bunları icra edenlerin kıymeti [*virtu*] ve gücü bir zanaatkârı diğerine karşı üstün kılmadığı sürece birinin diğerine göre üstünlüğü yoktur ve bu zanaatkârlar arasında hakikatte bulunabilecek bir soyluluk farkından veya derecesinden kaynaklanan bir üstünlük de yoktur."[12]

Tüm zanaatkârların ortak noktası çizimdi (tasarımdı) ve aralarında gerçekten önemli olabilecek tek fark onların *virtu*'suydu. Günümüzde bu hayati nokta, *virtu* kelimesinin çevirisinde var olduğu düşünülen güçlükten dolayı göz ardı edilmektedir. Vasari, sözlerini tamamlarken "Çizim Zanaatkârlarına" yaptığı seslenişte, çeviriye göre "tüm sanatların gerçek sığınağı ve koruyucusu olan..." (De Vere çevirisi) diyerek tanınmış lordlara atıfta bulunmuştu.[13] Aglionby, 1685 yılında bu pasajı kendi seslenişi için kullanırken bu ifadeyi "Liberal Sanatlar" şeklinde dönüşüme uğratacaktı. İki çeviri de kendi okurlarının kültürü bağlamında uygundur; ancak aslında Vasari, "*il vero refugio & protettione di tutte le virtu...*" [tüm *virtu*'nun gerçek sığınağı ve koruyucusu] yazmıştı.

Bizim kendi güzel sanatlar icracılarımızın en iyileri genellikle Vasari'nin görüşünü paylaşırlar, ama onları meşgul eden meseleler doğal olarak farklıdır. 2008 yılında Anthony Caro'ya, ilk dönemlerdeki soyut eserlerinden sonra ilerleyen dönemlerde heykellerinde neden daha figüratif çalışmalara yöneldiği sorulduğunda cevabı şöyleydi: "Tüm sanatlarda mesele, figüratif mi yoksa soyut

11. Plato, *Apology*, 38a; Marsilio Ficino, *Divus Plato* (Florence, 1484).
12. Vasari (1996), Cilt 1, s. 22-23, Tüm Eserin önsözü.
13. *A gli Artefici del Disegno:* Vasari (1996), Cilt 2, s. 187.

mu meselesi değildir. Mesele, iyi mi kötü mü olduğudur. Ve hepsi bundan ibarettir."[14]

Vasari, *Hayatlar*'ı yazdıktan sonra iki yüzyıl boyunca, bugün bizim "sanat eseri" dediğimiz şeylere İngilizcede "*virtu* objeleri" olarak karşılık bulunabilirdi; bunlar belli oranda mükemmellik gösteren –ve buna göre fiyatlanan– insan yapımı eserlerdi. Bu çalışmalar *virtuosi* tarafından takdir görüyordu ve bu virtüözler, resim, heykelcilik ve mimaride Vasari'yi rehberleri kabul ediyorlardı. Çünkü *Hayatlar* kitabının ikinci bölümünün giriş kısmında Vasari şöyle yazmıştı:

> "Bunların [zanaatkârların] yalnızca ne yaptıklarını söylemek için değildi uğraşım; aynı zamanda onları ele alırken daha iyiyi iyiden ve en iyiyi daha iyiden ayırmak için uğraştım. Ve az olduğu söylenemeyecek bir özenle bu ressamların ve heykeltıraşların metotlarını, hislerini, tarzlarını, kişisel özelliklerini ve fantezilerini bir araya getirmeye çalıştım..."[15]

Vasari'nin *Hayatlar*'ının konusu, zanaatkârlarının ve onların eserlerinin *virtu*'sudur. Kendine biçtiği görev, okurlarını bunun fark edilmesi konusunda eğitmekti, yani bizi *virtuosi* yapmaktı. Bu kelime, hem olağanüstü ustalar için kullanılabilir, örneğin bir keman virtüözünden bahsettiğimizde olduğu gibi; hem de onların bu mükemmelliğini ayırt edebilen eleştirmen ve koleksiyoncular için kullanılabilir. Dolayısıyla, *Hayatlar* eserinin 1550 basımında Cosimo I de' Medici'ye bulunduğu ithafta Vasari, "her tür *virtu*'yu, görülebileceği her yerde desteklemeyi ve onurlandırmayı bırakmayan ve tasarım sanatlarına bilhassa lütufta bulunan, zanaatkârlarına muhabbet gösteren ve onların muhteşem ve eşine ender rastlanan çalışmalarına anlayış ve haz besleyen" dükü över. On beşinci yüzyılın ilk dönemlerinden bir ressam ve keşiş olan Fra Lorenzo Monaco'nun hayatını anlatırken, *virtu*'yu yaşamına katmanın faydalarından bahseder:

---

14. Röportaj Anna Somers Cocks tarafından yapılmıştır, *The Art Newspaper* tv, 4 Kasım 2008, http://www.theartnewspaper.tv/content.php?vid=259 (erişim tarihi 27 Kasım 2008).

15. Vasari (1996), Cilt 1, s. 246. Yazar, De Vere'nin "maniere" kelimesini hatalı şekilde "manners (görgü)" olarak çevirişini daha doğru olan "tarz" ile değiştirmiştir.

"Sanıyorum ki, iyi ve dindar bir insan için, elinin altında itibarlı bir meşgalesinin olması büyük bir memnuniyet kaynağıdır; bu meşgale ister edebiyat veya müzik veya resim, ister herhangi bir başka liberal veya mekanik sanat olsun, ki bunlar diğer insanlar için de ayıplanacak bir şey değildir, aksine son derece faydalı ve yardımcıdır... Ve bazen *virtuoso*'muz kendisi için söylenen kötü sözlerden rahatsız olsa da, *virtu*'nun gücü o kadar yüksektir ki, zaman o habis kişilerin şerrinin üstünü örter, derinlere gömer ve *virtuoso*, ardından gelen çağlar boyunca her daim şanlı ve şöhretli kalır."[16]

Vasari ve çağdaşları bu Hıristiyanlığa aykırı şöhret arzusunu, mükemmellik arayışının en güçlü motivasyon kaynaklarından biri olarak görüyorlardı.

4.2 Shakespeare'in Mükemmelliği

On sekizinci yüzyılda, Dehanın yeni bir Sanat konseptinin içine saklandığı dönemde gerçekleşen bir kültürel dönüşüm yüzünden Vasari'den ayrıldık. Bu değişim birçok yazarın işiydi, bunların arasında *Conjectures on Original Composition* [Orijinal Kompozisyon Üzerine Varsayımlar] adlı eseriyle Edward Young da vardı. Young bu makaleyi yazdığında, on sekizinci yüzyıldaki çağdaşlarını on altıncı yüzyılda yaşamış bir şair ve oyun yazarının oluşturduğu örnek üzerine kafa yormaya davet ediyordu: bu kişi William Shakespeare idi (resim 4.2). "Shakespeare şarabına hiç su katmadı, Dehasını tatsız imitasyonlarla hiç alçaltmadı" diyordu Young. Kullandığı retorik onu gitgide daha çılgınca spekülasyonlara götürüyordu: "Kim bilir, belki de Shakespeare daha fazla okumuş olsaydı, daha az düşünürdü? ... o iki kitap üzerinde uzmanlaşmıştı, ne kadar derinlemesine okuduğunu birçokları bilmez... Doğanın ve İnsanın kitabı..."[17] Young, *Varsayımlar* başlıklı çalışmasında ele aldığı bu iki öneriyi ve başka konuları, bir yüzyıl öncesinde John Dryden tarafından şiir hakkında yazılmış öncü bir makaleden almıştı.[18] Orijinalliğin savunucusunun ta kendisinin kendinden önceki yazarlara dayanarak malzeme bulmasına artık şaşırmamalıyız.

16. Vasari (1996), Cilt 1, s. 229-30.

17. Young (1759), s. 78 & 81.

18. *Of Dramatick Poesie* (London: 1668), alıntının yer aldığı kaynak Dryden (1987), s. 70-130.



Resim 4.2: Garratt:Janssen?, *Shakespeare Anıtı*, 1616-23, Stratford-upon-Avon, Holy Trinity Church

Shakespeare'in şöhreti, modern Deha ve Sanatçı nosyonunun oluşumunda başrollerden birini oynadığı için, bu on altıncı yüzyıl oyun yazarının on sekizinci yüzyıldaki imajına Leonardo'dan daha iyi uyup uymadığını araştırmamız gerekecek. Ve özelinde, Shakespeare'in erdeminin orijinalliğinde mi yoksa mükemmelliğinde mi yattığını bulmaya çalışacağız.

"Hiç Tatsız İmitasyon Kullanmadı"

Shakespeare'nin dehasının en koyu savunucusu bile, oyunlarının hammaddesini pek ender kendisinin icat ettiğini kabul edecektir. Hikâyeleri için kullandığı başlıca kaynak, Raphael Holinshed'in *History of England* adlı kitabının 1589 yılı baskısıydı, ama dahası da vardı: örneğin Edward Hall'ın *The Union of the two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* (1548) [Lancaster ve York'un Soylu ve Parıltılı İki Ailesinin Birliği] adlı eseri. Shakespeare'in ilk tarihsel oyununun orijinal adı *The First Part of the Contention of the two Famous Houses of York and Lancaster with the Death of the Good Duke Humphrey* [York ve

Lancaster'ın İki Ünlü Ailesinin Tartışmasının İlk Bölümü ve İyi Kalpli Dük Humphrey'nin Ölümü], o döneme dair tutulmuş bu tarz kayıtlarda kökenlerini ele verir. Bu oyunun başarısı Shakespeare'i (muhtemelen 1591 senesinde) devamını ve ön bölümünü yazmak yönünde kamçılamıştı. *Comedies, Histories and Tragedies* (1623) (resim 4.1) başlığı altında büyük bir kitap olarak (*First Folio*) bir araya getirilen çalışmalarında, editörler yazdığı hikâyeleri kral sırasına göre bir kronolojiyle listelediklerinde oyun yeniden isimlendirilerek *The Second Part of King Henry the Sixth* adını alacaktı.[19]

Shakespeare, hikâyelerinin karakterlerini ve konularını kullandığı kaynaklardan seçiyordu ve sonrasında da, sahnenin gereksinimlerini ve izleyicinin zevklerini göz önünde bulundurarak bu malzemeyi Niteliğin tetiklediği şekilde adapte edip yeniden organize ediyordu. Canlı ve akılda kalıcı mısralar elbette ki ona aitti, ama bunlar bile Elizabeth dönemi sahnesine Christopher Marlowe (1564-93) tarafından getirilmiş olan "hayret uyandırıcı terimlerle" yüklüydü.[20] Marlowe'un *Tamburlaine* adlı oyunu 1587 yılında sahnelenmişti; yani Shakespeare'in Londra'da olup oyunlar yazmaya başladığına dair elimizdeki ilk kanıtlardan dört yıl önce. Kafiyesiz şiir, Londra sahnesinde daha öncesinde de biliniyordu; ancak *Dictionary of National Biography*'ye göre, "Marlowe buna yeni bir potansiyel kazandırmıştı. Onun elinde duygu, her bir mısra sonunda kesintiye uğramıyordu; durakların ve vurguların gücü değişkendi ve hece ölçüsü de ilk kez insan duygularının değişken evrelerine cevap verebilir nitelikteydi."[21] Aşağıda savaştan sonra övünen Tamburlaine'i bulabilirsiniz:

"Dünyanın harikulade mimarisini
Yetileriyle algılayabilen ruhlarımız
Ve dönüp duran her bir gezegenin rotasını ölçen,
Hâlâ sonsuz bilginin peşinden yol alıyor
Ve durmadan ilerliyor yorulmaz küreler gibi
Aşındırmak istiyoruz kendimizi dinlenmeden asla
Ta ki o en olgun meyveye ulaşana kadar

19. Shakespeare (1986), s. 63.

20. Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great*, Bölüm I; giriş, satır 5.

21. *Dictionary of National Biography*, ed. Leslie Stephen (London: Smith, 1885-1901), s.v. Marlowe, Christopher (1564-93), makale Sidney Lee (yayın tarihi 1893).

O kusursuz saadet ve katıksız mutluluğa
Dünyevi bir tacın verdiği tatlı hazza.
(*Tamburlaine* Bölüm 1, 2.7.21-29)

Shakespeare'in bu denli güçlü ve başarılı şekilde hâkim olduğu ölçüyü icat etmiş olması gereklidir demiyoruz elbette. Ama her ikisi de 1590 yılında basılmış olan *Tamburlaine*'in iki bölümünü dikkatle incelemiş olduğu açıktır. Göreceğimiz gibi Shakespeare, Young'ın "öğrenmek, ödünç alınmış bilgidir; Deha, doğuştan gelen bilgidir ve neredeyse bütünüyle kendimize aittir" şeklindeki iddiasından habersizdi.[22]

Shakespeare, oyunlarında "deha" kelimesini yedi kez kullanır; her birinde de Roma dilindeki anlamıyla insana eşlik eden ruhu belirtmek için kullanmıştır. Bu örneklerden biri *Yanlışlıklar Komedyası*'nda* görülür. Uzun zamandır ayrı kalmış ve aynı adı paylaşan iki ikizin başına gelen karışıklıklar anlatılır; Dromio ikizleri, Antifolus ikizlerinin hizmetçileridir, onların da soyadları değişmemiş olduğu için karışıklıklar başlar. Oyun, babalarının sıkıntısı haricinde genel olarak neşeli bir eğlenceliktir. Oyunun sonunda iki ikiz çifti de sahnede ilk kez bir arada göründüğünde Dük Solinus şöyle bir gözlemde bulunur:

Bu adamlardan biri diğerinin *dehas*ıdır;
Bunlar için de durum aynı. Peki hangisi doğal insan,
Ve hangisi ruh? Bunun şifresini kim çözebilir?
(*The Comedy of Errors*, 5.1.334-36)

Oyun, Plautus (başlangıç noktası olarak Yunan komedisini ele alarak yola çıkmış Romalı bir oyun yazarı) tarafından yazılmış bir komediyi temel alması ve yakın benzerlikler taşıması nedeniyle "ödünç bilgidir" ve Shakespeare'in çağdaşları tarafından da bu şekilde biliniyordu. 28 Aralık 1594 tarihli bir rapor şöyle not düşmüştür: "... Yanlışlıklar Komedyası (Plautus'un *Menechmus*'una benzer) oyuncular tarafından sahnelendi".[23]

---

22. Young (1759), s. 36.

* William Shakespeare, Yanlışlıklar Komedyası, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul. (y.h.n.)

23. S. Schoenbaum, *William Shakespeare, A Documentary Life* (Oxford: The Clarendon Press, 1975), s. 140.

Shakespeare'in, tarihi hikâyeleri için dış kaynaklara dayanması tahmin edebileceğimiz bir durumdur; ancak, Edward Young'a inanmamız halinde aynı şeyi kurgu senaryoları için söyleyemeyiz. Ama Young'ın *Varsayımlar* adlı eserindeki bu görüşleri elbette ki tamamıyla fanteziden ibaret. Shakespeare'in on yedi komedisinin ve on trajedisinin temaları arasında yalnızca iki tanesinin daha önceki bir şiire veya oyuna dayanmadığı düşünülür.[24] Eğer "dehanın en öncelikli özelliğinin *orijinallik* olması gerekiyor" ise (Kant), Shakespeare'in temaları, onun Deha olmadığını gösterir durumdadır.

Shakespeare'in oyunları, kullandığı kaynaklardan orijinallik açısından değil, *nitelikleri* açısından farklılaşır. Bu niteliğin onun bir ayrıcalığı olduğu, yazdığı oyunlar dikkatlice okunduğunda açıkça görülür. *Julius Sezar* oyununda şair Cinna, Sezar'ın katledilmesine karşı Antonius tarafından ayaklandırılmış halk tabakasından insanlarla karşılaşma şanssızlığını yaşar:

> *Halktan üçüncü kişi:* Adınız bayım, doğruyu söyleyin.
> *Cinna:* Doğruyu söylüyorum, adım Cinna.
> *Halktan ilk kişi:* Parçalara ayırın onu! O bir komplocu.
> *Cinna:* Şair Cinna'yım ben, şair Cinna'yım.
> *Halktan dördüncü kişi:* Kötü yazdığı mısralar için parçalayın o zaman onu.
>
> (*Julius Caesar*, 3.3.26-30)

Shakespeare, bu olayı Yunan tarihçi Plutarch tarafından yazılmış *Lives* adlı eserden almıştır; Plutarch, şairin Sezar hakkında kötü konuşmuş olan bir başka Cinna'yla karıştırıldığını söyler. Şairin hatasını (bir komplocuyla aynı adı taşımak dışındaki hatasını) kötü yazdığı mısralar olarak ifade etmek Shakespeare'in fikridir. Daha sonrasında, Brutus ve Cassius tartışırlarken Plutarch'ın anlattığı hikâyede alaycı bir filozof, Homeros'tan yaptığı alıntıyı onlara söyler, "Cassius da onun bu sözlerine kahkahayla güler". Shakespeare, Plutarch'ın filozofunu bir başka şair haline getirmiştir; o, bu iki lidere şöyle öğütte bulunur:

> "Birbirinizi sevin ve dost olun, sizin gibi iki adamın yapması gereken budur;

24. Shakespeare, *Love's Labour's Lost and The Tempest.*

Çünkü eminim ki sizden çok daha uzun zaman yaşamış olan bendeniz böyle uygun bulur.
Cassius: Ha, ha! Bu alaycı kafiyeyi amma da kepaze ettin!"
(*Julius Caesar*, 4.2.185-87)

Bir kez daha, mısralardaki yargı Shakespeare tarafından getirilmişti. İyi bir şairle kötüsü arasında bir fark vardır ve Shakespeare de şiirde önemli olanın iyi olmak olduğunu anlamıştı. Gerçi bu saptama, bahsetmeye değmeyecek kadar aşikâr mıdır ya da her şeyden önemli nokta bu mudur? Bir şiirde mükemmellik, ısırmak üzere olduğumuz bir meyvedeki olgunluk kadar önemlidir. "Ne tanrılar, ne insanlar, ne de kitapçılar" diye yazmıştı Horace, "vasat bir şaire katlanabilirler."[25]

İyinin nasıl ortaya çıktığı ise, elbette ki hedef kitleye, zaman ve mekâna göre değişecektir. Çırpılmış yumurta, tabağımda iyi bir kahvaltı olabilir; ama aynı yumurta kravatıma geldiğinde kirden başka bir şey olmayacaktır. Biftek ciğer karışımından oluşan bir et tabağı aç bir dağcıyı mutlu edebilir belki, ama canı çikolata çektiyse tiksinti de verebilir. Tanımlanabilen Nitelik, Mutlak Nitelik değildir. Dehanın orijinallik ve eğitilmemiş yetenek göstermesi gerektiğini söyleyen o on sekizinci yüzyıl edebiyat eleştirmenleri, sanatçılara rastlantısal ve sahte özellikler yüklemişlerdir.

İzleyiciyi bir oyuna esir eden Nitelik, bu izleyicilerin her biri tarafından bir şekilde farklı ölçüde yaşanacaktır; bu farklılık onların deneyimlerine ve anılarına, konsantrasyon sürelerine, dikkat dağılmalarına vs. göre değişir. Yine de, Elizabeth döneminin izleyici kitlesi, bir oyuna genel olarak benzer beklentilerle gelmiş olacaktı; dolayısıyla da aynı prodüksiyonlardan hoşlanmaları, şaşkınlığa düşmeleri veya hayal kırıklığına uğramaları muhtemeldi. Shakespeare'in iki oyunundan alınmış pasajlardaki potansiyel Nitelik üzerinde hemfikir olup olamayacağımızı değerlendirelim şimdi de.

Shakespeare, *Jül Sezar* ve *Kleopatra ile Antonius* oyunlarının konusunu, Plutarch'ın kaleme almış olduğu üç hayat hikâyesinden almıştı; bunlar Thomas North'un 1579 yılında Fransızcadan yaptığı çevirilerden okuduğu *Jül Sezar, Brutus* ve *MarcusAntonius*'un

25. Horace, *Ars Poetica*, 372-3: 'mediocribus esse poetis / non homines, non Di, non concessere columnae'.

hayat hikâyeleriydi. Biyografiden drama yaratabilmek adına Plutarch'tan gelen malzemeyi ayrıştırarak kendine gerekenleri aldı, yeniden düzenledi ve adapte etti. Ama kaynağına da önemli ölçüde sadık kaldı; bu yüzden de oyunlarını North'un metinleriyle kıyasladığımızda Shakespeare'in neler yaptığını görürüz. Örneğin North'un çevirisinde "Brutus... olağanüstü ölçüde alçakgönüllü ve nazik, soylu düşüncelere sahip bir insandı..." ifadesinin Shakespeare'de "Bu adam tüm Romalıların en soylusuydu" şekline dönüştüğünü gözlemlemek heyecan verici bir süreçtir.[26]

Bazen Shakespeare, North'un düzyazısını az ya da çok mısra haline getirmiştir. Burada Antonius'un ordusu ve Kleopatra'nın donanması Octavian'ın gemilerinin gelmesini beklerken, veteran bir asker, Antonius'a seslenir:

> "Oh soylu imparator, nasıl oldu da siz bu değersiz ve kırılgan gemilere güvenir oldunuz? Şu yaralarıma ve kılıcıma güvenmiyor musunuz yoksa? Bırakın Mısırlılar ve Fenikeliler denizde savaşsın, bizi anakaraya gönderin, fethetmeye veya ayaklarımız yere basarken ölmeye alışkın olduğumuz yere gönderin bizi."
> Antonius onun yanından geçti ve kesinlikle tek kelime bile etmedi...
> (Plutarch, *Marcus Antonius'un Hayatı*; North)

Aynı pasajı Shakespeare şu şekilde aktarır:

> "Asker: Oh soylu imparator, denizde savaşmayın;
> Güvenmeyin çürümüş kalaslara: Şüphe mi edersiniz
> Bu kılıçtan ve bu yaralardan? Bırakın Mısırlılar
> Ve Fenikeliler gitsin suya dalmaya: Bizler
> Toprağa basarak, göğüs göğse çarpışarak
> Alıştık fetihler yapmaya.
> Antonius: Peki, peki; çekilebilirsin!
> (*Antony and Cleopatra*, 3.7.61)

Shakespeare'in yaptığı küçük ayarlar ne kadar çok şey söyler. Her bir kısa mısra kendi mesajıyla yüklüdür: "denizde savaşmayın". Gemiler neden kırılgan olsun ki? "Çürümüş kalaslar" çok daha endişelendiricidir. "Şüphe etmek", "güvenmemeye" oranla çok daha fazla belirsizlik sunar. "Suya dalmak", piyade askerin deniz savaşını

26. Julius Caesar, 5.5.70; T.J.B. Spencer, *Shakespeare's Plutarch* (Harmondsworth: Penguin, 1964), §56.

küçümseyişini anlatır. Ve "peki, peki; çekilebilirsin!" de Antonius'un ölümcül kayıtsızlığını sessizliğe göre çok daha iyi anlatır.

Shakespeare'in sahnelemedeki başarısını, Sezar'a karşı kurulan komplo nedeniyle sıkıntı hisseden Brutus ile karısı Portia arasındaki diyalogda yaptığı değişiklik üzerinden de değerlendirebiliriz:

> "Oh Brutus" dedi kadın, "ben, Cato'nun kızı, seninle evlendim; bir fahişe gibi yatakta ve sofrada seninle olan yatak-dostun olmak için evlenmedim seninle, hem iyi hem de kötü gününde birlikte olmak için evlendim. ... Bir kadının aklının sır tutmak için genellikle fazlasıyla zayıf olduğunu itiraf ediyorum: ama yine de Brutus, iyi eğitim ve erdemli insanlarla bir arada olmanın, yaradılışın defolarını giderme gücü var. Ve bana gelince, bende bu imkân fazlasıyla vardı, çünkü Cato'nun kızı ve Brutus'un karısıyım ben."
>
> (Plutarch, *Life of Brutus*; North)[27]

Shakespeare de bu cümleleri okumuştu. Plutarch, Portia'nın ağzından tek bir uzun konuşma yaptırmıştı (burada bütünüyle alıntılanmamıştır). Shakespeare ise sahneyi dramatize etmek adına Portia'yı diz üstüne çöktürüp ayağa kaldırır: Brutus'un Portia'yı onaylamak zorunda kalmanın da ötesinde, ilişkilerini ve kendi sıkıntılı zihinsel durumunu tanımladığı bir diyalog kurgular. Shakespeare'in izleyici kitlesi, takip etmesi yorucu tek bir söylev duymak yerine, evliliğin canlı ve unutulmaz mısralarla örülü mahrem bir anına tanıklık ederler.

> *Brutus*: Diz çökme, anlayışlı Portia.
> *Portia*: Sen de anlayışlı olsaydın diz çökmem gerekmezdi Brutus.
> Söyle bana Brutus, evlilik bağı içinde,
> Sana ait sırları bilmem gerekmez mi? Ben sanki,
> Biraz sınırlı hallerde senin karın gibi değil miyim?
> Sana yemekte eşlik edecek, yatakta rahatlatacak,
> Ve seninle ara sıra konuşacak biri gibi değil miyim?
> Senin keyifli anlarının banliyölerinde yaşayan biri değil miyim ben?
> Eğer bundan fazlası değilsem,
> Portia Brutus'un yosmasıdır, karısı değil.
> *Brutus*: Sen benim gerçek ve muhterem eşimsin,
> Şu hüzünlü yüreğimi ziyaret eden
> Kan damlaları kadar yakınsın bana.

27. William Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. T.S. Dorsch, The Arden Shakespeare (London: Routledge, 1955), s. 145.

Portia: Eğer bu doğruysa, o zaman bilmeliyim bu sırrı.
Bir kadın olduğumu kabul ediyorum; ama bununla beraber
Lord Brutus'un eş olarak seçtiği kadınım ben;
Bir kadın olduğumu kabul ediyorum; ama bununla beraber
İyi şöhreti olan bir kadınım, Cato'nun kızıyım ben.
Hemcinslerimin geri kalanından daha güçlü olduğumu düşünmüyor musun gerçekten
Böylesi bir babanın kızı ve böylesi bir kocanın karısıyken ben?
(*Julius Caesar*, 2.1.278-297)

Nitelik, Shakespeare'i kaynaklarını dönüştürmeye itiyordu, orijinalliği ise bir yan ürün olarak bırakıyordu. Oyunları sahnelenirken kendimizden geçmiş halde onun o müthiş dilini dinlerken kendimizi ve oyuncuları unutur ve sonuçları bir cumhuriyeti temelden sarsacak ve tarihin akışını değiştirecek korkunç bir eylemin gerçekleştirilmesinden önceki son gecede Romalı bir soyluyla karısı arasında geçen mahrem bir konuşmanın kulak misafiri oluruz.

Elizabeth Dönemi Şiiri

Peki, Shakespeare şiir ve drama alanlarındaki ustalığına nasıl ulaşmıştı? Şurası kesin ki; doğuştan gelen bir yetenek zaruriydi: doğuştan zeki, gözlemci ve kelimelerle oynama becerisi olan biri olduğundan şüphe edemeyiz. Ama Shakespeare, Elizabeth dönemi gökyüzünü aydınlatan bir galaksi dolusu edebiyat yıldızının en parlağıydı yalnızca. Christopher Marlowe'u hatırlayabiliriz örneğin; George Peele'e göre "Marley, nazım açısından ilham perilerinin sevgilisiydi. Peele (1556-96), kendisi de şairdir ve günümüze kadar miras kalmış beş oyunun yazarıdır. Edmund Spencer ise (yaklaşık olarak 1552-99) *The Faerie Queene* adlı yapıtıyla bilinirken, Sir Philip Sidney de (1554-86) *Arcadia* ile tanınır (aynı zamanda *A Defence of Poetry*'nin de yazarıdır). Harold Bloom, hazırlamış olduğu batılı azizler listesine Shakespeare'in çağdaşları olan şu İngiliz yazarları da eklemiştir: Fulke Greville (Lord Brooke), Sör Walter Raleigh, Michael Drayton, Samuel Daniel, Thomas Nashe, Thomas Campion, John Donne ve Ben Jonson.[28]

Nispeten biraz daha yaşlı oyun yazarları arasında 1591 yılında Marlowe'la birlikte aynı evde yaşamış olan Thomas Kyd da vardı.

28. Harold Bloom, *The Western Canon*, (London: Papermac, 1995), s. 536.

Kyd, *The Spanish Tragedy* ve *Hamlet* üzerine Shakespeare'den önce yazdığı bir oyunla bilinir. Sekiz oyunun yazarı olan Robert Greene (1558-92), ölüm döşeğindeyken aktörler hakkında ve bilhassa biriyle ilgili olarak şu acıklı ifadeleri kaleme almıştı: "...yeni bir karga türedi şu aralar, bizim tüylerimizle güzellik taslıyor... hatta kendisinin ülkede sahneyi sallayabilecek tek Shake-pir olduğunu düşünecek kadar kurumlu".[29] Kargalar, taklitçilikleriyle kötü şöhret sahibiydi. Londra'da bir oyun yazarı olarak Shakespeare'e dair elimizdeki ilk referans olan bu ifadeler, onu orijinallik açısından bir yere koymak şöyle dursun, Cambridge'li bir ustanın yazınsal yeteneklerini taklit etmekle suçlamaktadır. Bu saldırgan ifadelerin yer aldığı *Greenes Groats-Worth of Witte* adlı eserin editörü Henry Chettle, bir sonraki yıl o meşhur özrünü yayımlayacaktı: "... Hata benimmiş gibi özür diliyorum, çünkü davranışları da en az mesleki niteliği kadar mükemmel biri."[30] (Shakespeare, herhangi bir utanç duymamıştı: Greene'nin ölümünden dokuz sene sonra yazdığı *Winter's Tale,* konusunu Greene'nin 1588 yılında yazdığı *Pandosto* adlı oyunundan aldı). Chettle da bir oyun yazarı olarak şöhrete ve servete kavuşmak istiyordu: beş yıllık bir süre içinde yazdığı ve katkıda bulunduğu oyunların toplam sayısı kırk sekizi bulmuştu. Shakespeare, 1590'lı yıllarda şair ve oyun yazarlarıyla dolu bir Londra'da ortaya çıkmıştı, tıpkı 1960'larda her gece kulübünün kendi pop grubunu öne çıkardığı Liverpool'da Beatles'ın ortaya çıkışı gibi.[31] Vasari'nin *Hayatlar*'ı da, Leonardo'nun, Michelangelo'nun ve Raphael'in ne kadar çok zanaatkâr arasından sıyrılıp öne çıktığına tanıklık eder.

Gramer Okulları ve İncil

Elizabeth dönemi İngiltere'sinde şiirin böylesine filizlenmesi kolay açıklanabilecek bir sosyal fenomen değildir, ancak birbiriyle ilişkili iki faktörün önemli roller oynadığını söyleyebiliriz: gramer okullarının yaygınlaşması ve İncil'in İngilizcesinin ortaya çıkışı.

On altıncı yüzyılda, Latin Hıristiyan birliği, kuzey Avrupa ülkelerinin Luther'i takip ederek Roma'ya itaati reddetmeleriyle beraber

29. Schoenbaum (1975), s. 115-16.

30. Schoenbaum (1987), s. 154.

31. See Michael Brocken, *Other Voices: Hidden Histories of Liverpool's Popular Music Scenes, 1930'lar-1970'ler* (Farnham: Ashgate, 2010).

dağılmıştı. Eski dini anlayışa yapılan saldırı, dini imgelemin yerle bir edilmesini de içeriyordu; böylece eşi benzeri olmayan bir görsel sanat geleneği, dini reformu adapte eden ülkelerce kaybedilmiş oluyordu. Popüler imgelemi besleyen imgelerin yerini, Yunanca ve İbraniceden yeni çevrilen ve yeni geliştirilmiş olan baskı makineleriyle çoğaltılan yerli dildeki İncil alıyordu. Luther, Alman okurlara Yeni Ahit'in ilk çevirisini 1522 yılında sunmuştu. Üç yıl sonrasında William Tyndale İngilizce Yeni Ahit'i tamamladı, birkaç yıl sonrasında da Torah'ı İngilizceye çevirdi. On altıncı yüzyılın ikinci çeyreğinin ardından İngiltere, gayet canlı ve dolambaçsız bir dille yazılmış, "her çiftçi çocuğunun" anlayabileceği seviyede İngilizcenin kullanıldığı bir İncil'e sahip olmanın paha biçilmez değeriyle donandı.[32]

Kitabın birinci kısmı olan Yaratılış'taki ifadeleri, bir önceki çeviriyle, yani o dönemki tek İncil çevirisi olan, St. Jerome'un 4. yüzyılda Latince yazdığı İncil versiyonundan yapılmış çevirinin (Tyndale'in çevirisinden bir yüzyıl kadar önce yapılmış bir çeviridir) ifadeleriyle kıyaslayarak Tyndale'in İbraniceden yaptığı çevirinin mükemmelliğini değerlendirebiliriz (ayrıca St Jerome'dan yapılmış çeviri, baskı tekniklerinin gelişiminden önce yapıldığı için çoğaltılamamıştır).

> "In principio creavit Deus coelum et terram. Terraautem erat inanis et vacua, et tenebrae erant superfaciem abyssi, et spiritus Dei ferebatur super aquas.Dixitque Deus: Fiat lux! et facta est lux." (*St Jerome*, yaklaşık MS 400)
> "İlkin Tanrı hiçlikten gökleri ve yeri yarattı. Dünyanın içi gerçekten faydasız ve boştu ve denizlerin yüzeyinde karanlıklar vardı: ve Tanrı'nın Ruhu suların üstüne doğdu. Ve Tanrı dedi ki, ışık yapılmış olsun; ve ışık yapıldı." (*Wycliffe*, 1380-92)
> "Başlangıçta Tanrı gökleri ve yeri yarattı. Dünya bomboştu, her yer derin karanlıklarla kaplıydı ve Tanrı'nın ruhu suların üzerinde hareket ediyordu. Sonra şöyle söyledi Tanrı: ışık olsun, dedi ve ışık oldu." (*Tyndale*, 1530)[33]

Wycliffe, "hiçlik" kelimesini katmış olmasının haricinde, kolay okunabilir bir İngilizce yaratamayacak kadar Latince kaynağa bağlı kalmıştır: "İlkin... Tanrı'nın Ruhu doğdu... ışık yapıldı". Gerçekten de faydasız dünya ve deniz yüzeyindeki karanlıklar nedir?

---

32. David Daniell, *William Tyndale, a Biography* (New Haven: Yale University Press, 1994), s. 1.

33. Alıntının yer aldığı kaynak Daniell (1994), s. 283 & 284.

Tyndale'in İbraniceden yaptığı çevirideki İngilizcesi ise ritmik ve doğaldır: "Başlangıçta... derin karanlıklar... ve ışık oldu".

Ulusal dillerde henüz pek fazla edebiyat eseri yokken yerli dilde yazılmış bu yeni İncillerin Avrupa kıtasında yarattığı etkinin çok büyük boyutlarda olduğunu tahmin edebiliriz. Tanrı kelimesini ilk kez kendi dillerinde duyan İngiliz toplulukları, Tyndale'in görkemli, unutulmaz ifadeleriyle tanımlanan bu yeni imgelem manzarasının içine çekiliyorlardı. Kiliselerde, okullarda veya evde akşam yemeği masasının etrafında yüksek sesle okunan İngilizce İncil, eşi benzeri görülmemiş bir edebiyat kültürünün doğumuna aracılık ediyordu. Elizabeth dönemi şiirinin muhteşem çağı, Tyndale olmadan anlaşılamaz.[34]

On altıncı yüzyılda oyuncu toplulukları, Stratford kentini düzenli olarak ziyaret ediyordu. Kentte bu oyunları yakından izlemek de kralın bölgedeki temsilcisinin göreviydi. 1568-69 yıllarında Stratford'daki bu temsilci, oyunlara oğlu William'ı da götürmüş olması kuvvetle muhtemel olan John Shakespeare idi.[35] Dört beş yaşlarındaki bu küçük çocuk, okula gitmek için henüz küçüktü; ama babasıyla beraber izlediği tiyatro sahnesinde geçmişte yaşamış ve efsanelerde anlatılan büyük figürlerin hayat buluyor olması onun hayal gücünü tam da bu yaşta bu derece derinden etkileyebilirdi. William, yıllar sonra okulda retorik öğrenirken bu sanatın izleyici üzerinde yaratabileceği gücü hatırlamış olmalıydı. Dersini gerçekten iyi öğrendiğini aktörlerine verdiği her bir replikte açık şekilde görebiliriz; bu repliklerin en şöhretlisi de Sezar'ın cesedi başındaki Antonius'un sözleridir:

> "Dostlarım, Romalılar, yurttaşlarım, kulak verin bana;
> Ben buraya Sezar'ı gömmeye geldim, övmeye değil.
> İnsanın yaptığı kötülükler devam eder yaşamaya,
> İyiliklerse çoğu zaman kemikleriyle beraber mezara gider;
> Bırakın Sezar için de böyle olsun."
>
> (*Julius Caesar*, 3.2.75)

---

34. Bu gözlemi, 4 Eylül 1996 tarihinde Oksford'da William Tyndale Topluluğuna verdiği bir derste Profesör David Daniell'in ifadelerinden aldım.

35. J.R. Mulryne, 'Professional Theatre in the Guildhall 1568-1620: Players, Puritanism and Performance', J.R. Mulryne Bölüm 8, ed., *The Guild and Guild Buildings in Shakespeare's Stratford: Society, Religion, School and Stage*(Farnham: Ashgate, 2013).

Bu konuşmanın bağlamını ve temel unsurlarını Plutarch ortaya koymuştu, ama onun tek yaptığı, konuşmanın Romalılar üzerindeki etkisini anlatmaktı. Shakespeare ise Antonius'u konuşturarak bu anlatılanları dramatize etmişti. Kalabalığın başlangıçta düşmanca tavırlar içinde olması, Antonius'un gözyaşı dökmesi ve kalabalığın duygularını etkilemesi Shakespeare'in kararıydı. Bir hatibin güç gösterisini aktarabilmek adına Shakespeare, okulda öğrenmiş olduğunu tahmin ettiğimiz hitabet sanatının ana kaidelerine başvurmuştu. On altıncı yüzyıl okulları, ortaçağdaki okullardan öncelikle retoriğe, yani ikna sanatına vermeye başladıkları önem dolayısıyla farklılaşıyorlardı.[36] 1570'lerden önce retorik üzerine İngilizce olarak önemli sayıda eğitici kitap yayımlanmıştı. Bu kitapların yazarları, teorilerini ve örneklerini, Vasari'yi de eğitmiş olan iki Romalı hatipten almışlardı: Cicero ve Quintilian. Quintilian, bir öğrencinin "sağlam bir beceri" kazanmak adına okuması, yazması ve iyi örnekleri taklit etmesi gerektiği üzerinde durmuştu.[37]

Cicero'nun *On the Orator* [Hatiplik Üzerine] adlı çalışmasının ikinci kitabının en geniş bölümü, yeni buluşlar hakkındadır. Cicero, ikna etmenin prensipte üç aracı olduğunu söyler bize: görüşümüzün doğru olduğunu kanıtlamak, izleyicilerin sempatisini kazanmak ve onları doğru duyguyu hissetmeye yönlendirmek; çünkü insanlar yargılarını oluştururken hakikat veya mantıktan ziyade nefret, öfke veya üzüntü gibi hisleri üzerinden hareket etmeye çok daha fazla meyillidirler.[38] Bu görevlerin ilkini yerine getirebilmek adına kanıtlara (Shakespeare: "Burada Sezar'ın mührünü taşıyan bir parşömen var... Bu onun vasiyeti") ve argüman oluşturmaya ihtiyaç duyarız (Shakespeare: "Ona üç kez krallık tacı sundum,/ Üçünde de bunu reddetti. Bu mudur hırs?"). Topluluğu kazanmak adına onlara savunduğumuz kişinin makul karakterini göstermeliyiz (Shakespeare: "Ne zaman yoksullar ağlasa, gözleri dolardı Sezar'ın") ve hatibin kendi duygularını göstermeliyiz onlara. "Aynı duygular hatibin kendisinde görülmediği sürece" diye gözlemlemişti Cicero, "dinleyicinin hüzünlenmesi, nefret etmesi, özenmesi, korkması mümkün değildir". "Bu, sürpriz olmamalı"

36. Foster Watson, *The English Grammar Schools to 1660, Their Curriculum and Practice* (London: Frank Cass, 1908), s. 440.

37. Quintilian, *Institutio Oratoria*, Book 10.

38. Cicero, *De Oratore*, Kitap 2, 114-16, 178.

diye devam ediyordu, çünkü bir aktörün sahnede şiiri ezbere okur gibi aktarmasından daha gerçeklik dışı görünebilecek ne olabilirdi? Diğer yandan Cicero, bir aktörün her gece aynı performansı tekrar ediyor olmasına rağmen, gözlerinin öfkeyle parladığını veya kaybedilmiş bir oğul için gözyaşlarıyla dolduğunu da görmüştü.

Cicero'nun gözlemine paralel bir yaklaşım da Hamlet'in ağlayan bir aktöre verdiği reaksiyonda belirir:

> "Hecuba onun için kim ki ya da o, Hecuba için kim oluyor da
> Onun için gözyaşı dökebiliyor?
> Peki bir de bendeki arzunun ve tutkunun yalnızca zerresi olsaydı onda,
> O vakit ne yapacaktı?"
>
> (*Hamlet*, 2.2.552-561)

Shakespeare bir çocukken, Stratford-upon-Avon'da gidebileceği tek okul King's New School'du, ki bu okul da türünün en kusursuz örneklerinden biriydi. Okulun 1553 yılındaki tarifesine göre okul müdürü ücretsiz barınma ve yıllık 20 pound maaş hakkı kazanıyordu; bu rakam, dengi okulların iki katı kadardı.[39] Shakespeare'in 11-15 yaşları arasında olduğu 1575-79 yıllarında Stratford'daki okul müdürü Thomas Jenkins idi. Jenkins, üniversite mezunu olmasının yanı sıra (dönemin diğer okul müdürleri gibi) aynı zamanda Oxford St John's College'da da yüksek okul öğrencisiydi. Stratford'a geldiği dönemde evlendiği için Oxford öğrenimine son vermek zorunda kalmıştı. Dolayısıyla Shakespeare, Oxford'a gidememiş olsa da Oxford ona gelmiş gibi görünüyordu. Müdür Jenkins'in çocuk William üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu tam olarak bilemiyoruz, ama sebep sonuç ilişkisi kurma imkânına sahibiz.

Tudor İngiltere'sinde standart okul alıştırmaları Quintilian'ın tavsiyesini benimsemişti: öğrenciler büyük yazarların tarzıyla mektuplar yazıyor, klasik yazarları taklit ediyor, onaylanmış yazarların ifadelerini adapte ediyor ve gelecekte referans olarak kullanmak üzere kendilerine yardımcı olabilecek ifadeleri kişisel defterlerine not ediyorlardı.[40] Shakespeare, *77. Sone*'sinde bu uygulamayı şöyle

39. Schoenbaum (1987), s. 65 & 66; Shakespeare'in okul çağında olduğu döneme ait King's New School kayıtları günümüze kalmamıştır.
40. Watson (1908), s. 6-7.

tavsiye etmiştir: "Boş sayfalar senin zihninin izlerini taşıyacak... ve göreceksin ki/ o çocuklar senin aklının getirdikleriyle büyütülecekler,/ senin zihninden koparıp almak için yeni bir meyveyi". Böylesi uygulamalar gençlerin dilini ve zevklerini geliştirmekle kalmıyor, aynı zamanda zihinlerini, Edward Young'ın Deha olmak adına gereksiz olduğunu ilan edeceği bir planla donatmış oluyordu. John Aubrey (1626-97), Shakespeare'in hayatını kısaca kaleme aldığı çalışmasında, "Shakespeare, gençlik yıllarında memleketinde okul müdürü olarak görev yapmıştı" diye yazmıştır.[41] Aubrey, pek güvenilir bir kaynak durumunda değildir, bu saptamasının doğruluğu da kanıtlanmamıştır; ancak üst sınıflardaki parlak öğrenciler genellikle kendi okullarında asistan olarak görevlendiriliyorlardı. Shakespeare, kolaylıkla böyle bir pozisyona ulaşmış olabilirdi ve şunu da söylemek gerekir ki, öğrenmeyi sağlamlaştırmanın en iyi yolu öğretmektir. Shakespeare Londra sahnesine geldiğinde, okulda aldığı eğitim ve tecrübe, bir oyun senaryosu için gerekli editörlük görevlerinin birçoğunu yerine getirebilmesi adına ona gereken donanımı kazandırmış olacaktı: örneğin her bir aktöre ait bölümleri kopyalamak, mevcut oyunları belli performanslara adapte etmek, aktörlerin yeteneklerine göre konuşmaları kısaltmak veya uzatmak veya başka bir kuruma kaçan bir oyuncunun yer aldığı bölümleri çıkarmak gibi. Dolayısıyla Shakespeare'in Hamlet'i de, *The Murder of Gonzago*'dan *TheMousetrap*'i bu şekilde yaratmıştı.[42]

Herman Melville'in yetenek avına çıktığı saha Yale ve Harvard iken,[43] Shakespeare için de Oxford ve Cambridge birer oyuncu cennetiydi. Beş yıl boyunca gayri resmi olarak editör yardımcısı pozisyonunda çalışmış olmasının doğal bir sonucu olarak –büyük yeteneğini ve oyunculuk deneyimini de göz önünde bulundurduğumuzda doğal bir sonuç diyebiliriz– 1590'ların başlarında önceki oyunları model almak suretiyle bütünüyle kendisinin yazdığı senaryolar üretmeye başlayacaktı. Günümüzde yapılan araştırmalar, Shakespeare'in son dönemde yazdığı oyunlarında diğer oyun yazarlarıyla birlikte çalışmış olabileceğini de göstermektedir; muh-

41. John Aubrey, *Aubrey's Brief Lives*, ed. Oliver Lawson Dick (1949; Harmondsworth: Penguin, 1972), s. 438.

42. Hamlet, 2.2.530-36; 3.2.232.

43. Herman Melville, *Moby Dick, or the Whale* (New York: Harper, 1851), bölüm 24'ün sonu.

temelen gençlik yıllarındaki ilk oyunlarının bazılarında da benzer ortak çalışmalara başvurmuştur. Dolayısıyla Shakespeare, bir on altıncı yüzyıl oyun yazarıdır; on sekizinci yüzyıl Dehası değil. Okul günlerinden kalma bir anlayışla, bulabildiği her yerden malzeme toplayıp, zihninde depoladığı dil, imgelem ve karakterlerden faydalanarak, tecrübelerinin kendisine öğrettiği şekilde kalabalıkları salonlara çekecek şeyi yazmaya koyulmuştu: "Ve böylece sizleri her gün memnun etme gayreti içinde olacağız".[44]

Shakespeare'in Çağdaşları

Sonraki dönemlerin Shakespeare hayranlığının fantezilerini bir kenara bırakıp Shakespeare'in çağdaşlarının onda neye hayran olduğuna kulak verdiğimizde iki niteliğinin ön plana çıktığını görürüz: kendinden önceki yazarlarla ilişkisi ve mükemmelliği. Francis Meres'in not defterlerinden derlenerek 1598'de yayımlanan *Palladis Tamia, WitsTreasury*'de aşağıdaki meşhur bölüm yer alır:

> "*Euphorbus*'un ruhunun *Pisagor*'da yaşadığının düşünülmesi gibi, *Ovid*'in o tatlı nüktedan ruhu da, dili bal gibi tatlı *Shakespeare*'de yaşar...
> *Plautus* ve *Seneca*'nın Latinler arasında Komedi ve Tiyatro alanında en iyiler olarak görülmesi gibi, *Shakespeare* de bu iki sahne alanında İngilizce eser verenler arasında en mükemmelidir...
> *Epius Stolo*'nun söylediği gibi, eğer sanat tanrıları Latince konuşuyor olsalardı *Plautus*'un diliyle konuşurlardı; ben de diyorum ki, eğer İngilizce konuşuyor olsalardı, *Shakespeare'in* ince ince örülmüş sözcükleriyle konuşurlardı."[45]

Ovid'in *Metamorphoses* adlı eseri Tudor döneminde popüler bir ders kitabıydı ve Shakespeare'in kariyeri boyunca de öyle kalmaya devam etti.[46] Daha önce gördüğümüz gibi, *Yanlışlıklar Komedyası* için Plautus'tan faydalanmıştı ve *JuliusCaesar**, *Hamlet***

---

44. *Twelfth Night*, son satır.

45. Schoenbaum (1975), s. 140; Francis Meres, *Palladis tamia, Wits treasury, the secondpart of Wits commonwealth* (London, 1598).

46. Schoenbaum (1987), s. 70. Shakespeare, Arthur Golding'in 1567 tarihli *Metamorphoses* çevirisini okumuş olmalıdır.

* William Shakespeare, *Julius Caesar*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

** William Shakespeare, *Hamlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

ve *Macbeth*'teki* hayaletler Seneca'dan geliyordu. Shakespeare içinse en önemli nokta "en mükemmeli" olmaktı, tıpkı Vasari için olduğu gibi (resim 3.3). *Romeo ve Juliet*'in** kitap haline getirilmiş versiyonu ilk kez bir korsan kitapçık olarak 1597 yılında yayımlandığında başlığı şöyleydi: "Romeo ve Juliet'in harikulade mağrur trajedisi; Saygıdeğer Lord Hunsdon'ın hizmetkârları (o dönemde Shakespeare'in kumpanyasının adı) tarafından sık sık (büyük alkışlarla) halka açık olarak oynandığı şekliyle". İki sene sonra, kötüsünü bertaraf etmek üzere daha iyi bir korsan kitap piyasaya sürülüyordu; bu yeni kitabın başlığıysa şöyleydi: "Romeo ve Juliet'in En Mükemmel ve Acıklı Trajedisi... yenilenmiş, genişletilmiş ve düzeltilmiş haliyle".

Peki *Romeo ve Juliet* oyununun erdemi neydi? Bu soruyu yanıtlamanın en iyi yolu, Shakespeare'in Romalıları konu aldığı oyunlarda yaptığımız gibi, onun oyununu, model aldığı oyunla kıyaslamak olacaktır. Daha detaylı inceleme yapmak isteyen okurlar, Shakespeare'in ana kaynağı olan Arthur Brooke'un uzunca şiiri *The Tragical History of Romeo and Juliet*'i (1562) okuyabilirler; şiir, oyunun Arden baskısının ek bölümünde de yeniden yayımlanmıştır.[47] Shakespeare, Brooke'dan çok fazla şey almıştı: ana konusunu, alt planını, karakterlerini, belli olayları, hatta cümlelerini. Ama şiirle oyun arasındaki her bir paralel pasajdan Shakespeare'in mükemmelliği fışkırır.

Shakespeare'in, orijinal bağlamından ayrı olarak, tam yerinde kullandığı ifadeler, İngilizcenin deyimleri haline gelmiştir. Ancak çalışmalarını açıklanabilirliğin ötesindeymiş gibi Deha olarak tanımlamak yanlış yönlendirici olur. Shakespeare'in, elindeki kaynaklarla yaptığı şey muhteşemdir, ama açıklanamaz değildir. Benzer şekilde, onun nazımıyla kaynak malzemesi arasındaki farkı "orijinallik" olarak tanımlamak da değerini gözden kaçırmak olur. Shakespeare'in orijinalliğinden önce iyiliği gelir. İyi olan şeyin özelliği de ilgi çekici, doyurucu, heyecan verici olmasıdır: İzleyicinin Shakespeare'i sevmesini sağlayan nitelikler bunlardır.

---

* William Shakespeare, *Macbeth*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

** William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

47. William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, ed. Brian Gibbons (1980; London: Methuen, 2000).

4.3 Lekesiz Kâğıtlar

Shakespeare'in uygulamalarının ortaya koyduğu kanıtlar, eğitim almamış orijinal bir Deha olduğu şeklindeki on sekizinci yüzyıl efsanesiyle o kadar çelişki içindedir ki, bu büyük oyun yazarının bu kadar kapsamlı biçimde yanlış tanıtılma noktasına nasıl geldiğini anlamaya çalışmamız gerekir. Şurası belli olmaktadır ki; eleştirmenlerin bir şair hakkındaki yargılarını onun çalışma metotlarını incelemeksizin ilan edebilmelerine imkân veren bir edebiyat eleştirmenliği geleneği var olmuştur.

1616'da, yani Shakespeare'in öldüğü yıl, Ben Jonson derleme eserlerden oluşan *Works* adlı çalışmasını yayımlamıştı; dolayısıyla da çağdaş eserler adına, antik dönemin dramlarınkiyle kıyaslanabilir bir statü talep etmiş oluyordu. Shakespeare, normalde oyunlarını kitap haline getirip yayımlamamıştı. Oyunları sahnelenmek üzere yazılmıştı ve Shakespeare'in oyunculuk şirketi de bunları kitap haline getirerek rakiplerine yüksek kalite senaryolar sunmuş olmak istemiyordu. Diğer yandan King's Players adlı şirkette birlikte çalıştığı aktörler olan John Heminges ve Henry Condell'i, *Comedies, Histories, and Tragedies* adlı kitapta Shakespeare'in oyunlarını derleyip 1623 yılında (resim 4.1) yayımlamaya iten unsur muhtemelen Jonson'ın az önce bahsettiğimiz *Works* adlı çalışmasıydı. "Çeşitli Kesimlerden Okurlarına" yaptıkları seslenişte Heminges ve Condell şöyle yazmışlardı: "Doğayı memnuniyetle taklit eden biri olmasının yanı sıra, onu en nazik biçimde ifade eden kişiydi [Shakespeare]. Aklı ve eli birlikte çalışırdı ve düşüncelerini öylesine büyük bir rahatlıkla kelimelere dökerdi ki, ondan gelen kâğıtlarda leke gördüğümüz pek ender olurdu."[48] Shakespeare'in Holinshed'in, Plutarch'ın, Arthur Brooke'un ve daha birçoklarının metinlerini çıkış noktası olarak kullandığını görmüştük. Ve eğer Shakespeare, oyunlarını büyük bir akıcılıkla yazıyorduysa ve hiç tereddüt etmediği için tüy kaleminden bir damla bile mürekkep damlatmıyorduysa, hiçbir şeyin üstünü çizip revize etmeye gerek duymuyorduysa, bu durumda yeteneği gerçekten de Deha olmak iddiasını taşıyabilirdi.

Shakespeare oyunlarının derlemesi olan *First Folio*'nun başlık sayfasında anons edilen "Hakiki Orijinal Kopyalara göre" ifadesinin çelişkili çağrışımları üzerinde düşünmemiz gerekir. Yukarıda

48. Methiye şiirleri derlemesi için, bkz. Shakespeare (1986), s. xli-xlvii.

bahsi geçen lekesiz sayfaların Shakespeare'in çalışma pratiğinin kanıtı olabilmesi için, sonradan çıkarılmış kopyalar değil, çalışma kâğıtlarının ta kendisi olmaları gerekir. Bu sayfalar günümüze kadar varlığını sürdürememiştir, dolayısıyla bu değerlendirmeyi yapabilmemizi sağlayacak kanıt yoktur elimizde. Shakespeare'in vasiyetinde de herhangi bir el yazması listelenmemiştir, çünkü oyun senaryoları King's Men şirketine aitti.[49] Elle yazarak yapılan kopyalama işlemi meşakkatlidir, dolayısıyla aktörlere yalnızca kendi sıralarını ve kendi "kısımlarını" belirten rulolar veriliyordu. Yalnızca suflörün bütün bir oyun metnine ihtiyacı vardı, şirket de bunu gelecekteki kullanımlar için güvenli bir şekilde saklıyordu. *Folio* adlı derlemede yer alan oyunların en azından bazılarındaki yazımlar belli bir profesyonel senaryoya ait olduklarını gösterircesine karakteristik özellikler taşımaktadır.[50] Bir an durup düşündüğümüzde, Heminges ve Condell tarafından neredeyse lekesiz halde bulunmuş metinlerin, Shakespeare'in çalışma kâğıtlarından gelmiş olmak yerine, King's Men şirketinin saklama çekmecesinden alınmış olmaları çok daha yüksek ihtimal gibi görünmektedir. Ama yine de bunu kesin olarak bilemiyoruz.

İlham

Shakespeare'e böylesine akıcı bir kompozisyon yeteneği atfetmiş olan aktörler, büyük şairlerin ilhama ihtiyaç duyduklarını biliyor olmalıydılar. Geleneksel anlayışa göre, Mezmurlar kitabı, Kral Davut'un ilham alarak bestelediği ilahilerden oluşur. Sekizinci yüzyıla ait Mezmurlar kitabında yer alan güzel bir tezhip (yaldızlama), Davut'u, alkış ve boru sesleri eşliğinde lirini çalarken tasvir eder; aynı esnada yanındaki kişilerden biri bir rulo üzerine yazılar yazarken diğeri de tablet üzerine yazmaktadır (resim 4.3). Muhtemelen biri sözleri kaydederken diğeri de müziği kayıt altına almaktadır. Çünkü kitapta yazılanlara göre Davut, Saul'un ölüm haberi üzerine ağıt yakmaya başlar ve bu ağıtın Yehuda'nın evlatlarına öğretilmesi gerektiği emrini verir:

---

49. Schoenbaum (1987), s. 305.

50. Bkz. Vivian Salman'ın "Shakespeare'in Yazım ve Noktalama Kullanımı" üzerine makalesi; yer aldığı kaynak William Shakespeare, *The Complete Works*, Orijinal yazım baskısı, Stanley Wells and Gary Taylor, editörler, (Oxford: Clarendon Press, 1986), s. cliii-lvi.

"İsrail'in güzelliği senin yüksek tepelerinde katledildi:
... Saul ve Jonathan yaşamları boyunca tatlı ve neşeliydiler,
Ve ölümde de ayrılmadılar:
Kartallardan çevik, Aslanlardan güçlüydüler.
Ey İsrail'in kızları, Saul için ağlayın,
Sizi al renkli giysilerle ve diğer güzelliklerle donatan,
Giysinizi altın süslerle bezeyen Saul için ağlayın!..."

(2 *Samuel*, 1.19-24)



Resim 4.3: English School, *Kral Davut Saray Müzisyenleriyle Birlikte Arp Çalıyor*, yaklaşık MS 820-50, Mezmurlar Kitabı (Cotton'ın yazdığı Mezmurlar Kitabı A I, yaprak 30 sol taraf) (© British Library Board. All Rights Reserved / Bridgeman Art Library)

Davut, düşüncelerini toparlamaya gerek bile duymadan o uzun ve unutulmaz ağıtını yaktı. Samuel kitabının yazarı da, Davut'un, çocukluğundan beri herhangi bir ağıt geleneği üzerinde çalışmış olduğuna dair bir şey söylemez. Eğer böyle bir gelenek üzerinde çalışmış olsaydı, belki yalnızca küçük ayarlamalarla kralın ve oğlu Jonathan'ın ölümlerine uygun hale getirebileceği bir kalıp olurdu elinde. Ama böyle bir durum yoktu ortada ve eski bir çoban olan Davut, ilahi güçlerin ilham verdiği bir ağıtın sözcüsü olduğu için, Saul'un yerine geçmek adına Tanrı'nın seçimi olarak gösteriliyordu.

İtalyan Rönesans dönemi yazarları da, Tanrı'nın seçtiği kişilerin fazla efor sarf etmeden eser verdikleri anlayışına geçerlilik kazandırmışlardı. Platon, şairlere bazı tanrılarca (biz buna Nitelik derdik) ilham verildiğini öğretmiştir; dolayısıyla modern dönemdeki ilk Platon çevirmeni olan Marsilio Ficino da Platon'un eserleri için şöyle yazacaktı: "Ölümsüz Platon'un, Tanrı'nın lütfuyla, kendi döneminin insanları için kolayca başardıklarıdır bunlar." Platon'un kolayca [*facile*] yazmış olduğunu düşünmesine neden olacak hiçbir delil yoktu elinde, yalnızca diyalogların son halini görmüş olma şansı vardı çünkü. Ama kendi eseri *Platonic Theology* (1482) üzerinde kendisinin ne kadar çok çalışması gerektiğini kabul ediyordu: yazdığına göre, Platon'u yalnızca taklit etmiş ve Tanrı'nın da yardımını almıştı, ama yine de bu iş "büyük emeklerin meyvesiydi" ve çok yorucu olmuştu.[51]

Baldassare Castiglione (1478-1529), *The Book of the Courtier* adlı kitabında, edebiyat eleştirisi olarak adlandırmamız gereken şeye uzun pasajlar adamıştı. Shakespeare'in neredeyse bütün oyunlarında saray mensupları ve prensler önemli roller alır, dolayısıyla Shakespeare'in, Sir Thomas Hoby'nin yaptığı *The Courtier* (1561) çevirisinden faydalı malzemeler toplamış olması ihtimali vardır. Shakespeare'in aktörleri bu kitapta ideal bir saraylının nasıl davranması gerektiğine dair eğitici yaklaşımlar bulabilirdi. Aşağıda Castiglione tarafından yazılmış ve Hoby'nin çevirisinde yer alan bir ithaf mektubundan alınmış pasajı görebilirsiniz:

> "... Herkes, Boccaccio'nun kıvrak zekâlı biri olduğunu düşünüyordu... kıvrak zekâsının ve doğal eğilimlerinin [*dall'ingegno ed instinto suo naturale*] kendisine yol göstermesine izin vererek yazdığında, başka hiçbir çalışmaya veya yazdıklarını düzeltmeye gerek duymadan çok iyi işler çıkarıyordu. Bütün gücüyle çalışarak en iyisini ve en güzel dillisini yaratmak için kendini zorladığındaysa sonuç bu kadar iyi olmuyordu."[52]

---

51. Marsilio Ficino, *Platonic Theology*, Cilt 1, Çev. Michael J.B. Allen ve John Warden (1482; Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), s. 10-13. Plato's Ion puts his case for the inspired rhapsode. Platon'un *Ion*'u ilham veren konuşmanın temelini ortaya koyar.

52. Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Çev. Thomas Hoby (1561; London: Dent, 1928, 1974), s. 11; Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528; Garzanti Editore, 2000), s. 7.

Kıvrak zekâ ve doğal eğilimlerin, düzeltmelere tercih edilmesi çok eskilere dayanan bir konudur; dolayısıyla Castiglone de bu anlayışı örneğin Yaşlı Pliny'den almış olabilir.[53] Bazı insanların bu nitelikle doğmuş oldukları düşüncesi Castiglione tarafından şöyle vurgulanıyordu:

> "Yıldızlardan gelen bir lütuf mudur ya da tabiatın işi midir bilinmez ama şurası gerçek ki, bazıları böylesi inceliklerle donatılmış olarak doğar; öyle ki sanki dünyaya doğarak gelmemişler de, bunun yerine doğrudan bazı tanrıların elinde şekillendirilmiş gibidirler ve hem bedenleri hem de zihinleri bütün iyiliklerle donatılmıştır. Ve yine yetersiz ve sönük insanlar da görürüz... durmaksızın gösterilen özen ve iyi yetiştirme bile çoğunlukla çok az meyve verir; diğer lütuf sahibi kişi ise biraz ilgiyle tüm mükemmelliğin en kusursuz noktasına ulaşacaktır [*summa eccellenzia*] (Hoby)."[54]

Çalışkanlığa karşı doğal yeteneğe övgüydü bu. Castiglione, şairden veya ressamdan bahsetmiyordu (Sanatçıdan da bahsetmiyordu); onun bahsettiği, profesyonel saray mensuplarıydı. Aklından ne geçirdiğini açıklamak adına bir örnek olarak, Kardinal Ferrara'yı tanımlamıştı; kardinalin şans eseri doğuştan gelen özellikleri kişiliğini, görünümünü, konuşmalarını ve tüm hareketlerini etkilemişti. Ama Ficino gibi Castiglione'nin de kendi uygulamaları öğretisinden farklıydı. Kitabını 1528 yılında, ölümünden bir yıl önce, izinsiz kopyaların ortalıkta dolaşması yüzünden yayımlamak zorunda kalana kadar *The Courtier* üzerinde yıllar boyunca düzeltmeler yapmıştı. Çünkü Castiglione, kendisini bir çelişkinin boynuzları üzerine bırakmış oluyordu: eğer şanslı doğum, kusursuz saraylıyı gereken inceliklerle donatıyorduysa, bu durumda böylesi inceliklerin nasıl kazanılacağını anlatan bir kitaba başvurulmasına ne gerek vardı? Dahası, başkalarına doğuştan bahşedilen özellikleri kazanabilmek adına bu kadar titiz çalışma yürütmek zorunda kalmış olan yazarına da ihanet etmiş olmuyor muydu bu kitap?

Castiglione bu açmaza o meşhur tavsiyesiyle yanıt vermiştir:

---

53. Örneğin, Pliny, *Natural History*, 34.92: Bronz heykeltıraşı Callimachus "Dans Eden Lakonia'lı Kadın" eserini vermiştir, tamamlanmış bir eser ama aşırı özen tüm cazibesini ortadan kaldırmış [emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit]".

54. Castiglione (1974), s. 32; Castiglione (2000), Primo Libro, XIV, s. 40.

"... her şeyi belli bir soğukkanlılıkla [*sprezzatura*, "cool" olmak] icra etmek; bu, tüm sanatkârlığı gizler ve kişinin söylediği veya yaptığı her şeyi çabasız ve doğallıkla yapılmış gibi gösterir. ...Dolayısıyla işin aslını söylemek gerekirse, gerçek sanat, sanat gibi görünmeyendir; ve en önemli nokta da bunu gizlemektir, çünkü çaba gösterdiği ortaya çıkarsa, kişi, bütün kredisini kaybeder ve şöhretini bitirir."[55]

Mona Lisa'yı bir resimden ziyade bir kadın gibi gören o erkek eleştirmenler, farkında olmadan Leonardo'nun "gerçek sanatını" kabul ediyorlardı. Eğer bir on altıncı yüzyıl şairinin çalışması, arkadaşları tarafından çabasız bir rahatlıkla ortaya çıkmış olmakla övülüyorsa, buradaki komplimanı fark etmemiz gerekir; ancak bu övgüyü şairin icraatına dair tam anlamıyla doğru bir saptama olarak kabul etmek zorunda değiliz. Leonardo ve Shakespeare'e yapılan övgülerin bu anlamda normal bir yaklaşım olduğu, Deha için tipik model olarak gösterilen iki kişiyi daha kısaca ele almamız neticesinde açıklık kazanır.

Michelangelo

Castiglione'nin çağdaşı Michelangelo Buonarroti (1475-1564), kesinlikle sanatını gizleme arayışındaydı. Vasari, Micheangelo'yu şahsen tanıyordu ve onun hakkında bize şunları söyler:

"Şunu biliyorum ki, [Michelangelo] ölmeden kısa bir süre önce kendi eliyle yaptığı çok sayıda çizimi, eskiz ve taslak çalışmasını yakmıştı; amacı, verdiği emeği ve dehasını [*ingegno*] geliştirme metotlarını kimsenin görmemesini sağlamak ve böylece kusursuz görünmeme ihtimalini ortadan kaldırmaktı."[56]

Michelangelo, Vasari'nin *Hayatlar*'ının ilk baskısında (1550) yer alan zanaatkârlar arasında halen hayatta olan tek isimdi ve kitapta, üç yüzyıllık sanatsal gelişimin zirvesi olarak tanıtılıyordu.

---

55. Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Çev. George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1976), s. 67; Castiglione (2000), Primo Libro, XXVI, s. 59. Castiglione Latince ifade *ars celare artem* ifadesinin hükmünden yararlanmaktadır: "sanat, sanatı gizlemek içindir" veya "gerçek sanat, ardındaki sanatçılığı gizler". Bu yaklaşım Aristo'nun *Rhetoric* adlı eserinde görülür, 3.2,4: "Bu sanatı icra edenler bunu gizlemeli ve yapay bir eserden bahseder gibi görünmek yerine doğallık vermelidirler; çünkü doğal olan inandırıcıdır, ama yapay olan değildir".

56. Vasari (1996), Cilt 2, s. 736.

Göklerdeki o en sevecen Hükümdar, diye yazmıştı Vasari, doğayı taklit etmeye çalışanların sonsuz emeğini ve hatalarını gördüğünde,

> "... dünyaya, her sanat dalında ve her meslekte evrensel bir yeteneğe sahip bir ruh [*unospirito*] göndermeye karar verdi; bu ruh, yalnız başına çalışarak çizgilerin, hatların, gölgelerin ve parlak bölümlerin nasıl yapılabileceğini ve tasarım sanatında mükemmelliğin nasıl yakalanabileceğini gösterdi. Böylelikle ressamlık çalışmalarına bir rahatlama getirdi ve heykelcilikte de doğru değerlendirmeyle çalışmanın ne olduğunu göstermiş oldu..."[57]

Vasari, yaptığı övgü neticesinde, Roma'daki bu derin düşünceli figürün memnun olacağını düşünmüş olmalıdır; ancak üç yıl sonrasında Vasari'ninkine rakip, Michelangelo'dan izinli bir biyografi yazıldığında ustanın memnuniyetsizliği de ortaya çıkmış olacaktı. Bu biyografi, açıkça Michelangelo'nun hayalet yazar olarak kendisinin yazdığı bir otobiyografiydi aslında; ama görünürde Michelangelo'nun öğrencisi Ascanio Condivi tarafından yazılmıştı. Vasari, Michelangelo'nun 14 yaşındayken üç yıl boyunca ressam Domenico Ghirlandaio'nun çıraklığını yaptığını yazmıştı. Condivi ise bunun böyle olmadığını söyler. Ona göre Ghirlandaio'nun çıraklığını yapan kişi, Michelangelo'nun çocukluk arkadaşı Francesco Granacci'dir; Granacci, Michelangelo'nun kopyalaması için ustasından çizimler ödünç almıştır. Yine de, diye devam ediyordu Condivi, Michelangelo'nun kopyaları o kadar iyiydi ki, (kıskanç bir adam olan) Ghirlandaio kendi orijinallerini vermeyi istemez olmuştu. Condivi, Ghirlandaio'nun oğlu tarafından ortaya atılmış bir başka iddiayı da düzeltme gereği hissetmişti. İddiaya göre Michelangelo'nun mükemmelliği ve tanrısallığı babasından aldığı eğitimden geliyordu, ama Condivi'ye göre Michelangelo babasından hiç yardım almamıştı.

Vasari, kendisine gelen bu dolaylı azarı on beş yıl boyunca sessizlik içinde sineye çekti. Sonrasında 1568 yılında Michelangelo'nun ölmüş olmasıyla beraber *Hayatlar*'ın ikinci baskısını güvenle yayımladı. Bu kez Ghirlandaio'nun atölyesinin kayıt defterinden şu alıntıyı da ilave ediyordu:

---

57. Vasari (1996), Cilt 2, s. 642.

"1488, Nisan ayının bu ilk gününde ben Lodovico di Leonardo di Buonarrota, oğlum Michelangelo'yu önümüzdeki üç yıl için Domenico ve David di Tommaso di Currado'nun [Ghirlandaio] yanında resim yapmayı öğrenmek ve bu mesleğin alıştırmalarını tatbik etmek üzere kaydettiğimi beyan ederim; Michelangelo, adı geçen kişilerin idaresi altında olacaktır.."[58]

"Bu alıntıyı gerçeklerin ortaya çıkması için yaptım" diye ekliyordu Vasari buz gibi bir soğuklukla.

Michelangelo'nun ilk dönemlerinde kullandığı, çapraz ve düz tarama yöntemlerinin sabırla çalışılmış bir birleşimi olan kalem ve mürekkep tekniği, Ghirlandaio'ya neleri borçlu olduğunu ele verir. Dahası, günümüze kalan ilk çizimleri de, Giotto ve Masaccio tarafından yapılmış fresk figürlerin kopyasıdır. Bu resimler, Michelangelo'nun bu iki ressamın hacimli kıyafet formlarını benimsemek niyetinde olduğunu gösterir; daha sonrasında Michelangelo, Sistine Şapeli tavanındaki kâhin ve falcı kadınları bu şekilde giydirecektir (resim 4.4). Diğer yandan Michelangelo'nun tekzibini destekleyecek şekilde şunu da söylemek gerekir ki, kariyeri boyunca en istikrarlı biçimde kullandığı tema olan epik çıplaklık bu üç ressamdan türetilmemiştir. Heykelcilikte en çok tercih ettiği malzeme olan mermer kullanımında da resmi eğitim aldığına dair herhangi bir kanıt yoktur. Michelangelo, Condivi aracılığıyla bize, Granacci kendisini Lorenzo de' Medici'nin heykel bahçesine götürdüğünde heykeltıraşlıkla tanıştığını söyler. Genç adam, burada gördüğü antik dönem eserlerinin heykelcilik açısından en iyi okul olabileceğini fark eder ve hoşuna giden bir antik pan heykelini kopyalamaya karar verir. Bunun neticesinde yakınlardaki Medici kütüphanesinde çalışan bazı duvarcı ustalarını kendisine bir parça mermer ve gerekli araç gereci vermeye ikna eder. Baş kısmını bitirmek üzereyken Lorenzo il Magnifico çalışmasını görür ve böylesi mükemmel bir çalışmanın bu kadar genç birinin elinden çıkması karşısında hayretlere kapılır. "Tüm *virtu*'lara babalık eden kişi olarak Lorenzo bu yeteneği desteklemeye karar verir, böylece genç adamı kendi hanesine çağırır ve ona oğluymuş gibi davranmaya başlar. Vasari bu hikâyeyi *Hayatlar*'ının ikinci baskısına ilave ederken, Michelangelo'nun bu pan heykeline başlamadan önce ne mermere ne de keskiye dokunmuş olduğunu da ekler.

58. Vasari (1996), Cilt 2, s. 644 & 645.



Resim 4.4: Michelangelo, Kâhin Ezeikel, bir madalyonu tutan iki çıplak genç figürünün altında yer alır, 1508-12, fresk, Roma, Sistine Şapelinin tavanından detay görüntü (fotoğraf: Bridgeman Art Library). Bunun gibi dinamik, bükümlü pozlarda Michelangelo oturur haldeki kâhinlerine farklı varyasyonlar ve ilgi uyandıracak hareketler yüklemiştir, dolayısıyla da benzersiz *virtu*'sunu ortaya koyar.

Condivi, Michelangelo'nun kendinden önceki zanaatkârlara herhangi bir şey borçlu olduğunu reddetmek konusunda neden bu kadar keskin olduğunu da laf arasında aktarır; kullandığı ifadelerse o kadar özgüvenlidir ki, ustasının ağzından çıkan kelimeler olduğu izlenimi hayli güçlüdür:

> "Doğanın güçlerinin ve eğilimlerinin Tanrı tarafından sabitlenmiş ve buyrulmuş belirli sınırları olduğunu düşünmüşümdür her zaman ve bu sınırlar sıradan yeteneklerce aşılamaz [*virtu ordinaria*]... Ve şuna inanıyorum ki, O'nun tüm bu güçleri tek bir insanda toplanmış durumda ve dolayısıyla bu kişi herkesten önde bir konuma yerleştirilmiştir ve o, belli bir yetenek alanında kuralları ve normları [*essempio et norma*] teşkil eder durumda olmalıdır."[59]

59. Ascanio Condivi, *'Life of Michelangelo Buonarroti'*, yer aldığı kaynak Michelangelo, *Michelangelo, Life, Letters, and Poetry*, Çev. George Bull (Oxford: Oxford University Press, 1999), s. 59.

Bu alıntıya bakarsak eğer, belli bir mesleki alanda sonraki dönem icracılar kayda değer bir şeyler üretebilmek için bu kurucu babayı başlangıç noktası kabul etmelidirler; tıpkı Floransa çan kulesinde tasvir edilen sanatların mucitleri gibi (Tablo 5 & resim 1.7). Yukarıdaki sözlerinin ardından Condivi, ilgi uyandıracak şekilde örnek olarak *ikişer* kurucu baba gösterir: felsefede Platon ve Aristo, hitabette Demosthenes ve Cicero, matematikte Öklit ve Arşimet, tıpta Hipokrat ve Galen ve şiirde Homeros ve Virgil. Eğer Michelangelo kendisini bu sınıfta görüyorduysa, Sistine Şapelinin tavanını resmederken hemen yakınlardaki papalık dairelerindeki freskleri yapan Raphael'in başarısını ne büyük bir tehdit olarak algılamış olduğunu anlayabiliriz. "Raphael'in bu sanatı doğuştan edinmediğini, uzun çalışmalara dayandığını söylediğini duydum" diye yazmıştı Condivi. Yine Condivi'den öğrendiğimize göre, Raphael, Michelangelo'nun döneminde doğmuş olduğu için Tanrı'ya şükrediyordu, "çünkü ressam olan babasından ve ustası Perugino'dan öğrenmiş olduğundan farklı bir tarzı Michelangelo'dan türetmişti".[60] Leonardo da kolayca bir kenara atılacak biri değildi ve Vasari, Leonardo ve Michelangelo'nun birbirlerine "çok büyük tiksintiyle" baktıklarını bildirir.[61]

Ama Michelangelo'nun doğanın çocuğu olarak görünme kararlılığı, Castiglione'nin yüzleştiğinden farklı olsa da, yine de bir ikilem doğuruyordu. Doğa nasıl olup da Michelangelo mükemmelliğinde ve tanrısallığında bir insana taş kesmek gibi bayağı ve kirli bir iş yaptırabiliyordu? Michelangelo'nun ilk biyografisini yazmış olan Paolo Giovio, 1520'lerde bu anormalliği şöyle kaleme almıştı: "Ancak böylesi büyük bir deha olmasıyla [*tanti ingenii vir*, "bu kadar yetenekli bir adam"] çelişki oluşturacak şekilde doğası o kadar sert ve kaba sabaydı ki, evdeki alışkanlıkları inanılmaz ölçüde kirli paslıydı..."[62] Condivi de, Michelangelo'nun yalnızca kıyafetleriyle yatmakla kalmadığını, aynı zamanda botlarını da çıkarmadığını, bu yüzden de nihayetinde botlarını çıkarmaya kalk-

60. Michelangelo (1999), s. 60 & 70.

61. Vasari (1996), Cilt 1, s. 639, Leonardo'nun Yaşamı.

62. Paolo Giovio, ed. Renzo Meregazzi, *Gli Elogi degli Uomini Illustri* (Roma, 1972), s. 230; çevirinin yer aldığı eser Linda Murray, *Michelangelo, His Life, Work and Time*(London: Thames & Hudson, 1984), s. 6-7.

tığında beraberinde derisinin de geldiğini doğrulamaktadır.[63] Michelangelo'nun babasından Roma'da yaşayan 25 yaşındaki heykeltıraşa gelen mektupların en eskilerinden birinde, babası oğluna sağlığı için asla yıkanmamasını öğütlemektedir; yıkanmak yerine vücudunu sildirmesinin yeterli olacağını söyler.[64]

Michelangelo'nun, sahip olduğu *virtu* ile kirli mesleği arasındaki zıtlığa bulduğu çözüm çok zekiceydi. Küçük bir bebekken – bunu da Condivi aracılığıyla öğreniyoruz– Settignano'lu bir sütanneye verilir; bu sütannenin babası ve eşi duvar ustasıdır. Dolayısıyla bir duvar ustasının keskisinden keyif alması şaşılacak bir şey değildir, derdi Michelangelo, çünkü "memeden emilen süt bizi bazen öylesine güçlü etkiler ki... doğal eğilimlerimizin yerini çok farklı türde bir başka eğilim alabilir."[65]

Bu fantezinin ardında bir çocukluk anısı yatıyor olabilir miydi? Floransa'nın büyük bölümünün inşasında kullanılmış olan gri renkteki *pietra serena* kumtaşı, Floransa'ya iki saatlik yürüyüş mesafesindeki Settignano'daki taş ocaklarından çıkarılıyordu. Bunun bir sonucu olarak da Floransalı saygıdeğer heykeltıraşların önemli bir bölümü Settignano'dan geliyordu. Ve Condivi'nin verdiği bilgiye göre burada Michelangelo'nun babasının da bir mülkü vardı. Eğer bebek Michelangelo bu bölgede bir sütanneye verildiyse ve sonrasında da çocukluğunun bir dönemini burada geçirdiyse, bu durumda Floransa'ya gönderilecek taşlar üzerinde mimari ve süsleme işçiliği yapan bölgenin taş ustalarının, bu küçük çocuğun atık durumdaki taşlar üzerinde ödünç araç gereçle oyun oynamasına izin vermiş olmaları da akla yakındır. Yaşlı Michelangelo, Condivi'ye, Medici kütüphanesinde çalışan taş ustalarının kendisine antik pan heykelini yapmak üzere araç gereç ve mermer verdiklerini söylediğinde en azından bu kadarını kabul etmeye yaklaşmıştır diyebiliriz. Hem bu hikâyede hem de sütanne hikâyesinde Michelangelo, çocukluk anılarını yetişkinlik döneminde kendisine biçtiği imaja daha uygun hale getirirken çok da yalan söylemiyordu diyebiliriz. Michelangelo'nun babası, oğlunun bir taş ustası olmasından asla hicap duymazdı, der bize Condivi, hatta "bir heykeltıraşla bir taş

63. Michelangelo (1999), s. 70.

64. Mektup tarihi 19 Aralık 1500; bkz. *Il carteggio di Michelangelo*, editörler G. Poggi, P. Barocchi, & R. Ristori (Firenze: Sansoni, 1965-83), Cilt 1, s. 9.

65. Michelangelo (1999), s. 9.

ustası arasında ne kadar fark olduğunu [*quanta differenza fusse tra scultore & scarpellino*]" anlayamıyordu.[66] Michelangelo, ilerleyen yaşlarında bile sosyal konumunun belirsizliklerini çözümlemek açısından babasını yardıma çağırırdı.

Vasari ise, Michelangelo'nun heykelcilikteki ilk adımlarına dair farklı bir hikâye anlatır bize. Onun yazdıklarına göre, Lorenzo il Magnifico, bahçesinde bir heykeltıraşlık okulu açmıştır. Okulun idareciliğine ise Donatello'nun eski bir öğrencisi olan Bertoldo atanır. Vasari bize, Ghirlandaio'dan gelecek vaat eden gençleri okuluna göndermesini isteyen kişinin Lorenzo olduğunu söylemektedir. Bertoldo'nun kil ve mum ile çalışan bir bronz heykelcisi olduğunu biliyoruz; bu malzemeyle o, antik dönem lahitlerini model alarak savaş rölyefleri yapıyordu. Michelangelo'nun günümüze kalan en eski heykeli de böylesi bir savaşı anlatır, gerçi onun şekilden şekle giren figürleri çıplak tasvir edilmiştir. Michelangelo, bu eserin modelini kil ve mumla hazırlamış da olabilir, ama günümüze kadar kalan rölyefin kendisi (şu anda Casa Buonarroti, Floransa'dadır) mermerdendir. Genç Michelangel, Medici hanesinde Pollaiuolo'nun resimlerini ve hareket halindeki epik çıplak figürlerinin yer aldığı baskılarını görmüş olmalıydı, ki bir nesil öncesinde Leonardo'yu çok etkileyen çalışmalardı bunlar (resim 3.9). Bunları kopyalayarak bu modelleri –ve Medici bahçesindeki antik heykelleri– özümsemiş olan Michelangelo, (muhtemelen sır olan) taş kesme becerisini çıplak figürlere uygulayabilmişti. Antik dönemin mermerden eserlerine karşı duyduğu büyük hayranlık, mermer konusunda sahip olduğu beceri neticesinde daha da hararetlenmiş ve bu genç adamı daha da şevklendirmiş olmalıydı. Böylesi bir çalışmanın, erkek bedenine duyduğu tutkuyu özgürce uygulamaya dökmesine imkân verdiğini göz önünde bulundurduğumuzda, Michelangelo'nun, hayatını ne tip çalışmalarla geçireceğini gözünde canlandırabildiği an, bu andır diyebiliriz.

Michelangelo'nun bir heykeltıraş olarak ilk adımlarına dair elimizdeki kanıtları biraz abartılı şekilde yorumlamış olabilirim ya da olmayabilirim; ama neticede şunu söyleyebiliriz ki, yarattığı çıplak erkek figürleri için kullandığı kalıpları antik heykellerden, nehir tanrılarından, at terbiyecilerinden, heykellerle süslenmiş lahitlerden

66. Michelangelo (1999), s. 13.

ve Roma'nın diğer ünlü antik eserlerinden almıştı (resimler 7.2-4). Bu modelleri, elindeki işe eşi görülmemiş sayısız çizim aracılığıyla adapte ederek maharetini test ediyordu. *Hayatlar*'ın ikinci baskısında Vasari şu noktanın altını çizer: "Michelangelo, hafızası çok güçlü bir adamdı; böylelikle başkalarının çalışmalarını yalnızca tek bir kez görmesiyle onları kusursuz şekilde hatırlıyor ve başkalarının neredeyse hiç fark etmediği şekilde bunlardan yararlanabiliyordu."[67]

Condivi, *Life of Michelangelo* biyografisinin sonlarına doğru, ustasının zihnini meşgul eden bir başka hassas konuya değiniyordu. Ömrü boyunca prensler ve papalar için çalışmış olmasına ve onlarla aynı sosyal sınıftan olduğuna kendini ikna etmiş olmasına rağmen, Michelangelo bir saraylının kolaylıkla takındığı nazik tavırları asla sergileyemiyordu. Castiglione'nin yazdıklarından, Shakespeare'in prenslerine eşlik eden karakterlerden ve Vasari'nin Raphael ile Leonardo'yu kutsayışından gördüğümüz üzere bu saraylı tavırlar on altıncı yüzyılda en fazla hayranlık duyulan meslek konumundaydı. Bu yüzden de Condivi'nin, Michelangelo'nun kaba sabalığı için bir açıklama bulması gerekiyordu. Bize anlattığına göre, Michelangelo gençken kendisini resme ve heykelciliğe öylesine adamıştı ki, insanlardan uzak kalmıştı: bunun neticesinde de bazıları onun kendini beğenmiş, bazıları da tuhaf ve fantastik [*bizzarro & fantastico*] biri olduğunu düşünüyordu. Günümüzde biz bu özellikleri Deha olmanın doğasına atfedebilirz, ama Condivi'ye göre bunlar birer defoydu ve Michelangelo'nun bunların ortaya çıkışında suçu olduğunu reddediyordu. Yazdığına göre, birçok mükemmel insanda olduğu gibi,

> "... *virtu* aşkı ve durmak bilmeden bunun üstünde çalışması onu yalnızlaştırdı ve bunlar ona öylesine bir haz ve tatmin veriyordu ki, başka insanlarla bir arada olmaktan zevk duymamanın ötesinde, rahatsız bile oluyordu; sanki meditasyonunu bölüyorlarmış gibiydi; insanlarlayken de yalnız olduğu zamanlardakinden daha az yalnız değildi zaten (muhteşem Scipio'nun kendisi için söylediği gibi)."[68]

Sosyal açıdan beceriksiz Michelangelo, yalnızca Nitelik onu işiyle bir araya getirdiğinde huzura kavuşabiliyordu. Condivi tara-

67. Vasari (1996), Cilt 2, s. 741.

68. Ascanio Condivi, *The Life of Michelangelo*, Çev. Alice Sedgwick Wohl, 2. basım (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999), s. 102.

fından anlatıldığı gibi, olgunluk döneminde geliştirdiği arkadaşlıklar, Kilise ve Devlet kurumlarının soylularıyla ve bazı *virtu*'larıyla öne çıkan Roma'daki Floransalı göçmenlerleydi. Normalde bu soyluların arasına hiçbir zanaatkâr alınmazdı; ama Michelangelo, on altıncı yüzyılın soylularının statüsüne erişmek peşindeydi, on sekizinci yüzyıl *Deha*sınınkine değil.

Rembrandt

Daha sonraki dönemlerde Hollanda'da tutulmuş bir kayıttan anladığımız kadarıyla, büyük yeteneklerin efor sarf etmeden veya eğitim almadan başarıya ulaşmaları gerektiği fikri, erken dönem modern Avrupa'sında yaygınlık kazanmış bir yaklaşımdı. Yaklaşık 1630 tarihinde Constantijn Huygens, iki genç ressamı Leiden'da paylaştıkları atölyede ziyaret etmişti. Olağanüstü yetenekli ve fevkalade eğitimli Huygens, hem Birleşik Eyaletler Genel Valisinin hem de bir *kunstliefhebber*'in (amatör bir sanatseverin) sekreterliğini yapıyordu ve tıpkı bizim bir galeriyi veya sergiyi gezmemiz gibi ressamları stüdyolarında ziyaret ediyordu. Flandre'deki Antony van Dyck'ın ve Peter Paul Rubens'in şöhretine rakip olabilecek bölgesel ressamları keşfetmekten heyecan duyuyordu. Yaptığı ziyaretleri Latince tuttuğu günlüğünden öğrenebiliyoruz:

> "Leiden'li bu soylu genç çiftin" yeteneklerinden oldukça etkilenen Huygens, soyluluğun bir kan meselesi olamayacağını düşünüyordu (kendisinden önce Castiglione'nin düşündüğü gibi). Hatta soyluların bedeninin sıradan insanlardan veya köylülerden farklı olmadığına dair doktorlar tarafından yapılmış anatomik tahliller olduğunu duymuştu. Bu iki ressamdan Jan Lievens'in babası nakışçı iken, Rembrandt van Rijn'in (1606-69) babası bir değirmenciydi. "Böylesi iki mucizevi yetenek ve becerinin [*monstra duo ingeniorium et sollertiae*] iki çiftçi çocuğundan çıkmasına kim hayret etmezdi?" diye sormuştu Huygens kendi kendine. *Sollertiae* kelimesi, *sollus* ("bütün") kelimesinin *ars* ("sanat") kelimesiyle birleşerek oluşturduğu "beceri" veya "uzmanlık" anlamında bir kelimedir. Bu genç ressamlar yetenekli ve uzmandı, ama Huygens'in aldığı notlara göre, "eğitmenlerine hiçbir şey borçlu değiller, her şeyi doğal yeteneklerine [*ingenio omnia*] borçlular."[69]

69. Walter L. Strauss & Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents* (New York: Abaris, 1979), 1630/5.

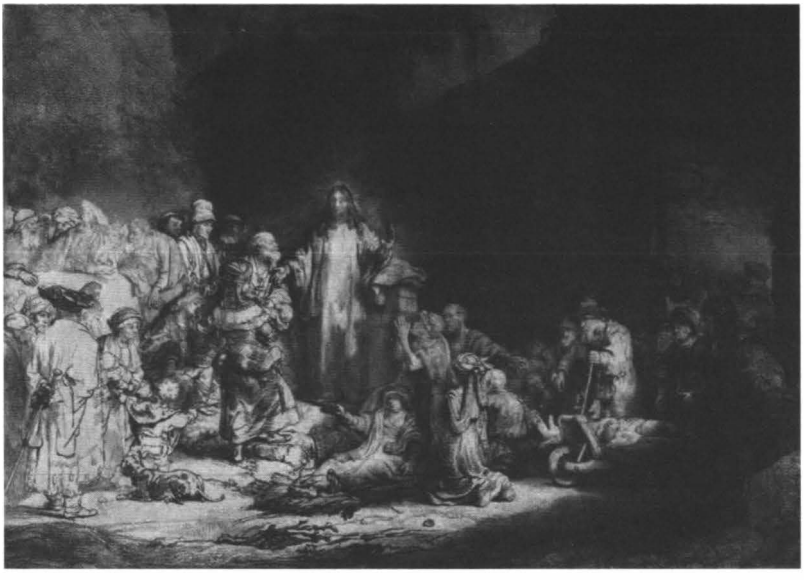
Bu hoş düşünce, incelememizden kaçamaz. Rembrandt'ın hayatını kaleme alan ilk yazar, 1641 yılında yazdığı biyografide, genç adamın "sanatın temel kural ve ilkelerini" memleketi Leiden'da "iyi bir ressamın" çıraklığını yaparken öğrenmiş olduğunu belirtir, sonrasında Amsterdam'da "iyi tanınan" Pieter Lastman'ın himayesinde çalıştığını söylemektedir.[70] Huygens belli ki, Rembrandt'ın altı ay boyunca dönemin en saygın Hollandalı tarih ressamıyla birlikte kalmış olduğundan habersizdi. Ve Rembrandt, Leiden'a geri döndüğünde tarihi konuları Lastman'ın eserlerine çarpıcı bir benzerlikle resmedebiliyordu; Lastman'ın oluşturduğu örnek, Rembrandt'ın sanatını kalıcı olarak şekillendirmişti. Örneğin Lastman'ın İsa ve Kenanlı Kadın (resim 4.5) adlı resmi, Rembrandt'a metinlere de bağlı kalarak bir grubu nasıl yapılandıracağını ve vurgulayacağını öğretmişti. Resim, İncil'de İsa'nın bir tartışmada bir başkasına yanıt verdiği tek durumu tasvir eder. İsa, misyonunun Yahudi olmayanlarla ilgili olmadığını söyler: "Yalnızca İsrail hanesinin kayıp koyunu için gönderildim... Çocukların yiyeceğini alıp köpeklere fırlatmak adil değil" (Matta 15.21-28 ve Markos 7.24-30). Lastman'ın tasvirinde İsa, ricacı kadına arkasını dönmüştür; bir yandan da ikisi de bir ekmek somununa sarılmış iki çocuğu işaret eder. Gözlerimiz, karanlık bir zeminden ışık sayesinde ayrılan kilit aktörlere odaklanır, olayı tasvir eden jest ve duruşlar da resmi üçgensel bir kompozisyon içinde birbirine bağlar.

70. Jan Jansz Orlers, alıntının yer aldığı kaynak Strauss & van der Meulen (1979), 1641/8.



Resim 4.5: Pieter Lastman, İsa ve Kenanlı Kadın, 1617 yılı tarihli ve imzalıdır, pano üzerine yağlıboya, 96*126cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Yaklaşık yirmi yıl sonrasında Rembrandt, ünlü asitle indirme resmi İsa *Hastaları* İyileştiriyor'da (resim 4.6) Lastman'ın bu araçlarından birçoğundan faydalanacaktı. Matta'nın 19. bölümünün bu yorumlanışında İsa'nın varlığı ve iki yana uzanan kolları, insanları kendisine doğru çekmektedir. Yaşlıların, hastaların ve ölmek üzere olanların hareketleri genel olarak yine bir üçgen oluşturur ve bu üçgenin üst köşesi İsa'nın başına doğru yükselir, bu noktada halesi de yine karanlığa karşı parlamaktadır. Rembrandt, İncilleri ayrıntılı olarak okumuştu ve onun figürleri Lastman'ın figürlerine göre kendi rollerini çok daha büyük incelikle ve çeşitlilikle gerçekleştirirler. Merkezde Peter, çocuğunu İsa'ya sunan genç anneyi durdurmaya çalışır. İsa'nın buna yanıtı, "Bırakın çocuklar bana gelsin... çünkü Tanrı'nın krallığı böylelerinindir" şeklindedir. Kadının hemen solunda yerde oturan genç adam, belki de İncil'deki, zenginliğini teslim edemediği için dövünen zengin genç adamdır. Yine Matta'da ifade edildiği şekliyle, zengin bir adamın cennete girmesine göre bir iğnenin ucundan geçme ihtimali çok daha yüksek olan deve de sağ tarafta görülüyor. En sol tarafta, boşanmanın yasallığını tartışan sahte sofuları görüyoruz.



Resim 4.6: Rembrandt, İsa Hastaları İyileştiriyor veya *Yüz Guldenlik Baskı*, 1639-49, asitle indirme, derin baskı, 282*397mm, (© Trustees of the British Museum)

Rembrandt, diğer ressamların yarattığı imgelerden faydalanmayı da asla bırakmadı. Masanın etrafında toplanmış sofular, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'ndeki havarilere dair bir gravürden ödünç alınmıştı. Referans almak üzere topladığı resim, baskı, çizim, alçı büst ve diğer objelerden oluşan koleksiyonun da sonraki dönemde yaşayacağı ekonomik sıkıntılarda pay sahibi olduğu söylenebilir. Bu koleksiyonun kapsamı 1656 yılındaki iflasının ardından tutulan envanterde kayıt altına alınmıştır. *Kunst Caemer*'inde, yani "sanat odasında" 150 farklı eser kaydedilmişti, ama söz konusu sanat, bugün Sanat dendiğinde aklımıza gelen şey değildi tam olarak. Koleksiyon, yaklaşık 80 baskı kitap ve resimleri de kapsıyordu (gerçi diğer ressamların resimlerinden oluşan geniş koleksiyonun çok azı buradaydı), ama bunların yanı sıra listede iki küre, madenlerle dolu bir kutu, Doğu Hindistan yapımı bir barut mahfazası ve "çok sayıda deniz kabuğu, denizciliğe ait objeler, alçılar, dünyadaki varlıklardan ve daha birçok

çeşitli objelerden alınmış alçı kalıpları" vardı.[71] Rembrandt'ın *Kunst Caemer*'i "ilginç şeylerle dolu bir odaydı" ve Oxford sözlüğünün tanımına göre ilginç kelimesi, "ilgi çekici, ender rastlanan veya tuhaf olarak değerlendirilen herhangi bir obje" olarak ifade edilebilir.

Rembrandt'ın, çağdaşları tarafından nasıl görüldüğünü, baskı kitaplarının ve resimlerinin 1658 yılındaki bu zorunlu satışını bildiren bir nottan öğrenebiliyoruz:

> "Yetenekli ressam [*konstigh Schilder*] Rembrandt van Rijn'in borcu ödenemeyen mülkünün yöneticisi, Borcu Ödenemeyen Gayrimenkuller Odası Yetkililerince ve ilgili emir uyarınca, söz konusu gayrimenkulde yer alan, Rembrandt van Rijn tarafından büyük merakla [*met een groote curieusheyt*] toplanan, önde gelen çeşitli İtalyan, Fransız, Alman ve Hollandalı ressamlarca yapılmış sanat eserlerinden [*inde Konst*, sanat koleksiyonu] oluşan grafik sanat eserlerini satmakla yetkilendirilmiştir..."[72]

Rembrandt, sıra dışı yabancı ustaların becerilerine duyduğu merak neticesinde onların eserlerini toplamaya yönelmiş yetenekli bir ressamdı. Bu anlamda kullanıldığında Hollandaca *Kunst* kelimesi, İtalyancadaki *virtu*'ya paralellik gösterir; böylece *kunstliefhebber* kelimesi de *virtuoso*'ya veya ayırt edici nitelikteki duayenliğe karşılık gelecektir.

Rembrandt'ın becerisi, sıkı çalışmayla geliştirilen (Huygens bunu teyit ediyordu) olağanüstü doğal yeteneklerine ve doğayı yakından gözlemlemesine (bazı eleştirmenlere göre fazla yakından) dayanıyordu. Ama bu beceri, aynı zamanda gençken aldığı eğitime de dayanıyordu ve doğa üzerinde yapmış olduğu gözlemler sayesinde kendinden önceki ressamlardan, resim baskıcılarından ve heykeltıraşlardan ödünç almış olduğu görsel kalıpları modifiye edebilmişti. Rembrandt, kendi sanatını Castiglione'nin genç saraylılara tavsiye ettiği şekilde öğrenmişti; bir beceride ustalaşmak isteyen her genç insan için faydalı bu tavsiye şöyledir:

---

71. Rembrandt'ın malvarlığının 1656 yılı envanter dökümünün bir çevirisi, Kenneth Clark'ın *Rembrandt and the Italian Renaissance* (London: John Murray, 1966) adlı eserinde ek bölüm olarak yer almıştır.

72. Strauss & van der Meulen (1979), 1658/29.

"Dolayısıyla iyi bir öğrenci olmak isteyen herkes her şeyi iyi yapmakla kalmamalı, aynı zamanda ustasını taklit etmek ve eğer mümkünse tam olarak reprodüksiyon yapmak için kesintisiz bir efor sarf etmelidir. Ve biraz ilerleme kaydettiğini hissettiğinde, farklı tipteki saray mensuplarını gözlemlemesi kendisi için faydalı olacaktır ve her daim yol göstericisi olması gereken doğru yargıların önderliğinde farklı insanlardan farklı nitelikler alabilecektir"[73]

Günümüzde benzer bir mantıkla öğrenciler mezun oldukları üniversitenin ardından bir başka üniversitede yüksek lisans eğitimi alıyorlar ve burada kendi alanlarına farklı yaklaşımlar gösteren uzmanlarla tanışabiliyorlar. Böylesi deneyimler de öğrencilerin referans alabilecekleri fikir yelpazesini genişletir; tabii burada da yine doğru yargılarla doğru fikirleri seçmek önem kazanır.

Jonson'ın Sanatı

Şimdi bu örnekleri aklımızda tutarak, ölümünden sonraki yüzyılda Shakespeare'in şöhreti üzerindeki değişimlerin izini sürebiliriz. Heminges ve Condell adlı iki soylu hamilerine ithafen yazdıkları mektupta, *First Folio*'yu [Shakespeare oyunlarının derlendiği eser] yayımlamaktaki amaçlarının, "kişisel çıkar veya şöhret tutkusu taşımaksızın, yalnızca Shakespeare gibi değerli bir dostumuzun ve meslektaşımızın anısını canlı tutmak" olduğunu ifade ediyorlardı.[74] Dolayısıyla İngilizce dilini kullanan herkesin bu iki aktöre bir şeyler borçlu olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan Shakespeare'in yazarken sahip olduğunu söyledikleri rahatlık, daha çok çağdaş methiye gelenekleri çerçevesiyle sınırlı kalır. *Folio* için yazdığı övgü şiirinde Ben Jonson, bu görüşün yansıttığı düşünceyi düzeltmek konusunda kararlıydı. Kendisi de bir oyun yazarı olan Jonson, oyun yazma pratiği hakkında aktörlere göre daha çok şey bildiğini düşünmüş olmalıdır:

"Ama her şeyi doğaya atfetmek olmaz;
Nazik dostum Shakespeare, paye verilmeli senin çabana ve sanatına.
Çünkü doğası olsa da şairin özü,
Biçim verebilmektir onun sanatı; ve
Yaratabilmek için bu denli canlı, tıpkı seninkiler gibi bir mısra

73. Castiglione, Çev. Bull (1976), s. 66; Castiglione (2000), Primo Libro, XXVI, s. 59.
74. Shakespeare (1986), s. xlii.

Ter dökmelidir büyük çabayla
Ve vurmalıdır çekicini örs üstüne defalarca
İşte ancak böyle biçimlendirir o güzel resmi;
Aksi halde şöhret yerine alay vardır sonunda,
Çünkü iyi bir şair olarak doğulduğu kadar,
İyi bir şair olunur da."[75]

Jonson'ın bu sözleri, Horace'ı yankılandırır: iyi bir şair, *hem* doğanın *hem de* geliştirilmesi gereken sanat, yetenek ve becerinin ürünüdür. Ancak Shakespeare'in, yarattığı kompozisyonlar üzerinde ter dökmesi gerektiği, satırlarını tekrar tekrar ele alıp çekiciyle yeniden ve yeniden dövüp şekillendirdiği iddiası onun on yedinci yüzyıl fanatiklerine pek uymaz, on sekizinci yüzyılın Deha anlayışının savunucularına ise daha da uzak görünür. Ancak sahnelendikten sonra bile oyunlarının revize edildiğine dair kanıtlar, "iyi durumdaki" yaprak metinlerle 1623 yılında basılan *Folio* arasındaki farklılıklar sayesinde gayet açıkça görülür. *Hamlet*, *Troilus ve Cressida* ve *Othello*'da değişiklikler küçüktür. *Kral Lear*'da ise farklılıklar o kadar belirgindir ki, 1986 tarihli *Clarendon Shakespeare*'in editörleri hem bu yaprakları hem de *Folio*'daki metinleri ayrı ayrı basmışlardır. Bu değişimi yaratan redaktörlük görevini üstlenmiş olması muhtemel kişilerden birinin Shakespeare'in ta kendisi olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz.

Jonson, Heminges ve Condell, Shakespeare'i şahsen tanıyorlardı; ancak Shakespeare'in şiirlerinin yer aldığı *Poems* adlı eser için bir övgü şiiriyle katkıda bulunmuş olan Leonard Digges'in böyle bir handikabı yoktu, dolayısıyla Shakespeare'e bir gönül borcu da yoktu. Ama yine de Digges, sonrasında şiirinin içeriğinin nasıl olacağını belli eden bir tersine çevrimle Jonson'ın ifadesini altüst ederek başlıyordu: "Şair doğulur, olunmaz..." diye deklare ediyordu. Sonrasında da Shakespeare'in çalışmalarına dair kendi açıklamasını sunuyordu:

75. Shakespeare (1986), s. xliv.

"... Bunu söylemeyeceğim,
Ey Okur, bir oyunu kurgulamak adına çalışma yapmak
Onun için hiçbir şey değildi -tüm o kıvrak zekânın izlediği yol-,
Şimdiye dek eşi benzeri görülmemiş bir sanat.
Sonrasında da, doğa ona yalnızca yardımcı oldu,
Çünkü bütün bu kitaba baktığınızda, göreceksiniz,
Ne Yunan'dan ne Latinlerden bir kelime taklit etmiştir,
Ne de tercümesi olan kaba saba dillerden bir alıntı vardır,
Başkalarının derleme yaptığı yerlerden bir çalıntı da bulunmaz,
Oyunlarına serpiştirmek adına
Kıvrak zekâlı birkaç arkadaştan bir anekdot dahi sormaz.
Yazdığı her şey tümüyle kendine aittir -tema, seçkin dil-..."[76]

Bu saçma övgüdeki her bir iddia yanlış. Ama maalesef geçen yıllarla beraber bu tarz fantezilere olan eğilim gitgide artıyordu. John Milton, *L'Allegro* (1645) adlı şiirinde Jonson'ın klasiklere dayalı öğrenimini Shakespeare'in hayal gücüyle kıyaslayacaktı:

"...Jonson'ın ezbere öğrendiği Romalı çorapları giyilince,
Hemen o bildik sahnelere yol alalım;
Ya da düşlerin çocuğu o tatlı Shakespeare'e gidelim,
Kendine has kuşlarının ormanda vahşice ve cıvıl cıvıl şakıdığını görmeye."[77]

Shakespeare'e, eğitime tabi olmamış kendine has bir anlatımın ilk kez atfedilişiydi bu. Jonson ise kitaplarına geri gönderiliyordu; gerçi 1623 yılında *Folio* için yazdığı şiirle Shakespeare'in bilhassa ulusal bir şair olduğu yakıştırmasının tohumlarını atan da Jonson olacaktı:

"Övün Britanyam, parmakla gösterilecek biri var sende,
Avrupa'nın tüm sahnelerinin hürmet borçlu olduğu biri.
Bir çağa değil tüm zamanlara ait biri,
Ve tüm o ilham perilerinin en iyi zamanıydı onunki
Tıpkı Apollon kulaklarımızın pasını silmeye
Ya da Merkür bizi büyülemeye geldiğindeki gibi!"[78]

---

76. Shakespeare (1986), s. xlvi.

77. Alıntı yapan ve ele alan: Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London: Picador, 1997), s. 161.

78. Shakespeare (1986), s. xliii.

1623 yılında Jonson bu mısralarıyla, Britanya'nın, antik dönemin oyun yazarlarına bile üstünlük kuran ve Avrupa'nın tüm tiyatrolarının hürmet borçlu olduğu bir oyun yazarına sahip olduğunu söylüyordu yurttaşlarına. Vatansever bir iddia olmak açısından Vasari'nin Michelangelo hakkındaki sözlerine rakiptir diyebiliriz. Bu vaatkâr fikir, üç nesil boyunca olgunlaştı; sonrasında tiyatroların kapandığı ve monarşinin restorasyona uğradığı iç savaşın ardından Fransa'da dramanın önceliğine meydan okumak için yeniden ortaya çıkacaktı. O döneme kadar yeni bir Deha kavramı ortaya çıkmıştı, Shakespeare'in imajını yeniden şekillendirmeye hazır bekliyordu. Bu oyunların Stratford'lu bir eldivencinin oğlu tarafından yazılmış olamayacağı iddiası ilk kez 1785 yılında ortaya atıldı: bu yalnızca bir soylunun yapabileceği bir işti.[79] Bu dönüşüm, on dokuzuncu yüzyılda tamamlanacaktı; o dönemde önceki yüzyılların birçok Sanatçısı bu yeni kalıba göre yeniden şekillendirildi. Ve o vakte kadar da bu süreç, Shakespeare'in toplum önündeki imajını Leonardo'nunki gibi bütünüyle dönüşüme uğrattı.

4.4 Karşı Örnekler

Yukarıdaki örnekleri ele alırkenki amaçlarımızdan biri; Leonardo, Raphael, Michelangelo, Rembrandt ve Shakespeare gibi olağandışı sanatçıların, çalışmalarını "bir Sihirbaz gibi... görünmez yollarla... Mekanik, Sanat ve Emek" olmadan şekillendirmediklerini göstermekti. Bu isimlerin hepsi imgelemlerine kendilerinden önceki Nitelik olaylarını depolamışlardı, bu olaylar da onların o unutulmaz eserlerini bırakmaları adına vazgeçilmez çıkış noktaları durumundaydı. Vasari tarafından zanaatkârlarına atfedilmiş olan *virtu*, kendilerinden öncekilerin başarıları üzerine temellendirilmişti daima. Vasari, bu açıdan hiçbir istisnaya yer vermiyordu; kutsal kabul ettiği Michelangelo'nun çalışmalarında bile. Edward Young'ın saçma varsayımlarının türevlerinin artık işe yaramaz hale geleceği anı beklemeye başlayabiliriz artık; ama o an henüz gelmedi.

---

79. Peter Holland, 'Shakespeare, William (1564-1616)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Eylül 2004; online versiyon, Mayıs 2006 (http://www.oxforddnb.com/view/article/25200, erişim 23 Ağustos 2006), 'The authorship controversy'.

Bazı olağandışı insanların başarılarının, emeğin ödülü olmaktan ziyade sihirbazlıkmış gibi göründüğü şeklinde bir itiraz olabilir. Warwick Üniversitesi'nde matematik hocası olan Ian Stewart, "bazılarımız matematik işlemleri nefes almak kadar kolay yapabiliyor" kabullenmesinde bulunmuştur. Kolejde öğrenci olduğu dönemde matematiğe en çok çalışan öğrencilerin bu alanda en başarısız olanlar olduğunu görmüştü. Kendisi aylaklık ediyor olmasına rağmen kolaylıkla birinci derece not alırken, günde 12 saat çalışan bir arkadaşı güçlükle üçüncü derece nota ulaşabiliyormuş.[80] Castiglione, bundan çok daha az sebebe dayanarak doğuştan saraylı gibi davrananlar için benzer iddialarda bulunmuştur.

Hindistanlı matematikçi Srinavasa Ramanujan (1887-1920) vakası, eğitim almamış Deha örneği olarak gösterilmektedir sık sık. Ramanujan, Cambridge'e, 1914 yılında matematikçi G.H. Hardy (1877-1947) tarafından, Hindistan'ın Madras bölgesinden gelen matematik teoremlerle dolu bir mektubun etkisiyle çağrılmıştı. Bu matematiksel önermelerden bazıları (Hardy'nin arkadaşı C.P. Snow'a göre) harika görünüyordu, bir iki tanesi gayet iyi bilinen şeylerdi ama orijinalmiş gibi ortaya konmuşlardı ve hiçbiri ispatıyla birlikte gönderilmemişti. Hardy, bu mektubu bir akşam saat dokuzda meslektaşı ve çalışma arkadaşı J.E. Little wood ile birlikte incelemeye başlamıştı: "Gece yarısı olmadan anlamışlardı, hem de kesinlikle anlamışlardı. Bu müsveddeleri kaleme alan kişi bir dehaydı."[81]

Ramanujan'ın matematiksel gücüne dair belki de en iyi bilinen anekdot, hastanede yattığı döneme aittir. Burada Ramanujan'ı ziyarete gelen Hardy, arkadaşını bir matematikçinin bir diğerini selamlayacağı şekilde selamlamıştı: "Bindiğim taksinin plakası sanırım 1729'du. Bana pek önemsiz bir sayıymış gibi geldi." Ramanujan'ın yaklaşımı ise şöyleydi: "Hayır Hardy, hayır! Çok ilgi çekici bir sayı bu. İkişer farklı sayının küplerinin toplamı olarak ifade edilebilecek en küçük sayı bu." ($1^3 + 12^3 = 1729 = 9^3 + 10^3$).[82]

---

80. Ian Stewart, gazete incelemesi Brian Butterworth, *The Mathematical Brain* (Macmillan), *The Independent*, Ağustos ve Kasım 1998 tarihleri arasındadır.

81. G.H. Hardy, *A Mathematician's Apology*, önsöz C.P. Snow (1940; Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 33.

82. G.H. Hardy, *A Mathematician's Apology*, önsöz C.P. Snow (1940; Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 37.

Rakamlarla böylesine olağandışı bir şekilde yakınlık kurabilmek, Dehanın kanıtı değil midir? Eğer Dehadan kastımız sıra dışı bir yetenek ise cevap kesinlikle "evet" olacaktır. Ancak Ramanujan'ın yeteneğinin eğitimsiz oluşunun, gelişimi açısından ciddi bir handikap olduğu ortaya çıkacaktı. Hardy, nihayetinde onunla ilgili olarak vardığı hükümde, "Ramanujan, *doğal* matematiksel deha açısından Gauss ve Euler ile aynı seviyedeydi" diyordu; ama eğitimsizliğinden gelen eksikleri ve matematik tarihine girişinin geçliği nedeniyle onlarınkine eşdeğer bir katkı yapamadı. Onun aksine Leonard Euler (1707-83) ve C.F. Gauss (1777-1855) kendi yüzyıllarının matematik devleriydiler ve olağandışı doğal yetenekleri erken yaşlardan itibaren beslenmişti; örneğin Euler Basel'deki Bernoulli, matematikçiler hanedanının üyeleri tarafından yetiştirilmişti.

Ramanujan, matematiği çocukken kendi kendine, G.S. Carr'ın 1866 yılında iki ciltlik bir metin olarak yayımlanmış olan *Synopsis of Elementary Results in Pure and Applied Mathematics* adlı kitabından öğrenmişti. Bu yetersiz hazırlık, yarım yüzyıl sonrasında yaptığı çalışmaların ihtiyaç duyduğu güce ulaşmasını engelleyecekti; ayrıca söylendiğine göre matematiksel kanıt konusunda yeterince fikri yoktu. Hardy, himayesine aldığı Ramanujan'a resmi matematik konusunda koçluk yapmak durumunda kalmıştı, hayatının en özel deneyimlerinden biri olarak tanımlıyordu bunu: "bu konuda en derin içgörüye sahip olup, bir yandan da konunun büyük bölümünden haberdar olmayan birine matematik nasıl görünür?" 1729 sayısı konusunda ise, Bruce C. Berndt, bu sonucu Ramanujan'ın Cambridge'e gelmeden önce yazdığı not defterlerinden birinde bulmuştu.[83] Bu olay Ramanujan'ın sayılara ve özelliklerine olan sevgisini gösterir; ama bu da çoğu kişinin düşündüğü gibi bir anda geliveren bir görü değildi. Olağandışı doğal yeteneğini matematiksel problemlere uygulayabilir hale gelmeden önce Ramanujan'ın matematik öğrenmesi gerekmişti. Hardy'nin vardığı yargıya göre de, eğer daha fazla ve daha erken öğrenmiş olsaydı başarıları da o nebze daha büyük olurdu.

Onun aksine Hardy, matematiksel eğilimleri yüksek iki ebeveynin çocuğuydu. Matematikteki başarısı sayesinde Winchester Okuluna burslu olarak girmiş ve burada kendisi gibi öğrencilerden

83. Bruce C. Berndt & S. Bhargava, 'Ramanujan – For lowbrows', *American Mathematical Monthly*, Cilt 100, no. 7 (1993), s. 645.

oluşan bir sınıfta eğitim almıştı. Trinity College, Cambridge'de "anlamsız olduğunu düşündüğü" matematiksel alıştırmalarla karşılaşmıştı, ta ki öğretmenlerinden biri ona Camille Jordan'ın *Cours d'Analyse* isimli kitabını okumasını söyleyene kadar (birinci basım 1882-87): "Bu çok önemli çalışmayı okurkenki şaşkınlığımı asla unutamayacağım; bu çalışma benim neslimin birçok matematikçisi için ilk ilham kaynağıydı ve bu kitabı okurken matematiğin gerçekten ne anlama geldiğini ilk kez öğrendim."[84] Hardy'nin kendisi için şöyle söylediği söylenir: "eğer bu kelimenin biraz olsun bir anlamı varsa, deha kelimesi onun için kullanılabilecek bir kelime değil demektir. O olsa olsa... kısa bir süre için dünyadaki en iyi beş matematikçiden biriydi denebilir."[85]

Matematikçilerin dahil olduğu sıra dışı insanları Romantik Deha anlayışı kalıbına uydurmaya çalışma arzusu, karşısında durmamız gereken bir içgüdüdür. 1905 yılında Albert Einstein, İsviçre'de bir patent bürosunda çalışırken özel görelilik teorisini Deha şapkasından çıkarmış yalnız bir adam değildi. Federal Politeknik Akdemisinde fizik ve matematik çalışarak geçirdiği dört yıl, onu bu alanlarda muhtemelen o dönemde mümkün olan en iyi altyapıyla donatmıştı. Dersleri asmış olması ve ilgi göstermediği derslerden kalmış olması öğrenmeye ihtiyaç duymadığını kanıtlamaz. Einstein çocukken matematik ve fizik alanlarına ilgi duymaya bir elektrik ve mühendislik firması işleten babası ve amcası sayesinde başlamıştı. On dokuzuncu yüzyıldaki demiryolu taşımacılığı patlaması, farklı yerlerdeki saatlerin aynı saati söylemesini sağlayacak bir metot geliştirilmesini gerekli kılmıştı; bu yüzden de yirminci yüzyılın eşiğinde fizikçi ve matematikçiler hız, zaman ve mekân problemleriyle yakından ilgilenir haldeydi. Einstein kendi devrine ait bir adamdı, devrin önündeki bir Deha değil. Onun *virtu*'su, doğru benzerlikleri ve bağlantıları kurmadaki hünerine dayanıyordu; böylece bir ışık huzmesi üzerinde seyahat etmenin sonuçlarını veya kendisi de yerçekimi etkisi altında düşen bir roket içinde yerçekimi etkisiyle düşmenin etkisini düşünebiliyordu. Böylesi düşünce deneylerinin bir sonucu olarak, anlayabildiğimiz kadarıyla, yerçekiminin bir güç değil, uzay-zamanın kütle tarafından bükülmesi olduğu sonucuna varmıştı.

84. Hardy (1992), s. 147.
85. Hardy (1992), s. 12.

Einstein'ın aklını kurcalayan problemler, yalnızca dönemin bilimine derinlemesine dalmış kişileri etkisi altına alabilecek türdendi. Düşünce deneyleri de Einstein'ın bu problemlere muhtemel çözümler üretebilme yoluydu. Ona kendisini çözüm olarak gösteren hipotezler arasından da en güzel olanı seçiyordu. En azından Einstein'ın böyle söylediği söylenir.

Virtu, mükemmellik, güzellik veya Nitelik kelimelerinin hepsi bazı değerlerin doğrudan ve saygı uyandıran şekilde fark edilmesi içindir. Bu farkındalık, bir amaç olarak veya eylem için bir yol gösterici olarak benimsendiğinde sıradan bir etkinliği bir sanata dönüştürür. Bununla beraber, on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında, o dönemde güzel sanatlar olarak sınıflandırılan becerilerdeki üstün değeri ifade etmek açısından yeni bir kelime geçerlilik kazandı. Antik dönem filozofları, sanat ve bilgiyi bütünüyle birbirine dolanmış halde bırakmışlardı; ancak antik dönem eleştirmenlerinden bir tanesi edebiyattaki en ihtişamlı değerin, bilginin uzanabileceğinin ötesinde bir yerde durduğunu öne sürdü. Yazdığı tezin Fransızcaya tercüme edilmesinin ardından, modern eleştirmenler *yüce*'yi hemen "kuralları veya bilgiyi aşan" olarak tanımladılar. Yüceyi başaran zanaatkâr da yeni –ve daha büyük– bir sıfata ihtiyaç duyacaktı.



Resim 5.1: İsa Yargıda, detay, 1200'lerin geç dönemleri, mozaik, Floransa Vaftizhanesi (fotoğraf: Scala, Floransa, 2012)

5
Yüce

"Öncelikle ihtişama ve engin derinliğe [*hupsous ê bathous*] ulaşan bir sanatın var olup olmadığı sorusunu sorarak başlamalıyız. Çünkü bazıları, sanatı teknik eğitime indirgemeye çalışanların bütünüyle yanıldığını düşünür. Onlara göre muazzam bir insan doğası doğuştan yeteneklidir, eğitimle meydana getirilemez. Dolayısıyla onların düşüncesine göre doğal yeteneklerin yarattığı eserler, sanatın yoksullaştırıcı ve sığ kurallarıyla kolu kanadı kırık bırakılır ve bozguna uğratılır."

Longinus, *On the Sublime* (MS birinci yüzyıl)[1]

1. Longinus, *On the Sublime*, 2.1; yazarın çevirisi, yararlandığı çeviriler Hall (1652), Smith (1739), Havell (1890) ve Fyfe (Russell tarafından revize edilmiştir, 1995).

5.1 Sanatın Kuralları

Yukarıda alıntı yaptığımız gözlem, kaleme alındıktan on altı yüzyıl sonra, sanatın kurallarla şekillendirildiği şeklindeki uzun süre inanılan düşünceyi ortadan kaldıracak ve sonrasında yerini güzel sanatları Dehaya bağlayan modern inanca bırakacaktır. Saptama, *Peri Hupsous* [İhtişam Üzerine] adlı ilmi eserde yer almaktadır; eser, başlığındaki değeri unutulmaya karşı korumak için yazılmıştır ve edebi eleştiriye dair geç dönem bir antik eser konumundadır. Metin, yalnızca onuncu yüzyıldaki bir kopyası dolayısıyla bilinmektedir; bu kopyada yazar, "Dionysius veya Longinus" olarak adlandırılmıştır. Metnin müsveddesi İtalya'ya muhtemelen on beşinci yüzyılın ortalarında batıya doğru ilerlemekte olan Türklerden kaçan Bizanslı bilginler tarafından getirilmişti (Platon'un tüm çalışmalarıyla, Homeros'un iki epik destanıyla ve diğer yeri dolmaz antik metinlerle beraber). Yunanca kelime *hupsos*'un [yükseklik] Latince *sublimis* [yücelik] ile yer değiştirmesini, 1550'lerde yapılan iki çeviriyle beraber İtalya'da yapılan ilk baskılara borçluyuz. Ancak Longinus tarafından ortaya konan ve "sanatçının bilginin toplandığı bir beden olduğu" şeklindeki antik inanışa yapılan itiraz, 1674 yılına kadar bilinir durumda değildi; ama o seneyle beraber Yunancadan yapılan ilk Fransızca çeviri yayımlanmıştı. *Traite du Sublime, oudu Merveilleux dans le Discours* adlı bu eser, Nicolas Boileau'ya (1636-1711) ait bir çalışmaydı; kendisi Paris'te yaşayan bir şair ve önemli bir edebiyat eleştirmeniydi. Yukarıda alıntı yaptığımız pasajın Boileau çevirisindeki versiyonu, ressamlığın doğası üzerinde yapılan dönemin tartışmalarında önemli bir rol oynadı; sonraki bir buçuk yüzyıl boyunca da Longinus'un ilmi eserinden yaptığı bu çeviri, sanatın doğasına dair üzerinde fikir birliği olan görüşü değişime uğratacaktı.

Sanatın, ilmin bir branşını temsil etiği varsayımı ise antik dönem felsefesinden kalan bir başka efsaneydi. Platon ve Aristo, "ilim" ve "sanat" yerine geçen Yunanca kelimeleri düzenli olarak birbiri yerine kullanmışlardı. Aristo, *Metafizik** adlı eserinde tüm hayvanların algılama gücüne sahip olduğunu, bazılarının ise buna ek olarak hafıza yetisine sahip olduğunu, bunun da onlara deneyim [*empeirias*] kazandırdığını söylemiştir. İnsan ırkı da sanat ve man-

* Aristoteles, *Metafizik*, Çev. Prof. Dr. Ahmet Arslan, Sosyal Yayınları. (y.h.n.)

tık ile [*technei kailogismois*] yaşar; çünkü birçok deneyim bir araya gelerek benzer konularda tek bir evrensel kavramın oluşmasına imkân verdiğinde ortaya bir sanat çıkar. Hazımsızlık sıkıntısı çektiğinde Sokrates'in nasıl tedavi edileceği bir deneyim meselesidir; yaşlıların hastalıklarının nasıl tedavi edileceği ise bir sanat konusudur. Deneyim bazı hususlara dair bilgidir, sanat ise genel hususların bilgisidir; ama eyleme geçtiklerinde ikisi de bazı özel hususlarla ilgilenir. Aristo, Makedonya kralına doktorluk yapmış birinin oğluydu ve tıbbı genellikle emsal niteliğinde bir "sanat" [*technê*] olarak ele alır.[2]

Bu iki filozof da öncelikli olarak bilgiyle ilgilendikleri için, bir "sanat"tan bahsettiklerinde bir kitaba yazılabilen bir şey düşünüyorlardı. *Retorik** ve *Poetika*** üzerine yazdığı tezlerinde Aristo ilk olarak bu sanatların erken dönem tarihini anlatmış, sonrasında da retorikçilerin, epik şairlerin ve oyun yazarlarının mevcut uygulamalarını analiz etmiştir. Bu sanatların olgun bir biçime kavuştuğunu varsaymıştır, böylece bunlara dair yapacağı açıklama "genel (evrensel)" olacaktır. Sonraki nesiller, Aristo'nun bu açık anlatımlarını doğru uygulamanın kuralları olarak gördüler; halbuki Aristo'nun çalışmalarını incelediği klasik retorikçilerin ve şairlerin böylesi el kitaplarından yoksun olduklarını göz ardı etmişlerdi. Böylece mükemmelliğe ulaşmayı amaçlayan yüksek nitelikli çaba olan sanat, geçmiş uygulamalardan gelen bilgiye dayanan know-how olan "sanat"a dönüşmüştü.

Aristo'nun olgun bir sanat formunu, bilim olarak ifade edebileceğimiz mantıklı bir bilgi birikimi olarak tanımlayışı, liberal sanatlarda (Tablo 3) resmi bir hal aldı; bu da geç antik dönem öğrenimin mevcut kategorilerini ortaçağ boyunca korudu. Kurallar, böylesi bir bilgiden damıtılmış, sadeleştirilmiş fikirlerdi; Vasari'nin ve Shakespeare'in bunlardan retorikte faydalandığını görmüştük. *Quadrivium* olarak adlandırılan dört matematiksel sanat (aritmetik, geometri, astroloji ve müzik), icracıları eğitmeye yönelik değildi, sonsuzluğa uzanacak bilgiyi üretmeye yönelikti. Geç antik dönem filozofu Bochtius'un (MS 480-524) müzik üzerine yazmış olduğu standart ders kitabı *De institutionemusica*'ya bakarak bunu net şe-

2. Aristotle, *Metaphysics* 980b-981a; Platon için, bkz. örneğin, Charmides 174c, d.

* Aristoteles, *Retorik*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

** Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul. (y.h.n.)

kilde görebiliyoruz. Bochtius, net bir ayrım yapmıştı; buna göre *musicus* besteleri ve resitalleri teoriye göre analiz edebilen âlim durumundayken; koro şefi ve enstrüman çalan kişiler yalnızca performans icracılarıydı.[3] Diğer sanat dallarının icracıları da liberal bir sanatın sosyal prestijine kavuşmak istediğinde, bilgiye yönelik bu önyargı diğer sanatlara da transfer edildi.

Longinus tarafından bildirilen, "harika bir insan doğasının" kurallara gerek duymayacağı şeklindeki antik dönem görüşünün etkisini değerlendirmeden önce, bazı bildik sanatlarla bilgi arasında daha önce olduğu varsayılan yakın benzerliği ortaya çıkarmamız gerekiyor.

Ressamlık İçin Kurallar

Ortaçağda ressamlık, liberal bir sanat sayılamıyordu; çünkü genel bir tanımlaması, yani kuramı olmayan, pratiğe dayalı bir etkinlikti. Bu etkinliğin gelenekleri kurallara ayrıştırılabilirdi belki, ama bu genel bir bilgi halinde yığılamıyordu. Dolayısıyla Rembrandt için söylendiğini gördüğümüz, Hollandacada ressam anlamına gelen *schilder*, şu anda armacılık olarak adlandırılan, kalkan üzerine resim yapma işleminin geçmiş dönemlerdeki prestijini barındırmaya çalışan bir kelimeydi. Tarihçiler, son dönemde armacılığın kökenlerini savaşta kimliği belirtme ihtiyacına değil, bir zamanlar varsayıldığı gibi bir hanenin fertlerinin şöhretinin, belli bir biçime sokulmuş silahlı mücadelelerde test edildiği mızrak dövüşü turnuvalarına dayandırmaktadır.[4] 1125 ve 1150 yılları arasında genç şövalyeler bu yeni kahramanlık gösterisini turnuvadan turnuvaya seyahat ederek yaydılar, bu esnada kendileri de hem prestijlerini artırıyor hem de savaş becerilerini sergilemenin karşılığında para kazanıyorlardı. Böylesi gösteriler, hanedan armacıları tarafından düzenleniyordu; bu kişiler "zırhların üzerinin kaplanması sanatında veya biliminde" uzman kişilerdi (Oxford sözlüğüne göre). Bir kaplama, bir zamanlar bir kalkanı ifade etmek için kullanılırdı; ama kelime, boyanmış araçları tanımlamak için kullanılmaya başladı.

Les Regles de Blazon, on altıncı yüzyılın balarında yazılmış Fransızca bir el yazmasıdır. Kitap, boyamacılık üzerine bir el kitabı olarak

---

3. Calvin Bower: 'Boethius', *Grove Music Online*, ed. L. Macy (erişim 20 Mart 2006), http://www.grovemusic.com.

4. Thomas Woodcock & John Martin Robinson, *The Oxford Guide to Heraldry* (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 1-6.

düşünülebilir; çünkü arma renklerini veya tonlarını ayrı ayrı belirtiyordu. Bu iş için kullanılabilecek iki metal vardı, Or ve Argent (altın ve gümüş); beş de renk vardı, Sable, Gules, Azure, Vert ve Purpure (siyah, kırmızı, mavi, yeşil ve mor) ve iki hayvanın kürkü kullanılıyordu, Ermine ve Vair (Kakım ve sincap).[5] Kaplama işleminin basamakları genellikle Normandiya Fransızcasında ifade edildiği şekliyle, bir kalkanı boyamak için atılacak adımları takip etmektedir. İlk olarak, boyanacak zeminin (arka plan) tonu belirlenir. Sonrasında objelerin yerleştirilme düzeni ve tonu belirlenir, eğer kalkan parçalar halindeyse (kalkanı tutana göre), sağ tarafın üst kısmından başlanır. Dolayısıyla Aslan Yürekli Richard'ın (1157-99) kalkanı şu şekilde tanımlanır: "*Gules three lions passant guardant Or* [Kırmızı; yürüyen, yüzü karşıdan görünen üç aslan; altın sarısı]. Ve bu arma, sonraki tüm İngiliz krallarınca benzer şekillerde kullanılacaktı (resim 5.2, kalkanı tutan kişiye göre sağ üst). İskoçyalı VI. James, 1603 yılında İngiltere tahtına oturduğunda kraliyet armasını dört parçalı hale getirdi, ikinci parçaya İskoçya'nın armasını koydurdu. "İki katlı bir zambak süsü içinde ayağa kalkmış aslan, karşılıklı çiçekler, Kırmızı." Beraberinde İrlanda arması da kondu: "Mavi, Arp, Altın Sarısı, çizgili Gümüş." Bu araçların hepsi halen İngiltere, İskoçya ve İrlanda kraliyet armalarında yer almaktadır.

Ancak bunlar ve böylesi armacılık kuralları, resmileştirilmiş geleneklerden daha öte bir şey değildir. Sık sık başvurulan bir "kural" olan, iki metalin veya beş ana rengin bitişik kullanılmaması kuralı, doğru uygulamaların belirlenmesiyle daha sonradan oluşturulmuş bir düzenleme olmalıdır; çünkü ilk dönem armacılık kitaplarında (yaklaşık 1300 tarihli) Altın ve Gümüş metalleri birbirinden ayrı belirtilmemiştir.[6] Şurası açık ki, hiçbir yetkin *schilder,* iki açık veya beş koyu rengi bir arada kullanmazdı, çünkü bu kombinasyonlar net bir görünümü sağlayacak zıtlığı yaratamazdı. Aslanların, yüzleri karşıdan görünür şekilde [*passant guardant*] yürümeleri veya dikilmiş [*rampant*] halde olmaları zorunluluk değildi, ama bunlar yüzyıllar içinde bütünüyle kabul görmüş karakteristik pozlardı.

---

5. Thomas Woodcock & John Martin Robinson, *The Oxford Guide to Heraldry* (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 53.

6. Thomas Woodcock & John Martin Robinson, The Oxford Guide to Heraldry (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 51.



Resim 5.2: 1837 yılından beri kullanıldığı şekliyle İngiltere, İskoçya ve İrlanda kraliyet armaları (görsel: Stephen Chopek: Sodascan)

Resim, ortaçağ dünya görüşüne bir teoriye dayandırılarak değil, bir teolojinin parçası olarak yerleşmişti. Bunu resim hakkındaki günümüze kadar varlığını sürdürmüş kılavuz kitaplardan öğrenebiliyoruz. Bu kitaplar arasında Floransalı ressam Cennino Cennini (yaklaşık 1370-1440) tarafından yazılmış ünlü *Libro dell'Arte* de yer alır.[7] Kitabın başlığı modern döneme aittir, kitabın giriş cümlesine bakılarak on dokuzuncu yüzyıldaki editörler tarafından konmuştur. Cennino, Tanrı'yı, azizleri ve öğretmenlerini dindar bir şekilde selamladıktan sonra yazdığı bu denemeye, erkek ve kadının Tanrı'nın yansıması olarak yaratıldığı ve her türlü mükemmellikle [*virtu*] donatıldığı Yaratılış hikâyesiyle başlar. İtaatsizliklerinin ardından ilk atalarımız Cennetten kovulmuşlardır:

> "İşlediği hatanın farkında olan Âdem, hepimizin kökü, başlangıcı ve babası olarak Tanrı tarafından kendisine bahşedilen büyük soylulukla ve kendi *bilimine* [*scienza*] dayanarak şunu anladı ki, el emeğiyle yaşamanın bir yolunu bulması gerekiyordu. Böylece Âdem, küreğiyle işe koyulurken, Havva da yün eğirmeye başladı. Ardından ihtiyaçlarını karşılamalarını sağlayan birçok sanat geldi, her biri bir diğerinden ayrılıyordu, çünkü bunlardan bazıları daha az ya da daha çok *bilime* dayanıyordu [dayanır], böylelikle de hepsi birden aynı kategoriyi paylaşmazdı, çünkü *bilim* en

7. Cennino Cennini (ed. Daniel V. Thompson), *Il Libro dell'Arte* (New Haven: Yale University Press, 1932). Cennino'nun başlangıcı: 'Incomincia il libro dell'arte, fatto e conpost daCcienino daCcholle...'

önemli noktadır. Bazı sanatlar *bilimin* yakın akrabalarıdır, el becerisiyle birleşecek şekilde *bilimle* temellendirilmeleri gerekir. Ve ressamlık adı verilen de böylesi bir sanattır; görünmeyen, kendini doğal objelerin gölgeleri ardında saklayan şeyleri bulmak ve de bunları el becerisiyle ayarlayarak olmayan şeyi gösterime sunmak için hem hayal gücü hem de el becerisi gerektirir."[8]

Tıpkı şair gibi, diye yazmıştı Cennino, ressam da istediği kompozisyonları yaratmakta özgürdü; ama ikisi de bulundukları konumu *bilime* borçluydu. Bu "*bilim*", liberal bir sanatın gerektirdiği teori ile Âdem ile Havva'nın "iyiliğin ve kötülüğün bilgi ağacından [*de ligno autem scientiae boni et mali*]" (Yaratılış Kitabı 2.17, Vulgata) yerken ulaştıkları bilginin birleşimi olarak ifade edilebilir. Cennino'nun anlatmak istediğine göre, böylesi bir bilgi veya Tanrı'nın yansıması olarak yaratılmış olmaktan gelen *virtu*, insanlık soyundan gelenlerin gereksinimden doğan sanatları icat etmelerine imkân vermişti. Bu sanatlar, Floransa katedralinin çan kulesinin alt kısmında gösterilir (Tablo 5 & Resim 1.7).

Cennino, üç boyutlu kütlenin ve mekânın bir yüzey üzerinde resmedilerek tutarlı bir illüzyon sunabilmesine imkân veren bir "bilimin" kendi yaşadığı süre içinde bulunmuş olduğundan habersizdi. Bu resim türü armacılıktan oldukça farklı bir soydandı, çünkü klasik antik dönemden türetilmişti. Cennino, bu resim türünün başlangıcını Giotto'ya atfetmişti (Giotto resim yapmaya 1300 yılından kısa bir süre önce başlamıştı) ve kendi uygulamalarının da kökeninin bu ustaya dayandığını gururla ifade ediyordu:

"Bu sanat alanında on iki yıl boyunca ustam Floransalı Agnolo di Taddeo tarafından eğitildim; o da bu sanatı babası Taddeo'dan öğrenmişti ve babası da Giotto tarafından vaftiz edilmişti ['bu sanata başlatılmıştı' anlamında] ve yirmi dört yıl boyunca onun öğrencisiydi. Giotto, resim sanatını Yunan'dan Latin'e dönüştürmüş ve modernleştirmişti ve bu sanatta o günden beri kimsenin olmadığı kadar yetkindi."[9]

Şurası açık ki, ressamlar o dönemde kendi kimliklerini çalışmalarının orijinalliğiyle değil, eğitimini aldıkları gelenekle kaza-

8. Cennino (1932), s. 1-2; Cennino'nun diline dair, daha kelimesi kelimesine bir versiyon oluşturmak adına Yale basımının çevirisini benimsedim.
9. Cennino (1932).

nıyorlardı. "Yunan" resmi derken Cennino'nun kast ettiği, İtalya'ya on birinci ve on ikinci yüzyıllarda İstanbul'dan getirilmiş olan Bizans tarzıdır. On üçüncü yüzyıl boyunca Floransa Vaftizhanesi içindeki kubbe, böylesi "Yunan" mozaikleriyle süslenmişti. Vaftizhanedeki devasa İsa Yargıda (resim 5.1) figürüne bakınca, kıyafetler üzerinde gördüğümüz çizgiler, yalnızca oturan, üç boyutlu bir figürün üzerinde oluşabilecek katlanmalar olarak algılandığında anlamlıdır. Ama bu dev İsa'yı destekleyen herhangi bir oturak yoktur, çünkü hem arkasındaki yıldızlı gökyüzü hem de gezegen görünümlü küreler düz görünmektedir. Giotto, böylesi kumaş çizgilerini yumuşatan öncü bir ressam neslinden geliyordu; kumaş çizgilerini yumuşatmalarındaki amaç, ışık büyük bir kütle üzerinde yoğunlaştığında ve gölgeler bıraktığında rölyefi görünür kılmaktı. Giotto, oturan figürlere görsel derinlik katan tahtlar da kullandı (resim 5.3). Giotto ve çağdaşları böylelikle illüzyonistik resmin düz renklerle, düz çizgilerle ve net şekilde sınırlandırılmış şekillerle sadeleştirilmesine dayanan ve kendilerinden bin yıl öncesinde gerçekleşmiş bir stilistik devrimi tersine çevirmiş oluyorlardı. Cennino bu yeni tarza modern demiş olsa da, Giotto'nun "Latin" tarzı resmi antik Yunan'da doğmuştu ve bu tarzın yarattığı görseller, Platon'un, ressamlığı görünümler dünyasına ayna tutmakla bir tutmasına imkân vermişti. Giotto'nun illüzyonizminin optik özellikleri, Floransa'da on dördüncü yüzyılın başlarında geliştirildi. Tüm bunlar, Leon Battista Alberti tarafından Latince kaleme aldığı bir inceleme olan *Depictura*'da (1435) yazılıydı; Alberti, "bu incelikli sanat hakkında yazan" ilk kişi olmaktan haz duyduğunu ifade etmişti.[10] Alberti, iyi bir ressamın perspektif (Yunancadaki "optik" kelimesinin ortaçağdaki Latince karşılığı) hakkında bilmesi gerekenleri tanımlıyordu, ama yazdığı metinde bundan yalnızca geometri olarak bahsetmişti. Alberti, ressamlığı kuralarla –teorik bilgi veya *bilim* ile– donatarak, ressamlığın statüsünü geometri gibi bir liberal sanat statüsüne yükseltmek açısından belirleyici bir adım atmış oluyordu.

10. Alberti (1991), §63.



Resim 5.3: Giotto, *Aziz Francis Sultanın Huzurunda*, detay, 1325, fresk, Floransa, Santa Croce, Bardi Şapeli (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

Alberti, görsel perspektif eğitimini bunun mucidi Filippo Brunelleschi'den (1377-1446) almış olmalıdır ve *Della pittura*'nın 1436 tarihli Toskana basımını hocasına adamıştır. O dönemde Brunelleschi, Floransa katedrali üzerindeki sivri uçlu devasa sekizgen kubbeyi tamamlamak üzereydi; bu kubbeyi yaparken katedralin hemen bitişiğindeki yine sivri uçlu daha küçük sekizgen kubbeyi model almıştı (resim 5.4& 5.5). Brunelleschi, çağdaşları tarafından "Alman" veya "Modern" olarak adlandırılan ve ilk kez on altıncı yüzyılın başlarında Roma'da Gotik olarak adlandırılan mevcut stili reddederek Roma tarzında ve antik tarzda [*alla Romana et all antica*] mimariye yönelen ilk kişiydi.[11] Katedral çalış-

11. Muhtemelen Raphael'in Papa X. Leo'ya mektubunda, bkz. John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 Cilt (New Haven: Yale Univesity Press, 2003), 1519/70, s. 520.

malarının kayıtlarında Brunelleschi'den *capomaestro* olarak bahsedilir; kelimesi kelimesine çevrildiğinde "ustabaşı" denebilir buna, ama katedraldeki kitabesinde kendisine antik döneme ait *architectus* [mimar] unvanı verilmiştir.



Resim 5.4: Karşıdaki katedralin girişinden görüldüğü şekliyle Floransa Vaftizhanesi. Brunelleschi'nin kayıp perspektif resmi (yaklaşık 1415) bu fotoğrafa benziyor olmalıydı.

Architekton kelimesi, "yapı ustası"nın Yunanca karşılığı idi. Vitruvius, bu kelimeyi MÖ birinci yüzyılda Latince kaleme aldığı inceleme eseri *De Architectura*'da kullanmak üzere ödünç almıştı. Brunelleschi katedral kubbesinin yapımını planlarken Vitrivius'un rehberliğinden mutlaka faydalanmış olmalıydı; Latinceden tercüme için de Latincesi iyi olan bir bilginden yardım aldığını düşünebiliriz. Burada mimarinin Düzen, Yerleştirme, Uyum, Simetri, Dekor ve Dağılım şeklinde bölümler halinde incelendiğini görmüş olacaktı:

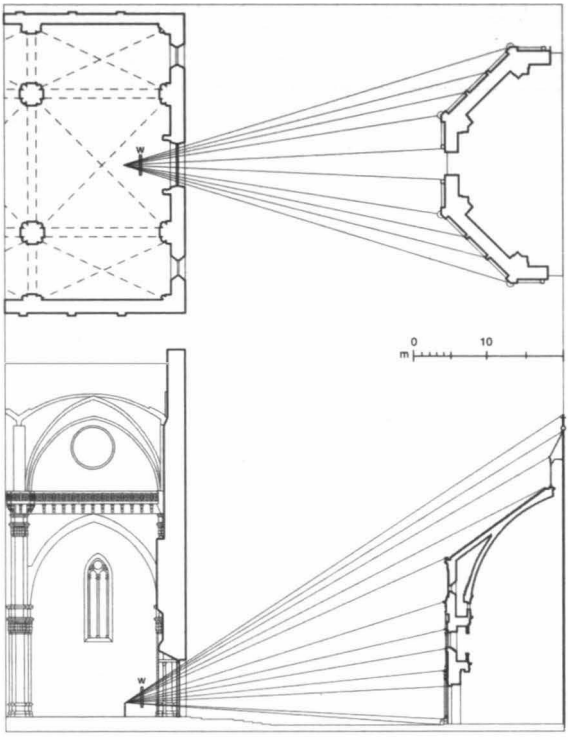
> "Yerleştirme, nesnelerin doğru yerleşimi ve bir eserin kompozisyonunun eserin karakterine göre oluşturduğu şık etkidir. Yunanlıların *ideai* dediği yerleştirme ile ilgili planlar şunlardır: yer çizimi [*ichnographia*], dik unsurların çizimi [*orthographia*] ve sahne çizimi [*scaenographia*]. ... Sahne çizimi maddesi, ön kısmın ve yanların, tüm çizgilerin bir dairenin merkezine doğru çekilir biçimde çizildiğini gösterir." (Vitrivius, 1.2.2)[12]

Bu pasajın verdiği ipuçları sayesinde, Brunelleschi'nin Vaftizhanenin görünümüne dair optik olarak doğru bir resim çizebildiğini

12. Benim çevirimin dayandığı eser Vitruvius, *Vitruvius, The Ten Books on Architecture*, Çev. Morris Hicky Morgan (1914: New York: Dover, 1960).

düşünebiliriz; katedralin girişinden çekilmiş bir fotoğraf, bize benzer bir görünüm sunmaktadır (resim 5.4). Resmi yaptığı pano kaybolmuştur; ama Brunelleschi'nin ilk biyografi yazarı tarafından 1480'lerde kaleme alınmış bir tanımlama, bunu nasıl resmettiğini gözümüzde canlandırmamıza imkân verir. Göründüğü kadarıyla bir "sahne çizimi" yapabilmek adına plan ve dikey kesit kombinasyonu yapmıştı. Bakış açısını vaftizhanenin karşısındaki katedralin ana kapısından Vaftizhaneye doğru olacak şekilde ayarlamıştı. Böylece katedralin kapısı bir çerçeve gibi görüntüyü sınırlandırmış oluyordu. Vaftizhane ve katedral arasındaki alanın ölçekli bir planı sayesinde Brunelleschi, Vaftizhaneden kendi gözünün olduğu noktaya, katedral kapısının hemen içine kadar hedef çizgileri çizebilmiş ve kapıdan geçtikleri noktaları işaretleyebilmişti (resim 5.5, plan). Böylece, kapıdan geçen hedef çizgilerinin dikey noktalarını da işaretleyerek, yine aynı yerin yüksekliği ölçülmüş dikey kesitiyle aynı şeyi yapabiliyordu (resim 5.5, dikey kesit). Bu noktaları panosunun alt ve yan kısmı boyunca çizmesi, kendi bakış açısına göre doğru sonuç verecek şekilde Vaftizhanenin ölçülmüş her özelliğini veren koordinatlar yaratmasını sağlıyordu. Hatta teorik olarak bu "resmi", sanki dev bir vitray cammış gibi katedral kapısına bile yapabilirdi. Diğer yandan hedef çizgilerini kendi "gözüne" çok daha yakın bir noktada kesiştirip daha küçük bir perspektif pano için koordinatlar oluşturabilirdi. Resmin bitmiş hali, modern zamanlarda kullandığımız fotoğraflara benzer olmalıydı; kullanılan optik yaklaşımlar benzer şekildeydi.

Bir kalkan üzerine canlı görseller çizen bir *schilder*, çalıştığı yüzeye düz renkler ve modeller boyuyordu. Hanedan armasına ait hayvanları, birbirlerinden hemen ayırt edilebilmeleri için karakteristik şekillerle çiziyordu (resim 2.9'da olduğu gibi). Brunelleschi'nin getirdiği kavramsal devrim, bir resmi bir yüzey olmaktan çıkarıp devamının olduğu izlenimi uyandıran bir sahnenin görünmesini sağlayan şeffaf bir pencereye dönüştürmüştü (resim 1.1 & 1.2). Bu görüntü muadil bir dünyayı değil, görünen dünyanın bir illüzyonunu sunuyordu; Giotto'nun kullandığı yaklaşık değerler yerine gerçek ölçümlere dayanıyordu. Beş yüzyıl sonrasında post-empresyonistler, illüzyonizm adına renklerden ve modellerden ödün vermeden resim yüzeyi üzerine güçlü bir kompozisyonu nasıl yerleştireceklerini yeniden öğrenmek zorunda kaldılar.



Resim 5.5: Floransa'daki Vaftizhane ve katedralin şematik zemin planı ve dikey kesiti; kapı girişinden geçen ve Brunelleschi'nin panosunun oluşturduğu varsayımsal pencere (w) ile kesişen hedef çizgilerini gösterir.

1420'ler boyunca, Brunelleschi'nin bu yeni resim yapma bilimini uygulamaya dökmek açısından Donatello ve Masacio tarafından farklı metotlar geliştirildi. Biri heykeltıraş diğeri ressam olan bu iki isim de arkalarında çarpıcı perspektif eserler bıraktılar. On yıl sonrasında Alberti, onların bu deneylerini *Dellapittura*'da kaleme alacaktı. Yazdığı bu deneyler arasında plan ve dikey kesit olmadan bir perspektif izdüşümün nasıl çizileceğine dair bir metot da vardı; bu metotta geri çekilen çizgiler belli bir noktada buluşuyordu, tıpkı Vitrivius'un önerdiği gibi. Alberti yine bir metot daha tanımlayarak katı maddelerin alışılmadık açılardan görüldüğü şekliyle nasıl çizilebileceğini, bir yüzyıl sonra Albrecht Dürer tarafından görsel tasviri yapılacak bir araç kullanarak göstermişti (resim 5.6). Bu tahta kalıp baskıda sırtüstü yatan kadınla teknik ressam arasındaki çerçeve resmin eşdeğeridir ve Alberti'nin bize söylediği üzere bir pencere gibi düşünülebilir. Gözlemcinin gözün-

den "pencerenin" köşelerine giden hedef çizgileri bir piramit oluşturur ve bu piramit "camdan" geçirilerek devam ettirildiğinde çerçevenin oluşturduğu sınırlar dahilindeki her şeyi kapsayacaktır. Ressamın gözü bu piramidin tepe noktasındadır; minyatür bir dikilitaşın uç noktası ressamın gözünün önüne yerleştirilerek gözünü aynı pozisyonda tutması sağlanır.

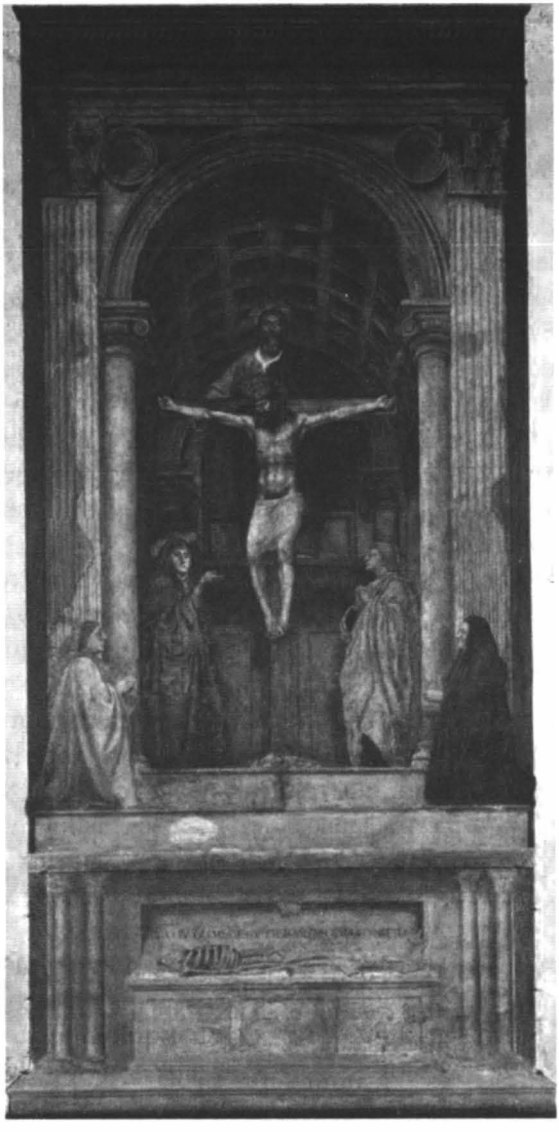
Alberti, çerçevenin etrafına ince kumaştan bir örtü (tül) geçirilmesi önerisini getirmişti; daha kalın iplikler de paralel çizgilerin yerini tutacaktı. Dürer'in görsel tasvirinde ise teknik ressam, karelere bölünmüş tülden görünen kadın bedeninin perspektif kısaltımı yapılmış hatlarını önündeki kâğıtta bulunan eşdeğer ölçüdeki karelere işaretleyebilmektedir. Brunelleschi tarafından belirlenen bu ilkeler, üç boyutlu objelerin "perspektif" çizimini bir binanın veya döşemenin düz çizgilerine gerek kalmadan mümkün kılıyordu. Ressam, "tülün" veya gözünün konumunu değiştirerek de sahnesindeki tüm şekilleri uygun biçimde değiştirebiliyordu. Bu prosedür, bir görüntünün düz bir yüzeye geometrinin gücü sayesinde doğru şekilde aktarımını sağlıyordu. Resim de nihayet rasyonel kurallarla onurlandırılmış oluyordu; tıpkı müziğin antik dönemden beri bu onura sahip olduğu gibi.



Resim 5.6: Albrecht Dürer, Bir ressam, karelere bölünmüş bir çerçeveden görünen sırtüstü yatan bir kadını çiziyor, Dürer'in *Instruction in Measurement* (2. basım, 1538) [Ölçüm Talimatları] adlı kitabından tahta üzerine baskı.

Alberti, *Dellapittura*'da Brunelleschi'ye ithaf ettiği bölümde Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia ve Masaccio'nun da *yeteneklerini* [*ingegno*] kabul etmiştir. Bu gruptaki tek ressam olan Masaccio, sekiz yıl öncesinde, neredeyse kesin diyebileceğimiz şekilde, Alberti Floransa'ya gelmeden ölmüştü. Yapmış olduğu freskler Floransa kiliselerinde halka açık olarak gösterilmeye devam etmektedir ve hepsi de bu yeni optik teorinin birer örneğidir (hepsi çok belirgin şekilde olmasa da). Örneğin, muhteşem freski *Kutsal Üçlü*'de (resim 5.7) Masaccio, Brunelleschi'nin *all'antica* mimari anlayışını bir "pencere" gibi kullanarak duvarın ardına doğru uzanan kemerli şapel illüzyonunu çerçeveler. Kemere doğru yukarı bakarız, ancak aşağı doğru (renkli) sunak masasının altında yatan iskelete baktığımızda sanki bize doğru geliyormuş gibi görünür. Masaccio, perspektif çizgisini hayırseverlerin diz çöktüğü basamağa yerleştirmiştir, bu da gözlemcinin göz seviyesine denk gelir, böylelikle de mekânsal illüzyonu oldukça artırır.

Kutsal Üçlü'deki iki hayırsever, profilden gösterilmişlerdir; portre, benzerliği yakalamanın geleneksel bir yoludur; ancak bize oğlunu gösterirken Meryem'in yüzü hafif yana dönmüş durumdadır ve resmedilmesi daha karmaşıktır. Üzerine kafasının resmedildiği duvarda bir ağ izi var gibidir (resim 5.8), bu da bize Masaccio'nun Meryem'in yüz hatlarını başka bir örnekten alıp bir tül aracılığıyla aktarmış olabileceğini gösterir. Meryem'in sol gözünü çizgilerin kesiştiği bir noktaya çizerken sağ gözü daha yukarıda, başka bir dikey çizgiye hizalanmış durumdadır. Alışılmadık bakış açılarından görülen kafalar, tülün kullanımının en faydalı olabileceği konulardan biridir (resim 1.6). Tül, Masaccio'nun alt kısımdaki iskeleti meydana getiren kemikleri çizmesine de büyük katkı sağlamış olabilir. Alberti'nin açıklamasına göre, çizgilerden oluşan bir ağ da bir çizimi panoya ya da duvara transfer etmek açısından büyük kolaylık sağlamaktadır.



Resim 5.7: Masaccio, *Kutsal Üçlü*, fresk, yaklaşık tarih 1427, Floransa, Sta Maria Novella (fotoğraf: Bridgeman Art Library)



Resim 5.8: Resim 5.7'den detay (fotoğraf: Scala, Floransa, 2012)

Alberti, *Depittura*'nın Latince versiyonunda tülün kullanımını kendisinin keşfettiğini söyler; ama metnin kendi yazdığı ve giriş kısmında övdüğü zanaatkârlar tarafından okunabilen Toskana versiyonunda böylesi bir iddiadan uzak durmak konusunda daha dikkatli davranmaktadır. Yine de çok az sayıda sanat tarihçisi, Masaccio'nun başarısının tül kullanmasına ne ölçüde bağlı olduğunu göz önünde bulundurmuştur; belki de bunun üzerinde pek durmamalarının nedeni bir Dehanın böylesi bir yardıma ihtiyaç duyduğuna inanmak istememeleridir. Diğer yandan Alberti, ressamların çizim konusunda bu yardımdan kaçınmaları gerektiği görüşünü açıkça reddeder: aksine, tül olmadan ne iyi bir "rölyefin" ne de iyi bir benzerliğin başarılabileceğini söyler ısrarla. Bu özgüveninin, tülün muhtemel mucidi Brunelleschi'den geliyor olması akla yatkındır; Brunelleschi, Alberti'ye Masaccio'nun tülü kullanıp kullanmadığını söylemiş olabilir. Belki de Masaccio'nun İtalyan resminin mevcut kelime dağarcığını –veya kalıplarını– bu kadar büyük ölçüde genişletebilmesine imkân veren unsur tüldür.

Alberti'nin inceleme metninde bizi en çok şaşırtan nokta, ismini verdiği tüm ressamların antik döneme ait olması ve övdüğü tüm resimleri yalnızca antik döneme ait edebi tasvirlerden biliyor olma-

sıdır.[13] Alberti, Brunelleschi'nin perspektifi üzerinde araştırma yaparken Masaccio'nun fresklerini incelemiş olmalıdır; çünkü 1435 senesinde bu perspektifin avantajlarını ortaya koyabilen başka resim yoktu. Diğer yandan Alberti, bu inceleme metnini kaleme alırken tüm gözlemlerini Pliny'nin *Natural History* [Doğal Tarih] adlı eserinde okuduğu antik dönem ressamları üzerine yöneltmişti.

Alberti'nin, bu kadar övgüyle bahsettiği resim tarzının öncüsü Masaccio hakkındaki bu (bize göre) şaşırtıcı sessizliğinden bir anlam çıkarabilmek için Alberti'nin bu inceleme metnini kaleme almaktaki amacını göz önünde bulundurmalıyız. Çoğumuzun yapmış olmasını dilediği şekilde, Floransa'da Rönesans resminin doğuşuna dair birinci elden bir anlatım ve açıklama getirmiyordu aslında. Bunun yerine resim yapmanın bilimini veya teorisini yazıyordu. "Ressam" diye yazmıştı, "yalnızca görünen nesneleri yansıtmaya çalışır".[14] Böylece sonsuzluğa uzanan bu bilimin uygulamalarını örnekleyebilmek adına antik dönem ressamlarını evrensel örnekler olarak kullanmıştı.

Belki de Alberti, Masaccio gibi genç birinin (çünkü Masaccio 28 yaşında ölmüştü) İtalyan resmini dönüşüme uğratmasına imkân veren unsurun Brunelleschi'nin optik buluşları –doğrusal perspektif ve tül– olduğunu düşündüğü için Masaccio'dan bahsetmemişti. Gelecek nesillerin kullanımı için resim yapmanın kurallarını yazarak, gelecekteki ressamların benzer ya da daha iyi resimleri görece daha kolay yapabilme yetisine kavuşacağını umuyor olmalıydı. Doğrusal perspektif, gerçekten de daha sonraki dönem Rönesans ressamlarının elinde sihirli etkiler yarattı ve Pollaiuolo da öne ve geriye doğru uzanmış haldeki nü modellerini resmederken belki de tülden faydalanmıştı (resim 3.9). Ancak teori ve teorinin ilkelerine göre geliştirilen mekanik unsurlar yeteneğin, eğitimin, doğru kalıpların, sıkı çalışmanın ve bilgiye dayalı eleştirinin yerini tutamaz ve bunların hepsi de ustayı işine bağlayan Nitelik tarafından bir araya getirilir ve ilerletilir.

Nitelik [*virtu*], kendilerini perspektif kurallarını değiştirmeye veya göz ardı etmeye ittiğinde daha sonraki dönem İtalyan ressamları bu kuralları hiç tereddüt etmeden feda ettiler. Örneğin Sistine

13. Alberti'nin bahsettiği yegâne modern eser Roma, St Peter's içinde yer alan ve bir önceki yüzyılda yapılıp 16. yüzyılda yıkılmış olan bir mozaiktir.
14. Alberti (1991), §1.2.

Şapeli tavanında Michelangelo'nun muhteşem on iki kâhin ve falcı figürlerinin ardındaki mimari kornişlerin her biri, birbirinden bağımsız ufuk çizgilerine doğru yönelmektedir (resim 4.4). Dolayısıyla tavan, aşağıdan bakan gözlemciye tutarlı bir mekân illüzyonu sunmamış olur. Dahası, Michelangelo'nun tüm figürleri (biri hariç) karşıdan bakışa göre gösterilmiştir, aşağıdan değil.[15] Correggio (yaklaşık 1494-1534), Parma katedralinin kubbesindeki (1522-1530) *Bakirenin Varsayımı* adlı eseri için bütünüyle tutarlı bir bakış açısının yarattığı görünüme sadık kaldığında, azizlerden biri onun bu yetenek gösterisini "kurbağa bacağı yahnisi" olarak yorumlamıştı (bkz. resim 9.1).[16]

Alberti'nin kuralları Rönesans resminin gelişimini kesinlikle etkilemişti diyebiliriz, ancak Masaccio'nun ortaya koyduğu *virtu* örneği de sonraki dönem ressamlar için bir o kadar önemliydi. Vasari'nin 1550 yılında yazdıklarına göre, "bizim zamanlarımızın bu güzel tarzının" akışını belirleyen, Masaccio'nun ustalığıydı [*magisterio*]; "... kısacası bu sanatı öğrenmek arayışında olan herkes, iyi iş çıkarmanın kurallarını ve koşullarını Masaccio'nun figürlerinden öğrenmek ve kavrayabilmek için daima [Brancacci] şapeline gitmiştir."[17] Alberti şunu yazmakta da hatalıydı: "Ressamın yegâne işi, görüneni taklit etmektir." Masaccio, Floransa ressamlığının resimsel dağarcığını genişletmek adına tülü kullanmıştı belki; ama figür stili bir yüzyıl önce yaşamış Giotto'nun (resim 5.3) hacimli formlarına, antik dönemin ve Donatello'nun heykellerine dayanıyordu. Yüksek nitelikli resim, doğal bir yetenek ve bir ustadan edinilen pratiğe dayalı beceriyi gerektirir; ama bunun yanı sıra zengin bir geleneğin desteklediği kalıplara da ihtiyaç vardır. En büyük ustalar tüm bu kaynakları içlerine çekmişler ve sonrasında da bunları sahip oldukları *virtu*'nun tetiklediği şekilde ellerindeki işe uygulamışlardır.

---

15. Bu anlamdaki istisna, *Separation of Light from Darkness* adlı eserdir, Michelangelo'nun resmettiği son öyküsel sahnedir, bu çalışmasında Baba olan Tanrı aşağıdan görülür. Yüzü ise neredeyse görünmezdir.

16. David Ekserdjian: 'Correggio', *Grove Art Online*, Oxford University Press (8 Şubat 2008), http://www.groveart.com/

17. Vasari (1996), Cilt 1, 'Life of Masaccio', s. 323; De Vere'nin çevirisi Vasari'nin *magisterio*'sunu dahil etmemiştir.

İnsan Bedeninin Oranları

Çeşitli antik kaynaklar, Michelangelo'nun tasvir etmekte ünlü olduğu tipte erkek nü figürlerini yapmak adına kurallar önermiştir. MS 1. yüzyılda Pliny, Yunan heykeltıraş Polykleitos'a (MÖ beşinci yüzyıl) dair anlatılan bir hikâyeyi bildirir bize:

> "Hageledas'ın öğrencisi Sicyon'lu Polyclitus, bir *Diadoumenus* [taç-bağlayıcı] heykeli yaptı; hatları esnek bir genç adam, 100 *talent** değer biçilmesiyle ünlüydü. Ve bir de *Doryphorus* yaptı [mızrak-taşıyıcı], erkeksi görünümlü bir genç. Aynı zamanda sanatçıların [*artifices*] *Canon* [kural] dedikleri de bir heykel yaptı; sanatçılar bu heykele bakarak kendi sanatlarının ilkelerini türetiyorlardı, sanki bir tür kanundan türetirmiş gibi ve sanatın kendisini bir sanat eserinde anlattığı kabul edilen tek kişi oydu."[18]

Bu bağlamda "sanatın kendisi [*artem ispam*]" ifadesi heykelciliğe karşılık gelir. Bu ifadeler, Vitrivius tarafından da desteklenmiştir. Vitrivius, "bir insan boyu sekiz kafa uzunluğuyla veya çeneden saç çizgisine kadar on yüzle ölçülür; bedenin diğer organları için de benzer ilişkiler vardır" saptamasında bulunmuştu.[19] Bu saptamalar, Albrect Dürer'i (1471-1528) güzel bir bedenin oranlarını bulmak adına yaşamı boyu sürecek bir arayışa yöneltecekti. Dürer'in, doğada yaptığı gözlemlerin resimsel eşdeğerlerini bulmak adına eşsiz bir yeteneği vardı: *A Hare* [Bir Yaban tavşanı] (1502) ve *The Great Piece of Turf* [Harika Bir Çalı Parçası] (1503), doğal özelliklerin Dürer'in suluboya üzerindeki büyüleyici hâkimiyetiyle birlikte resme aktarılışını gözler önüne serer; tavşanın kürkündeki her bir tüyü ve çalıların her bir yaprağındaki hareketleri aktarmış görünür (iki resim de şu anda Albertina, Viyana'dadır). Fakat Dürer, İtalyan ressamlar tarafından yapılmış nü figürlerle karşılaştığında, bunların güzelliğinin gözlemlere dayalı çalışmanın ötesinde bir şeye dayandığını fark etmiş olmalıdır.

Bildiğimiz kadarıyla Dürer, İtalyan nü figürleri ilk kez yirmi üç yaşındayken ve Andrea Mantegna'nın bazı gravürlerini incelerken görmüştür. Ne Nürnberg'de aldığı eğitim ne de yukarı Ren bölge-

---

* Talent: antik Yunan'da para birimi. (ç.n.)

18. Çevirinin alındığı çalışma: Andrew Stewart, *Greek Sculpture, an Exploration*, 2 Cilt (New Haven: Yale University Press, 1990), s. 264. Pliny, *Natural History*, 34.35.

19. Vitruvius, *On architecture*, 3.1.2.

sinde genç bir kalfa olarak yaptığı işler onu bu erkek figürlerin muhteşem fiziklerine veya kadın figürlerinin muntazam ve biçimli formlarına hazırlayabilmişti. Dürer, Mantegna'nın *Deniz Tanrılarının Savaşı*'ndan o kadar etkilenmişti ki, bir kopya kalemi kullanarak bu figürlerin ana hatlarını boş bir kâğıda işaretledi ve kopyaladı, tarihi de dikkatlice not etti (1494). Yıllar sonra şöyle yazacaktı: "Nü figürleri için İtalyanları çok takdir ediyorum..."[20] Ve şuna ikna oldu ki, eski Alman ressamlarının bilmediği şekilde perspektif kuralları olduğu gibi, Vitrivius ve Pliny'nin öne sürdükleri ve Mantegna'nın gravürlerinin gösterdiği gibi güzel bir beden oluşturmanın da oranları olmalıydı.

The Nude [Nü] hakkında yazdığı 1956 tarihli kitapta Kenneth Clark, nü'yü çıplaktan ayırıyordu. "Çıplak olmak kıyafetlerimizden yoksun olmaktır ve kelime, çoğumuzun bu koşulda hissettiği utancı da içerir. Diğer yandan nü kelimesi ise... dengeli, mamur ve özgüvenli bir bedeni işaret eder..."[21] Çıplak anlamındaki İngilizce "*naked*" kelimesi, Dürer'in kullandığı Almanca "*nackt*" kelimesinin karşılığıdır; "nü" olarak da çevrilebilecek İngilizce "*nude*" kelimesi ise Latince *nudus*'tan gelir. Şu anda bu kelimeyi güzel bir çıplak figür görseli için, özellikle de klasik heykelcilikten türetilmiş bir görsel için kullanıyoruz. Dürer, İtalyan nü figürlerde görmüş olduğu güzelliğin antik dönemin heykellerine dayandığını asla fark edememişti. Mantegna'nın gravürünü kopyaladığı sene Venedik'e yolculuk yapmıştı, ama dünyanın en sakin cumhuriyeti olan Venedik Cumhuriyeti'nin başkenti, Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra kurulmuş tek şehirdi. Roma'dakiler gibi meydanlarını ve bahçelerini dolduran hiçbir antik heykel yoktu; dolayısıyla Venedik'in ressamları, kahraman nü figürlerini resmetmeye dair bir geleneğe sahip değillerdi.

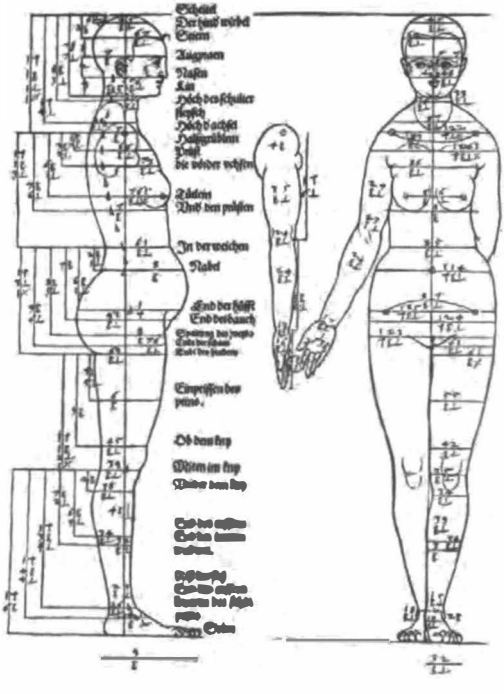
Dürer, Venedik'e yaptığı ikinci ziyarette evine yazdığı mektupta, kendisine on bir yıl önce haz vermiş olan şeylerin artık haz vermemesine şaştığını söylüyordu: "Bunu kendim görmüş olmasam, başkası söylemiş olsa inanmazdım."[22] Bu deneyim ona, bir figürün güzelliğinin, ölçülere dayanan nesnel bir faktör olmadığını göster-

20. William Martin Conway, *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1889), s. 228.

21. Kenneth Clark, *The Nude* (1956; Harmondsworth: Penguin, 1964), s. 1.

22. Pirckheimer'a mektup, 7 Şubat 1506; Conway (1889), s. 48.

miş olmalıdır. Dürer, 1495 yılından itibaren profesyonel olarak gelişim göstermişti ve o dönemde Venedik resim tarzı, Leonardo da Vinci'nin etkisi altında hızlı bir dönüşüme uğruyordu. Nitelik, bir ilişkiyi de içerir; bu vakada bu ilişki, Dürer ve Venedik resmi arasındadır; dolayısıyla bu ilişki, iki taraf da olgunlaştıkça değişime uğramıştır.



Resim 5.9: Albrecht Dürer, *Bir Kadının Oranları*, *Four Books on Human Proportions* (1528) adlı kitabında yer alan bir tahta kalıp baskı.

Kendisine insan güzelliğinin oranlarını öğretebilecek bir İtalyan bulamayan Dürer, araştırmasını kendi yapmaya karar verdi. 1512 ve 1513 yılları arasında farklı beden ve tiplerde çıplak insanların ölçüme dayalı çok sayıda çizimini yaptı.[23] Bir on beş yıl daha analiz sürecinden sonra bu çizimlerin birçoğu *Four Books on Human Proportion* [İnsan Bedeninin Oranları Üzerine Dört Kitap] adlı çalışmasında tahta kalıpla baskısı yapılmış görseller olarak yer aldı; kitap, ölümünden kısa bir süre sonra vefalı dostu Pirckheimer

23. Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Cilt (New York: Abaris Books, 1974), Cilt 5, 1512 ve 1513.

tarafından yayımlandı. Bu figürler, klasik heykelciliğe ve İtalyan resmine alışmış gözlerimize kurtarır yanı olmayacak ölçüde çıplak görünür; nü ile ilişkilendirdiğimiz doğal zarafet onun figürlerinde yoktur (resim 5.9). Zaman içinde Dürer'in bu inceleme eserinin Latince çevirisi Roma'ya ulaşmıştı ve bunu gören Michelangelo, yılların emeğini elinin tersiyle bir kenara itiyordu: "Albrecht, insan bedeninin oranlarından ve çeşitliliğinden bahsediyor yalnızca, ama bunlar için belli bir kural zaten oluşturulamaz ve figürlerini de dimdik direkler gibi biçimlendiriyor; daha önemli olan konuda, yani insanların hareketleri ve jestleri konusunda ise bir kelime bile etmiyor".[24]

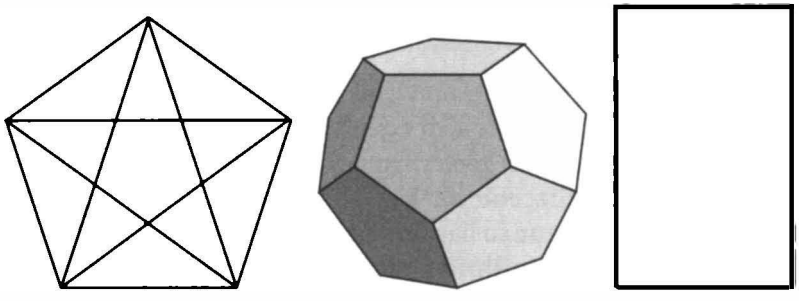
Dürer'in insan güzelliği arayışını bu resimlere dayanarak bir yanlış yönelim olarak göz ardı edenler, modern dönemde Altın Kesit'e (veya Altın Oran) gösterilen bağlılık üzerinde düşünebilirler. Bu ifade, İngilizcede ilk kez 1875 yılında, *Encyclopeedia Britannica*'nın dokuzuncu basımında belirmiştir ve aslında ilk kez 1835 yılında kayıt altına alınmış olan Almancadaki *goldener Scnitt* ifadesinin bir çevirisidir (Oxford Sözlüğüne göre). Altın Oran'ın karşılık geldiği oran, Öklid (MÖ dördüncü yüzyıl) tarafından biliniyordu; ancak yalnızca "iki parçaya bölündüğünde, küçük parçanın büyük parçaya oranı büyük parçanın tüm doğru parçasına oranına eşit olan doğru parçası" veya bir "kesit [*tomê*]"[25] olarak biliniyordu. Öklid de kendinden önceki Pisagor gibi geometrinin güzelliklerle dolu olduğuna inanmıştı belki; ama yazdığı metinlerden hiçbiri antik dönemde bu "kesitin" herhangi başka bir geometrik ilişkiden daha güzel olduğuna işaret eder ifadeler içermiyordu. Ancak 1509 yılında Fransiskan mezhebinden matematikçi Luca Pacioli, bunu o yıl yayımladığı ünlü kitabın başlığına adapte ederek "kutsal oran" olarak ifade ettiğinde bu oran ilk kez güzellikle bağdaştırılmış oluyordu.[26] Bu başlığı seçmişti çünkü "kesit" bir on iki yüzlüyü meydan getiren beşgenleri çizmek için gerekliydi; bu on iki yüzlü de Pacioli'nin Aristo'nun ulvi beşinci elementine veya yaşamın özüne [*quintessence*] bağlantılandırdığı düzgün katı ci-

24. Ascanio Condivi, *Life of Michelangelo*, Çev. Alice Sedgewick Wohl, ed. Hellmut Wohl, (Oxford: Phaidon, 1976), s. 99.

25. AB doğrusu C noktasında bölündüğünde AB:AC = AC:CB olması durumu; Euclid, *The Elements*, Kitap 6, oran 30.

26. Luca Pacioli, *De divina proportione* (Venice: 1509).

simdi. Astrofizikçiler, evrenin Dünya'da karşılaştıklarımızla aynı maddelerden yapılmış olduğunu kabul ettiklerinde, teorideki yaşamın öz maddesi gereksiz hale geldi ve böylelikle bu kesitin evrenle, ilahilikle ve güzellikle bağlantısı kesilmiş oldu. Pacioli'nin "kutsal oranının" güzellikle ilişkilendirilmesi yalnızca modernite öncesi kozmolojide haklı görülebiliyordu ve bunun "Altın Oran" olarak seküler enkarnasyonu da mantık dışı bir halk efsanesinden öte bir şey olarak görülemez (resim 5.10).[27]



Resim 5.10: Beşgen, On iki yüzlü ve Altın Kesit Dörtgeni. Soldaki beşgen, ikizkenar üçgenlerden oluşmaktadır; her birinin taban açısı tepe açısının iki katıdır (72°, 72°, 36°). Bu üçgenin tabanı daha uzun kenarlarla bir Altın Kesit oluşturmaktadır. Böylesi beş üçgen bir araya gelerek bir beşgeni ve kenar kenara tutturulan on iki beşgen de üç boyutlu on iki yüzlüyü oluşturur. Sağda, ikizkenar üçgenlerin iki kenarı Altın Kesit dörtgenini oluşturmak üzere kullanılmıştır, bunun da bir kareye veya daha farklı oranları olan dörtgenlere tercih edildiği söylenmiştir. İnsanların bu tercihi için antropomorfik bir açıklama, bu dörtgen bir kapı olsaydı kendimizi daraltmadan veya kafamızı çarpmadan içinden rahatlıkla geçmeyi düşünebildiğimiz için bu tercihte bulunduğumuz şeklindedir.

Dürer, insan bedeninin güzelliğini veren bir ölçü asla bulamadı ve 1550 yılında yazan Vasari de, böylesi bir arayışın sonuçsuz kalmasının yanı sıra aynı zamanda prensipte de yanlış bir adım olduğunu söyleyen İtalyan görüşü bildiriyordu. Kendi döneminin ("üçüncü dönem") "modern" resim tarzıyla on beşinci yüzyıl eserlerinin eksikliklerini kıyaslarken de şunları yazmıştı:

27. Dürer'in gravürü Melancolia I'deki düzgün olmayan çokyüzlünün, Platon'un Greater Hippias eserinde Sokrates'in güzel kendini bulma konusundaki başarısızlığını temsil ettiğini öne sürmekteyim; Dürer bunu Pacioli'nin on iki yüzlüsüyle veya en özlü kısımla özdeşleştirmişti. Bkz. Patrick Doorly, 'Dürer's *Melencolia I*: Plato's Abandoned Search for the Beautiful, yer aldığı kaynak: *Art Bulletin*, Haziran 2004, sayı. LXXXVI, no. 2, s. 269.

"İkinci dönemin ustaları sanatımızı her ne kadar geliştirmiş de olsalar... tam bir kusursuzluğa ulaşmak açısından yeterince mükemmel değillerdi, çünkü onların uyguladığı kurallarda bir özgürlük [*una licenzia*] eksikliği vardı, böylesi bir özgürlük kural haline gelmeden kuralın etkisi altında kullanılabilir ve herhangi bir karmaşaya veya düzensizliğe neden olmadan var olabilir... Bedensel oran konusunda ise doğru yargılara ulaşma anlamında yetersizlik var; böylesi yargılara sahip olunması halinde, yarattıkları figürler, ölçüme tabi tutulmadan boyutlarının birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde ölçümü aşan bir zarafete ulaşabilir."[28]

Bildiğim kadarıyla bu, "ölçümü aşan bir zarafet" diyen sanatsal ehliyet anlayışına yapılmış en eski atıftır (en azından antik dönemden beri). Dürer ise, güzelliğin rakamsal oranlarla tespit edilebileceğini söyleyen antik ve modern tüm o kitaplar tarafından oldukça yanlış yönlendirilmişti.[29]

Mimari

Vasari'nin çizim sanatları arasında mimari, en fazla sayıda ve katı kurallarla yapılması önerilen sanat dalıydı; bu kurallar da varlığını sürdürmekte olan antik bir ilmî metinde ortaya konmuştu. Vitruvius, *Dearchitectura*'da İmparator Augustus'a ithafen yazdığı bölümde Roma'nın yeniden inşasında belli kuralların [*praescriptiones terminatas*] olacağının sözünü verir. Daha sonrasında yazdığı ciltlerde de şunu söyler: "Bu disiplinin tüm ilkelerini açıkladım [*aperui omnes disciplinae rationes*]" (Kitap I, Önsöz). Vitruvius, mimariden yalnızca bir sanat olarak değil, aynı zamanda bir disiplin olarak bahsediyordu; bir öğrenci veya bir *discipulus* tarafından öğrenilebilecek bir bilgi bütünüydü.

Böylece *Dearchitectura*'nın 4. Kitabından; erken dönem Dor tapınaklarının sütun yüksekliğinin, sütun gövdesi ve başlığı dahil olmak üzere sütun tabanının kalınlığının altı katı olduğunu öğreniyoruz. İyon sütunlarının tabanı ise daha zayıftı, taban kalınlığı yüksekliğin sekizde biriydi. Zaman içinde, diye devam ediyordu Vitruvius, iki düzenleme de daha rafine hale getirilmişti, Dor sütunları yedi çapa eşit hale getirilirken, İyon sütunları için bu sayı dokuza çıkarılmıştı. Korint sütunları, İyon sütunlarıyla aynı oranlara sahipti; tek fark,

28. Vasari (1996), Cilt 1, Üçüncü bölümün önsözü, s. 618.

29. Dürer, Alberti'nin, insan bedeninde güzelliğin rakamsal oranlarda bulunabileceğini iddia eden *De Statua* (1460'lar) adlı eserini de biliyor olabilirdi.

yaprak figürlerinin olduğu sütun başlıkları üçte iki oranında daha yüksekti. Vitruvius, bir Yunan tapınağındaki her parçayı isimlendirmiş ve oranlarını vermiştir, genellikle kolon genişliğini ölçü birimi olarak kullanmıştır. Günümüze kadar kalan Roma binaları, onun yazdığı reçetelerin birçoğunu örneklemektedir (gerçi yaklaşık olarak diyebiliriz). Diğer yandan on altıncı yüzyıl İtalya'sında Vitruvius'un mimari kurallarına bile karşı çıkılıyordu.

Vasari'nin biyografileri, daha büyük bir öykü fonu üzerine yerleştirilmiştir ve heykel, resim ve mimari alanlarında öne çıkan Michelangelo'nun hayatıyla zirve noktasına ulaşır. Hatta Vasari'nin de övgüyle bahsettiği gibi, bu üç sanatı daha yüksek bir mertebeye çıkaran, büyük oranda Michelangelo örneğiydi; çünkü yaşamlarını yazdığı daha önceki dönem ustalarının bazıları, aralarında Ghiberti, Brunelleschi ve Pollaiuolo da olmak üzere altın kuyumcusu olarak eğitilmişlerdi. Daha eski dönemlerde bu zanaatkârlarca işlenen bu değerli metaller, onların sanatına resme oranla daha fazla sosyal değer katıyordu.

On sekizinci yüzyılda tanımlandığı şekliyle beş güzel sanat arasında mimarinin yer almasının mantıklı görülebilmesinde zorluklar olduğunu daha önce görmüştük (Tablo 6). Ama Michelangelo için Vasari şöyle yazmıştı:

> "Bu usta, yalnızca doğayı neredeyse bütünüyle alt etmiş olan tüm o modernleri geride bırakmakla kalmıyor, aynı zamanda şüphesiz doğayı büyük ihtişamla aşan o en ünlü antik dönem ustalarını bile geride bırakıyor. Ve kendi anlayışı içinde, bu kadar tuhaf ve zor şeyleri tasarlamaları pek de mümkün olmayan modernler, antikler ve doğa karşısında zafere ulaşıyor, çünkü en yüce zekâlarının [*ingegno*]... niteliğini [*virtu*] kullansalar da bunları büyük ölçüde aşmaları mümkün olmazdı..."[30]

Kendi çağdaşlarını aşmak başlı başına bir şeydi, ama antikleri aşmak (tanrıvari heykelleri halihazırda doğayı aşmış olan antikleri) eşi benzeri görülmemiş bir durumdu. Vasari, Michelangelo'nun Floransa San Lorenzo Bazilikasında yeni kilise eşyalarının saklandığı oda (New Sacristy) için yaptığı dizaynı değerlendirirken, onun "öylesine garip ve öylesine zor" eserlerle antikleri gölgede bırakma arzusunu anlatır:

---

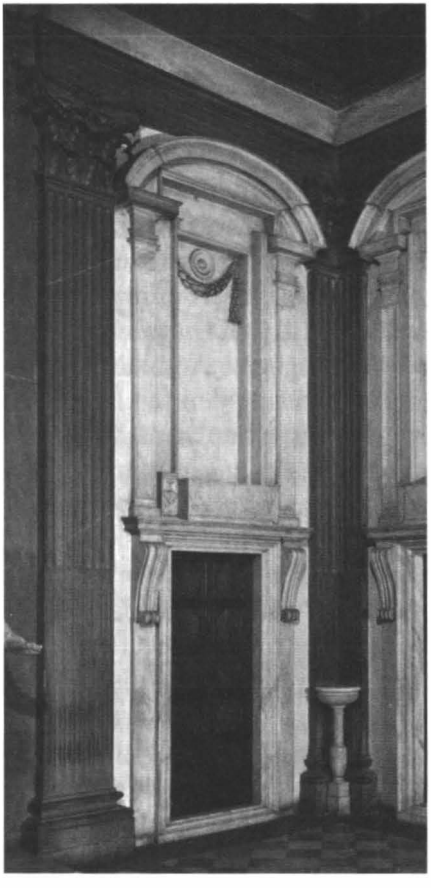
30. Vasari (1996), Cilt 1, s. 621-22: De Vere'nin çevirisinde *virtu* kelimesi için kullandığı "güç" kelimesinin yerine "nitelik" kelimesini kullandım.

"Ve de bu işi daha önce Filippo Brunelleschi'nin yaptığı eski odanın imitasyonu şeklinde yapmayı düşündü, ama farklı bir süsleme tarzı uygulamak istiyordu, bu yüzden de karmaşık bir düzende, modern ya da antik herhangi bir dönemin ustasının yapabildiğinden daha fazla çeşitliliği ve daha orijinal bir tarzı olan [*piu nuovo modo*] bir düzende süslemeler yaptı. Bu güzel kornişlerin, sütun başlarının, tabanların, kapıların, tabernakların ve mezar taşlarının yeniliğinde diğer ustaların kullandığı ölçüm, düzen ve kurallardan oldukça uzaklaştı; bu kurallar onun uymayacağı genel kullanıma göre ve Vitruvius ile antiklere göre belirleniyordu."[31]

Resim 5.11'de gösterilen New Sacristy odasının köşesi, Vasari'nin tanımlamasını örneklendirir. Duvar, gri kumtaşından yapılmış gömme ayaklı cephelerle, yivli sütunlarla ve Korint sütun başlıklarıyla bölümlere ayrılmıştır; görünürde arşitrav (pervaz), beyaz friz ve kornişten yapılmış yatay entablatürü (saçaklık) taşır (gerçekte ise yük taşıyıcı duvarın kendisidir). Bu yapı şekli, klasik mimari düzene sıkı sıkıya bağlı kalınmasıyla ortaya çıkmıştı, tıpkı hemen yakınlardaki Old Sacristy'de Brunelleschi'nin yaptığı gibi. Ancak Michelangelo, her bir gömme sütun çifti arasına mermerden yapılmış kilise giriş sütunları ("küçük şapeller") eklemişti; bunlar da Vasari'nin ifade ettiği mucitliği ortaya koyuyordu. Michelangelo'nun alınlıkları, taban açıları dar üçgen anlayışına uymak yerine (nihayetinde bir kırmaçatının genel şekli) bir daire parçası gibidir ve daire kırıktır, böylece üst kemer biraz öne çıkarılmıştır ve bu kemer bir posta kutusu şeklini sarmalar; bu posta kutusu şekli de aşağıdaki minör gömme sütunların içinde bir dörtgen oluşturacak şekilde aşağıya doğru devam eder. Bir diğer panelin içine yerleştirilmiş diskin altındaki dekoratif kordonlar da alınlıkların yuvarlak hatlarına uyum sağlar. Mermer gömme sütunların sütun başlarını oluşturan düz pervazlar, Michelangelo'nun kendi tasarımıdır; bu gömme sütunların tabanlarının hemen yanına içinde süslü vazo kabartmaları olan küçük paneller de koymuştur, bunlar oymalı birer sanduka gibi yatay bloğu kuşatır. Bu küçük yapı, bir bütün halinde yere kadar devam eden bir desteğin üzerinde değildir; bunun yerine kapıların üstünü çerçevelendiren bir konsola dayanır. Kapının etrafındaki pervaz da bir tabana dayanmaz, çünkü kapı eşiğinin altına doğru bir resim çerçevesi gibi indirilmiştir. Michelangelo, heykel ve resimde başarı kazandıktan sonra mimari eğitimi almamıştı; belki de kendi

31. Vasari (1996), Cilt 2, s. 679-80.

fantasia yaklaşımlarını antik otoritenin kurallarıyla sınırlandırmak istemiyordu. Yapmış olduğu bu New Sacristy, Brunelleschi'nin daha klasik Korint düzenine göre onun icadı olan alternatifi sergiler –malzeme, renk ve tasarım açısından–.



Resim 5.11: Michelangelo, New Sacristy, 1519-34, Floransa, San Lorenzo (fotoğraf: Scala, Floransa, 2012).

"Mimari geleneklerden bağlarını koparıp zincirlerini kırmak adına" diye devam ediyordu Vasari, "zanaatkârlar Michelangelo'ya sonsuz ve bitmeyecek bir minnet borçluydu."[32] Bir yüzyıl sonrasında, Michelangelo'nun Roma Binaları üzerinde daha detaylı

32. Vasari (1996), Cilt 2, s. 680.

çalışan mimarlar, Barok dediğimiz tarzı yarattıklarında bu minnet borcu aynı büyüklükte var olmaya devam ediyordu. Vasari'nin *Hayatlar* adlı kitabının başlık sayfasını (resim 3.3) tasarlamış olan zanaatkâr, Michelangelo'nun etkisini daha mütevazı bir ölçekte yansıtmıştı. Bu virtüöz, kitabın başlığını çerçeveleyen küçük yapıyı Vasari'nin hayran olduğu "icat", "bolluk" ve "fantezi"yi ekleyerek dönüşüme uğratmıştır.[33] Çizmiş olduğu alınlık, bir çift eğriden oluşuyordu; bunların üstünde çiçekli kupalar vardı ve alınlık, arşitravın üzerinde yatmakta olan *putti*'leri* çevreliyordu; bu *putti*'ler de yine çiçek ve meyvelerden oluşan kordonların üzerindeki Medici armasını tutuyordu. Destek sütunlarının veya gömme sütunların yerine karyatitler kullanmıştı, bu kadın heykelleri Vitruvius tarafından tarif edildiği gibi sütun vazifesi görüyordu. Tahta baskı tasarımcısı, bu heykellerin başlarını da sütun başları olarak kullanmıştı; gerçi bu antik dönem karyatitleri, başlarının üstündeki sütun başlarını taşıyorlardı, bu sütun başları da arşitravı destekliyordu. Vitruvius mimarisinin kuralları, zaman içinde "*Mannerist*" (İtalyanca *maniera*, yani "tarz" anlamındaki kelimeden gelir, "stil sahibi" anlamındadır) olarak adlandırılacak türde bir tasvir yapmak adına kenara itilmişti.

On altıncı yüzyıl İtalyan zanaatkârları, kuralları görmezden gelişlerini övünerek sergiledikleri tarz sahibi eserlerle hamilerini memnun etmişlerdi. Tutuculuğun bu şekilde ihlali, sofistike *virtuosi*'den zevk alınmasını sağlamak için *virtu*'nun ortaya konmasıydı. Bir yüzyıl sonra literatürdeki en ihtişamlı değeri kuralların kapsamının ötesine koyarak bu pratiği benimseyen bir otorite keşfedilecekti. Zaman içinde kurallar ihlal edilmeyecek, aşılacaktı.

---

33. Örneğin, bkz. Donatello'nun bronz San Lorenzo kürsüleri üzerindeki figüratif rölyefleri için yaptığı övgü; "tasarım, güç, nitelik, yenilik sunan bir eser, bir figür ve yapı zenginliği...", Vasari (1996), Cilt 1, s. 372.

* Putti: Genellikle çıplak, bazen de kanatlı olarak resmedilen şişman erkek çocuğu figürleri. (ç.n.)

5.2 Kural Yıkıcı

Roma'dan Paris'e

1500 yılının ardından bir buçuk yüzyıl boyunca Michelangelo, ortaçağ Roma'sını Katolik Hıristiyan dünyasının Rönesans başkenti haline dönüştürmüş çok sayıda ünlü zanaatkârdan biriydi yalnızca. Birbiri ardına güçlü papalar ve kardinaller düzgün sokakların, anıtsal çeşmelerin, muazzam kamu binalarının ve kubbeli kiliselerin yapımını emrettiler. Bunlar, olgun klasik tarzda yapılmış ve Avrupa'nın geri kalanı için model haline gelen heykel ve resimlerle bezenmiş olacaktı. 1660 yılından sonra bu yeniden yorumlanmış görsel gelenek Paris'e getirildi; burada XIV. Louis (1638-1715), ülkesinin başkentini Roma'nın pırıltısının rakibi yapmaya kararlıydı. Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Atölyesi, 1648 yılında kuruldu; amacı hem daha önceleri Fransız imge yaratıcılarına empoze edilmiş olan lonca sınırlandırmalarını sonlandırmak hem de statülerini zanaatkâr seviyesinden akademisyene çıkarmaktı. 1663 yılında yapılan bir reformun ardından Akademi, Louis ve ardından gelen kraliyet haleflerinin güç ve ihtişam imajını yansıtmak için kullandıkları ilkesel araç haline geldi. Bir yıl sonrasında akademi, birçok resim ve heykel sergisinden ilkini organize etti; Louvre'da Salon Carre'da bulunuyor olması itibariyle daha sonraları Paris Salonu olarak adlandırılacak olan organizasyondu bu. 1666 yılında Roma'da Fransız Akademisi'nin bir kolunun kurulması, akademinin bu ölümsüz şehirle bağını resmileştirdi. Paris'te ise Akademinin himayesi altında düzenli olarak verilen dersler, görsel konular hakkında canlı bir toplumsal tartışmayı tetikledi.[34] 1671 yılında ayrı bir Mimarlık Akademisi kuruldu.

O sene Cizvitli makale yazarı Dominique Bouhours, tabiatın bize bazı dönemlerde bir *olağanüstü deha* bolluğu bahşettiğini gözlemlemişti ve bu dehaların öncesinde ve sonrasında bu açıdan kısır geçen yüzyıllar yaşanıyordu. Önceki yüzyıl, İtalya'ya Augustus döneminden beri ilk kez bu kadar çok *güzel ruh* getirmişti; ama mevcut yüzyıl, Fransa'nın yüzyılıydı:

34. *The Dictionary of Art* (1996), s.v. 'Paris, VI. Institutions'.

"Şu anda dünyanın tüm ruhunun ve bilimin aramızda ikamet ettiği söylenebilir... İyi yazarların ve güzel şeyler yapanların sayısı sonsuz; kültürlü akademilerde eğitim alanların sayısı her gün artıyor; eskiden pek ender görülen o narin güzel duygu, şu anda bütün krallıkta en sık rastlanan şey."[35]

Bu saptamalar, büyük bir yazarda bulunması gerektiğini söylediği nitelik olan *Le Bel Esprit* [Güzel Duygu] başlıklı makalesinde yer almıştır. Şurası açık ki, "sanatçı" kelimesi Bouhours'un güzel veya olağanüstü bir "ruhta" veya dehada bulduğu şeyi aktaracak çağrışımları henüz taşımıyordu. Bir nesil sonra bile onun "ruh" (*esprit*) dediği şey, İngilizceye hâlâ "ince zekâ" (*wit*) olarak çevriliyor olacaktı.[36]

İki soylu arkadaş arasındaki altı "Sohbet"e [*Entretiens*] dayanan aynı derlemede yer alan bir başka makalesinde Bouhours, *je ne saisquoi*'yü [ne olduğunu bilmediğim bir şey] keşfe çıkıyordu. Bu ifadenin izini İtalyanca ve İspanyolcadaki modern versiyonlarıyla birlikte (*non so che* ve *no se que*) Roma dilindeki *nescio quod* ifadesine kadar sürmüştü. Bouhours, ifadeyi belli bir bağlamdan soyutladığında, "bilginin her zaman sevgiden önce gelmesi gerektiğini, insan iradesinin zihnin kavrayamadığı hiçbir şeyi sevmediğini düşünen filozoflara" karşı durduğunu biliyordu.[37] Ama bunun tersinin de sık sık gerçekleştiğinde ısrarcıydı Bouhours; çünkü bizler, yapısı bizim için anlaşılamaz ve açıklanamaz olmaya devam eden bir kimsenin veya bir şeyin (örneğin bir resmin veya heykelin) güzelliğinden ya da çirkinliğinden etkilenebiliyorduk. Hatta, diye devam ediyordu, bu "ne olduğunu bilmediğim şey", etki göstermek açısından, bir Kanadalıyı, kendisini yaralayanın vurulma mı yoksa patlama mı olduğunu bilemez halde bırakan silah atışı kadar hızlı ve açıklanamaz bir şeydi.

Bizim yaklaşımımıza göre ifade etmek gerekirse; Bouhours, Nitelik olayının kelimelerle açıklanamayan ve aracısız bir durum olduğunun altını çiziyordu. Galileo ve Descartes tarafından öncü-

35. Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (Paris: 1671), s. 230; benim çevirim.

36. Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues* (Paris: 1687), eleştiri sanatı olarak çevrilmişti: veya, ince zekâ ve öğrenme konularında doğru yargıya varma metodu (London: 1705).

37. Bouhours (1671), s. 242.

lüğü yapılan, "doğal bilgiyi" elde etmeye yönelik yeni deneysel yaklaşımı izleyerek deneyimi Platon'un otoritesine tercih etme gücüne ulaşabiliyordu. Bouhours, bunu yaparak güzelliğe gösterdiğimiz reaksiyon üzerinde kuralların ve mantığın oluşturduğu baskıyı gevşetmiş oluyordu. Bu dönüşümün etkileri kısa süre sonra Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinde de hissedilecekti.

Resme ve heykele karşı beslenen yeni Fransız coşkusu bir literatür gerektiriyordu ve İtalyancadan yapılan çeviriler bu sanatlara ilişkin ödünç kelime hazinesini İtalya'dan Fransa'ya aktardı (ve buradan da İngiltere'ye). 1651 yılında Vasari'nin yazdığı Raphael (*tres excellent peintre et architecte*: muhteşem ressam ve mimar) biyografisinin kısaltılmış bir çevirisi Paris'te yayımlandı; bildiğim kadarıyla Vasari'nin ilk Fransızca versiyonuydu bu.[38] Aynı yıl, Leonardo da Vinci'nin resim üzerine notlarının ilk yayımlandığı yer de Paris'ti; eserin İtalyancası ve Fransızca çevirisi aynı anda yayımlanmıştı. Metin, Nicholas Poussin (1594-1665) tarafından resimlendirilmişti; Poussin, dönemin en büyük Fransız ressamıydı ve Roma'da yaşıyordu. Bellori'nin, kaleme almış olduğu Poussin biyografisinde (1672) ifade ettiğine göre, yüzyılın daha erken dönemlerinde, "çizime dair güzel sanatlar [*le belle arti del disegno*]" İtalya'da zenginleşmeyi sürdürürken güzellik tanrısı Fransa'ya da gülmüş ve ülkenin askeri ve edebi alandaki [*lettere*] başarısına Poussin'in fırçasının şanını da eklemişti.[39] İtalyanca *del disegno* [tasarıma ait] sınıflandırması kaldırılarak bu *belle arti* [güzel sanatlar] artık Fransızca *beaux arts* oluyordu; gerçi 1600'lerde bu terim yalnızca tanımlayıcıydı. Bir yüzyıl sonra Diderot'nun *Encyclopedie*'sinde yüceltilecek olan beş güzel sanatı (resim, heykel, mimari, şiir ve müzik) belirtmiyordu henüz (Tablo 6). Bununla beraber Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinin ilk Fransa Cumhuriyeti tarafından kapatılmasının ardından yerine 1795 yılında Güzel Sanatlar Akademisi kurulacaktı.[40] Bellori'nin edebiyatı da benzer bir sıfata sahip oldu ve daha pratik yazılardan ayrımını

38. Giorgio Vasari, *Abrégé de la vie de Raphaël Sansio d'Urbin, très excellent peintre et architecte...*, Traduit d'italien en françois par P. Daret, graveur (Paris: 1651).

39. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti modern*, ed. Evelina Borea (1672; Turin: Einaudi, 1976), s. 423.

40. Humphrey Wine: 'Academy', *Grove Art Online*, ed. L. Macy (erişim 5 Ekim 2002), <http://www.groveart.com>

yapmak adına *belles lettres* [güzel edebiyat olarak ifade edilebilir] ismini aldı; bu ayrım için İngilizcede ve Türkçede edebiyat kelimesi yeterli olmaktadır.

Yaklaşık 1633 yılında genç Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-68), varlıklı ailesinin isteklerini reddederek ressamlık eğitimi almaya karar vermiş ve sonrasında en iyi pratiği kazanabilmek adına Roma'ya gitmişti. Ama ne yazık ki Dufresnoy'un yeteneği, tutkusu kadar büyük değildi; fakat Latincesi mükemmeldi ve böylece ismini ölümsüzleştirmek adına (İtalyan) resminin teori ve pratiğini Latince kaleme almaya karar verdi. Vasari'nin *arte del disegno*'suna çizmek kelimesinin Yunancasını eklemesiyle de ilmi duyulur hale gelecekti.[41]

Bu şekilde oluşturduğu *De arte graphica* başlığını taşıyan eseri 1668 yılında Paris'te yayımlandı, birkaç ay sonrasında da biraz daha bol sözlü ve çok daha uzun bir versiyonu Fransızca olarak yayımlandı.[42] Bu Fransızca metin de 1695 yılında John Dryden tarafından İngilizceye çevrildi; sonrasında da Almanca (1699) ve Hollandaca (1733) çeviriler geldi. Dryden, Dufresnoy'un girişteki *les beaux Arts* [güzel sanatlar] ifadesini "tüm güzel ve nefis Sanatlar" olarak çevirmişti. Oxford Sözlüğünde "güzel sanatlar" ifadesine dair en eski alıntı 1785 yılına dayanmaktadır; o sene bir eleştirmen şu saptamada bulunmuştur: "Güzel sanatlara, en uygun biçimde beğeni sanatları denebilir."

Dufresnoy'un bu giriş yazısı, "Kaidesi olmayan Sanat olmadığına göre" okurlarını, "doğru değerlendirmeler yapabilmek adına şaşmaz Kurallarla" donatma sözünü veriyordu. Gerçi Dryden'ın çevirisinde okuduğumuz şekliyle şiir bu iddiayı aşıyordu:

> "Bu İnceleme eserde, yetenekleri yalnızca belli bir alanın pratiğine dayalı Sanatçıların [Fransızca: *ouvriers*; Latince: *Artificum*] ellerini bağlamak niyetinde değilim veya etkilemiş oldukları ve Ortak Yolmuş gibi bir hale getirdikleri tarzları da değiştirmeye çalışmıyorum. Ya da Dehayı [*le Genie*; *Genium*] karmaşık Kurallar silsilesiyle boğmak niyetinde de değilim: canlı ve bolluk içindeki bir damarın ateşini de söndürmeye çalışmıyorum. Daha ziyade Sanatın bir şeyler bilmekle güçlendirilebileceği, uzun vadede yavaş da olsa belli ölçülerde İnsan Doğasına geçebileceği

41. Yunanca *graphikos* Latinceye Pliny tarafından adapte edilmişti: örneğin 35.77.
42. Charles-Alphonse Dufresnoy, *De arte graphica (Paris: 1668); Roger de Piles, L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy...* (Paris: 1668)

düşüncesiyle bu işe girişiyorum. Ve böylelikle belki de bu süreç içerisinde neyin doğru olduğunu sağduyuyla seçebilen, Doğanın güzelliklerini ve doğadaki basit ve bayağı şeyleri ayırt edebilen katıksız bir Dehaya dönüşülebileceğini umuyorum. Ve belki de bu Orijinal Deha, uzun süren alıştırma ve alışkanlıklar sonucu o Sanatın tüm Kurallarına ve Sırlarına [*Transeat in Genium, Geniusque usu induat Artem*] kusursuz şekilde haiz olabilir." (30-36; Dryden).[43]

Dryden, on yıl öncesinde Aglionby'nin piyasaya sürdüğü şekilde ressamlar için kullanılan yeni kelime "sanatçılar" kelimesini benimsemişti. Bu pasajdaki "Deha" kelimesi, insanın ikinci doğası haline gelinceye kadar, uygun pratikle geliştirilmesi gereken doğal yeteneğe karşılık gelmektedir gibi görünüyor. Dufresnoy belki de Latince *genium* kelimesini İtalyanca *ingegno* kelimesini çevirmek için kullanmıştı. Dryden, Deha kelimesinin önüne "Orijinal" ifadesini de eklemiştir; bununla orijinal eser yaratan kişiyi taklitçiden ayırmaktadır. Dufresnoy ise orijinallik konusunda doğrudan herhangi bir şey söylemez, daha eski İtalyan literatüründe de pek az bahsedilen bir konudur zaten. Diğer yandan "resmin ilk bölümü, Buluş" şeklinde bir başlık da kullanmıştır eserinde, "güçlü ve yalın bir Dehanın hayal gücü" olarak ifade edilebilir ve "biz buna uygun biçimde Buluş deriz" demektedir. Buluş, retorik üzerine yazılmış antik dönem kitaplarında çokça övülen bir beceriydi. Bu yaklaşımı resme aktardığımızda, yeni bir kompozisyon bir buluş olarak adlandırılabilir, baskı resmin ticari önemiyle güçlenen bir gelişim de buluş olabilir.

1500'lerin başında Dürer, baskı resimleri aracılığıyla bir ressam için görülmedik derecede bir şöhret elde etmişti. Vasari'nin bize anlattığına göre, bu resimlerin aynı anda birden fazla yerde bulunabilme özelliğini dikkate alan ve şüphesiz ki kendi çalışmalarının çoğunun Papa'nın özel dairelerinde yer alan freskler olduğunun farkında olan Raphael, resimlerinin bir bölümünü gravür baskısı yapılabilir hale getirmek için Marcantonio Raimondi'yi görevlendirmişti; bazı resimler özellikle bu amaçla yapılmıştı.[44] Böylelikle Raphael, reprodüksiyon gravürcülüğü mesleğini yaratmış oluyordu. Reprodüksiyon baskılar üzerinde genellikle iki imza olurdu:

43. John Dryden, *The Works of John Dryden*, Cilt 20, *Prose 1691-1698, De Arte Graphica and Shorter Works* (Berkeley: University of California, 1989), s. 85.

44. Vasari (1996), Cilt 1, s. 731.

ressam "*invenit*", "*pinxit*" veya "*delineavit*" ("buluşu yapan", "resmi yapan" veya "çizimi yapan") olarak tanımlanırken, gravürcü "*fecit*" veya "*sculpsit*" oluyordu ("yapan" veya "oymayı yapan": gravür yapma işinin Latince bir adı yoktu; çünkü neticede bu teknik, antik dönemde var olmamıştı). Droeshout, muhtemelen imzalanmamış olduğu için Shakespeare'in portresinin "buluşunu yapan" kişinin ismini vermemişti ve Shakespeare de hayatta olmadığı için bu kişiyi söyleyebilecek durumda değildi (resim 4.1). Zaman içinde bir resmin mucidi, toplumun gözünde kopyayı yapan kişiden ayrılmaya başladı. Abbe Dubos *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* [şiir ve resim üzerine düşünceler ve eleştiriler] (1719) adlı çalışmasının bir bölümünü "Dehası olmayan zanaatkârlar" diye başlıklandırmıştı ve bir başka bölümünün başlığı da "İntihal üzerine" idi. Romalı hatip Quintilian'dan alıntı yaparak, "ressamların ve hatiplerin en büyük meziyetini" oluşturan buluş yapma sanatını öğretmenlerin öğrencilerine aktarmalarının mümkün olmadığını açıklıyordu.[45]

Bu ve diğer faktörler neticesinde, on sekizinci yüzyıl eleştirelliği nazarında orijinalliğin önemi arttı ve 1790 yılına gelindiğinde Kant artık "dehanın en öncelikli özelliği orijinallik olmalıdır" diye yazabiliyordu. Bu, tehlikeli bir iddiaydı; çünkü şu ana kadar gördüğümüz gibi, yirminci yüzyılın başlarına kadar tüm ressamlar çizmeyi ve resim yapmayı bildik ustaların eserlerini kopya ederek öğreniyordu (yazdığı hayalet otobiyografide Michelangelo'nun da kabul ettiği gibi). Günümüzde en iyi temsili ressamlar da çıkış noktası olarak geçmişteki kalıpları kullanmaya devam ediyorlar (geri kalanı da fotoğrafları çıkış noktası olarak alıyor). Bununla birlikte on sekizinci yüzyılda intihal lekesi, ressamların bu minnet borçlarını kabullenmelerini zorlaştırmış olabilir; bunun neticesinde de zaman içerisinde eleştirmenler, böylesi modellerin imge yaratım sürecinde vazgeçilmez bir basamağı oluşturduğunu unutmuş olabilirler.

Dufresnoy'un şiirinin Fransızca çevirisi Roger de Piles'in (1635-1709) eseriydi; Piles, resim konusunda kendi çağında etkili bir yazara dönüşmüş amatör bir ressam ve bir diplomattı. 1699 yılın-

45. Dubos (1719), s. 63: 'C'elui qui enseigne, comme le dit Quintilien, ne sçauroit communiquer à son disciple le talent de produire et l'art d'inventer, qui font le plus grand mérite des peintres et des orateurs'.

da yayımlanmış olan *Traite du peintre parfait* adlı eseri şu iddiayla başlar: "Deha [*Le Genie*], bir ressamda olduğunu varsaydığımız ilk şeydir."[46] Daha sonra ruhun iç ışığı için, "bize daima en kısa ve en kolay yolu gösteren ve hem araç hem de amaç yönünden şaşmaz şekilde bize memnuniyetle rehberlik eden şey, Dehadan başkası değildir."[47] De Piles, büyük Dehaların kuralların da üstünde olduğunda ısrarcıydı veya daha ziyade kuralları kitabına göre değil, kendi içlerinden geldiği gibi uyguluyorlardı[48] Resmin, "ihtişamlı, tesirli ve olağanüstü bir şeyler barındırması gerektiğini" söylüyordu; "şaşırtıcı, haz verici ve eğitici olmalıydı ve işte buna da büyük beğeni [*le Grand Gout*] denir. ... çünkü resimde, büyük beğeni, yüce ve fevkalade aslında farklı değil hep aynı şeyler".[49] De Piles'in kullandığı bu dil, bize, bu bölümün başında bahsettiğimiz Longinus'un Fransızca çevirisini okumuş olduğunu düşündürmektedir. De Piles, Longinus'un değerlendirmelerini edebiyattan resme doğru kaydırarak modern Sanat kavramının oluşumunda belirleyici bir adım atmıştır.

Longinus'un İhtişam Üzerine Sözleri

Longinus, *On the Sublime*'ın [Yüce Üzerine] başında, konuyla ilgili bir önceki kitabın ciddi ölçüde yetersiz kalması üzerine bu inceleme metnini kaleme almaya karar verdiğini söyler. Longinus'un şikâyet ettiği noktaya göre, bir önceki eserin yazarı yüceye dair sayısız örnek verirken –sanki bunu kendimiz fark edemezmişiz gibi– kendi konusunu açıklamayı ve okurlarını bunu nasıl başara-

46. André Felibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, ed.* Anthony Blunt (1666-88; 1725; Farnborough: Gregg, 1967), *L'Idée du Peintre Parfait*, s. 1: 'Le Génie est la premiére chose que l'on doit supposer dans un Peintre'.

47. André Felibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, ed.* Anthony Blunt (1666-88; 1725; Farnborough: Gregg, 1967), *L'Idée du Peintre Parfait*, s. 13, 'Car cette lumière de l'esprit, qui n'est autre chose que le Génie, nous montrant toûjours le chemin le plus court & le plus facile, nous rend infailliblement heureux, & dans les moyens & dans la fin'.

48. André Felibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, ed.* Anthony Blunt (1666-88; 1725; Farnborough: Gregg, 1967), *L'Idée du Peintre Parfait*, s. 51.

49. André Felibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, ed.* Anthony Blunt (1666-88; 1725; Farnborough: Gregg, 1967), *L'Idée du Peintre Parfait*, s. 25.

cakları konusunda bilgilendirmeyi atlamıştır. Longinus, atlanan bu iki noktayı toparlayacaktı:

> "... Yüce [*ta hupse*], Dilin kullanımında belli bir İtibar veya Kusursuzluktur ve ... hem Nazımda hem Nesirde en büyük Yazarlar, görkemlilik Ödülüne tamamen bununla ulaşmışlar ve tüm zamanları Şöhretleriyle doldurmuşlardır. Çünkü Yüce [*ta huperphua*, "doğaüstü"] Kitlesini yalnızca ikna etmekle kalmaz, aynı zamanda coşkuya [*ekstasin*] sürükler. Fevkalade olan, yalnızca ikna eden veya memnun edene oranla her zaman daha şaşırtıcı Güçle çalışır. ... Ama Yüce, doğru zamanda gönderildiğinde, bir Şimşeğin hızı ve gücüyle kendinden önceki her şeyi ezer ve Dehanın yoğun Kudretini tek bir çakışta gösterir (1.3-4)."[50]

William Smith'in 1739 yılında Yunancadan yaptığı çeviriden alıntı yaptım, çünkü Smith kendi yazılarında da yücenin bir yansımasını yakalamış biridir. Bu nitelik, John Hall tarafından 1652 yılında yapılmış ilk Longinus çevirisinde eksikti; örneğin Hall'un aynı pasaj için yapmış olduğu çeviride şunları görüyorduk: "... Konuşmanın *en cesur* ve *en pırıltılı* kısımları *Uludur*, Şairlerin ve diğer *Yazarların* İtibarlarını borçlu oldukları Ululuktur bu ve bununla kendi isimlerini tüm çağlarda *gösterişle var olur* hale getirmişlerdir" [İtalikler Hall'a aittir]."[51] "Ulu", "Yüce"ye karşılık gelir, "yetenek" kelimesinin "sanat"a ve hatta "ruh"un "deha"ya karşılık olarak kullanıldığı gibi. Hall'un çevirisi İngiliz edebiyatı üzerinde herhangi bir etki yapmamıştır; diğer yandan Smtih'in çevirisi kendinden önceki Boileau'nunki gibi büyük bir yayıncılık başarısına dönüşmüştür.

Yukarıdaki pasajda *ta huperphua*, yani "doğaüstü" ifadesi (Smith tarafından sebebi açıklanamaz şekilde "Yüce" olarak çevrilmiştir), Yunanlıların bizdeki "Deha"ya en çok yaklaştığı ifadedir. Bu pasajın sonuna Deha kelimesini ekleyen, 1739 yılında Smith olmuştur; yarım yüzyıl önceki çevirinin sahibi Boileau değil (burada Yunancada aslında sadece "retorik sahibinin tam gücünden" bahsedilmektedir). Boileau, zaman zaman *genie* kelimesini yetenek veya

---

50. Longinus, *On the Sublime*, Nicolas Boileau-Despréaux (1674) ve William Smith (1739) çevirilerinde yer alır (Delmar: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1975), Smith, s. 3.

51. John Hall, *Peri Hupsous, or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence* (London: 1652), s. 2.

yetenekli kimse yerine kullanır; tıpkı Vasari tarafından *ingegno* kelimesinin kullanılması gibi.[52] Gerçi 1699 tarihi itibariyle Boileau'nün, Longinus'un "doğaüstü"sünün niteliklerine dair yaptığı çeviri, Roger de Piles tarafından "kusursuz ressam"a atfedilen *legenie*'nin [dehanın] nitelikleri haline gelmiştir.

"Görkemli yazım" diye açıklıyordu Longinus, "okuduğumuz şeyi sanki biz kendimiz yazmışızcasına içimizi haz ve övünçle" doldurarak doğal şekilde duygularımızı yükseltir ve heyecanlandırır (7.2, Smith). Böylesi bir dilin üstün ustası Homeros'tu ve Longinus da sık sık ondan alıntılar yapmıştı. Homeros, Uyuşmazlıkların Dünyanın peşinde sinsice dolandığını anlatırken, "Az da olsa göklerde, o çirkin başıyla sıçrayabilir her yere" (İlyada, 4.442, Pope'un çevirisinden) der; Longinus da bunun üzerine şu yorumu yapar: "bu tanımlamayı Uyumsuzluğun geniş kapsamından ziyade *Homeros*'un Dehası için yaptığımızda daha Adil davranmış oluruz." Burada yine Smith'in Deha olarak kullandığı ifadeye karşılık gelen herhangi bir Yunanca kelime yoktur; Bolieau ise burayı Fransızcaya *esprit* [ruh] olarak çevirmiştir (*de l'eslevation de l'esprit d'Homere*).[53]

Bu çevirmenler takdiri hak etmektedir, çünkü antik döneme ait bir metnin kelimesi kelimesine çevirisini yapmış olsalardı ortaya abuk sabuk metinler çıkardı. Diğer yandan, yabancı kavramları aşina olduğumuz modern karşıtlarına dönüştürerek daha akışkan bir çeviri yaratma düşüncesi de bu kavramların anlamlarını kaybetmesi riskini taşır. Örneğin bölümün girişinde Longinus'tan yaptığımız alıntı, ancak biraz açımlama yaptığımız zaman gerçek etkisini ortaya koyar hale gelir. Bunu da aşağıda aynı pasajın modern bir çevirisinde parantez içinde yazılmış Yunanca kelimelerde bulabiliyoruz:

> "Öncelikle yüceliğin veya duyguların bir sanatının olup olmadığını sorarak başlamalıyız, çünkü bazıları böylesi konuları sistematik kurallar [*technika paraggelmata*] altında toplamaya çalışanların bütünüyle yanıldığını düşünüyor. Dediklerine göre Deha [*ta megalophue*, üstün tabiat] doğuştan geliyormuş, öğrenimle değil ve bunu yaratan yegâne sanat da

52. Longinus (1975), Boileau, s. 24, '...les genies naturellement les plus estevés tombent quelquefois dans la badinerie, quand la force de leur esprit vient à s'estendre'.

53. Longinus (1975), Boileau, s. 19 & Smith, s. 19-20 (Smith, İngilizce versiyonu Alexander Pope'un İlyada çevirisinden ödünç almıştır (1715-20)).

doğaymış. İnsanların düşüncesine göre, doğuştan gelen dehanın eserleri [*ta phusika erga*, doğal eserler], kurallarla talimatların [*technologiais*] getirdiği kupkuru kemikler haline indirgendiklerinde bütünüyle eli kolu bağlı kalırlar ve bozulurlar. (Fyfe, Russell tarafından revize edilmiştir, 1999).[54]"

Smith'in "sanatın kuralları" olarak çevirdiği ve bu alıntının sonunda "kurallarla talimatlar" olarak çevrilen Yunanca kelimenin *technologiais* olduğu ortaya çıkmıştır; kelimesi kelimesine ifade etmek gerekirse, "bir sanat hakkındaki ifadeler veya saptamalar" denebilir. Longinus, kaleme almış olduğu incelemenin tamamına "teknoloji" diyordu. Longinus şunu da belirtmişti ki, bazı insanlar, epik şiirin ihtişamını kelimelerle açıklamaya çalışmanın bu ihtişamı yerle bir ettiğini öne sürüyorlardı. Şiirdeki yüce ve bunun uzantısı olarak görsel sanatlar, dilsel ifadelerle yerine oturtulamazdı. Boileau bu görüşü muhtemelen onaylardı, çünkü ilk dönemlerinde yazmış olduğu bir makalesinde benzer bir iddiada bulunmuştu: "Bu tür güzellikler, hissedilmesi gereken türdendir ve delillerle ortaya konamazlar. Bizi büyüleyen bu *je ne sais quoi*, yani ne olduğunu bilmediğimiz şeydir ve bu olmadan güzelliğin kendi başına ne zarafeti ne de güzelliği olur."[55]

Longinus'tan alıntılanmış yukarıdaki pasaj, bir kültürün etrafında döndüğü az sayıda eksenden biridir. Ortaya koymuş olduğu iddialar, sanatın pratiğine kuralların hükmetmesi gerektiği görüşünü dağıtmaktan daha fazlasını yapmıştır. Boileau'nun çevirisinin yayımlanmasından önce *güzel sanatlar*, liberal veya mekanik sanatların arasında kendine bir yer bulmakta zorlanıyordu. Şimdiyse mekanik sanatlar için elde bir terim vardı artık -teknoloji, yani *logos*, mantık veya kural ile idare edilen *technai*-, hakkında bir talimatname yazılabilecek sanatlar. Antik dönemde bazı kişiler ihtişamın -yüceliğin- böylesi kitaplardan öğrenilemeyeceğini öne sürmüştü. Böylece sanat dalları içinde yeni bir ayrım artık müm-

54. Longinus, 2.1; ilk cümlede editörler el yazmasını bathous'tan pathous'a, "duygu"ya değiştirmeye karar vermiştir, bunun sonucunda da bana göre "yücelik veya derinlik" şeklinde antitez çiftini kaybetmişlerdir.

55. Nicolas Boileau, *Oeuvres de Mr. Boileau Despréaux: avec des éclaircissemens historiques, donnez par lui-même* (Geneva, 1716), Cilt 2, Lettre XII (ca 1663), s. 346: 'Ces sortes de beautés, sont de celles qu'il faut sentir, et qui ne se prouvent point. C'est ce je ne sais quoi qui nous charme, et sans lequel la beauté meme n'aurait ni grâce ni beauté.'

kündü; kurallara uyan "teknoloji" ile bu teknolojinin erişiminin ötesinde yer alan sanatlar arasında bir ayrım.[56] Modern dönemde kullandığımız "teknik" kelimesi, şu anda "sanatsal" kelimesinden çok farklı bir anlam içermektedir; ama bunların orijinal Latince ve Yunanca formlarında iki kelime aynı anlama geliyordu.

Bu yaklaşımların ardından gelen durumu göz önünde bulundurduğumuzda daha da dikkat çekici olan nokta şudur ki, Longinus, bu antik dönemden kalma iddiayı açıkça *reddetmişti*. "Çünkü bana kalırsa, aksinin ispatlanabileceğini düşünüyorum" diye devam ediyordu, yukarıda alıntıladığımız pasajdan hemen sonra. Doğa, duygulara dair kural tanımaz; ama gelişigüzel de işlerlik göstermez. Sistemlerin bir yeri vardır, çünkü:

> "... bu durumda Görkem seferleri büyük tehlikededir, kendi haline gelişigüzel bırakıldığında; düzgün biçimde denge kurmasını sağlayacak Safrası olmadan, yoluna rehberlik edecek dümen bulundurmadan; kendi ağırlığı yük olur bu durumda ve Basiretsiz bir cesaret içindedir. Deha [*esprit*, Boileau] bazen Mahmuzlanmak isteyebilir, ama bir o kadar da Gem vurulmak ister." (2.2, Smith)[57]

Görkem seferleri belli bir göreve uygulanmadan önce bilgi [*episteme*] ile kıvama getirilmelidir. Veya şöyle söyleyebiliriz, Nitelik açısından verimli bir reaksiyon oluşturabilmek için bir geleneğin desteklediği kalıpların belirlenmesi gerekir. Longinus, tüm değerli başarıların bu ikisi arasında makul bir denge, doğuştan gelen yetenek ile Horace'ın savunduğu ve Kant tarafından tekrar edilen alıştırma arasındaki dengeye eşdeğer bir denge gerektirdiğini biliyordu. Ne yazık ki toplumsal polemiklerin içinde olanlar, makul bir dengeye sahip olmayı amaçlarına pek ender uygun görürler.

---

56. OED'de Yunanca "teknoloji" kelimesine ilk atıf 1615, üçüncü atıf 1706 tarihlidir: "Teknoloji, bilhassa Mekanik alandaki Sanatların tasviri". "Uygulamalı veya endüstriyel sanatların bilimsel incelenişi" şeklindeki modern kullanımı on dokuzuncu yüzyılda yerleşik hale gelmeye başlamıştır.

57. Longinus (1975), Smith, s. 4 & 5.

Renge Karşı Çizim

Sanatın kurallarını veya *technologiais*'i bir kenara bırakma yetkisi Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinin bazı üyeleri için uygun bir anda geldi. Vasari, Floransa resminde çizimin önemini yüceltmişti, ilk kez 1435 yılında Alberti tarafından dile getirilen bir önemdi bu ve bir yüzyıl sonrasında da Michelangelo bu düşünceyi sürdürdü. Diğer yandan, on altıncı yüzyılın Venedikli ressamları, Leonardo'nun öncülüğünü yaptığı daha yumuşak ana hatlarla çizimi benimsemişler ve yumurta sarısının bağlayıcı madde olarak kullanıldığı eski pano üzerine tempera tekniği yerine, tuval üzerine yağlı boyaya geçmişlerdi. Bu yeni malzemenin kullanımında en büyük virtüöz Titian (1487/90-1576), yağlı boyanın önceki fırça darbelerini kapatabilmesi özelliğinden yararlanarak hazırlık niteliğindeki çizimlerden bütünüyle vazgeçmişti. Kompozisyonunu doğrudan tuval üzerinde taslak haline getiriyor, sonrasında da bunlara aşama aşama belirginlik kazandırıyordu. Vasari, Michelangelo'nun hayatını yazarken, onun ağzından Titian'ın renklerini övmüş, ancak Venedikli ressamların nasıl iyi çizim yapılacağını öğrenmemiş olmalarından yakınmıştır.[58] Fransız Akademisi, idarecisi Charles le Brun'un şahsında, resim yapımında çizimin renklendirmeden önce geldiğini söyleyen Floransa ve Roma "kuralını" takip etmiştir.

Paris'te ise bu tutuculuğa kısa sürede meydan okunacaktı. 1671 yılında ressam Philippe de Champaigne, Akademi'deki bir derste Titian'ın tekniğine Vasari'nin getirdiği eleştiriyi tekrarladığında, dinleyiciler arasından biri Venedikliyi savunmak üzere ayağa fırlamıştı. Bu olay, "renk ve çizim arasındaki uzun soluklu tartışmanın" açılış mücadelesiydi. İki yıl sonrasında konu Roger de Piles tarafından *Dialogue sur le coloris* [Renkler Üzerine Diyalog] adlı eserine taşınıyordu; bu da tartışmanın akademinin kendi evinde sürdüğü anlamına geliyordu. De Piles, Venedik'teki Fransız elçiliğinde sekreter olarak görev yaptığı dönemde Venedik resmini görme imkânı bulmuştu. Diyaloğuna Titian tarafından yapılmış *Bacchanal* resminin bir kopyasını iki akademisyene göstererek başlar; üç adam da resme hayran olmuştur. Diyalog itibariyle, akademisyenler arasında çıkan tartışmada rengi savunan akade-

58. Vasari (1996), Cilt 2, s. 791.

misyene daha iyi argümanlar verilmiştir. Bu akademisyenin öne sürdüğüne göre, ressamların resimde renge çizimden daha az değer vermelerinin nedeni yalnızca bu konuyu biraz göz ardı etmeleri değil, aynı zamanda renklendirme adına bilinen pek fazla kuralın olmayışıdır. Renklendirme konusundaki eğitim kurallarla değil, bunun yerine iyi renklendirmecilerin çalışmalarını kopyalayarak kazanılmaktadır; bu anlamda özellikle de kullandığı renkleri Titian'ın çalışmalarından öğrenmiş olan Rubens'in Lüksemburg sarayındaki resimleri kullanılmaktadır.[59]

Rubens tarafından yapılmış bir resme yakından baktığımızda (resim 5.12), belirgin ana hatları olan şekiller görmeyiz; çünkü resmin temel birimi fırça darbeleridir. Bu durum, örneğin meleğin kanatlarındaki tüylerde, kralın saçlarının buklelerinde ve zırhı üzerinde parlayan bölgelerde net şekilde görülür. Her bir yeni fırça darbesi, altındaki rengi gizleyebildiği için; Rubens, ana hatları çizip sonrasında bunları yalnızca ışığı ve karanlığı belirtmek üzere modifiye edilen tek bir renkle doldurmak yerine, resmini yaptığı sırada biçimlerini oluşturabiliyordu. Onun tarzı, "ressamca" bir resim yapma tarzıydı.



Resim 5.12: Peter Paul Rubens, *IV.Henri Catherine de Medici'nin resmini alıyor ve Aşk dolu bir Teslimiyet İçinde*, detay, 1622-25, tuval üzerine yağlı boya, Paris, Louvre (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

59. Charles-Alphonse Dufresnoy, *L'art de peinture*, traduit en François, enrichy de remarques, & augmenté d'un *Dialogue sur le coloris* (par Roger de Piles) (Paris: 1673); *Dialogue upon colouring*, Çev. Ozell (London: 1711), s. 29-37.

Onun aksine Michelangelo, renkli uzuvların ve canlı renklerle boyadığı kıyafetlerin ana hatlarına her zaman keskin bir belirginlik veriyordu (resim 4.4); bir heykeltıraş için son derece doğal bir yaklaşımdı bu. Aslında heykelden çizim yapmak, hatta belki de tülle resim yapmak bir Floransa alışkanlığıydı (resim 5.6) ve resimde çizimin önemini vurgulayan bu metot, şimdi de Paris akademisi tarafından benimseniyordu. Dahası, keskin ana hatlar, fresk ve tempera tekniklerinin de özünde vardı; alçı veya alçıtaşı tabakasının pano üzerine silinmez şekilde uygulanmasına dayanan bu teknikte daha sonra ayarlamalar yapmak neredeyse imkânsızdır. Bir anlamda çizimin önemini savunanlar, yağlı boya resmin genel olarak kabul görmesinin gereksiz kıldığı bir tekniğin gereklerini savunmuş oluyorlardı.

Boileau, "Yüce Üzerine" adlı çevirisini 1674 yılında, De Piles'nin "Renkler Üzerine Diyalog"undan bir sene sonra yayımladığında; Rubensciler, "doğaüstü" birinin "teknolojiyi", çizimin savunucularının öne sürdüğü tipte sanat kurallarını bir kenara bırakabiliyor olmasından memnuniyet duymuş olmalıydılar. 1699 yılında De Piles, kusursuz ressam üzerine yazdığı inceleme metnini yayımladığında, Dehanın kurallara bağlı olmadığını büyük bir özgüvenle deklare edebiliyordu (yukarıda da belirttiğimiz gibi).

Sanata dair modern varsayımlar için Longinus'a daha da çok şey borçlu oluşumuz, kitabından alınan aşağıdaki pasajla belirgin hale gelir:

> "Diğer daha aşağı seviyedeki Güzellikler, Yazarlarının insan olduğunu gösterir bize; ama Yüce olan, neredeyse Tanrı'nın Ululuğuna yakın Yaklaşımlar getirir. Doğru ve hatasız olan, neredeyse hiç Kınamaya maruz kalmadan başarıya ulaşır; ama Görkemli ve İhtişamlı, Hayranlığa haiz olur. Buna daha ne ekleyebilirim? Bu soylu Yazarlardaki engin ve yüce bir Duygu, Defolarını gidermek adına yeterli Telafiyi yapar." (36.1, Smith)

Longinus, yücelik sahibi yazarları kahramanlar [*tois herosi*] olarak tanımlıyordu; bu ifade, Homeros'un İlyada'da Truva'nın önündeki çayırlarda çarpışan bronz zırhlı savaşçılar için kullandığı kelimeydi. Bu kahramanları eserlerinden bilecektik: "Yüce, Ruhun içsel Görkeminden [*megalophrosunes*, "büyük akıl"] yansıyan bir İmgedir" (9.2, Smtih). Sanatın, insanın kendini ifadesi olduğu-

nu söyleyen modern kült anlayış, ki Collingwood'un estetik anlayışının merkezindedir, bu ifadeye çok şey borçludur. Halbuki Nitelik deneyimi ve pratiği, insanın kendi benliğine dayalı bir anlayıştan uzaklaşmasıdır, ayrıca İlyada'da, *Odesa*'da veya *First Folio*'da Homeros'un ya da Shakespeare'in kendilerini ortaya koymaya çalıştıklarını da göremeyiz. Ama güzel sanatlarla meşgul olanlar, kısa süre içinde bu sahte tanrıların cazibesine kapılacak ve kendi "Ruhlarının içsel Görkemini" ifade ederek Sanat yapmaya çalışacaklardır.

Bize modern "deha" anlayışını getiren ise, Fransızların, Longinus'un yaklaşımlarına yanıt vermeleri olmuştur. Dryden, Longinus'a 1674 yılında sekiz defa atıfta bulunmuştu; 1674 yılı Boileau'nun çevirisinin yayımlandığı seneydi; bunun öncesinde ise Dryden'ın Longinus'a yaptığı herhangi bir atıf yoktu.[60] Dryden, 1697 yılında büyük bir özgüvenle şu deklarasyonda bulunacaktı: "Olağanüstü Dehaların bir tür İmtiyazı vardır, bu da onları Kurallardan muaf tutabilir."[61] Boileau'nun metninin İngilizce versiyonları 1680 ve 1712 yılında yayımlandı ve 1704 tarihi itibariyle John Dennis, *Grounds of Criticism in Poetry* [Şiirde Eleştirinin Dayanakları] adlı çalışmasında Longinus'u ve yüceyi savunabiliyordu artık. Bu eserinde "dünyanın gördüğü en büyük ve en cüretkâr Dehalardan biri" dediği John Milton'ı, 4000 yıldır "dünyaya Orijinal bir Şiir armağan eden" ilk şair olarak övüyordu; "... ve şiirinin olağanüstü Konusunun Kurallara ters düştüğünü söylemek pek uygun olmaz, çünkü tüm kuralların üstünde olduğu söylenebilir."[62] *Paradise Lost* (1667) adlı çalışmasında Milton, kendini Homeros'la kıyaslamıştı; temasını da şöyle tanımlıyordu: "Daha az değil, daha fazla kahramanca/ Acımasız Achilles'in düşmanına öfkesinden / ve Truva Kalesinden üç kat daha zor zapt edilir..."[63]

---

60. Longinus (1975), Giriş, s. XIX.

61. John Dryden, Çev., *The works of Virgil* (London: 1697), "The Pastorals"in önsözü; OED'de "genius" başlığı altında atıfta bulunulmuştur, 5b.

62. John Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry, contain'd in some New Discoveries never made before, requisite for the Writing and Judging of Poems surely* (London: 1704), b2-3.

63. John Milton, *Paradise Lost* (1667), Kitap IX, 14–16.

Roger de Piles'inki gibi Yüceyi içine çekmiş olan Fransız kitapları hızla İngilizceye çevrilmiş ve içerikleri de asimile edilmişti. 1711-12 yıllarına gelindiğinde haftalık *The Spectator* dergisi Londra halkına bu yeni Deha fikrini açıklarken, Roma dilindeki ruh ikizi doğal yeteneği [*ingenium*] kapsar hale gelmekle kalmamış, buna Longinus'un "doğaüstü"sü de eklenmişti. Sonrasında Smith, bu yeni özelliklerle donanmış Dehayı Longinus'tan 1739 yılında yaptığı çeviriye yeniden enjekte ediyordu; böylece eski Yunanca da bu melez kavramı destekler görünüyordu.

Smith'in kitabının ortaya çıkışından bir nesil sonra bu yeni fikirle büyülenmiş olan Edward Young, sanatın tüm yaratıcı yönünü kural yıkıcılara devredecekti:

> "Öğrenmek; bu müthiş Yardıma muhtaç olanlar, verdiği büyük acılara hem bağımlıdır hem de bununla gurur duyarlar ve Kuralların büyük Âşığıdırlar ve de meşhur Örnekleri över dururlar... Çünkü Kurallar da, tıpkı Değnekler gibi Topal için elzem Yardımlardır, Güçlü olan için ise Ayak bağıdır. Örneğin bir *Homeros* bunları fırlatır atar..."[64]

Fransa'da başka bir sanat formu rakipsiz bir uluslararası şöhret kazanmıştı; bunu da kısmen Aristo tarafından ortaya konmuş kurallara bağlı kaldığı için (öyle olduğu düşünülüyordu) başarmıştı. Tiyatro oyunları, şiirin dönemin sanatçıları tarafından resimle kıyaslanan toplumsal dalıydı. Dryden'ın çağdaşları olan İngiliz edebiyat eleştirmenleri, kendi dönemlerinin en büyük oyun yazarlarının klasik standartların altında kaldıklarını üzülerek görüyorlardı.[65] Bununla beraber on sekizinci yüzyılın başlarında yeni ve heyecan verici bir beklenti doğdu: kuralların bir kenara bırakılışı, oyun yazarını bütünüyle bu kuralların üzerindeymiş gibi gösteriyordu. Shakespeare'in nasıl Deha olduğunu anlayabilmek için önce Güneş Kral da denen XIV. Louis döneminde Fransız oyun yazarlığının kazandığı başarılardan bir şeyler çıkarabilmek üzere Paris'e geri dönelim.

---

64. Young (1759), s. 27 & 28.

65. Bkz. Dryden'ın Platoncu diyalogu *Of Dramatic Poesy: An Essay* (1668), alıntının yer aldığı kaynak Dryden (1987), s. 70-130.

Racine İngilizleri Utandırıyor

1643 yılında, beş yaşındaki XIV. Louis Fransa tahtına geçtiğinde, Fransız oyun yazarlığı Pierre Corneille'nin (1606-84) kalemi sayesinde klasik formuna halihazırda kavuşmuş durumdaydı. 1658 yılında artık büyümüş olan kral, Moliere'in tecrübeli aktör topluluğu tarafından eğlendiriliyordu ve bu aktörler, kralın kardeşi "Mösyö"nün koruması altında çalışıyorlardı. Büyük Fransız oyun yazarı triosunun en genci Jean Racine (1639-99) tarafından yazılan ilk oyun, 1664 yılında Moliere'in grubu tarafından Kraliyet Sarayında sahnelendi.

Racine, oyunlarına giriş bölümleri yazardı ve belli ki bunların sahnelenmesini istediği kadar okunmasını da istiyordu. Yazmış olduğu trajedilerin sonuncusu olan *Phedre* (1677) için yazdığı yorum, hem kullandığı metot hem de amacı açısından yol göstericidir. Racine bize konusunu Euripides'ten aldığını söyler. Euripides'in antik dönemde bir oyun yazarı olarak başarısı, trajik kahramanlarının hem acıma hem de korku uyandırmalarıdır; Aristo'nun da gerekli olduğunu söylediği şey budur. Phaedra, üvey oğlu için duyduğu gayrimeşru tutkudan dolayı dehşet içindedir; bu tutkuyu yenmek için her yolu dener, hatta bunu belli etmektense ölmeyi tercih eder. Ancak tanrıların öfkesiyle kaderin ağları örülmüştür; korkunç sevdasını açıklamak zorunda kalır.[66]

Aristo, *Poetika** adlı eserinde MÖ beşinci yüzyıldaki Atina trajedilerinin gelişimini anlatmıştır. Aeschylus ve Sofokles, trajedileri geliştirdiler; sonrasında da trajedi "kendi doğasına erişti" ve gelişimi tamamlandı, diye yazmıştı filozof.[67] Üç büyük Atinalı oyun yazarından sonuncusu olan Euripides, bu olgun biçim dahilinde yazmıştı. Aristo, trajediden epiğin bir dalı olarak bahsediyordu; epik ise en yüksek şiirsel janraydı, çünkü bizden daha iyi insanları ele alıyordu: komedi ise bizden daha kötü olanları sunuyordu. Konu [*muthos*, "mit"], diye devam ediyordu Aristo, trajedinin merkez noktasıydı ve İlyada ve *Odesa*'da olduğu gibi bir öykü

66. Racine, *Phèdre* (Paris: Classiques Larousse, 1971), s. 30-32.

* Aristo, *Poetika*, Çev. Samih Fırat, Can Yayınları, İstanbul, 2017. (y.h.n.)

67. Aristotle, *Poetics*, 1449a14-15.

anlatımı değildi bu, bir temsildi [*mimesis*] ve insanların sunulması değildi söz konusu olan; aksiyonun ve yaşamın temsiliydi. Acıma ve korku ile birlikte bu temsil, duyguların damıtımını [*katharsis*] tamamlamış oluyordu. İzleyicinin hisleri, iyi şansın tersine dönmesiyle [*metabasis*] bağlantılı olarak dalgalanır hale geliyordu.[68] Trajedi, diye ilan ediyordu Aristo, yüceltilmiş, tam, bütün ve belli bir boyutu olan bir aksiyonun temsilidir (*mimesis*). Bir bütün de bir başlangıcı, ortası ve sonu olandı:

> "Başlangıç, kendisi başka bir şeyin devamı olmak durumunda olmayan, ama kendisinden sonra doğal olarak olayların veya sürecin ilerlediği noktadır. Bunun aksine son, her durumda veya genel olarak kendisinden önceki bir olaydan sonra doğal olarak gerçekleşen durumdur; ama ardından başka bir şeyin gelmesine gerek yoktur. Orta ise hem kendinden önceki olayı takip eden, hem de daha ileri sonuçlar doğurandır."[69]

Aristo'nun neden "felsefenin süper-dehası" olarak adlandırıldığını anlamaya başlayabiliriz belki. Bir edebiyat janrı, bir daha asla bu kadar ölümsüz bir netlikte analiz edilemeyecekti. Ancak Longinus, bize Aristo'nun yalnızca bir kılavuz ürettiğini, Atina trajedisinin "teknolojisini" yazdığını öğretmiştir. Onun anlattıklarını yeni oyunlar yazmak adına bir kurallar bütünü olarak benimsemek yeni bir Euripides, hatta yeni bir Racine yaratmayacaktır.

Phedre adlı eseri için kullanmış olduğu kaynakları giriş bölümünde belirten Racine, bunları kullanarak nasıl gelişme kaydettiğini de açıklar. Phaedra, Hippolytus'a olan saplantısının sıkıntısı içindedir; Hippolytus ise kendini avcılığa adayabilmek uğruna kadınların aşkını reddetmiş görünmektedir. Arzuları neticesinde dengesini kaybeden Phaedra, tutkusunu önce bakıcı kadına, sonrasında da kocası Theseus'un ölüm haberinin ulaşmasıyla beraber Hippolytus'un ta kendisine söyler; Hippolytus dehşete kapılır ve tiksinir. Theseus beklenmedik şekilde geri döndüğündeyse, bu antik kaynaklar Phaedra'yı sırrını açıklamaktan alıkoyarak Hippolytus'a tecavüz suçu atması şeklinde bir senaryo kurgular. Racine ise böylesi bir davranışın bir prenses için fazlasıyla basit kaçacağını söyleyerek, iftiranın "köle-vari eğilimler için" daha uygun bir karakter olduğunu düşün-

68. Aristotle, *Poetics*, 1449b21-28.
69. Aristotle, *Poetics*, 1450b25-31.

düğü bakıcıdan gelmesini sağlar. Böylece Euripides ve Seneca'nın aksine (ikisi de bu hikâyeye dayanarak birer trajedi yazmıştır) Racine, Hippolytus'u Phaedra'ya yalnızca tecavüze *niyetlenmekle* suçlar, bunun neticesinde de "tahrik unsurunu ortadan kaldırarak, Theseus'u seyirciye daha az sempatik gösterir."

Antik dönem oyun yazarları Hippolytus'u kusursuz biri olarak gösterdiği için, diye devam eder Racine, ölümü acımadan çok haksızlığa karşı öfke duygusu uyandırır. Bu yüzden kendisi genç Hippolytus'a bir zayıflık vermiştir, Aricia'ya duyduğu aşkı. Aricia, Atina'nın eski hükümdarı olan ve Theseus tarafından tahttan indirilmiş olan ailenin son varisidir. Racine, Aricia'yı kendisinin icat etmediğini söyler bize; çünkü Aricia, diğer antik dönem hikâyelerinde rastlamış olduğu bir karakterdir. Giriş bölümünün en sonunda da Racine, yazmış olduğu trajediler arasında en iyisinin bu olup olmadığının kararını okurlarına bırakır. Kendisi yalnızca diğer oyunlarının hiçbirinde erdemin bu kadar belirgin biçimde öne çıkmadığının altını çizer; ayrıca küçük bir suçun bu kadar şiddetle cezalandırıldığı da hiç olmamıştır. Toplumun iyiliği için çalışan her bireye uygun düşen davranış ve amaç, bu şekilde yol göstermek olmalıdır. Zaten antik dönemde tiyatro, önemi felsefe okullarından daha az olmayan bir erdem okuludur.[70]

Yazarın amacına dair bu kadar netlikle yazılmış bir açıklama okumak gerçekten harika. Günümüzde Racine'in trajedilerini takip etmek ilk aşamada biraz çaba gerektirir, çünkü benimsemiş olduğu gelenekler modern tiyatronunkilerden çok uzaktır. Neyse ki hâlâ orijinal temsilleriyle bağlantılar taşıyan bir şekilde sahnelendiklerini görebiliyoruz. 1680 yılında XIV. Louis, Paris'in mevcut iki oyuncu grubunun birleşmesini emretmişti; bu birleşik ekip, kraliyet himayesiyle ödüllendirilecekti. Bu şekilde oluşturulan bu grup, günümüzde Comedie-Française adı altında varlığını hâlâ sürdürmektedir. Grup, on yedinci yüzyıl oyunlarını sahneleme geleneğini ve bilhassa da Alexander nazmını sürdürmüştür. Bu şiir türü, uyaklı ikişer mısranın bir araya gelmesiyle oluşur, Fransız versiyonunun her mısrasında 12 hece vardır, genellikle mısraların tam ortasında bir durak veya *caesura* yer alır. Sahnede sözlü aktarılan şiirin melodisi büyüleyicidir, günlük konuşma dilinden uzak-

70. Racine (1971), s. 30-32.

tır. En üst seviyeden saray sanatı olarak ifade edilebilir: suni, seçkin, tutkulu, kontrollü ve gündelik gerçeklikten alabildiğine uzak. On yedinci yüzyılın ortaları itibariyle, soylu duyguların en etkili şekilde böylesi tiyatro oyunlarında ifade bulduğuna dair uluslararası bir fikir birliği vardı.

Kuralları Olmayan Oyunlar

Shakespeare farklıydı. Onun oyunları, Racine'in ihtişamlı ahlakına alışkın olanlar için şoke edici ölçüde yabancıydı. Shakespeare'in oyunlarında masumlar ve sadakat sahibi insanlar, alt tabakadan olduğu kadar prenslerden de doğan korkunç kötülüklerin kurbanı olabilir: masum Cordelia asılmıştı ve yaşlı Gloucester'ın gözleri bir kralın üvey oğlu tarafından oyulmuştu. Sahnede bir bölümde soyluluk boy gösterirken, bir diğer bölümde kaba mekanizmalar hüküm sürebilir. Soytarılar efendilerinden daha akıllı olabilir. Nazım bir anda düzyazıya dönüşebilir veya tam tersi olabilir ve bir koro oyuna hikâye anlatarak müdahil olabilir. Oyunun içinde oyunlar, hikâyenin içinde hikâyeler vardır. Shakespeare, tiyatronun klasik türlerini biliyordu; ama onun trajedilerinde felaketlerin ardından yüksek dozda komedi gelebilir. Polonius'un ağzından tiyatral gösterişle dalga geçmiştir: "Trajedi, komedi, tarih, pastoral, pastoral-komik, tarihsel-pastoral, trajik-tarihsel, trajik-komik, tarihsel-pastoral, bölünmez sahne ya da sınırsız şiir, her türlü oyun için dünyanın en iyi aktörleri burada. Ne Seneca çok ağır ne de Plautus çok hafif onlar için..." (*Hamlet*, 2.2.391-99).

1570 yılında Lodovico Castelvetro *La Poetica di Aristotle Vulgarizzata* adlı eserini yayımlamıştı. Arsito'nun *Poetika*'sının bu eserle birlikte popüler hale gelmesi neticesinde büyük filozofun Atina trajedilerine dair yaptığı tanımlama, modern trajedilerin de reçetesi haline dönüşüyordu. Örneğin eser, Aristo'nun bir oyunun zaman (bir gün), mekân ve konudan oluşan üç birlik kuralını içermesi gerektiğini düşündüğüne kültürlü Avrupa'yı ikna etmişti. Shakespeare böylesi birlikleri biliyorduysa da görmezden gelmiştir. *Winter's Tale** adlı eserinde hikâyesini Sicilya'da başlatır, zamanı on altı sene ileriye götürür, "çünkü kuralları bir kenara atmak bana kalmış bir şey" der ve karakterlerini Bohemya sahilinde (kıyısı

* William Shakespeare, *Kış Masalı*, Çev. A. Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık. (y.h.n.)

yoktur) karaya oturtur, sonrasında da bizi Sicilya'ya geri götürür. Duruma sempatiyle yaklaşan on yedinci yüzyıl eleştirmenleri, Shakespeare'in dolaylı olarak antik teoriye ve modern Fransız pratiğine karşı "kusurları" olduğunu kabul ediyorlardı. Şimdiyse Longinus tarafından sorulmuş ve yanıtlanmış bir soru bulmuşlardı; bu soru, böylesi hataların oldukça farklı bir ışık altında değerlendirilmesine imkân veriyordu. Soru şuydu:

> "Şiirde veya Düzyazıda, bazı Kusurlarının arasında gerçekten muazzam olan bir eser bütünüyle doğru ve kusursuz olsa da, en iyi Bölümlerinde bile olağanüstü hiçbir yönü olmayan bir esere karşı tercih edilir durumda değil midir? ... İhtişamlı ve üstün bir Dehaya sahip [*hupermegetheis phuseis*, süper-harika tabiatı olan] yazarların hiçbir şekilde katıksız ve doğru olamayacağını anlıyorum; çünkü bütünüyle düzenli ve doğru olan her ne varsa Tekdüzeliğe fazlasıyla bağlı kalmış olmalıdır." (33.1, Smith)

Longinus, Homeros'un bile kusurlarının olduğunu: Bize "Yaralardan, İsyanlardan, Cezalardan, Tutsaklıklardan, Tanrıların Gözyaşlarından..." bahsederken, " Kahramanlarını var Gücüyle Tanrı mertebesine çıkarmış ve Tanrılarını da İnsan seviyesine indirmiştir" (9.7, Smith). Böyleyken bile, diye soruyordu Longinus, Homeros olmaktansa Apollonius olmayı ister miydiniz? Hyperides, Demosthenes'te hiç olmayan ince zekâya, şıklığa, ironiye ve büyüye sahipti. Ama Hyperides'i dinlediğinde kimse dehşete kapılmazdı. Diğer yandan Demosthenes konuşmaya başlar başlamaz, yanına yaklaşılmaz şiddeti ve gücüyle büyük bir karakterin [*megalophuestatou*] meziyetlerini sergilerdi; "kendisinde tüm bu tanrı-vergisi yetenekleri toplayarak –bunlara insani yetenekler demek fazlasıyla dinsizlik olurdu– tüm zamanların en büyük hatiplerini ezer geçer ve gölgede bırakır" (34.4, Smith).

Klasik drama kuralları itibariyle Shakespeare'in kusurları vardı; ama Plautus, hatta Racine olmak yerine Shakespeare olmayı tercih etmez miydiniz?

XIV. Louis, hanedanıyla ilgili tutkularının peşinde İspanya'ya, Hollanda'ya, Ren boyundaki Alman eyaletlerine savaş ilan etmişti ve İspanya Veraset Savaşında (1701-14) Britanya, Avusturya, Hollanda, Portekiz ve Danimarka'ya karşı İspanya ve Bavyera ile ittifak kurmuştu. Düşman ülkeler arasında yükselen milliyetçilik duygusu, doğal olarak kültürel üstünlüğü düşmana bırakmaya razı ol-

muyordu. Bu koşullarda hiçbir şekilde katıksız ve doğru olmasa da, "ihtişamlı ve üstün bir Deha" sahibi ulusal bir şair fikri, dayanılmaz ölçüde cazip olacaktı.

Yarım yüzyıl sonrasında benzer bir kültürel mücadele Almanya'da ortaya çıktığında, oyun yazarı ve kavgacı tiyatro eleştirmeni Gotthold Ephraim Lessing (1729-65) de böyle bir kibre kapılacaktı. Prusya Kralı Büyük Friedrich'in Fransızca konuşma ve yazma alışkanlığına sahip olduğu ve Alman prenslerin sarayları için XIV. Louis'nin Versailles Sarayını model aldığı bir dönemde[71] Lessing, Fransız etkisinden arınmış ulusal bir Alman tiyatrosu kurmak peşindeydi. Shakespeare ile birlikte yüce eserleri ele aldı ve Corneille'e ve klasik Fransız tiyatrosuna karşı verdiği savaşa dahil etti. Trajedinin, talihin tersine dönüşleriyle beraber duyguları çalkalaması gerektiği şeklindeki Aristo düşüncesinin Shakespeare'e Racine'den daha fazla uyduğunu fark etmişti. Kurallar ve birlikler, doğuştan Dehaya yer açmak adına bir kenara fırlatılıyordu.[72]

Yaşayan bir kültürün içine farkında olmadan dalarız; annemizin dizinin dibinde otururken, oyun oynarken ve okulda; akrabalardan, arkadaşlardan, kitaplardaki ve filmlerdeki rol modellerden ve sayısız başka kaynaktan alırız bu kültürü. Böylece bu kültürü karşılaştırıp ölçebileceğimiz alternatifler olmadığında, çoğu toplumsal gelenek bize doğalmış gibi gelir. Platon, model *Devlet*'inin vatandaşlarının, insanların kardeş olmadığı, doğa tarafından sosyal sınıflara (gardiyanlar, askerler, zanaatkârlar ve çiftçiler) ayrılmış oldukları şeklindeki "soyluların yalanını" yutmasını istediğinde, yetişkinlerin midesinin böyle bir hikâyeyi asla kaldırmayacağını biliyordu; ama yeterince küçük yaşta ele geçirildiklerinde çocuklar buna inanabilirdi.[73]Çocuk Collingwood, yüksek eğitimli ailesinden (biri piyanist ve suluboya ressamı, diğeri de ressam ve yazardı) Sanata ve estetiğe dair Victoria dönemi yaklaşımlarını almış olmalıydı; böylelikle yaşamının sonraki dönemlerinde Kant'ın *Arı Usun Eleştirisi*'ni okuduğunda, kitabın estetiğe, Dehaya ve orijinalliğe

71. Brühl'deki Schloss Augustusburg, Stuttgart'ın kuzeyindeki Ludwigsburg, Hanover yakınlarındaki Herrenhausen, Munich yakınlarındaki Schloss Schleissheim ve Würzburg'daki Rezidans da buna dahildir.

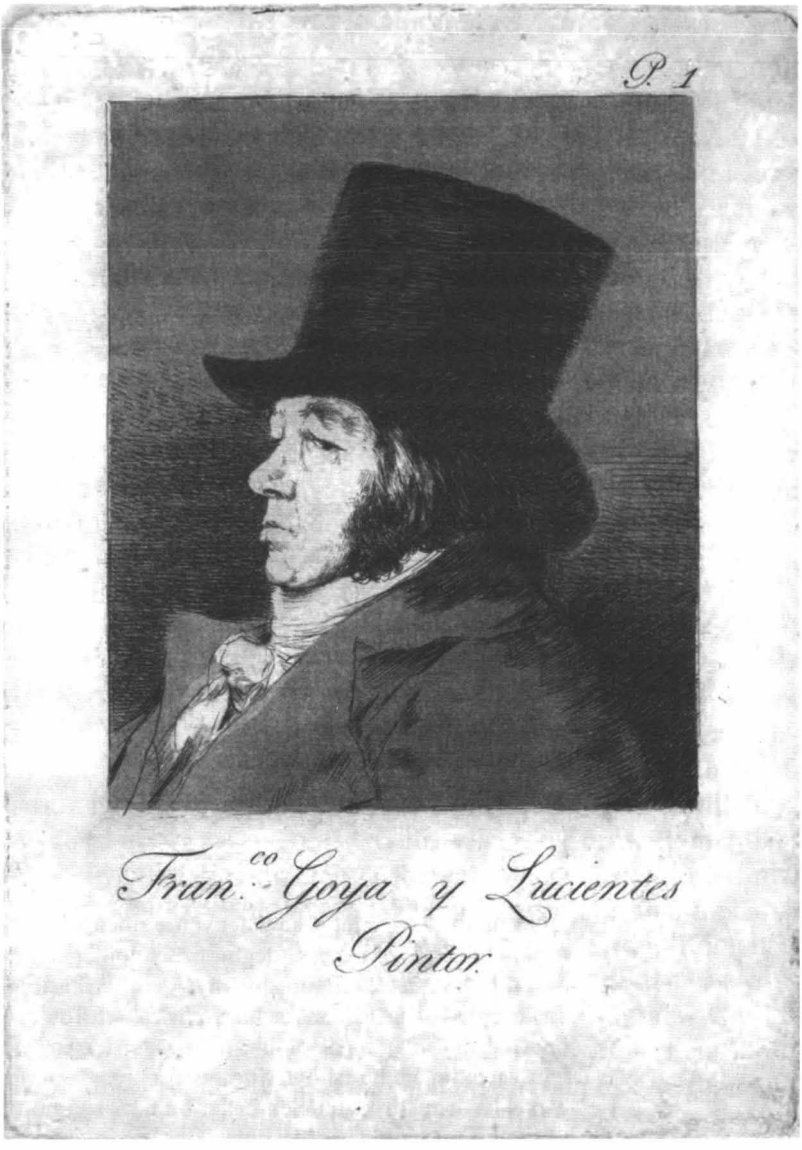
72. E.H. Gombrich, 'The Diversity of the Arts: The Place of the *Laocoon* in the life and work of G.E. Lessing', *Tributes* (London: Phaidon, 1984), s. 28-49.

73. Plato, *Republic*, 414 b-c; 415 a-d.

ilişkin açıklamalarını, bu kavramların yaygın şekilde kabul görmesinin *kaynağı* olarak değil, bunların doğadaki durumlarının mümkün olan en net açıklaması olarak kabul etmiş olmalıydı. Kant da kendi açısından, beğeni yargılarının evrensel olması gerektiğini söyleyen Aydınlanma görüşünü kabul etmişti; bu yüzden de yüceye, Dehaya ve orijinalliğe dair daha önceki açıklamaları bu doğal koşulu sağlayacak şekilde yeniden ayarladı. Kant, bu görüşlerin bir yüzyıl önce Boileau'nun Longinus çevirisine dayandığından habersiz görünmektedir. Eleştirmenler, Longinus'un argümanlarına sıkıca sarılarak resme ve tiyatro oyunlarına ait eski kuralları, daha eski bir çağın "teknolojisini" bir kenara süpürmüşlerdir.

Mirasçısı olduğumuz kültürün aksine, eleştirel sorgulama yaklaşımının özenle geliştirilmesi gerekir; öncelikli kanıtlar incelenir ve değerlendirilir, olaylar silsilesi dikkatlice yeniden yapılandırılır ve varsayımlar birden fazla gelenek karşısında teste tabi tutulur. Bir kültür tarafından korunan değerler değerli bir mirastır; ancak bunları nihai yargıç olarak gören bir toplum, can çekişen bir toplumdur. Gerçekleştirilmesi daha güç olan ise, geleneğin rehberliğini kabul edip bir yandan da bu geleneği Niteliğin gereksinimlerine göre durmaksızın ayarlayabilmektir.

Bu yeni yüce kavramı, Aydınlanma Dönemi Avrupa'sında hızla yayılmıştı. Ve 1730'lar itibariyle Baumgarten, rasyonel bilgiden bağımsız bir estetik güzellik ortaya attığında da bu tohumlar Almanya'ya ulaşmış oluyordu. Yüzyılın sonunda ise Kant'ın estetiğe kendi ağlarını örmesine imkân verecek entelektüel yapı yeterince incelikli olarak hazırlanmıştı artık; Sanatı modern özellikleriyle donatan bir "teknoloji" kapıdaydı. Yüce; bir asimilasyon döneminin ardından, yeni bir isim altında yeniden ortaya çıktı. Bir sonraki bölümde dikkatlerimizi bu kabul edilmemiş dönüşüm üzerine çevireceğiz.



Resim 6.1: Goya, *Otoportre*, 1799, asitle indirme resmi, 215*154mm
(© Trustees of the British Museum)

6
Romantizm

"İnsanın özgür doğduğu, ama her yerde zincirlere bağlı olduğu" fikri asla doğru değildir. Biyolojik gerekliliken dolayı her çocuğun dünyaya gelirken taşıdığı zincirlerden daha bedbaht hiçbir zincir yoktur. Toplum, öncelikle insanları bu biyolojik zincirlerden kurtarmak için var olur. Ve bu işi öylesine şaşırtıcı bir başarıyla gerçekleştirmiştir ki, entelektüeller bu faktörü unutur ve toplumun yaptıklarından dolayı ona utanç verici bir nankörlükle saldırırlar.

Robert M. Pirsig, *Lila, An Inquiry Into Morals** (1991)[1]

* Robert M. *Lila*, Çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)
1. Pirsig (2011), Bölüm 24, s. 328.

6.1 Soylu Vahşi

Gombrich'in "Aslında öyle bir şey yok" dediği Sanat, Romantik dönemdeki filozofların yaratımıydı. "Romantik" kelimesi, orijinalinde, Latincede yazılı olarak kullanılan anlamından ziyade, Romanşça dilindeki (ortaçağın ilk dönemlerinde Fransa'da bir lehçe) sözlü kahramanlık hikâyeleri olan romanslara karşılık gelen ve saygı uyandırıcı çağrışımlara sahip bir kelimedir. Geoffrey Chaucer, 1374 gibi erken bir tarihte "eski romans"tan bahsedebiliyordu.[2] Romanslar kurgu ürünü hikâyelerdi; modern Fransızcadaki *roman* kelimesinde varlığını sürdüren bir anlamdır bu. Böylesi hikâyeleri andıran herhangi bir şeyin "romantik" olarak tanımlanması, daha öncesinde değilse bile on yedinci yüzyılda sık rastlanan bir durumdu. Samuel Pepys, 26 Şubat 1666'da Windsor Kalesi'ne yaptığı bir ziyaretin ardından günlüğüne şu notu düşüyordu: "dünyadaki en Romantik kale bu." Kaleden "Ben ve eşim tüm bunlarla sonsuz ölçüde tatmin olmuş şekilde" ayrılmışlardı, "eşim de her açıdan çok memnun oldu ki, bu da benim memnuniyetimi daha da artırdı."[3]

1800 yılının hemen öncesindeki ve sonrasındaki on yıllarda resim, edebiyat ve müzik alanlarında serpilip gelişen bir hareket için kullanılan "Romantizm" başlığının anlamını tam olarak belirleyebilmek ise daha zordur. Mimaride ve heykelcilikte dönemin baskın tarzı, neoklasik tarzdı; Romantik tarzla ilişkilendirdiğimiz duygusal uçlara tezat, kontrollü bir baskı içeriyordu. Romantizm hareketiyle ilgilenen uzman tarihçiler de bizim tereddütlerimizi paylaşmaktadır. 1978 yılında William Vaughan, Romantik Sanat üzerine yazdığı kitaba şunu deklare ederek başlıyordu: "Romantik hareket hakkında her ne söylenirse söylensin, gerçekten var olduğunu kimse inkâr edemez." On yıl sonrasında Matthew Craske, Vaughan'ın bu iddiasına kurnazca karşılık veriyordu: "hem spesifik bir dilsel yapı, hem de geniş çaplı bir kavram olarak 'romantik hareket' 1790-1830 döneminde var olmadı."[4]

Görünen o ki, bu modern kitapları bir kenara bırakmamız gerekiyor; bu uçucu hareket hakkında öğrenebileceklerimizi ha-

2. OED, s.v. 'Romance'.

3. Pepys (1987), s. 592.

4. Matthew Craske, *Art in Europe 1700-1830* (Oxford: Oxford University Press, 1997), s. 10.

reketin ilgi alanlarını ilk kez dile getirmiş olan yazarlardan öğrenmeye çalışacağız. Bunların en etkililerinden biri, bu bölümün girişindeki alıntıda Pirsig tarafından reddedilen unutulmaz cümleyi yazan kişidir.

Jean-Jacques Rousseau

Birinci bölümde Diderot'nun *Encyclopedie*'sine başvurduğumuzda, ansiklopedinin yazarlarının sanat ve beğeni konularında kendi makalelerini yazmadan önce başvurdukları daha erken dönemlere ait geniş çaplı literatürün bir kısmını bizler de keşfetmiştik. Gerçi Diderot'nun *Encyclopedie* üzerindeki emekleri, Vincennes'deki kasvetli kulede geçirdiği tutsaklık dönemi nedeniyle 1749 yılında kesintiye uğrayacaktı. Bilginin duyulardan türetildiğini ileri süren ve kör bir adamın ateizmi savunmasıyla sonlanan *Letter on the Blind* adlı eseri, kamu düzeninin koruyucularını rahatsız etmişti. Bu süreçte Diderot'nun şartlı tahliye kapsamında kuleyi çevreleyen şato ve park içinde dolaşmasına izin verilmesinin ardından, arkadaşı Jean-Jacques Rousseau (1712-78) aceleyle ziyaretine gitti. Sıcak bir yaz günüydü, bu yüzden de Rousseau Paris'ten şatoya kadar olan yedi kilometrelik mesafede adımlarını biraz yavaşlattı, bir yandan da elindeki gazeteye göz gezdiriyordu. Gazetede Dijon'daki akademi tarafından şu soruya verilecek en iyi cevaba konan ödülü gördü: "Bilim ve sanat alanındaki gelişmeler, ahlak seviyesinin yükselmesine katkı sağlamış mıdır?"

Rousseau, yirmi yıl sonra Confessions* [İtiraflar] adlı kitabında, "bunu okuduğum anda başka bir evren gördüm ve başka bir insana dönüştüm" diye yazacaktı. Bir meşe ağacının gölgesi altında kalemiyle bir cevap karaladı; Diderot bu yanıtı bitirip göndermesi için onu teşvik etti. "Ben de öyle yaptım ve o andan itibaren artık yitik biriydim. Geri kalan tüm hayatım ve tüm dertlerim, o hata anının kaçınılmaz bir sonucuydu."[5] Bugün Rousseau, *eski rejimin** toplumsal eşitsizliklerinden ve bununla beraber gelen problemlerden bağımsız, sade bir hayatı olan "soylu vahşi"nin en büyük sa-

5. Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions*, Çev. J.M. Cohen (1781; Harmondsworth: Penguin, 1953), Kitap 7 sonu ve Kitap 8 başı.

* Eski rejim: Fransız İhtilali öncesinde Fransa'daki siyasi ve sosyal düzene verilen ad. (ç.n.)

vunucusu olarak hatırlanır. Ödülü kazanan sunumunda Rousseau, lüks hayatın ahlaki çöküşe neden olduğunu öne sürüyordu. Bu konuyu *Discourse on the Origin and Basis of the Inequality among Men** (1755) adlı kitabında daha da geliştiriyordu ve konuya ilişkin olgunlaşmış görüşleri de *The Social Contract*'ta** (1762) sunulmuştu. Ve "İnsan özgür doğar ama her yerde zincirlere bağlıdır" cümlesini yazan adamın küllerinin 1794 yılında ilk Fransa Cumhuriyeti tarafından Paris'teki Pantheon'a getirilmesiyle bu eserlerin etkisi tasdik edilmiş oluyordu.[6]

Daha sonraları ortaya atılan iddialara karşın Rousseau aslında "soylu vahşi" ifadesini kullanmamış görünür.[7] Dijon Akademisi için kaleme almış olduğu *Discourse on the Sciences and Arts**** adlı eserlerinin ilki, konusunu Yunan ve Roma yazarlarının defalarca ele aldığı bir şikâyetten alır (Longinus'un yüce üzerine yazdığı incelemenin sonunda bile yer almaktadır). Bu yazarlar şu şikâyette bulunur: bir milletin refahı arttıkça, gücünün temeli olan taşraya özgü basit erdemleri kaybolur. Rousseau, geçmişe bakarak şu tekerrürü görmüştü: Felsefenin ve güzel sanatların anası olan Mısır, "kısa süre sonra" Persler, Yunanlar, Romalılar, Araplar ve Türkler tarafından fethedilmişti. Romalılar, resimlerden haz almaya başlayıp güzel sanatları geliştirdiklerinde, askeri güçlerinin zayıflamaya başladığını görmüşlerdi. "Franklar Galya'yı fethettiler ve Saksonlar da İngiltere'yi, hem de ellerindeki tek hazine cesaretleri ve sefaletleriyken." "Hintlilerin tüm hazineleriyle desteklenen" İspanya kralının gemileri, "bir avuç ringa balıkçısı tarafından neredeyse bütünüyle yok edildi."[8]

O dönemde bunları söyleyen Rousseau'nun daha sonraları itiraf edeceği gibi, "Yazdığım bu eser, güç ve şevkle dolu olsa da

---

* Jean Jacques Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, Çev. Rasih Nuri İleri, Say Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

** Jean Jacques Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, Çev. Vedat Günyol, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

6. L'homme est né libre, et partout il est dans les fers', *Le Contrat Social* (1762), Bölüm 1.

7. "Soylu vahşi" ifadesinin bulunduğu eser John Dryden, *The Conquest of Granada* (1670), I.

*** Jean Jacques Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

8. Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract and The First and Second Discourses*, Çev. & ed. Susan Dunn (1762, 1750, 1754; New Haven: Yale, 2002), s. 59.

mantık ve düzenden bütünüyle yoksundu. O güne kadar kalemimden dökülenler arasında en zayıf iddialardı bunlar..."[9] Vincennes Şatosu yolunda yaşadığı içgörü anı, klasik edebiyattan hatırlanabilecek basmakalıp yaklaşımlardı, modern kitaplarda da sık sık tekrar edilmişlerdi; halbuki bu olayların bilimlerin ve sanatların gelişimiyle çok az ilgisi vardı. Ulusların çöküşünde Rousseau'nun iddialarıyla çelişen çok sayıda kanıt vardır. Denizde İspanyolları yenmiş olan Hollanda, o dönemde resim, edebiyat ve bilimsel keşif alanında "Altın Çağını" yaşıyordu. Eski Mısır Krallığıyla Mısır'ın Persler tarafından işgali arasındaki iki bin yılı "kısa süre sonra" diye geçiştirmek mümkün olamaz. Antik dönemde Atinalıların en büyük sanatsal başarıları, askeri hegemonyalarıyla aynı döneme denk gelir. Sokrates, herkesi cahil ilan etmişti; ama o, en azından kendisinin bir şey bilmediğini de biliyordu. Rousseau ise taşralı cehaletini övmek adına bu iddiayı yanlış aktarmıştı.

Diderot, mantığa dayalı bir eser olan *Dictionnaire Raisonne*'nin editörlüğünü yaparken, Rousseau, duygu ve sezgileri kanıt ve eğitimin üstüne çıkarıyordu. Böylelikle Aydınlanmaya sırtını dönmüş ve Romantik hareketin dizayn edilmesine yardımcı olmuş oluyordu. Yaklaşımlarına bir örnek vermek gerekirse Rousseau, bir bireyin belli bir sanat için bir dehayla doğabileceğini düşünüyordu. Abbe Dubos ve Dufresnoy'un yazılarından hatırlayacağımız tanıdık bir iddiaydı bu; bu yaklaşımı paylaşan, ele almadığımız daha birçok düşünür var. Dolayısıyla Rousseau, bilimle ilgilenseler de bir işe yaramayacak bir kitle olduğunu düşünüyor ve bu durumdan rahatsızlık duyuyordu; çünkü "bilim öğrenciliği doğuştan kaderi olanlar, zaten pek de öğretmene ihtiyaç duymazlar. Bir Bacon'ın, bir Descartes'ın ve bir Newton'ın, insanlığa ders veren bu bilim adamlarının hiçbirinin öğretmeni yoktu ve dahası hangi rehber onları engin dehalarının [*leur vaste genie*] götürdüğü yere götürebilirdi?"[10] Rousseau, bu cahilce fantezinin içine düşmüş olsa da bir yandan da kendi yazmış olduğu ilk Söylev'inin zayıflığı için özür diliyordu, çünkü yine kendi sözlerine göre "yazma sanatı bir anda bütünüyle öğrenilemezdi."[11]

9. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 329.
10. Rousseau (2002), s. 66.
11. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 329.

Aynı şeyi müzik sanatı için de söyleyebilirdi. 16 yaşında Cenevre'den gelen kaçak bir çırak olarak Rousseau, Savoy bölgesinde güneydoğu Fransa sınırından içeriye 29 yaşındaki Mme de Warens tarafından alınmıştı. İkili, arkadaşlarıyla birlikte amatör müzik yapmaktan keyif alıyordu ve genç Rousseau, tecrübeli müzisyenlerden hevesle bir şeyler öğreniyordu. Daha sonrasında, Venedik'teki Fransız büyükelçisinin sekreteri olarak geçirdiği sene boyunca Venedik tiyatrolarından birinde her gece akşam yemeği sonrasında müzik performanslarına katıldı. Bir klavsen kiralamıştı, "yarım kron karşılığında odama dört veya beş performans sanatçısı çağırırdım, onlarla birlikte haftada bir kere Operada en çok hoşuma giden parçaların pratiğini yapardık."[12] Ama müzik için de şöyle yazıyordu Rousseau:

> "Kesinlikle bu sanat için doğmuş olmalıyım, çünkü daha çocukken müziği sevmeye başladım ve hayatım boyunca hep sevdiğim tek sanat dalı müzik. Şaşırtıcı olan ise icra etmek için doğduğum bir sanatı öğrenirken bu kadar güçlük çekmiş olmam ve gelişimimin de çok yavaş olması..."[13]

Rousseau, eğitimini büyük oranda kendi kendine gerçekleştirmiş biriydi ve bir sanatçının, doğuştan gelen yeteneğin yanı sıra doğru pratiğe dayanan bir geleneği özümseyerek oluştuğunu asla fark edemedi. Gençliğinde kısa bir süre için bir haritacılık ofisinde çalışmıştı: "Geometricilerimizin haritalarında kullanılan renk yıkama tekniği, bana çizim yapma merakı verdi. Birkaç renk satın aldım ve çiçekler, manzaralar çizmeye başladım. Bu sanat adına kendimde çok az yetenek görmüş olmam benim için üzücü oldu. Halbuki her zaman yeterince hevesim vardı."[14] Rousseau, görmüş olduğu çiçek ve manzara resimlerinin daha eski çiçek ve manzara resimlerinin modifikasyonları olduğunu, bu yüzden de bu temalara dair kendi versiyonlarını resmetmeye başlamadan önce bunları kopyalayarak geleneksel biçimleri üzerine ustalık kazanması gerektiğini de fark edememişti.

1752 yılında 41 yaşındaki Rousseau, komedi türündeki opera *The Village Soothsayer* [*Le Devin du village*] (Köy Falcısı) ile hem

12. Rousseau (1953), Kitap 7, s. 296.
13. Rousseau (1953), Kitap 5, s. 175.
14. Rousseau (1953), Kitap 5, s. 174.

eleştirmenlerden övgü aldı hem de finansal başarıya ulaştı. Sonraki yıl *Fransız Müziği Üstüne Bir Mektup* başlıklı yazısı onu Paris'te popüler hale gelen İtalyan müziği modasının öncüsü yaptığında toplum tarafından sevilen bir kişi haline geldi ve "Cenevre vatandaşı Mösyö Rousseau'nun" portresi Paris Salonunda sergiye dahil edildi. Gerçi bu resim, Diderot'nun biraz tadını kaçırmıştı: (Portreyi yapan ressam) M. De la Tour bir güzellik objesi yaratmış, diye yazıyordu Diderot, ama potansiyelini bütünüyle sergileyen bir başyapıt değildi bu. Çünkü bu portre, tüm şiddetiyle *edebiyatçıları*, büyük ustaları ve revaçtaki isimleri vuran dönemin sansür anlayışını gözler önüne sermekten uzaktı.[15] Daha ziyade peruklu ve pudralı halleriyle zevk ve sefa içindeki salonların o şatafatlı alışkanlıklarına dayanan bir anlayışla sunuyordu dünyayı.

Hiçbir portre öznesini bundan daha kusurlu tasvir etmemişti. Çünkü Rousseau (daha sonra yazacağı gibi), "terbiyesine sahip olmadığı [*sans en avoir le ton*]" bir dünyaya girmişti "ve bunu öğrenebilecek veya uyum gösterebilecek pozisyonda da değildi."[16] *Köy Falcısı*'nın sarayda beğenilmesinin ardından Rousseau kralla tanışma fırsatını tepmişti, kraliyetin huzurundayken söyleyecek uygun kelimeleri bulamamaktan çekiniyordu. Diderot, en azından metresi Therese ve annesi için bu maaş bağlanması imkânını kaçırmasına kızdığında, ilk tartışmalarını yapmış oluyorlardı. Rousseau, tumturaklı bir şekilde, bir maaşa bu kadar kafayı takmanın bir filozof için şaşırtıcı olduğunu söylemişti.[17]

Rousseau'nun gençliğinde Mme de Warens, himayesi altına aldığı Rousseau için dans ve eskrim ustaları tutarak ona bir miktar sosyal cila atmaya çalışmıştı. Ancak görünen o ki, Rousseau bu iki sanat için de yaratılmamıştı; gerçi o, daha faydalı bir sanat dalında başarı istiyordu: "kendinden memnun olabilme sanatı".[18] Çünkü Paris salonlarında Rousseau, bir çocuğun doğuştan, resmi eğitim olmadan yetkin hale geldiği tek sanat dalında başarılı olmaya ihtiyaç duyuyordu çaresizce. Gençler, kendilerinden yaşlı olanları gözlemler ve taklit eder ve sık sık yüksek sosyetenin bulunduğu

15. Denis Diderot, 'Essais sur la peinture' yer aldığı eser: *Oeuvres Esthétiques* (Paris: Garnier, 1988), s. 695.

16. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 343.

17. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 355.

18. Rousseau (1953), Kitap 5, s. 193.

bir evde kendi sınıflarının rahat tavırlarını ve uygun nezaketini adapte ederler. Bu avantaja sahip olmadığı için Rousseau, kendini utangaçlığın verdiği bir eksiklik duygusu içinde buluyordu. Bu duruma reaksiyonu ise ayrı bir felaketti:

> "Bir türlü üstesinden gelemediğim o aptalca ve bezdirici sessizliğim sosyal ortamlarda gaf yapma korkumdan kaynaklandığı için, kendime cesaret verebilmek adına tüm nezaket kurallarını ayaklar altına almayı seçtim. Beceriksizliğimden ötürü alaycı ve iğneleyici biri oldum ve nasıl uygulanacağını bilemediğim nezaketi hor görür gibi yaptım. Bu kabalığı da yeni prensiplerime uygun hale getirmek adına, bu davranışlarımı cüretkâr bir erdem biçimini almış gibi görünene kadar zihnimde evirip çevirdiğim de doğrudur..."[19]

Rousseau, bu kâbustan kaçabilmek için önceleri kendini edebiyata attı "ve ilk dönem eserlerimin beni bu çalışmaları yapmaya iten hastalıklı-alaycılık ve karamsarlığı açığa vurması bu nedenledir."[20] Cenevre'ye geri dönmeyi düşündü, böylece "beni Paris'ten uzaklaştıran o dengeyi, havayı ve davranışları kendi memleketimde bulacaktım", ancak Voltaire, yakınlarında bir yere yerleşmişti.[21] Nihayetinde 1756 yılında Mme d'Epinay'in mülkünde bir çiftlik evinde yaşamayı kabul etti, burada "derin duygularımın yaşadığım dönemin geleneklerine, prensiplerine ve önyargılarına karşı uyandırdığı küçümseme"[22] aşama aşama ömrünün son yirmi yılını gölgeleyen paranoyaya yol açtı.

Kendi ifadelerine göre, Eski Rejimin elitleri Rousseau'ya karşı cömertti, ona barınma ve himaye imkânı sunmuşlardı. Çiftlik evine çekildiğinde gelecek nesillere yeni bir modern Sanatçı modeli sunmuş oluyordu, toplum yapısına uymayan kaba saba ama kırılgan; bir yandan da hayal gücüyle üretebileceği ürünlere bir o kadar incelikle düşkün bir insan. *Eşitsizlik* Üzerine Söylev'inde ön plana çıkan *doğal insan* ve *vahşi insan,* Amerika'nın ya da Pasifik Adalarının yerlileri için söylenmiş bir söz değildi. Trajiktir ki bunlar, Paris toplumu içinde çabalayan bir Cenevre vatandaşının kendine sığınak olarak gördüğü yüceltilmiş ideallerdir. Toplumun

19. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 343-344.
20. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 343.
21. Rousseau (1953), Kitap 8, s. 369.
22. Rousseau (1953), Kitap 9, s. 388.

uygun bulduğu davranış biçimleri, bunlarda ustalık kazanmamış olanlara samimiyetsiz görünmüş olabilir; tıpkı Rousseau'nun eskrimi "insan öldürme sanatı" olarak kötülemesi gibi. Ama bunlar sosyal sanatlardı, tıpkı tüm insan topluluklarının kendi aralarında daha iyi geçinip gitmek ve dışarıdan gelen biriyle kendilerinden olanı ayırt etmek için kullandıkları davranış kodları gibiydi. Bunların pratiğinde yetenekli olan kişiler için böylesi sanatlar zarif birer beceridir. Rousseau, kendisini adadığı kadını tarif ederken bu durumu ifade etmeyi herkesten iyi başarmıştır:

> "Çünkü Mme Warens, insan ırkını tanıyordu ve insanlarla ilişki kurma sanatında hayli yetenekliydi; yalan söylemeden, patavatsızlık yapmadan, aldatmadan ve incitmeden. Ama bu sanat onda doğuştan vardı, bunu öğretemiyordu; açıklayamıyor ama pratiğe dökebiliyordu ve dünyada bunu öğrenme kapasitesi en az olan kişi de bendim."[23]

Rousseau, Paris'e gelmezden önce bir yıl boyunca iki çocuğun özel eğitmeni olarak görev yapmıştı; ancak daha sonra şunu kabul edecekti: "Hiçbir şeyi doğru yapamadım ve öğrencilerim çok kötü hale geldi."[24] Yine de 1762 yılında *Emile, or on Education** [*Emile veya Eğitim Üstüne*] adlı kitabı yazacak kadar yetkin hissediyordu kendini; kitapta mevcut tüm eğitim uygulamalarını bir kenara bırakan bir eğitmenin rehberliğinde bir çocuğun nasıl gelişim gösterebildiğini anlatmıştı. "Dolayısıyla ona yalnızca kopyaları kopya etme ve çizimlerden çizim yapma ödevi vermekle yetinen bir resim hocası tutmadığımdan emin olmalıyım. Doğa onun yegâne öğretmeni olmalı ve nesneler de yegâne modelleri. Nesnenin gerçek hali gözlerinin önünde olmalı, kâğıt üzerindeki kopyası değil."[25] Emile ve eğitmeni, yani Rousseau'nun ikinci kişiliği, çöpten adamlar ve figürler çizerek başlayacaklardı. Sonrasında bacağın bir kalınlığının olduğunu ve uzuvların da vücuda göre bir oranının olduğunu fark edip sonraki çizimlerini buna göre ayarlayacaklar-

---

23. Rousseau (1953), Kitap 5, s. 192.

24. Rousseau (1953), Kitap 6, s. 253; 'je ne fis rien qui vaille, et mes élèves tournaient très mal'.

* Jean Jacques Rousseau, *Emile*, Çev. Yaşar Avunç, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

25. Jean-Jacques Rousseau, *Émile*, Çev. Barbara Foxley (1911; London: Dent, 1993), s. 128-29.

dı. Rousseau böylesi metotlarla antik Yunan ve Rönesans İtalya'sının üç yüzyılda başardığı resimsel geleneklerde ustalık kazanmak adına tek bir çocukluk döneminin yeterli olacağını varsayıyordu. Kant, Sanatı yalnızca oyuna çeviren "son dönemdeki eğitmenler"den şikâyet ederken belki de aklında Rousseau vardı.

Emile adlı bu kitapta Rousseau'nun "tüm yazdıklarım arasında en iyisi ve en önemlisi"[26] dediği çizim öğretimi önerileri, "Çizim, Bu Sanat Üzerine Düşünceler" başlığı altına alınmıştı; ama Rousseau'nun düşünceleri, denenmiş bir ideolojinin ötesine geçmiyordu. Yine de yapmış olduğu etki, önceki çizimleri kopyalayarak çizim yapmayı öğrenmenin kötü bir şey olduğunu söyleyen daha sonraki dönem varsayımlarına katkı yapmış olmalıdır.[27] 1800 yılından önce tüm ressamlar kendi resimsel dillerini bu yolla kazanıyorlardı. Ama kısa süre sonra güzel sanatlar akademileri, ressamların yaptığı bu pratiğin onların bilmediği bir nedenle işlerini baltalandığına hükmetti. Bazı insanların gizemli bir şekilde "zamanın ruhu" dedikleri şey, onlara karşı durur hale gelmişti.

1793 yılında, Deha kültürünün revaçta olduğu dönemde bir fizikçi, "sanatın ve bilimin dehaları neden vahşiler arasından çıkmaz?" diye sordu.[28] Çünkü, diye verebiliriz cevabı, büyük başarılara ulaşan insanların, zihinlerini donatmaları ve sanatlarını var olan zengin kültürden almaları gerekir; böylelikle başkalarının kendilerinden önce yaptıklarını daha iyi yapabilir hale gelebilirler. Gerçek vahşi, herhangi bir toplumda eğitim almamış, sosyalleşmemiş bireydir.

Reynolds'un Kurallar Hakkında Söyledikleri

Akademik pratiğin karşısındaki güçlük, Londra Kraliyet Sanat Akademisi kurucu başkanı Sör Joshua Reynolds (1723-92) tarafından bilhassa hızlı bir şekilde hissedilmişti. 2 Ocak 1769'da yeni kurumun açılış konuşmasında Reynolds, popüler bir yanılgıyla yüzleşmenin zaruri olduğunu söylüyordu: "Kuralların dehanın zincirleri olduğu şeklindeki yanlış ve yüzeysel düşüncenin bozul-

---

26. Rousseau (1953), Kitap 11, s. 529-30.

27. For the influence of *Émile*, bkz. Jean Bloch, *Rousseauism and Education in Eighteenthcentury France* (Oxford: Voltaire Foundation, 1995).

28. Thomas Beddoes, *Oxford English Dictionary*'de "genius" başlığı altında aktarılmıştır.

ması adına her fırsatın kullanılması gerekmektedir. Kurallar, yalnızca dehası olmayan insanların zinciridir." Ve yumuşak bir şekilde, "büyük Ustaların uygulamaları neticesinde oluşmuş Sanat Kurallarına genç Öğrencilerin kesin itaati sağlanmalıdır" diyordu.[29]

Reynolds, bu tavsiyesinin revaçta olan anlayışa ters düştüğünü biliyordu; bu yüzden de görüşünü desteklemek için en önde gelen ressamların uygulamalarına dayanan kanıtlar sundu. Eserlerine başlamadan önce, diye açıklıyordu, bu ustalar ilkin hazırlık niteliğinde taslaklar çiziyor, sonrasında bütünün çizimini tamamlıyorlardı, bütünü de her bir ayrı parçanın (kafalar, eller, ayaklar, kıyafetler vs.) detaylı çizimleriyle oluşturuyorlardı. "Dolayısıyla böylesi büyük emeklerle işlenen resimler büyüleyici etki uyandırır hale gelebiliyor ve sanki kudretli bir Deha bunu tek bir darbede yapmış gibi görünüyordu. ... Bu yüzden de [öğrencilere] tekrar tekrar şu söylenmelidir ki, sağlam bir şöhret için ödenmesi gereken yegâne bedel, emektir ve dehalarının gücü ne olursa olsun iyi bir Ressam olmanın kolay bir metodu yoktur."[30]

Reynolds, akademik eğitimi yılmadan savunuyordu; bunun nedenlerinden biri de genç bir adamken böylesi bir eğitim alma imkânını kendisinin bulamamış olmasıydı. Kurucu başkanı olduğu Kraliyet Akademisi, bu eğitimi İngiltere'ye ilk kez getirmiş oluyordu; akademinin Fransız muadilinden bir yüzyıl sonra bu işe girişmişlerdi ve Reynolds, zaten bu kadar gecikmiş olan bir reformun temel amacının bir anda reddedilmesine izin veremezdi. Ayrıca Kraliyet Akademisinin başkanı olarak biraz küçük düşürücü bir eksikliği de vardı. Neredeyse yalnızca portre resmi yapabiliyordu; muhakkak akademik eğitim gerektirdiği düşünülen tarihsel ressamlığın (bir hikâyenin tasvir edilişi) çok daha büyük prestij getirdiği bir dönemde, bu bir eksiklik sayılıyordu. Yine de geçmişin büyük ustalarının, portre ressamlarını bile eğitebileceğinin altını çiziyordu: "Coreggio'nun muhteşem eserlerinden herhangi birini görmemiş olsaydım, onun eserlerinden yansıyan unsurları belki de Doğada hiçbir zaman fark edemeyecektim; veya fark etmiş olsam bile resme muhtemelen aktarılma-

29. Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (1778; New Haven: Yale University Press, 1997), Discourse I, s. 17.

30. Reynolds (1997), Discourse I, s. 19, 18.

sının fazlasıyla güç, belki de imkânsız olduğunu düşünecektim."[31] *Trajik Bir Peri Olarak Mrs Siddons* adlı etkileyici portresinde, eski ustalara minnetini daha aleni şekilde göstermiştir (eser, günümüzde California'da Huntington Kütüphanesinde yer alır). Bu yalnızca bir "yüz resmi" değildi, Michelangelo'nun Sistine Şapelinin tavanına yapmış olduğu Isaiah freskine dayanan harika bir tasarımdı (resim 4.4 ile kıyaslanabilir). Michelangelo'nun figürüne boyut katan küçük *putti* [şişman çocuk figürü], Reynolds'un Perisinin arkasında Aristo'nun Acıma ve Korku duygularının kişileştirilmiş haline dönüşmüştür. Michelangelo'nun kâhini de antik dönem heykelciliğinin güçlü figürlerine dayanıyordu. Dolayısıyla Reynolds, en iyi antik ve Rönesans imgelerinden alınmış kalıplardan yararlanarak kendi tutkulu girişimlerine yönelebilecekleri şeklinde öğrencilerine verdiği tavsiyeyi kendisi de pratiğe dökmüştü.

Sonraki on beş yıl boyunca Reynolds, Kraliyet Akademisinde her yıl düzenlenen ödül törenlerine öğrencilere sesleniş konuşmalarıyla katıldı. 1778 yılında kitap halinde yayımlanan bu *Söylevler*, verdiği dengeli tavsiyelerin sağduyusuyla ve hem şık hem de dolaysız ifade ediliş tarzıyla hayranlık topladı. Ancak Dehaya dair "yanlış ve yüzeysel düşünceye" karşı verdiği mücadelede, durmaksızın yükselen dalgalarla boğuşuyordu. Neticesinde 1774 yılında bu konuya geri dönerek söylevinin tamamını Deha kavramının boşluğunu gözler önüne sermeye adadı. Şöyle yakınıyordu:

> "Sanatımız hakkında yazma görevini üstlenmiş ve bu sanatı bir tür ilham, ayrıcalıklı kimselere doğarken bahşedilmiş bir armağan olarak göstermiş olanlar, okurlarının çok daha fazla hoşuna giden bir durum oluşturmuşlardır ve bu sanatın öğrenilmesini sağlayacak herhangi bir araç olup olmadığını soğukkanlılıkla değerlendirmeye çalışanlara nazaran çok daha cazip ve liberal görünen bir hava yaratmışlardır..."[32]

Reynolds, asla Sanat demez, daima "bu sanat", "bizim sanatımız" der veya akademinin etkinlikleri için kapsayıcı bir terime ihtiyaç duyduğunda "İncelikli Sanatlar" der. Bir ressam, diyerek bilgilendiriyordu öğrencilerini Reynolds, yalnızca doğanın bir taklitçisi

31. Alıntının yer aldığı eser Richard & Samuel, *A Century of British Painters* (1866; Oxford: Phaidon, 1947), s. 50.
32. Reynolds (1997), Discourse VI, s. 94.

olarak kalmamalı, aynı zamanda başka ressamların eserlerinin de bir taklitçisi olmalıydı: "... bu daha küçük düşürücü görünür, ama bir o kadar doğrudur ve neye inanırsa inansın, hiçbir insan bundan daha başka bir yolla sanatçı olamaz."[33] Taklidin ket vuran bir yaklaşım olması bir yana dursun:

> "...çeşitliliği ve hatta buluşların orijinalliğini yaratan yalnızca taklittir. Daha da ileri gideceğim; deha bile veya genel olarak bu şekilde adlandırılan her ne ise, taklidin ürünüdür. ...buluş yapmayı öğrenmemiz, başkalarının buluşlarına aşina olmaktan geçer; tıpkı başkalarının düşüncelerini okurken düşünmeyi öğrendiğimiz gibi."[34]

Reynolds, kariyerinin ilk dönemlerinde başkalarının tarzını adapte etmekten dolayı kötü bir şöhrete ulaşmış Raphael'den örnek vererek şunu söylüyordu: "... ardından gelen tüm ressamlar için bir modele dönüşmesi, kendisinin de bu kadar kişiyi model almasındandır; daima taklitçi ve daima orijinaldi."[35]

Reynolds, davasını o kadar açıklıkla ifade etmişti ki, etkilerini azaltmadan kelimelerini özetlemek gerçekten çok zor. Deha anlayışının hâlâ yeniliğin titreşimlerini barındırdığı sırada yaptığı bu aklı başında gözlemler, kavramın akademisyenler arasında büyük oranda itibar kaybettiği, ancak popüler kültürde yaygınlığını koruduğu günümüzde de tekrarlanmaya devam etmektedir.

"Her şeyi doğuştan gelen güçten türetmek, başka bir unsura hiçbir şey borçlu olmamak, ne söylediğini fazla düşünmeyen insanların zaman zaman başkalarına ve zaman zaman da kendilerine bahşettikleri bir övgüdür. Ve onların bu hayali itibarı; bayağı, verimsiz, alçak, gurursuz taklitçiyi hor görerek daha da yükselir. Eğer zavallı taklitçilerin sıklıkla maruz kaldığı bu dehşet verici ve aşağılayıcı yakıştırmalardan ürkmüş bir öğrenci, çaresizlik içinde kalemini bırakırsa bu hiç de sürpriz olmayacaktır (ancak başkalarının emeğine ne kadar çok şey borçlu olduğunu ve sanatının ne kadar azının kendisiyle birlikte doğmuş olduğunu biliyor olmalıdır); ve kendisine inanması öğretilen şey, göklerden gelen bir ilhamın konusu olduğunda bunu başka bir

33. Reynolds (1997), Discourse VI, s. 96.
34. Reynolds (1997), Discourse VI, s. 96-98.
35. Reynolds (1997), Discourse VI, s. 104.

ustayı taklit ederek öğrenmeye koyulmayı ümitsiz bir vaka olarak görecektir.[36]

En büyük doğuştan deha, kendi elindeki malzemeyle yetinerek var olamaz; kendisininki dışında başka hiçbir akıldan malzeme çıkarmamaya karar veren kişi, kısa süre içinde böylesi bir yavanlıktan dolayı tüm taklitlerin en zayıfı haline düşecektir; kendi kendini taklit etmek mecburiyetinde kalacaktır ve daha önce sıklıkla taklit ettiği şeyi taklit etmek durumunda olacaktır. ... Ressamlar veya şairler için, üzerinde zihinlerinin çalışabileceği ve buluşun doğabileceği malzeme olmadan buluş yapmaya çalışmak nafile bir çabadır. Hiçbir şeyden hiçbir şey doğamaz."[37]

1774 yılında kaç öğrencinin, başkanlarının bu konuşmasıyla ikna olduğunu bilemeyiz. Yirmi yıl sonra, yeni kurulmuş olan Fransa Cumhuriyeti'nin toplumu en baştan kurmaya çalıştığı dönemde, Reynolds'un bu görüşleri son derece demode durumdaydı. Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinin 1793 yılında kapatıldığını hatırlıyoruz; gerçi yerine gelen Güzel Sanatlar Okulu da benzer bir öğretim programını 1968 yılına kadar yürütmüştür.[38] Roma'da eski bir Berlin Akademisi profesörü, ülkesine gönderdiği mektupta akademik sistemi kapsamlı biçimde eleştiriyordu.[39] Madrid'de Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisinin başkan yardımcısı, 1792 yılında müfredatı gözden geçirmek üzere bir komite kurmuştu. Komitenin üyelerinden biri, Deha tanımına başka herhangi bir Avrupalı ressamdan çok daha iyi oturan Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) idi. Yalnızca Avrupa'nın bir diğer tarafından Ludwig von Beethoven (1770-1827), kafamızdaki Romantik Sanatçı fikrine (Dehadan neredeyse farksız bir varlık) Goya kadar yakındı. Böylece önce bu ustanın yazdıklarını okuyacağız, sonra da yaptıklarını değerlendireceğiz.

---

36. Reynolds (1997), Discourse VI, s. 95.

37. Reynolds (1997), Discourse VI, s. 99.

38. Humphrey Wine: 'Academy', *The Grove Dictionary of Art Online*, ed. L. Macy (Erişim 5 Ekim 2002), <http://www.groveart.com>.

39. Asmus Carstens: bkz. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge: Cambridge University Press,1940), s. 197.

Goya

Goya, toplum içinde tanınır hale geldiği bir kariyere yavaş bir başlangıç yaptıktan sonra İspanya Kral ve Kraliçesinin Bir Numaralı Saray Ressamı olma noktasına yükseldiğinde 53 yaşındaydı. Aynı yıl, kendisini asitle indirme tekniğiyle yaptığı muhteşem bir *Oto-portre*de resmetti (resim 6.1); mağrur ama içe dönüktü, çünkü altı yıl öncesinde geçirmiş olduğu bir hastalık onu tamamen sağır bırakmıştı. Goya'nın asitle indirme resimde tığkalemle becerisi öylesine yüksek bir seviyededir ki, şapkasının kadife dokusunu bile hissedebiliriz (ana hatları belirlenmeden çizilmiştir), yüzünün ve benzinin sarılığı ise başını gölgelendirilmiş arka plandan ayırır. Gri tonlar, o dönemde yeni bulunmuş olan ve resmin renk tonu yelpazesinin bir bölümünü asitle indirme yöntemine de taşıyan leke baskı tekniğiyle yapılmıştı. Bu *Otoportre*, Goya'nın "insanın hatalarına ve defolarına eleştirilerini" tasvir eden ve hem asitle indirme hem de leke baskı teknikleriyle yaptığı resimleri içeren *Caprichos* adlı albümün ön sayfası olarak da kullanılmıştır. Bu asitle indirme resimleri için düştüğü notlarda kendinden "yazar" ve "zanaatkâr [*artifice*]" olarak bahsetmiştir, ama kapakta kendini yalnızca "ressam" olarak tanıtır. Hiçbir yerde kendisini *sanatçı* olarak tanımlamaz.

Goya'nın, genç ressamların eğitimi üzerine yazdığı ve 1792 yılında sunduğu rapor, akademilerde her türlü kısıtlamaların ve zorunlulukların kaldırılması gerektiğini ifade ediyordu; çünkü buraları çocuk okulları gibi idare etmek, liberal ve soylu resim sanatının elini kolunu bağlıyordu. Ödül verme sisteminin yanı sıra geometri ve perspektif gibi mekanik kaideler kaldırılmalıydı, çünkü bu uygulamalar öğrencileri kendi yeteneklerini keşfetmekten alıkoyuyordu. Resimde kural olmadığı için her öğrenciye aynı zorunlu programı takip etme yükümlülüğü vermek, öğrencilerin gelişimlerine ağır şekilde ket vuruyordu. Goya, bilhassa bu sanatların icracısı olmayan kimselerin doğanın hiçe sayılması pahasına Yunan heykellerini övmelerinden sıkıntı duyuyordu. Alçı malzemeye bağımlılıktan kaynaklanan bir stil monotonluğundan şikâyet ederek, antik heykel modellerine duyması gereken minnet borcunu göz ardı etmiş oluyordu.[40] Oysaki *Savaşın Felaketleri* (1810-20)

40. Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of the Enlightenment* (New Haven: Yale University Press, 1992), Ek 1, s. 191-94.

adı altında bir araya getirdiği asitle indirme resim dizisinde, Peninsular Savaşının korkunçluğunu gözler önüne seren kolları kopmuş ve tahrip olmuş ceset, *Torso Belvedere* (resim 7.3) adlı antik heykelin modeline bakarak yaptığı bir çizime dayanır.

Goya, Madrid Akademisinin müfredatı hakkındaki raporunu hazırlarken mevcut kaynaklar üzerinde iyi çalışmış görünmektedir; çünkü getirdiği eleştirilerden bazıları, resim reformuna yönelik olarak 1791 yılında yayımlanmış Fransızca bir kaynakta da görülebilir.[41] Rönesans Dönemi İtalya'sında ressam ve heykeltıraşların statüsünü el işçileri seviyesinden daha yukarılara taşımış olan perspektif, geometri ve anatomi, bir öğrencinin doğal yeteneğinin gelişiminin önündeki engeller olarak görülüyordu artık. Goya, bu yardımcı unsurların yalnızca gerekli olduklarında öğrenilmesini tavsiye ediyordu. Mevcut eserlerin taklit edilmesi konusundan da sakınırken, doğanın taklit edilmesinde ısrarcıydı: "bu olmadan yalnızca Resimde değil (doğanın tam bir taklidinin haricinde herhangi bir amacı olmamalıydı), diğer bilim dallarında da ortaya iyi bir şey çıkmaz."[42] Bu noktada bir kez daha gençken kendisinin yaptığı birçok baskı kopyalama işini görmezden geliyor ve olgunluk döneminde İspanya kraliyet koleksiyonundaki Titian ve Velasquez resimlerine olan derin minnet borcunu unutuyordu. Belki de kopya ederek öğrenmenin önemi Goya için o kadar barizdi ki, bundan bahsetmeye gerek olmadığını düşünüyordu. Yazısını tamamlarken verdiği son tavsiye de, yeteneğin istihdam sağlanarak teşvik edilmesi gerektiği şeklindeydi: "Sanatı geliştirmek açısından bu alanlarda başarı gösteren kişileri ödüllendirmek ve onlara sahip çıkmaktan daha etkili bir yol ne görüyorum ne de var olduğuna inanıyorum..."[43]

Şubat 1799'da satışa sunduğu ve *asuntos caprichosos* ("hayali konular") adı altında bir araya getirdiği 80 Adet asitle indirme

41. Quatremère de Quincy, Antoine (1791), 'Consideration sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Academie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragment', ele alındığı kaynak Tomlinson (1992), s. 44 & 45.

42. Quatremère de Quincy, Antoine (1791), 'Consideration sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Academie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragment', ele alındığı kaynak Tomlinson (1992), s. 193.

43. Quatremère de Quincy, Antoine (1791), 'Consideration sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Academie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragment', ele alındığı kaynak Tomlinson (1992), Ek 1: 'Por ultimo Sor yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas...'

resim ve leke baskı çalışması için Goya, tüm kuralları, tüm gelenekleri bir kenara bırakmış görünüyordu; hatta yeni baskı teknikleri geliştirmişti. *Diario de Madrid* adlı yayın organında baskıları için verdiği reklamda da bu durumu anlatan ifadeler kullanıyordu: "yazar, ne başkalarının örneklerini takip etmiş, ne de doğadan kopya etmiştir." Gerçi aynı saptamanın ilerleyen bölümlerinde bu iddiayı şöyle niteliyordu:

> "... Resim (Şiir gibi), kendi amacına en uygun gördüğü şeyi evrensel olanın içinden seçer: doğanın birçok farklı şekilde bölüştürdüğü olayları, özellikleri ve kişileri tek bir hayali görsel içinde yeniden bir araya getirir. Ustalıkla ayarlanmış böylesi bir kombinasyondan o memnun edici taklit ortaya çıkar ve bu öylesine bir taklittir ki, iyi bir zanaatkârın alçak bir kopyacı olarak anılmak yerine mucit sıfatını almasını sağlar."[44]

Goya, *Caprichos* adlı bu derleme albümünün kapak sayfası için ilk etapta *Mantığın Uykusu Canavarlar Yaratır* (resim 6.2) adlı çalışmasını kullanmaya niyetlenmişti; bu, "hayal gören yazarın" bir portresiydi (daha sonra albümün 43. sayfasına atılmıştır). Bu unutulmaz görsel, ressamın imgelemini işgal eden gece yaratıklarını göstermektedir. Ressamın ardında bir vaşak ve baykuşlar dururken, yarasalar da başının üzerinde daireler çizer. Baykuşlardan biri boş bir kalemliği koluna doğru batırmaktadır. Bu görselin, Romantik sanatçının mantığının gardı düştüğünde oluşan en dolaysız fantezilerden doğduğunu düşünebiliriz. Ancak Goya bize, kendi amaçlarına en uygun "evrensel" unsurlar içinden seçim yaptığını söylemişti. Her ne kadar bu evrensel unsurların doğada yattığını ima etmiş olsa da, kendisi de öncelikle kendi kültürünün kalıplarını temel almıştı. Bunları seçmiş ve ebediyen kendisine ait olacak buluşlar yaratmak üzere "ustalıkla yeniden ayarlamıştı".

44. Tomás Harris, *Goya, Engravings and Lithographs*, 2 Cilt (Oxford: Oxford University Press, 1964), s. 95.



Resim 6.2: Goya, *Mantığın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1799, leke baskı, 212*150mm (© Trustees of the British Museum)

Eğer *Mantığın Uykusu*'nun kökeninin izini sürersek, bir kez daha hiçbir şeyden hiçbir şey doğmadığını görürüz. *Caprichos*'u derlemek adına Goya'nın ilham kaynağının ünlü şair ve makale yazarı Francisco de Quevedo'nun (1580-1645) yazdığı bir deneme olduğu söylenebilir. Quevedo'nun bu denemesinin başlığı, "Rüyalar ve rüyalarda görülen hakikatlere dair söylemler; dünyanın tüm kurum ve devletlerinde suistimallerin, fenalık ve hilelerin ortaya çıkarılması [*Sueños y discursos de verdadessoñadas, descubridos de abusos, vicios y engaños en todos losoficios y estados del mundo*]" şeklindeydi.[45] Goya, 1799 yılında Diario adlı yayın organında verdiği ilanda resim için benzer bir rol öne sürüyordu:

45. Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa* (Madrid: Editorial Castalia, ca 2003), Cilt 1, kısım 1, s. 185.

"İnsanın hatalarını ve fenalıklarını eleştirmenin (her ne kadar retoriğin ve şiirin göreviymiş gibi görünse de) resim için de uygun olabileceğine inanmış olan eser sahibi, üzerinde çalışmaya değecek konular olarak, her medeni toplumda görülen çeşitli kusurlar ve hatalar arasından olduğu kadar geleneklerin, cehaletin veya kişisel çıkarların kabul edilir hale getirdiği önyargı ve düzenbazlıkların da içinden seçim yapar ve bunlardan alaya almaya ve zanaatkârın hayal gücünü [*la fantasia del artifice*] yansıtmasına en uygun olduğunu düşündüklerini çalışmasına taşır."[46]

Resmin şiirle kıyaslanması, Goya'nın resminin bir başka metinsel kaynağına zıt düşen bir durumdur. Bu kaynak, Horace'ın Şiir Sanatı adlı eserinden başkası değildir. Bu şiirin ilk mısralarında Horace, bir atın boynuna insan başı yerleştiren veya güzel bir kadına biçimsiz bir balığın kuyruğunu ekleyen bir ressam hakkında ne düşünebileceğimizi sorar: "bir kitabın da bu resimlerle hemen hemen aynı ölçüde bir etkisi olacaktır; sanki hasta bir adamın rüyaları gibi yazarın başıboş hayalleri de öyle bir şekil sunacaktır ki, anlatmak istediği şeyin ne başını ne de kuyruğunu tek bir cisim halinde ortaya koyması mümkün olabilecektir."[47] Goya, bu kitabın çevirisini Madrid Akademisi Başkan Yardımcısının kardeşi olan dostu Tomas de Yriatre yapmış olduğu için bu pasajı muhtemelen biliyordu. İspanyolca metin şöyle başlar: "*Si porcapricho uniera un Dibuxante/ A un humano semblante/Un cuello de caballo...* [Eğer bir zanaatkâr, kaprisi neticesinde bir insan suretini bir atın boynuyla birleştirirse...]"[48] *Monstruo* [canavar] ve *suenos* [rüyalar] kelimeleri de kısa süre sonra metinde karşımıza çıkar. Goya'nın resim için yazdığı notlarda ifade ettiği gibi, canavarlar istenmeyen ziyaretçilerdir: "Mantık tarafından terk edilmiş imgelem [*La fantasia*], imkânsız canavarlar yaratır: mantıkla bir araya geldiğinde ise sanatın anasıdır ve olağanüstü şeylerin temelidir."[49] Goya, zincirlerini koparmış imgelemin uygulamalarını uygun bulmak bir

46. Harris (1964), s. 95.

47. Horace, 'On the Art of Poetry', Çev. T.S. Dorsch, *Classical Literary Criticism* (Harmondsworth: Penguin, 1965), s. 79.

48. George Levitine, 'Literary Sources of Goya's Capricho 43', *The Art Bulletin*, 1955, XXXVII, s. 57.

49. Alıntının yer aldığı eser Javier Blas, José Manuel Matilla, José Miguel Medrano, *El libro de los caprichos, Francisco de Goya: dos siglos de interpretaciones* (1799-1999): *catálogo de los dibujos, preubas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición* (Madrid: Prado, 1999), s. 238.

yana dursun, mantığın uykuya dalmasına izin verdiğimizde karşı karşıya kalacağımız tehlikelere karşı bizi uyarır.

Quevedos'un eserlerinden oluşan bir derlemenin ölümünden sonra yayımlanan baskısında yer alan bir görsel, yazarı çalışma masasında hayal görürken tasvir eder; masadan sarkan bir kâğıt üzerinde *Los Suenos de Don Francisco Quevedo...* [Don Francisco Quevedo'nun Rüyaları] ifadesi yer alır (resim 6.3). Resmin unsurları, Goya'nın bu gravürü başlangıç noktası olarak alıp sonrasında büyük ölçüde dönüşüme uğrattığını düşünmemize yetecek ölçüde onun leke baskı resmine yakındır. Goya, kendi başlık sayfası için Quevedo'nun resmî görünümlü saraylısının oturduğu kütüphaneyi Horace'ın nitelediği "hasta adamın rüyalarına" uygun bir tasvirle değiştirmiştir. Sayfa için yapmış olduğu ilk çizim, bir tanesi ulur görünen en az dokuz tane yüz tasvirinin üzerinde asılı duran hayalet bir at başı görseli içermektedir; yarasalar ve vaşak da uzaklardan gelmektedir. İblislerle dolu kasvetli ortam tasviri Hıristiyan imgeleminde bildik bir türdür, en çok da St Anthony'nin şeytana uyma tasvirlerinde bilinir. Diğer yandan, Quevedo'nun anlamsız şekilde dik duran yazarının aksine Goya'nın yazarı son baskıda çalışma masasına yaslanmış, kollarının arasına başını almış halde yatmaktadır. Quevedo'nunkinden daha yeni kapak sayfaları da benzeri modifikasyonları ortaya koyar. Bunların arasında Rousseau'nun *Philosophie* (1793) adlı eserindeki iki çizim de vardır; bu çizimlerde yazar, ahmaklık, öfke ve fesatlık unsurlarının insan biçimli tasvirleri tarafından tehdit edilirken, bir yandan da mutluluk ışığına bakar.

Goya, ikinci hazırlık çiziminde kompozisyonu büyük oranda netleştirirken böylesi bir *ışık alanı yerleştirir. Resimdeki beş baskın unsur -yarasa, vaşak, rüya gören adam, masa ve ışık- birleşik bir kompozisyon oluşturmak adına yatay, dikey ve çapraz düzlemler halinde organize edilmiştir. Masa düzenli hale* getirilmiştir ve şu yazıyı sunmaktadır: "Evrensel dil. 1797 yılında F de Goya tarafından çizilmiş ve gravürü yapılmıştır." *Çerçevenin altına şunu ekliyordu Goya: "Yazar rüya görüyor. Amacı yalnızca zararlı batıl inançları kafasından atmak ve imgelemin bu eseriyle hakikatin şaşmaz tanıklığını baki kılmak."*[50] Bu kelimeler, Goya'nın niyetine

50. Pierre Gassier, *The Drawings of Goya*, Cilt 1 (London: Thames and Hudson, 1975), s. 76.

dair bir şeyler söyler bize. "Evrensel dil", Mısır hiyeroglif yazılarına benzetilerek yaratılmış sembolik imgeler olan amblemler için söylenmiş bir ifadeydi.[51] Amblem kitaplarında bize yarasaların ve baykuşların zihinsel karanlığı, "zararlı batıl inançları" coşturan cehaleti temsil ettikleri söylenir.[52]



Resim 6.3: Clouwet, Los Suenos de Don Francisco de Quevedo (1627), gravür, *Obras de D. Francisco Quevedo Villegas... Nueva Impression corregida y ilustrada con muchas Estampas muy donosas y apropriadas à la materia* (Antwerp: 1726), Kısım 1, s. 229.

Bakır plakası üzerinde çalışmaya başlamadan önce Goya'nın aklına yine kapak sayfası olarak vazife görmüş bir başka asitle indirme resim gelmişti. Goya, kapak sayfasının baykuşlarını Giambattista Tiepolo'nun (1696-1770) *Scherzi di Fantasia* adlı esere yaptığı kapak resminden (resim 6.4) almıştı. İtalyan fresk geleneğinin bu son büyük temsilcisi, yaşamının son sekiz yılını İspanya kralı için çalışarak geçirmişti. Ölümünden kısa bir süre sonra oğlu

51. Doorly (2004), s. 262-63, 271-72.
52. Levitine (1955), s. 118-20.

Giandomenico, bu baskıyı *Vari Capricci* adlı derlemede yayımladı. Tiepolo'nun yazılı mezar taşının üzerinde kanatlarını açmış halde duran baykuş, belli ki Goya'yı derinden etkilemişti. Ayrıca diğer kuşların habis bakışları da kendisinin yaptığı resimde yüzü olmayan yarasalarda eksik kalan tehdit unsurunu tamamlıyordu. Yine de, iki baskının ruh halleri arasındaki fark çarpıcı boyuttadır. Tiepolo'nun plakaları sadece asitle indirme tekniğiyle yapılmıştı, bakır plaka üzerindeki mumlu kaplamaya kazınmış çizimin çizgilerinin reprodüksiyonu yapılıyor ve sonrasında da asitle indiriliyordu. İğnesinin siyah darbelerine karşın, kâğıdın baskısız kalan kısmı güneş ışığıyla parıldarmış gibi görünmektedir.



Resim 6.4: Gianbattista Tiepolo, *Scherzi di Fantasia'nın kapak sayfası*, 1750'ler, 226*182mm (© Trustees of the British Museum)

Goya'nın plakasının koyu tonları ise çizgiler asitle indirildikten sonra plakaya uygulanan üç farklı yoğunlukta leke baskı kumlama işleminin bir sonucu olarak ortaya çıkabilmektedir; bu, Tiepolo'nun ölümünden sonra icat edilmiş bir tekniktir. Goya'nın ikinci hazırlık çalışmasında yarasaların etrafında uçuştuğu yayı oluşturan ilahi mantık ışığı bile bakır plaka üzerindeki baskıda söndürülmüştür.

Goya'nın *Caprichos* albümü, *büyük sanat eseri sayılabilecek ilk leke baskılardır.*

Eğer Shakespeare, çalışma kâğıtları üzerinde karalama olmayacak kadar kolay yazabiliyorduysa, Reynolds'ın düşüncesizce belirttiği gibi, "sanki ilahi bir Deha, tek bir fırça darbesiyle yapmışçasına" Goya'nın da bakır plakalar üzerinde bir "büyü etkisiyle" çalıştığını söyleyebilirdik. Böylesi bir fantezi, en az Goya'nın savaştığı "batıl inançlar" kadar tehlikelidir. Tıpkı Shakespeare gibi Goya da mevcut materyaller arasından amacına hizmet eden her ne varsa bunlardan faydalanmıştı –"alçak bir kopyacıya" dönüşmekle yakından uzaktan alakası olmadan– ve bu malzeme üzerinde kendi unutulmaz imgesine ulaşıncaya kadar yeniden ve yeniden çalışmıştı. Oluşturduğu plaka sağlam bir izlenim verir hale geldikten sonra bile gökyüzüne daha fazla yarasa ekledi ve bazı gölgeleri daha da kararttı. Goya'nın izlediği bu özenli prosedürü incelediğimizde tutkulu bir girişimin başarılı bir sonuca nasıl ulaştırıldığını öğrenmiş oluruz. Sanatçı, yerleşik kalıpları kullanarak işe koyulmaktadır; bunları da daha öncesinde kendisini etkilemiş olan başyapıtlar sayesinde edinilmiş Niteliğin tetiklediği şekilde yeni amacına göre ayarlar.

6.3 Romantik Sanat

Romantik Sanatçı

"Romans" ve "romantik" kelimelerinin antik dönemlere kadar dayandığını göz önünde bulundurduğumuzda, Romantizmin gerçekten de 1800 civarı yıllarla ilişkili olup olmadığını merak etmeye başlayabiliriz. Bu soru, estetiğin icadından önce var olan sanatın durumunu araştırmak açısından da önemlidir; *çünkü Sanatçıların ilk kez kendi işlerini yapabildikleri (Goya'nın asitle indirme resimlerinde olduğu gibi) ya da en azından varlıklarının toplum tarafından hissedilebildiği dönem*, bu dönemdi. Bir Beethoven senfonisi dinlediğimizde bestecinin kendi çalkantılı ruhundan gelen bir şeyler hissederiz. Örneğin altıncı senfoni Pastoral'in başlarında, Beethoven'ın farklı seçenekleri deneyerek belli bir tınıyı bulmaya çalıştığını duyar ve bütün orkestranın benimseyip katıldığı bir şey bulduğunda onun yaşadığı hazzı paylaşırız. Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) kilise müziğinde ise böylesi otobiyografik çağrışımlar bulmaya çalışmak absürt olacaktır. Devrinin adamı

tipinde bir insan olan Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1790) Sanatçının kendi eserinin kahramanı olduğunu varsayıyordu. Yine bu Eleştiri'ye "Yücenin Analitiği"ni de eklemişti; bu yaklaşımı da bizi, "Yüce, Ruhun içsel Görkeminden yansıyan bir İmgedir" diyen Longinus'a kadar geri götürüyordu.

Böylece bu dönemde konu arayan ressamlar, Vasari'nin *Hayatlar*'ını yağma ederek artık güzel sanatlar olarak tabir edilen alanlarda eser vermiş zanaatkârların *görkemli ruhlarını ortaya koyan bölümler aradılar. Leonardo'nun I.* François'nın kollarındaki ölümüne dair Vasari'nin yaptığı ünlü tasvir, Angelice Kauffman tarafından bir resimle görselleştiriliyordu. Kaufman'ın 1778 yılında Kraliyet Akademisinde sergilemiş olduğu bu resim, *günümüzde kayıp durumdadır.*[53] *Üç yıl sonrasında François-Guillaume Menageot*, Paris Salonunda aynı konunun kendi versiyonuyla başarıya ulaşacaktı (şu anda bulunduğu yer: Musee de l'Hotel de Ville, Amboise). Vasari, Leonardo birçok projeyi tamamlamadan bıraktığı için büyük *şaşkınlık içindeydi. Bu yüzden de ölümü yaklaşan Leonardo'nun*, Fransa kralına "sanatı konusunda tamamlaması gereken işleri tamamlamayarak Tanrı'ya ve insanlığa nasıl da ihanet etmiş olduğunu" söylediğini ve bir nevi günah çıkardığını varsaymıştı. Leonardo son kez nöbete tutulduğunda, kral ayağa kalkıp acısını yatıştırmak için Leonardo'nun başını tutuyor ve onu onurlandırıyordu: "kutsal ruhu, daha büyük bir onura ulaşamayacağını bilerek kralın kollarında can verdi..." Bu sahne, bir on altıncı yüzyıl oyununun dramatik finali olabilirmiş.

Vasari, bu hayali durumu kurgularken soylu bir ölümün retorik gereklerine uygun bir senaryo oluşturmuştu. Sahne, ressamlığın statüsünü yükseltme amacını da karşılıyordu. Söylediğine göre, Leonardo'yu tanıyan herkesin büyük yas tutmasının sebebi buydu, "çünkü ressamlığa bu kadar büyük onur kazandırmış bir başka insan daha olmamıştı." Menageot'nun resminin de teması bu olmuştur. Resim, ölüm döşeği sahnelerinde uzun zamandır yerleşik olan bir kalıbı kullanıyordu (bu, bilhassa Bakire Meryem'in ölüm sahnelerinde popüler bir kalıptı). Bu sahnenin, bir nesil sonra Ingres tarafından resmedilen versiyonunda (resim 6.5) kral, yatağın üzerinde oturur ve yüzünü, bir koluyla desteklediği Dehanın başına endişe

53. Sassoon (2002), s. 83.

verici ölçüde yaklaştırır. Dini öğeler de kompozisyonun içine dikkatlice yerleştirilmiştir. Yatağın bir yanında günah çıkartan bir papaz dururken, diğer tarafında da senaryoda yer alamayan, ancak resme (muhtemelen) Leonardo'nun uzun yıllar yoldaşı ve dostu olan Francesco Melzi'nin anlatımına dayanılarak katılan bir kardinal görülür.



Resim 6.5: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Death of Leonardo,* 1818, 40*50cm, Paris, Petit Palais (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

Leonardo'nun vasiyetinde başlıca hak sahibi olan Melzi, *günümüze kadar kalmış olan* bir mektubunda Leonardo'nun Floransa'daki kardeşlerine ölümünü bildirmektedir. Mektupta ressamlık için değil, "benim için mükemmel bir baba gibiydi" dediği Leonardo için yas tutmaktadır. Yatağın bir ucunda herhangi bir kral bulunduğuna dair bir bilgi yoktur.[54]

On dokuzuncu yüzyılda zaman geçtikçe Sanatçının kendisi de Sanat için gitgide daha popüler bir konu haline geliyordu.[55] Genç

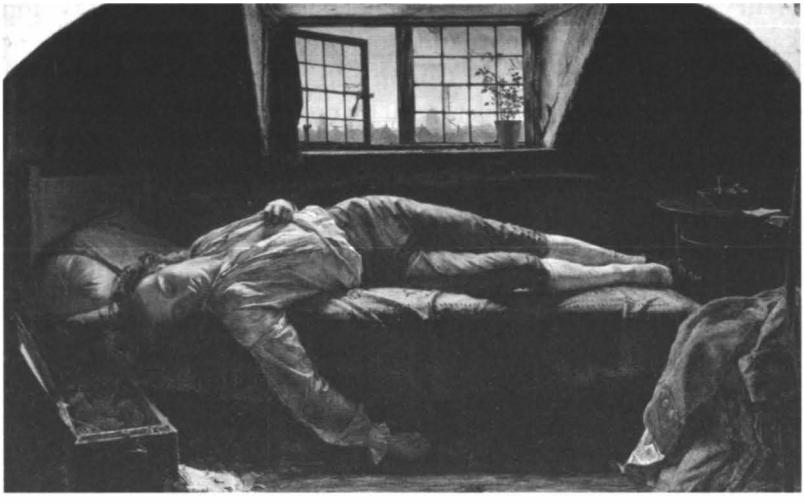
54. Kemp (2001), s. 279.

55. Bkz. Alexander Sturgis, Rupert Christiansen, Lois Oliver & Michael Wilson, *Rebels and Martyrs,* sergi kat. (London: National Gallery, 2006)

Henry Wallis (1830-1916), ilk olarak Shakespeare'in hayatıyla ilgili kapalı mekân sahneler resmederek şöhret kazanmıştı. Tate Galerisinde yer alan *Chatterton'ın Ölümü* adlı tablosuna hayranlıkla bakarken, bunun artık yerleşik türe ait bir eser olduğunu görebiliyoruz; gerçi döneme uygun bir güncelleme de yapılmıştır. Ölüm döşeğinde herhangi bir kral görülmez. Wallis'in ölümünü tasvir ettiği Thomas Chatterton (1752-70) erken olgunlaşmış bir gençti, ortaçağ şiirleri üzerinde oynayarak edebi sahtekârlık yapmıştı ve henüz 17 yaşındayken arsenik içerek intihar ettiği düşünülür. Yapılan soruşturma, ölüm nedeninin intihar olduğuna, Chatterton'ın akli dengesinin yerinde olmadığına hükmetmişti; ayrıca genç şairin çaresiz ve açlıktan ölmek üzere olduğuna dair de dedikodular vardı. O dönem İngiltere'de intiharlar suç olarak görüldüğü için intihar edenlerin mallarına el konuyor ve bedenleri kutsal kabul edilmeyerek yakılıyordu. Jüri de muhtemelen Chatterton'ın ailesine bu yakma ıstırabını yaşatmamak için akli denge bahanesini bulmuştu.

Homeros'un Achilles için verdiği ölüm hükmünden beri, erken ölümler ölümsüz bir şöhretin bedeli olarak kabul ediliyordu. Bu olayda da Chatterton'ın ölümünün ardından bir nesil sonra William Wordsworth, ondan "olağanüstü çocuk" diye bahsedebiliyordu ve 1818 yılında da Keats, *Endymion* adlı çalışmasını "İngiliz dilindeki en katışıksız yazarın" anısına ithaf ediyordu. Diğer yandan, son dönemde Profesör Nick Groom, Chatterton'ın Londra'ya geldikten sonra kalan dört aylık yaşamı esnasında şiirlerinden 56 tanesinin basıldığını, bunlar için iyi de para aldığını, Bristol'deki ailesine hediyeler göndermiş olduğunu keşfetmiştir. Ancak çocuk yaştaki şair, bir randevuevinde konaklıyordu ve kendisine arseniği satan eczacı da Chatterton'ın arseniği frengi tedavisinde kullandığını söylemişti. Ayrıca afyon da alıyordu, belki eğlence için, belki de tedavinin acısını dindirmek için. Görünen o ki, Chatterton'ın ölümü erken yaşta görülen bir seks ve uyuşturucu vakası olarak da değerlendirilebilecekken, tavan arasında açlıktan ölmek üzere olan zamanının çok önündeki Romantik Deha kalıbına uyacak şekilde yorumlanmıştır.[56]

56. Nick Groom, 'The Death of Chatterton', yer aldığı eser Alistair Heys, ed.,*From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton's Bristol* (Bristol: Redcliffe, 2005), s. 116-125.



Resim 6.6: Henry Wallis, *Chatterton'ın Ölümü*, 1856, tuval üzerine yağlı boya, 62*93 cm (fotoğraf: © Tate, London 2012). Birçok Victoria Dönemi sanatçısı gibi Wallis de sanatın doğayı taklit etmesi gerektiğini düşünüyordu, bu yüzden de Chatterton'ın yüz hatlarını şairin resminden ve romancı George Meredith'ten aldı.

Felsefi Bir Sorgulama

Wordsworth, *Lyrical Ballads* (1800) için yazdığı "Önsöz"de kendi sanatı için şunları söylüyordu: "iyi şiir, *bütünüyle güçlü duyguların spontane akışıdır...*" *Böylesi "güçlü duygular" bize yüceyi hatırlatır.* Göründüğü kadarıyla Deha kültünün ardındaki faktör, Longinus'un inceleme eserinin süre giden etkisiydi; acaba Romantik hareketin ardındaki gücün de Longinus'un savları olduğunu söyleyebilir miyiz?

Yüce, *ne olduğunu bilmediğim şey* ile ilk aşamadaki ilişkisi neticesinde Niteliğin sözle anlatılamayan statüsünü sürdürme imkânı bulmuştu. Ancak on sekizinci yüzyılın ortasında Edmund Burke (1729-97) yüceyi, tanımlanmış bir sebebin sonucu haline indirgiyordu. Longinus'unel yazması eseri, yazarının duyguları [*ta pathe*] saptamayı vaat ettiği noktada kırılmaya uğramıştı. Burke, argümanı *sürdürmeye karar verdi, bunu da tutkuları konu alan Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) [Yüceye ve Güzele dair Fikirlerimizin Kökenine doğru Felsefi bir Sorgulama] adlı *çalışmasında yaptı diyebiliriz. Tüm tutkuların en güçlüsü, diye yazmıştı Burke, kendini koruma güdüsüne aitti:*

"Acıya ve tehlikeye dair düşünceleri heyecana sevk etmek adına herhangi bir şekle sokulan her ne varsa, bir başka deyişle, herhangi bir şekilde dehşet verici veya dehşet verici objelerle ilişkili olan ne varsa veya dehşete paralel şekilde işlerlik gösteren her ne varsa yücenin kaynağıdır; yani, zihnin hissetmeye muktedir olduğu en güçlü duyguyu üretebilendir."

Büyük taşkınlar, öfkeli kasırgalar, volkanik patlamalar veya ağır silahlar içimizde büyük ve korkunç bir his patlaması yarattığında, eğer bu yıkımdan uzak, *güvenli bir yerlerde olduğumuz*u biliyorsak, "belki haz değil ama bir tür keyif verici korku veya korkuyla bezenmiş bir huzur hali" hissederiz, "bu da, kendimizi koruma güdüsüne ait olduğu için tüm tutkuların en güçlülerinden biridir. Objesi de yüce olandır."

Burke'nin *Felsefi Sorgulama*'sı bunu almaya hazır bir kitle bulmuştu. Metin, Burke'nin hayatta olduğu süre içinde dokuz kez yeniden düzenlendi ve çok daha fazla sayıda baskı yaptı, Fransızcası 1765'te ve Almancası da 1773'te yayımlandı. Ressamlar ve yazarlar, kitabın temasına büyük bir hevesle reaksiyon verdiler. Büyük felaketlerle yüceye ulaşmaya çalışan William Falconer, uzun şiiri *The Shipwreck*'te [Batan Gemi] (1762, revize: 1769) talihsiz bir gemiyi şöyle anlatır:

"Kabaran dalgalarla şaha kalkmış, uçuyor cennete
Paramparça başı neredeyse bütünüyle gömülmüş gökyüzüne,
Sonra boylu boyunca dev dalgalar dövüyor güverteyi
Yer inliyor! Gökler titriyor! Ve yankılandırıyor en derinleri!
Dev gövdesi sarsıntının korkusunu hissediyor
Ve kıvrandırıyor yarası onu, ıstırap içinde yalpalıyor.
Yalpalıyor öylece, çırpınıyor büyük sancılar içinde,
Katilinin darbeleriyle inliyor bu boğa kanlar içinde;
Yine gömülüyor dalgalar içine! Durdurun zamanı! Ve bir şok daha
Sağlam omurgasını parçalıyor mermer bir kaya!
Ölüm diyarının içinde, ağlıyor biçare
Bahtı kara maktuller titriyor, dehşet gözlerinde
Çılgın çaresiz; ama işte yeni bir darbe,
Bir sarsıntı ta derinlerde, parçalanıyor sert meşe."

(Canto 3.631-44)[57]

57. William R. Jones, ed., *A Critical Edition of the Poetical Works of William Falconer* (Lampeter: Edwin Mellen, 2003).

Bu şiirin revize edildiği sene, Falconer denizde kayboldu. 1804 yılında *şiir yeniden basıldığında büyük övgü aldı ve bir yıl sonra da J.M.W. Turner (1775-1851), Batan Gemi*'nin *büyük boy yağlı boya* tablosunu sergiledi (resim 6.7). Britanya'nın deniz gücünün zirvede olduğu ve Trafalgar savaşının yaşandığı bir dönemde bu resme bakan herkes, ailesinden birilerinin veya dostlarının "denizde tehlikede" olduğunu bilecekti. Teknenin dev gövdesini ufuk çizgisinin altında sulara gömülürken görmek ve hayatta kalanların fırtına ve dalgaların getirdiği bir girdabın içine çaresizce çekildiğine şahit olmak, *yüceyle böylesi bir şekilde yüzleşenleri sarsıyor olmalıydı.*



Resim 6.7: J.M.W. Turner, *Batan Gemi*, tuval üzerine yağlı boya, 171*242 cm (fotoğraf: Tate, Londra 2012)

Burke, insan doğasında var olan duygular için -güzellik anlayışımız da buna dahil- *açıklamalar bulmaya çalışıyordu.*[58] *Yüce ile*

58. Bu yaklaşım 3. Shaftesbury Kontu (1671-1713) tarafından geliştirilmiştir; Kont, zaman zaman modern felsefeye estetiği getiren kişi olarak kabul edilir (estetik kelimesini kullanmamış olmasına rağmen). Shaftesbury, belli ki Longinus'u okumuştu: bkz. Anthony Ashley Cooper, 3rdEarl of Shaftesbury, *Characteristiks of Men, Manners, Opinions, Times*, 2. basım (London, 1714), Cilt II, Kitap I, 'An Inquiry concerning Virtue, or Merit' (ilk basım 1699), s. 29.

güzel arasındaki ayrımı ele aldı ve her birine belli bir duygu atfetti. Yücenin kaynağı olan acı ve tehlike tutkusu haz tutkusuyla tamamlanıyordu, bu da güzellik sevdamızı harekete geçiriyordu. Bir şehvet karışımının ortaya çıktığı noktada bu duygunun objesi kadın güzelliğiydi; şehvetin olmadığı durumda ise ortaya çıkan duygunun objesi "bizde şefkat ve duyarlılık uyandıran veya bunlara en yakın başka tutkuları harekete geçiren her şeydeki" güzellikti. Burke, daha sonra hayranlık ve sevgi arasında titiz bir antitez kurgular. Hayranlığın sebebi olan yüce, her zaman görkemli ve korkunç objelerde bulunur; sevgi ise küçük ve zevk verici olanlarda; hayran olduğumuz şeye boyun eğeriz, ama bize boyun eğeni de severiz; ilk durumda bu itaate zorlanırız, ikincisinde ise teşvik ediliriz.

On sekizinci yüzyılın ilerleyen dönemlerinde güzel, manzaranın özel bir kategorisiyle, pastoralle ilişkilendirilir hale geldi; pastoral resimde doğa kendini iyi huylu ve cömert *gösterir* (resim 2.13). *Turner*, topluma hem yüce hem de güzel manzara resimleri sundu; toplumun da bunları minnetle karşılamış olması *şüphesiz ki erken yaşta kazandığı uzun süren başarısına katkıda bulundu.*

Longinus, ihtişamın kaynağını bir yazarın "muhteşem doğasına" bağlamıştı; ama şimdi Burke bunu, açıkladığı bir sebeple, izleyici kitlesinin duygusal reaksiyonlarına bağlıyordu. Dolayısıyla yüce eserlerin yaratıcıları için artık farklı bir sıfata ihtiyaç vardı. Belki de modern Deha anlayışının ve modern Sanatçının yeni rollerinde kabul görmelerini sağlayan, bu dolambaçlı yoldu.

Samuel Taylor Coleridge ve Lord Byron gibi şairler, nazımlarını "güçlü duyguların spontane akışı" olarak düşünmek konusunda Wordsworth'e katılıyorlardı. Biz onların eserlerine Romantik diyoruz, ancak onlar muhtemelen yüceyi ortaya koyuyorlardı. Fransız ressamlar, *yücenin konusunu, Dehanın simgesi haline gelmiş olan Napoleon'un fetihlerinde buluyorlardı. Avrupa'yı bir dev gibi sarmış olan bu "doğa-üstü varlık"*, on dokuzuncu yüzyıl boyunca Sanatçı ve filozofların imgelemini işgal etti. *Suç ve Ceza*'da* (1865) Fyodor Dostoyevski'nin Svidrigaylov karakteri, Dunya'ya erkek kardeşinin yaşlı tefeciyi neden öldürdüğünü şöyle açıklar:

* Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

"Ona göre Napoleon'un korkunç bir cazibesi vardı veya daha ziyade kardeşini özellikle cezbeden şey, deha sahibi bu kadar çok insanın, yaptıkları şeylerin suç unsuru taşımasına aldırmaksızın bildikleri yoldan gitmeleriydi... Kardeşinse acı çekti ve hâlâ da çekiyor... *çünkü durup düşünmeksizin yasaların sınırlarını çiğnemenin kendi* yaradılışında olmadığını *gördü ve dolayısıyla da kendisinin bir deha olmadığını anladı.*"[59]

Burke, "doğanın taklitçisi olmaktansa birbirlerinin taklitçisi olan sanatçıları genel anlamda ve şairleri de prensipte" soğukkanlılıkla görmezden gelmişti. Bir sanat eserini değerlendirmek adına doğaya yakınlığından başka bir kriteri kabul etmiyordu. Edward Young da, *Conjectures on Original Composition* adlı çalışmasının başlığından [Orijinal Kompozisyon Üzerine Varsayımlar] anlayabileceğimiz gibi, taklide karşı bu aşağılamayı paylaşıyordu. Bu iki yazar, kendilerinin de Longinus'a ve Addison gibi on sekizinci yüzyıl yazarlarına dayanan fikirler öne sürdüklerini göz ardı ediyorlardı. Young'ın *The Spectator*'da yayımlanan makale dizisi "İmgelemin Hazları", bu hazların "Görkemli, Alışılmadık veya Güzel olana" bağlı olduğunu öne sürüyordu. *The Spectator*'daki bu makalelerin derleme baskıları 1712 yılından itibaren defalarca yayımlanmıştı, dolayısıyla Burke'nin de kendi *Felsefi Sorgulama*'sının unsurlarını burada bulmuş olması muhtemeldi.

Rousseau, İtiraflar adlı eserinin açılış cümlesinde, giriştiği işin kendinden önce benzerinin olmadığını ve hiçbir taklide neden olmayacağını ileri sürmüştü. Halbuki tüm otobiyografik dışavurumların ana modeli ve sonrasında sayısız yazarın kullandığı başlığın kaynağı olan St Augustine'in *İtiraflar*'ına (MS 398) olan borcunu görmezden gelmiş oluyordu.

Burke'nin sanatçılara ve kitlelerine vermiş olduğu en büyük zarar, ihtişamı belli bir konuyla, özellikle *de bizi en çok korkutan alışılmadık tür* ile ilişkilendirmiş olmasıydı. Onun aksine, Longinus ihtişamın sebebini belirsiz bırakmıştı, yalnızca izleyicinin duygularını coşturmasından ve yükseltmesinden bahsetmiş ve bilhassa Homeros'tan örnek vererek bu etkiyi kitlesi üzerine yansıtabilen yazarları işaret etmişti. Homeros'un bizi peşinden gitmeye davet ettiği duygu mükemmellik, *arete* veya Nitelik olarak adlandırılabilir; yüzyıllar sonra

59. Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Çev. J. Coulson (1953; New York: Norton, 1975), Kısım 6, Bölüm V, s. 415.

Platon'un üzerinde felsefe yapmaya çalışacağı değer de buydu. Nitelik taşkınlara, kasırgalara veya volkanlara değil, sağlıklı bir organizmanın çevresine vereceği canlı reaksiyonlara bağlıdır.

Kültür ve Orijinallik

Kant tarafından resmileştirildiği üzere, Romantizmin bıraktığı en kalıcı miras, Sanatı orijinallikle ve Dehayla ilişkilendirmiş olmasıydı. Bu iki rüya da Longinus'un kural yıkıcı tanımlamasından türer; ama daha iyi bir şey yaratmak adına yerleşik kalıpları yıkmakla, kendi başına yeniliğin iyi olduğu yanılsaması neticesinde bunu yapmak arasında dağlar kadar fark vardır. Goya'nın *Mantığın Uykusu*'nun kökenlerinin izini sürerken gördüğümüz gibi, yenilik genellikle Niteliğin bir yan ürünüdür; ama tek başına orijinallik, İyi tarafından taze tutulması gereken yerleşik değerleri baltalar.

Longinus tarafından savunulan yüce yaklaşımı, Romantiklerin benimsediği rüyanın oldukça aksi yöndedir. İhtişama [*megethous*] giden yollardan biri, diye yazmıştı, doğayı değil ama *geçmiş sanat eserlerini* azimli şekilde taklit etmekten [*mimesis*] geçiyordu. Hepsinin ötesinde, Platon ve diğer hayranlık duyulan yazarlar, "muhteşem Homeros baharından on bin oluk açıp kendi kullanımları için su çektiler."[60] *Böylesi bir ödünç alma hırsızlık değildir, çünkü "heykellerdeki ve diğer eserlerdeki doğru özelliklerin reprodüksiyonuna" denktir.*[61] Yüce bir düşünce veya ifade gerektiren bir pasaj hazırladığımızda kendi kendimize şunu sorabiliriz: "Aynı şeyi Homeros olsa nasıl söylerdi, Platon veya Demosthenes veya (tarihte) Thucydides bunu nasıl yüce hale getirirdi?" Öykünmek [*prospiptonta*, önünde eğilmek], düşüncelerimizi mükemmelliğe ulaştıracaktır.[62]

Öykünme; antik dönem, ortaçağ ve ardından gelen yüzyıllar boyunca büyük başarılara ulaşmanın gerekli bir hazırlığı olarak kabul edildi. Dryden, *Of Dramatic Poesy* adlı eserinde "Öykünme, *kıvrak* zekânın kamçısıdır..." diye yazmıştı.[63] Leonardo, Michelan-

60. Longinus, 13.2-3.

61. Longinus, 13.4. Loeb basımı iki yorum sunmaktadır: 'Böylesi bir ödünç alımı [Homeros'tan] hırsızlık değildir: daha ziyade heykellerde veya diğer sanat eserlerinde iyi karakterlerin reprodüksiyonu gibidir; veya "...iyi karakterlerden, heykellerden veya diğer sanat eserlerinden alınmış bir izlenimdir".

62. Longinus, 13.3.

63. *Of Dramatic Poesy: An Essay*, alıntının yer aldığı kaynak Dryden (1987), s. 80-84.

gelo, Shakespeare, Rembrandt, Racine ve Goya; hepsi kendi sanatlarını kendilerinden öncekilere öykünerek öğrendiler. Edouard Manet, Vincent van Gogh, Pablo Picasso ve Henry Moore da öyle. Daha sonra bu öğrendiklerini, geliştirmiş oldukları Nitelik anlayışına göre kendi amaçlarına uyarladılar. Günümüzde genç müzik grupları da şarkılarını aynı yollarla oluşturuyor.

Romantik bağnazlığı reddeden dürüst icracılar her zaman var olmuştur. William Blake (1757-1827), Joshua Reynolds'la dalga geçmişti ("Bu Adam, Sanatı Depresyona sokmak için tutulmuş") ve Reynolds'ın *Discourses* adlı çalışmasını 1798 yılında yeniden bastığında düşmüş olduğu marjinal dipnotlar kızgınlık ve sitem doluydu. Hatta bir tanesi şöyle diyordu: "Kötü Sanatçıyla İyi Sanatçı arasındaki fark şudur: Kötü Sanatçı, Çok Şey kopyalamış Görünür. İyi Sanatçı, gerçekten Çok Şey Kopyalar."[64] 10 Aralık 1813'te ünlü sanatçı-kahraman Lord Byron, *günlüğüne şöyle yazdı: "Orijinallik konusuna gelince, [bu yöndeki] tüm iddialar gülünç -'bu güneşin altında yeni hiçbir* şey yok-.'" Ecclesiastes 1.9'dan bu sözleri alıntılayarak bu düşüncenin 2000 yıllık olduğunu kabul etmiş oluyordu.

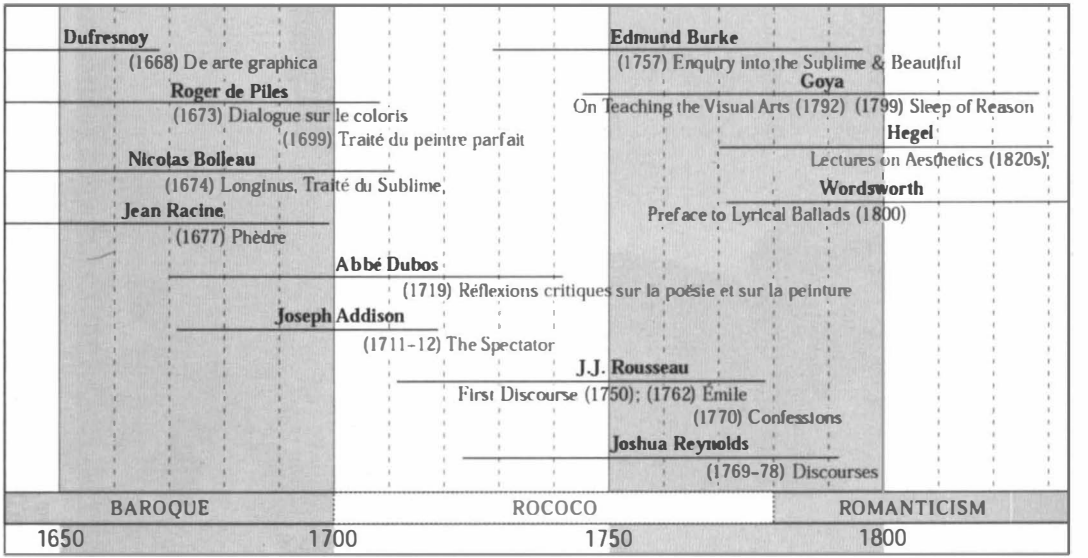
Goya'nın Caprichos albümündeki asitle indirme resimler yeni ve canlıdır, çünkü yerleşik görsel motifleri yeni bir tarzda kombine ederek yeni bir yöntemle kullanır ve yeni bir göreve adapte eder. Bu görev, "geleneklerin hâkim kıldığı alışıldık önyargıları ve sahtelikleri" alaya almaktır. Bu resimler orijinal oldukları için iyi değillerdi, Goya işini iyi yaptığı için orijinallerdi.

Romantizm, tarihçilerinin tam anlamıyla yakalayamadığı bir şeydir; buna bölümün başında alıntı yaptığımız tarihçiler de dahil. Çünkü daha yaşlıca bir entelektüel devrim için fazlasıyla yeni bir etikettir, 1674 yılında Boileau'nün *Yüce Üzerine* çevirisiyle tetiklenen depremin artçı şoklarından biridir. Bir temsili sanat hareketi olarak ilk kez 1820'lerde Berlin'de estetik üzerine verilen bir dizi derste [*Lectures on Aesthetics*] tutarlı bir düzleme yerleştirilmiştir. Bundan on yıl sonra, yayımlandıkları *şekliyle bu dersler yüceyi* transandantal ile birleştirdi. Modern Sanat anlayışımızdaki bu son birleşimi anlayabilmek için zamanda bir adım geri gidip sonrasında yüce bir ressamlığı transandantal bir gizeme dönüştürecek olan yabancı bir entelektüel ortama girmemiz gerekecek.

---

64. Alfred Kazin, ed., *The Essential Blake* (London: Chatto & Windus, 1968), s. 565-66; 573.

Tablo 12: Metinde adı geçen eleştirmenler, filozoflar ve ressamlar





Resim 7.1: Raphael, *Sistine Madonna*, 1512-13, tuval üzerine yağlı boya, Dresden, Gemäldegalerie (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

7
Transandantal Sanat

"[On beşinci yüzyıl ustalarının] halefleri, belli başlı antik eserlerin toprak altından çıkarılmasıyla sanatta kusursuzluğa ve zenginliğe eriştiler. Pliny tarafından da en meşhurlardan bazıları olarak gösterilen bu antik eserler arasında *Laocoon, Hercules, Belvedere'in Muhteşem Gövdesi* heykelleri olduğu kadar, *Venüs, Cleopatra, Apollo* ve daha birçokları da yer alıyordu. Bunlar hem hoşlukları hem de sertlikleriyle, doğanın en büyük güzelliklerinden kopya edilmiş kanlı canlı kıvrımlarıyla ve tüm figürün bükülmesi yerine yalnızca belli parçaların hareketini kapsayan belirgin metotlar neticesinde en kusursuz zarafeti sunacak şekilde ortaya çıkmışlardı..."

Vasari, *En Muhteşem İtalyan Ressamların Hayatları, vs.* (1568), 3. Bölüm Önsözü[1]

1. Vasari (1568, Çev. 1912), Cilt 1, s. 619.

7.1 Sanatın İcadı

Vasari'nin bu pasajı kaleme almasının ardından geçen *üç yüzyıl boyunca klasik heykelcilik*, yalnızca kendi üstün özellikleri için değil, aynı zamanda modern ressamlara ve heykeltıraşlara öykünebilecekleri örnek modeller sunduğu için de değer gördü. Bu pratiğin faydaları, Raphael ve Michelangelo'nun eserlerinde çok açıktır. Bu ikilinin fazileti, doğayı, Vasari'nin isimleriyle verdiği antik dönem eserlerinin "kusursuz zarafet" seviyesine çıkarmış olmalarında yatıyordu. Romantik Dönem boyunca, Fransız devrimlerinin yaşandığı 1789 ve 1830 yılları arasında Kuzey Avrupa'nın eğitimli insanları, antik dönem heykel koleksiyonlarının, kendi güzel sanatlar icracıları arasından yeni Raphaellerin ve Michelangeloların *çıkışını tetiklemesini* bekliyorlardı.

Günümüzde aynı heykeller, bir on sekizinci yüzyıl virtüözünü şaşkınlığa uğratacak ölçüde gözden düşmüştür. Vatikan koridorlarını Sistine Şapeline ve Raphael'in odalarına doğru adımlayan kalabalıklar, iki yanlarında uzanan heykel sıralarına pek az bakmaktadırlar artık. Mona Lisa'yı süperstarlık seviyesine çıkaran şöhret faktörü, Roma'daki antik heykellerin şöhreti üzerinde ters etki yapmıştır. Uzmanlar arasında bile bu mermer figür ikameleri, sanat eseri olarak taşıdıkları değer yerine daha çok toplumsal belgeler olarak incelenmektedir.

Kaderin bu oyununa rağmen transandantal bir gizem olarak Sanat anlayışımız, klasik figür heykeltıraşlığının bu gizemin üstün sembolü olduğu inancı üzerine inşa edilmiştir. Konu üzerindeki fikirlerimizi netleştirebilmek adına, bu ulu taşlara bir zamanlar yüklenen öneme dair bir şeyler kavramamız gerekir.

Winckelmann

Günümüzde Roma'daki antik heykel koleksiyonunu ziyaret eden her insan, *büyük çeşitliliğe sahip bir bolluğun yarattığı şaşkınlık içinde bulacaktır kendini.* Mermer tanrı ve tanrıçalar, periler ve imparatorlar, generaller ve kahramanlar, satirler ve kişileştirilmiş soyut kavramlar, sunaklar, çeşmeler ve çok daha fazlası saray galerilerini, imparatorluk hamamlarını doldurur ve bahçelerine taşar. Peki tüm bu bolluğun içinde hayranlık duymamız gereken nedir? Heykellerin işçiliği son derece büyük ustalık gerektiren cinstendir,

ancak ustanın kendi kişiliğini kattığı işler değildir. Antikacılar on altıncı ve on yedinci yüzyılda bu figürleri yorumlamaya başladıklarında, öncelikli olarak heykelin ana konusuna göre ayrım yapmaya çalıştılar. Bir Mars'ı bir Apollo'dan ya da bir periyi imparatoriçe Sabina'dan ayırdılar. Ancak antik Roma heykelciliğinin stilistik gelişimini yansıtacak şekilde kronolojik bir sıralama, 1764 yılında Johann Joachim Winckelmann (1717-68) *Geschichte der Kunst des Alterthums* veya İngilizce başlığıyla *History of the Art of Antiquity** [Antikçağ Sanat Tarihi] adlı eserini yayımlayana kadar yapılmamıştı.[2] İlk bölümünün başlığı da *Sanatın Kökenleri ve Uluslara Göre Farklılık Kazanmasının Sebepleri* idi. Kökenlerden ve sebeplerden bahsediliyor olması, bu kitabın yalnızca bir katalog veya tarihsel kayıt olmadığını, felsefi savları olan bir kitap olduğunu ortaya koyuyordu.

Winckelmann, Almanya'nın kuzeyinde Stendal bölgesinde yaşayan bir ayakkabı tamircisinin oğluydu. Çocukken yokluğun getirdiği sıkıntılardan klasik edebiyatın hayal gücünün yarattığı aydınlık dünyaya girerek kaçmıştı. Okulda Yunanca dersleri almış olması neticesinde gözleri görmeyen bir öğretmeni için yüksek sesle okuma yaparak hem dilini geliştirdi hem de karşılığında yatacak yer temin etti.[3] Winckelmann, yirmi yaşındayken teoloji okumak üzere Halle Üniversitesine kaydoldu. Teoloji bölümü en çok burs alınabilen bölümdü, ayrıca Yunanca çalışmalarına devam etmesine de imkân kalıyordu. Burada öncelikli olarak şiirle ilgileniyor olmasına rağmen güzellik araştırmaları için "estetik" başlığını kurgulayan Alexander Baumgarten'la tanıştı ve onu etkilemeyi başardı.[4] Winckelmann, beş yıl daha okuyup öğretmenlik yaptıktan sonra Dresden yakınlarında önemli bir kütüphanenin sekreter ve araştırmacısı olarak atandı. Bu

---

* Jooachim Winckelmann, *Antikçağ Sanat Tarihi*, Çev. Oğuz Özügül, Say Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

2. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden: 1764; Vienna: 1776); Adolf H. Borbein, ed. (Mainz: Zabern, 2002-07) eserinde 2 edisyon yüz yüze bakan sayfalara basılmıştır. İki Fransızca çeviri 1766'da ortaya çıkmıştır (Paris & Amsterdam). En geniş kapsamlı 1776 basımı İngilizceye G.H. Lodge tarafından *History of Ancient Art* (Boston, 1849-73; London, 1881) adıyla çevrilmiştir; 1764 basımı İngilizcede ilk olarak Alex Potts tarafından yazılmış bir girişli ortaya çıkmıştır, Çev. Harry Francis Mallgrave, *History of the Art of Antiquity* (Los Angeles: Getty, 2006).

3. Wolfgang Leppmann, *Winckelmann* (London: Gollancz, 1971), s. 25.

4. Leppmann (1971), s. 42-43.

bölgede Saksonya Elektörü ve Polonya Kralı II. Frederick Augustus krallığını koruyordu. Frederick'in babası, Sakson tebasının Luteryen inancına rağmen Polonya tahtına çıkmak adına Katolikliği benimsemişti. Winckelmann Frederick'in sarayındaki papa elçisinden din değiştiren ilim sahibi bir kişiye Roma yolunun açılacağını öğrendi.[5] Çağdaşı Jean Jacques Rousseau gibi Winckelmann da kendini Roma Kilisesinin kollarına bırakarak geleceğe dair fırsatlarını artırdı.

1754'te Dresden'e dinini değiştirmiş şekilde ulaşan Winckelmann, unvanına en uygun Alman şehrini bulmuş görünüyordu. II. Augustusantik, heykellerden oluşan önemli bir koleksiyon oluşturmuştu; bunlar arasında Napoli Körfezi etrafındaki volkanik tortular arasından kazılıp çıkarılacak olan antik dönemin ilk heykellerinden bazıları da vardı. Dokuz yıl öncesinde Elektör Kral, Modena Dükünden 100 resim satın almıştı; bunlar arasında Giorgione, Titian ve Rubens'in çalışmaları da vardı. Winckelmann'ın Dresden'e varışıyla aynı yıl içinde Elektör Kral, Raphael'in *Sistine Madonna*'sını, resmin asıl yeri olan Piacenza'daki manastır kilisesinden alıp kendi koleksiyonuna kattı (resim 7.1).[6]

Winckelmann, sonraki yıl yayımlanan *Reflections on the Imitation of Greek Work in Painting and Sculpture* [Resim ve Heykelcilikte Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler] adlı eserinde Yunan heykelciliğine dair yaptığı meşhur tanımda, bu eserlerin "soylu sadelik ve süssüz ihtişam" [*eine edele Einfalt und eine stille Grösse*] sahibi olduklarını söylüyordu.[7] Aynı nitelikleri Raphael'in resminde de bulduğunu ifade etmişti. Bunun yanı sıra, kompozisyon ilk kez görülen bazı özellikler barındırıyordu: illüzyon yaratan perdeler; çocuk meleklerin, ayinsel görevini tamamladıktan sonra Bebek İsa'nın kendilerine katılmasını beklermişçesine kollarını koydukları ve papanın başlığının da üstünde durduğu korkuluk duvarı fikri. Meryem Ana, alışılmadık şekilde ayakta durmaktadır; bir bacağı ağırlığını taşırken, dizden kırılmış olan diğer bacağı dengesini sağlar. Bu duruş, İtalyan ressamların antik heykellerden ödünç aldıkları rahat *contrapposto* pozudur (resim 7.2). Meryem Ana, dağınık saçlı çocuğunu iki eliyle birden dikkatlice tutmakta-

5. Leppmann (1971), s. 88-90.

6. Leppmann (1971), s. 100; 102-103.

7. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden, 1755), s. 43.

dır; Çocuk İsa, başını annesinin yanağına yaslar; bir ayağını annesinin kolunun üzerinde çelecek kadar rahatken, diğer ayağı da serbestçe sallanmaktadır. Genç annenin ve çocuğunun içten ve dışa dönük bakışları, paylaştıkları samimiyeti gösterir bize. Diğer yandan resmin natüralizmine rağmen figürlerin pürüzsüz hatlarını rahatsız eden herhangi bir leke yoktur; jest ve bakışlarına karışan herhangi bir gariplik görülmez. Çünkü Raphael, antik figür heykelciliğini incelemiş ve akışkan natüralizminden bir şeyler özümsemişti. Winckelmann, bu zarafeti göründüğü kadarıyla Raphael tarafından Castiglione'ye yazılmış meşhur bir mektuptan alıntı yaparak açıklıyordu: "Güzellik gerçekte o kadar az bulunuyor ki, ben de belli bir ideal imgeyi kullanıyorum".[8] *"İdeal"*, Platon tarafından değişmez bilginin mümkün olduğunu açıklamak için ortaya atılmış "İdea"nın sıfat veya zarf halidir. Bu mektubun bize anlattığına göre Raphael, kusurlu insanları resmetmek yerine tüm bireysel görünümlerin türediği lekesiz orijinalleri kullanıyordu. Platon, elbette ki şair ve ressamların böyle bir şey yapabileceğini reddetmişti; ancak neoplatoncu filozoflar, klasik heykelciliğin güzelliğini, belli görünümlerin ardındaki evrensel İdeaları taklit ettiklerini iddia ederek açıklamışlardır. Raphael'in mektubuna bu bölümde daha sonra döneceğiz.

Winckelmann, Raphael'in en güzel resimlerinden birinin teşkil ettiği örneğe bakarak paradoksu çözebileceğini düşündü: "Bizim için görkemli olmanın ve mümkünse taklit edilemez olabilmenin yegâne yolu, Yunanlıları taklit etmekten geçiyor."[9] *İdeali yakalayabilmek konusunda Raphael'le ancak en iyi klasik hey*kellere dayanarak çizim yapan *güzel sanat icracıları yarışabilir.*

Winckelmann'ın *Düşünceler* kitabı ona şöhret kazandırdı ve böylelikle 1755 yılında Roma'ya yalnızca ünlü bir klasik araştırmacısı olarak değil, aynı zamanda bir heykel ve resim uzmanı olarak döndü. Bir dizi güçlü kardinalin himayesi altında Roma'nın tüm önemli kütüphanelerine ve antika koleksiyonlarına erişim imkânına kavuştu. İnsan figürü heykellerini bir anatomi uzmanının dikkatiyle (çünkü Winckelmann tıp ve anatomi de okumuştu) inceledi. İncelediği heykellerden bazıları halihazırda ünlü heykellerdi; bil-

8. Winckelmann (1755); Çev. Henry Fusseli as *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* (London, 1765), s. 12-13.

9. Alıntının yer aldığı eser Leppmann (1971), s. 113.

hassa Vasari'nin bahsettiği *Apollo Belvedere*, *Laocoon* ve *Belvedere'in Gövdesi* bunlar arasındaydı (bölüm başında Vasari'den yapılan alıntıda yer alıyorlar). Yine de Winckelmann'ın bu eserlere dair anlatımları, hem hassasiyetleri hem de yorumlamada kullandığı edebi anıştırmaların zenginliği nedeniyle eşsizdi.



Resim 7.2: *Apollo Belvedere*, mermer, bronz Yunan orijinalinden yapılmış Roma kopyası, yükseklik 2.24m, Roma, Vatikan Müzesi (fotoğraf: Bridgeman Art Library)

Apollo heykeli (Resim 7.2), Rönesans Roma'sını yılmadan baştan inşa eden Papa II. Julius'a (1503-13) aitti. II.Julius, Apollo'yu Vatikan'a uzun galerilerle bağlanan papalık yazlık evi Belvedere'deki heykel koleksiyonuna koymuştu.[10] Her ne kadar bu *Apollo*'nun dirseklerden sonra kolları olmasa da (restore edilene kadar), ince-

10. Francis Haskell & Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven: Yale University Press, 1981, 1982), s. 148-51.

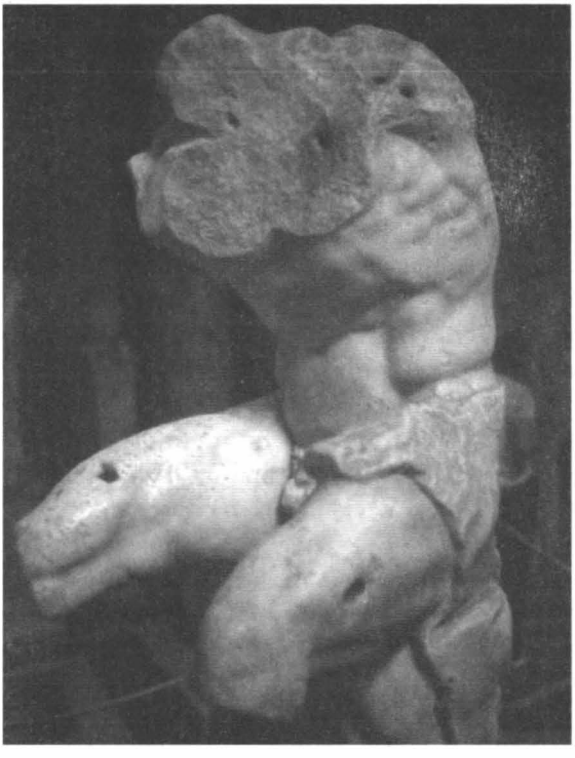
likle yapılmış yüzey tesviyesi ve diğer heykellere oranla bütünlüğünü daha fazla korumuş olması uyandırdığı hayranlığı artırıyordu. Winckelmann, bu heykel için şunları yazmıştı: "Bu sanat başyapıtına baktığımda başka her şeyi unutuyorum ve kendimi daha yüksek bir seviyede hissetmeye çalışıyorum ki bu esere bakmaya layık olabileyim."[11] Bu kelimelerle, klasik heykellerin düşüncelerimizi gündelik yaşamın sıradan endişelerinin üzerine çıkararak bizi soylulaştırdığı yaklaşımına artan otoritesiyle katkı yapmış oluyordu. Güzellik, diye yazmıştı Winckelmann; uyum, bütünlük, sadelik ve bireysellikten uzaklıktan oluşuyordu.[12] *Apollo* heykeli tüm bu niteliklere sahipti; Yunan heykeltıraşlığının orijinal bir eseri böyle olmalıydı.

Winckelmann, bu incelemelerinin yanı sıra, heykeli yapılmış bir figürün karakterini bunu yapan zanaatkâra kadar aydınlatıyordu. *Apollo*'nun heykeltıraşının, kaslı *Laocoon*'unkine göre "daha yüksek bir anlayışı ve daha büyük hassasiyetleri olmalıydı."[13] *Laocoon* heykeller grubu 1506 yılında Trajan Hamamları yıkıntıları arasında bulunmuştu.[14] Roma heykelleri arasında günümüze kadar kalan antik bir metinde anlatılan tek heykel budur. Pliny, bu heykel grubundan "her resme ve bronz heykele tercih edilecek bir sanat eseri" diye bahsetmişti.[15] Ana figür; Truvalıları, tahta atı şehirlerine kabul etmemeleri gerektiği konusunda uyaran azizi tasvir ediyordu. Bu, doğru çıkacak bir kehanetti ve Truva'nın yok olmasını isteyen Poseidon bu kehaneti ve uyarısı yüzünden azizi ve oğullarını, *gönderdiği deniz yılanıyla acımasızca cezalandırıyordu.*[16]

Winckelmann'ın bu mermer heykel grubunu övmüş olması şaşırtıcıdır diyebiliriz, çünkü klasik olarak belirlediği niteliklere sahip bir eser değildir bu. *Laocoon* heykeli karmaşık hareketliliği içinde teatral bir sunumla mücadele ve acı ifade eder. Böylesi bir teatrallik, Winckelmann'ın on yedinci yüzyıl Roma görsel sanatlarında bilhassa hoşlanmadığı ve aşağılayıcı bir anlamda "Barok"

11. Winckelmann (2006), s. 334.
12. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, s. 306 & 311.
13. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, s. 314.
14. Haskell & Penny (1982), s. 243-47.
15. Pliny the Elder, *Natural History*, Kitap XXXVI, 37: 'opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum'.
16. Virgil, *Aeneid*, 2.200 ff.

olarak yaftaladığı bir şeydir. Belki de *Apollo*'ya kıyasla *Laocoon*'un güzellik açısından daha aşağı oluşunun, daha büyük "tasarım bilgisi ve uygulamadaki beceri"[17] neticesinde telafi edildiğini söyleyen Pliny'nin bu yargısı Winckelmann'ı ikna eden unsur olmuştu.



Resim 7.3: Belvedere'in Gövdesi, mermer, MÖ 1. Yüzyıl, yükseklik 1.59m, Roma, Vatikan Müzesi

Winckelmann'ın en coşkulu tasviri ise *Gövde*'ye (resim 7.3) ayrılmıştı; bu tasviri 1759'da ayrı bir makale halinde yayımladı. Michelangelo'nun tıpkı *Laocoon* gibi bu heykele de hayran olduğu biliniyordu (bkz. resim 4.4). Figürün, bir aslan üzerinde oturan Hercules'i temsil ettiğini düşünen Winckelmann, heykeli "kesilip devrilmiş ve dallarıyla yapraklarından arındırılarak yalnızca gövdesi kalmış dev bir meşeye..." benzetmişti:

> "Fanilerin yaratabileceği kusursuzluğa dair en çok şey bilenlere sorun, bu heykelin sol yanıyla kıyaslanabilecek bir cenah görmüşler mi hiç diye.

17. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, s. 314.

Kaslarının hareketi ve karşı-hareketi, gerilme ve gevşemenin oluşturduğu karşılıklı duruşun büyük beceriyle yansıtıldığı olağanüstü bir dengede tutulmuş. Belli bir ana kadar hareketsiz olan deniz yüzeyinin siste kıpırdanmaya başlayıp dalgacıkların birbirlerini oyun oynarcasına yutarak yenilerini doğurması gibi, burada da bir kas kitlesi yumuşak biçimde şişerken bir diğerine aksediyor, bu esnada da bir üçüncü kas bunların arasından belirip hareketlerini artırır görünüm veriyor, sonrasında yine kaybolup gözlerimizi kendisinin ardından yüzeyin altına doğru çekiyor...

Düşüncelerimizin Hercules'ün güç gösterisinden ruhunun kusursuzluğuna doğru yönlendiriliş şekli, sanatın gizemlerinden birini teşkil ediyor; ve bu ruhun kusursuzluğu, kendisini kahramanın kollarının gücünü anlatarak kısıtlayan bir şairin ulaşamayacağı seviyede bir anıttaki gibi bu gövdede belirginleşiyor. Ve böylece bu sanatçı, şairlerin de ötesine geçiyor...

Bu eseri gördükçe tüm sanat dünyası benimle birlikte gözyaşlarına boğuluyor... maalesef yarısı parçalanmış, acımasız muamelelere maruz kalmış."[18]

"Sanat dünyası... sanatın gizemleri... şairlerin ötesine geçen sanatçı...": Winckelmann, "sanat" ve "sanatçı" kelimelerini bizim gibi kullanıyor! Dahası, kullandığı "sanat" kelimesi, *güzel sanatlar veya resim ve heykel için basitçe genel anlamda kullanılmış bir kelime değil yalnızca. Roma'daki antik heykeller için yaptığı bu tasvirler*, daha sonra *History of the Art of Antiquity* [Antikçağ Sanat Tarihi] adlı çalışmada yeniden basıldı ve bu eser, başlığında "sanat tarihi" ifadesini barındıran ilk kitap oldu.[19] Gerçi kitabın ortaya koyduğu öncelikli konusu daha temel noktalar üzerinde ilerler. "*İçindekiler*" tablosuna göz gezdirecek olursak:

Kitap I Sanatın Kökenleri ve Farklı Uluslar Arasında Farklılaşmasının Sebepleri
Kitap II Mısırlılar, Fenikeliler ve Perslerde Sanat
Kitap III Etrüsklerin ve Komşularının Sanatı
Kitap IV Yunanlılarda Sanat

... ve böyle devam eder, on iki kitap boyunca. Winckelmann,

18. Alıntının yer aldığı kaynak Leppmann (1971), s.161-163, alıntının kaynağı Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* (1759). History of Art'ta aynı Hercules'le ilgili tasviri büyük oranda modifiye edilmiştir.

19. David Irwin, ed., *Winckelmann, Writings on Art* (London: Phaidon, 1972), s. 57.

Sanatı bağımsız, tanımlanamaz bir oluşum olarak kabul eder. Dolayısıyla *Apollo Belvedere*'in karşısında duyguların yoğunluğu altında kelimelerle ifade edilemeyecek bir halde kaldığında, kendisine yardımcı olması için heykelin hayalini bile canlandırabilmektedir: "Bunu resmetmek ve tanımlayabilmek nasıl mümkün olabilir! Bu yüzden Sanatın ta kendisi bana yardım etmeli ve buraya karaladığım ana hatları ilerletebilmem için elime yol göstermeli."[20]

Winckelmann, soyut "Sanat" anlayışını *Resim ve Heykelcilikte Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler* başlıklı makalesini kaleme aldığı 1755 yılında benimsedi. Bir yüzyıl öncesinde bu konu üzerine yazılmış öncü nitelikteki bir Almanca kitabın başlığı *German Academy on the Arts of Building, Sculpting, and Painting* idi [Mimari, Heykelcilik ve Resim Sanatlarında Alman Akademisi].[21] Roma'da yaşamış Alman bir ressam olan kitabın yazarı, belli ki bu üç sanatı ayrı meslekler olarak görmüştü. On altıncı yüzyılda Dürer, "resim sanatı"ndan [*die Kunst des Malens*], bazı insanlara "doğuştan bahşedilen bir yetenek [*geschick*]" olarak bahsetmişti; "bu yetenek doğrultusundaki beceri de iyi eserler vermiş kişilerin sanatını kopyalamakla kazanılıyordu ve zorlama yerine sevgi ve keyifle daha iyi öğreniliyordu."[22]

Hollandalı on yedinci yüzyıl yazarları, *schilderkonst* dedikleri resim sanatından, "soylu ve özgür resim sanatı" veya "resim sanatının yüksek okulu" diye bahsederek bu sanatı bir mertebe yukarı çıkarıyorlardı.[23] Ama bu yazarlardan hiçbiri, ele aldıkları konudan yalnızca Sanat diye bahsetmiyordu.

Almanca *Kunst* [bugünkü karşılığı: sanat] kelimesiyle on altıncı ve on yedinci yüzyıl metinlerinde karşılaştığımızda, bu kelime herhangi bir ikilemde kalmadan "yetenek" olarak çevrilebilir. Diğer yandan Winckelmann'ın *Kunst* kelimesi Gombrich'in yazacak ol-

20. Winckelmann (2006), s. 334.

21. Joachim von Sandrart, *Deutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste* (Nürnberg: 1675).

22. Hubert Faensen, *Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlass* (Berlin: Union, 1962), s. 223-24; Elizabeth Holt, *A Documentary History of Art*, Cilt 1, *The Middle Ages and the Renaissance* (1947; New York: Doubleday Anchor Books, 1957), s. 310-11.

23. Karel van Mander, *Het Schilder-Boek... Den grondt der edel vry schilder-const* (Haarlem, 1604); Samuel Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (Rotterdam, 1678).

duğu "Aslında öyle bir şey yok..." gibi bir Sanata daha yakındır. Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi* adlı kitabının amacı, giriş bölümünde yazdığı üzere, "tek tek sanatçıların geçmişiyle fazla alakalı olmayan Sanatın özüdür [*Wesen der Kunst*]..." Giriş bölümünü şöyle sonlandırıyordu: "Sanata ve Çağa adadığım Sanat Tarihi..."

Bu "öz" konusu, Gombrich'in kaygılarından biri olacaktı; *çünkü öz, doğrudan kanıtın olmadığı durumlarda varsayılacak bir "şeyler" doğurabilir, bunlar da daha sonra işlerliğine yön veren nitelik ve kurallarla bağdaştırılabilir.*[24] *Eğer sanat*, yeteneğin yüksek statülü bir eş anlamlısıysa, bu durumda sanatın özünü tek tek sanatçıların çabalarından ayırmak, anlamını bütünüyle değiştirir. Sanatın özü konusu, üzerine her türlü hilenin cezasız kalacak şekilde yansıtılabileceği mistik bir soyutlamaya dönüşür. Sanata getirdiğimiz puta taparcasına yaklaşımın çekirdeği (daha eski nesillerin resim, heykel, müzik veya şiirdeki mükemmelliğe hayranlığına karşın –bu hayranlık her ne kadar ölçüsüz de olsa–) ilk ortaya çıkışını Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi*'nde yapmıştır.

Zevk ve Güzellik

Almanya'ya geri dönersek, oyun yazarı ve eleştirmen G.E. Lessing, Winckelmann'ın "soylu sadelik ve süssüz ihtişam" konseptinin, kendisinin Shakespeare'de bulduğu özgür ve tutkulu şiire verdiği desteği baltalamak üzere klasik Fransız oyunlarının ve Corneille'in destekçileri tarafından kullanılabileceğini düşünerek alarma geçmişti. Bu yüzden de yazdığı *Laokoon* (1766) adlı makaleyle karşılık verdi. Makale, zamanın akışı içinde dondurulmuş bir eylemin hareketlerde kısıtlama yarattığı resimsel sanatla; zamanın akışı içinde olayların geliştiği, dolayısıyla hareket ve tutku gerektiren şiir arasındaki farkın altını çiziyordu.[25] Lessing, Winckelmann'ın *Laocoon* heykeli hakkında söylediklerinden alıntı yapmıştı: "Böylesi ihtişamlı bir ruhun ifadesi, doğadaki güzellik oluşumunun çok ötesine geçiyor. Sanatçı, kendi Ruhunun gücünden haberdar olmalıdır, bunu da mermere yansıtmıştır. Yunanistan'da sanatçılar

24. "Öz", Arsito'nun *to ti ên einai* ifadesinin Latince bir adaptasyonudur, "olmak denen şey"dir. Gombrich, öz'e karşı antipatisini Karl Popper'dan almıştır.

25. Gombrich (1984), s. 37-40.

ve filozoflar [*Künstler und Weltweise*, sanatçılar ve dünya-*âlimleri*] tek kişide birleşmiştir..."[26]

Winckelmann, "sanat" ve "sanatçı" kelimelerini yeni, soyut bir ihtişama yükseltmişti: şimdi de Lessing, bu yeni anlamın yayılmasına yardım ediyordu. Ruhunda dünyaya dair bilgelik barındıran ve *Apollo Belvedere*'deki "daha yüksek bir anlayışı ve daha büyük hassasiyetleri" paylaşan bir zanaatkâr, en ihtişamlı gruba kabul edilme hakkı kazanmış demekti. Daha sonrasında Lessing, Winckelmann'ın Sanat kavramını daha da yukarı çıkarıyordu. *Laokoon* adlı makalesinde şunu yazdı: "dinî geleneklerin işaretlerini fazlasıyla açık biçimde gösteren sanat eserleri, sanat eseri unvanını hak etmez; *çünkü buradaki sanat, sanat için yapılmamıştır.*"[27] Gombrich, bu yaklaşımın kendisinin gördüğü en eski "sanat için sanat" anlayışı olduğunu belirtmektedir.[28]

Winckelmann'ın yeni Sanat konsepti, klasik heykelcilikle yakın ilişkisi dolayısıyla prestij kazandı ve *Antikçağ Sanat Tarihi* adlı kitabı da buna uluslararası bir geçerlilik kazandırdı. Kitap, sonraki yarım yüzyıl boyunca Alman Romantik filozoflar tarafından tartışılan Sanatın kaynak eseri haline geldi. Hatta IV. Kitabın ikinci bölümünde Winckelmann, yeni nesil filozoflara kendilerinden önceki filozofların eksik bıraktıklarını tamamlamaları adına *çağrı yapıyordu*. "Prensipte büyük kitaplar üretmek ve algıyı tiksindirmek amacına hizmet eden metafizik bir belirsizlik ve laf kalabalığının oluşturduğu bir labirentte" bize felsefe önderlik etti, diye yazmıştı.[29] Muhtemelen Baumgarten'dan bahsediyordu, çünkü o dönemde sanat üzerine (şiiri ele alarak) geniş çaplı bir şeyler yazmış yegâne Alman filozof oydu ve 21 yaşındaki Winckelmann'ı akademisyenlikle geçecek bir hayata da o teşvik etmişti. Baumgarten'ın savunduğu Güzellik *Antikçağ Sanat Tarihi*'nde karşımıza "Sanatın Zaruri Yönü [*von dem Wesentlichen der Kunst*]" olarak yeniden çıkar.[30] Winckelmann, pek istememiş olsa da, daha sonraki dönem

26. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön, an Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766), Çev. Edward Allen McCormick (Baltimore: John Hopkins, 1984), Bölüm 1, s. 7.

27. Gombrich (1984), s. 37.

28. Gombrich (1984), s. 37.

29. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, s. 301.

30. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, başlık.

filozofları onun çalışması üzerinden bir "metafizik belirsizlik ve laf kalabalığı *labirenti*" *oluşturacaklardı.*

Günümüzde *Antikçağ Sanat Tarihi* daha çok, bazı modifikasyonlarla ve ilavelerle Yunan heykelciliğine dair bugün hâlâ kullandığımız stilistik bölümlendirmeyi ortaya atmasıyla hatırlanır (Tablo 13). Bu stilistik gelişim için Winckelmann'ın benimsediği model; doğuş, olgunlaşma, incelik kazanma ve çöküş basamaklarını içeriyordu (Cicero ve Quintilian tarafından antik retorik için kullanılan bir basamaklandırmaydı bu[31]). Winckelmann, Yunanlıların yaşadığı coğrafyada ve siyasi özgürlüklerinde Yunan heykelciliğinin güzelliğini oluşturan sebepler bulmuştu:

> "Yunanlılarda sanatın ulaştığı üstün nokta kısmen iklim koşullarının etkisine, kısmen anayasa ve yönetim şekillerine ve bundan doğan düşünme alışkanlıklarına ve bunlara eşit ölçüde, sanatçıya gösterdikleri saygıya, sanatın faydasına ve gördüğü takdire atfedilebilir."[32]

Tablo 13: Winckelmann'ın Yunan heykelciliği için yaptığı stilistik bölümleme

Winckelmann'ın Başlıkları	Modern Başlıklar	Tarihler
	Geometrik	Yaklaşık MÖ 1000-700
	Doğu yönelimli	Yaklaşık MÖ 700-600
Daha Eski Stil Pheidias'a kadar: düz ve sert	Arkaik	Yaklaşık MÖ 600-490
Büyük ve İhtişamlı Stil Pheidias ve sonrası: büyük ve köşeli	Erken Klasik	MÖ 490-400
Güzel Stil Praxiteles ve sonrası: güzel ve akıcı	Geç Klasik	MÖ 400-323
Taklitçi Stil *İskender'in ölümünden sonrası: sanatın gerileyişi*	Helenistik	MÖ 323-yaklaşık 150
	Roma	MÖ yaklaşık 150 & sonrası

31. Cicero, *Brutus*, 18.70; Quintilian, 12.7-9: alıntının yer aldığı eser Andrew Stewart, *Greek Sculpture, An Exploration*, 2 Cilt (New Haven: Yale, 1990), s. 238.
32. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 1, s. 286; Winckelmann (2006), s. 186.

Güzellik, diye yazmıştı Winckelmann, "sanatın en ihtişamlı işareti ve merkez noktasıdır."[33] *Güzellik*, başka hiçbir toplumda antik Yunan halkı arasında olduğu kadar değer görmemiştir. Winckelmann ilk kez Almanya'da okuduğu, Platon'un kucakladığı güzelliği şimdi Roma kardinallerinin saraylarındaki çıplak mermer figürlerde görebiliyordu, hem de yaratıcılarının emeğine güç veren aynı Akdeniz güneşinin altında. Platon'un çağdaşlarından biri olan Ksenefon'dan, *şöyle alıntı yapıyordu*: "Tüm tanrılar önünde yemin ederim ki büyük Pers kralının gücünü güzelliğe tercih etmezdim."[34]

Ama diğer yandan, diye gözlemliyordu Winckelmann, güzellik yargımız belki de tat ve koku anlayışımızdan bile daha değişkendi.[35] Bu noktada, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1790) çözüme ulaştırmaya çalıştığı güzellik ve zevkler arasındaki zorlu ilişkiyi ortaya koymuş oluyordu. Winckelmann'*ın çözümü nesnenin* niteliklerinde -Yunan heykelciliğinde bulduğu uyum, bütünlük, sadelik ve bireysellikten uzaklık- yatarken; Kant'ın bulduğu yanıt, öznenin taraflı çıkarını ortadan kaldırmak, dolayısıyla da duyuların tarafsız olduğu bir *estetik* yaklaşımı benimsemek şeklindeydi. Birbirine zıt bu yaklaşımlar, nihayetinde Pirsig tarafından uzlaştırıldı: öznenin ve nesnenin farklı özellikleri Nitelik olayında çözünüyordu. Nitelik, daha eski Nitelik deneyimleri ışığında açıklandığı için de farklı hayat hikâyeleri ve gelenekleri, Niteliğe veya güzelliğe dair belli anlara verilen bireysel tepkileri modifiye ediyordu.

Winckelmann, antik kaynaklarının bahsettiği stilistik değişimleri görsel olarak anlatabilmek adına öncelikle Vasari (1550) ve takibinde de Bellori (1672) tarafından anlatıldığı şekliyle İtalyan resim ve heykeltıraşlığının on dördüncü yüzyıldan on yedinci yüzyıla kadar gelişiminden yararlanmıştı. Ayrıca hem Vasari hem de Bellori kendi modern anlatımlarını aynı antik metinler üzerinden kurgulamışlardı.[36] Daha eski stil, diye yazıyordu Winckelmann, bir kurallar sistemi üzerine inşa edilmişti, ancak "Yunanistan incelik ve özgürlük açısından en üst seviyesine ulaştığında sanat da daha zincirsiz ve ihtişamlı bir hal aldı." Bir sonraki neslin stili

33. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, s. 287.
34. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 1, s. 287, n.1.
35. Winckelmann (1881), Kitap IV, Bölüm 2, s. 308.
36. Winckelmann (1881), Kitap VIII, Bölüm 3, s. 153-154.

"Büyük Stil [*der grosse Styl*] olarak adlandırılabilir; *çünkü bu tarzın ana objesi, güzelliğin yanı sıra büyüklük [die Grossheit]* olarak göze çarpar." Ardından gelen Güzel Stil, Leonardo'nun sanatında gördüğümüz türden bir zarafetle karakterize edilebilir. Bu dönemden sonra güzellik kavramı daha yukarıya taşınamazdı ve "sanatın ilerlemesi mümkün olmadığı sürece, geri gitmesi gerekiyordu... sonuç olarak taklide [*Nachahmung*] giden yol açılmıştı."[37] Winckelmann'ın "Taklitçilerin Stili" başlıklı bölümünün alt başlığı, "Sanatın Çöküş ve Düşüşünün Başlangıcı" şeklindeydi.[38]

Winckelmann bu noktada "görkemli olabilmenin yegâne yolu... Yunanlıları taklit etmekten geçer" şeklindeki daha eski tavsiyesini göz ardı etmiş olmalıydı; *çünkü şimdi taklit*, "ruhu felç eder" diye yazıyordu.[39] *Antikçağ Sanat Tarihi* adlı eserinin 1776 basımında, Roma'da hayranlıkla bakılan heykellerin birçoğunu kopyacıların işi diyerek daha alt seviyede görmeye başladı ve bu heykellerin, o güne kadar Roma tarihinden olaylar olarak değerlendirilen konularını da yeniden Yunan mitolojisine atfetti. Ulaşmış olduğu bu sonuçlar, *günümüzde genel olarak kabul edilir durumdadır (gerçi biz Roma heykellerini kendi bağlamlarında değerlendirmeyi tercih ediyoruz*; taklit ettikleri Yunan modellerin yetersiz birer yeniden yapımı olarak değil). Antik Sanata dair anlayışını Winckelmann'dan aldığını düşündüğümüz Kant, bu ifadeleri okuduktan sonra taklidin tehlikeleri ve buna bağlı olarak orijinalliğin erdemleri konusunda daha da kendinden emin olabilmiştir diyebiliriz.

Diğer yandan Winckelmann, "Sanatın çöküşü" için oldukça bağımsız ikinci bir açıklama daha sunuyordu. Ona göre bu dönüşüm, Yunan şehir devletleri ilk olarak Büyük İskender ve ardından gelen generaller, sonrasında da Romalılar karşısında bağımsızlıklarını kaybettiklerinde gerçekleşmişti. Bu daha büyük ölçekli olaylar Winckelmann'ı sanat tarihini (artık kullanabileceğimiz bir ifade) farklı bir bağlamda görmeye itmişti; bu bağlama göre sanat eserleri, kişisel olmayan güçlerin, yani genel koşulların yönlendirmesiyle ortaya çıkıyordu, dolayısıyla bireysel olarak tek tek heykeltıraş ve ressamlara bağlı değildi. Sanatın bu şekilde toplumun kolektif ifadesi seviyesine yükseltilmesi ve toplumun değişen sos-

37. Winckelmann (1881), Kitap VIII, Bölüm 3, s. 143.
38. Winckelmann (1881), Kitap VIII, Bölüm 3, s. 143.
39. Winckelmann (1881), Kitap VIII, Bölüm 3, s. 143.

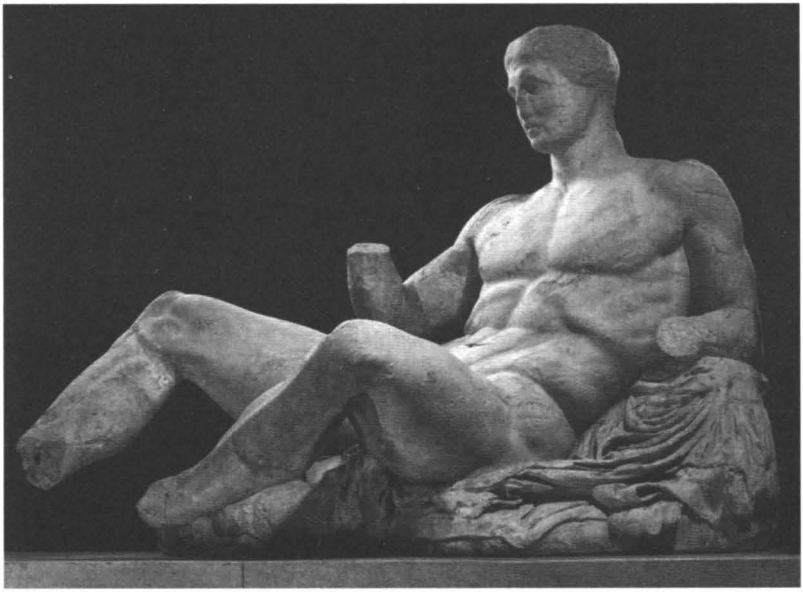
yal ve siyasi koşullarıyla birlikte değişime uğradığı anlayışı, uzun dönemler boyunca önemli bir model teşkil edecekti; öyle ki, altmış yıl sonra bir başka Alman filozof bu modeli Tin ile birleştirdi. Bu yaklaşım ne kadar yanlış olsa da, Winckelmann'ın elindeki malzemeyle yapabileceğinin en iyisi buydu; *çünkü Yunan heykeltıraşların isimlerini ve ne zaman* eser verdiklerini antik metinlerden *öğrenmişti (Olimpiyat oyunları MÖ 776'daki ilk oyunlardan beri* dört yıllık aralarla düzenlenmiş ve Yunanlıların yılları sayma yöntemi bile bu oyunlar üzerine kurulmuştur). Kayıp Yunan bronz heykellerin Roma yapımı mermer kopyalarını da incelemişti. Ama zanaatkârların isimlerini veya eser verdikleri tarihi, bu eserlerin varlığını sürdüren kopyalarıyla eşleştirme imkânı yoktu. Dolayısıyla bu heykelleri antik metinlerde ifade edilen stilistik değişikliklerin yarattığı geniş yelpaze içinde bir yere yerleştirmeye çalışıyordu ve gördüğü değişiklikleri de kişisel olmayan güçlere bağlıyordu.

Antikçağ Sanat Tarihi adlı kitabının yayımlanmasından sonra elli yıl boyunca Winckelmann'ın antik heykelcilik üzerine veya bir başka deyişle sanat üzerine görüşleri rakipsiz kaldı. Verdiği eserlerin, Pompei ve Herkulaneum şehirlerindeki volkanik kül ve toprak altında kalmış Roma yerleşkelerinin *bütünler halinde keşfedilişiyle aynı zamana denk gelmesi, tüm Avrupa'da hükümetlerin politikalarına etki edebilecek ölçüde bir antikçağ merakı yarattı. Örneğin 1796'da Fransız devrim ordusu Papalık Eyaletlerine girdikten sonra,* General Bonaparte tarafından Papanın temsilcilerine dayatılan ateşkes şartları arasında yüz sanat eserinin Fransa'ya teslim edilmesi de vardı. Yüksek Rönesans Roma'sının tüm güzellikleri önlerine serilmiş olan Fransız delegelerden bu seçimi yapmakla sorumlu olanlar, seksen bir tane antik heykel aldılar. Bu kıymetli taşlarla yüklü vagonlar Paris'e doğru yola çıktı, burada bu heykelleri sergilemek adına Louvre'da bir *Galerie des Antique* açıldı. Yapılan vurgunda *Apollo Belvedere*, *Laocoon* ve *Belvedere Gövdesi* de vardı.[40]

Gerçi bu parmakla gösterilen çalışmaların değerine kısa süre sonra daha bile eski heykellerle meydan okunacaktı; bunlar antik Yunan yazarların referansını taşıyan, *kökeni belli eserlerdi. 1806*

40. Haskell & Penny (1982), s. 109-10.

yılında bu antik taşlardan oluşan büyük bir sevkiyat Londra'ya ulaştı. Roma'dan değil, Atina'dan geliyorlardı. Osmanlı Sarayında elçilik görevi yapan Lord Elgin'in ajanları tarafından Parthenon Tapınağından alınmışlardı. Bu mermer figürler, o güne kadar Paris'te sergilenenlerden belirgin ölçüde farklıydı. Her ne kadar Londra'da etkili bir sanat meraklısı, Elgin'in getirdiği heykellerin Roma İmparatoru Hadrianus tarafından yaptırılmış alt sınıf eserler olduğunu söylemiş olsa da, İngiltere'nin en önde gelen neoklasik heykeltıraşı John Flaxman, bunların Paris'e götürülenlerin hepsinden çok daha üstün olduğunu söyleyecekti. Flaxman'a göre, Parthenon tapınağından gelen *Theseus* (resim 7.4) ile kıyaslandığında *Apollo Belvedere* bir dans ustasından ibaretti.[41]



Resim 7.4: "Theseus" veya *Dionysos*, Parthenon Tapınağının doğu alınlığından, MÖ 438-432, yükseklik 1.21m (© Trustees of the British Museum)

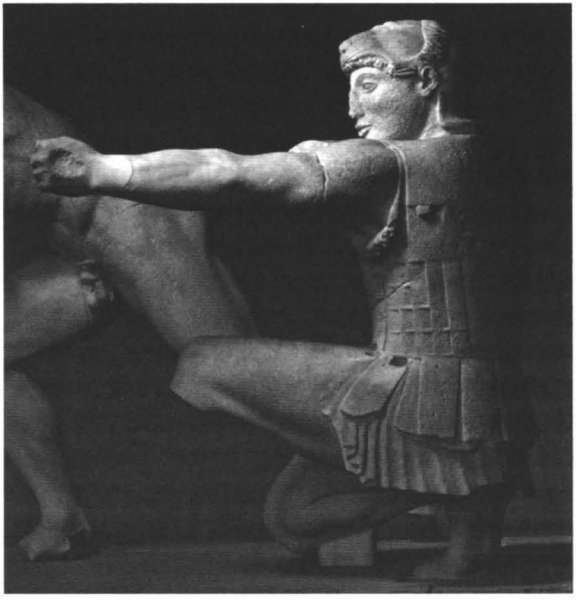
Günümüzde, Dionysos'u (kayıp) bir şarap kadehini kaldırmış halde tasvir ettiği düşünülen bu Atinalı figürün güçlü fiziği, Apollo'nun yumuşak hatlarını "ideal" değil, kifayetsiz gösteriyordu. Mermerden

41. William St Clair, *Lord Elgin and the Marbles* (Oxford: OUP, 1983), s. 167; Benjamin Haydon, Diary, II, s. 15'ten alıntı yapar.

yapılmış okçu tanrı Apollo bir yay tutacak şekilde restore edilmiş olsa da gevşek durumdaki kol kasları ne güç ne de gerginlik belirtisi gösterir. Bunun aksine Dionysos açık şekilde rahat durumdadır; ama kemik ve kastan oluşan bu yapılı figür, nazik Apollo'yu yerinden bile kalkmadan yerle bir edebilecek gibi görünür. Ayrıca *Laocoon* veya *Belvedere Gövdesi* gibi kasılıp dönme gibi hareketler içinde de değildir, çünkü bir tanrının çabalamaya gereksinimi olmaz. Rahatlığı ve tasasızlığı, bu kaslı figürleri hesap kitaba dayalı bir heykeltıraş virtüözlüğü gibi gösterir; bu, *özellikle Truvalı bir azize yakışmayacak bir uygulama olarak değerlendirilebilir. Romalı heykeltıraşlar*, sanatlarını dinin ve siyasi bir programın hizmetine sunmak yerine eserlerini "kendi iyiliği için" sergiliyorlardı. Ortaya çıkardıkları güçlü bedenler artık Yunan heykelciliğinin geç dönemlerine dahil kabul edilmektedir. Ve Yunan heykelciliği, siyasi koşullardan bağımsız olarak, ustalarını gölgede bırakmak amacını taşıyan sanatçıların, nesiller boyunca sürekli olarak daha dramatik, daha karmaşık ve daha fazla hayal uyandıracak hareketlilikte eserler vermesiyle gelişmişti. Günümüzde bu "barok (şaşalı)" bereket, Helenistik başlığıyla anılır. Ve Parthenon tapınağından gelen figürler de Yunan heykelciliğinin geniş yelpazesi içinde değerlendirildiğinde, iki stilistik uç arasındaki klasik denge anı olarak görülür.

Elgin'in mermer heykellerinin Londra'ya ulaşmasından kısa süre sonra Yunanistan'da yapılan arkeolojik keşifler, ilgiyi Roma antik eserlerinden daha da fazla uzaklaştırdı. 1811 yılında Alman ve Britanyalı genç mimarlardan oluşan bir grup, Atina'nın liman kenti Pire'den görülebilir durumda olan Aegina Adası'nı, adanın terk edilmiş tapınağını incelemek için ziyaret etti. Burada tapınağın iç odasına ve etrafına fırlatılmış ve gömülmüş halde (muhtemelen antik çağın geç dönemlerinde koyu Hıristiyanlar tarafından yapılmıştı bu eylem) tapınak heykelini bulmakla kalmadılar, aynı zamanda kendilerinin de çok şaşırdığı şekilde tapınağın ve heykelinin parlak renklere boyanmış olduğunu gördüler. Bu mermer figürler, besbelli ki Yunan heykelciliğinin daha erken bir dönemine aitti, Winckelmann'ın Daha Eski Stiline dair ortaya çıkarılan ilk örneklerdi (resim 7.5). Bu figürlerin sert hatları, coşku veren hareketleri ve sıkı enerjileri Romalı dans ustasını daha da efemine gösterir. Üç yüzyıl boyunca İdeal anlayışını vücuda getirmiş olan Roma heykelleri, artık daha ziyade bahçe mobilyalarının komplike birer

parçası, zengin insanların bahçe süsü gibi görünür olmuştu. Romantik filozofların estetik anlayışlarını üzerine inşa ettikleri Winckelmann'ın varsayımları, yirminci yüzyılın modernistleri klasik antik eserleri bütünüyle yetersiz örnekler olarak görüp reddetmeden önce bile kesinlikle pamuk ipliğine bağlı görünüyordu. Nitelik, klasik heykelcilikte vücuda gelen hayali bir İdeada var olmaz, eseri gözlemleyenler buna "estetik açıdan" yaklaştıklarında bile. Nitelik, bir ilişkiyi anlatır ve dikkatimizi bu ilişkinin yalnızca bir tarafına yöneltirsek elimizden kaçıverir.



Resim 7.5: *Diz üstü çökmüş Herakles yayını geriyor,* Aegina'daki Aphaia tapınağının Doğu Alınlığından, MÖ 490-475, yükseklik 1,72m (fotoğraf: Renate Kühling© Staatiche Antikensammlungen und Glyptothek München). Mermerin yüzeyi ciddi ölçüde zarar görmüştür.

Winckelmann, Sanatı, bir şekilde heykel ve resmi kapsayan soyut bir öz haline getirmişti; ama Sanat henüz aşkınlığa, transandantala ulaşmak adına oluşumunu bütünüyle tamamlamış bir araç değildi. Bu daha üst boyuta yükseliş, Winckelmann ve Kant'ı okumuş, ancak herhangi bir orijinal Yunan heykeli görmemiş bir düşünür tarafından altmış yıl sonra gerçekleştirilecekti. Bu düşünür, tanım kabul etmez Sanatımızı kanıtlara dayanarak değil ama metinsel bir geleneği detaylandırarak yapılandırdı. Büyük S ile başlayan Sanat, çok geç bir dönemde de olsa bir kez daha Platon'a düşülmüş bir dipnot olarak ortaya çıkıyordu.

7.2 Hegel ve Sanat

"Romantizm" başlığı, dar kapsamda güzel sanatlar alanında belli bir dönemde görülen bir harekete verilen isim olarak ve daha geniş anlamda Sanata dair ihtişamlı düşüncelerimizin ardındaki yaklaşım için kullanılırken, kelimeye bu sorumluluk alanı bir eleştirmen, şair veya ressam tarafından değil, bir filozof tarafından verilmişti. G.W.F. Hegel, *Estetik Üzerine Dersler*'ini* Berlin'de 1820'lerde, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni yayımlamasından bir nesil sonra verdi. Bu konuşmaların dökümü, kendini bu işe adamış bir öğrencisi tarafından Hegel'in ders notlarıyla eşlendi ve 1835 yılında, ölümünden sonra *Vorlesungen über Aesthetik* başlığıyla yayımlandı. Derslerinin teması, diye açıklamıştı Hegel, "güzellik dünyasıydı", ancak Kant'ın aksine yalnızca sanatla veya daha net söylemek gerekirse güzel sanatlarla tezahür eden güzelliği ele alıyordu. Konusu da güzel sanatların felsefesiydi [*Philosophie der schönen Kunst*]; dolayısıyla sanat eserlerinin yarattığı düşünülen duyguları (haz, hayranlık, korku veya acıma) değil, yalnızca bunların sebeplerini ele alacaktı (öyle ima ediyordu).[42]

Bu öncül noktaları belirttikten sonra Hegel, "güzel" kısmını atmış ve yalnızca Sanat olarak bahsetmeye başlamıştır. Bu detayla birlikte, daha somut konularda olduğu gibi, Hegel'in dersleri, modern düşünce alışkanlıklarımızı şekillendirmemize yardımcı olmuştur. 1840 ve 1852 yılları arasında derslerin beş cilt halinde bir Fransızca çevirisi yayımlandı ve Hegel'in Sanat konseptinin İngilizce konuşan dünyaya adım atışı da Fransa üzerinden oldu. Konsept, Estetik Hareketin savunucuları tarafından destekleniyordu; bu kişiler arasında Walter Pater, Oscar Wilde ve Aubrey Beardsley de vardı (resim 3.1).

Hegel, sanatı kronolojik olarak üç ana dönem halinde ayırıyordu; bu dönemlerden biri olan Romantik sanat, en sonuncusu ve ruhen en üst seviyede olanıydı:

---

* Georg Wilhelm F. Hegel, *Estetik-Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, Çev. Hakkı Hünler, Taylan Altuğ, Payel Yayınları, İstanbul. (y.h.n.)

42. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 1.

"Temelinde kendisiyle uyum olan, özünün birliği kendi gerçekliğiyle gelen tin, kendine uygun bir varoluşu yalnızca kendi duygularına, yüreğine ve genel olarak iç yaşamına dayanan bir tinsel dünyada bulabilir... Bu tinsel yükseliş, romantik sanatın temel prensibidir."[43]

Hegel'in Sanat konseptini, daha geniş çaplı felsefi yaklaşımlarını bir miktar özümsemeden anlamak mümkün değildir. Hegel, ellili yaşlarında estetik konusuna yönelmeden önce mantık, fenomenoloji ve tarih, din, ahlak felsefeleri alanlarına çok önemli katkılar yapmıştı. Duyularımız yoluyla bildiğimiz fiziksel dünyanın, -fenomenler *dünyasının*- İdeaların değişmez dünyasının bütünüyle daha aşağı seviyesinde olduğu *şeklindeki Platon görüşünü benimsemiş olması dolayısıyla* "idealist" bir filozoftu. Hegel, Sanatın doğayı taklit ettiği, tutkuları arındırdığı veya eğitim ve ahlaki gelişim sağladığı iddialarını reddetmişti.[44] *Çünkü sanatın güzelliği, diye bilgilendiriyordu kitlesini, bu duyular dünyasında doğanın unsurlarını değil*, onların evrensel İdealarını veya "mutlak hakikatin ta kendisini" var ediyordu.

"Sanat, fenomenlerin gerçek içeriğini saf görünümden ve bu kötü, fani dünyanın aldatmacasından azat eder ve onlara tinden doğan daha yüksek bir gerçeklik verir. Böylece yalnızca saf görünümden ibaret olmanın ötesinde, daha yüksek bir gerçeklik ve daha hakiki bir varoluş, sıradan gerçekliğin fenomenleri yerine sanatın fenomenlerine atfedilecektir. ... Doğanın ve sıradan dünyanın sert kabuğu, tinin bunların içinden geçip İdeaya ulaşmasını, sanat eserlerinin İdeaya ulaşmasından daha zor hale getirecektir."[45]

Tinin [*Geist*], Hegel'in tasarımında yaratıcı bir rolü vardır. "Düşünmek, tinin tam olarak en derin ve en temel doğasını meydana getiren şeydir" der bize.[46] *İnsan bir hayvandır, ama "tam da bu yüzden, yani hayvan olduğunu bildiği için hayvan olmayı bırakır ve*

---

43. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 518.

44. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 41-42; 49.

45. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 9.

46. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 12.

bir tin olarak kendi bilincine erişir."[47] Hegel, bazen tinden yalnızca maddenin zıttı olarak bahseder, ama diğer zamanlarda Kant ve Fichte'yi yankılandırarak; nesneyi, doğayı ya da fenomenleri "varsayan" özne veya Ego [*das Ich*] olarak sunar Tini: "doğa, mutlak tin tarafından tinin zıttı olarak varsayılmış biçimdeki ideadır." Hegel, bu mutlak tinin kim veya ne olduğunu söylemez: bu belki bir filozofun, doğanın fenomenlerinin ardında yatan İdeaları varsayarak Tanrı'ya dair oluşturduğu bir konsepttir. Sanat, bu İdeaları duyularımıza erişebilir hale getirir; *Letters on the Aesthetic Education of Man* [İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar] adlı eseri 1794-95 yıllarında kaleme almış olan Schiller'e Hegel'in atfettiği bir uzlaştırmadır bu. "Bilincin mutlak amacı olan hakikatle meşguliyeti dolayısıyla sanat da, tinin mutlak çerçevesine aittir ve buradan hareketle de içeriği itibariyle sanat, din... ve felsefeyle birlikte aynı ve tek bir zemin üzerinde durur." Sanat, diye devam ediyordu Hegel, duyusal olarak bilmektir; din, *görsel olarak düşünmektir ve felsefe*, mutlak tinin özgür olarak düşünmesidir.[48]

Pirsig, özne ve nesne birliğini düşünen ilk filozof değildir. Ama bildiğim kadarıyla bu birliği Nitelik deneyimine yerleştiren ilk filozoftur.

Hegel'in *Estetik Üzerine Dersleri*, bazı Alman çağdaşlarının kitaplarına oranla daha kolay okunabilir; ama yoğun, detaycı ve -çoğumuz için- *görünüm itibariyle yabancı görünebilir. Yine de Hegel, Sanata karşı gösterdiğimiz saygı dolu yaklaşımın formüle edilmesi anlamında kilit bir figür konumundadır.* Günümüzde Sanat gizemli ve tanımlanamaz bir hal aldıysa, bunun nedeni büyük oranda Hegel'in oluşturmuş olduğu felsefi üst yapının Sanata vermiş olduğu aşkın rolü korurken, üst yapının kendisini bırakmış olmamızdır. Bu rol, Sanatın Platon'un İdealarını temsil edebilme yeteneğine bağlıdır. Hegel'in felsefesinin ayırt edici bir özelliği, bu Neoplatoncu konsepti tarihi bir ilerleyiş olarak algılayan kendi görüşüyle birleştirmesine bağlıydı. Süreç, Tablo 14'te şematik olarak temsil edilmiştir.

47. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 80.

48. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 101.

Tablo 14: Hegel'in İlerlemeci Sanat Tarihi

	>Sembolik Sanat	>Klasik Sanat	>Romantik Sanat
İdea>	Mimari	Heykel	Resim, Müzik, Şiir
	Antik Mısır	Antik Yunan	Ortaçağ Ve Modern
	Dışsal	Nesnel	*Öznel*

Hegel, "dünya-ruhu"nu, birbirini takip eden dönemlerde Platoncu İdealarla artan derecelerde başarıyla boğuşan bir olgu olarak düşünmüştü. Sanat, "İdea henüz daha belirsizlik ve anlaşılmazlık içinde veya kötü ve doğru olmayan bir belirsizlik içinde sanatsal biçimlerin içeriği olarak kullanılırken"[49] başlıyordu. Böylesi bir sanat, sembolikti, çünkü bir taş parçası İlahi olanı sembolize edebilir ama tasvir edemezdi. Bu sanatın doğal biçimi de "bir güzel sanat olarak mimari" idi, çünkü mimarinin malzemesi maddenin kendisiydi ve formları da inorganik doğanın formları olarak kalmaya devam ediyordu. Hegel, *böylesi eserleri Mısır sanatına* atfederek "Mısırlıların kendileri tarafından bile çözülmeden kalan bir problem" diyordu.[50]

Ardından, İdea Yunan heykelciliğinde tam anlamıyla vücut bulur hale geliyordu; Yunan heykelciliği, "tinselliğin biçim verilmiş haliydi, İdealdi ve daha kesin olarak mutlak tindi, hakikatin ta kendisiydi."[51] Hiçbir şey, ilahi karakterin insanla bütünleşmesini ortaya koyan Klasik Sanattan daha güzel olamazdı.

Diğer yandan, *Hıristiyanlığın gelişiyle beraber Tanrı'nın ruh olduğunu öğreniyorduk. Takip eden çağda İdea, elle tutulur olandan çıkıp Romantik Sanatın daha yüksek mükemmellik anlayışına geri çekiliyordu. Üç doğal Romantik sanat resim, müzik ve şiirdir; her biri kendini maddeden gittikçe uzaklaştırmıştır. Dolayısıyla sanatın Sembolik, Klasik ve Romantik biçimleri, "güzelliğin gerçek İdeası olarak İdeale* ulaşmak ve aşmak arayışına dayanır."[52] Hegel, kendi

49. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 76.

50. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 354.

51. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 83.

52. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 81.

döneminde Sanatın tarihi görevini tamamladığına ve hakikatin en yüksek biçiminin artık felsefede bulunduğuna inanıyordu: "Tin... kendi paralel varoluşunu hislere, yüreğe ve genel olarak iç yaşama dayalı kendi ruhani dünyasında bulabilir yalnızca."[53]

Günümüzde Hegel'in tarih boyunca ilerleyen "evrensel dünya-ruhu [*der allgemeine Weltgeist*] kavramını kabul eden çok az sayıda tarihçi bulunabilir.[54] Mısır eserlerinin, bunları yapmış olan Mısırlılarca bile çözülemez olduğunu söylemek absürt kaçacaktır; *çünkü Jean-François Champollion'un hiyeroglifleri ve kil yazısını Rosetta taşındaki paralel Yunanca metinle kıyaslayarak Mısır alfabesini 1822 yılında çözmesiyle beraber durum anlaşılır hale gelmişti. Hegel, böylesi kanıtları kendi sistemine uyacak şekilde yorarak kendi İdealizmini bir ideolojiye dönüştürmüştü.*

İlgili dokümanların olduğu her alanda Hegel'in varsayımlarıyla çelişki oluştururlar. Örneğin Pliny'nin *Doğal Tarih* adlı eserinde, antik Yunan'da resme heykel kadar hayranlık duyulduğunu okuruz: ancak resimler varlığını sürdüremediği için; Yunan sanatıyla ilgili görüşlerimiz üzerinde ister istemez heykel hâkimiyet kurmuştur, ama peşinde koştuğu "İdeal" resimde de eşdeğer oranda mevcut olmuştur diyebiliriz. Hegel, klasik heykellerin görmeyen gözlerinde ruhani açıdan bir sınırlılık görmüştü: "kendini bilmenin ve irade sahibi olmanın bilinçli özelliğinin gerçekliğinden... yoksunlar."[55] Ama aslında Yunan heykellerinin Roma kopyalarını görmüştü yalnızca (veya Roma kopyalarının gravürlerini ve alçıdan yapılmış hallerini görmüştü). Ancak gömülü halde kalan veya antik dönemde denizde kaybolan orijinal Yunan mermer veya bronz heykeller iyi durumda bulunduklarında görülmüştür ki, gözler ya boyanmış olarak ya da malzemenin içine işlenerek her zaman yapılmıştır.

Hegel'in Romantik sanatı, kullanışlı olamayacak kadar uzun bir dönemi kapsamaktadır (MS 300'den 1820'lere kadar); ama bu adlandırma, Hegel'in "Goethe'nin ilk şiir üretimi neticesinde ta-

53. G.W.F. Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), s.518.

54. Bununla beraber 1974 yılında T.J. Clark sanat tarihi pratiğini reforme etmek için Hegel'in mirasına geri dönme çağrısı yapmıştır: bkz. T.J. Clark, 'The Conditions of Artistic Creation' (1974), yeniden basıldığı eser Eric Fernie, *Art History and its Methods, A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995), s. 250.

55. Hegel (1998), s. 520.

nıştırılmış olduğumuz ve sonrasında da Schiller'le devam eden... Deha Devri [*Genieperiode*] denen dönem"[56] dediği ve on sekizinci yüzyılın ilerleyen dönemlerinden on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar geçerli olan döneme yapışıp kalmıştır. Bu noktada, Romantizm başlığı, 6. bölümün başında gördüğümüz gibi Romantizm tarihçileri arasında hâlâ görüş ayrılıklarına neden olmaktadır.

Zeitgeist [Zamanın Ruhu]

Hegel, Neoplatoncu yaklaşımının mesnetsiz varsayımlarına rağmen belli bir dönemin ve yerin imgelemini kendi koşulları içinde, Tinin belli bir evresinin yansıması olarak değerlendirmeyi savunan ilk eleştirmendi. Vasari, organik bir tarih modeli benimsemişti; bu modele göre antik dönemin kusursuzluğu barbarlığa doğru yozlaşıyor, sonrasında yaklaşık 1300'deki ilk kıvılcımlardan (Giotto) 1400'lerde yeni bir olgunluğa erişiyor (Masaccio) ve nihayetinde de on altıncı yüzyılda yeniden kusursuzluğa ulaşıyordu (Raphael ve Michelangelo). Hegel, güzel sanatların gelecekteki tarihçilerinin karşısına çıkan görevi farklı biçimde ifade etmişti:

> "Bunun da ötesinde her sanat eseri kendi dönemine, kendi insanlarına, kendi çevresine aittir ve tarihsel ya da başka açılardan belli fikirlere ve amaçlara bağlıdır; netice olarak sanat alanında araştırmacı olmak, tarihî faktörlere ve hatta son derece detaylı unsurlara dair engin bir birikim gerektirir; *çünkü sanat* eseri, kişisel bir şeylerle ilişkilidir ve anlaşılması ve açıklanabilmesi açısından detaylı bilgi sahibi olmayı zorunlu kılar."[57]

Bu yaklaşım, evrensel bir güzellik felsefesi yerine belli hususlarla ilgilenen bir *Kunstwissenschaft* yani "sanat bilimi" adına hayranlık uyandıracak bir özetlemeydi. Hegel'in *Zeitgeist*'tan, yani bir dönemin sanatına ayırt edici karakterini veren çağın ruhundan bahsetmesi, yeni bir disiplin olan sanat tarihine, sanat eserlerini teker teker kendi stilistik koşulları içinde ele alma imkânı vermiştir. On dokuzuncu yüzyılın ilerleyen dönemlerinde yeni sanat tarihçileri, Hegel tarafından gösterilen yolda ilerleyerek onun "tin" anlayışını sanatsal stillerin daha eski tanımlayıcı etiketlerinde buldular. Gotik, Maniyerist, Barok ve Rokoko gibi genellikle geç-

56. Hegel (1998), s. 27.
57. Hegel (1998), s. 14.

mişe yönelik olarak itibarsız tarzları kötü adla tanımlamak üzere yapılmış isimlendirmeler, artık kendi dönemlerinin Sanatına şekil veren güçler olarak rol üstlenir hale geliyordu.[58] Örneğin Oxford Sözlüğünde "Rönesans" kelimesi için yapılan alıntılarda ilk kullanım tarihi olarak 1840 yılını görmek şaşırtıcıdır: "Muhtemel tüm stillerin en ağırı ve en az zarif olanı, Fransızların isimlendirmeyi seçtiği şekliyle 'R*önesans*' ".

Bu alıntıda "Rönesans", bir stilin adıdır. Kelimenin bir dönemi işaret edişine dair Oxford Sözlüğünde yapılan en eski referans, beş yıl sonrasına aittir: "Güzel sanatların bir gereklilik olduğu ve yaşama dair tüm ilişkilere nüfuz ettiği Rönesans'ın o parlak döneminde." Modern İngilizcede ve Almancada kullanılan Rönesans kelimesi elbette Fransızca kökenlidir, Fransızcaya da İtalyancadaki *rinascita*, yani yeniden doğuş kelimesinden geçmiştir. Petrarca ve on dördüncü yüzyıldan sonraki diğer İtalyan yazarlar, eski bir öğrenim şeklinin yeniden doğuşundan bahsetmişlerdir; sık rastlanan bu ifadeyle beraber, örneğin 1711 tarihli *The Spectator*'da "Edebiyatın Yeniden Canlandığı zamana" atıfta bulunuluyordu.[59] Ancak "Rönesans" kelimesinin modern anlamı 1860 yılında İsviçreli kültür tarihçisi Jacob Burckhardt'ın *Civilisation of the Renaissance in Italy* adlı eserini yayımlamasıyla ortaya çıktı.[60] Burckhardt, bu ünlü kitabında, "Tam ve tutarlı bir bütün oluşturan her medeniyet dönemi, kendini yalnızca siyasi yaşamda, dinde, sanatta ve bilimde göstermekle kalmaz; aynı zamanda karakteristik damgasını sosyal yaşama da vurur" diye açıklamaktadır.[61] Burckhardt kendisini bir Hegelci olarak tanımlamıyordu, ama "Din ve Rönesans Ruhu [*Religion und der Geist der Renaissance*]" başlıklı bölümünü okuduğumuzda Hegel'in *Zamanın Ruhu*'nun [*Zeitgeist*] onun düşüncesi üzerinde derinlere nüfuz etmiş etkisini görürüz.

Elimizdeki tüm kanıtlar belli bir zaman ve mekânda; ressamların, yazarların, mimarların, teologların, terzilerin, mühendislerin,

---

58. Barok'un bir anti-rönesans ruhu olarak formüle edilişi Heinrichh Wölfflin tarafından *Renaissance und Barock* adlı eserinde görülmektedir (1888).

59. *The Spectator* no. 61, 10 Mayıs 1711; Richard Steele & Joseph Addison, *Selections from the Tatler and the Spectator of Steele and Addison*, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin, 1982), s. 343.

60. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* (Basel, 1860).

61. Burckhardt (1860), Kısım 5, Bölüm 1.

aşçıların ve her türden diğer meslek icracılarının kendi uğraşı veya işlerini kendilerinden eskilerden öğrendiklerine işaret ediyor. Bunun bir sonucu olarak, birbirini takip eden nesillerin eserleri aynı aileden gelmenin benzerliğini sergiliyor –zamanda ve mekânda belli bir mesafeden bakıldığında–, *bölgesel veya ulusal bir "okulun" özelliklerini paylaşır görünüyor. İşin içinde herhangi bir Tin yok: bunun yerine yaşayan bir gelenek*, ustadan öğrenciye geçiyor. Bireyler halindeki zanaatkârlar kendilerine miras kalan kalıpları müşterilerinin ihtiyaçlarına daha iyi cevap verebilmek üzere ayarlıyor ve çağdaş kültür dahilindeki diğer sanatlardan motifler veya temalar kullanabiliyorlar. Ama yaşayan geleneğin dışından, örneğin daha uzak bir geçmişten veya yabancı bir ülkeden bir şeyler ödünç aldıklarında tarz çatışması genellikle daha belirgin oluyor (bkz. resim 3.1).

Benzer şekilde on sekizinci yüzyılın ilerleyen dönemleri boyunca Avrupa'da eğitimli insanlar kitapçıklar, kitaplar ve ansiklopediler okudular ve kural tanımaz Dehayı övdükleri, kayda alınmamış sayısız sohbete katıldılar. Sonuç olarak genç ressamların ve heykeltıraşların eğitiminde reform yapılması adına yaygın çağrılar oluştu. Bu seslerin arasından konuşan bir Tin yoktu: toplumsal görüş, mevcut yayınların kümülatif etkisiyle şekillenmişti; bu yayınların yazarları da kendilerinden önceki yayınları okumuş kişilerdi. Bireylerin problemler karşısında verdikleri tepkileri göz ardı ettiğimizde onların yargılarına yol gösteren Niteliği göremez hale geliriz. Netice olarak da sanat tarihini doğuran sanatı gözden kaçırmış oluruz.

Çağın Ruhu kavramı, bu durumda karmaşık tarihi süreçler için geliştirilmiş eski püskü bir metafor durumuna düşer yalnızca. Hegel'in, felsefeyi Almanca konuşur hale getirmekle övündüğünü okuruz.[62] Belki de kendi *Zeitgeist*'ı da felsefi hayatına, Latince karşılığı olan *geniusseculi*'nin bir çevirisi olarak başlamıştı yalnızca. Böylelikle de o eski Roma dehası, zihnimize musallat olmaya devam etmiş olur.

Hegel, bireysel olarak güzel sanatlar icracısının İdeayı nasıl yakaladığını veya Tinin etkisinde nasıl kaldığını açıklamak problemiyle karşı karşıyaydı. On sekizinci yüzyılın Sanat üzerine tüm yeni

62. Hegel (1998), s. xii, çevirmenin önsözü.

terminolojisini içine çekmiş ve gerektiği şekilde Sanatçıya atfetmişti; imgelem, deha, ilham, objektiflik, maniyerizm, stil ve orijinallik üzerine alt bölümler de oluşturmuştu. Kendisinden önceki Kant gibi o da bilgece *şu durumu şart koşuyordu: "sanatçının yeteneği ve dehası, içinde doğal bir unsur barındırsa bile bu unsur temelde düşünceyle, üretkenlik şekli üzerinde kafa yorulmasıyla, üretimdeki pratik ve beceriyle gelen bir gelişim gerektirir."*[63] Ancak sanatçının "öznel içsel bilincinin" verdiği ürünün, "güzelliğin kendi kendine gelişen İdeasıyla" nasıl bir bağlantı içinde olduğunu açıklayamamıştı. Bu soru, diye yazmıştı, "bilimsel tartışma alanının dışındaydı", gerçi kendisinden önce yaşamış Winckelmann gibi o da şunu hatırlıyordu ki, "Raphael, kendisine benzer bir soru sorulduğunda, yazdığı meşhur cevap mektubunda belli bir 'idea' peşinde koştuğunu söylemişti."[64]

Raphael'in mektubu Baldassare Castiglione'a hitaben yazılmıştı ve her şeyden öte St Peter bazilikasında mimar olarak göreve başlayışını, 1514 yılında olmuş bir olayı bildiriyordu. Ancak mektup ilk olarak 1554 yılında yayımlanan bir yazışma koleksiyonunda kayıt altına alınmıştır. Mektubun yazım şekli ve içeriği, 1514 yılında Raphael'in yazdığı orijinal mektupta belirgin şekilde görülen çalakalem yazım tarzının ve maddiyat hesaplarının aksine daha şık bir hale getirilerek sunulmuştur. John Shearman, Raphael'le ilgili belgelere dair oluşturduğu iki ciltlik muazzam çalışmada (2003) bu ünlü mektubun neredeyse tam olarak Raphael'in bir karakter portresi olduğunu, ölümünden kısa bir süre sonra yayımlanması için Castiglione'nin ta kendisi tarafından yazıldığı sonucuna ulaşmıştır. Ustayı "bir yandan *Cortegiano*'nun ideal kahramanının alçakgönüllü, kibar, zarafet bahşedilmiş ve *sprezzatura** sahibi olmak gibi sıfatlarıyla donatırken, diğer yandan kültürlü, felsefi konularda bilgili, döneminin teorik konularıyla ilgili biri" olarak anlatarak Raphael'in yaratıcı süreçlerini belgelemekle kalmaz, aynı zamanda efsanesinin oluşumunun ilk dönemlerini de ortaya koymuş olur.[65]

63. Hegel (1998), s. 27.

64. Hegel (1998), s. 281.

* Sprezzatura: Baldassare Castiglione'nin *Saraylının Kitabı* adlı çalışmasında bahsettiği, kişinin yaptığı her şeyi sanki hiç efor sarf etmeden yapıyormuş gibi gösteren belli bir soğukkanlılığı ifade eden kelime. (ç.n.)

65. John Shearman, 'Castiglione's portrait of Raphael', yer aldığı eser *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38. Bd., H. 1 (1994), s. 86; Shearman (2003), 1522/16, s. 734-41.

Raphael, Platoncu filozofların önerdiği İdeaları görsel hale getirmemişti. Bunun yerine ilk olarak aralarında Pietro Perugino, Leonardo ve Michelangelo'nun da bulunduğu kendinden önceki ustaların görsel dilini özümsedi; sonrasında da antik dönem heykelciliğinin figür stilini hazmetti ve son olarak da bu kaynakları yaşamdan yaptığı gözlemlerin yerine geçecek şekilde bir yüzey üzerinde şekiller çizmek üzere kullandı. Reynolds'ın onunla ilgili yazdıklarını şöyle hatırlayabiliriz: "ardından gelen tüm ressamlar için örnek model olmasının nedeni, kendisinin bu kadar çok sayıda kişiyi model almasıdır; her daim taklitçi ve her daim orijinal". Bu tanımlama, tesadüfen, Hegel'in nihayetinde Platon'a dayanan güzellik felsefesini formüle ediş şekline dair iyi bir analoji durumundadır.

Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'i, alacakaranlık yıllarındaki güzel sanatlar akademileri ve onların yerini alan modernist güzel sanatlar tarafından eşdeğer bir şevkle benimsenerek, modern Sanat yaklaşımları açısından Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nden bile daha fazla ölçüde bir manifesto halini almıştır. Bir zamanlar ders vermiş olduğum temel sınıf öğrencilerinin Sanat hakkında sahip oldukları varsayımların çoğu, en haşmetli ifadelerini Hegel'de bulmuştu. Diğer yandan, Hegel'in mirası güzel sanatlar icracıları için kuvvet verici olduğu kadar yük de olmuştur. Dünya-Ruhunun, bir sonraki kozmik dışavurumu için bireysel olarak bir sanatçıyı ne zaman kullanacağı hiç kimse tarafından bilinemeyeceği için, eserin toplum tarafından reddedilmesi o eserin yersizliğini de gösterebilir ya da tam aksine "zamanının ilerisinde" bir Dehanın alameti farikası da olabilir. Sıkça karşımıza çıkan "zamanının ilerisinde" deyimi, en azından kendi kendine ilerleyen Tin ile belli bir anlama kavuşur. Ancak eğer gelecekteki etki, Tinin eylemini gözler önüne seren yegâne unsursa, içinde bulunduğumuz andaki eleştiri gereksiz hale gelir; iyi ve kötü değerler işlemez hale gelir ve Sanat, *yüksek nitelikli bir çaba olmaktan çıkar.* Pirsig'in basit önermesinin bize bir çıkış yolu sunduğu "estetiğin ümitsizliğinin" vardığı son nokta buydu.[66]

Hegel'in derslerinde Rembrandt'ın yağlı boya bir resmini, Goya'nın bir *capricho*'sunu veya Turner'ın deniz manzarası resim-

66. "Estetiğin Ümitsizliği" Peder Vincent Turner'ın makalesinin başlığıdır, yer aldığı eser: John Murray Todd, ed.,*The Arts, Artists and Thinkers. An Inquiry into the Place of the Arts in Human Life; a symposium* (London: Longmans, 1958), Gombrich (1979) tarafından alıntı yapılmıştır, s. 123-30.

lerini anlamamıza veya takdir etmemize yardımcı olabilecek hiçbir şey yoktur. *Çünkü her ne kadar Hegel geleceğin görsel sanatlar tarihçileri için izlenecek rotayı işaret etmiş olsa da, kendi amacı "sanat eserinin tuhaflığıyla bağlantısı olmayan evrensel bir şey, kısaca güzele dair soyut bir felsefe" sunmaktı.*[67] Kant tarafından 1790 yılında başlatılmış görevdi bu ve Hegel'in kullandığı "romantik" kelimesi, Alman filozofların estetiğe içeriğini verdiği takip eden kırk yıllık Deha Dönemi [*Genieperiode*] için uygun bir etiketti. Bu filozofların *güzel sanatlar üzerindeki etkileri, dönemin büyük toplumsal ve teknolojik değişimlerinin de ivmelendirmesiyle çok büyük olmuştu. Hegel'in derslerinin yayımlanmasından kısa bir süre sonra fotoğrafçılık, görsel olayların kayda alınması konusunda çizerliğin ve ressamlığın geleneksel rolünden çalma sürecini günümüze kadar süregelen şekilde başlattı. Bundan sonra gelen ressamlar*, mekanik bir cihazın –teknolojinin– amacını paylaşmakla ilerlemeci Dünya-Ruhuna ihtişamlı bir ifade vermek arasında seçim yapmak durumunda kalıyordu. Bu aşkın Ruh, sert eleştirileri, geride kalmış bir çağın değerlerini savunur yaklaşımlar olarak gösterdiği için, tutkulu güzel sanatlar icracıları açısından sunduğu nimet dayanılmazdı.

Fotoğrafçılığın "doğayı taklit etme" yetkinliği, nihayetinde ressamlara kendi sanatlarının bu açıdan yetersiz kaldığını gösterdi. İyi tarafından bakıldığında imge yaratımı bir toplumun görsel kültürünü sürdüren unsurdur; sanatçılar bunun içinden kendi kalıplarını seçerler, bunları yeniden düzenler, önemini vurgular ve netleştirirler. Bu esnada da kendi imgelemlerinin paralel dünyasını yeniden şekillendirmek adına Niteliğin teşvikiyle birlikte imge-yaratımının referanslarına katkı yaparlar. Zaman içerisinde, fotoğrafçılıkla rekabet etmeyi reddeden ressamlar renk ve modellerin bağımsız değerlerini (resim 3.1& 5.1) yeniden keşfettiler, bu da onları batılı olmayan geleneklerin etkisine açık hale getirdi. Bu dönüşümün mutluluk verici bir sonucu, resim yapanları illüzyonizm zahmetinden kurtarması oldu. Bugün İsa'nın doğumunu basit şekiller ve dikkat çekici renklerle tasvir eden bir Noel kartı, on dokuzuncu yüzyılın akademik ressamlığının gereksiz aslına uygunluk çabasıyla yüklü resimlere göre çok daha dolaysız bir etki uyandırır.

67. Hegel (1998), s. 14.

Aynı zaman içerisinde, modern şehir ve sanayi hayatının ruhu geleneksel (özellikle de klasik) konulardan uzak görünür. Yeni bir sosyal sınıfın (Fransız Sanatçıların şoka uğratmayı sevdiği burjuvazi veya Britanyalı estetlerin karşısında durduğu "kültürsüzler") hâkimiyeti altındaki ticari kültürün içinde gerçekleşen modası geçmiş içerikli ve itibarını yitirmiş bir resim tarzı, ressamlık uygulamalarını yeni yaklaşımlara açık hale getirmiştir. Böylesi yeniliklerden biri, Sanatın kendisini güzel sanatlar icracılarının işi haline getirmekti; amaç imgelemin sınırlarını genişletmenin de ötesinde Sanatın kendi çıkarlarının peşinde koşmaktı. Bu Sanat estetikten, "güzele dair soyut felsefeden" talimat alıyordu. *Sanatın Öyküsü*'nün giriş cümlesinde Gombrich'in "öyle bir şey yok" diyerek elinin tersiyle ittiği buydu; amacı okurlarını estetiğin neyi reddettiğine dair daha iyi bir değerlendirmeye yönlendirmekti: geçmişin kaynaklarının altını üstüne getirdikten sonra Güzelde ve İyide anın gereksinimlerine çözümler bulan sanatçıların ustalığı.

7.3 Plotinus'un Sanat Üzerine Görüşleri

"Nitelik olayında sürekli olarak geçmiş deneyimlerimizle benzerlikler bulmaya çalışırız... Bütün kültürümüzü bu benzerlikler çerçevesinde inşa ederiz." Pirsig'in derin gözlemi, tarih araştırmalarını aydınlatır. Hegel'in, tarihi, Tinin ilerlemesi olarak görüşü Aydınlanma varsayımlarıyla renklendirilmiş olabilir; ama üretken zihninde en fazla sayıda açıklayıcı unsuru stoklamış olan benzerlik ve örnekler felsefi metinlerden, özellikle de Platonizme dayananlardan alınmıştır. Eğer Sanat ile Tin arasındaki ilişkiye dayalı yaklaşımını değerlendireceksek bu kavramların kaynağına inmemiz gerekir.

Milattan sonraki dönemde ikinci yüzyılın büyük bölümü boyunca *Pax Romana* [Roma Barışı] beş Roma imparatoru tarafından korundu; bunlar arasında "iyi imparatorlar" Trajan, Hadrian ve iki Antonine de vardı. Ancak ardından gelen yüzyılda otuz iki imparator, birbiri ardına gelen felaketler karşısında miras aldıkları geniş sınırları yönetmekte zorlandılar. Barbar istilaları, iç savaşlar, veba, imparator suikastları veya tahtta hak iddia edenler nedeniyle enflasyon, kıtlık, kronik siyasi veya sosyal istikrarsızlıklar ortaya *çıktı, kamu* maliyesi çöktü. Platon'un, duyuların var ettiği mevcut dünyanın, daha kusursuz bir gerçekliğin defolu bir yansıması ol-

duğu şeklindeki anlayışı MS 200'lerde Roma dünyasının halkına bilhassa doğru görünüyordu. Hıristiyanlar bile Tanrı'nın kısa süre cennette olduğu gibi yeryüzünde de hükmetmeye başlayacağı beklentisine yönelmişlerdi, Platon'un Er hikâyesindekinin bir benzeriydi bu. Hikâyede *tüm ölülerin ruhları yargılanırken doğrulukla yaşamış olanlar cennetvari bir yere, adaletsiz olanlar ise yerin altındaki derinliklere gönderiliyordu.*[68]

Bu berbat yüzyılın ortalarında Platoncu düşüncenin yeniden canlanışı, *Hıristiyanlık öncesi son dışavurumunu Plotinus'un (MS 205-270) yazılarında bul*du. Bu filozof, koyu bir bağlılıkla Sokrates ve Platon'un doğum günlerini kutluyor, bu kutlamalarda arkadaşlarıyla eğlenip kurbanlar sunuyordu.[69] Gerçi onun Platon düşüncesi versiyonu, zamanın ötesindeki bilgi probleminin çözümü olarak İdeaları sunan filozofları şaşırtacak nitelikteydi.

Plotinus 54 tez yazdı, bunlar sadık bir öğrencisi tarafından dokuzarlı gruplar halinde 6 kitapta toplandı, *The Enneads* ["Dokuzlar"] olarak adlandırıldı. Bu öğrencinin adı Porphyry idi, derlemeye ustasının *Hayatını* anlattığı bir önsözle şöyle giriyordu: "Zamanımızın filozofu Plotinus, bir beden içinde olmaktan utanır görünüyordu." Plotinus ailesinden, ırkından veya memleketinden asla bahsetmedi ve portresi de dersleri sırasında fark ettirmeden resmini çizen bir ressam tarafından yapılmak durumunda kaldı. *Çünkü Plotinus şöyle söyleyecekti: "ardımızda imgenin daha uzun ömürlü imgesini [eidolou eidolon] bırakmadan... doğanın bizi içine soktuğu kılıfın imgesini taşımak zorunda olmak yetmiyor mu?"*[70]

Plotinus, *dünyayı bir gerçeklik hiyerarşisi olarak algılıyordu, bu hiyerarşinin en altında Aristocu madde [hule]* vardı. Bedenler maddeden, Plotinus'un içinde yaşamaktan utanç duyduğu sefil malzemeden meydana gelir ve kendimizi bundan azat etmeye çalışmamız gerekir. Bedenlerimizin ikamet ettiği fiziki dünya olan doğa [*phusis*], bize yansıtılmış bir hayaldir. Doğa karşısında üstün bir Ruha [*psuche*] sahibizdir, tıpkı Aklımızın da [*nous*] Ruha karşı üstün

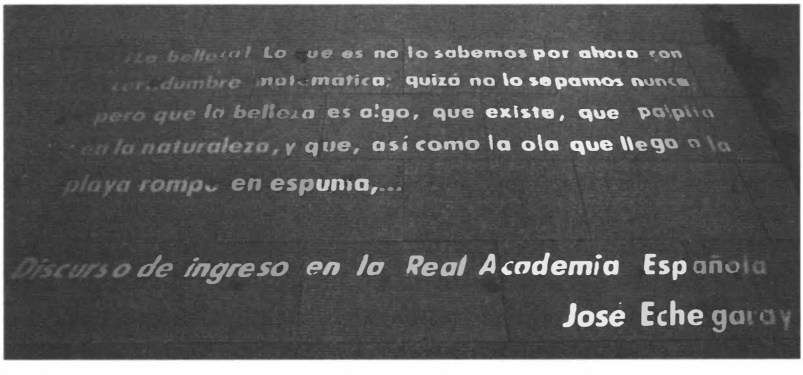
68. Plato, *Republic* 614a-21d.

69. Plotinus, *Plotinus, Porphyry on Plotinus, Ennead I*, ed. A.H. Armstrong, Loeb Classical Library, Cilt 1 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966), 'The Life of Plotinus', 2, s. 7.

70. Plotinus, *Plotinus, Porphyry on Plotinus, Ennead I*, ed. A.H. Armstrong, Loeb Classical Library, Cilt 1 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966), 'The Life of Plotinus', 1, s. 3.

olduğu gibi. Bireyi teşkil eden bu mikro-kozmos bölümlendirmesi, evrenin makro-kozmosunda tekrarlanır. Akıl Dünyası İdeaları, Varlığı, Güzelliği ve Her Şeyi içerir. Bu gerçekliğin zirvesinde Tek ve İyi olan vardır, tümüyle-tanrısal ve tümüyle-güzele dönüşerek onunla birlik sağlamayı umabiliriz.[71] Plotinus, Platon'un felsefi imgelerinin birçoğunu pagan felsefesinin bu nihai ana çerçevesi içine yerleştirmişti.

Plotinus'un en bilinen metni "Güzellik Üzerine" (*Ennead* 1.6), Porphyry tarafından bahsedilen tezlerinin ilkidir (bkz. resim 7.6). Bu metinde "[güzelliğin], parçaların birbiriyle ve bütünle olan uygun orantısı [*summertia*, ölçümle] olduğunun ve buna ilave olarak uygun renklerle birleşmesi gerektiğinin neredeyse herkesçe söylendiğini" öğreniyoruz. Peki ama bu tanım tek ve basit şeyleri nasıl kapsayabilir diye sormuştur Plotinus; örneğin güneş, altın, gelenekler, *arete* ve "gece göğündeki şimşek ve yıldızlar" gibi? Gerçekte duyular dünyasındaki güzel şeyler, İdealarının imgeleri ve gölgeleridir [*eidola kai skiai*]. Güzel bir şeyle karşılaştığımızda bir hayret, haz, özlem ve arzu akışı hissederiz; *çünkü maddeden arınmış haliyle görüneceği şekliyle gerçekliği görürüz bir an.*



Resim 7.6. Jose de Echegaray, *La Belleza!*, kaldırım yazısı, Calle de las Huertas, Madrid. "Güzellik! Ne olduğunu matematiksel bir kesinlikle bilmiyoruz; belki de asla bilemeyeceğiz; ama güzellik var olan bir şey, doğada nabzı atan, sahile vurup da sonra köpüğe dönüşen bir dalga gibi..." İspanya Kraliyet Akademisindeki ilk konuşmadan alınmıştır. Matematikçi, mühendis, ekonomist, bankacı ve oyun yazarı Jose de Echegaray y Eizaguirre (1833-1916), 1904 yılında Nobel edebiyat ödülünü şair Frederic Mistral'le paylaştı. Bir Yunanca profesörünün oğluydu.

71. *The Oxford Classical Dictionary*, ed. Simon Hornblower & Antony Spawforth, 3. basım (Oxford: Oxford University Press, 1996), 'Plotinus' başlığı altında yer alır.

"Böylece ruh, arındığında forma [*eidos*, İdea] ve biçimlendirici güce [*logos*, mantık] dönüşür, bütünüyle bedensiz ve entelektüeldir [*noera*] ve bütünüyle ilahiliğe [*theiou*] aittir; güzelliğin ve güzelliğin soyundan gelen her şeyin fışkırdığı ilahiliktir bu. Bu durumda ruh, akıl seviyesine yükseltildiğinde güzellik yönünden artar. Akıl ve akla ait olan şeyler onun güzellikleridir..."[72]

Plotinus, "Algılanabilir Güzellik Üzerine" başlıklı tezinde (Ennead 5.8) akıl *âleminde* var olan *İdeaların güzelliğini nasıl düşünebileceğimizi ele alır. Bu noktada yerimizde şöyle bir doğrulmalı ve dikkat kesilmeliyiz; çünkü Plotinus, yanıtını heykeltıraşlık benzetmesi yaparak oluşturur. Eğer, demektedir, bir heykeltıraş*, bir taşı bir tanrının heykeli veya insan güzelliğinin her türüne sahip bir insanın heykeli haline getirirse, bu heykelin formu sanat tarafından verilmiştir. Bu form [*eidos*], "zanaatkârdaydı [*to demiourgo*], ama elleri ve gözleri olduğu için değil, sanata dair bir algısı olduğu için [*all'hoti meteiche tes technes*]. Böylece bu güzellik sanattaydı ve böyle olması da çok daha iyiydi; çünkü sanattaki güzellik taşa geçmemişti, ama bu güzellik sanatta kalmıştı ve buradan doğan ve daha az seviyede başka bir güzellik taşa geçmişti."[73]

Bir taraftan bakıldığında bu saptama geleneksel olarak Neoplatoncudur, ama bir diğer yandan hayret verici ve gelecek açısından hayli önemlidir. Madde, akıl dünyasında İdeaların güzelliğinden en uzak noktaya ayrılmış konumdadır; *böylelikle en muhteşem heykelin, kendi İdeasının cisme indirgenmiş hali olduğunu anlayabiliriz. Heykeltıraşın eserinin güzelliğinin, İdeanın doğadaki kusurlu yansımasının taklidinden ziyade İdeanın taklidinden kaynaklandığı önermesi de yeni değildir.* Cicero da, Platon'un ölümünden hemen sonrasına dayanan Yunan kaynakları neredeyse tam anlamıyla tekrarlayarak buna çok benzer bir şeyi MÖ birinci yüzyılda zaten söylemişti.[74] Ama bu güzelliğin "sanata [*en ten techne*]" yerleştirilmesi, bildiğim kadarıyla daha önce görülmemiş bir durumdu. Bu kayma Platoncu felsefe içinde sanatın önemini dönüşüme uğratır ve Plotinus, Platon'un taklit sanatları küçümseyişini layığıyla tersine çevirmiş olur:

---

72. Plotinus, *Ennead I*, 1.6.6.

73. Plotinus, *Ennead V*, 5.8.1.

74. Panofsky (1968), s. 12 & 17. Plotinus 5.8.1 tarafından tekrarlanmış olan klasik örnek, Pheidias'ın zihnindeki fikirdi, bu fikir vasıtasıyla Olimpus'taki Zeus'u şekillendirmiştir.

"Ama eğer biri çıkıp da, doğayı taklit ederek eser verdiklerini söyleyerek sanatları [*tas technas*] *küçümserse, ona ilk olarak doğal şeylerin de taklit olduğunu söylememiz gerekir. Bu durumda o kişi bilmelidir ki, sanatlar gördükleri şeyleri basitçe taklit etmezler, bunun yerine doğanın türediği oluşum ilkelerine kadar geri giderler; ayrıca büyük oranda da kendileri bir şeyler üretirler ve güzellik içerdikleri için de doğadaki nesnelerin defolarını telafi ederler.*"[75]

Plotinus, benim bildiğim kadarıyla "sanatı" ve "sanatları" bu süreçte bağımsız olarak aktif gören yegâne antik dönem yazarıdır. Bu ifadelerle neyi kastetmiş olursa olsun, sonraki nesillere, gerçekliğin daha yüksek bir seviyesinden İdealara erişen ve bunları bizim duyularımıza yansıtan ihtişamlı bir sanat anlayışı miras bırakmıştır. Çok büyük bir S ile başlayan aşkın Sanat anlayışımızın kaynağı budur ve bu durumda Sanatçı da İdeal güzelliği dünyamıza indiren aracı konumundadır.

Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne baktığımızda Collingwood tarafından *Sanatın İlkeleri* adlı eseri için talan edilmiş bir kiler görmüştük. Şimdi de Hegel'in *Estetik Üzerine Dersleri*'nin ana şemasını on yedi yüzyıl öncesinde Plotinus tarafından oluşturulmuş halde görüyoruz. Burada İdeaları ve Güzelliği içeren ve tabanında madde olacak şekilde baş döndürücü bir hiyerarşinin üzerinde oturan Akıl Dünyası [*Nous*], takip eden çağlar boyunca kendini maddeden arındırarak Hegel'in Dünya Ruhu [*Weltgeist*] olarak yeniden ortaya çıkar. Plotinus, antik dönem filozofları arasında eşi görülmemiş şekilde sanattan veya beceriden [*techne*] aktif bir aracı olarak bahsetmiştir; sanat için belirlediği bu konum, kendisinden çok daha önceki dönem Yunan eserlerinin şiirlerinde ve felsefi diyaloglarında hayat bulan Uyku, Ölüm ve Hakikat gibi süreçlerin ve soyutlamaların aktif konumuna benzer. Dolayısıyla, acaba Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi* (1764) adlı eserinin başrolü için kullandığı yaklaşım, Plotinus'un Sanatı mıydı *diye de düşünebiliriz. Ve* yarım yüzyıl sonrasında Hegel'in derslerinde "güzelliğin gerçek İdeasına" ulaşmak ve sonrasında da aşmak üzere yeniden ortaya çıkan unsur da yine Plotinus'un Sanatı olabilir mi?[76] Şu cümleyi zaten alıntılamıştık: "Sanat, fenomenlerin gerçek

75. Plotinus, *Ennead V*, 5.8.1.

76. Plotinus'un *Enneads* eserinin Latince çevirisi 1492 (Floransa) itibarıyla ve Yunancası da 1580 itibarıyla yayımlanmış durumdaydı, dolayısıyla Winckelmann'ın erişimine kesinlikle açık durumdaydılar.

içeriğini saf görünümden ve bu kötü, fani dünyanın aldatmacasından azat eder ve onlara tinden doğan daha yüksek bir gerçeklik verir." Bu pasaj, Hegel'in ifadelerinden alınmıştır, ama *Enneads*'ta da görsek şaşırmayacağımız bir cümledir aynı zamanda.

Estetik Üzerine Dersleri'nde (başkaları tarafından kaleme alındığı ve ölümünden sonra yayımlandığı *şekliyle) Hegel'in Sanatı yüceltişi; güzel sanatların*, Platon'un İdealarını duyularımızın erişimine açmak açısından eşsiz bir kapasiteye sahip olduğu şeklindeki Neoplatoncu görüşe dayanır. Sonunda, modern Sanat anlayışını eleştirel değerlendirmeye kapatan esrar perdesinin ardını görebiliyoruz. Platon, İyiyi (sabah uyandığımız andan gece yatıncaya kadar her hareketimize yön veren İyiyi) almış ve geometrik ve sayısal İdeaların Adalet, Mükemmellik ve diğer tüm prototiplerle birlikte bulunduğu entelektüel cennetteki bir İdea haline getirmişti.[77] Plotinus'un İyiyi bulduğu yer de burasıydı; deneyimden ayrılmış bir soyutlamaydı bu ve Güzel de bu İyinin unsurlarından biriydi. Heykeltıraş, bir şekilde bu kusursuzluğa sanatıyla erişim sağlayabiliyordu (daha sonraları Hegel tarafından bilimsel tartışmanın ötesinde kabul edilen yollarla); *böylece* bunun değersiz imgesini Aristocu maddeden oluşan bu adi dünyada görülebilir kılıyordu.

Ne kadar da alaşağı edilmiş bir gerçeklik bu böyle! Bu metafiziğe göre günlük yaşamlarımızda karşılaştığımız güzellik, başka bir şeye referans yapar durumdadır ve yalnızca doğadaki ve Sanattaki soluk taklidi, zaman zaman da olsa materyal varlığımızın karanlığına aydınlık katabilir. Günlük yaşamdaki deneyimlerimizin bu şekilde değersizleştirilmesi Platonizmin tüm biçimlerinde görülür (ve Hıristiyanlığı da derinden etkilemiştir). Bu yaklaşım, entelektüel bir soyutlama uğruna duyularımı*za karşı algımızı -estetik tepkilerimizi-* azaltan bir doktrin konumundadır. Sanata duyduğumuz saygı, bu bakış açısının Romantik bir canlanışından ibaret olduğu sürece bu yaklaşımı benimsemenin faturası diğer tüm etkinliklerin küçümsenmesi şeklinde olacaktır (Tablo 2, soldaki iki sütun). Roma İmparatorluğunun kurumları çökmenin eşiğine geldiğinde, *dünyaya dair ikna edici görünen bir bakış açısı* -Peloponez Savaşının ardından Atinalıların bakış açısında olduğu

77. Plato, *Republic*, 508e.

gibi–, deneyimden zihinsel fanteziye doğru çekilişi desteklemek adına yeniden canlandırılmıştır.

Tarihçiler kaynaklarına saygı duymalı ve bunları adil biçimde sunmalıdır; bununla beraber bir önermenin doğruluğunu veya yanlışlığını değerlendirmek felsefecilerin işidir. Bu yüzden bir süreliğine felsefi yaklaşım gösterelim ve Plotinus'un "sanat"a dair açıklamasının yanlış olduğunu veya en iyi ihtimalle sözde kalan bir hayal olduğunu düşünelim. Matematiksel kusursuzlukta olduğu düşünülen ve doğa fenomeninin ardında yatan *önceden*-mevcut İdealara erişim açısından antikçağ Yunan heykeltıraşları bizden daha iyi durumda değillerdi. Onların sanatı, sanatçıdan bağımsız *olarak var olan bir güzelliğin girdiği bir kap değildi. Daha ziyade birçok nesiller boyunca becerilerini birbirleri karşısında ve eşi görülmemiş mükemmellik kuralları karşısında geliş*tirmiş sanatçılarca ulaşılan en üst seviye pratiğe dayalı bir gelenekti. Antikçağ zanaatkârları, bu kaynaklardan faydalanarak, Güzel ve İyi [*to kalon k'agathon*] anlayışında ifade edildiği gibi, tanrıları kendi ilahi karakterlerinden bir şeyler ortaya koyan hediyelerle memnun etmeye çalıştılar.

Nitelik veya İyi, her sanatçının öncelikli gerçekliğidir. Ancak Nitelik, soyut bir kavram haline getirildiğinde, değişmez bir İdeaya dönüştürüldüğünde entelektüel tarihten kaybolmuş, ardında göndergesi olmayan bir kelime bırakmıştır. Bu kelime, birçok farklı çağrışımı itibariyle cümlenin bağlamı içinde anlam kazanır halde görünebilir ("çırpılan tek bir elin sesini dinle*" talimatında olduğu gibi), ama bu anlamlardan hiçbiri deneyimlere tutunmaz.

Nitelik veya İyi, algılarımızın açıkta olduğu hallerde anlam ve amaç bulan yaşamımızın bir esintisidir; oysaki *günün büyük bölümünde bir tür otomatik pilotta, Niteliğin geçmiş yansımalarına dayanan eskimiş hatıralara bağlı k*alarak yaşarız. Hayal gücüne dayanan sanatın verdiği değerli bir hizmet de, kanıksayıp *görmezden geldiklerimize dair bize taze bir görünüm* sunmasıdır. Nitellik, ayrıca en önemsiz görünen günlük işleri bir tatmin ve haz kaynağına dönüştürür. Bizi besleyen ve "bir hayret, haz, özlem ve arzu akışı" olarak deneyimlediğimiz Güzel ve İyidir. Nitelik, daima değişken ve dinamik şekilde yorumlanacaktır; ama Nitelik olayının

* Zen anlayışında insanın zihnindeki sınırlara ve bu sınırları aşmasına işaret eden bilmece. (ç.n.)

"ne olduğunu bilmediğim bir şey" unsuru, her zaman bizim tarafımızdaki dehadır.

Diğer yandan, Plotinus'un aşkın Sanatı, Winckelmann'ın "bireysel olarak sanatçıların geçmişiyle fazla alakalı olmayan Sanatın özü" olarak adlandıracağı hale dönüşmüştür. Romantik filozofların, üzerine estetik anlayışlarını inşa ettikleri Sanattı bu. Hiçbir ampirik test yöntemi bunu çürütemez, çünkü ortada çürütülecek bir şey yoktur. Aksi ispatlanamaz bir dilsel gelenektir; üzerine yansıttığımız hiçbir süsü reddetmez, içine emer; bu süs, çağın ruhu olabilir; orijinallik, kuralların ve toplumsal tabuların ihlali veya kendi muhteşem karakterlerini ifade etmeye kararlı Sanatçıların kendilerine dönük kaygıları olabilir. Modern Sanat anlayışı, Winckelmann ve Hegel tarafından canlandırıldığı şekliyle Plotinus'un metafiziği üzerine kurulu olduğu için, sanatçıların uygulamalarını bu kadar yanlış aktardığını görmek üzüntü vericidir.

Platon'un diyaloglarında Sokrates, rakiplerine –sofistlere, şairlere ve retorikçilere– kendisine "erdem"i açıklamalarını ister; *çünkü kendisi, Sokrates*, bunu kavrayamamaktadır. Hiçbiri başarılı olamaz. Onların yanıtlarında daha fazla kusur aramaktansa, *işleri tersine çevirip Sokrates'in sorusunun adil olup olmadığını düşünme vakti gelmiştir belki de. Sokrates, kelimelerin kifayetsiz kalacağını bile bile açıklama beklemiş olabilir mi? Bir sonraki aşamada üzerinde duracağımız olasılık bu.*

8
Nitelik Metafiziği

> "*Sokrates: Eğer bu durumda bilgiden farklı ve ayrı olarak iyi bir şey varsa, Nitelik [arete]*, bilginin bir türü olmayabilir; ama eğer bilginin kapsamı dışında hiçbir iyi yoksa, Niteliğin bilginin bir türü olabileceğini düşünmekte haklı olabiliriz."
>
> Platon, *Menon*[1]

8.1 Kapsamlı Metafizik

Sokrates ve Platon, tek bir üstün değer tanıdılar; buna da bazen Nitelik [*arete*, "erdem"], bazen de İyi dediler. Sokrates, kendi gölgesini yakalamaya çalıştığının farkına varmadan bunu tanımlama

1. Platon, *Menon*, Çev. G.M.A. Grube, s.887; *arete* kelimesini aktarmak adına Grube'un kullandığı "erdem" kelimesinin yerine "Nitelik" kelimesini kullandım. Platon, *Menon*, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul, 2013.

arayışına girdi, çünkü ister bir diyalogla ister bir zeytin yemekle meşgul olsun, Nitelik olayında kendisi de aktif bir aracı olarak kalıyordu. Platon'un bu tanım güçlüğünün farkında oluşu, yukarıdaki alıntıdan anlaşılmaktadır. Mükemmellik kelimelerle ifade edilebilir miydi –çünkü Sokrates, bilginin her zaman kelimelerle tanımlanması gerektiğinde ısrar etmişti–, yoksa kelimelerinin kifayetsiz kaldığı yerde miydi? Hindu ve Budist düşünce gelenekleri, bir zeytin yeme deneyiminin yerini hiçbir kelimenin tutamayacağını söyler. Sözlükteki tanımına bakarak bir zeytinin iyiliğini "bilemem". Dolayısıyla *Menon*'dan alınmış yukarıdaki pasajda Doğu'nun ve Batı'nın entelektüel gelenekleri arasındaki yol ayrımına şahit oluruz. Platon, bir an için bilginin –Sokrates'in Batı felsefesi için belirlediği amaç– Niteliği veya İyiyi kapsayıp kapsamadığını merak eder, sonrasında ise kaçınılmaz şekilde "bilginin bir türü olabileceğini düşünmekte haklı olabiliriz" diye karar verir.

Sokrates, *Güzel ve İyiye dair bilgi sahibi olmanın bir tanrı için mümkün olduğunu varsayıyordu*; dolayısıyla kendi çağdaşlarının Niteliği tanımlamada yetersiz kalmalarını onların tanrısallık özellikleri göstermekteki yetersizlikleri olarak görüyordu.[2] Homerosçu dinin yetiştirdiği bir çocuk olarak kalmıştı Sokrates; dile eylemin üzerinde bir öncelik vererek tanrıvari Achilles'i ya da Odysseus'i muhtemelen şaşkınlığa uğratırdı. Platon ise ebedi bilginin ancak ve ancak net, evrensel ve değişmez İdeaların, *görünümler akışının temelini oluşturmasıyla mümkün olabileceğine inanıyordu. Belki de bu inancı çerçevesinde geometrinin kusursuz şekilleriyle doğanın düzensiz biçimleri arasında karşılaştırmalı bir ilişki olduğunu varsayıyordu.*[3] Hatta diğer tüm İdeaları doğuran bir İyi İdeası bile ortaya atmıştı:

> "Böylece bilinen şeylere Hakikat ve bilene bilme gücü veren, İyinin İdeasıdır. Ve her ne kadar bilginin ve Hakikatin nedeni de olsa, aynı zamanda bilginin de bir nesnesidir. Hem bilgi hem de Hakikat güzel şeylerdir; ama İyi, onlardan ayrıdır ve daha güzeldir."[4]

---

2. Bkz. David Sedley, 'The Ideal of Godlikeness', yer aldığı eser Gail Fine, ed., *Plato 2, Ethics, Politics, Religion, and the Soul* (Oxford: Oxford University Press, 1999), s. 309-28.

3. Plato, *Seventh Letter*, 342a, b.

4. Plato, *Republic*, 508e; Plato (1997), Çev. Grube, s. 1129. Grube'un "form" (Latinceden) olarak kullandığı kelimeyi tekrar Yunancadaki eski haline getirerek "idea" yaptım.

Bu çarpıcı iddia ile Niteliği "her şeyin kaynağı ve özü" olarak gören Pirsig'in yaklaşımı arasındaki hayati fark, Platon'un İdealar İdeasının deneyimden bağımsız, değişmez ve matematiksel atmosfer içinde yerleşik oluşudur.[5] Bu nokta, Aristo'yu şaşkınlığa uğratmıştır; *çünkü Aristo bir marangozla bir doktorun, biri ev yapmayı,* diğeri sağlık kazandırmayı hedeflerken nasıl olup da aynı İyinin bilgisinden faydalanabileceğini sorar.[6] Aristo'nun itirazına rağmen statik ve ayrık İyi İdeası –sanatlarına eşlik eden herhangi bir aracı unsurdan bağımsız olarak– yazılı kayıtlarda varlığını sürdürmüş ve Plotinus tarafından canlandırılarak Hıristiyan düşünce hayatına Üstün İyi [*Summum Bonum*] olarak yerleştirilmiştir. Ve ortaçağ skolastik felsefecileri de bu Üstün İyiyi Yahudi İncilinin antropomorfik [insan benzeri] Tanrısına asimile etmeyi deneyeceklerdi (bkz. 4. Bölümün başında Vasari'nin İyilik yaklaşımı).

İyinin önceliği, bir sıfata dönüşmesiyle birlikte entelektüel mirasımızdan kayboldu; bu sıfat, eksiksiz ve kusursuz bilginin varsayımsal varlığını tehdit etmeden değişkenlik gösterebiliyordu. Filozofların, özne ve nesnelerin ayrı kimlikler kazandığı parçalı bir gerçekliği benimsemesinin ardından böylesi geçici bir özelliğin gideceği başka bir yer kalmadı. Modern Batı düşüncesinin bu yaygın ayrımı, on yedinci yüzyıl itibariyle ortaya çıktı. Bu ayrım, muhtemelen antik dönemde dil kullanımıyla pekişen mantık-fenomen, beden-ruh ayrımlarından cesaret almıştı.[7] Descartes, bu ayrımı 1637 yılında açık biçimde dile getirdi. "Düşünüyorum öyleyse varım" anlayışının, emin olabileceği en temel hakikat olduğuna karar verdikten sonra şöyle ekledi: "buradaki 'ben', yani bir başka deyişle aklım, ki beni ben yapandır, bedenden bütünüyle ayrıdır..."[8] ve bu beden de parçacıklı maddelerden oluşan mekanik bir dünyada ikamet ediyordu. Yine bu ayrım, Kant'ın; Platon'un İdealizmiyle Aristo'nun ampirizmini ve kişisel çıkarı olayın dışında tutarak evrensel beğeniye dair öznel olmaktan kaçınan bir yargı oluşturduğumuz şeklindeki kendi iddiası arasında bir bağlantı oluşturmaya çalışmasının da altında yatan unsurdur. Kısa süre

---

5. Plato, *Republic*, 507b-9d.

6. Aristotle, *Nicomachean Ethics*, 1.6-7.

7. Beden ve ruh için bkz. Platon'un, Devlet'in sonundaki Er miti, 613e ff.

8. René Descartes, *Discourse on the Method of properly conducting one's Reason and of seeking the Truth in the Sciences* (1637), Discourse 4 başı.

sonra Alman Romantik filozoflar, mantığın meskeni olan *kendimizi* ve duyuların bildirdiği *kendimiz-olmayanı* temel felsefi ayrımları haline getireceklerdi ve ayırdıkları bu unsurları Nitelik kapsamında değilse de "transandantal idealizm" çerçevesinde birleştireceklerdi.[9] Bu "transandantal idealizm" ifadesi, mutlak gerçeklik için kullanılan başka kelimeler gibi (örneğin Varlık, Mutlak Varlık, Teklik veya Tin gibi) algılarımızın ötesinde bir şeyler çağrıştırır.

Pirsig ise sözcüklerle anlatılamayan, kavramlarla ifade edilemeyen kendi İyi anlayışını sıkı sıkıya anlık deneyimlerimiz içine yerleştirerek post-Platoncu filozoflardan ayrılır. Bu değer olayını, on dokuzuncu yüzyıl felsefi İdealizmine dair bir açıklamada ön plana çıkan "ruh" kavramıyla kıyaslamıştır: "Nitelik, yalnızca motosikletlerin ve sosislerin ruhani olduğu ölçüde ruhanidir."[10] "Ruh" kelimesi, nefes almanın Latincesi olan *spirare* kelimesinden türetilmiş bir benzetmedir: "vademiz dolduğunda" bedeni terk eden şeydir. Diğer yandan değer, günlük yaşam deneyimlerimize yayılır. Birçok insan, para karşılığında daha fazla değer elde edebildikleri sürece daha iyi motosikletlere ve daha lezzetli sosislere para ödemeye gönüllü olur. Değer gerçekliğini fark eden bir metafiziğe ihtiyacımız var.

Değer –iyi veya kötü– deneyim açısından ilk filtremizdir; yorumlama veya tanımlamadan önce gelir. Değerin bu öncelikli konumu Bouhours, Boileau, Voltaire ve Montesquieu'yü, beraberinde ikna taşıyan ne olduğunu bilmediğim şeyin [*je ne sais quoi*] önemi üzerinde ısrar etmeye itmiştir. Değer, susamış bir çocuğun bir bardak soğuk suyu şükranla içip sonrasında bardağın dibinden ağzına gelen bir şeyi nahoş şekilde tükürmesidir. On iki yaşımızdayken hayatımızı değiştiren o romanı okurken yaşadığımız heyecandır ve ardından on sekizimize geldiğimizde aynı romanın ruhsuz anlatımı ve klişe karakterleriyle dalga geçen bilgeliktir. *Özne-nesne kutuplaşması*, değeri tanımlayamayacağı için; Pirsig bunun yetersiz bir metafizik olduğunu *öne* sürmüştür. Gerçekliği

9. F.W.J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, Çev. Peter Heath (Charlottesville: University Press of Virginia, 1978).

10. Robert M. Pirsig, Frederick Copleston'un bilgi notu, *History of Philosophy*, Cilt 8 (London: Burns & Oates, 1946-75), s. 171: http://robertpirsig.org/Copleston.htm erişim 5 Mayıs 2008.

(her şeyi) özne ve nesnelere ayırmaya çalışırsak, büyük oranda önemli şeyleri göz ardı etmiş oluruz, ki bunların arasında sanat, milletler, din ve futboldaki Premier Lig de vardır –bunların hepsi değer biçimleridir–.

Bir şeyler bilme kapasitesine ulaştığımız günden beri bazı şeylerin diğerlerinden daha iyi olduğunu biliriz. Hatta "Var olma"yı iyiye veya kötüye, yani Niteliğe reaksiyon verebilme yetisi olarak bile tanımlayabiliriz. Pirsig, ikinci kitabı *Lila, Ahlakın Sorgulanması*'nda (1991) Niteliğin öncelikli gerçeklik olarak varsayılması durumunda rasyonel bir entelektüel çerçevenin nasıl görünebileceğini ele almıştır. Bu amaçla kurguladığı Nitelik metafiziği *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nda başladığı projeyi tamamlar. İyiyi felsefi öncelik konumuna yeniden taşıyarak, Platon'un İyiyi bilginin kapsamasına imkân verdiğinde oluşan hasarı da tamir etmiş olur. Pirsig'in Nitelik metafiziğinin sanat anlayışımızı netleştirip netleştirmediğini keşfe çıkacağız.

Yeni Oxford Amerikan Sözlüğüne göre metafizik, "olgulara dair öncül ilkelerle ilgilenen felsefe koludur; ilgilendiği bu alanlar arasında varoluş, bilmek, madde, sebep, kimlik, zaman ve mekân vardır". Değere, herhangi bir entelektüel analiz veya kavram oluşumu gerçekleşmeden reaksiyon gösterdiğimiz için Pirsig, Niteliğin herhangi bir metafiziğin dışında yer alması gerektiğini öne sürmüştür. Dolayısıyla bir Nitelik metafiziğindeki ilk analitik bölümlendirme, Nitelik olayı *dışındaki* her şeyi içermelidir. Nitelik metafiziğinin başarısı veya başarısızlığı, bu öncül analitik ayrımı doğru yapıp yapamamasına bağlı olacaktır.

Pirsig, *Lila*'da bu öncül ayrımı New Mexico Zuni'de yaşamış bir on dokuzuncu yüzyıl Pueblo Kızılderili topluluğu hakkında yazılmış antropolojik bir raporu okumasının ardından bulur. Rapora göre kabilenin sorunlu bir üyesi; kişisel manyetizması, alaycı ve küstah tavırları ve gelenekleri görmezden gelişi nedeniyle diğerlerinden ayrılır. Davranışları topluluğun istikrarını tehdit etmiştir, bu yüzden de büyücülükle suçlanır (Kızılderililerin bu durumu açıklamak için başvurabileceği tek yaklaşım büyücülüktür). Savaş rahibinin emirleri doğrultusunda suçunu itiraf edene kadar başparmaklarından tavana asılır. Ama uyumsuz Kızılderili, idari kuvvetlere yardım için haber yollar; onu bulduklarında ise omuzları çoktan yerinden çıkmıştır. *İdari kuv-*

*vetlerin b*u zulme son verip rahibi hapse yollamaktan başka seçeneği yoktur. Bedbaht rahip, serbest bırakılmasının ardından bile görevine dönmeyecektir, otoritesinin yok edildiğini söylemektedir. Diğer yandan uyumsuz yerli, kabile hayatına geri döner; halkının efsanelerini ve şarkılarını öğrenir ve zaman içinde onların idarecisi olur.

Hikâye, Pirsig üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştı; *çünkü kendisi de beş yaşından beri aykırı tip olmanın ne demek olduğunu iyi biliyordu (okulda kendisinden iki yaş büyüklerin gittiği sınıfa alınmıştı).*[11] Bu Zuni çekişmesi, rahiple şaman veya piskoposla mistik arasında görülen ve bu kutuplardan birinin toplumsal düzenin ve geleneklerin koruyucusu, diğerinin de bunları tehdit eden bireyselci olduğu tanıdık bir gerilimi yankılandırıyordu. *İki taraf da gerekli birer toplumsal işlevi yerine getirir. Bu olayda "şaman"*, beyaz adamla (hem idari kuvvetler hem de –büyük ihtimalle– hikâyeyi kayıt altına alan antropologlar) etkin şekilde anlaşma yapabileceğini göstermişti. Rahip de topluluğun sosyal yapılarını korumaya çalışmıştı, neticede kabile üyelerinin ilişkileri ve güvenlikleri bu yapılar etrafında inşa edilmişti. Eğer herkes şaman gibi davranıyor olsaydı toplum dağılırdı, ama hiç kimse bu şekilde davranmadığında da yeni meydan okumalara toplum asla ayak uyduramazdı. Bunun da ötesinde, yeni durumlar karşısındaki dinamik tepkiler ancak ve ancak bu dinamik tepkileri koruma altına alabilecek yeni toplumsal biçimlerin oluşturulmasıyla varlığını sürdürebilecekti. Bu Pueblo Kızılderilileri arasındaki mücadele, İyi ve Kötü arasında olmamıştı; Dinamik İyiyle Statik İyi arasındaydı ve bunlardan ikincisi, ilkinin öncül aşamalarını korumakla görevliydi.[12]

Böylece Pirsig, oluşturduğu bu yeni metafizik için Niteliği –bir organizmanın çevresine gösterdiği reaksiyon– Dinamik Nitelik ve Statik Nitelik olmak üzere ikiye böldü. Nitelik olayı Dinamiktir, kuralları ve gelenekleri yıkar; diğer yandan Statik Sistem de Dinamik Niteliğin ardında kalan değerleri korur.

---

11. Röportaj: Tim Adams, 'Zen and the art of Robert Pirsig', *The Observer*, 19 Kasım 2006.

12. Pirsig (2011), Bölüm 9, s. 118: bu ayrım, Pirsig'in *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nda yapmayı denemiş olduğu Romantik ve Klasik Nitelik arasındaki ayrımın yerini alır. Pueblo Kızılderilileri hikâyesi Ruth Benedict'ten gelmektedir, *Patterns of Culture* (Boston: Houghton Mifflin, 1934).

Yeni oluşturulan terimlerden hoşlanmayanların bu terimleri kullanmalarına gerek yoktur. Değerlere dair Statik Biçimler, Gombrich'in kalıplarına karşılık gelir; bunlar "ustalık" uygulamalarıyla veya bir başka deyişle Dinamik Nitelikle başarılan başyapıtlardır. Statik Biçimler, "sanatın kuralları"yla temsil edilir; Homeros gibi bir "doğa-üstü" insanın ihtişama ulaşırken aştığı *technologia*'dır bu. Yüce deneyimi ise Dinamik Nitelik deneyimine karşılık gelir; "duyduğumuz şeyi kendimiz üretmişçesine bir haz ve gururla" (Longinus) *içimizi dolduran şeydir bu.* Gelenekleri göz ardı eden modern mitolojinin Dehasının aksine, bu verimli Dinamik Nitelik yorumu geçmiş mükemmelliklere ait Statik Biçimler (Pirsig), kalıplar (Gombrich) veya "sanatın kuralları" (Longinus) içindeki köklerini korumaya devam eder. Bir kültür, geleneklerinden, korunmuş Statik Biçimlerinin *bütünlüğünden oluşur ve bunlar da hayal gücüne dayanan sanatların hammaddesini sağlar. İstikrarlı bir anlatım sağlamak adına Pirsig'in Nitelik metafiziğini anlatırken onun terimlerini kullanarak devam edeceğim.*

Longinus'un görüşlerine on sekizinci yüzyılda gösterilen reaksiyon, teknoloji ile güzel sanatlar arasında yanlış yönlendirici bir ayrım yarattı; bu ayrıma göre teknoloji bir kitapta kelimelere dökülebilirken, *güzel sanatlar için bu mümkün olamıyordu.* Pratikte ise bu ayrım, herhangi bir yüksek nitelikli çabanın iki farklı yüzüne karşılık gelir. Hem motosiklet bakımı hem de şövale üzerinde resim yapımı, Statik Biçimlerle Dinamik Nitelik arasındaki etkileşime dayanır. Pirsig, motosiklet bakımından bir sanat yaratmıştı; ilk olarak talimatnameleri okuyordu (bu talimatnameler yazılırken başvurulan temel ilkelere dair bir ön bilgiyle), sonrasında da motorunu kullanırken Dinamik Niteliğin fark edip teşhis koyabileceği beklenmedik seslere veya motor performansındaki değişimlere dikkat ediyordu. Benzer şekilde hiç kimse ressamlık, heykelcilik, yazarlık, müzisyenlik veya mimarlık gibi sanatlara dair önceki örneklerdeki mükemmelliği kavrayıp bu mükemmelliği yeni çalışmalar için başlangıç noktası haline getirmeden usta bir sanatçı haline gelemez. Aristo, retorik ve şiir sanatları üzerine yazdığı tezlerde bu sanatların yalnızca Statik Biçimlerini anlattığı için, bu tezler başarılı yeni projeler oluşturmak adına gerekli bilgi birikimini uygulamaya döken Dinamik Niteliği göz ardı etmiş olur. Longinus, ihtişamın –Dinamik Nitelik– böylesi bir teknoloji ile

yakalanamayacağı şeklindeki bazı antik dönem filozoflarının görüşlerini kayıt altına alarak bu anlayışı değiştirmiştir.

On sekizinci yüzyıl düşünce hayatındaki bu yeni ayrımlar, sanatla bilim arasındaki modern dönemdeki ayrımı da doğurmuştur. Bilim, doğal felsefenin yeni adı olurken, artık "mantık" yoluyla değil, bir hipotezi çürütülmesi *için tasarlanmış deneyler karşısında test ederek sonuca ulaşmaya çalışılmaktadır. Bilimsel bir disiplindeki mevcut problemleri tespit etmek adına modern bilim insanı*, bu disiplinin Statik Biçimlerini tam anlamıyla kavramış olmalıdır, diğer yandan da hipotezler yaratan Dinamik Niteliğin müdahalelerine de açık olmalıdır.

Pirsig'in de Niteliği araştırmak adına aralarında Platon'un diyaloglarının, Aristo'nun mantık üzerine tezlerinin, Kant'ın Eleştirileri'nin, bazı kilit Doğu kökenli metinlerin ve Northrop'un *Meeting of East and West*'inin [Doğu ve Batı'nın Buluşması] bulunduğu felsefenin Statik Biçimlerinin birçoğunu kavrayarak kendini donanımlı hale getirmiş olduğunu görüyoruz. Niteliğe getirdiği yaklaşımların ta kendisi de Dinamik Niteliğin bu Statik Biçimlerle etkileşiminin bir meyvesiydi. Veya daha ziyade şöyle söyleyebiliriz ki, Dinamik Nitelik, Pirsig'de yerleşik Statik Biçimlerdeki problemleri belirlemiş ve sonrasında (entelektüel doğurganlığın gerektirdiği ciddi çabaların ardından) ona çözümler sunmuştur.

Pirsig, hem bir kültürün hem de bir bireyin Niteliğin evrimleşmiş Statik Biçimlerini temsil ettiğine karar vermiştir ve bu Statik Biçimler de dinamik değişim kapasitesine sahiptir.[13] Bir kültürün sağladığı stabil değer biçimleri olmasa bile Taş Devri'ne geri dönmezdik, çünkü Taş Devri ekonomisiyle işlerlik gösteren günümüz topluluklarının bile hepsinin gelişmiş kültürleri vardır. Çocuklarını yetiştirmek üzere işbirliği yapmayı öğrenen iki ebeveyn bile, çocuklarının taklit edeceği ve sıraları geldiğinde yeni nesillere aktaracağı bir kültürün temelini halihazırda oluşturmuş demektir. Böylesi bir geleneğin verdiği bilgelikten yoksun işlevsiz aileler ise kendilerine zarar veren *çocuklar yetiştirir, nesiller boyunca da bu böyle sürebilir.*

Şurası açık ki, Niteliğe dair Statik Biçimler sonsuz çeşitliliktedir, ama Pirsig bunların hepsinin kendi evrimsel gelişimlerini yansıtan dört ayrı seviyeden birine denk düştüğünü tespit etmiştir. Yukarı-

13. Pirsig (2011), Bölüm 14, s. 192.

da bahsettiğimiz Pueblo Kızılderilileri, *sosyal* değer biçimleri içerisinde etkileşimde bulunuyorlardı. Pirsig, *entelektüel* biçimlerle çalışıyordu; ama tıpkı geri kalanımız gibi o da güvenlik ve yaşam kaynakları açısından stabil bir toplumun Statik Biçimlerine bağımlıydı (entelektüel yaklaşımla çözmeye çalıştığı problemi doğuran unsur da buydu aynı zamanda). Akademik araştırmacılar, bir Hubble uzay teleskopunu yörüngeye yerleştirebilmek adına yalnızca düzenli bir işgücü altyapısına ve iş bölümüne ihtiyaç duymakla kalmazlar, aynı zamanda kendi disiplinlerine ait Statik Biçimler konusunda ilk eğitimlerini aldıkları kurumlara da ihtiyaç duyarlar ve bu kurumlar da onların yapacağı etkin çalışmaları gelecek nesillerin kullanacağı Statik Biçimler olarak muhafaza edecektir. Benzer şekilde, Batı Roma İmparatorluğunun yıkılmasıyla on ikinci yüzyılda Avrupa üniversitelerinin yükselişi arasındaki dönemde antik liberal sanatlar içinde yatan entelektüel biçimler, manastır kütüphanelerinin toplumsal kurumlarında korunmuştu.

Daha önceki bir evrimsel düzeyde tüm yaşam formları, belli bir yapı kazanmış inorganik bileşiklerden oluşan biyolojilerinin yüksek derecede evrimleşmiş biçimlerine dayanıyordu. Pirsig'in Nitelik metafiziği, *tüm Statik* Biçimleri şu dört seviyeden birine yerleştirir: inorganik, biyolojik, sosyal ve entelektüel (resim 8.1). Bu değer seviyelerinin birbirinden bağımsız olmasına Pirsig büyük önem vermiştir, bunu da bilgisayar donanımı, alt-seviye makine kodu, üst-seviye yazılım programı (bir word işlemcisi gibi) ve bununla yazılabilecek bir romanla kıyaslamıştır: "bilgisayarın elektrik biçimlerine bir osiloskopla sonsuza kadar baksanız bile o bilgisayarda yazılmış romana dair tek bir iz dahi bulamazsınız."[14] Descartes'ın akıl madde ayrımı, sayısız noktayı açıkta bırakmıştı; *çünkü toplumun ve organik doğanın değer* biçimlerini göz ardı ederek romanı mikroçipin içinde aramaktan başka çare bırakmıyordu bize. Rousseau da, güvenliğimizin ve maddi refahımızın büyük ölçüde bağlı olduğu toplumu ve yıkıcı etkisini yerip doğal yaşamı seçen insanı överken bir o kadar yanılıyordu.[15]

---

14. Pirsig (2011), Bölüm 12, s. 164.

15. Emile'in ünlü açılış cümlesi şöyledir: "Her şey, o şeyleri yazan yazarın ellerinden kayıp gidiyor, insanın ellerinde her şey dejenere oluyor[*Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme*]".



Resim 8.1: Pirsig'in Nitelik metafiziğindeki Dört Ayrı Değer Düzeyi. Bu düzeylerin her birindeki Statik Biçimler, Dinamik Niteliğin geçmiş operasyonundan kalan birer birikimdir; Dinamik Nitelik burada arka planda DN olarak gösterilmiştir.

Niteliğe dair Statik Biçimlerle Dinamik Nitelik arasındaki karşılıklı bağımlılık, mizah yoluyla tasvir edilebilir. Bir espri, bir an için Statik Biçimlerimizi altüst edebilir ve kahkaha da rahatlamamızın işaretidir. Ama espriyi anlayabilmek için bu statik biçimleri biliyor olmanız gerekir ve biçimler kahkaha sona erdikten sonra da bütünlüğü bozulmadan varlığını sürdürür. Buna karşılık, çocuklar okulda kendilerine öğretilen Statik Biçimleri safça yanlış yorumladıklarında da gülümseriz. Böylesi masum gaflardan oluşan kısa bir dünya tarihi derleyen Richard Lederer'den alıntıdır:

> "...Rönesans, daha çok sayıda insanın, serf olmanın değerini hissettiği bir dönemdi. Martin Luther, papanın endüljanslarını sattığı için kilise kapısına çivilendi. Bir boğa tarafından aforoz edilerek korkunç bir ölümle dünyadan ayrıldı.
>
> Devrim Savaşlarının nedenlerinden biri, İngilizlerin çaylarına bisküvi batırmalarıydı. ... Anayasal güvence sayesinde insanlar çıplak kolla gezme hakkına sahip oldu."[16]

16. Richard Lederer'den alınmıştır, 'The World According to Student Bloopers', *Verbatim, The Language Quarterly*, Cilt XIII, (Spring 1987), no. 4; bu makalenin farklı versiyonları internette yer almaktadır.

Toplumsal değerlere ait Statik Biçimler, ortaçağ Avrupa'sının son dönemlerinin mahkemelerinde bilhassa baskıcı olmuştur diyebiliriz, çünkü tansiyonu düşürmek adına profesyonel soytarılar tutuluyordu. Bu lisanslı soytarılar, gelenekleri çok da gönüllü olarak çiğnemiyorlardı aslında. Aksine, böylesi hakikatli konuşmaların başkaları için fazlasıyla tehlikeli olduğu bir dönemde güç ve iktidar karşısında gerçekleri konuşarak Statik Sistemin enerjisini farklı bir yöne boşaltmak amacıyla tam da Sisteme yönelik hareket ediyorlardı. Shakespeare oyunlarındaki soytarı, virtüözün, Dinamik Niteliğe korkusuzca boyun eğişini ortaya koyar:

> "*Olivia Malvolio ile birlikte sahne alır*
> *Soytarı:* Tanrı seni kutsasın leydim!
> *Olivia:* Soytarıyı alın buradan.
> *Soytarı:* Duymadınız mı arkadaşlar? Leydiyi götürün buradan."[17]

Değerleri olmayan bir özne-nesne metafiziğine alışkın olduğumuz için bütünüyle değer üzerine kurulmuş bir metafiziği kavramamız zaman alır. *Örneğin inorganik doğa veya fizik yasaları*, değer biçimleri olarak nasıl açıklanabilir? Bu soruyu yanıtlayabilmenin bir yolu, bu biçimlerin kökensel olarak ne şekilde oluştuklarının izini *sürmektir. Bu yaklaşım*, konudan biraz ayrılmayı ve akıl yoluyla var olan işaretleri, sembolleri, imgelemi ve dili manipüle eden hayal gücüne dayalı sanatlara uygulanmadan önce bu yeni metafiziği test etmeyi gerektirir.

8.2 Statik Değer Biçimleri

Değere Dair Entelektüel ve İnorganik Sistemler

James Boswell, 6 Ağustos 1763'te Harwich'te kendisini Hollanda'ya götürecek olan posta vapurunu beklerken, arkadaşı Samuel Johnson'la (çok kısa) bir felsefi diyaloga girdi. James Boswell, "Piskopos Berkeley'in maddenin var olmayışını, [dolayısıyla da] evrendeki her şeyin yalnızca düşünsel olduğunu ispatlamak açısından gösterdiği ustaca sofistliği" çürütmenin imkânsız olduğunu gözlemlemişti. Johnson'ın meşhur sert yanıtı, *büyük bir taşa*

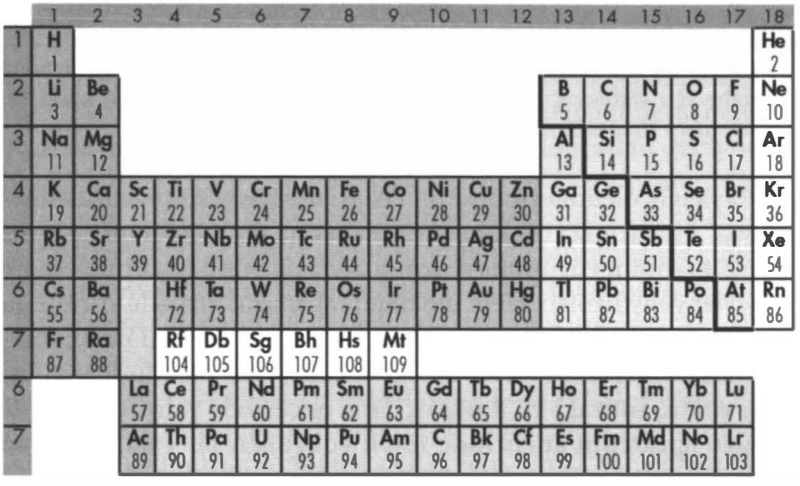
17. *Twelfth Night* 1.5.

vurmak olmuştu: "*Böyle çürütüyorum*".[18] Beyni çok fazla düşünmekten dolayı süngerimsi kıvama gelmemiş herhangi bir kişi için madde rahatlıkla gösterilebilecek ölçüde katı ve gerçekti.

İki buçuk yüzyıl sonra bu katılığın, Harwich'te ve başka herhangi bir yerde Dünya'nın yüzeyinde ortak olarak görülen koşullarda tekmeyi atan ayağa da eşit ölçüde bağlı olduğu bulundu. Toprak, hava, ateş ve suyun -antik dünyanın bildiği elementler- temel elementler olmadığının kimyagerler tarafından keşfedilmesinin ardından maddeye dair algımız değişmeye başladı. On sekizinci yüzyıl deneycilerinin sabırlı çalışmaları, ateşin bir element değil bir *proses* olduğunu ortaya çıkardı; bu proseste bir maddenin oksijenle aktif olarak birleşmesi sonucu ışık ve ısı açığa çıkıyordu. Toprak, hava ve suyun daha temel bileşenlere çözünebildiği bulundu. Suyun, sırasıyla 1766 ve 1774 yıllarında izole edilebilmiş gazlar olan hidrojen ve oksijenin değişmeyen oranlarda yakılmasının ardından kalan kalıntı olduğu ortaya çıktı. Böylesi araştırmalarla geçen bir yüzyılın ardından John Dalton'un *New System of Chemical Philosophy* (1808) [Yeni Kimyasal Felsefe Sistemi] adlı çalışması, kimyasal elementlere dair yeni bir kavram tanımlayabiliyordu; buna göre farklı özgül ağırlıklardaki parçalanamayan atomlar, kimyasal reaksiyonlar yoluyla bileşik moleküller oluşturuyordu.

Victoria dönemi bilim insanlarına göre bu kimyasal elementler, inorganik doğanın temel taşıydı. Charles Darwin, belki canlı türlerinin nesiller boyunca aşama aşama nasıl değiştiğini gösterebilirdi; ama karbon, klor, bakır veya gümüş, silisyum ve sülfür bozunmadan ve kendi başına kalabilmişti. Ve nitekim Dmitri Mendelev tarafından 1869'da yayımlanan altmış elementlik tablo, tekrar eden -periyodik- özellikleri ortaya koymakla kalmıyordu, aynı zamanda sonrasında yeni keşiflerle doldurulacak olan boşluklar bırakmak mecburiyetinde kalıyordu. Hem periyotlar hem de boşluklar açık şekilde kanıtlara dayanarak türetilmişti, kimyagerlerin hayal gücüne dayanarak değil.

18. James Boswell, *Life of Johnson*, ed. R.W. Chapman (1791; Oxford: Oxford University Press, 1970), s. 333 (Cumartesi, 6 Ağustos 1763).



Resim 8.2: Kimyasal elementlerden oluşan periyodik cetvel. Her bir element, atom numarasına (proton sayısına) göre yer alır ve dikey olarak sıralanmış elementler arasında tekrar eden özellikler, elektronlarının düzenini yansıtır.

Ancak Nitelik metafiziğine göre elementlerden oluşan modern bir periyodik cetvel bile entelektüel değere dair çok yüksek nitelikli stabil biçimler dizisi olarak ele alındığında en iyi şekilde anlaşılır (resim 8.2). Bir periyodik cetveli objektif "gerçeklik" olarak görmek yerine bir değerler sistemi olarak ele almak, elementlerin keşfedildiği karmaşık ve belirsiz metotları anımsatmakla kalmaz, aynı zamanda periyodik sistemin değişmez bir özelliği olan gelişime de imkân verir. "Asal gazlar"ın tespiti tipik bir örnek oluşturur. 1894 yılının öncesinde hiç kimse periyodik cetvelin en sağında günümüzde grup 18 denen bir sütunun eksik olduğunu düşünemezdi. O sene Lord Rayleigh ve William Ramsay, havadan ve amonyaktan ekstrakte edilen nitrojenin ölçümlerindeki çelişki sonucu argon ("işi olmayan") adını verdikleri tepkisiz bir gaz keşfettiler. Rayleigh, karşılaştığı güçlükleri 1904 Nobel konferansında şöyle anlatıyordu:

> "...beni şaşırtan ve tadımı kaçıran şekilde, iki metotla elde edilen yoğunluklar arasında binde birlik bir fark oluşmuştu -küçük denebilecek bir farktı, ama kesinlikle deneysel hatalardan kaynaklanan bir fark değildi-. ... Nasıl ilerleyeceğim konusunda hiçbir fikrim yoktu. Deneysel çalışmalarda bir çelişki ilk kez ortaya çıktığında bunu göz ardı etmeye çalışmak

yerine büyütmek iyi bir kuraldır. Peki nitrojenin iki tipi arasındaki bu fark nereden geliyordu? ... Havadan türetilmiş gazın, atmosferde bilinmeyen bir unsurun varlığı ihtimaline dayanarak 'kimyasal' nitrojenden daha ağır *olabileceği düşüncesi neticesinde atılacak* bir sonraki adım, bu unsurun izole edilmesi olacaktı..."[19]

Rayleigh, ölçümlerindeki bir çelişki dolayısıyla rahatsızlık duymuştu. Araştırmacı bir kimyager olarak da muhtemel bir çözüme göre bir tahmin yürütmüş ve sonrasında da bunu test etmek üzere deneyler geliştirmişti. Hem duyduğu rahatsızlık hem de yürüttüğü tahmin Dinamik Niteliğin yarattığı dürtülerdi, çünkü bu anomaliye ilişkin olarak başvurabileceği önceden var olan herhangi bir bilgi yoktu. Sonraki yıl Ramsay, daha öncesinde yalnızca güneşte yapılan spektrum analizinde tespit edilebilen bir gazı, helyumu izole etti. 1898 yılında *üç tane daha kokusuz, inert gaz keşfederek devam etti: ksenon ("tuhaf"), kripton ("gizlenen") ve neon ("yeni"). Ramsay'nin* 1904'te kimya alanında aldığı Nobel ödülü, "havadaki inert gaz elementlerinin keşfindeki hizmetlerinin takdir edilmesine ve periyodik cetvelde bunların yerlerini tespitindeki başarısına" dayanıyordu. Ramsay, bu yeni gazları periyodik cetvelin Statik Biçimleri içine uygun şekilde dahil etmişti.

Atom ("bölünemez") kavramı antik Yunan'dan miras alınmıştı. 1897 yılının *öncesinde periyodik cetvelde atomların nihai partiküller olmadığına dair herhangi bir işaret yoktu. Ama o sene J.J. Thomson*, cam bir tüp içindeki gazlardan geçirilen elektriğin davranışı üzerinden belli sonuçlara ulaştı. Elindeki deneysel ve teorik verilerden anlam çıkarmak için gösterdiği çaba, 1906 yılındaki Nobel konuşmasında ortaya çıkıyordu:

"Bu konferansta yaptığım bazı araştırmalara dair bir açıklama yapmak istiyorum. Bu araştırmalar neticesinde ulaştığım sonuca göre negatif elektrik taşıyan ve benim korpüskül dediğim tanecikler, bilinen herhangi bir elementin atomlarından çok daha küçük kütlelere sahipler ve negatif elektriğin türetildiği kaynak ne olursa olsun aynı özellikleri sergiliyorlar."[20]

---

19. Lord Rayleigh, 'The density of gases in the air and the discovery of argon', Nobel Lecture, 12 Aralık 1904, yer aldığı çalışma Nobelstiftelsen, *Nobel Lectures: Physics 1901-1921* (Amsterdam: Elsevier, 1964) http://nobelprize.org/physics/laureates/1904.

20. Nobelstiftelsen'in çalışmasından, *Nobel Lectures: Physics 1901-1921* (Amsterdam: Elsevier, 1964) http://nobelprize.org/physics/laureates/1906/

Elementlerin tekerrür eden özelliklerini anlamak açısından hayati önem taşıyan elektronları keşfetmişti. 1910 yılında Ernest Rutherford daha da tuhaf bir deneysel fenomeni açıklayacak durumdaydı. İnce bir altın folyo üzerine alfa partikülleri (helyum çekirdekleri) fırlatıldığında, çoğu, metali doğrudan geçiyordu: bazıları folyo tarafından etrafa saçılırken çok azı çarpıp dümdüz geri dönüyordu. Rutherford'un meşhur saptamasına göre bu sonuç, "bir parça mendil kâğıdı üzerine fırlatılan 40 santimlik bir güllenin geri sekip size çarpması" kadar şaşırtıcıydı.[21] Bu deneylerin sonucu olarak bir atomun büyük bölümünün, elektronların yer aldığı boş bir alandan oluştuğuna karar verdi ve bu elektronlar da, küçük de olsa neredeyse atom kütlesinin tamamını içeren pozitif yüklü çekirdeğin etrafını sarmalıyorlardı. Elindeki deneysel verilerden bu hayret uyandırıcı sonuca ulaşmak için büyük bir sıçrama yapması gerekmişti aslında. Ve bu yaklaşım "bir gerçeklik" statüsü kazanmadan önce birçok fizikçinin deneyi tekrarlaması ve Rutherford'un yorumuna ulaşması gerekiyordu, ancak bu şekilde bu yaklaşımı "çok yüksek-değerde bir çözüm" olarak adlandırmak sağduyulu ve doğru olacaktı.

Eğer bu "çok yüksek-değerde çözüm" etiketi gereksiz ölçüde ihtiyatlı görünüyorsa, fizikçilerin atom çekirdeğini kesin bir doğrulukla tartmayı öğrenirken yaşadıkları sıkıntıyı düşünün. Her bir elementin farklı atomlarının kütlelerinin bir değerler *dağılımına* sahip oldukları görülmüştür. Beklenenin aksine bir elementin atomları farklı tiplerde olabilmektedir. Bunun neticesinde de bir atomun çekirdeğinde protonla birlikte bulunan ve genellikle protonlarla aynı sayıda olan parçacıklar, yani nötronlar keşfedilmiştir.[22] *Nötronların elektrik yükü olmadığı için atomların farklı nötron sayılarına sahip "izotopları"* elementlerin kimyasal yapısını değiştirmez. Periyodik cetvelin amacına etki etmedikleri için de kolayca *göz ardı edilirler.*

Günümüzde bir element, proton sayısıyla tanımlanır; bu sayı da elementin periyodik cetveldeki yerini belirler. Tablonun en

21. Alıntının yer aldığı çalışma Peter Atkins, *The Periodic Kingdom* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1995), s. 104.

22. Peter Atkins, *The Periodic Kingdom* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1995), s. 105-106; elementlerin atom ağırlığı arttıkça nötronların protonlara göre sayısının artması gerekmektedir.

tepesindeki en basit ve en hafif element olan hidrojen, çekirdeğinde 1 proton barındırır, helyumun iki protonu vardır (resim 8.2). Her bir elementin çekirdeğindeki protonlar eşit sayıda *elektronla çevrelenmiştir, dünyamızda aşina olduğumuz tüm kimyasal reaksiyonları tayin eden de bu durumdur. Bununla beraber yirminci yüzyılın başlarında çekirdekteki protonların ekstrem koşullar altında çekirdekten uzaklaştırılabildikleri veya başka çekirdeklerdeki protonlarla birleşebildikleri görülünce atomların objeler olarak özgünlükleri ortadan kalkmıştır.* Böylesi nükleer reaksiyonlar bir elementi bir başkasına dönüştürebilir, bu esnada da Einstein'ın formülü $E=mc^2$ ile ölçülebilen çok büyük miktarda enerji açığa çıkar (burada E enerjiyi, m kütleyi, c de ışık hızını sembolize eder). Böylelikle kimyasal elementler oldukça dinamik koşullarda varlığını sürdüren stabil biçimler olarak tanımlanabilir.

Son yarım yüzyılda partikül fizikçileri ve astrofizikçiler evrenin genişlemesine dayanarak, gerçekleştiği varsayılan bir Big Bang'den kısa süre sonraki bir zamana dair tahminler yürüttüler; bu zaman aralığı, madde oluşmadan önce hayal dahi edilemeyecek sıcaklık ve basınçlarda her şeyin radyasyondan ibaret olduğu bir dönemdi. Bilim insanlarının anlattığına göre durum yaklaşık olarak şöyleydi: 11 milyon kere milyon ($1.1*10^{13}$) Kelvin derecenin üzerindeki sıcaklıklarda, Big Bang'den sonraki saniyenin milyonda biri ile yüz binde biri arasında bir sürede, *ağır atomik partiküller –protonlar, nötronlar ve bunların anti-partikülleri de dahil olacak şekilde– kendiliğinden oluşmuş ve bu süreçte fotonlar yaymış, emmiş ya da fotonları ortadan kaldırmışlardı. Genişlemeye eşlik eden sıcaklık düşüşüyle birlikte* hem protonlar hem de nötronlar görece daha kararlı hale gelmişlerdi (gerçi yaklaşık 15 dakika sonra serbest nötronlar protonlara, elektronlara ve antinötronlara dönüşecek şekilde bozunmuşlardı). Sıcaklık 6.000 milyon Kelvin dereceye düşerken elektronlar oluşmaya devam etti, sıfır zamanından sonraki bütün bir saniye boyunca. Evren soğumaya devam ederken daha fazla sayıda partikül kararlılığa giden sıcaklık eşiğini geçti, ta ki 1.000 milyon Kelvin derecede protonlar nötronları yakalamaya başlayıp ağır hidrojeni (döteryum) oluşturuncaya kadar. Bu yeni çekirdeklerin her biri hemen serbest bir proton ve nötronla birleşerek helyum çekirdeklerini oluşturdular, bu, partiküllerden oluşan çok daha kararlı bir bile-

şimdi ve böylece varlığını sürdürebildi. Hidrojenin helyuma füzyonu şeklindeki bu süreç yalnızca 17 dakika sürdü, bu 17 dakikanın sonunda koşullar işlemin sürmesi için fazlasıyla soğuk hale gelmişti. Sürecin neticesinde maddenin tamamı ağırlıkça %25 helyum çekirdekleri ve %75 serbest protonlar (hidrojen çekirdekleri) şeklinde ayrılmış oluyordu. Yüz binlerce yıl sonra sıcaklık yalnızca 3.000 Kelvin derece seviyesine düştüğünde elektronlar çekirdeklerle birleşti ve bildiğimiz sıradan hidrojenle helyum ortaya çıktı. Madde, 1965 yılında Kozmik Arka Plan Işıması olarak adlandırılan fotonları serbest bırakarak radyasyondan ancak bu noktada ayrılabildi.[23]

Bu aşamada, bize anlatılanlara göre, evrendeki madde neredeyse bütünüyle hidrojen ve helyumdan oluşurken yerçekimi devreye girdi, atomları sürekli artan yoğunluklarda bir araya getirmeye başladı. Bu süreç, yeniden ortaya çıkan çok yüksek basınç ve buna eşlik eden sıcaklıkla birlikte daha fazla hidrojenin helyuma füzyonuyla yıldızlar oluşmaya başlayıncaya kadar sürdü. Orta boyutlu bir yıldızda hidrojen tüketilirken bir büzülme gerçekleşir, bu durum çok daha yüksek basınç ve sıcaklıklarda karbonla hidrojenin füzyonunun başlamasına kadar sürer; bu füzyonla birlikte de sodyum, magnezyum, silisyum, sülfür ve (çok büyük yıldızlarda) demir elementleri oluşur. Bu noktada süreç durur, çünkü demirin füzyonu sürecin devamı için gereken enerjiyi doğurmaz. Ama bizim Güneşimizin on veya daha fazla katı kütlelerdeki yıldızlar son bir kıyamet patlaması geçirdikten sonra ilave enerji bolluğu yaşanır. Demir, çekirdekte biriktikçe füzyon yavaşlar ve yıldızın devasa yerçekimine karşılık veren enerji düşer. Kritik bir noktaya gelindiğinde yıldızda bir iç patlama olur, sonra bütün bir galaksinin yaydığı ışığa denk bir ışık parlamasıyla kendine gelir. Periyodik cetvelde demirden daha ağır olan tüm elementler günümüzde supernova dediğimiz kısa olayda meydana gelmiştir. Timothy Ferris'in açıklaması şu şekildedir:

---

23. Oldukça basitleştirilmiş bu açıklamayı genel olarak Steven Weinberg'in yaklaşımlarına dayanarak oluşturdum, *The First Three Minutes* (1977: London: Flamingo, 1993), güncellemesinin yapıldığı kaynak John Daintith, ed., *A Dictionary of Physics* (Oxford: Oxford University Press, 2000) ve Ian Ridpath, *A Dictionary of Astronomy* (Oxford University Press, 2007), ikisine de Oxford Reference Online üzerinden ulaşılmıştır.

"Demir çekirdeği çöktüğünde tek ve büyük bir çınlama yayar ve bu çanın bu son çalışı, geride kalan yıldız maddelerinden oluşan sarmaldan akın eden gaz boyunca tırmanan bir ses dalgası gönderir. Dışarı doğru kaçan sonik dalga içeri düşmekte olan gaz dalgalarıyla buluştuğunda ortaya çıkan şok, bilinen evrendeki her şeyden daha güçlüdür. Bir anda bu kızgın çarpışma alanında tonlarca altın, gümüş, cıva, demir, kurşun, iyot, kalay ve bakır oluşur. Patlama, yıldızın dış tabakalarını yıldızlar arası uzaya saçar ve değerli mallarla dolu bu kargo bulutu genişler ve ebediyet kadar uzun bir sürede etraftaki diğer yıldızlar arası bulutlarla birleşmek üzere yol alır. Bu bulutların yoğunlaşmasıyla yeni yıldızlar oluştuğunda bu yıldızın gezegenleri yıldız tozu elementlerini barındırır hale gelir. Dünya da böylesi bir gezegendi ve insanoğlunun savaşta kullandığı bronz kalkanlarla çelik kılıçların ataları böyle oluşmuştu, tıpkı uğruna savaştıkları altın ve gümüş gibi ve tıpkı Kaptan Cook'un adamlarının Tahitililerin sevgisini kazanmak için verdikleri demir çiviler gibi."[24]

Dünya'daki elementlerden ve oluşturdukları bileşiklerden, objeler diye bahsedebiliriz; ama bazen bunları bir füzyon yangınının *nükleer külleri gibi* dinamik bir sürecin ardından kalan stabil biçimler olarak düşünmek daha anlamlı olacaktır. Bu nükleer küllerin oluşum sürecinin anlaşılması, kendi bilim dallarında derin bilgi sahibi astrofizikçilerin farklı ilham anlarında (Dinamik Nitelik) mümkün olabilmişti. Problemleri tanımladılar, sonrasında Dinamik Nitelik karşılarına bir hipotez *çıkarana kadar bu problemler üzerinde kafa yordular*; ardından da yine Dinamik Nitelik, bu hipotezi test etmelerini ve hataları ortadan kaldırmalarını sağlayan deneyler ortaya çıkardı. Daha sonra da elde ettikleri sonuçları yayımlayarak eleştiriye açtılar, ta ki o an için mümkün olan en iyi çözüm üzerinde yeni bir konsensus sağlanana kadar.[25] Hakikatle bu geçici konsensus arasındaki zıtlık, bir dönemler genç Pirsig'i bilimi bırakmaya itmişti.

Ulaştıkları sonuçları gerçeklik veya Hakikat olarak düşünmeyi seçen bilim insanları, bir süreliğine bilim insanı gibi düşünmeyi bırakmış olurlar, çünkü eleştirel yaklaşımın yerine dogmatik yaklaşımı koymuş olurlar. Galaksilerin neden tıpkı Güneş sistemi gibi

24. Timothy Ferris, *Coming of Age in the Milky Way* (New York: Doubleday, 1988), s. 279-80.

25. Bu tasviri Karl Popper'ın bilimsel keşif sürecine dair anlatımından adapte ettim: bkz. örneğin, Karl R. Popper, *Objective Knowledge, an Evolutionary Approach* (1972; Oxford: Clarendon Press, 1979), s. 119.

uç noktalarda merkeze göre daha yavaş dönmediğini veya evrenin genişlemesinin yerçekimi etkisi altında yavaşlamak yerine neden hızlandığını şu an için hiç kimse açıklayamıyor. Bu beklenmedik olayları açıklamak adına astrofizikçiler arasında ulaşılan konsensusa göre, evrendeki maddenin yalnızca yaklaşık %4'ü Periyodik Cetvelde tanımlanmış elementlerden oluşmaktadır: geriye kalanın %22'sine "karanlık madde" ve kalan %74'e de "karanlık enerji" adını veriyorlar. Bunun üzerine bir de şöyle bir utanç söz konusu ki; yirminci yüzyılın fizik biliminin en verimli ve en güvenilir iki yaklaşımı olan genel görelilik ile kuantum mekaniği karşılıklı bir uyumsuzluk içinde. Eğer bu iki açıklayıcı sistem bütünüyle yeni bir yaklaşımla işlevsiz kılınırsa bu durumda bu yeni yaklaşımı mevcut ikiliden "daha doğru" mu sayacağız? Değer dereceleri vardır ama Hakikatin dereceleri yoktur. Geçmişte yapılan buluşlarla Niteliğin böylesi dışavurumları, bu yaklaşımları kabul edenler üzerinde istisnasız baş döndürücü bir etki yapmıştır; kelimelerle açıklanamayacak ölçüde bir güzellik olarak görülmüşlerdir.

Yukarıda adı geçen tüm moleküller, atomlar ve temel partiküller, *entelektüel* değere dair Statik Biçimleri temsil eder. Doğadaki düzen ve simetri için bulunmuş dilsel ve matematiksel sembollerdir, bunların aralarındaki ilişkiler açısından geçici açıklamalar sunarlar. İnorganik düzeyde bir tanımlamayı diğerinin üzerinde değerlendirecek bir gözlemci yoktur; ama "tercih edilen" (veya daha iyi) bir eylem şekli planlı bir sonuç verdiğinde, farklı yönlerde yol alabilen güçlerin etkileşimini tanımlamak açısından "değer" kelimesi yeterli bir kelime olarak kalmaya devam eder. Kuantum mekaniğinin atom altı düzeyinde bu etkileşimler bilinen neden sonuç yasalarını, açıklayıcı modelleri veya tahmin ilkelerini takip etmez. Bu durumda söyleyebileceğimiz en iyi şey, evrenin en erken dönemlerinde var olan ve atom altı parçacıklar arasında süregiden tarzda dinamik değişim durumlarında belli koşulların bazı biçimleri diğerlerine tercih ettiğidir. Nitelik Metafiziği diliyle ifade etmek gerekirse, dinamik süreçler inorganik değere ait Statik Biçimleri terk eder. Böylesi biçimler, bilim insanlarının ilim arayışında takip ettikleri ipuçlarıdır.

Günlük yaşamımızda etkileşim içinde olduğumuz materyal objeler, biz yetişkinlere "şeyler" olarak çarpıcı gelebilir; ama aslın-

da bunlar da ilk çocukluk yıllarında çevremizi tanımamızla oluşan Statik Biçimlerdir. Pirsig, bize çocukların nesneleri dokunarak, koklayarak, dinleyerek, bakarak ve ağza alarak keşfettiğini hatırlatır: "Bir objenin bir insan için anlaşılabilir olması şeklinde adlandırılan hisler, sınırlamalar ve arzular korelasyonunu bir bebeğin gerçekten yeterince anlayabilmeye başlaması için birkaç aylık olması gerekir."[26]

Görme engelli olarak doğup daha sonraki yıllarda ameliyatla görme yetisine kavuşanlara ilişkin olarak tutulmuş raporlar vardır. Bu talihsiz kişiler, birden gözlerinin önünde beliren şaşkınlık yaratıcı ışık huzmeleri ve renklerden anlam çıkarmak gibi güç bir durumla karşılaşıyorlardı. Bunu yapmak, *aşina olunmayan bir otel odasında uyanıp da gölgelerden anlam çıkarmaya çalışmaktan çok daha zorlu bir iştir; çünkü gölgelerden anlam çıkarmaya çalışırken zengin bir görsel hafızadan faydalanırsınız. Tüm öğrenim kaynaklarımızın dinamik olduğu bebeklik döneminde parmakları, ayakları, tıngırtıları ve sütü öğrenmek başka bir şey* iken; görme engelli bir yetişkinin bütünüyle yerleşmiş Statik Biçimlerinin yükünü taşırken görsel algılardan tutarlı ve anlamlı *bir dünya oluşturmaya çalışması* bambaşka bir şeydir. *Çocukken ana dilimizi öğrenişimize kıyasla yetişkinlerin yabancı dil öğrenimini düşündüğümüzde bu duruma yakın bir benzerliğe ulaşırız. Söylendiğine göre ağaçlar da görme yetisine yeni kavuşan yetişkinler için bilhassa güçlük çıkarmaktadır*; benzer şekilde hem kadın hem de erkek, pantolon giyip saçlarını uzattıklarında (ya da kısalttıklarında) güçlükle ayırt edilebilmektedir. Sosyal anlamda etkin bazı görme engelli insanların görme yetisine kavuştuktan sonra depresyona girdikleri görülmüştür; *çünkü bizlerin somut, güvenilir "objeler"* dünyasından kolaylıkla anlam çıkarabilmemizi sağlayan görsel dağarcık ve kalıplar onlarda eksiktir.[27]

Değere Dair Biyolojik ve Sosyal Biçimler

Daha ağır elementler gibi canlı bir organizma da uzun bir doğal seleksiyon sürecinin ürünüdür, ama bu evrimsel dizi, organizmanın ataları için nesiller boyunca neyin iyi neyin kötü olduğunun belirlendiği daha yüksek ve otonom bir düzeyde gerçekleşmiştir

26. Pirsig (2011), Bölüm 9, s. 129.
27. Arthur Zajonc, *Catching the Light* (Oxford: Oxford University Press, 1993), s. 1-6.

(resim 8.3, Organik Biçimler). Bizlere, Dünya'daki ilk yaşam formlarından günümüze kadar iz kalmadığı söylenir (ve kalsaydı da günümüzde daha karmaşık organizmalarca tüketilecekleri söylenir); ama bir molekülün, başka bir molekülün parçalarını kendine bağlayıp sonrasında bölünerek replikasyonu, bütünüyle kimyasal terimlerle açıklanabilir durumdadır. Replikatörü koruyan ya da replikasyona yardımcı olacak şekilde kopyalama sürecinde görülen herhangi bir varyasyon, daha az kararlı biçimler bir kenara bırakılarak tekrarlanacaktır. Darwin'in doğal seleksiyonu belki de şu şekilde yeniden ifade edilebilir: "Kompleks adaptasyonlar yalnızca rastgele [genetik] varyasyonlarla ve rastgele-olmayan seleksiyonla var olabilir."[28] Rastgele-olmayan seleksiyon, Darwin tarafından bile en güçlünün hayatta kalması (gerçi bu ifade ilk kez Herbert Spencer tarafından 1864 yılında kullanılmıştı) olarak tanımlanmıştı.[29] Pirsig ise şöyle söyler:

> "Ne için en güçlü? Hayatta kalmak için mi en güçlü? Bu yaklaşım, durumu 'hayatta kalanın hayatta kalması' haline indirger, ki bu da bize bir şey anlatmaz. 'En güçlünün hayatta kalması' ifadesi, yalnızca 'en güçlü' 'en iyi' ile eşdeğer görüldüğünde anlam kazanır; bu da 'Nitelik' demektir. Ve Darwinciler herhangi bir eski Niteliği ifade etmeye çalışmazlar, tanımlanmamış Niteliği kastederler. ... Doğal Seleksiyon, Dinamik Niteliğin işidir. Dolayısıyla Nitelik Metafiziği ile Darwin'in Evrim teorisi arasında herhangi bir çelişki yoktur."[30]

Pirsig, daha sonrasında her dinamik kazancın varlığını sürdürebilmek adına statik dayanağa ihtiyaç duyuşunu vurgulamıştır:

> "Protein adı verilen o statik molekül, o kocaman, kimyasal olarak 'ölü', plastik-vari molekül, Dinamik molekülü çevreler ve hassasiyetinden faydalanarak onu avlamaya ve yok etmeye çalışan ışığı, ısıyı ve diğer kimyasalların saldırısını engeller. DNA adı verilen Dinamik molekül, statik moleküle ne yapacağını söyleyerek müdahil olur, yıprandığında statik molekülü yenisiyle değiştirir, hatta henüz yıpranmamışken kendini bile yenisiyle değiştirir ve olumsuz koşulların üstesinden gelmek adına kendi yapısını değiştirir...

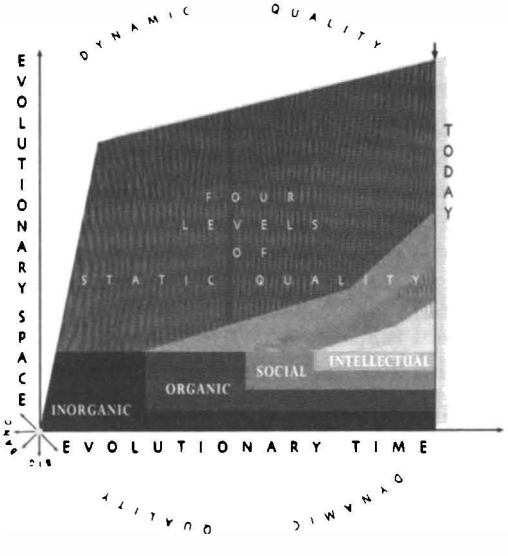
28. Bu saptamayı, 24 Şubat 1999'da Oxford'da "Zekânın Evrimi" üzerine verdiği halka açık bir konferansta David Deutsch'un anlattıklarına borçluyum.

29. Herbert Spencer, *The Principles of Biology* (London: 1864), I, 3, 12.

30. Pirsig (2011), Bölüm 11, s. 156.

"Tüm biyolojik evrimsel biçimlerin Dinamik fonksiyon ve statik fonksiyon olarak bu şekilde ayrımı evrimin daha yüksek seviyeleri boyunca devam eder. Besin maddelerini hücreye alıp zehirli maddeleri dışarıda tutmak adına yarı-geçirgen hücre duvarının oluşumu, statik bir dayanaktır. Kemikler, kabuklar, post, kürk, oyuklar, kıyafetler, evler, köyler, kaleler, ritüeller, semboller, kanunlar ve kütüphaneler de statik dayanaklardır. Tüm bunlar evrimsel dejenerasyonu engeller.

"Diğer yandan hücre reprodüksiyonunda cinsel tercihe izin vermek ve büyük bir DNA çeşitliliğine imkân vermek adına mitozdan mayoza doğru kayma, Dinamik bir ilerlemedir. Hücrelerin kolektif organizasyonu neticesinde bitki ve hayvan adı verilen metazoa topluluklarının oluşumu da dinamik ilerlemedir. Cinsel tercih, simbiyoz, ölüm ve rejenerasyon, topluluk, iletişim, spekülatif düşünce, merak ve sanat da öyle."[31]



Resim 8.3: Pirsig'in Nitelik Metafiziğinde Dört Farklı Değer Düzeyi, evrimsel zaman *içindeki ortaya çıkışlarını göstermek açısından şematik olarak düzenlenmiştir (© David Thomas 2012).*

Doğal seleksiyonun önceden belirlenmiş bir amacının olmadığı düşüncesi, evrim biyologlarının inandığı bir aksiyomdur. Pirsig bu görüşü kabul etmişti, ama farklı bir açıdan yaklaşarak zamanda geriye doğru bir bakışla bu görüşü bütünüyle dönüşüme uğrattı. Dinamik Niteliğin ilerleyişinin her zaman Statik Biçimlerin kendi seviyesindeki ve daha aşağı düzeylerdeki sınırlarından uzaklaşma yönünde olduğunu gördü (resim 8.3):

31. Pirsig (2011), Bölüm 11, s. 159-60.

"Hayatı yerçekimi yasasına karşı organize itaatsizlik olarak bile tanımlayabiliriz neredeyse. Bir organizmanın bu yasaya karşı çıkabilme düzeyinin evrimleşme derecesinin ölçüsü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, basit bir tekhücreli yalnızca kendi sili üzerinde hareket edebilirken solucanlar mesafe yönlerini belirleyebilir, kuşlar gökyüzünde uçar ve insan Ay'a kadar gider."[32]

Bir süreç olarak doğal seleksiyon, ne yönde yol aldığı konusunda hiçbir şey bilemez; *çünkü herhangi bir şey "bilecek" olan bir "bilen"den yok*sundur. Yine de her bir organizma, Niteliğe ulaşmak adına sınırlandırmalara karşı mücadele verir. Darwin'in doğal seleksiyonunun dinamiği budur, rastgele-olmayan seleksiyonun peşinde koştuğu amaçtır bu. Doğal seleksiyonun canlı türleri adına gizli bir amacı yoktur; *çünkü canlı türleri* basitçe, canlı içindeki Dinamik Niteliğin acil yönelimlerinden (yiyecek ve güvenlik arayışı, çiftleşme veya bu gibi "iyileri" güvenceye almalarını sağlayan sosyal hiyerarşi düzeni içinde doğru konum arayışı gibi) geriye kalan Statik Biçimlerdir. Tek tek bakıldığında organizmalar ölür, fakat DNA'ları Dünya'da yaşam başladığından beri kesintiye uğramadan kendini tekrar eden dinamik bir oto-replikasyon sürecini yönetir.

"Ahlak" kelimesini normalde toplumsal otoritenin telkin ettiği davranışlar için kullanırız; ama Pirsig'in iddiasına göre bir metafizik tümüyle değer üzerine kurulu olduğunda doğal bir ahlak oluşur. Dinamik Niteliğin, belli bir düzeydeki Statik Biçimlerden kendini kurtarma çabası ahlaki bir mücadeledir; ancak açgözlülüğün, bencilliğin veya cinsel kontrolsüzlüğün tetiklediği biyolojik dürtüler halinde görülebilecek daha alt düzeydeki Dinamik Niteliğin fazlasını sınırlamak anlamında yine aynı Statik Biçimlerin üstlendiği rol de ahlakidir. Bu dürtüler, daha üst seviyede toplumun istikrarını tehdit edebilir.

"Nitelik Metafiziğinde inorganik biçimlerin kaos karşısında zafer kazanmasına imkân veren 'doğa kanunları' adlı ahlak vardır; biyolojinin açlık ve ölüm şeklindeki inorganik *güçlere karşı zafer kazandığı 'orman kanunu'* adlı ahlak vardır; sosyal biçimlerin biyoloji karşısında zafer kazandığı bir ahlak, yani 'kanun' da vardır; ve toplumu kontrolü altına almak konusunda halen mücadele vermekte olan entelektüel ahlak vardır."[33]

32. Pirsig (2011), s. 155-56.
33. Pirsig (2011), Bölüm 13, s. 172.

Bu ayrı tabakalar, Platon'u iki diyalogunda meşgul etmiş olan Güzeli İyiden ayırma problemi konusunda da yol gösterir.[34] Bir düzeyde bize güzel gelen şey, bir diğer düzey için iyi olmayabilir. Ahlak, daha yüksek olan değerler daha aşağı değerleri kontrol altında tutabildiğinde işlerlik gösterir (bkz. resim 8.4) ve en üst düzeydeki Dinamik Nitelik, nihai söz sahibi olacaktır. Eğer Dinamik Nitelik başarısızlığa uğrarsa, o organizma veya kurum veya kavram sonlanır ve yerini almak için rakipleri hızla harekete geçecektir.



Resim 8.4: Master of the Housebook, Aristo ve Phyllis, 1483-87, drypoint baskı, çap 159 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Aristo'nun, güzel Phyllis'e, sırtına binmesi için izin verdiği *şeklindeki efsane*, Aristo'ya büyük hayranlık duyan akademisyenlerin gözünde filozofun itibarını düşürmek adına bir 13. yüzyıl rahibi tarafından uydurulmuştur. Böylesi büyük bir aklın dünyevi zevklerin etkisi altında kalmasına dair bu manzara, geç dönem ortaçağ düşüncesini hayli eğlendirmiştir.

Cinsel çekim, dinamik Niteliğin biyolojik düzeyde bir ifadesidir, bizi fiziksel güzellikle baştan çıkararak gençlik ve doğurgan sağlık adına seçimler yapar. Diğer yandan, çocukların başarılı şekilde yetiştirilmeleri, genellikle ebeveynlerin her ikisi tarafından çok daha uzun süreli bir adanmışlık gerektirir; fiziksel çekimin yerini

34. Socrates, *Greater Hippias* ve *Philebus* adlı eserlerde "güzel"in tanımını arar.

biyolojik sevme eğilimi alır. İnsanoğlunun çocukluk dönemi o kadar uzun sürer ki, genellikle büyükanne ve büyükbabalar da çocuk büyütme sorumluluğunu paylaşmak durumunda kalırlar. Modern dönem öncesi toplumlarda teyzeler, amcalar ve daha uzak akrabalar da aile ilişkilerinin yakınlık düzeyine belli derecede bağlı olmak kaydıyla benzer şekilde işin içindeydiler. Sosyal kurumlar akrabalık rollerinin yerini alıp bir kısmını daha etkin ve güvenli kılarken, Afrika'da bir çocuğu yetiştirmek için koca bir köyün ancak yeteceği *söylenir. Eski antropologlar*, uzun vadede ayakta kalabilen kabilelerin her zaman birey karşısında merhametsizliği ön planda tuttuklarını bildirmişlerdir. Bu kabilelerde bireyin biyolojik dürtüleri totem ve tabularla, ritüel ve ergenliğe geçiş ayinleriyle, doğurganlık festivalleri ve arınma seremonileriyle kontrol altında tutulur ve bireyler, hatalarının bedelini acımasız cezalarla öderler. Nitelik Metafiziği tüm bu uygulamaları, Dinamik Niteliğin işlerliği sonucu toplumsal yapıya yerleşmiş kazanımları koruyan statik toplumsal dayanaklar olarak görür.

Bir ebeveyn veya daha büyük bir kardeş, genç birey *için rol model teşkil edebilir;* daha büyük bir grup içinde ise, evine kupalarla dönen veya tanrılar namına konuşan karizmatik ve başarılı bir birey bu konumda olabilir. Bir akraba grubunu bir arada tutan bağlar, bizi koruyan sosyal kurumlara transfer edilir; bu kurumlar ister bir din, bir sendika, bir ulus devlet, ister –oyunlarda – bir spor ekibi olsun. Sosyal Nitelik Biçimlerinin kendi hayatlarımıza nasıl müdahil olduğunu görmek adına kanıtların oluşturduğu kuralları kısa süreliğine biraz esnetelim.

Elbiselerimiz, biyolojik hayvandan bir toplumun üyesi olmaya doğru mutluluk verici geçişimize işaret eder. Toplum içinde çıplak dolaştırılsaydık sosyal kimliğimizi kaybederdik ve neticede korkunç derecede korunmasız hissederdik. Sosyal bir organizasyon içinde kendimizi pijamalar içinde kimseye görünmemeye çalışır halde gördüğümüz o tuhaf rüyalar, bu konudaki endişemizi açıkça ortaya koyar. Yalnızca giyinik olmayı istemekle kalmayız, aynı zamanda her ortamda doğru kıyafeti giymeyi isteriz. Bir kıyafetin sosyal statü göstergesi olma gücü polis memurunun kıyafetinde, resmî gece elbiselerinde, gençlerin salaş tarzında ve rock yıldızlarının gösterişinde belirgindir. Thorsten Veblen, statüyü nasıl gösterdiğimize –sosyal nitelik biçimlerine– dair gözlemlerini bir tür bilime

çevirmiştir. *The Theory of the Leisure Class** (1899) adlı kitabında zengin bir adamın karısının uzun, dalgalı etekler ve uzun kollu elbiseler giyip şık bir şapka takmasının, yalnızca çalışamayacağını ilan etmekle kalmadığını, aynı zamanda çalışmaya ihtiyacının da olmadığını gösterdiğini söyler; bu, kocanın durumunu minnetle yansıtan bir statüdür. Böylesi elbiseler ve pahalı eşlerle birlikte dünyanın çeşitli yerlerinde birkaç yazlık ve kır evi, bunlara ulaşabilmek adına bir jetin ardından bir güzel sanatlar koleksiyonu da böylesi dikkat çekici bir tüketim anlayışı adına kusursuz bir araç vazifesi görür. Biyolojik düzeyde tavus kuşunun kuyruğu böylesi gösterişlerin ne kadar ciddi boyutlara varabileceğini gösterir; tavus kuşu bunu potansiyel bir eşe kur yapmak ve rakiplerini ekarte etmek için kullanır. Plutokrat da benzer sosyal kazanımlar arayışındadır; *çünkü yeni edinilen paranın kanıtlaması gereken çok şey vardır ve bir güzel sanatlar koleksiyonu da, edinilmesi zaman ve boş vakit gerektiren gelişmiş bir zevkin varlığına işaret eder. Birçok demiryolu baronunun, demir çelik devinin, petrol zenginininin* isimleri, Amerika'da halka açık koleksiyonların isim listesinde Rembrandt'la, Titian'la, Turner'la ve diğer takdir görmüş ustalarla beraber bağış sahibi adı altında şöhreti yakalar.[35] Çağdaş güzel sanatlar da dönemimizin süper zenginleri tarafından aynı amaçla benimsenir. Bu süper zenginler, Venedik Bienalinde sergiye katılan ülkelerin Sanat kurumlarının desteklediği yükselen yıldızları not ederler ve bir hafta sonrasında alenen ticari bir organizasyon olan Art Basel'de aynı Sanatçıların eserlerini satın alırlar. Böylesi alımlar fiyatları yükseltir ve şöhreti artırır, bu sosyal etkileşim ağının tüm taraflarını yüceltmiş olur.[36] *Çağdaş koleksiyoncuların duayenlerinden olan Charles Saatchi*, Aralık 2011'de, "Bu insanlardan herhangi biri, bir sanat eserine bakmaktan gerçekten zevk alıyor mudur acaba?" diye sormuştur; "benim karanlık küçük sırrım şu ki, sanat dünyasındaki birçok insanın sanata karşı pek bir his beslemediğini ve iyi bir sanatçıyı da yetersiz bir sanatçıdan ayıramayacak seviyede oldu-

* Thorstein Veblen, *Aylak Sınıfının Teorisi*, Çev. Enver Günsel, Tutku Yayınevi, Ankara. (y.h.n.)

35. S.N. Behrman, bu duruma dair klasik bir açıklamayı *Duveen* (London: Hamish Hamilton, 1953) adlı eserde sunar.

36. Venedik Bienali ve Art Basel arasındaki bu karşılıklı bağımlılık, birinin statü verdiği, diğerinin para aldığı bu durum Olav Velthuis tarafından 'The Venice Effect' adlı makalesinde anlatılmıştır, *The Art Newspaper Magazine*, Haziran 2011, s. 21-24.

günu *düşünüyorum*; tabi bu sanatçı, başkalarının onayını – geçerlilik kazanmış bir onay– kazanana kadar."[37]

Sosyal düzeyde Pirsig, Dinamik Niteliğin, insanlarda sosyal tutunma açısından güçlü bir enstrüman olan şöhrete doğru nasıl mutasyona uğradığını ele almıştı. Modern kitle iletişim araçlarının pek de büyük olmayan başarılar göstermiş insanları bile şöhretli isimlere dönüştürerek yaptığı yaygarayı hor görme eğilimindeyizdir. Eğer Homeros'a güvenecek olursak Bronz Çağ'da durumun farklı olduğunu söyleyebiliriz; *çünkü Homeros*, savaşlardaki ve rekabetçi sporlardaki kahramanlıklardan bahsediyordu veya rekabete dayalı diğer seçkin özellikleri ilahi *lütfa*, hatta ilahi akrabalığa sahip olmanın bir göstergesi olarak görüyordu. Böylesi kahramanlar hatırlanıyor ve onlar için şarkılar yazılıyordu. Orta*çağda* ve daha sonraki dönemde aristokratik statü, hanedan armalarıyla gösteriliyordu. Bu durum, Shakespeare *için de*, tiyatrodan kazandığı paranın bir kısmıyla ailesi için hanedan arması satın almasına neden olacak kadar önemliydi. Rönesans dönemi İtalya'sında çizim sanatlarındaki seçkinlik, doğuştan ve zenginlikten gelen ünün üstünde bir şöhret getirebiliyordu. Vasari, en yüksek *virtu*'ya sahip zanaatkârların kazandığı ölümsüz şöhreti okurlarına hatırlatmaktan hiç bıkmamıştı.

Sanayi devri öncesi toplumlarda soylular (birtakım mecburiyetlerin kölesi olmayanlar) arasında onur ve itibar aktif şekilde savunulmak durumundaydı; sosyal ölüm anlamına gelen onur lekeleri, gerektiğinde şafak vakti tabancalarla temizleniyordu. "İtibar, itibar, itibar –Ah, işte kaybettim itibarımı, varlığımın ölümsüz tarafını kaybettim işte ve geriye kalan bu iğrenç yaratık! İtibarım İago, itibarım" (*Othello*, 2.3). Aynı oyunun daha sonraki bölümlerinde o meşhur itibar yıkıcı ustasına şöyle söyler:

> "Erkek ve kadında sevgili lordum, iyi bir isim
> Ruhlarının hemen göze çarpan mücevheridir:
> Cüzdanımı çalan kişinin çaldığı şey çöptür; çaldığı önemsiz bir şeydir, hiçbir şeydir;
> Benimdi, şimdi onun oldu ve zaten binlercesinin kölesi olmuştu:
> Ama her kim ki benden iyi şöhretimi çalar,
> Kendisini zengin etmeyen bir şey çalmıştır benden
> Ama beni yoksul bırakan şeydir çaldığı."
>
> (*Othello*, 3.3)

37. Charles Saatchi, 'Vileness of the Art World', *The Guardian*, 3 Aralık 2011.

Onur, itibar, şöhret veya Niteliğin Sosyal Biçimlerine ne isim verirsek verelim, birbirinden ayrı özne ve nesnelerden oluşan bir metafizik tarafından görülebilir durumda değildir. Diğer yandan Niteliğin öncelik kazandığı bir metafizik, bu fenomeni evrimsel tarihe yerleştirir ve gücüne saygı duyar, yıldızlar için düzenlenen bir ödül töreninde veya siyasi mitinglerde görülen en yapay biçimlerinin bile gücüne önem verir. O devasa halkla ilişkiler endüstrisi, bu gücü manipüle etmek için vardır. *Şöhret, şöhretin üstündeki düzeyde yer alan entelektüel değerlere bir hakarettir, ama daha* aşağıdaki biyolojik düzeyde Dinamik Niteliği mest eder.[38]

8.3 Sanat ve Nitelik Metafiziği

"Niteliğe verdiğimiz isimler ve şekiller yalnızca kısmen Niteliğe bağlıdır. Bunlar, hafızamızda biriktirdiğimiz *a priori* (önsel) imgelere de bağlıdır. Nitelik olayında, sürekli olarak önceki deneyimlerimizle benzerlikler bulmak arayışındayızdır." *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'ndaki bu ifadeden ikinci kez alıntı yapıyoruz. Pirsig'in olgun metafiziğinde bu önsel imgeler, bir kültürü şekillendiren Statik Biçimlerdir –veya kalıplardır–.[39] Hayatın, sanatı taklit ettiğini fark ettiğimizde, içinde bulunduğumuz anı yorumlayabilmek adına Statik Biçimlere bağımlılığımızı görmüş oluruz. 1712 yılında *The Spectator* için yazdığı bir makalede Addison, "Sanat eserlerine daha çok benzediklerinde Doğanın Eserlerini daha hoş bulmamızın" nedenini ele almıştı.[40] Bu fenomen, on sekizinci yüzyıl gezginlerini kendilerine resimleri hatırlatan manzaraları aramaya itmişti, bazen kırsal bölgelere bakmak için manzarayı çerçeveleyen ve sarı renge boyayan renkli Claude camlarını kullanıyorlardı. Dönemin İngiliz toprak sahipleri, eski çiçek bahçelerini kazdırıp yerine bir Claude Lorraine resminde (resim 2.13)

38. Pirsig (2011), bölüm 20, s. 274-278.

39. Bu bağlamda Pirsig, Kant'ın "a priori" olarak algıladığı durumdan ziyade açıkça "prior", yani "önsel" değil, "öncel" demek istemiştir.

40. *The Spectator*, 414, 25 Haziran 1712, alıntının yer aldığı makale John Dixon Hunt, 'Picturesque', yer aldığı eser *Grove Art Online:* Oxford Art Online, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/ art/T067408 (erişim Ağustos 27, 2009). Entelektüel kategorilerin bir janr olarak manzara resmine karşı öncelikli düşüncesi Gombrich tarafından "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" adlı çalışmasına ortaya çıkarılmıştı (1950), yeniden basıldığı kaynak *Norm & Form, Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1966), s. 107-121.

gördükleri çayırlarla, göllerle, harabelerle ve çobanlarla tamamlanan "resim gibi" parklar yaptırıyorlardı. John Constable, İngiliz kırsalına dair resimleri güzel sanatların kabul edilebilir örnekleri arasına girene kadar bu geleneklere (Statik Biçimlere) karşı hayli mücadele vermek durumunda kalmıştı. Günümüzde İngiltere'de kentlerde oturanlar, kendilerine Constable'ın manzaralarını hatırlatan kır sahnelerine hayranlık duyuyorlar.

Belli bir manzaranın "iyi bir fotoğraf" ortaya çıkaracağı düşüncesini taşıyan insanlar, genellikle bu ilişkiyi yanlış tarafından algılıyor demektir. Onları belli bir kır manzarasının güzel olduğunu düşünmeye iten unsur, aslında muhtemelen hatırlarındaki güzel fotoğraflardır (gerçi görünümlerden aldığımız hazzın biyolojik bir temeli de olmalıdır, belki hem avcıları hem de avı sergilediği için olabilir). Pirsig'in *Lila* adlı kitabında Lila ve Phaedrus, Hudson Nehri boyunca yolculuk ederlerken, Lila hiçbir şey olmadan yol aldıkları saptamasını yaptığında Phaedrus bu illüzyonu şöyle açıklıyordu:

> "Şu anda bir şeyler oluyor ve sen bunun önemsiz olduğunu düşünüyorsun, çünkü bu konuda hiç film izlemedin. Ama eğer Hudson Nehri'nde yolculuk eden insanlara dair arka arkaya üç film izlemiş olsan ve belki bir de Washington Irving ve Hudson Nehri'nin tarihi hakkında bir belgesel seyrettikten sonra bu yolculuğa çıkmış olsan, o zaman 'vay canına ne harika' derdin..."[41]

Bizler kendimizi geçmişin biçimlerine daldırırız; resimlere, hikâyelere, filmlere ve kültür başlığı altına sığan ne varsa hepsine; şimdiki zamandan kaçmak için değil, değerini öğrenmek için dalarız. Bu biçimlere fazlasıyla bağlı hale geldiğimizdeyse görüşlerimiz ve eylemlerimiz "geleneksel" olur. Ama eğer önce bunları içimize çeker, sonra kendimizi Dinamik Niteliğe bırakırsak "yaratıcı" oluruz. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında Hudson Nehri Okulunun manzara ressamları, Amerikalıların, bu "vahşi doğanın" engin arazilerinin güzelliğini takdir etmelerine yardımcı oldular. Bu ressamlar da üzerinde çalıştıkları temayı Burke'nin yüceye dair yaptığı anlatımdan elde etmişlerdi; bu anlatım da sayısız Avrupalı manzara ressamı tarafından filtreden geçirilmişti. Bu eserler, 1872 yılında da Kongreyi Yellowstone Ulusal Parkını kurmaya yöneltti.

41. Pirsig (2011), Bölüm 10, s. 138.

İnorganik, biyolojik, sosyal ve entelektüel değer biçimleri arasındaki ayrım, sosyal açıdan kabul edilen sanatlara dair algımızı karartan birçok başka güçlüğü de çözüme kavuşturur. Pirsig, Dinamik Nitelik ilavesiyle Nitelik Metafiziğinin bu dört düzeyinin kapsamlı –her şeyi içerirler– olduğunu, ama paylaşılmaz olmadığını söyler. Bir nesne veya bir insan, çeşitli düzeylere dahil olabilir. Örneğin Mona Lisa, bir kavak ağacından kesilmiş bir panel üzerine yapılmıştır; kavak ağacı, kendi odunsu yapısının, biyolojik biçimlerinin içinde belli inorganik bileşikleri organize etmiştir. Buna inorganik alçıtaşı ve mineral pigmentlerden oluşan bir kaplama ilave edildiğinde, bu statik değer birikimlerine eğer istersek "nesne" diyebiliriz. Müzeler ve galeriler tarafından görevlendirilen eser korumacıları, öncelikli olarak sanat eserlerinin bu düzeyiyle ilgilenir, bir panelin arkasını da önü kadar dikkatle değerlendirirler.

Leonardo'nun kendinden önceki portrelerin Statik Biçimlerini nasıl çıkış noktası olarak aldığını, önceki nesillerden İtalyan ve Flaman ressamların enine boyuna düşünerek aldıkları kararları ve yine kendi gençlik döneminden gelen kararları takip ettiğini görmüştük. Sonrasında bu kalıpları kendi resmi için aradığı şekillere ve tarza uyacak şekilde yeniden düzenlemek üzere Lisa del Giocondo'nun çizimlerini yapmış olmalıdır. Ardından, yağ bazlı pigmentleri kullanmak konusundaki geçmiş deneyimlerinden yararlanarak her bir fırça darbesini ustalıkla vurarak resmini yaptı; portredeki her bir mimik, ayna-benzeri illüzyon yakalama amacına yönelik olarak yapılmış bir Dinamik Nitelik egzersiziydi. Onun kendine özgü darbeleri ise resmin yüzeyinde Statik Nitelik Biçimleri olarak kalmıştır; buradan hareketle, Leonardo'nun başlangıç noktası olarak aldığı daha eski kalıpları da tanımlayarak ve bunları ayırarak ustanın kendine has işaretlerini yeniden canlandırmayı umabiliriz.

Leonardo'nun vasisi Salai'nin mülkünün envanterini tutan noterlik nazarında panelin önemi, parasal değeri olan bir mal kalemine, Niteliğin sosyal düzeyine inmişti. Mona Lisa; daha sonrasında Vasari'nin, Leonardo'nun hayat hikâyesini kaleme alırken resme dair yaptığı tanımlamayla birlikte şöhret yoluna girdi. Vasari, Leonardo'nun ustalığını ne kadar överse övsün, bunu görselleştiremezdi; dolayısıyla Vasari'nin kelimeleri yalnızca resmin *sosyal* itibarını inşa etmiştir. Genç Jonathan Richardson'ın 1721

yılında portreyi incelemesinden sonra tuttuğu notlardan bu kadarını çıkarabiliyoruz. İşinin uzmanı bu hevesli adam, şöyle not almıştı: "Bu ustanın Yaşamını kaleme alırken Vasari'nin etraflıca bahsettiği *Jocunda'dan* bahsetmek isterim. Resmi büyük dikkatle inceledim, manzarayı ve her bölümünü ve her açıdan babamla aynı şekilde düşünüyorum..."[42] Richardson, resim ve heykel üzerine öncü olacak nitelikte bir kitap için malzeme toplamak üzere Paris'teydi; kitabın amacı, daha sonraları Grand Tour olarak adlandırılacak gezintiyi yapan turistlere bir şeyler aktarabilmekti ve Vasari'nin övgüsü onu *Mona Lisa*'ya götürmüştü. Anlaşıldığı kadarıyla Richardson'ın babasında *Mona Lisa*'nın bir kopyası vardı; oğlunun yazdığı metni düzenlerken de resmi övmek konusunda herhangi bir tereddüdü olmamıştı. Diğer yandan, göründüğü kadarıyla genç Richardson Leonardo'nun ustalığını kıyaslayacağı kalıpların ne olduğunu bilmiyordu; çünkü kayıt altına almaya değer hiçbir Nitelik olayı onun incelemesinde yer alma imkânını bulamamıştı. Son dönemde de birçok turist, benzer bir kopukluğu hissetmek durumunda kalıyor.

On dokuzuncu yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, portresi yapılan kadınla ilgili fanteziler kuran eleştirmenlerin *Mona Lisa*'yı süperstar seviyesine yükseltirken, resimdeki ustalığı göz ardı edişlerini görmüştük. "Gerçek sanat, sanat yapmak için uğraşılıyormuş gibi görünmeyen şeydir" diyen Rönesans kriteri düşünüldüğünde, onların bu yaklaşımı Leonardo'nun sanatçılığına bir övgü durumundadır diyebiliriz. Ama resmi yapılan Lisa'nın biyolojik Niteliğine ilgi gösterirken Leonardo'nun eşsiz entelektüel başarısını görmezden geliyor olmaları dolayısıyla eleştirmen olarak bizim saygımızı kaybetmiş olurlar.

Mükemmellikten ziyade orijinalliğe yönelen bir çağdaş güzel sanatlar eseri, başarılı olabilmek adına şöhrete daha fazla bağımlı olacaktır; çünkü yeni bir eserin kıyaslanarak değerlendirilebilmesini sağlayan geçmiş Statik Biçimlere referans yapmayı reddetmektedir. Ayrıca hiçbir ortak amacı, tarzı, aracı veya anlamı paylaşmayan eserler arasında Niteliğe dair karşılaştırmalı yargılara varabilmek de mümkün değildir. Örneğin, Tate Gallery tarafından 50 yaşının altındaki bir Britanyalı güzel sanatlar icracısına verilen Turner Ödü-

42. Jonathan Richardson, *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in* Italy (London: 1722), s. 16.

lünün seçici heyetinin, en iyi dört aday arasından anlamlı bir seçim yapabilmesi mümkün değildir; çünkü yaptığı seçim bir radyo, bir kalem, bir çift terlik ve bir şişe cin arasından seçim yapmaktan pek farklı görülemez. Günümüz Sanatında bu tür yarışmalar muhakkak ki promosyon niteliğinde organizasyonlardır, yılda bir hafta boyunca da olsa medyanın ilgisini güzel sanat eserlerinden oluşan küçük bir seçki üzerine çevirmiş olur. Kazananların genellikle en fazla umabileceği şey ise "peki bu sanat mı şimdi?" sözünün havada uçuştuğu halkın haykırışları neticesinde şöhret katsayılarını daha da artırmaktır; bu esnada da verdikleri eserlerin kültürsüz kimseler için fazla sofistike olduğu imasını eksik etmezler.

Sanat ticareti işinin profesyonelleri şunu çok iyi bilirler ki, yapmaları gereken şey şöhret veya sosyal sermaye yaratmaktır. Mesela 2008 yılında Damien Hirst'in eseri *For the Love of God*'ın (2007), istenen rakam olan 50 milyon pounddan satılmadığını öğrendik. (Küçük) Bir insan kafatasının bir platin kalıpla yapılmış gerçek boyutlu kopyasının, dişleri dışında bütünüyle elmasla kaplanmasından oluşan eser, varsayımsal olarak ölüm ve sonsuzluk üzerinde düşünmeye davet eder, bir oligarşinin çariçesi için "ölümlü dünya" gerçeğini Faberge-sınıfı, pırıltılı bir şekilde hatırlama anıdır. Veya eğer eserin verdiği mesajın, müşterilerinkinden ziyade Hirst'in saplantılarını yansıttığını düşünürsek belki de anlatılmak istenen bu değildi. Elbette bu kafatası, kullanılan materyaller açısından belli bir parasal değere zaten sahipti, buna kafatasına renk katan kuyumcularının (Bentley & Skinner) belirgin yeteneklerinden doğan ilave değeri de ekleyebiliriz. Ama *For the Love ofGod*'ın fiyatı, güzel sanatların bilinmediği dönemde belki de karşılığını bulamayabilirdi; özellikle de hem herhangi bir geçici nesneye bir konsept yükleyebilen kavramsal sanat geleneklerine hem de değerli materyallere dair bir illüzyon yaratımındaki beceriye bu materyallerin kendisinden daha fazla değer veren Rönesans geleneğine karşı durduğu için. *The Art Newspaper*'da verilen bilgiye göre; Hirst, menajeri Jay Jopling ve elmas kafatasının mülkiyetini paylaştığı bildirilen yatırımcı grup, kafatasını, beraberinde bir katalogla birlikte dünya turuna çıkarma önerisi getirmişlerdi. Bu promosyonun ticari değeri, eserin yalnızca ulusal müzelerde veya halka açık koleksiyonlarda sergilenmesine izin verilmesiyle gözlerden ırak tutulacaktı. Eserin sosyal profilinin bu şekilde yüksel-

tilmesinden sonraki sekiz yıl içinde herhangi bir alıcı çıkmaması durumunda eser müzayededede satılacaktı.[43]

Kültürlerin, pratik veya estetik değeri olmayan objelere nasıl da büyük bir sosyal önem yükleyebildiği, herhangi bir etnografik koleksiyon ziyaret edildiğinde açıkça görülebilir. Bu durum, ortaçağ Hıristiyan dünyasında antik kalıntılara verilen değerle de gösterilebilir. Hıristiyan hacılar, yüzyıllar boyunca Hıristiyan dünyasını enine boyuna dolaşarak azizlerin hürmet gören beden parçalarının yaydığı ruhani ışığa erişmeye çalıştılar. Bazı azizlerin mezarları tarihsel olarak onaylandı (Canterbury'deki Thomas à Becket'in mezarı gibi); ama İsa, Meryem Ana, Vaftizci Yahya ve ilk havarilerle ilgili çok az şey hakiki olabilir. Gerçi böylesi inanç objelerinin sosyal etkisi çok büyük boyutlarda olmuştur. Atlantik kıyısındaki Santiago de Compostela bu konuda çok belirgin bir örnektir. Havari James'in MS 44 yılında Kudüs'te infaz edilmeden önce İspanya'da vaaz verdiği inancı, ilk kez on yedinci yüzyılda kabul gördü, sonrasında naaşının İspanya'ya geri getirildiği iddiası da ilk kez dokuzuncu yüzyılda kayıt altına alındı.[44] Santiago'daki kalıntıların İsa'nın havarisiyle bağlantısının olması ihtimali neredeyse sıfıra yakınken, sadece kronolojik olarak bir ihtimal olduğu söylenebilir. Buna rağmen hacı olmak isteyen inananlar, on binlerce kişilik gruplar halinde bölgeye akın ettiler ve sundukları bağışlarla Fransa ve kuzey İspanya yolunda muhteşem kiliseler kurmakla kalmadılar; aynı zamanda Asturias, Castile ve Aragon krallıklarını da, Müslümanların İber Yarımadası'ndaki varlığına son vermek adına büyük bir sefere çıkabilecek kadar zenginleştirdiler. Bizim dönemimizde de kültür turizmi birçok yoksul ekonomiyi benzer şekilde dönüşüme uğratmıştır.

Tarihi bir kalıntının, kendisine atfedilen doğaüstü güce sahip olsun ya da olmasın potansiyel bir sosyal Nitelikle yüklü olduğu kesindir. Vasari, Michelangelo tarafından yapılmış bir çizime "tarihi eser" değeri verdiğini belirttiğinde, yeni bir entelektüel değer

---

43. "Mücevher kafatası satılamazsa müzayedeye gidecek, diyordu Damien Hirst", haberin yer aldığı kaynak *The Art Newspaper*, 18 Kasım 2008. Damien Hirst, *For the love of God: the making of the diamond skull*, ed. Jason Beard (London: Other Criteria/White Cube, 2007).

44. *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, ed. F.L. Cross & E.A. Livingstone (Oxford: Oxford University Press, 1997), altında yer aldığı başlık 'James, St, the Great'. James'in idamı Acts 12.2'de kayıt altına alınmıştır.

sistemini desteklemek adına yerleşik bir sosyal değeri kullanmış oluyordu.[45] Vasari, en fazla hayranlık duyduğu zanaatkâra ait bir kişisel yadigâra elbette değer vermiş olabilir; ama çizimi, aynı zamanda Michelangelo'nun *virtu*'sunun bir örneği olarak da değerli görmüş olmalıdır. Olağanüstü zanaatkârların yarattığı görsellere dair yaptığı yazılı tasvirler onların mükemmelliğini tam olarak aktaramazken, bu ustaların çizimleri bunu başarabiliyordu; böylece zaman içinde kâğıt üzerine yaptıkları çalışmalardan oluşan koleksiyonu, sayısız virtüözün öykündüğü modeller halini aldı. Ressamlar bu piyasayı doyurmak adına daha o dönemde asitle oyma yöntemiyle imza basıyorlardı. Ünlü bir isme dayanan bir *virtu* objesinin sosyal değeri, statik Niteliğinin entelektüel açıdan ortaya çıkışıyla (bu Niteliği fark edebilenler için) bir araya geliyordu. Bir resimde veya çizimde –veya bir müzik parçasında, bir spor müsabakasında veya herhangi başka bir sanat dalında– saklı mükemmelliği görebilmek açısından gerekli referanslara sahip olmayan insanlar, genellikle gördükleri eseri yavan bulurlar.

İmgelem Biçimleri

Pirsig'in Nitelik metafiziği, tüm saptamaların uyuşmak durumunda olduğu kusursuz ve nihai bir gerçeklik modelinin varsayımsal gerçekliğini, Hakikati temsil etmez. Bunun yerine gerçekliği Sokrates öncesi filozofların tanımladığı değişken akıntıya geri döndürür; bunu yaparken de önümüzdeki yolu aydınlatmak adına son derece önemli bir hamleyle Sokratesçi İyiyi de işin içine dahil eder. Nitelik, bu farklılık yaratan, geçtiği yerde iz bırakan unsur için kullanılabilecek bir diğer kelimedir. Evrene ve canlı türlerinin doğal seleksiyonla evrimine dair bilimsel yaklaşımımız, mevcut Niteliğe gösterdiğimiz reaksiyonlar çerçevesinde geçmişin biçimlerini yorumlayışımıza bağlıdır. Benzer bir etkileşim de insan yapımı eserlerin daha incelikli hale getirilmesinin ardında yatan sebebi ortaya koyar. "Modern sanat sistemi", Paul Oskar Kristeller'in 1951 yılında saptadığı üzere ilk kez on sekizinci yüzyılın başlarında formüle edilmiş entelektüel bir eserdir aslında. Kristeller'in keşfi, birçok estetikçiye Sanatı tanımlamak yönündeki çabalarından vazgeçmek durumunda bırakacak kadar büyük bir şok yaratmıştı;

45. Vasari (1912), Cilt 2, s. 645.

bu estetikçiler, kelimenin kaynağının tarihsel olaylardan bağımsız bir temelinin olmadığına ikna olmuşlardı. Belki de bir gün Güzel ve İyi tarafından yönlendirilen bir sanatı da fark edeceklerdir.

Niteliğin uyandırdığı dürtülere karşılık vererek yaşarız. Nitelik, yorumlayışımız öncesi kavradığımız değer olarak kabul edildiğinde, tüm entelektüel sistemler, formüle edildikleri yerde ve anda etkinlik gösteren faktörlere bağımlı ikincil unsurlar halini alır. Tanrı, dinin saygı duyulan dilinde teolojiden ve kutsal metinlerden önce gelir ve kutsal metinlere sadakat gösterenler teolojiyi göz ardı etmek pahasına kendilerine bir idol yaratırlar. Nitelik Metafiziği, eski metafizikten çok daha fazla şeyi açıklığa kavuşturur ve bunu sade ve zarif bir şekilde yapar; gerçi Nitelik, açıklamaların ve teorinin engeli olmadığında en iyi şekilde takip edilebilir.

Ama artık nihayet imgeleme dayalı, anlık algıların yerine anlamlı imgeler koyan sanatları konumlandırabileceğimiz kapsamlı bir kavramsal çerçevemiz var. Bu yaklaşım, bir zamanlar çocukluğumuzda olduğu gibi güvenle oyun oynayabileceğimiz hayali bir dünya yaratır bize. Doğrudan doğayı taklit eden bir sanat, bir kültürün değerlerine gözlerini kapatmış olurdu; ama –Platon'un müsaadesiyle– böyle bir sanat yoktur. Herman Melville, *MobyDick*'i yazarken kendi balina avcılığı deneyimlerini doğrudan doğruya kurgu karakterlerle dolu hayali bir hikâyeye uyarlamamıştı. Aynı zamanda daha önceki kitapların edebi geleneklerinden ve kültürel kodlarından da faydalanmıştı ki, faydalandığı eserler arasında İncil ("Bana İsmail deyin") ve son dönemde araştırmacıların fark ettiği üzere Thomas Beale'in *Natural History of the Sperm Whale* (1839) [İspermeçet Balinasının Doğal Tarihi] adlı eseri de vardı.[46] Doğayı doğrudan inceleyen bir bilim dalı da yoktur. Fizikçiler, biyologlar ve meteorologlar kendilerinden öncekilerin bıraktığı kalıpları, alanlarındaki araştırmaların mevcut durumunu başlangıç noktası olarak almak suretiyle ressamlar ve yazarlar gibi hareket ederler; ve bu noktada Dinamik Niteliğin tespit ettiği çelişkileri, hataları ve çirkinlikleri düzeltmeye çalışırlar. Böylesi icracıların eserlerini ne kadar iyi veya kötü yapıldıkları çerçevesinde değerlendirdiğimizde, içlerinden en iyi olanları sanatçı sayılır. Eğer

46. Bkz. Steven Olsen-Smith, 'Introduction to Melville's Marginalia in Thomas Beale's *The Natural History of the Sperm Whale*', *on Melville's Marginalia* Online: http://melvillesmarginalia.org/UserViewFramesetIntro.php?id=7%20i (erişim 7 Ocak 2013).

eserlerini, ürettikleri bilgi açısından değerlendirirsek, bu durumda iyi olanlar bilim insanları olacaktır; filozoflar güvenilirlik skalasında bir miktar daha alt sırada yer alırken, kâhinler en alt kısmı teşkil eder.

Doğayla doğrudan etkileşimler Dinamik Nitelik aracılığıyla gerçekleşir. Bu Dinamik Nitelik, Statik Biçimlerimiz olan sosyal ve entelektüel anılarımıza göre yorumladığımız heyecandır. Bu kesişime verdiğimiz reaksiyonlar, paylaştığımız biyolojik yapı ve ortak kültür ölçüsünde başkalarında da yankı bulacaktır. Armalardaki aslanlar gerçek aslanların enstantane fotoğraflarından daha doyurucu görüntü verir, çünkü biçimleri daha akılda kalır özelliktedir ve daha zengin çağrışımlardan faydalanırlar. Çocukken bizleri içlerine çekmiş olan oyuncaklar da Statik Biçimlerdi, bunlar sayesinde dünyayı ve bu dünyanın içindeki yerimizi keşfettik. Yaratıcı sanatçılar, geleneğe daha bağımlı çağdaşlarını zora sokan problemler karşısında çözümler üretene kadar kültüre ait Statik Biçimleri yeniden ve yeniden kombine ederler.

Platon tarafından hata eseri "taklit" olarak tanımlanmış sanatlar (Tablo 1 ve 2), Nitelik Metafiziğinin alt kısmındaki iki düzey olan inorganik ve biyolojik değer biçimlerini kabul etmeksizin duygularımız üzerinde etkili olurlar. Küçük çocuklar, "gerçek" dünyayı yalnızca belli belirsiz algılayıp, "-mış gibi" dünyayı canlı ve anlam dolu bulmak konusunda yalnız değildir. Gündelik yaşamda dikkatimizin o kadar büyük bölümü sosyal biçimlerle meşguldür ki, Nitelik Metafiziğinin daha aşağıdaki iki düzeyi ortadan kalktığında bile bu sosyal biçimlerin yönlendirmelerine göre hareket ederiz. Entelektüel biçimler daha bile büyük bir otonomiyle işlerlik gösterir. Ekrandaki veya sahnedeki arkadaşlar ve âşıklar, sempatimizi kazanacak şekilde rollerini yapıyorlarsa ilk görevlerini yerine getirmişler demektir. Sonrasında da sahte kılıçlarla açılan yaralara inanmayı tercih eder ve ahşap bir sahnenin Fransa'nın uçsuz bucaksız kırları olduğunu seve seve kabul ederiz. Ölümle biten trajedileri ve evlilikle biten komedileri izler ve sonrasında da eve dönerken karakter seçimlerini, oyuncuların performanslarını ve senaryonun artı ve eksilerini eleştirir veya överiz. Nitelik her daim içimizdeki dehadır; çünkü değerlerimizi biçimlendiren ve yeniden biçimlendiren unsur, Niteliğin tezahürleridir. Toplum içindeki yıpratıcı deneyimlerin veya bitmek bilmeyen hayat memat

meselelerinin getirdiği zor seçimlerle bir sonraki karşılamamıza, ancak ve ancak bu değerler imgeleme dayalı sanatların deneyimiyle uyum içerisinde tutulduğunda hazır olabiliriz.

8.4 İyi, Sıfat Olmasının Yanı Sıra Aynı Zamanda İsimdir

Pirsig, Nitelik Metafiziğinde ölümsüzlüğü, daha yüksek bir değer düzeyini kontrol eden daha düşük değer düzeyi olarak tanımlamıştı. Örneğin sanatsal değerin tayini, sanat eserinin şöhretine bakılarak ve mevcut sosyal değerinin etkisi altında kalınarak belirlendiğinde böylesi bir durum ortaya çıkmış olur. İnsanlar sosyal Niteliği dayanılmaz bulduğunda, kendi yargılarını oluşturmalarına yetecek zamanı, enerjiyi veya kaynakları bulamadıklarında veya kişisel çıkarlarının etkisi altında hareket ettiklerinde bu durum ortaya çıkabilir. Örneğin resim koleksiyonu sahipleri, bir kopyanın veya bir çırağın eserinin, aslında yaşlı bir ustanın orijinal eseri olabileceği şeklinde bir düşüncenin cazibesine kapılabilirler. Dolayısıyla on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Rembrandt'ınmış gibi görünen tüm resimlerin, Rembrandt'ın resmi olarak ilan edildiğini öğrenince şaşırmıyoruz; oysaki Rembrandt'ın birçok çırağının olduğu bilinmektedir ve şöhretinin, taklitçileri ve sahtecileri de harekete geçirmiş olabileceği tahmin edilebilir.

Yirminci yüzyılın başlarında Rembrandt araştırmacıları; sanatçıyı, sadece gölgesini taşıdığı için kendisine mal edilen çalışmalardan kurtarmaya karar verdiler. 1909 ve 1923 yıllarında W.R. Valentiner tarafından yayımlanan kataloglar hakiki Rembrandt sayısını yaklaşık 700 adede indirdi; 1930 yılında Abraham Bredius sayıyı biraz daha aşağıya çekerek 611 yaptı ve 1969 yılına gelindiğinde Host Gerson tarafından ilan edilen sayı 420 oldu.[47] 2011 yılı itibariyle de Rembrandt Araştırma Projesi Başkanlığı, sayıyı 320'ye kadar çekti.[48]

Birçok koleksiyoncu ve galeri müdürü, duvarlarındaki Rembrandt resmi, ustanın "çevresine ait", "ustaya ithaf edilmiş" veya

47. Ernst van de Wetering (ve çalışma arkadaşları), *A Corpus of Rembrandt Paintings: Vol. IV, Self-Portraits* (Amsterdam: The Rembrandt Research Project, 2005), Önsöz, ix.

48. Martin Bailey, 'Rembrandt Research Project ended', *The Art Newspaper*, no. 221, Şubat 2011, s. 8.

"ustanın kopyası" haline geldiğinde yasa boğulmuşlardır muhtemelen; ama 1936-45 yılları arasında Hans van Meegeen'in on yedinci yüzyıl Hollanda resimlerinin sahtesini yapmak konusundaki utandırıcı başarısının ardından (Bedius'u bile "Vermeer'in ilk dönem resimlerinden biri" ile kandırmıştı) hiç kimse eser sahibinin belirsizliği halinde iddiasını savunabilecek durumda değildi.

Statik Biçimlere *kendi* düzeylerinde başvurulmasının ardından modifiye edilen sanatsal Nitelik yargıları elbette ki bütünüyle uygundur; çünkü bu statik biçimler, etrafında yeni bir fikir birliği oluşabilecek Niteliğe giden yoldaki yegâne rehberlerdir. Bir resmin bir sanatçı yerine bir başka sanatçıya mal edilmesi, bu konudaki geçmiş dönem saptamaları ister söz konusu yeni saptamayı yapan eleştirmen tarafından, ister ondan önceki eleştirmenler tarafından yapılmış olsun, her zaman Dinamik Nitelikle geçmiş yargılar arasında bir diyaloga neden olacaktır.

Raphael'in *Madonna of the Pinks* adlı çalışmasını bir örnek olarak ele alabiliriz. Resim 1854 yılında 4. Northumberland Dükü tarafından ustanın hakiki bir resmi olarak satın alınmıştı. Ancak bu iddia zaten daha o dönemde zamanın en önde gelen Raphael araştırmacısı olan Johann David Passavant tarafından reddedilmişti. Zaman içinde Passavant'ın otoritesi –sosyal etkisi– ağır bastı; böylece resim, yalnızca kayıp bir Raphael resminin en iyi 50 versiyonundan veya kopyasından biri olarak kabul edilir hale geldi. Sonrasında 1992 yılında Nicholas Penny, resmin hakiki olduğunu ilan etti. Ulusal Galeri'de çalışan bir Raphael uzmanı olan Penny, modern bilimsel teknikleri kullanarak sosyal fikir birliğini kırmayı başarmış oluyordu. Kızılötesi reflektografla panel üzerinde yapılan çalışma, Raphael'in gençlik dönemine ait tarzda bir taslak çizimi ortaya çıkarmıştı; bu da resmin gerçekliğiyle ilgili değişen düşünceleri yalanlıyordu (çünkü böylesi bir taslak çizim, bir kopyada bulunamaz). Penny'nin kanıtı ilan edildiğinden beri elli araştırmacı, taslak çizimin ve resmin Niteliğinin, Raphael'im imza eserleriyle uyumlu olduğu şeklindeki değerlendirmesini kabul ettiler. Böylece Alnwick kalesinde yüzyıldan uzun bir süredir unutulmuş biçimde asılı duran bir resim, birdenbire ulusal bir hazine haline geldi; öyle ki mevcut dük resmi satışa çıkardığında, Ulusal Galerinin yeni müdürü, tüm ulusu resmin "korunması" gerektiğine ikna etti. Kültürel Mirası Koruma Fonu ve vatandaşla-

rın katkılarıyla 22 milyon pound toplandı, vergi imtiyazlarıyla birlikte istenen rakam olan 35 milyon pounda ulaşıldı.[49] Esere atfedilen özelliklerdeki değişim, resmin sosyal değerini bine katlamıştı.

Geniş kitlelerce benimsenen bir yaklaşıma göre bir resim fiziksel değişime uğramadığı sürece (örneğin temizlenmesi gibi) ister ünlü bir usta ister yetenekli bir kopyacı tarafından yapıldığı düşünülüyor olsun, her şekilde eşit ölçüde övgüye layık görülmelidir. Bu yaklaşımdaki hata, bir resimdeki Niteliğin nesnede yattığının varsayılmasındadır; oysaki hem özne hem de nesne, Nitelik ilişkisinin kapsamındadır. Pirsig'in ikinci kitabı bize bunu öğretiyor.

"Lila Nitelikli mi?" sorusu, Phaedrus'un kitabın başlarında üzerinde uzun uzun düşündüğü bir sorudur ve hikâyenin büyük bölümü boyunca da aklına takılır. Lila Blewitt, ilkokul yıllarında "tanıyabileceğiniz en sakin, hoş karakterli kızdır", ancak aradan geçen yıllarda onu değiştirecek çok şey yaşanmıştır.[50] Artık ağır makyajı ve kışkırtıcı kıyafetleri, ailesi ve arkadaşlarıyla bağlantısını kaybetmiş bir kadını işaret etmektedir; toplum içindeki yönünü bulmak adına cinselliğe bağımlı hale gelmiştir ve bunun bir sonucu olarak da toplumdaki yeri, üzerinde oturduğu bar sandalyesi kadar yanardönerdir. Peki Lila Nitelikli miydi?

Pirsig, 2011 yılında kitap için yazdığı yeni girişte, metni inandırıcı görününceye kadar tekrar tekrar yazdığını söylüyor ve bunun neticesinde 3 kilit karakterin üstlendikleri rolleri şöyle ortaya koyuyordu: "Phaedrus öncelikli olarak entelektüel. Rigel öncelikli olarak sosyal ve Lila da öncelikli olarak biyolojik." *Lila*'yı bir roman olarak okumak çok kolaydır, hikâyenin içine gözleri bulandıran felsefe pasajlarının serpiştirilmiş olduğu bir roman olarak okunabilir. Ama hikâye, Nitelik Metafiziğini örnekleyerek ortaya koyar. Anlatıcı, Phaedrus'un sorusunu, Lila'nın karakterinin çelişkilerini Nitelik Metafiziğinin çeşitli tabakaları (resim 8.1) içine yerleştirerek yanıtlarken Nitelik Metafiziğini gözler önüne sermiş olur: "Biyolojik olarak Lila hoş biri, sosyal açıdan standartların oldukça altında, entelektüel olarak ise hiç yok. Ama Dinamik yönden... Ah!

---

49. Bu resmin atfedilişi ve edinimi hakkındaki kanıtlara dair bir özet çalışma, National Gallery web sitesinde yer almaktadır: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/how-tospot- a-raphael erişim 5 Ağustos 2009.
50. Bölüm 31, s. 419.

İşte bu görmeye değer. Onda yırtıcı denecek ölçüde Dinamik bir şeyler var. Tüm o saldırganlık, o sert konuşma tarzı, o tuhaf şaşkınlık içindeki mavi gözler..."[51]

Bu yanıtın bile Nitelik hakkında öğrendiklerimize dair daha geniş kapsamlı bir bağlamda anlaşılması gerekir:

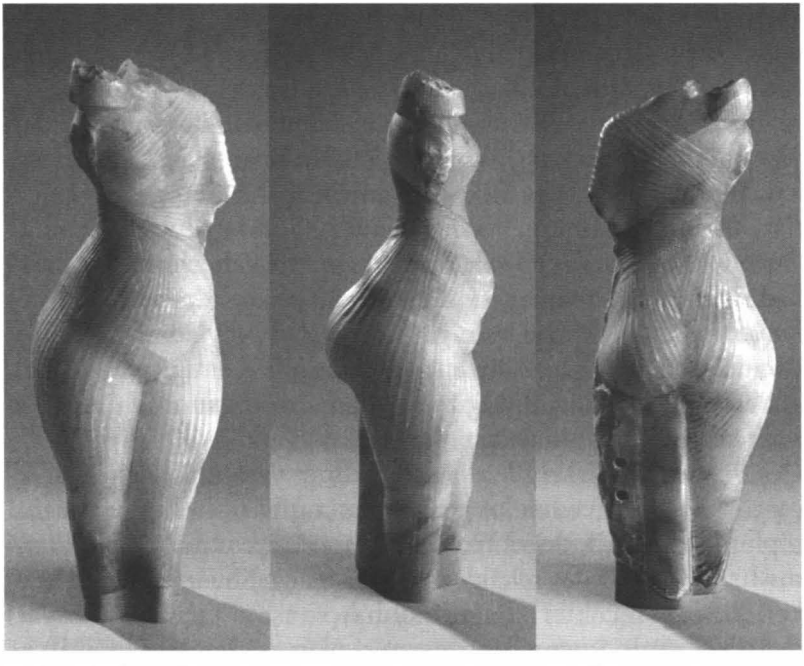
> "Lila'nın niteliği yoktur; Nitelik Lila'ya sahiptir. Hiçbir şeyin Niteliği olamaz. Bir şeyinizin olması ona sahip olmanızdır ve bir şeye sahip olmak ona hükmetmektir. Hiçbir şey Niteliğe hükmedemez. Eğer bir hükmetme ve sahip olma durumu varsa, Lila'ya hükmeden ve ona sahip olan Niteliktir. Lila, Nitelik tarafından yaratılmıştır. O, bu Niteliğin değişen statik biçimlerinin bir birleşimidir."[52]

"Nitelik, bir organizmanın çevresine gösterdiği reaksiyondur": bu eşitliğin iki tarafının etkileşime girmesini sağlayan araçtır. Güzellik, bakanın gözlerinde değildir; ama bu göz ve ardındaki akıl, güzellik olarak deneyimlediğimiz dinamik ilişkinin bir yarısını oluşturur. Winckelmann, *Apollo Belvedere* (resim 7.2) karşısındaki hislerini tanımlarken şöyle yazmıştı: "Göğsüm derin bir saygıyla kabarıyor ve sanki bir kehanetin verdiği canlılıkla şişmiş gibi inip kalkıyor..."[53] Derin saygı, Winckelmann'ın bu deneyime yaptığı bir katkıydı. Bir başka eleştirmen ise farklı bir kalıba dayanarak aynı *Apollo*'yu bir dans ustası olarak tanımlıyordu.

Nitelik yargıları yalnızca revize edilmekle ve tersine çevrilmekle kalmayabilir, aynı zamanda bazen kasıtlı olarak yanlış yöne çekilebilir. Sanat eserlerinin sahtesini yapan kişiler, uzmanlar tarafından bilinen referans eserlerle (Statik Biçimler) işe başladıklarında bilhassa tehlikelidirler. 2003 yılında Bolton Müzesi ve Sanat Galerisi tarafından satın alınan *Amarna Prensesi* (resim 8.5), bu duruma örnek olabilecek bir vakadır. Satıcı tarafından bu heykelciğin, büyük-büyük babası tarafından 4. Egremont Dükünün Devon'daki hanesinin içeriğinin satışı sırasında satın alındığı söylenmişti. Eserin kökenine dair bu ifade 1892 tarihli bir satış kataloğuyla örtüşüyordu, gerçi kayıt altına alınan bu kaleme dair herhangi bir görsel referans veya anlaşılır bir tanımlama yoktu. Heykelin sımsıkı, kat kat elbisesi Mısır Amarna döneminden (yak-

51. Pirsig (2011), Bölüm 13, s. 176.
52. Pirsig (2011), Bölüm 11, s. 150.
53. Winckelmann (2006), s. 334.

laşık MÖ 1350-1334) kalan ve biri Louvre Müzesinde, diğeri de Pennsylvania Üniversitesi Müzesinde yer alan başka iki kadın gövdesi heykeliyle benzerlikler içeriyordu. Bolton heykelciği, bu iki eserle kıyaslanmak durumundaydı ve ikisine göre de daha üstün görünüyordu. Daha büyük, şehvetli bir bedeni vardı, kireç taşı veya kuvarsit yerine yarı saydam kaymaktaşından oyulmuştu ve figürün arka kısmındaki büyütülmüş kalçalar, Firavun Akhenaton için yapılmış heykele özgü abartılı biçimleri andırıyordu.



Resim 8.5: Shaun Greenhalgh, "*Amarna Prensesi*", yaklaşık 2002, kaymaktaşı (fotoğraf Bolton Müzesi)

Bu tuhaf figürü inceleyen Antik Mısır uzmanları, heykelin hikâyesinin güvenilir olduğuna inanıyorlardı ve heykeli reddetmek adına herhangi bir teknik sebep göremiyorlardı. Bu noktada Güzelliğin bu akademisyenleri bu oyulmuş taşa bağladığını ve bunun neticesinde de çıplak ve giyinik biçimlerden oluşan şehvetli kombinasyonu çok beğendiklerini, heykelin özellikle de Antik Mısır'ın iki büyük şöhreti olan Kraliçe Nefertiti ve Akhenaten'in kızını

temsil ediyor olması ihtimalinden zevk aldıklarını düşünebiliriz. Bu heykelcik ender bulunan, önemli ve göze hoş gelen bir antik eserdi. Sahibinin, heykelin Bolton'daki yerel müzede (müzede halihazırda bir Antik Mısır koleksiyonu vardı) kalması halinde 440.000 pounda satmaya razı görünüyor olması da, satıcı daha yüksek bir fiyata elden çıkarmayı kabul etmeden önce bir fon yaratarak heykeli bölgede tutmayı bir aciliyet haline getirmişti.

Sahtecilik, 2006 yılında aynı kaynaktan gelen Asur rölyeflerinin sahte oluğunun anlaşılmasıyla (bunu sağlayan sebeplerden biri, eserlerdeki atların semer takımlarındaki tarih hatasıydı) ortaya çıktı. İki eser de Greenhalgh ailesinden geliyordu. Aile, on beş yıl boyunca sayısız sahtecilik yapmış ve sahte eser pazarlamıştı. Anneleri Olive, ki tutuklandığında 83 yaşındaydı, kaymaktaşından yapılmış prensesi makul bir özgeçmişle donatan Egremont satış kataloğunun bir kopyasını satın almıştı. Baba George, heykelcik için aile sınırlarını aşmayan uygun bir hikâye uydurmuştu ve 47 yaşındaki oğulları Shaun da tüm bu eserleri bahçelerindeki barakada yapmıştı. Shaun, güvenilmez anne babasından daha ilgi çekici bir adamdı. Polise verdiği ifadede şöyle söyledi: "sahteciliğe dönmüştü, çünkü bir sanatçı olarak asla hak ettiği şekilde fark edilemeyeceğini düşündüğünü ve sanat dünyasının da yalnızca ünlü kişilerce yapılmış sanat eserleriyle ilgilendiğini"[54] söylüyordu. Çeşitli mecralarda sergilemiş olduğu imge yaratımı yeteneği açıkça görülüyordu ve her başarılı sanatçı gibi o da bu yeteneğini toplumun yerleşik değer biçimlerini modifiye etmek için kullanmıştı. Ama Mısır heykelciklerinin, aracıların Shaun'un kendi heykellerine verecekleri değeri oldukça aşan tarihsel (sosyal) değerleri vardı. Saygın bir özgeçmişi olan eserler, tanınmayan ve hayattaki sanatçılar tarafından yapılmış aynı eserlerden çok daha değerli görülürken; bu çelişki, uzmanların ustalığını sorgulatan bir kırgınlığa vesile olmaya devam edecektir.

İnsanlar, uzmanları kandırabilen kişilere genellikle gizliden gizliye bir hayranlık besler; ama sahtecilik, bir kültürün değerlerine ait kayıtları tahrif ettiği için ahlak dışı olmaya devam etmektedir. Eğer Han van Meegeren, o (tatsız) resimlerinin, on yedinci yüzyıl ustası Vermeer tarafından kariyerinin zirvesine çıkmadan

54. Channel 4'te yayımlanan polis görüşmeleri, 15 Mayıs 2008, *Cutting Edge: The Artful Codgers.*

önce gençlik yıllarında yapılmış ilk dönem dini çalışmalar olduğuna dünyayı ikna edebilmiş olsaydı, bu büyük ressama dair çarpıtılmış ve alçaltılmış bir görüşümüz olacaktı. Sahtekârlığı açığa vurulmuş kişilerin bekleyebileceği en iyi sonuç, taklit eserleriyle ünlü olup, aldatmaya çalıştıkları pazarın ta kendisinde kendilerine özgü bir getiriye sahip olmalarıdır. Shaun Greenhalgh, bu mertebeye 2010 yılında ulaştı; o sene *Amarna Prensesi* adlı eseri ve Asur rölyefleri, Metropolitan Polis Hizmetleri Sahte Eser ve Sahtecilik Araştırmaları departmanının bir sergisinde Victoria ve Albert Müzesinde yer almıştı. Sergide sahte eserleri üzerinde çalıştığı barakanın da daha küçük bir versiyonu yer alıyordu, bu sahte eserler arasında *Prenses* adlı eseri için çalışırken yaptığı iki deneme heykeli de vardı. Bunlar, Greenhalgh'ın başyapıtının kesinlikle *Amarna Prensesi* olduğunu da ortaya koymuş oluyordu.

Nitelik Metafiziği, öznel yargılar vasıtasıyla veya bilimsel unsurlara dayanarak içinde yol aldığımız nesneler dünyası olarak görülen dünyayı olayların yanlış yorumlanışı olarak ifşa eder. Darwin, canlı türlerinin sabit yapılı olmadığını, yalnızca kayıtlı tarihin kısa kapsamı dahilinde değişmez göründüklerini göstererek biyolojiyi sağlam temeller üzerine oturtmuştu. Fosiller de bize bambaşka bir hikâye anlatıyordu; tıpkı cichlid balıklarının Afrika'nın üç büyük gölündeki farklı ekolojik ortamlara uyan türleri gibi veya farklı besin ürünlerini ve çiçekli bitkileri ya da köpekleri ve güvercinleri melezleştiren insanlar gibi. Artık bütün dünyayı –fiziksel, biyolojik, sosyal ve entelektüel– bazı sonuçları diğerlerine tercih eden değişimlerin bir ürünü olarak görebiliriz. Bu bağlamda "tercih edilen", "değer verilen"e eşdeğerdir. Eğer mevcut yaşam formları, birçok nesiller boyu sayısız canlı arasındaki başarılı rekabet ve mücadelelerin ulaştığı son noktayı temsil ediyorsa, başlıca gerçeklik, bu canlılara yaşam mücadelelerinde, üreme ve ölüm sürecinde yol gösteren değerdir. Bu gerçekliğe karşı gösterdiğimiz reaksiyon, İyi veya Kötüye dair belirgin ve anlık duygumuzdur; bu duygu, doğanın verdiği ödül ve cezalarla daha da güçlü hissedilir hale gelir. Nitelik, bize hayatın tehlikeleri ve fırsatları arasında yol gösterir ve ardımızdan gelen yavruların hangisinin bu macera dolu sürece devam edeceğinin seçimini yapar.

Nitelik Metafiziği, seçeneklerimizi algılayabileceğimiz net ve kapsamlı bir çerçeve sunar. Hatta taşlar konusunda Doktor Johnson

ile Piskopos Berkeley arasında hakemlik yapmamıza bile imkân verir. Piskopos, Johnson'ın Hayat hikâyesini yazan Boswell'in iddia edeceği şekilde "maddenin var olmadığını kanıtlamak" peşinde olmamıştı. Descartes'ın bir felsefi mirasçısı olarak Berkeley, bir nesnenin, kendisini algılayacak bir özne olmadan bir varlığının olmadığını öne sürmüştü. Johnson, taşı tekmeleyerek farkında olmadan da olsa Berkeley'in vurgulamak istediği noktayı örnekle açıklamış oluyordu. Tekmelenmeden önce o taşın –bildiğimiz kadarıyla– herhangi bir biyolojik, sosyal veya entelektüel değeri yoktu. Nitelik Metafiziğine göre taş, bu haliyle yine de bir inorganik değerler birikimi durumundaydı; bölgenin sahil şeridindeki erozyonla, eriyik haldeki yeryüzünün soğumasıyla ve nihayetinde Big Bang'le başlamış olan büyük kozmik dramla türetilmişti (resim 8.3).

Tekmelenmesiyle birlikte bu taş, biyolojik değerlerle sarmalanmış hale geliyordu; ki gezintiye çıkmadan önce ayakkabılarını çıkarmış olması durumunda doktor açısından Niteliği hayli tatsız bir taş olurdu bu. Sosyal değerler düzeyinde ise taşın pek az bir etkinliği vardır; gerçi dostluklarının ve saygısının bir göstergesi olarak Johnson'ın Harwich'e kadar Boswell'e eşlik etmesiyle beraber, bu sosyal değerler onlar için daha etkin hale gelmişti. Entelektüel düzeyde ise bu taş, felsefe tarihindeki yerini almıştır. Berkeley, düşünmeyen bir nesnenin, kendisini algılayacak bir akıl olmadığı sürece "mutlak bir varlığının" olmadığını öne sürmüştü.[55] Nitelik Metafiziği ise taş böylesi bir ilişki içinde olmadığında biyolojik, sosyal veya entelektüel değeri olmadığını söyleyen bir formülasyonu tercih eder.

Motosikletler ve sahipleri de birbirlerine Nitelikle bağlanmıştır. Ani bastıran bir sağanakta Parma Bologna otoyolunda motoru teklemeye başlayan herhangi bir motosiklet sürücüsü de bunun farkına varacaktır. Çünkü bu koşullar altında sürücümüz, dikiz aynalarında gitgide daha yakında gördüğü o koca kamyonların lastiklerinden sıçrayan sular altında kalacaktır. Ben de işte o yolda problemin teşhisini yapamadığım için son derece tehlikeli bir durumun içinde aciz halde kalmıştım. Motorlardan benden daha iyi anlayan biri olsa sıcak bujilerin üzerine akan soğuk yağmur sularının seramik yalıtımı çatlatabileceğini, doğabilecek kısa dev-

55. George Berkeley, *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (Dublin, 1710), §3.

renin silindir başlığına ulaşması sonucu kıvılcım yapamayan bujinin yakıt buharını ateşlemekte yetersiz kalacağını bilirdi. Böylesi bir sanatçı, bir sonraki köprüde kenara çeker, bu gibi acil durumlarda hızır gibi yetişen yedek sette buji varsa değiştirir, yağışın azalmasını bekledikten sonra da akan trafiğin hızına uygun bir şekilde görece daha güvenli yol alırdı.

Kant'ın aksine Pirsig, kendi metafiziğini soyut kelimelerin şatafatlı ve karmaşık yapısıyla izah etmekten kaçınmıştır. Bunun yerine kahramanı Phaedrus'u dramatik bir hikâyenin içine yerleştirmişti; böylelikle olayların gelişimine reaksiyon verebiliyor, bunlar üzerinde düşüncesini yansıtabiliyordu. Motosikletler, değer yoksunu bir sanayi toplumunun vahşi metaları olarak görüldüklerinde edepsiz, kirli, gürültülü ve tehlikeli nesnelerdir; aştığı yeşil ovalara, temiz havaya ve kırsal bölge kasabalarına karşı bir meydan okumadır motosiklet. Pirsig ise bu makineyi iç içe geçmiş bir değerler sistemi olarak görerek motosikletinin performansına yanıt verebiliyor ve hırıltısını yol boyunca düzgün bir tonda sürdürebiliyordu. Motoruna gösterdiği bu ilgi, iyi yapılmış bir işin ardından hepimizin hissettiği, Dinamik Niteliğe yanıt verenlere doğanın olmazsa olmaz bir ödül olarak verdiği hazla da karşılık bulmuş oluyordu. Teknolojiyle uğraşırken bu tatmini hiç yaşamamış insanlar vardır, adı *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı* olan bir kitaptan uzak duracak kadar yabancılaşmış haldedirler teknolojiye. Pirsig, her şeyin –motosiklet bakımı da dahil– değerler üzerinde temellendirildiği bir dünya görüşüyle onların bu yabancılaşmasına karşı durmaya karar vermiştir. Böylelikle teknoloji, bir el kitabıyla birlikte o eski sanat içerikli anlamına geri dönmüştür. Motosiklet vakasında ise oldukça kirli bir işten söz edebiliriz, en kapsamlı el kitabının bile önceden tahmin edebileceğinin ötesinde, olaylara dinamik şekilde yanıt verebilen bir sanat tarafından aşılan bir iştir bu.

Kayıtlı tarihin ilk dönemlerinden meşhur bir öykü anlatıcısı da kahramanlarının her hareketinde bir değer görmüştü. Şöyle seslenir:

"Adam böyle seslendi ve katırların rahatlıkla çekebildiği o yepyeni arabayı bu yaşlı adamın sivri sözlerinin korkusuyla aceleyle alıp getirdiler; tahtırevanı da üzerine yerleştirdiler. Koca tutacıyla şimşirden yapılma katır

koşumlarını bağlı olduğu kazıktan alıp birer birer halkalarına yerleştirdiler ve dokuz gezlik koşum halatını (koşumun kendisiyle beraber) getirip arabanın güzelce parlatılmış pürüzsüz direğine en dibinden bağladılar, sonra halkayı kazık üzerinden kaydırıp tutacın iki tarafından üçer tur iple bağladılar ve sonrasında da güzelce sıkıp bir kancayla sağlama aldılar."[56]

Homeros, Priam'ın Hektor'dan daha genç oğullarının katır arabasını hazırlayışını anlatmaktadır. İnsan katili Achilles'in çadırının önünde, bedeni yıkanmamış, köpeklere yem edilmiş halde yatan en büyük oğlu Hektor'u evine geri getirecek arabadır bu. Bu daha genç oğulları ise tanrısal ağabeylerine kıyasla birer utanç kaynağıydılar, ama yine de görevlerini dikkatle yaptılar ve başarıyla tamamladılar; zaten epik bir eser de seyircinin veya okurunun değer çıkarabileceği ihtişamlı eylemlerle ilgilenir yalnızca.

Lila'da, Phaedrus'un hava koşullarına, akıntıya ve teknesinin güvenliğine gösterdiği ilgiyi *Odesa*'yı hatırlatır şekilde anlatan pasajlar yer alır. Homeros'un konusu her daim *arete*'dir ve *arete*, Latincedeki "sanat" kelimesiyle aynı Hint-Avrupa kökenini paylaşan Yunanca kelimedir.

Nitelik Metafiziği, Homeros döneminin, arkaik ve klasik Yunan'ın kültürünü Platon'un ilk diyaloglarını da dahil eder şekilde algılayabileceğimiz bir çerçeve sunar bize. Sonrasında da Batı dünyasının entelektüel geleneğine, Platon'un Statik Biçimlerle sınırlanmış değer anlayışından arındırılmış bir şekilde dışarıdan bakabilmemizi sağlayan bir platform sağlar. Örneğin Pirsig, bir "tasvir", bir kavramla eşleştirildiğinde bilginin ortaya çıktığı şeklindeki Kant'ın yaklaşımını kabul ederken, bir yandan da böylesi bilişsel yargıların ne güzellik ne de beğeni içerdiği şeklindeki iddiasını açıkça reddeder. Aksine, ilk etapta "tasvir"i fark etmemizi sağlayan unsur Pirsig'e göre Niteliktir, yani Güzel ve İyi anlayışıdır.

Nitelik Metafiziği, Hindu ve Budist düşüncesine giden yoldaki dilsel ve kültürel bariyerleri de aşar; çünkü "Lila Nitelikli midir?" sorusu, zen ustası Joshu'nun sezgilerle kavranabilen hikâyesini, yani "*koan*"ı bizim anlayabileceğimiz kelimelerle ifade eder; *koan*'da soru şöyledir: "Bir köpek, Buda karakterine sahip midir?"[57] Bu soruya verilecek yanıtın, ana gerçekliğinin söz öncesi bir değer

56. Homer, Çev. Lattimore, *Iliad*, 24.265-74.

57. Pirsig (1999), Bölüm 26, s. 320; Pirsig (2011), Bölüm 11, s. 149.

içermesi itibariyle rasyonel bir metafizik çerçevesinde açıklanabilmesi olağanüstü bir başarıdır. Pirsig, Niteliğin Statik Biçimleri ile Dinamik Nitelik arasındaki ayrımın yazıya dökülmüş ve dökülmemiş Dharma'ya karşılık geldiğini de öne sürmüştür. Hindu inanışı Dharma'da da kurallarda ve ritüellerde bulunan düzen ve doğruluk ilkesiyle hiçbir kural kitabının bulunmadığı doğruluk ilkesi ayrımı vardır. Pirsig'in iddiasına göre, Zen meditasyonunun amacının yazılı olandan azat olunarak yazılı olmayan ilkeyi keşfe çıkmak olduğu söylenebilir.[58]

Pirsig tarafından *Lila*'da keşfe çıkılan konulardan biri de Nitelik Metafiziği ile yine Platonsuz bir kültüre sahip olan Kızılderililerin bakış açısının paralelliğidir. Kitap, Phaedrus'un öncü antropolog Franz Boas (1858-1942) tarafından yapılmış bir saptamayı hatırlamasıyla son bulur: "Dakota Kızılderilileri, iyiyi sıfattan ziyade bir isim olarak görür."

> İyi, bir isimdir. Olay buydu. ... Nitelik Metafiziği, bütünüyle, iyinin bir sıfattan ziyade isim olarak görülmesi hakkındadır. Elbette ki nihai Nitelik, bir isim veya sıfat veya tanımlanabilir herhangi bir şey değildir; ancak bütün Nitelik Metafizğini tek bir cümleye indirgemeniz gerekirse, o cümle budur.[59]

İyi, isim olarak algılandığında ve "hakiki" de bir sıfat olarak anlamlı formuna döndürüldüğünde, sanat hakkında mevcut varsayımların ortaya çıkardığı çelişki ve anormalliklerin birçoğu kaybolur. Platon da İyi'den bir isim olarak bahsetmiştir. "Her ruh, iyinin peşinde koşar ve yaptığı her şeyi onun uğruna yapar. İyinin bir şey olduğunu tahmin eder, ama işin içinden çıkamaz ve ne olduğunu yeterince kavrayamaz veya onun hakkında başka şeyler hakkında olduğu gibi değişmez görüşlere ulaşamaz...".[60] Platon, biz İyiyi kavrayamadığımız sürece İyinin bize faydası olmayacağını varsaymıştı. Kavranabilen İyinin Dinamik İyi olmadığını ve Dina-

---

58. Nitelik Metafiziği üzerine 2005 yılındaki Liverpool'daki konferanstan. Pirsig'in, bir DVD'ye kaydedilen saptamaları 'Arrive without Travelling' adıyla şu adreste bulunabilir: http://robertpirsig.org/

59. Pirsig (2011), Bölüm 32, s. 439.

60. *Republic*, 505e; Çev. Grube, rev. Reeve in *Plato* (1997), s. 1126. Yunanca metin 'to agathon' ifadesini bu cümlede kullanmaz, ama İyi'yi tartışan bir önceki uzun pasajdaki tekrar eden kullanımına referans yapar.

mik İyiye karşı algılarımızı bütünüyle açabilmek için statik iyiyle bağlarımızı biraz gevşetmemiz gerektiğini öğrendik diyebiliriz.

Ama diğer yandan, bu derli toplu antitez bize kelimelere karşı dikkatli olmayı hatırlatmalıdır; çünkü o cümledeki bu kelimeler bizi kolaylıkla çifte hataya sevk edebilir. Statik İyi, bizi pençesinde kıstırır, biz onu kıstırmayız. Ama onsuz gelişebileceğimizi de düşünmemeliyiz. Bir sahte tanrının köleliğinden kaçarken bir diğerine yakalanmaktan kurtulamıyorsak eğer, bu durumda yapmamız gereken Statik İyiye güvenimizi yeniden gözden geçirmektir.

9
Sanat Kanonları

[*Sanatın Öyküsü*'ne] kendim icat etmediğim bir saptamayla girdim; "Aslında Sanat diye bir şey yok. Yalnızca sanatçılar var." saptaması... bu açılış... tüm kitabın altında yatan teorik pozisyona işaret ediyor. Kısaca, kelimenin daha eski kullanımına geri dönmeyi öneriyorum; "Sanat" kelimesinin herhangi bir beceriyi veya ustalığı belirttiği zamanlara; örneğin "Savaş Sanatı"ndan veya "Aşk Sanatı"ndan veya Whistler'ın yaptığı gibi "o nazik düşman kazanma sanatı"ndan bahsettiğimizde hâlâ kullandığımız gibi. Bu eski güzel kullanım, Romantik Dönemde halen kullanmakta olduğumuz anlamla yer değiştirdi. Bu yeni kullanımda "Sanat" kelimesi, insan zihninin dinle ve bilimle birlikte sınıflandırılabilecek özel bir yetisi konumunda...

E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* hakkındaki basın toplantısından, 1995[1]

1. The Gombrich Archive, danışma tarihi 7 August 2007: http://gombrich.co.uk/papersand-articles/. Basın bildiriminde yer almayan büyük A'yı ve 'I have restored the capital A and The Story of Art'ın giriş cümlelerindeki noktalamaları düzelttim.

9.1 Nitelik Hakkında Sanat Tarihçilerinin Görüşleri

Sanatın Öyküsü'nün ilk basımından kırk beş sene sonra, 86 yaşındaki Gombrich, New York'taki Metropolitan Müzesinde kitap üzerine bir konferans verdi. Nihayet bu konferansla birlikte o meşhur giriş cümlesiyle ne kastettiğini yukarıda alıntıladığımız pasajda açıklığa kavuşturdu. Sanat tarihine bir başlangıç yapmak arayışında olanlar için alçakgönüllülükle yazılmış kitabında Gombrich, Sanat kelimesinin modern dönemlerde transandantal bir gizemi ifade eder şekilde kullanımını göz ardı ederek, kelimeyi daha eski anlamı olan beceri veya ustalığa geri döndürüyordu. Platon'dan başlayarak sanat literatürü üzerine eşsiz bilgisi (bu konuda kusursuz bir antoloji oluşturmuş olan öğretmeni Julius Schlosser'dan kendisine geçen bir ilgi alanı), Romantik filozofların estetik anlayışının ne kadar olağandışı olduğunu, "Fichte, Hegel ve Schelling'in kelimelerle oynayarak Kant'ın eleştirel felsefesini nihai gerçekliklerin gnostik açıklamasına dönüştürüşünü" anlamasına yardımcı olmuştu.[2] Collingwood, bu gnostik formülasyonları özümsemiş ve dünyanın İngilizce konuşulan bölümü için yeniden ifade etmişti; böylece kaleme almış olduğu *Sanatın İlkeleri*, Gombrich'in beyanlarının doğrudan hedefi haline gelmişti. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* adlı eseri, zamanımızın sanat konusunda en çok satan kitabı haline geldi; ama üzerinde fazla konuşulmayan teorik yaklaşımı, günümüzde sanat tarihçilerinin büyük bölümü tarafından göz ardı veya reddedilmeye devam etmektedir.

Gombrich, yirminci yüzyılın başlarındaki siyasi tiranlıkların, Tinin amansız bir kendini açma süreci içinde ilerlediğini söyleyen Hegelci görüşe dayandığını da biliyordu. Bu bakış açısı, "herhangi bir sosyal gelişimin kaçınılmaz doğruluğuna yönelik bir metafizik inanç" doğurmuştu. Komünizm ve Nazizm'in yükselişi, Gombrich'i böylesi inançlara tiksinti duymaya itmişti. O da tüm ırkların, sınıfların, ulusların, mezheplerin veya zamanın inanışlarına saygısından dolayı yirminci yüzyılın güzel sanatlarını eleştirel bir yargıyla ele almaktan kaçınır hale geldi. En azından, modern sa-

2. E.H. Gombrich, inceleme, 'Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert: Probleme der Kunstwissenschaft, I', The Art Bulletin, XLVI (1964), s. 418-20; Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (Vienna: Schroll, 1924).

nata getirilen herhangi bir eleştiriyi dine küfür gibi algılayanlara Metropolitan Müzesindeki basın toplantısının sonunda verdiği karşılık buydu.

Ve bununla beraber Gombrich, sanatı birçok durumda ustalıkla özdeşleştirmiş olmasına rağmen estetikçilerin sanat kavramına yaşattığı dönüşümü hiçbir zaman bütünüyle araştırmaya koyulmamıştı. Bu kavramsal cangıl içinden yolumuzu bulmamız, Pirsig'in Nitelik gerçekliğine dair yaptığı can alıcı açıklamayla mümkün olabildi. Gombrich, göründüğü kadarıyla Pirsig'in kitaplarını okumamıştı; dolayısıyla nesnel objelerle öznel kendimiz arasındaki ayrımdan önce gelecek şekilde, eylemlerimizin evrensel rehberi olan bir Nitelik anlayışından habersizdi. Yine de Niteliğin etkinliğini tanımlamayı başarmıştı:

> "[Yaratıcı sanatçı] geleneğinin ve görevinin kendisine getirdiği problemleri hisseder. Kendi güçlerinin, biçimleri, sesleri ve anlamları kusursuz bir uyum içine sokmaya tek başına yetmeyeceğini hisseder ve haklıdır da bunu hissetmekte. Çünkü bunu yapan asla kendisi değildir ve buna ister şans, ister ilham, ister ilahi lütuf deyin, kendisinin bile beklemediği o şiirin, resmin, senfoninin mucizevi şekilde ortaya çıkışını sağlayan, kendisi dışında bir şeydir."[3]

Pirsig, kişinin kendisi dışındaki bu şeyi –Romalıların dehasını–Dinamik Nitelik olarak adlandırmıştı. Dinamik Nitelik, bizi sıkıntıya sokmuş olan bir problemi alıp deneyim biçimlerimizin ve kültürel kaynaklarımızın süzgecinden geçirirken, bu esnada bize bu Dinamik Niteliğin güzelliğine dayanan bir çözüm sunar. Kişinin kendisi bu süreçte yalnızca bir iletim aracıdır, dolayısıyla ayrı ve bağımsız kimlikler olarak kendimize dair algımız –Budistlere göre kendi illüzyonumuz– "ustalık" uygulamasında çözünür.

Gombrich'in, Pirsig'in getirdiği kazanımlardan haberdar olmadan, sanat uygulamalarında ustalığın vazgeçilmez rolü üzerinde bir başına ısrar etmesi –aksi yöndeki yaygın ve tutucu inanca karşı– derin bilgisinin ve bilgeliğinin göstergesidir. Öznel tercihlerle nesnel unsurlara dayalı umutsuz alternatiflerin arasında sıkışmış bir halde, geçmişin muazzam sanatının öznel tercihleri temel alan bir yaklaşımla yeterince açıklanabilmiş olduğunu red-

3. Gombrich 'Art and Self-Transcendence', yer aldığı çalışma Gombrich (1979), s. 128.

detmişti: böylece o da seçimini ikinciden, yani nesnel unsurlardan yana kullandı. Zamanımızın postmodern kültürü çerçevesindeki nesnel kriterlerin çöküşü, bizi değerlere dayalı bir anlayıştan yoksun bırakmıştır. Ben de buradan hareketle Gombrich'in ve görsel sanatlar ve edebiyat alanlarındaki daha genç tarihçilerin çabalarının bir kısmını gözden geçirmeyi öneriyorum; böylelikle Pirsig'in Nitelik metafiziğinin (veya Rönesans döneminin *virtu* kültürünün ve Homeros Yunanistan'ının değer anlayışının), bu tarihçilere, kendilerini içinde buldukları kıraç topraktan bir çıkış sunup sunamadığını değerlendirme imkânına sahip olabileceğiz.

Bazı sanat eserleri, diğerlerinden daha iyidir. Tüm sanat tarihçileri, bu çok da net olmayan varsayıma katılır. Burada "daha iyi" ifadesi daha eksiksiz, daha ilgi çekici, daha heyecan verici, duygusal ve entelektüel yönden daha doyurucu veya basitçe daha hoş anlamına gelir. Ancak bizler, farkında olmadan Kant'ın mirasçıları olarak bir sanat eserini güzel veya iyi olarak tanımlamaktan kaçınırız; çünkü bu ikinci kelime, çıkar katılmış bir yargı anlamı oluşturabilir; ilk kelime, yani güzel ise klasik heykelcilik ve akademik ressamlık genel bir beğeniye hükmetmeyi bıraktığında savunulamaz hale gelmiş bir "öznel evrensellik" iddiası oluşturur. Günümüzde bizden bekleyebileceğiniz en fazla yorum, bir eserin tüm öznel çıkarlardan arındırılmış "estetik vasfını" –renk, çizgi, kompozisyon ve benzerlerinin duyusal özellikleri– övmek olabilir. Ben de bu kitabın ilk paragrafında güzellik için bu kurnazca kaçamak konuşmayı kullanarak kötü niyetli okurların eline koz vermekten kaçındığımı söylemeliyim.

Bu modern gelenek, Gombrich'in "ustalık" ısrarının profesyonel meslektaşları arasında neden bu kadar az ilgi uyandırdığı sorusunun yanıtlarından biri olabilir; çünkü ustalık kelimesi, tuhaf şekilde modern dönem öncesi görünür; estetikçiler, Sanatı sağlam bir felsefi temel üzerine yerleştirmeden önceki bir döneme aitmiş gibi durmaktadır. Ve gerçekten de şu anki nesilden sanat tarihçileri, bir sanat eserini ne kadar çok yönden incelerlerse incelesinler niteliği bir kenara bırakmayı tercih ederler ve bu sakınmaya istisna teşkil edebilecek ender örnekler de diğerlerini cezbedecek sonuçlara ulaşmamıştır. Böylesi girişimlerden biri, 1964 yılında Jakob Rosenberg tarafından yapıldı; Rosenberg, o sene Güzel Sanatlar alanındaki A.W. Mellon Konferansındaki konuşmasının konusu olarak

Sanatta Nitelik'i seçmişti.[4] Rosenberg, Birleşik Devletler'e yerleşmeden önce Berlin basımevinde çalışmıştı; ABD'de de Harvard Üniversitesi'nde 25 yıl boyunca yayın müdürü ve eğitmen olarak görev yaptı. Mellon, konferansında, görsel sanatlar alanındaki nitelik kriterlerini; tanınmış ustaların çizimleri ile benzer konuları, stilleri ve teknikleri benimsemiş daha önemsiz görülen takipçilerin çalışmalarını kıyaslayarak tanımlamıştı. Bu özenli seçilmiş metot, Rosenberg'e, bu alanda ömür boyu çalışarak uzmanlaşmış olmasının da etkisiyle herkesçe kabul edilebilir kıyaslamalar yapma imkânı vermişti. Ancak o, bu kıyaslamaları bir ustanın tarzını diğerlerinden ayırmak için yapmıyordu yalnızca, örneğin Rembrandt'ın çizimlerini öğrencileri tarafından yapılmış olanlardan ayırmak değildi tek amacı. Yapmış olduğu gözlemlerden genel sonuçlar da çıkarmaya çalışıyordu –bir başka deyişle Niteliğin özellikleri için kural oluşturmaya çalışıyordu–. Buradan hareketle şöyle yazdı:

> "Biçime gelince, yüksek nitelikli eserler oturaklı duruşlarıyla, yapısal netlikleriyle, organik karakterleriyle ve düzlüklerin net ayrımıyla farklılaşıyordu. ... Bulduğumuz diğer özellikler çok çeşitli vurgu işaretlerinin kullanımı, sanatsal ekonomi, bir denge duygusu, önemli olanı sezme yetisi, yenilikçilik ve orijinallikti. Doğal olarak, böylesi kriterlere dair tanımımız dar kapsamlı ve dışlayıcı olmaktan çok uzak..."[5]

İki imge kıyaslanırken, örneğin resim 2.4 ve 2.5 gibi, kullandığımız kelimeler burnu veya bir saç buklesini tasvir eden çizgileri ve izledikleri yolları ele alabilir; bu yaklaşım, şarap tadıcılarının bir şarabın diğerinden daha asidik olduğu veya ağızda daha uzun süreli tat bıraktığı konusunda hemfikir olabilmelerine benzer. Ama Nitelik deneyimi hem eleştirmeni hem de şarabı, yani hem uzmanı hem de çizimi içerir. Nitelik yargısı bu ilişkiden ayrılamaz ve örneğin düzgün geometrik şekiller gibi evrensel olarak uyarlanabilir hale getirilemez. Dolayısıyla Sokrates, sofistlerden *arete*'nin evrensel tanımını yapmalarını istediğinde hileli bir soru sormuş oluyordu; çünkü *arete*, *Meno*'da şüphelendiği üzere (8.bölüm, epigrafi) "bir bilgi türü" değildi. Hatta Sokrates bu konuda kendi cahilliğini de defalarca ifade etmiş olduğu için, kendisine verilen yanıtları da

4. Jakob Rosenberg, *On Quality in Art: Criteria of Excellence, Past and Present* (Princeton: Princeton University Press, 1967).

5. Rosenberg (1967), s. 167-68.

ancak kendi mevcut bilgisinin daha üstündeki bir otoriteye sunarak değerlendirebilirdi. Nitelik veya İyi, işte bu mahkemedir.

Bu gözlemler, bir sanat eserindeki Nitelik unsurlarını, başkalarının da bizim sayemizde fark edebileceği şekilde belirtemeyeceğimiz anlamına gelmez. Zaten profesyonel eleştirmen de, ister bir futbol yorumcusu, ister bir gurme veya gazetelerin pazar günü eklerinde sanat muhabiri olsun, hayatını bu yolla kazanır. Vasari, Masaccio'nun *Yeni Katılanların Vaftizi*'nden bahsettiğinde (resim 1.2), zanaatkârların, resmin sağ tarafında soğuktan titreyen çıplak genç figüre her zaman hayranlık duymuş olduğunu belirtmiştir. Bu figür, Masaccio'nun, güzel davranışları, hareketleri, canlılığı, diriliği ve inandırıcı bir üç boyutluluğu yakalamak konusundaki *virtu*'sunu ortaya koyuyordu. Bizler de resmi Vasari'nin kriterleriyle birlikte değerlendirdiğimizde, çağdaşlarının Masaccio'ya neden hayranlık duyduğunu görebiliyoruz.[6]

Gombrich'in, *New York Review of Books* [New York kitap değerlendirmeleri] için 1968 yılında Rosenborg'un kitabına dair yazdığı değerlendirme yazısı, incelik ve idrak açısından tam anlamıyla usta işi bir yaklaşımdır. Gombrich, Rosenberg'in "performanslardaki niteliği görebilmek için gözlerimizi keskinleştirmemiz" yönünde gösterdiği hevesi över, şöyle devam eder: "Onu okuyarak hassas ve tecrübeli bir uzmanın bu türden durumları ne şekilde tartıştığını öğreniyoruz; hiçbir sanat tarihi hocası bu berrak anlatımı göz ardı etmeyecektir."[7] Gerçi Rosenberg'in nitelik kriterleri, yalnızca belli örnekler için uygulandığında aydınlatıcıydı; genel geçer ilkeler durumunda değildi. Gombrich'e göre belki de bu kriterlerin "'kontrol' başlığı altına alınması en iyisiydi. Profesör Rosenberg'in birçok durumda gösterdiği gibi, büyük bir sanatçı, elindeki araçların tam olarak hâkimidir. İstediği her şeyi yapabilir, genellikle de zaten neyi yapabiliyorsa sadece onu yapmayı ister."[8]

---

6. Vasari (1996), Cilt 1, s. 323 & 317.

7. E.H. Gombrich, Jakob Rosenberg'in *On Quality in Art* adlı eseri hakkındaki incelemesi; yer aldığı çalışma 'The New York Review of Books', 1 Şubat 1968, "The claims of excellence" adıyla yeniden basılmıştır, yer aldığı eser: Gombrich, *Reflections on the History of Art*, ed. Richard Woodfield (Oxford: Phaidon, 1987), s. 180.

8. E.H. Gombrich, Jakob Rosenberg'in *On Quality in Art* adlı eseri hakkındaki incelemesi; yer aldığı çalışma 'The New York Review of Books', 1 Şubat 1968, "The claims of excellence" adıyla yeniden basılmıştır, yer aldığı eser: Gombrich, *Reflections on the History of Art*, ed. Richard Woodfield (Oxford: Phaidon, 1987), s. 182.

Eleştirmenler kendini kandırır, diye devam ediyordu Gombrich, sanatsal niteliğe dair deneyimlerinin, yalnızca bunu anlatmak için kullanmak zorunda oldukları eleştirel dilden geldiğini düşündüklerinde kendilerini kandırmış olurlar. "Profesör Rosenberg'in en ikna edici nitelemelerinin birçoğu... hoşnutluk veya hoşnutsuzluk yakarışı olarak görülebilir."[9] Kusursuzluğun yalnızca kural bilgisi değil, aynı zamanda "kurallar dahilinde belli bir yetkinlik" ve "ölçülebilenin ötesinde bir zarafet" gerektirdiği şeklinde Vasari'nin ortaya koymuş olduğu iddiayı Gombrich de hatırlatır. Gombrich, Platon'un diyaloglarında hiç kimsenin yapmasına izin verilmeyen bir saptamayla bitiriyordu:

> "Oldukça farklı ihtiyaçlar için geliştirilmiş olan dilimiz, kelimelerle ifade edemiyoruz diye varlığından şüphe etmememiz gereken son ürün 'niteliği' anlatmak bir yana dursun, duyusal nitelikleri belirtmek açısından da herkesçe bilindiği gibi çok yetersiz."[10]

Svetlana Alpers de, Rosenberg'in kitabına dair 1972 yılında yaptığı değerlendirmede Rosenberg'in projesinin savunulamaz durumda olduğu sonucuna vardı. Diğer yandan, Berkeley'deki California Üniversitesi'nde çalışan bir sanat tarihi hocası olarak, ele aldığı konunun önemini teslim etmek durumunda hissediyordu kendini; ona göre bu konu, "bizim alanımızda birincil öneme sahiptir veya sahip olmalıdır":

> "Günümüzde şaşırtıcı şekilde bu soruna Jakob Rosenberg'in yaptığı gibi doğrudan eğilen çok az sanat tarihçisi var. Bunun sebepleri belki de çok açık. İlk olarak, yaptığımız işin temelde objektif ve bilimsel olduğunu düşünüyoruz ve ikinci olarak da, nitelik problemi üzerine çalışan profesyonel öğrenciler, yani estetikçiler bize çok az yardım veya neden sundular."[11]

---

9. E.H. Gombrich, Jakob Rosenberg'in *On Quality in Art* adlı eseri hakkındaki incelemesi; yer aldığı çalışma 'The New York Review of Books', 1 Şubat 1968, "The claims of excellence" adıyla yeniden basılmıştır, yer aldığı eser: Gombrich, *Reflections on the History of Art*, ed. Richard Woodfield (Oxford: Phaidon, 1987), s. 182.

10. E.H. Gombrich, Jakob Rosenberg'in *On Quality in Art* adlı eseri hakkındaki incelemesi; yer aldığı çalışma 'The New York Review of Books', 1 Şubat 1968, "The claims of excellence" adıyla yeniden basılmıştır, yer aldığı eser: Gombrich, *Reflections on the History of Art*, ed. Richard Woodfield (Oxford: Phaidon, 1987), s. 184-185

11. Svetlana Alpers, Jakob Rosenberg incelemesi, 'On Quality in Art', *Art Bulletin* 54 (1972), s. 110.

Akademisyenlerin çalışırken bağlı olduğu entelektüel çerçeve, söz-öncesi Niteliği göz önünde bulundurmalarını engeller; Alpers de bu yüzden kendi disiplininin amacını sorgular hale gelmişti: "Tintoretto, Veronese, Caravaggio, Rubens, Manet veya Matisse gibi sanatçıların eserlerine bakmaktan duyduğumuz haz ve tatmin, neticede bütünüyle sanata bakmamızın ana sebeplerinden biriyse, bunların da çalışmalarımızda bir rol oynaması gerekmez mi?"[12]

Sanat Tarihi ve Sosyal Bilimler

Gombrich ve Alpers'in bu görüşlerini kaleme almalarından sonra geçen yıllarda nesnel ve bilimsel olma arzusu, yeni nesil sanat tarihçilerini, dilin yetersizliklerinin daha az belirgin olduğu görsel sanatların sosyal fonksiyonlarına konsantre olmaya yöneltti. Görsel imgelerin, üretildikleri toplum adına bize çok şey söyleyen önemli tarihi dokümanlar olduğu düşüncesini sürdürdüler. Sanat tarihçisinin işi ise, bir kültürün, imgelerine ve anıtlarına atfettiği anlamı ortaya çıkarmak ve diğer taraftan bu imgelerin de kültüre nasıl ışık tuttuğunu ortaya çıkarmaktı.[13]

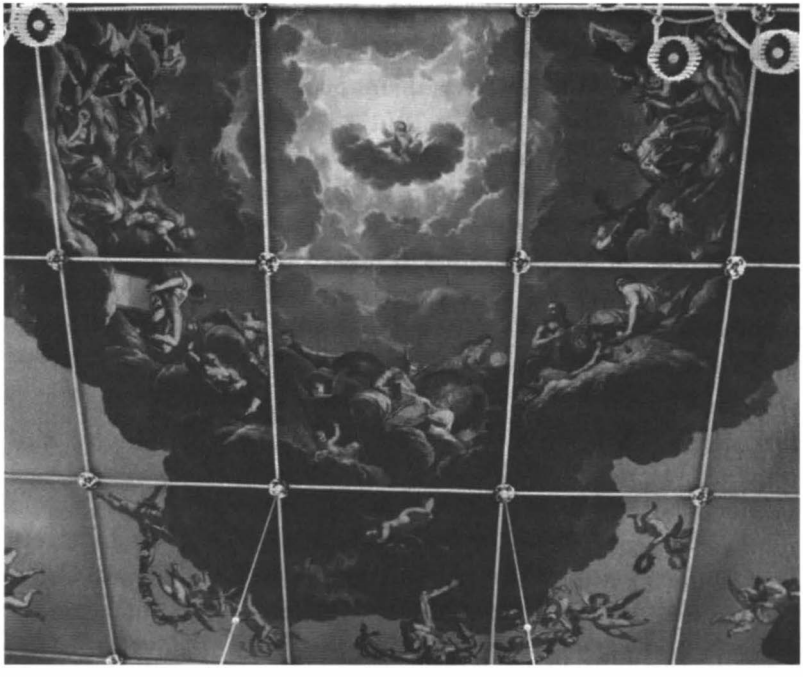
Gombrich, bu yeni Sanat Tarihi anlayışıyla, Kasım 1973'te Oxford'da her yıl düzenlenen Romanes Konferansında "Sanat Tarihi ve Sosyal Bilimler" üzerine yaptığı konuşmada yüzleşmişti. Kendi yaklaşımını, konuşmayı yaptığı Sheldon Tiyatrosunun resimli tavanından bahsederek örneklendirdi. Resim, çıplak halde bir bulutun üzerinde duran Hakikati gösterir ve hakikat, alt kısımda bir bulut çemberinin altına yerleştirilmiş olan Tüm Sanatların ve Bilimlerin "Dileği ve Yalvarması Üzerine" yeryüzüne inmektedir (resim 9.1).[14] Bu tuvaller 1668 ve 1669 yılları arasında II. Charles'ın tahta geçişinden ve Londra Kraliyet Doğa Bilgisi Geliştirme Topluluğu"nun kurulmasından kısa süre sonra (iki olay da 1660 yılında gerçekleşmiştir) Robert Streeter tarafından boyanmıştır. Hakikat, önceki iç savaş dönemi ve Cromwell'in Devlet Koruyucu Lord dönemi boyunca doğa filozofları için özel bir heves

12. Alpers (1972), s. 113.

13. Yeni Sanat Tarihi için bir tür manifesto T.J. Clark tarafından 'The Condition of Artistic Creation' adlı makalesinde oluşturulmuştur, *Times Literary Supplement*, 24 Mayıs 1974, s. 561-62; yeniden basıldığı çalışma Fernie (1995), s. 245-53.

14. Gombrich tarafından alıntı yapılmıştır; alıntının yer aldığı çalışma: 'Art History and the Social Sciences' (Gombrich, 1979), s. 140.

halini almıştı; çünkü dinî "coşkuyla" dolu rahipler, altı üstüne gelmiş bir toplumda Tanrı'nın Hakikatine dair kendi oluşturdukları versiyonu empoze etmeye çalışıyorlardı. Streeter, Fesatlığı ve Yağmacılığı, çizdiği gökyüzünden düşer halde resmetmişti; (bir çağdaşının sözleriyle) "kaba saba, her şeyi aşağılayan Cehaleti, anlamadığı şeylere çamur atar ve hor görür halde" tasvir etmiştir.[15]



Resim 9.1: Robert Streeter, *Tüm Sanatların ve Bilimlerin Dileği ve Yalvarması Üzerine Hakikat Yeryüzüne İniyor*, 1668-69, Sheldon Tiyatrosu Tavanı, Oxford

Gombrich, "Sanat Tarihi ve Sosyal Bilimler" üzerine konuşmak istemişti; çünkü o dönemde Sanat Tarihinin Sosyal Bilimler başlığı altına girebileceği şeklindeki bir düşünce destek kazanmaya başlamıştı. Streeter'ın tavan resminin sosyal önemi, kimin hima-

15. Dr Plot's *Natural History of Oxfordshire adlı eserinden* alıntı yapılmıştır, alıntının yer aldığı eser: H.M. Colvin, *The Sheldonian Theatre and the Divinity School* (Oxford: Oxford University Press, 1981), sayfa numarası verilmemiştir. Aşağılayan Cesaret, sonradan eklenen düzeneğin ardında kaldığı için şimdi neredeyse görünmez durumdadır.

yesinde yapıldığı ve görselliği kadar açık ve ilgi çekiciydi. Ancak Gombrich şu soruyla durumu daha ileri bir noktaya taşıyordu: "peki bununla beraber, iyi bir resim mi ya da büyük bir sanat eseri mi?"[16]

Toplumsal tarihçiler, ne ölçülebilir görünen ne de arşivlerdeki araştırmalarla yanıtlanabilir olan böylesi değer yargılarından kaçınırlar. Diğer yandan Gombrich, bir sanat eserinin, nitelik yargılarından uzak tutulabilmesi için sanat olma özelliğinden koparılması gerektiğini biliyordu. Böylelikle sanatsal değere dair yargıların, öznel ve dolayısıyla da mantıklı tartışmaların ötesinde olduğu şeklindeki eski inançla mücadele etmeye başladı. Samuel Pepys, Streeter'ı Whitehall'daki stüdyosunda ziyaret etmesinin ardından 1 Şubat 1668'de günlüğüne yazdığı sözlerde, bunun aksini düşünerek öznel yargılarını ifade etmişti:

> "... Burada onunla, Dr. Wren'le ve Oxford'daki yeni tiyatro için yaptığı resimlere bakan çok sayıda virtüözle karşılaştım. Ve gerçekten de resimleri çok güzel olacak gibi görünüyordu; hatta diğerleri, Whitehall'daki Ziyafet Evinde yer alan Rubens resimlerinden de daha iyi olacağını düşünüyorlardı, ama ben tam olarak öyle düşünmüyorum -fakat kesinlikle çok soylu olacaklar, ayrıca bu adamı ve bu çok ünlü eserini görmekten büyük memnuniyet duydum-. Bunun yanı sıra çok kibar, ufak tefek bir adam ve topallıyor, ama çok da büyük bolluk içinde yaşıyor."[17]

Resimler Sheldon Tiyatrosu tavanına yerleştirildiğinde, Merton College akademisyenlerinden biri olan Robert Whitehall, bu resimleri uyaklı mısralarla anlatacaktı; bu mısralardan yalnızca son ikisi iyi hatırlanır:

> "Gelecek nesiller yapmalılar bu itirafı; söylemeliler,
> Streeter'a Michael Angelo'dan daha fazla şey borçlu olduklarını."[18]

Resimli tavanın altında duran Gombrich, "Robert Whitehall'un haksız olduğunu, Pepys'in ise haklı olduğunu öne süren cüretkâr

16. Gombrich (1979), s. 144.

17. Pepys (1987), s. 984. Gombrich (1979), s. 144, biraz daha kısa bir pasaj alıntılamıştır.

18. Gombrich (1979), s. 144, Robert Whitehall'dan alıntı yapar, *Urania, or a description of the painting of the top of the theater at Oxon, As the artist lay'd his Design* (London: 1669).

hipotezini" öne sürdü.[19] Gombrich'e göre, Whitehall'un beklentisini gelecekteki bir çağ yerine getirebilecek olsa bile, asıl mesele öznel bir tercih meselesi veya göreli değerler meselesi değildi: Whitehall'un yaklaşımı, "nesnel açıdan yanlıştı", eğer zamanı olsaydı (Gombrich) bunu gösterebilirdi. Böylesi yargıları gayrimeşru gördüğümüzde, diye devam ediyordu Gombrich, geçmişin tüm görsel imgelerini eşit değerde görmek zorunda olacaktık; her bir çalışma, titiz incelemeler yapan araştırmacının ortaya dökebileceği gizli anlamlara sahip birer zaman kapsülü gibi olacaktı ve bu eseri yaratan toplumun üzerine ışık tutmak için kullanabileceklerdi. Böylesi bir yaklaşım, bütünüyle makul görünebilirdi. Antikacılar, geçmişin atık nesnelerini tıpkı arkeologlar gibi bu şekilde değerlendiriyorlardı. Ekonomistler, Marksistler, feministler ve din veya kıyafet tarihçileri de dahil olmak üzere her türden toplumsal tarihçi kendi özel ilgi alanlarını aydınlatan kanıtlar bulmak adına tarihsel imgeler arasında dolanabilir. Ama sanat tarihçileri geçmişin tüm resim ve heykellerini, baskı ve çizimlerini, fotoğraf ve filmlerini, binalarını ve dekoratif sanatlarını ayrım gözetmeksizin inceleselerdi, ellerine geçecek olan malzemenin muazzam bolluğu, onları ellerindeki belli eserleri belli bir sınıfın temsilcisi olarak görmeye itecekti. Bir başyapıta belli bir türün sıradan bir örneğiyle aynı ilgiyi gösterecek şekilde, nitelikteki farklılıkların göz ardı edilmesiyle sanat tarihçileri kendi ayrıcalıklı rollerini kaybetmiş olacaklardı.

Streeter'ın, Sheldon Tiyatrosu tavanının merkezindeki alışılmıştan daha küçük bu Hakikat resminin (resim 11.1), güçlü bir perspektif kısaltımı açısından vasıflı olmakla birlikte, Michelangelo'nun Sistine Şapelinin tavanına yaptığı Âdem figürünün ihtişamına, dokunaklılığına veya fiziksel güzelliğine yakın bir durumda olmadığı konusunda Gombrich'le hemfikir olabiliriz. Fırsat bulmuş olsaydı eminiz ki Gombrich bizi Whitehall'un iki ressam üzerindeki değerlendirmesinin yanlış ve dayanaksız olduğu konusunda ikna ederdi. Ancak yalnızca, bu sağlam temelli inancını güçlendirmek açısından kullanmış olduğu "nesnel açıdan" ifadesi, Pirsig'in metafiziği konusunda bilgi kazanmış olanların fark edebileceği gibi yanlıştı. Bir nesnenin özellikleri, Nitelik ilişkisinin yalnızca yarısını temsil eder.

---

19. Gombrich (1979).

Gombrich, Romanes konferansındaki konuşmasının geri kalanı boyunca geçmişin sanatını araştırmanın, değerlendirmeler yapmayı niçin gerektirdiğini açıkladı. Önde gelen bir sanat tarihçisinin bu noktayı tartışmayı gerekli bulmuş olması olağandışı bir durumdu; bir müzikçinin eğitimli bir kitleye bazı bestecilerin diğerlerinden daha iyi olduğunu, bestelerinin kötü veya iyi şekilde icra edilebileceğini ve bizi etkileyen asıl unsurun, orkestra şefinin olağanüstü bir besteyi yorumlayışının gücü ve birinci sınıf bir orkestra tarafından sunulması neticesinde doğduğunu anlatmak zorunda kalmasına eşdeğer bir durumdu bu. Bazı tablolar ve heykeller sanat piyasasında birkaç yüz pounda alıcı bulurken, bazıları on milyonlarca pounda satılır; bu eserler hem şahsi koleksiyonculara hem de halka açık müzelerle galerilere satılırlar. Bu farklılıkların tamamı şöhretle alakalı değildir. Bununla beraber meslekleri dolayısıyla görsel nitelik farklarına hassaslaşmış sanat tarihi akademisyenleri vardır; bu kişiler, çalışmalarını bu ana ayrımları göz önünde bulundurmadan gerçekleştirmeleri gerektiğini savunurlar.

Böylece Gombrich, bir binanın veya resmin karakterini anlatmaya yardımcı olan durumlarla ne kadar çok ilgilenirsek ilgilenelim, "ilgimizin o belli çalışmaya atfettiğimiz değerden kaynaklandığını" anlattı sabırla. *Sanatın Öyküsü*'nde kaleme almış olduğu ifadelerden alıntı yapıyor ve şöyle diyordu:

> "Eserini bu derece üstün şekilde meydana getirmesi sanatçının işinin sırrıdır; öyle ki, bir eserin sosyal fonksiyonunu öğrenmekten tatmin olmak şöyle dursun, işin yapılışına duyduğumuz hayranlıktan dolayı eserinin ne olduğunu sormayı bile unuturuz." Sanat tarihi, bu ışık altında, haklı şekilde başyapıtların ve "eski ustaların" –üzerinde düşündüğünüzde harika bir terim– tarihi olarak görülür.[20]

Daha sonra Gombrich, "sanat" kelimesinin çeşitli anlamları üzerinde durdu (bkz. Tablo 2). Yöresel bir zanaatkâr, geleneksel becerilerini müşterileriyle diyalog kurarak geliştirebilir, böylelikle her biri küçük nüanslara karşı daha hassas hale gelir. Böylesi süreçlerin nesiller boyu izlenmesi bize İskoç viskisini, İran halılarını, Brüksel dantelasını, Cremona kemanlarını, İsviçre saatlerini, Japon

20. Gombrich (1979), s. 151-52; ilk cümle *The Story of Art*'tan alıntıdır.

fotoğraf makinelerini ve nicelerini kazandırmıştır: liste neredeyse sonsuza kadar uzatılabilir. Bu aktivitelerden bazıları diğerlerine göre hayal gücünün daha geniş bir alanını kullanır ve toplumsal şöhret açısından yükselmeye daha yatkındırlar. Gerçi hepsi de, örneğin bir yarışın galibinin kim olduğunu algıladığımız kadar net algılayamadığımız ustalık kriterlerine dayanır. "Bu özellikler tartışma konusu haline gelir gelmez, belki de masa hakeminin kararını eleştirirken kullanmak için uzmanlara başvurursunuz; bu uzmanlar, daha ince noktalara bakarlar ve neticesinde bu incelik kazanma süreci, ustalık konseptini belki daha öznel olmasa bile daha belli bir kesime hitap eder hale getirir." Benzer şekilde, hem spor müsabakaları hem de sanat dalları "gerçek ustalıkla birlikte giden o yüksek görgü seviyesine ulaşmak için bir toplumsal atmosfere ve geleneğe ihtiyaç duyar... tüm grupların hevesli ilgisini, standartlar hakkında tartışmalar yapılmasını gerektirir."[21]

Peki bir eserin başyapıt olduğunu kabul etmek ve eserden böylesi bir haz almak adına eleştirmenlerin gerekli bulduğu bilgiler nedir? Referans noktalarına ihtiyaç duyarlar, diye açıklıyordu Gombrich. Örneğin Streeter'ın çalışmasını değerlendiren Pepys'in ve virtüözlerin, Banqueting House'da Rubens'in yaptığı tavan resminde bulduğu türden bir referans noktası ve Robert Whitehall'un biraz da düşüncesizce Michelangelo'nun eserlerine atıfta bulunması gibi (çok büyük ihtimalle bunları görmemişti bile). Böylesi standartlar –Nitelik Metafiziğindeki Statik Değer Biçimleri– bizi bir grup beklentiyle donatır, bunlar olmadan (Gombrich'in tekrar etmekten hiç yorulmadığı üzere) bir ustanın hamlelerini anlayamaz ya da değerlendiremeyiz. Bu beklentilerin oluşması zaman alabilir; yeni sanat eserlerinin daha sonraları başyapıt olarak algılanacaklarsa bile ilk aşamada kayıtsızlıkla veya muhalefetle karşılaşması bundandır.[22] Tüm sanat dallarında biçim standartları geçmiş dönemdeki ustaların emsal teşkil eden başarılarıyla belirlenir ve bu da gelecekteki sanatçılar için başlangıç noktası teşkil eder ve eserlerinin değerlendirilmesini sağlar.

Gombrich, bir sanat eserinde görülen ustalığın, gözlemcinin yaratımı olmadığını biliyordu; bu yüzden de bu ustalığı objektif bir olgu olarak tanımladı. Sosyal bilimciler, nitelik yargılarının

21. Gombrich (1979), s. 154.
22. Gombrich (1979), s. 161.

objektif kriterlere dayanmadığını bilirler, dolayısıyla da öznel tercihle iç içe geçmiş bir meseleden uzak dururlar. Sanat tarihçileri ve eleştirmenler ise, değer yargılarının nesnel veya öznel kriterlere uymasının veya uymamasının reddi konusunda entelektüel bir şaşkınlık içindedir.

9.2 Mükemmelliğin Kanonları

Fiziki bilimlerdeki başarı sicili, "bilimin yasalarına" veya inorganik değer biçimlerini tanımlayan benzeri matematiksel formüllere dayanır (resim 8.2). Matematiksel ölçüme imkân vermeyen bir alanda ise başarı, başyapıtlarının kanonunda saklıdır. Gombrich, kanonların vazgeçilmez rolü üzerinde ısrarcıydı; bunlar, "yönümüzü kaybetmeden aşağı seviyeye çekemeyeceğimiz mükemmellik standartları, referans noktaları sunuyordu".[23] Bu konuya tekrar tekrar geri dönmüştü, çünkü bazı dönemlerde Batı dünyasında kanon fikrinin arka plana itildiği olmuştu. Herhangi bir insanın başarıyı niçin kötülemeyi isteyebileceğini düşünmeli ve bunu yapmanın neticesinde gerçekten yolumuzu kaybedip etmediğimizi değerlendirmeliyiz.

On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadarki Avrupalı akademisyenlerin desteklemiş olduğu görsel sanat kanonları klasik heykelciliğe ve Raphael'e dayanıyordu ve daha sonraki dönem ustaları olan Rubens, Poussin, Jean-Antoine Watteu, Jacques-Louis David ve Ingres tarafından da bu kanonlara katkı yapılmıştı. Akademiler de bu kanonları gençlere aşılamak için kurulmuş oldukları için, modernizmin zaferinin ardından doğal olarak otoritelerini kaybettiler. Sonrasında yeni kanonlar bütünü ortaya çıktı. Resimde bu kanonlar 1850'lerde Gustave Courbet'nin eserlerini, 1860'lardan itibaren Manet, Edgar Degas ve Claude Monet'nin çalışmalarını, sonrasında yüzyılın geç dönemlerinde Paul Gauguin'i, Vincent van Gogh'u, Georges Seurat ve Paul Cezanne'ı kapsıyordu; 1900'lerden sonra da resim alanındaki önderlik Henri Matisse ve Picasso'nun eline geçti. Birinci Dünya Savaşından sonra bu ustaların yerini daha genç bir nesil aldı, ama onlar da kendi dönemlerinin avangart Avrupa resmini değerlendirmek açısından standardımız olmaya devam ediyorlar. 1945

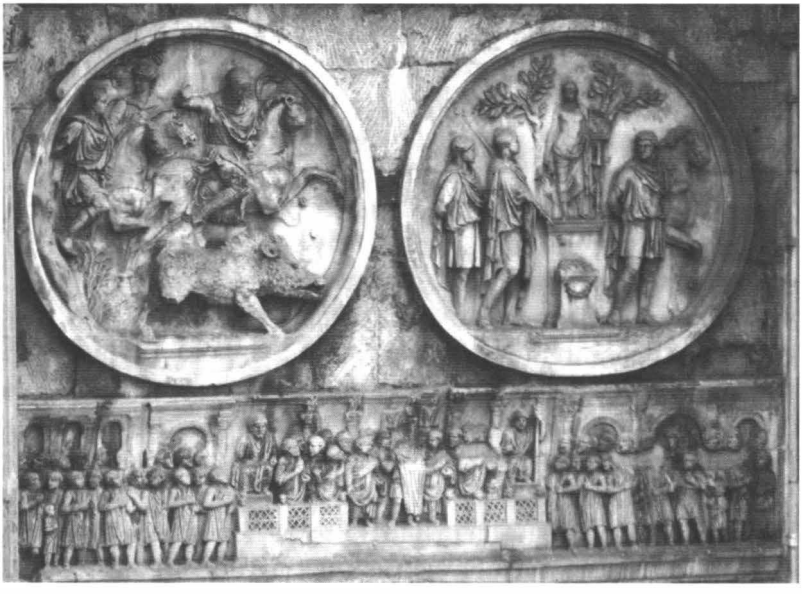
23. Gombrich (1979), s. 163.

yılından sonra yine yeni kanonlar bütünü oluştu; Kant'ın estetik sanatının soyut çıkarımlarıyla, tüketimciliğin popüler imgeleriyle veya bir sonraki bölümde değerlendireceğimiz üzere özel bir durum doğuran bir estetik-dışı sanatın canlandırılmasıyla ulaşılmıştı bu kanonlara.

Hayranlık duyulan ve etki uyandıran eserlerin oluşturduğu bir kanon, öncelikle aktif sanatçılarca tanımlanır; çünkü bu kanon, kendi ilk dönem çalışmaları için model aldıkları Statik Biçimlerden veya kalıplardan oluşur. Zaman içinde bu kanon, kendi eserlerini de içerecek şekilde genişler ve bir sonraki nesil tarafından model olarak adapte edilir. Bir güzel sanatlar icracısının bir geleneğe olan katkısını, eserlerini kullandığı kalıplarla kıyaslayarak belirleyebiliriz. Picasso'nun *Demoiselles d'Avignon* (1907) gibi bir resmi "bütünüyle orijinal"miş gibi görünebilir; ama aslında kübik görselliği Cezanne'ın son dönem nü eserlerine ve natürmortlarına, Afrika maskelerinin kesik şekillerine, Picasso'nun Louvre'de görmüş olduğu patlak gözlü İber baş heykellerine dayanır. Daha sonraları *Demoiselles*'in Kübizm, Futurizm, Vortisizm, Konstrüktivizm, Art Deco ve diğer birçok avangart hareket üzerinde yaptığı etki ise detaylı olarak kayıt altına alınmıştır.

Sanatçılar kalıplarını değiştirdikçe veya eleştirmenler veya öğretmenler geçmişe dönüp bakarak kendi amaçları için bazı unsurları ekleyip çıkardıkça, kanonlar değişkenlik gösterir. Vasari'nin kanonları antik dönemin hemen herkesçe kabul edilmiş kusursuzluğunu temel alıyordu. Vasari, bunları anlatırken binlerce yıl yıkıntılar altında kaldıklarını, sonrasında yavaş ama ihtişamlı bir yeniden doğuş yaşadıklarını, sonrasında üç yüz yıllık kolektif çabaların ardından kendi yaşadığı dönem içinde bir kez daha kusursuzluğa ulaştıklarını söylüyordu. Vasari, antik dönemle yeniden doğuşu arasındaki sürede ortaçağda üretilmiş imge ve binalarda övebileceği pek bir şey bulamamıştı doğal olarak. Constantine kemerini (MS 315) (resim 9.2) tarif ederken iyi ustalar tarafından yapılmış olan yuvarlak pencerelerdeki kabartmaların eski anıtlardan alındığını, alt kısımda küçük figürlerle doldurulmuş panellerin ise "çok ham" [*molto goffi*] kaldığını ifade etmişti. Vasari, *goffo* kelimesini on birinci ve on ikinci yüzyılların heykelciliğini ve aynı dönemin "Yunan" (Bizans)

resim tarzını tanımlamak için de kullanmıştı.[24] Günümüzde sanat tarihçileri, sanat eserlerini tarihsel olarak değerlendirmek amacındadır; bu yaklaşım, bu eserleri yapmış sanatçılar tarafından kullanılmış kanonlara ters düşer. Erken ortaçağın imge yaratıcılarının zaman zaman çok da düşük yetkinlik seviyesinde olmadığını söyleyebiliriz; onlar klasik öncülerine göre farklı amaçlar arayışındaydılar. Örneğin Hedrian'ın Constantine kemeri için yaptığı madalyonların maharetli illüzyonizmi, imparatoru tebaasından ayırt etmeyi güçleştirmektedir. Geç dönem antik imgeler statüye dair net bir hiyerarşi sunar; imparator, kompozisyonun merkezinde yüzünü dışa doğru dönmüşken, halk tabakası alt kısımda sıralanmış, senatörler ise daha yükse seviyede imparatorun etrafında görülür (resim 9.2, alt kabartma). Veya İsa, azizler ve ölümlüler önem sırasına göre sıralanırlar (resim 5.1).



Resim 9.2: *Constantine'in Söylevi* (alt kısımda), *Domuz Avı* ve *Apollo'ya Kurban Verilmesi* (üst kısımdaki madalyonlar), Constantine Kemerinden detay, yaklaşık MS 315, Roma. Yuvarlak madalyonlar İmparator Hadrian (hükümdarlığı: MS 117-138) tarafından dikilen anıtlardan alınmıştır. Alt kısımdaki kürsüde duran Constantine'in başı kaybolmuştur.

24. Vasari (1996), Cilt 1, *Lives*'ın önsözü, s. 33-34; 46.

Vasari'nin on yedinci yüzyıldaki halefleri, Vasari'nin kendi dönemi adına iddia etmiş olduğu kusursuzluğun ardından "çizim sanatlarındaki" gelişmeleri değerlendirirken onun kanonunu yeni durumlara adapte ettiler. Vasari'yi görevlendiren sofistike saray ortamlarında *manieroso* (incelikli) kelimesi stil sahibi veya gösterişli anlamına gelen övgü dolu bir kelimeydi, Castiglione tarafından savunulan *sprezzatura*'ya yakındı.[25] 1600 civarı yıllarda Caravaggio, şaşırtıcı bir natüralizmi benimseyerek bu "yapay" stili reddetti. Sonrasında on yedinci yüzyılın ilerlemesiyle beraber Romalı mimarlar, kavisli klasik entablatür yapılması ve kiliselerle sarayların ön yüzlerinin ve iç cephelerinin kavislendirilmesi açısından bölgesel inşaatçıların becerilerini kullandılar (bu beceriyi kubbe bileziklerini yaparken edinmişlerdi). Bu stilistik gelişmelerin her biri birer *virtu* göstergesiydi; toplumun ve hamilerin daha eski modeller üzerinden şekillenmiş beklentilerini aşmaya çalışıyorlardı. Diğer yandan Bellori, 1672 yılında yazdığı *Lives of Modern Painters, Sculptors and Architects* [Modern Ressamların, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları] adlı eserinde bunları kendi sevdiği Raphael'in ve klasik heykelciliğin kanonlarıyla kıyaslayarak bu daha geç dönem stillerini itibarsızlaştırmayı veya göz ardı etmeyi başarmıştı. Bellori'nin ayrıca belirttiğine göre, Fransız resim ve heykel akademisine aktarılmış olan anlayış, Vasari'nin kanonuydu. Maniyerizm ve natüralizm artık kusursuzluktan uzaklaşma olarak sunulabilirdi; Bellori tarafından göz ardı edilen çağdaş resim ve heykelin ve daha sonra Winckelmann tarafından Barok olarak adlandırılan tarzın coşkunluğu, anti-klasik bir tuhaflık olarak görülebilirdi.

Bir kanona, kurallar bütününe kabul edilemeyecek durumda olan sanatçılar, toplumsal farkındalıktan uzak kalmaya daha yatkın durumdadırlar. Doğduğu yer olan Delft'te yaşamı boyunca bir "sanat ressamı" olarak hayli saygı gören ve "muhteşem ustalıktaki resimleri [*uytstekende konstige Schilderyen*]" ölümünden bir nesil sonra Amsterdam'da yüksek bedellere ulaşan Jan Vermeer'in (1632-75) kaderi de böyleydi.[26] Ancak Vermeer, bilindiği kadarıyla yalnızca yaklaşık 40 kadar tablo üretmişti; bunlardan 21'i, yöredeki bir sanat hamisi tarafından toplanmıştı, dolayısıyla çalışmaları

25. John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967), s. 19 & 21.

26. John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu, A Web of Social History* (New Jersey: Princeton University Press, 1989), s. 362, §438.

uzmanlar arasında bile pek bilinmiyordu. Hayatını anlatan o dönemlere dair yakın zamanlarda yazılmış herhangi bir biyografi yoktu ve seçtiği konuların içine kapanık yapısı –genellikle düşüncelere dalmış yalnız bir genç kadın–, duru güzelliklerine pek fazla ilgi çekemiyordu. Dolayısıyla günümüzde Rijkmuseum'da bulunan *Sütçü Kız* adlı resmi, 1719 yılında "Delft'li Vermeer'in ünlü Sütçü Kız Tablosu, ustalıklı bir eser"[27] olarak tanımlanırken, eser sahibine dair bilgi bütünüyle kaybolmuş durumdaydı ve resimlerinden bazıları da daha iyi tanınan ustalara atfedilmişti. 1866 yılında kendi cumhuriyetçi değerlerini Vermeer'in eserlerindeki sessiz evcimenlikle örtüştüren bir Fransız sürgün tarafından tüm eserlerinin bir araya getirilip basılmasıyla birlikte, on yedinci yüzyılın en büyük Hollandalı ressamlarından biri olarak yeniden ortaya çıkabiliyordu; artık prensipsiz çalışan sahtecilerin ilgisine layık konumdaydı.

Mükemmellik kanonları, Nitelik Metafiziği bağlamında yaklaştığımızda belli bir alanda o alanın profesyonellerince belirlenen en büyük başarıları somutlaştıran Statik Biçimleri temsil eder. Bu kanonlar, her zaman meydan okumalara, değişikliklere, eklemeler yapılmasına ve yeni bir kanon ortaya çıktığında bir kenara atılmaya açıktır. Bu amaçla objektif kriterler oluşturmak adına geçmişte bulunulmuş girişimler, günümüzde absürtlükleriyle anılmaktadır. On yedinci yüzyılın sonlarında Paris'te Titian ve Rubens'i resmin akademik kanonları noktasına getirmiş olan Roger de Piles, ömrünün son yıllarında geçmiş iki yüzyılın ressamlarını mükemmellik derecelerine göre sıralamak adına kriterler yayımladı.[28] Elli İtalyan, Flaman ve Fransız ressama kompozisyon, çizim, renk ve ifade bakımından 18 üzerinden puanlar verdi. Raphael ve Rubens muhtemel 72 puanın 65'ini toplayarak birlikte zirvede yer aldılar; gerçi çizim ve renk açısından aldıkları puanlar farklıydı. Ancak Leonardo yalnızca 49 puan alabildi (renk puanı düşüktü), Michelangelo'nun puanı 37 idi (renk ve ifade puanları düşüktü) ve Titian öncesi nesilde en güzel Venedik resimlerinin yaratıcısı olan Giovanni Bellini yalnızca 24 puan alabildi (renk dışında tüm pu-

27. Arthur K. Wheelock, *Vermeer & the Art of Painting* (New Haven: Yale University Press, 1995), s. 63.

28. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (Paris: 1708); İngilizce çevirisi: *The Principles of Painting* (London, 1743).

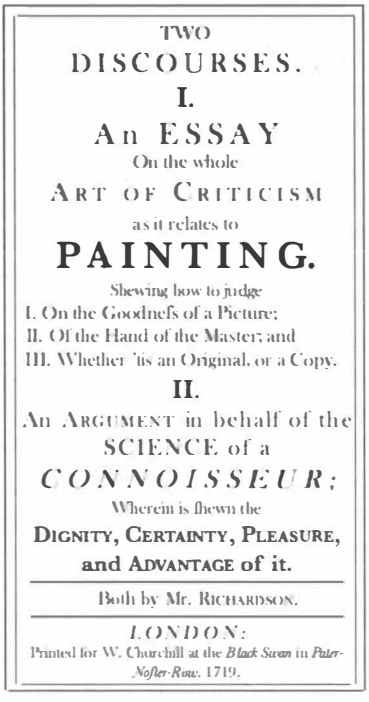
anları düşüktü). Böylesi sistemler, bize elbette ki yargılanandan çok, yargıç hakkında bir şeyler söyler.

Bu tip durumlarda sıkça görüldüğü gibi, De Piles de, üzerinde iyi düşünülmüş eleştiri kitaplarından ziyade bu ressam puanlamasının başarısızlığıyla hatırlanır günümüzde. Eserinin 1706'daki İngilizce çevirmeni ise ressamlığı tanımlarken daha makul ve dönemine daha uygun bir yaklaşım içindeydi: "Derin Düşünce, İncelik, hassas Duyular, ince bir Zevk ve Ressama Performansı için ilham veren o Dehadan bir parça olmadan anlaşılamayacak soylu bir Sanat."[29]

Güzellik anlayışı ve beğenilere dair bir bilim oluşturmak adına nafile yürütülen Aydınlanma Dönemi çabalarına, Jonathan Richardson (1665-1745) tarafından *Two Discourses* adlı eserinde ilgi çekici bir giriş yapılmıştı diyebiliriz. Başarılı Londralı portre ressamı, oğlunu Fransa ve İtalya'da resim ve heykelciliğin kanonlarını kayıt altına almak üzere bu ülkelere yollamıştı. De Piles örneği üzerinden kendi sanatı hakkında yazmak konusunda ilham alan Richardson'ın *Eleştiri Sanatı Üzerine Deneme*'si (resim 9.3), "Bir Resmin Başarısının" nasıl değerlendirilebileceğini açıklamayı vaat ediyordu; ikinci söylemi de *Bir Duayen Bilimi adına bir Argüman* sunuyordu. Richardson, bu "bilim" dalındaki nüanslar arasında üç farklı dilden aldığı kelimeleri kullanarak dans ediyordu adeta. "Duayen bilimi", bir ustanın tarzına dair "bilgi"yi de kapsıyordu, bunun için de Richardson'ın verdiği tavsiye, rahatlatıcı şekilde pratikti: "Ellerdeki Ustalığı anlayabilmenin tek bir Yolu var; Zihnimizi olabildiğince o Ustalarınki gibi Doğru ve Eksiksiz Fikirlerle donatabilmek...: ve bu alanda bunu yapabildiğimiz ölçüde başarılı Duayenler olabiliriz".[30] Bir başka deyişle, eğer zihnimizi bu kanonlarla donatırsak, hem ustayı tanımlayabilecek, hem de "başarısını" değerlendirebilecek bir pozisyonda olabiliriz. (Richardson hep ustalardan bahsetmektedir, sanatçı kelimesini kullanmaz ve onun "virtüöz" yerine "duayen" kelimesini kullanmış olması, İtalyancanın Fransızca üzerindeki etkisinin azalışını belgeler niteliktedir.)

29. Roger de Piles, *The art of painting, and the lives of the painters: containing, a compleat treatise of painting, designing, and the use of prints... Done from the French of Monsieur de Piles* (London, 1706), ithaf.

30. Jonathan Richardson, *Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism. II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur* (London: Churchill, 1719), s. 107.


TWO
DISCOURSES.
I.
An ESSAY
On the whole
ART OF CRITICISM
as it relates to
PAINTING.
Shewing how to judge
I. On the Goodneſs of a Picture;
II. Of the Hand of the Master; and
III. Whether 'tis an Original, or a Copy.
II.
An ARGUMENT in behalf of the
SCIENCE of a
CONNOISSEUR;
Wherein is ſhewn the
DIGNITY, CERTAINTY, PLEASURE,
and ADVANTAGE of it.
Both by Mr. RICHARDSON.
LONDON:
Printed for W. Churchill at the *Black Swan* in *Pater-Noſter-Row*. 1719.

Resim 9.3: Jonathan Richardson, *İki Söylem: I, Eleştiri Sanatı Üzerine Deneme; II, Bir Duayen Bilimi adına bir Argüman* (Londra: 1719), orijinal basıma genel hatlarıyla benzemektedir.

Ne yazık ki Richardson'ın kendisi, portrelerinde yüzlerin benzerini yapmaktaki becerisine rağmen İngiliz ressamlar arasında pek de kanun yapıcı olma pozisyonunda değildi. Ulusal Sanat Galerisi, onu bütünüyle göz ardı etmektedir ve Tate Britain Galerisi de ancak 2010 yılında *Sanatçının Oğlunun Portresi* (yaklaşık 1743) adlı eserini bünyesine katmış ve Richardson'ı bir duayen olarak göstermiştir. Ulusal Denizcilik Müzesinde ve Ulusal Portre Galerisinde yer alan çok sayıda portresi toplumsal belge niteliğindedir, portresi yapılan modellerin görünümüne ve ulaşmak istedikleri statüye dair kayıtlar olarak korunurlar.

Aşçılık

Gombrich, uzun süren kariyeri boyunca, geçmişin görsel imgelerini yalnızca toplumsal belgeler olarak görmeyi savunan sanat tarihçilerinin saldırısı karşısında, Batı dünyası görsel sanatlarının kanonlarını -kabul görmüş başyapıtlarını- savunmayı defalarca gerekli görmüştür. 1988 yılında "sanatın" ön plana çıkan iki anla-

mından bir kez daha bahsettiğinde bu konuya geri dönmüştür. Bu anlamlardan birincisi herhangi bir imgeye işaret eden nötral anlam ve ikincisi de, ister imge olsun ister olmasın herhangi bir üstün girişimin sanat eseri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini ele alan, değer biçen anlamdır. "Bu ikinci yaklaşım çerçevesinde sanat tarihi" diye yazmıştır: "edebiyat tarihi veya aşçılık tarihi gibi başarılarla ilgilenir. Zanaatkârların rekabetine ve ayrım yapabilen bir topluma gereksinim duyar."[31]

Aşçılık, geleneksel olarak bir sanat olma anlamında hak ettiği değeri görmemiştir. Bunun nedeni belki de genellikle kadınların işi olarak görüldüğü gündelik yaşam içinde her yerde bulunması ve belki de yemeklerin kısa ömürlü yapısıdır. Bununla beraber insanoğlunun, lezzeti tasdikli muhtevadan oluşan kombinasyonlara ustaca uygulanan ve bu besinleri yumuşak ve lezzetli hale getiren ısıya ne kadar bağımlı olduğunu fark edebilmek için, işin içinde pişirmenin olmadığı bir diyet hayal etmemiz yeterli olacaktır (ekmek ya da pilavın, yahninin veya kızarmış etin olmadığı bir beslenme). Hatta bir primatolog, pişirme işlemine geçilmesinin Homo sapiens'leri diğer maymunlardan ayıran kilit adım olduğunu öne sürmüştür.[32] Pişirme, atalarımızın besleyici gıda maddelerini daha az çiğneyerek ve daha küçük bir mideyle hazmetmelerine imkân vermişti; böylece enerji, daha büyük beyin oluşumu için kullanılabiliyor ve nihayetinde de bu beyinlerle daha incelikli sosyal etkileşimler gerçekleştirilebiliyordu. Zaman içerisinde Niteliği takip eden primatlar, lezzetli aromaların ve dolu midelerin işaret ettiği üzere, statü ve eşler için rekabet edebilmek adına kendilerini ince bir zekâyla donanmış halde buldular. Hikâyecilik ve imge yaratımı, bu yeniliklerin daha sonraki dönemlerde görülen ürünleriydi ve bunlar da bizi nihayetinde İyinin doğası hakkında felsefi diyaloglarla olmayan kuyruklarımızın peşinde dolanma noktasına götürdü.

Pişirme, birlikte yenen yemeklerin daha geniş bağlamı çerçevesinde sosyal açıdan onay gören bir sanat halini aldı. Eşlik etmek anlamındaki İngilizce "*company*" kelimesi, Latincedeki *companis*'ten türemiştir, "birlikte ekmek bölenlerin dostluğu" anlamındadır. Erken dönem geçmiş toplumlarda büyük bir hayvanın

31. Gombrich (1996), s. 365.

32. Richard Wrangham, *Catching Fire: How Cooking Made Us Human* (London: Profile, 2009).

öldürülmesi, kesilmesi ve pişirilmesi bu işlemleri güvenli bir şekilde yapabilmek adına ritüeller gerektiriyordu. Bu ritüeller, ilk dönemler şüphesiz ölü hayvanın ruhunu huzura kavuşturmak ve sonrasında ise antropomorfik tanrıları memnun etmek için gerçekleştiriliyordu. Homeros, kurban etme süreçlerini her zaman detaylı anlatır; düzenli şekilde yürütülüşünü, işleme eşlik eden duaları ve ziyafetin ardından gelen ilahileri hikâyeleştirir.[33]

Platon'un sanat ayrımı çerçevesinde (Tablo 1), aşçılık, yapma sanatı grubuna giriyordu; ancak Gombrich'in, Platon'un taklit sanatlarını bir kategori hatası olarak ifşa etmesinin ardından Platon'un analizini bir kenara bırakmış olduk. Tüm sanatçılar –aşçılar da dahil olmak üzere– taklit ederler; ama kendilerinden önce gelenleri taklit ederler, doğayı değil. Şefler tarafından başvurulan geçmiş başarıların Statik Biçimleri, yerleşik uygulamalara yaptıkları katkı geleneksel yöre yemeklerinde korunan adı meçhul aşçıların nesiller boyu yaptıkları çalışmaları içerir. Platon, besinleri, besleyici değerleri açısından düşünmüştür; aşçılığı tanımlarken gizlice tıbba övgü yapmıştır;[34] ancak Michelin yıldızları günümüzün restoranlarına dengeli bir diyet sundukları için verilmez. Pişirme işini önemini unutacak kadar kanıksamış olabiliriz, ama tadına baktığımızda "başarısını" da algılarız. Hatta bazen bir usta tarafından hazırlanmış bir akşam yemeği için açlığımızı yatıştırmanın gerektirdiğinden daha fazlasını ödemeye hazırızdır; çünkü en iyi yemekler kuralları, yemek kitaplarındaki kısa talimatları izleyerek pişirilmez. Fastfood zincirleri, aşçılıktaki değişkenleri mecburi rutinlere indirgerken unutulmaz bir akşam yemeği, ustalıkla seçilmiş ve bir araya getirilmiş, dengelenmiş ve tamamlayıcı lezzetleri bütünüyle ortaya çıkarmak için pişirilmiş mevsimsel muhtevalara bağlıdır. Lezzetli bir yemek, Dinamik Niteliğin sürekli rehberliğine yanıt veren aşçı nesillerinin kusursuzlaştırdığı doğru uygulama geleneklerinden doğar.

Heston Blumenthal, aşçılık üzerine düşüncelerimize netlik kazandırabilir, çünkü The Fat Duck adlı restoranı herkesin imrendiği o üç Michelin yıldızına sahiptir ve gıda biliminin tüm kaynaklarını kullanmakla tanınır. Blumenthal, Harold McGee'nin *On Food and Cooking: The Science and Lore of the Kitchen* (1984) adlı kitabını

33. ör. *Iliad*, 1.446-74.

34. Plato, *Gorgias*, 465b.

hayatını değiştiren kitap olarak görmektedir ve 2005 yılında da kendisinin yazdığı *Kitchen Chemistry*, Kraliyet Kimya Topluluğu tarafından yayımlanmıştır. Bununla birlikte Blumenthal'ın televizyon programlarını izlemiş herhangi biri, onun bilim anlayışının ve bunu uygulamaya koyduğu sofistike teknolojinin her daim Niteliğin daha yüksek değerine hizmet ettiğini bilir. Blumenthal ve aşçı ekibi sürekli tadımlarla bu Niteliğe danışmanlık ederler.

Blumenthal, 2006 yılında sekiz klasik yemek üzerine hazırladığı BBC programlarında geleneksel pratik tarifeyi hazırladı: Balık ve Patates Cipsi, Sosis ve Püre, Spaghetti Bolognese, Fırın Tavuk ve Fırın Patates, Biftek ve Salata, Pizza, Karaorman Pastası ve Dondurmalı Tart.[35] Her bir yemek için yemeğin kökenini araştırmıştı, örneğin yöre şeflerinin sosu nasıl hazırladığını öğrenmek için Bologna'ya seyahat etmiş, gerçek Karaorman Pastasından numune almak için Baden-Baden'e gitmişti ("vişnelerin, ucuz bir vişnenin verdiği yakıcı tattan ziyade tatlı ve dengeli bir keskinliği vardı. Donmuş vişnelerde çok fazla malik asit vardı... bu da kremanın yağına karşı kusursuz bir denge oluşturuyordu..."). En iyi muhtevayı belirlemiş ve tedarik etmiş olarak bunları prova etmeye girişti ve geleneksel pişirme yöntemlerini adapte etti; rehberi, gıda bilimi bilgisi ve çok miktarda tadıma dayanan deneyimleriydi. Ekibinin, işlemin her bir basamağının optimum sonuca ulaştığından emin olmasından sonra kendi pizzasını, fırın patatesini veya dondurmasını hazırladı; deneyimlemek adına restoranına gitmemizi gerektiren kusursuzluğa bu şekilde ulaşıyordu. Blumenthal, tariflerini yayımlamış olsa da, bunları sıkı sıkıya uygulayarak onun ulaştığı sonuçlara ulaşmayı bekleyemeyiz. Yemeklerinin hazırlanışının ve araştırılmasının her bir basamağında Blumenthal'in dikkati bütünüyle Niteliğe konsantre olmuş durumdadır; yalnızca tadı değil, aynı zamanda aromayı, tasviri, ambiyansı, muhteviyatın kültürel bağlamını ve hatta (akşam yemekleri için misafiri olması durumunda) misafirperverliği göz önünde bulundurur. Bu yaklaşımla aşçılık bir sanata dönüşmektedir. Orijinalliğin siren seslerinin esiri olan, kendini ve dönemi anlatmayı amaçlayan güzel sanatlar icracılarınınkinden pek de farklı olmayan prosedürler uygulamaktadır.

35. Heston Blumenthal, *In Search of Perfection* (London: Bloomsbury, 2006).

Aşçılık sanatçıları, karşılıklı rekabet, müşterilerin ve eleştirmenlerin ayrım yapabilmeleri ve restoranlarının kâr etme ihtiyacı neticesinde başarı göstermeye itilirler. Ancak mükemmelliğe adanmışlıkları, kendi ödülünü de beraberinde getirir; bu ödül, kendimizi Dinamik Niteliğe bütünüyle bıraktığımızda hepimizin yaşadığı coşkuda saklıdır.

Biyolojik ihtiyaçlarımızı doyuran pişirme işlemi ile sosyal bir ritüelin hizmetinde olan aşçılık (iki âşığın mum ışığının mahremiyetini paylaşmaları, yemek masası etrafında toplanan bir aile veya resmi bir ziyafetteki konuklar) ve yüksek-nitelikli bir çaba olarak aşçılık arasında farklılıklar vardır. Nitelik Metafiziğinin her bir düzeyinde süreç değere bürünür, Niteliğin işleyişe rehberlik etmesine imkân tanınan ölçüde bir değer oluşur.

9.3 Değerden-muaf Beşeri Bilimler

Gombrich'in, görsel sanatlar ve edebiyat tarihini bir başarı kaydı dizisi olarak gören yaklaşımının, son yıllarda ortaya çıkan kanonlara getirilen eleştiriler karşısında test edilmeye ihtiyacı vardır. Terry Eagleton'ın *Literary Theory** adlı kitabını rehber alıyorum: 2008 basımının arka kapağındaki bir tanıtım yazısına (1983) göre eser, "günümüz dünyasında edebiyat eleştirmenliğine dair belki de en çok satan çalışma" ve kitap *New Art History* ile sayısız özellik paylaşıyor.

Terry Eagleton

Edebiyat Kuramı'na yazdığı girişte Eagleton şu faydalı soruyu sorar: "Edebiyat nedir?" Muhtemel yanıtlar olarak "hayal ürünü" yazımı, ağdalı dili ve "pragmatik-olmayan" söylemi (biyoloji ders kitapları veya kapıcıya bırakılan notlar dışındaki metinler) göz önünde bulundurur. Gerçi "kurgu" anlamında hayal ürünü olmadıkları için Eagleton'ın pragmatik diyerek kapsam dışı bıraktığı deneme, söylev ve biyografi gibi metinler, edebiyat olarak kabul edilmektedir. Eagleton'a göre ise edebi dil, "edebiyat" ile karıştırılmamalıdır; diğer yandan faydalı bir konuyu ele alıyor olmak bir metni edebiyat statüsünden çıkarmaz. Sonrasında "edebiyat" terimiyle özel bir bitki türü olmayan "yabani ot" kelimesi arasında bir benzerlik kurmuştur.

* Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları. (y.h.n.)

"... özel bir bitki türü değildir, ama o veya bu sebeple bir bahçıvanın etrafında istemediği herhangi bir bitki türüdür. Belki de 'edebiyat', bunun zıttı gibi bir anlamdadır: o veya bu sebeple birilerinin yüksek değer verdiği herhangi bir yazım türü. ... İnsanlar 'edebiyat'ı genellikle iyi olduğunu düşündükleri yazım olarak tanımlıyor. Bu yaklaşımın açık şekilde reddi için şunu düşünebiliriz ki, eğer bu bütünüyle doğru olsaydı 'kötü edebiyat' diye bir şey olmazdı."[36]

Oxford Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümünde Thomas Warton Profesörlüğü unvanına ulaşmış bir akademisyen olan Eagleton'ın edebiyatın ne olduğunu biliyor olması yüreklerimize su serperken, bu şekilde bir tanımlama yaptıktan hemen sonra kendi açıklamasını reddetmek durumunda kalması dikkate değer bir durumdur. "Bu anlamda edebiyat" diye yazar Eagleton olağandışı bir ifadesinde, "bütünüyle resmi, içi boş türden bir tanımdır." "Kötü edebiyat" diye bir şey olmazdı, şeklindeki itirazın, kötü yetenek diye bir şey yoktur, şeklindeki lüzumsuz saptamadan daha fazla bir anlam içermediğini düşünebiliriz. Edebiyat, "*o veya bu sebeple* birilerinin yüksek değer verdiği herhangi bir yazım" değildir; okurların (aralarında başka yazarlar da vardır), *mükemmelliğinden dolayı* fikir birliğiyle yüksek değer verdiği yazımdır.

Eagleton, bu çıkarımdan kaçınmak için, bir şeyin güzel olup olmadığı konusundaki yargı farklılıkları güzelliğin var olmadığını kanıtlıyormuş gibi, "değer-yargıları görecelidir" diyen ve dikkatleri başka yöne çeken yaklaşımı tekrarlar. Edebiyattan ne anladığı ve bunun kendisine getirdiği güçlükler aşağıdaki pasajda belirginleşir:

" 'Güzel yazım' veya *belles lettres* deyimi bu anlamda muğlaktır: genel olarak hayli önemsenen bir yazım türünü belirtir, diğer yandan bu güzel yazımın belli bir türünün 'iyi' olduğuna dair pek bir fikir uyandırmaz.

Bunu göz önünde bulundurarak, 'edebiyatın' yüksek değer verilen bir yazım türü olduğu önerisi aydınlatıcı bir öneridir. Ancak oldukça yıkıcı bir sonuca da ulaşır. 'Edebiyat' kategorisinin, ebediyen belli ve kesin olmak anlamında 'objektif' oluşu illüzyonunu hepten bir kenara bırakabileceğimiz anlamına gelir."[37]

---

36. Terry Eagleton, *Literary Theory: an Introduction* (1983; Oxford, Blackwell, 2008), s. 8-9. "Ot" ve "edebiyat" terimleri arasındaki mukayese John M. Ellis'ten gelmektedir.
37. Terry Eagleton, *Literary Theory: an Introduction* (1983; Oxford, Blackwell, 2008).

Belles lettres ve *beaux arts* [güzel sanatlar] birbirine yakın yol arkadaşlarıdır; özünde öncelikli olarak güzellikleri açısından değer verilen sanatları işaret ederler. Göründüğü kadarıyla on yedinci yüzyıl Fransa'sında *belles lettres*, haz almak için okunan yazım türü için genel bir başlık halini almıştı, gerçi bu tür dahilindeki belli bir kitap kötü de olabilirdi. Samuel Johnson'ın şair Abraham Cowley'e dair 1779 yılında yaptığı tanımlamadan gördüğümüz gibi, İngiltere'de "edebiyat" kelimesi bu anlamı ifade etmek için yeterliydi: "hayal gücünün bereketi ve dilinin şıklığı kendisini hak ettiği şekilde edebiyatın üst seviyelerine yerleştirmiş olan bir yazar."[38]

Yukarıdaki alıntıda Eagleton'ın ulaştığı sonuç, Pirsig'in Nitelik üzerine çalışmasını göz ardı eden akademisyenlerin ödemeye devam ettikleri bedelin yüksekliğini gözler önüne sermektedir. Edebiyat, objektif biçimde sınıflandırılabilecek bir yazım türü değildir, ama buradan edebiyat diye bir şey olmadığı sonucu çıkarılamaz, ki Eagleton'ın kendi analizinden çıkardığı sonuç da budur. Dile getirilmeyen sebeplerle değer görmesine imkân veren bir açıklama yapmış olmaktan dolayı memnundur, çünkü bu sebeplerin kaynağına dair kendi fikri vardır: özel bir kaynak değildir bu kesinlikle, ama etrafında bir edebiyat kuramının şekillenebileceği belirleyici bir kaynaktır. "Gerçeklere dayalı saptamalarımıza temel teşkil eden, büyük oranda gizli kalmış değer yapısı, 'ideoloji' ile kastedilen şeyin bir parçasıdır. 'İdeoloji' ile kastettiğim, genel hatlarıyla, söylediğimiz ve inandığımız şeylerin, içinde yaşadığımız toplumun güç-yapısı ve güç-ilişkileriyle ilişkileniş şekilleridir."[39] Girişini şu gözlemle sonlandırır:

> "Bu durumda şu ana kadar ortaya çıkardığımız şey, edebiyatın böceklerin var olduğu şekilde var olmadığı ve oluşumunu sağlayan değer-yargılarının tarihsel olarak değişken olduğu değildir yalnızca; aynı zamanda bu değer-yargılarının ta kendisinin toplumsal ideolojilerle yakın ilişki içinde olduğudur. Nihayetinde yalnızca kişisel zevke hitap etmezler, bunun yanı sıra belli toplumsal grupların diğerleri üzerinde güç sahibi olmasına ve uygulamasına imkân veren varsayımlara da hitap ederler."[40]

38. OED, 'literature' başlığı altında.
39. Eagleton (2008), s. 13.
40. Eagleton (2008), s. 14.

Bu girişin ardından ilk bölümde Eagleton, edebiyatın varoluşsal kimliğine dair yaptığı teşhisi "İngilizcenin Yükselişi"nin tarihiyle tasdik eder; İngilizcenin yükselişinden kastettiği, akademik bir disiplin olarak İngiliz edebiyatıdır. Göründüğü kadarıyla bu konu, on dokuzuncu yüzyılda İngiliz toplumundaki sosyal bölünmeleri tedavi etmek ve orta sınıfla birlikte nihayetinde kitleleri ortak bir ulusal mitoloji ile birleştirmek adına dinin yerine (sonrasında da dinin azalan öneminin yerini almak üzere) geliştirilmişti. Yoksullara, kadınlara ve entelektüel seviyesi daha düşük erkeklere öğretilen İngiliz edebiyatı müfredatı, erkek elitlerin toplumsal hâkimiyetine olanak veren Klasiklere dayalı daha kapsamlı eğitimin yerini alacaktı. Birinci Dünya Savaşından önce kurulan Britanya okul ve üniversitelerinde İngilizce öğretme programı bu şekildeydi. Savaşın ardından Cambridge'den F. R. Leavis bu konu için yeni ve ihtişamlı bir rol buldu; endüstriyel kapitalizmin yıkıcı kültürel etkilerine direnmekti bu rol. Leavis ve eşi Queenie, 1932 yılında *Scrutiny*'i yayımlamaya başladılar; *Scrutiny,* Chaucer ve Shakespeare'den T.S. Eliot ve D.H. Lawrance'a kadar İngiliz edebiyatının kanonlarının genel hatlarını ortaya koyan eleştirel bir dergiydi. Eliot'un makaleleri ve eleştirileri de "Gelenek"i sunmaya çalışıyordu; hem Eliot hem de Leavis'ler tarafından kullanılan bir terimdi bu. Onların çalışmaları, "İngiliz tarihine dair siyasal bir okumayı" temsil ediyordu, der bize Eagleton; sosyal açıdan muhafazakâr Eliot ise "orta-sınıf liberalizminin tüm ideolojisini, yani endüstriyel kapitalist toplumun resmi idare ideolojisini" eleştirir.[41]

Bu durumda edebiyat, toplumsal iktidar meseleleriyle çok yakın ilişki halinde bir ideolojidir.[42] Eagleton, kitabının geri kalanı boyunca bazı insanların diğerleri üzerinde ne şekilde güç uyguladığını gözler önüne sermek üzere güncel olarak oluşturulmuş yazılı literatüre getirilen farklı teorik yaklaşımları sunar. Kitabının asli değeri burada yatar, çünkü fenomenolojiye, yorumbilime, alımlama kuramına, yapısalcılığa, göstergebilime, post-yapısalcılığa, psikanalize ve siyasi eleştirelliğe dair faydalı özetler sunar. "Siyasi demekten kastım" diye açıklar Eagleton, "birlikte sosyal yaşamımızı organize ediş şeklimizden ve bunun içerdiği güç ilişkilerinden

41. Eagleton (2008), s. 34.
42. Eagleton (2008), s. 19-20.

öte bir şey değil."[43] Edebiyatla ilgilenmenin liberal hümanist gücü, sizi daha iyi bir insan haline getiriyor olmasıdır. Zayıf noktası ise, bu amacı bir grup elitten daha büyük bir kitle için gerçekleştirmenin, "sınıf ve cinsiyet ayrımıyla bölünmüş bir toplumun dönüşümünü" gerektirdiğinin farkında olmamasıdır.[44]

Eagleton'ın kitabı, kısmen kendisinin de kişisel olarak içinde olduğu bir polemiktir (en azından).[45] Ama Eagleton, işi dil olan akıllı bir adamdı; dolayısıyla "yüksek öğrenimdeki edebiyat bölümleri, bu durumda modern kapitalist devletin ideolojik araçlarının bir parçasıdır" dediğinde, bunun demek istediği şeyin ta kendisi olduğunu kabul etmemiz gerekir. Chaucer'den Lawrance'a, İngiliz edebiyatının kanonları, hizmetinde kullanılmak üzere geliştirildikleri ideolojik amaca uyacak hale büründürülmüşlerdir. Bunların neticesinde Eagleton, kitabının ilk basımını edebiyat kuramının uygulayıcılarının enerjilerini yönlendirebilecekleri dört yeni alanı savunarak sonlandırıyordu: emperyalizmden kurtulup bağımsızlığını ilan etmeye çalışan ulusların kültürü; kadın hareketi; ana akım medyaya gösterilen eleştirel reaksiyonun geliştirilmesi ve çalışan sınıfın yazması. Oluşturduğu dört kategorinin yalnızca bu sonuncusunda "yazım" veya "edebiyat" kelimesi yer alır. Aralarında filmler, televizyon reklamları ve kitlesel medya araçları olmak üzere kültürel söylemin tüm biçimleri, edebiyat kuramcısının değirmeninin öğütülecek tahıllarıdır; yalnızca iyi yapıldıkları için değil, ama aynı zamanda kapitalist toplumun ideolojisini güçlendirebilecekleri veya tersine çevirebilecekleri için seçilmelidirler.

Gerçi bu önerisinin hemen ardından Eagleton, kitabının sondan bir önceki sayfasında bu alanların Shakespeare ve Proust araştırmalarının alternatifi olmadığı saptamasını yapar cesurca. "Eğer böylesi yazarların incelenmesi, hemen şimdi değerlendirmesini yaptığım etkinlikler kadar enerjiyle, çabuklukla ve coşkuyla yüklenmiş hale gelebilirlerse, edebiyat kurumu şikâyet etmek yerine keyiflenecektir." Eagleton, daha öncesinde Proust'tan bahsetmemiştir (ve Shakespeare'den de pek ender bahsetmiştir), dolayısıyla "böylesi yazarlar" dediği kişiler, toplumu dönüştürebilecek radikal

43. Eagleton (2008), s. 169.

44. Eagleton (2008), s. 183.

45. Örneğin Birinci Dünya Savaşı'ndan değil, (tekrar tekrar) "ilk emperyalist dünya savaşından" bahseder, Eagleton (2008), s. 24-25.

kültürden ayrı bir kategoriyi temsil ediyor olmalıdır, ama hangisini? Eagleton, hâkim sınıfın ideolojik değerlerini bu aşamada, bunların bir kenara bırakılmasını savunan bir kitabın sonunda yeniden kabul ediyor olamaz. Dolayısıyla bu sözlerinden ulaşabildiğim yegâne sonuç, edebi mükemmelliği ilgisizlikten koruyan kanonlardan toplanmış iyi yazımı temsil ediyor olduklarıdır.

Eagleton, bir kanonun ne olduğu konusunu bütünüyle yanlış anlamış veya yanlış anlatmıştı; kanonu Harold Bloom isabetli şekilde açıklamıştır: "seküler kanon-oluşumuna dair en derin hakikat, siyasetçiler bir yana dursun, ne eleştirmenler ne de akademisyenler tarafından gerçekleştirilir. Yazarlar, sanatçılar, besteciler, kanonları kendileri belirler; bunu da güçlü seleflerle güçlü halefler arasında köprü kurarak yaparlar."[46] İtalyan resminin, heykel ve mimarisinin kanonları Vasari tarafından kurgulanmamıştı, zanaatkârların kendileri tarafından, Giotto, Masaccio, Leonardo ve Michelangelo gibi ustalarına ve en iyi rakiplerine öykünerek oluşturulmuştu. İngilizcedeki en iyi yazarlar, sanatlarını kendilerini en fazla etkileyen kitaplardan öğrenmişlerdi. Eagleton bu süreci Eliot'un Gelenek kelimesini kullandığı şekilde açıklar: "... başlıca prensibine göre, geçmişin eserlerinin asıl değeri, T.S. Eliot'a şiirlerini yazma konusunda yardımcı oldukları ölçüde ortaya çıkıyordu."[47] Eliot, bir üniversite hocası değil de aynı zamanda eleştiriler de yazmış bir şair olduğu için yaptığı uygulama bütünüyle yerindeydi. İngilizce profesörlerinin Şair Eliot hakkında sormayı isteyebileceği ilgi çekici bir soru ise şudur: Şair olarak iyi miydi? İsteyerek ya da istemeyerek, bu soruya yanıt verirken, Eliot'ın şiirini okudukları diğer şiirlerle kıyaslayarak yanıt vereceklerdir. Dikkatli bir akademisyen, Eliot'ın şiirini Eliot'ın kendisinin okuduğu şiirlerle kıyaslayacaktır ve öğrencilere, bu konuda uzmanlar arasında biraz da fikir birliği olması beklentisini göz önünde bulundurarak, kıymetinin nasıl değerlendirilebileceğini gösterecektir. Bu süreç, çoğumuzun bulabileceğinden daha fazla zaman gerektirdiği için eski şairlerin, profesörlerin ve eleştirmenlerin değerlendirmelerinden, yani kanonlardan başlarız. Bunun sonucunda eğer Eliot büyük bir şairdir diyebiliyorsak, ancak bu durum-

46. Harold Bloom, *The Western Canon, The Books and School of the Ages* (London: Papermac, 1994), s. 522.

47. Eagleton (2008), s. 34.

da onun "aşırı sağcı otoriteryanizmi"[48] bizi ilgilendiren bir unsur olabilir.

2008 yılının Kasım ayında Jeanette Winterson, Eliot'ın şiiriyle 16 yaşındayken bir halk kütüphanesinde tesadüfen tanışmasını anlatıyordu. Pentekostal inanca sahip yoksul bir ailede yetişen, İncil ve polisiye romanlar dışında okuyacak kitabı olmayan bu geleceğin romancısı, çalışan sınıftan bir ailenin çocuğu olarak, kendi kısıtlı deneyimlerinin ötesinde bir dünya görüşüne ve daha geniş bir vizyona, yeniyetmelik figürüne uyuyordu. Ve bu genç kız, *Murder in the Cathedral*'den birkaç satır okuduğunda ağlamaya başlamış ve kütüphaneden çıkması istenene kadar da ağlamaya devam etmişti. Sonrasında dışarıdaki merdivenlere oturmuş ve "o gün her şeyi katlanılabilir kılan alışılmadık ve güzel oyunu okumuştu...". Şöyle tamamlıyordu sözlerini:

> "Bu yüzden de şiirin yalnızca eğitimli orta sınıflara özgü bir lüks olduğu veya alakasız olduğu okullarda pek okunmaması gerektiği düşünüldüğünde veya şiire ve hayatımızdaki yerine dair tuhaf ve aptalca herhangi bir şey söylendiğinde, bu tarz şeyleri söyleyen insanların hayatlarının çok kolay olduğunu düşünüyorum. Güç bir yaşam, güçlü bir dil gerektirir –ve şiir de budur–. Edebiyatın bize sunduğu budur –hayatın nasıl olduğunu söylemeye yetecek güçte bir dil–."[49]

Nihayetinde *Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı kitabı yazmış olan Eagleton bile siyaseti daha ilgi çekici ve sosyal açıdan şüphesiz daha önemli bulmuştu. Eagleton, edebi kanonları sosyal verilere erişim sağlayan bir kaynak havuzu olarak kullanır; bu kaynak, toplumdaki elitlerin hâkimiyetlerini korumalarını sağlayan, dile getirilmeyen varsayımları açığa çıkarmak üzere bir dizi kuramsal araçla keşfedilir. Bu, gerçekten de meşru bir araştırma alanıdır ve sosyoloji, siyasal bilimler veya tarih departmanı tarafından uygun şekilde ele alınabilir. Ancak Niteliği –kazanımları veya güzelliği– oluşumun özünde kabul etmeyen herhangi bir edebiyat veya kültür araştırması, işin en önemli yönünü gözden kaçırmakla kalmaz, aynı zamanda amacını

48. Eagleton (2008), s. 34.

49. Jeanette Winterson, 'Shafts of sunlight', *The Guardian*, Cumartesi 15 Kasım 2008. Winterson'a hitap eden mısralar şunlardı: "Bu yalnızca bir an,/ ama bil ki başkaları da olacak,/ Acı veren hazlarla içine işleyecek anlar...": T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, Kısım 2, ll. 248-50.

da bazı enstrümantal sonuçlara yönlendirmeye yatkındır. Bu konuyu tartışanlar her zaman elitist ve sosyal açıdan muhafazakâr olmakla suçlanırlar, ancak bu da bir hatadır. Bu suçlama, sosyal Nitelik biçimleriyle entelektüel biçimleri karıştırmış olur: Pirsig'in açıkladığı gibi, bu ikisi birbirinden bağımsız olarak işlerlik gösterir. Bir Marksist, edebi kanunları kapitalist ideolojinin bir dışavurumu olarak görmeyi seçebilir; tıpkı bir neo-liberalin bunları piyasa güçlerinin bir ürünü olarak görebileceği gibi. Bir biyolog, tüm bunların genlerin hayatta kalma stratejileri üzerine boş laf olduğunu söyleyebilir ısrarla; diğer yandan bir fizik bilimci de moleküller bazı kesin özelliklere bağlı kalmasaydı genlerin bile var olamayacağına işaret edebilir. Bunlardan hiçbiri, Arthur Brooke hatırlanmazken Shakespeare'in niçin hatırlandığını, okunduğunu ve sahnelendiğini açıklamaz veya Shakespeare ondan malzeme almamış olsa adının niçin hiç geçmeyeceğini anlatmaz. Tüm değerlerin sosyal değerlerle birleştirilmesi, Marksist edebiyat kuramının en ciddi kısıtlamalarını oluşturur.

Harold Bloom

Edebiyatta kanonların en ateşli savunucusu elbette ki Yale Üniversitesi Beşeri Bilimler Sterling Profesörü* Harold Bloom'dur. Bloom, barbarların halihazırda kale kapılarının içinde olduğunu düşünür ve kendi akademisyen nesli el etek çektiğinde kalenin düşeceğini söyler. *The Western Canon, The Books and School of the Ages*** (1994) adlı kitabında "kendi sözde (ve olmayan) sosyal değişim programlarını yürütmek için Kanonu bir kenara atmayı isteyen Feministlere, Afrika merkezcilere, Marksistlere, Foucault'dan ilham almış Yeni Tarihselcilere veya Yapısökümcülere" karşı "estetiğin otonomisini savunmak konusunda" –bununla kastettiği Niteliktir– bir yalnızlık hissine kapıldığını kabul eder.[50] Eagleton'ın kitabının yayımlamasından on yıl sonra güç ideolojisi üzerine kurulmuş edebiyat kuramı, Atlantik'in iki tarafında da birçok üniversitede İngiliz Dili Edebiyatı bölümlerini ele geçirdi. Diğer akademik eleştirmenler de ele alınan materyale "yargıya dayanmayan" bir yaklaşım getirmek adına, geleneksel kanonu bir kenara itmiş-

* Sterling Profesörlüğü: Yale Üniversitesinde en yüksek akademik seviye. (ç.n.)
** Harold Bloom, *Batı Kanonu, Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014. (y.h.n.)
50. Bloom (1994), s. 20.

lerdi veya Bloom'un ifade ettiği şekilde: "Şu anda 'İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü' olarak adlandırılan bölümler, 'Kültürel Çalışmalar' bölümleri olarak yeniden adlandırılacak ve bu bölümlerde Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth ve Wallace Stevens yerine Batman çizgi romanları, Mormon tema parkları, televizyon, sinema, rock müzik gelecek."[51] Diğerleri de kendi teorilerini destekleyen kanıtlar bulmak için kanon içinden bir şeyler bulmaya çalışmaktadır: "Edebiyat öğrencilerinin neden amatör siyasal bilimcilere, bilgisiz sosyologlara, yetersiz antropologlara, vasat filozoflara ve fazla ateşli kültür tarihçilerine dönüştükleri, belki kafa karıştırıcı bir mesele olabilir, ama tüm tahminlerin ötesinde bir durum değildir."[52] Bloom, böylesi insanların kanondan sıkıntı duyduklarını veya utandıklarını veya belki de kanonu okumaktan hazzetmediklerini öne sürmüştür.

Bir üniversitenin İngiliz Dili Edebiyatı Bölümünün eski bir başkanının kelimeleriyle bu yaklaşımın sonuçlarından biri şöyle olmuştu:

> "Başka alanlardaki arkadaşlarımızın saygısını ve entelektüel kesimin ilgisini kaybettik. Asıl hareket başka yerde. Beşeri bilimlerdeki yeniliklere duyulan öfkenin –yapısökümcülükle veya Marksizm'le veya başka bir şeyle– açıkça ilgi eksikliğine dönüştüğü bir dönemden geçiyoruz. Artık bize kimse kızmıyor bile, sadece sıkılıyorlar."[53]

Bloom'un Shakespeare'i Batı kanonunun merkezine koymasının sebebi, sınav kurullarının onun oyunlarını rutin olarak müfredatlarına koymaları değil, bu oyunların sonraki dönemlerde İngiliz edebiyatını –ve nihayetinde tüm dünya edebiyatını– temelden etkilemesiydi.

Shakespeare'i İngiliz Rönesansının toplumsal enerjisinin bir belirtisi olmaktan ibaret sayan son dönem Yeni Tarihselcilerin görüşleri ne olursa olsun, beyaz Avrupalı olmayan yüz milyonlarca insan için Shakespeare, kullandığı dille ete kemiğe büründür-

51. Bloom (1994), s. 519.

52. Bloom (1994), s. 521.

53. Robert Weisbuch, Woodrow Wilson National Fellowship Foundation (1999) başkanı, alıntının yer aldığı eser Marjorie Perloff, *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, c2004), Bölüm 1: 'Crisis in the Humanities? Reconfiguring Literary Study for the Twentyfirst Century'.

düğü kendi kimlik anlayışlarının, kendi duygusal yönlerinin bir göstergesiydi. Onlar için Shakespeare'in evrenselliği, tarihsel değil, temeldendir; Shakespeare sahnesine yaşamı koyar. Onun karakterlerinde, erken dönemlerin ticaret kenti Londra'nın toplumsal enerjisinin tezahürünü değil, kendi acılarını ve kendi fantezilerini görürler ve bunlarla yüzleşirler.[54]

"Tüm kötü şiirler samimidir" diye gözlemlemişti Bloom (Oscar Wilde'ın yaklaşımını özetlemiş oluyordu, bu da başlı başına bir başarıydı).[55] Şiirden hoşlanan herkes gibi onun da şiire gösterdiği asıl reaksiyon, Nitelik aracılığı ile ortaya çıkıyordu. Ama bir yazarı okumaya değer kılan şey, samimiyet veya buna değecek sosyal amaçlar veya eşitlikçi bir görünüm değildir. Kendimizinkinden çok farklı toplumlarda filizlenen ve II. Julius'un, I. Elizabeth'in veya XIV. Louis'nin saraylarında çiçek açan sanatsal gelenekler, yalnızca güzellikleri için değil, aynı zamanda bizim deneyimlerimizden farklılıkları için korumaya değerdir. Şükürler olsun ki bizden şu anda uzak ama bizim kültürümüzü besleyen sofistike elitlerin değerleriyle yüzleşmemize imkân verirler.

"Gelenekler bize" diye sonlandırır Bloom, "özgür ve yalnız bireyin, ölümlülüğü aşmak için yazdığını söyler. Bence birey, özgür ve yalnız olmak arayışı esnasında, nihayetinde yalnızca tek bir amaçla okur: harikayla karşılaşmak için."[56] Belki de bu, Longinus'un azamet veya yüce dediği şeydir; doğal olarak yükselir ve yücelir, "duyduğumuz şeyi kendimiz üretmişçesine içimizi haz ve gururla" doldurur.[57] Bir kitabın anısı, okurları üzerinde bıraktığı etkiyle canlı kalır. Bu okurlardan bazıları kendi kitaplarını yazmak üzere o kitaptan bir şeyler ödünç alırlar, böylece kitabın etkisi varlığını sürdürür ve kabul görür, kanona katılır. Yaşayan bir gelenek yeni modellerce yerinden edildiğinde, dış faktörler şöhretlere zarar verebilir veya şöhretleri şişirebilir; modalar gelir geçer, yeni eserler eskilerini itip uzaklaştırır ve belki eski ustalar genç adayların girişini engelleyebilir. Yerleşik bir kanon, her bir nesil tarafından adapte edilir, fazlalıkları budanıp atılır

54. Bloom (1994), s. 38-39.

55. Bloom (1994), s. 16, Wilde'ın "tüm kötü şiirler gerçek duygulardan fışkırır" düşüncesini "The Critic as Artist"ten (1891) adapte etmiştir.

56. Bloom (1994), s. 523-524.

57. Longinus, 7.2.

veya genişletilir. Ama aynı zamanda bizi biz yapmış olan en iyi sanatçıların büyük başarılarıyla da yüklenir. Kanonu bir kenara atmak isteyenler, başarmalarına imkân verilse, aslında bizi fakirleştirirlerdi.

Yeni Sanat Tarihi

Üniversitelerin İngiliz Dili Edebiyatı bölümlerinde edebiyatın ele alınışına dair Bloom'un getirdiği açıklama, sanat tarihi içinde Gombrich'i rahatsız etmiş olan gelişmelerle paralellik gösterir. 1970'lerde bazı sanat tarihçilerinin ilgisi, eserin kendisinden toplumsal bağlamına veya ideolojisine kaymıştı. Bu sanat tarihçilerinden biri bunu şöyle tanımlıyordu: "birbiriyle çatışma halindeki toplumsal sınıfların kendi özel tarihlerini 'nötralize' etme girişimlerine yardımcı olan inanç, imge, değer ve tasvir tekniklerinden oluşan cisimler."[58] "Sanat" kelimesinin ayrım gözetmeksizin tüm sergileme ve tasvir biçimlerine uygulanmasıyla birlikte postmodern teori, imgelerin anlamının (varlığı kabul edilmeyen) güce dayalı çıkarlar tarafından çarpıtılışını, özellikle de kanon tarafından kutsallaştırılanların anlamının nasıl çarpıtıldığını açıkladı. İmgeler, artık göstergebilimin, yapısalcılığın ve post-yapısalcılığın savunucuları tarafından işaretler olarak görülüyordu; feministler de bu imgelerin üretiminde kendilerinin yer almayışı için bir sebep sicili oluşturmuşlardı. Gombrich'in geniş çaplı ilgi alanları bu gelişmelere kadar uzanmamıştı, "Lacan'cı psikanaliz, Sartre'cı görüş analizi ve sömürgecilik sonrası teori analizi ve göstergebilimcilerin daha yeni iddiaları da" onun yaklaşımlarına dahil değildi. Bu durum; bir sanat tarihi, kuramı ve eleştirisi profesörünü, Gombrich Arşivi web sitesinde "E.H. Gombrich'in Sanat Tarihiyle Bağlantılı Olmamasının On Sebebi" başlıklı makaleyi yayımlamaya itecekti.[59]

---

58. T.J. Clark, 'The Condition of Artistic Creation' (1974), yeniden basılarak yer aldığı çalışma Fernie (1995), s. 251. Bir hâkim sınıfın belli bir zaman ve belli bir yerde kendi çıkarlarını olayların doğal düzeni haline dönüştürmesi "mitleri" ilkin Roland Barthes'in Mythologies (1957) adlı eserinde ortaya konmuştur, bu düşünceye ilham veren anlayış da, anlamın kültürel olarak belirlendiği şeklindeki önerisiyle Ferdinand de Saussure'dir.

59. James Elkins, Chicago Sanat Enstitüsü'nde Sanat Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi Profesörü. Paylaşımın tarihi belirtilmemiştir, ancak Gombrich'in Kasım 2001'deki ölümünden hemen sonradır; bkz. http://www.gombrich.co.uk/commentary.php.

Bu yeni ilgi alanlarından bazıları, çağdaş kültürdeki imgelerin her yerden karşımıza çıkmalarıyla baş edebilmek adına "yüksek sanat" etrafında şekillenen bir disiplinin fark edilir ölçüdeki yetersizliğine karşı gösterilen reaksiyonlardı. Daha yakın tarihte, görsel eseri, bir "gösterge"ye indirgenen rolünden kurtarıp yeniden güçlü varlığına kavuşturma arzusu, Alman akademisyenleri, daha eski *Kunstwissenschaft*'ın yanında bir *Bildwissenschaft*, yani bir resim bilimi oluşturmaya yöneltti. Bu çeşitli deneyler, sanatın yüksek-nitelikli bir çaba ve Niteliğin de bunu üreten ilham perisi olarak kabul edildiği kapsamlı bir Nitelik metafiziği içinde kaybolan güncel akademik varsayımlarla ilgili bir hoşnutsuzluk olduğuna işaret eder.

Sanat tarihçileri Niteliği göz ardı ettiklerinde ortaya çıkan problemler, Evelyn Welch'in Oxford Sanat Tarihi serisinde yayımlanan tanıtım niteliğindeki ders kitabı *Art and Society in Italy 1350-1500* (1997) [İtalya'da Sanat ve Toplum 1350-1500] üzerinden örneklendirilebilir. Profesör Welch, yazmış olduğu kısa girişte, İtalyan sanatını en iyi bilinen çalışmalarıyla anlatmak yerine; dinî, siyasi ve sosyal kültür çerçevesine oturtmak amacını beyan eder. "Sanat" kelimesini modern anlamındaki resim ve heykelcilik için kullanır, mimariden kaçınır, ancak (arka kapakta açıklandığı üzere) "freskleri, dokuma eserleri, bronz ve mermerden yapılmış heykelleri, el yazması kitap süslemelerini, değerli metal objeleri ve geniş çapta bir dizi başka çalışmayı" kelimenin kapsamı içine alacak bir yaklaşım içindedir. "Görsel kültür" ifadesi, ele aldığı konular için daha doğru bir tanım olabilir, gerçi kıyafet konusunu kapsam dışı bırakmıştır; zaten bu son derece önemli sosyal sergileme biçimi, sanat tarihçileri tarafından genellikle uzmanlara bırakılmıştır.

"Rönesans sanatına" dair bir miktar ön bilgisi olan herkes, Welch'in kitabını okuduğunda dağarcığının zenginleştiğini hissedecektir. Güncel araştırmaları sentezleyişini takdir edecek ve fazlasıyla bildik konulardan sakınmasına hayran kalacaklardır. Kitapta materyal ve metotlar, atölye organizasyonları, kutsal ve bölgesel sahneler ve güç sahiplerinin otoritelerini yansıtmak için ihtişamı nasıl yansıttıkları hakkında bölümler yer alır. İsimler üzerindeki bilgilendirme bölümleri Welch'in yaklaşımının tipik örnekleridir. *Dipintore* [ressam] Guido di Pietro'nun nasıl Giovanni di Pietro olduğunu veya Frate Giovanni de' Frati di San Domenico di Fiesole'nin daha sonra (ölümünden sonra) Fra Angelico oluşunu ve son olarak 1984 yılında aziz

ilan edildiğinde Beato Angelico'ya dönüşümünü öğreniriz.[60] Kitap, bulmak için sık sık uğraştığımız, ama nereden bulacağımızı bilemediğimiz bilgilerle doludur.

Gerçi sosyal tarih, Vasari'nin en önemli ödev saydığı "daha iyiyi iyiden ve en iyiyi de daha iyiden ayırmak..."[61] şeklindeki yaklaşımı Welch'in göz ardı etmesini gerektirir. Kullandığı görsel örneklerin neredeyse üçte biri tanınmamış ustaların önemli sayılmayan eserlerini gösterdiği için (reprodüksiyonlarının pek bulunmamasından dolayı uzmanlar bunları sevinçle karşılayacaktır), yeni başlayan bir kişi, sanatkârların *virtu*'sunun seviyesi konusunda rehbersiz kalmış olacaktır. Bu konu en net şekilde "Hükmetme Sanatı" hakkında yazdığı bölümde ikinci kez ele aldığı Donatello'nun *David*'i gibi (resim 9.4) ikonik eserleri ele alışında belirginleşir. Bu bronz figürün Medici Sarayında dururken son dönemde keşfedilmiş aşağıdaki ibareyi taşıdığını söyler bize:

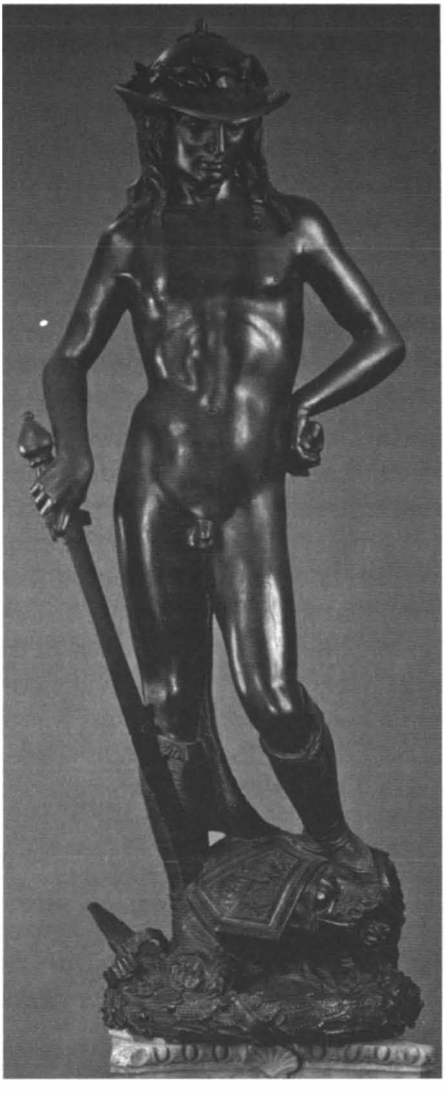
> "Anavatanı savunmuş kişidir muzaffer.
> Her şeye gücü yeten Tanrı, hiddetli düşmanı darmadağın eder.
> Bak işte! Genç bir adam yendi o büyük zorbayı.
> Fethetti yurttaşların yüreğini."[62]

Bu mısralar ve *David*, diye yazar Welch, Medici'lerin Floransa'nın değer verilen özgürlüğüne ihanet etmek yerine savunduklarını söylemek üzere dizayn edilmiştir. Vurgulanmak istenen nokta, güzel ortaya konmuştur. Ancak *David*'e ait görselle ilgili yazıda Donatello hakkında kısa bir biyografik nota yer verilmesinin dışında, on beşinci yüzyıl Floransa'sının en kanonik heykeli hakkında hiçbir şey söylenmemektedir. Çağdaşlarının, (biraz da nedensiz çıplaklığı ve yumuşak hatlı fiziksel güzelliğiyle) bu olağanüstü figürün *virtu*'suna nasıl reaksiyon gösterdiklerini öğrenmek için Floransa heykelciliğine dair daha geleneksel hikâyelere dönmek zorunda kalıyoruz. Bunlar da bizi, heykeli değerlendirmemizi sağlayacak bir standart bulmak adına muhtemelen daha eski dönem heykellere götüreceklerdir (Donatello'nun kendisinin 20 yıl öncesinde yapmış olduğu mermer *David* gibi).

60. Evelyn Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500* (Oxford: Oxford University Press, 1997), s. 87.

61. Vasari (1996), Cilt I, s. 246.

62. Welch (1997), s. 211.



Resim 9.4: Donatello, *Goliath'ın başının üstünde duran David*, 1430'ların başları, yükseklik 185 cm, Floransa, Bargello (fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi). Kenarlı başlık ve omuzlarına dökülen saçlar David'in yüzünü çerçeveler, başı böylece boşlukta kalmış bir kabartı gibi durmaz. Figürün ihtişamlı havası tepeden bakışından ve belli belirsiz bir şeyler düşünen yüz hatlarından kaynaklanır. Bir ayağını Goliath'ın kopuk başı üzerinde tutmasıyla Donatello çıplak bedene bir ritim vermiş olur, böylece her bir eklem David'in rahat duruşunu destekler şekilde esner.

Benzer şekilde, kitapta Brancacci Şapelinin (resim 1.1 & 1.2) tamamına dair renkli iki görsel sunulmuştur; *Adem'le Havva'nın Cennetten Çıkarılması*'nın detayıyla beraber, sol ve sağ duvar bu görsellerde yer alır. Bununla beraber görsellere eşlik eden metin, şapelleri süsleme hakkı için ailelerin niçin ödeme yaptığını açıklar yalnızca; metinde iki ressamın adı bile geçmez. Görsellerin alt

metinleri isimlerini verir, ama ana metni tekrarlayarak Masaccio'nun ölümünden beş yıl sonra Felice Brancacci'nin sürgün edilmesinin ardından aile portrelerinin duvardan silinişini anlatır.[63] Sonraki dört nesil boyunca Toskanalı ressam ve heykeltıraşların "bu şapelde pratik yaparak ve öğrenerek mükemmel ve meşhur olduklarını" söyleyen Vasari'nin aksine (25 kişinin ismini verir, geleceğin kanonunun isim listesidir adeta),[64] Welch bu konuda herhangi bir bildirimde bulunmaz.

Elbette ki Welch, kendisine Vasari'den ve İtalyan resmi ve heykelciliği hakkında yazmak açısından onu takip etmiş olan yazarların büyük bölümünden farklı bir amaç belirlemiştir. Vasari ve onun ilk okurları için amaç, (az ya da çok) hâlâ canlı olan kaybolmuş bir kültür hakkında bilgilendirmektedir bizi. Vasari, döneminin zanaatkârlarını ve geleceğin virtüözlerini bilgilendirmek adına mesleği bizzat icra eden bir ressam ve mimar olarak yazmıştı. Onun için önemli olan, zanaatkârlarının mükemmelliğinin tanınmasıydı; çünkü bu tanınırlığın kaybolması halinde sanatları da kaybolacaktı. Biz modernlerin, geç dönem ortaçağ toplumlarında imgelerin ne anlama geldiğini ve işlevlerini de öğrenmemiz gerekir. Şurası açık ki iki farklı yaklaşımla da konular açıklanabilir; ancak bu farklı amaçlar farklı başlıklarla birbirinden ayrılmış olsaydı okurlara daha iyi yol gösterilmiş olurdu. Welch'in ele aldığı konu açısından bakıldığında, *The Anthropology of Display in Italy 1350-1500* [İtalya'da Sergilenen Eserlerin Antropolojisi 1350-1500], kitabı için daha uygun bir başlık olurdu; özellikle de daha sonraki basımlarda "ve Toplum" kısmı başlıktan atıldıktan sonra. Welch'in *İtalya'da Sanat 1350-1500* başlığındaki "sanat", tarihsel olarak kullanım hatası içermiş olur, benzer şekilde "sanatçı" kelimesini kullanışı da aynı sorunu doğurur; iki kelime de ele aldığı dönemde bilinmeyen birer on sekizinci yüzyıl kavramına dayanır.

"Antropoloji" kelimesini Birleşik Krallık Açık Üniversitesi'nde görev yapan, yukarıda da adı geçen Charles Harrison'dan ödünç aldım. Harrison, Yeni Sanat Tarihinde Niteliğin yarattığı problemi fark etmişti. Konuyla ilgili 1986 tarihli bir antolojide şöyle yazmıştır:

63. Welch (1997), s. 202-205.
64. Vasari (1996), Cilt 1, s. 323.

"...en iyi sanat eserleriyle ilgili en ilgi çekici ve zor nokta halen şudur ki; gerçekten çok iyidirler ve biz neden ve nasıl bu kadar iyi olduklarını bilemeyiz (haklarında başka birçok şey bilmemize rağmen). Bu cehalet alanını mistik hale getirmek ve kontrol etmek adına gösterilen geleneksel eğilim, kesinlikle bazı otoriter ve bilinmezlikten yana yaklaşımlara hizmet etmiştir. Açıklayıcı sistemlerimizdeki bu sınırların büyük önemini bir şekilde kabullenemezsek bu işten ümidimizi kesebiliriz. Peki ümidi kesmek neye benzer? Sanırım bir sosyal antropoloğa dönüşmeye benzer."[65]

Bu meselede Pirsig'in omuzlarına basanlar, Yeni Sanat tarihinin veya eskisinin savunucularına göre biraz daha uzakları görebilir. Antropologlar, edebiyat kuramcıları ve yeni sanat tarihçileri, Gombrich'in bir zamanlar korktuğu gibi "değerden muaf beşeri bilimler" sahasında ikamet etmezler,[66] çünkü değerden muaf beşeri bilim yoktur. Bu akademisyenler, sanat eserlerinin edebi veya görsel bir kanon içinde korunmasının nedeni olan mükemmelliği değil, sosyal değer biçimlerini araştırırlar (resim 8.1). Bu son mükemmellik, aklın alanı olan semboller ve işaretler üzerinde işlerlik gösteren Dinamik Niteliğin ürünüdür.

Gombrich'in, *Sanatın Öyküsü*'ndeki ek bölümlerden birinde hakkını verdiği üzere her akademik disiplin, bir entelektüel değerler birikimidir:

"Geçmişe ilişkin fikirlerimiz, muazzam bir ortak çabanın sonucudur ve bunun gibi basit bir kitap bile belli dönemlerin, stillerin ve kişiliklerin ana hatlarının netleştirilmesine yardımcı olmuş, yaşamaya devam eden veya aramızdan ayrılmış tarihçilerden oluşan büyük bir ekibin çalışmaları hakkında yazılmış bir rapor olarak tanımlanabilir. Ve insan, aslında ne kadar da çok unsuru, formülü ve fikri farkında bile olmadan başkalarından almıştır!"[67]

Aşçılar, yazarlar, politikacılar, mühendisler, mimarlar, bilgisayar programcıları, ressamlar, biyologlar, hatta her alandan profesyo-

65. Charles Harrison, 'Taste and Tendency', yer aldığı çalışma A.L. Rees ve F. Borzello, editörler, *The New Art History*, London, 1986, s. 81, alıntının yer aldığı kaynak Fernie (1995), s. 357.

66. 'Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion' adlı çalışmadan bir alt başlık, alıntılandığı eser *Topics of our Time* (1991); yeniden basıldığı çalışma: Gombrich (1996), s. 364.

67. Gombrich (1995), s. 638, 'A Note on Art Books'.

neller ve ticaret adamları benzer bir yükümlülüğü kabul etmelidir. Hepsi kendi işlerini kendilerinden önce gelenlerin –kendi sanat alanlarının kanonunun– en yüksek başarıları üzerine modeller ve sonrasında Dinamik Niteliğin itkilerine göre kendi anlık amaçlarına uygun hale getirir. Bilim insanının zihninde bir hipotez oluşumunu sağlayan unsur, Nitelik uyanışı ve özenli Nitelik yargılarıdır; hipotez, Dinamik Niteliğin geliştirdiği testlerle denenir, özenli Nitelik yargıları yanlış olanları eler. Dinamik Nitelikle Statik Biçimler veya bir kültürün kalıpları arasındaki etkileşim, bildiğim tüm kavramsal modellerden daha fazla açıklama gücüne sahiptir.

9.4 Sanata Sanat Tarihi İçindeki Konumunu Yeniden Kazandırmak

"Sanat Tarihinin bir geleceği var mı?" sorusu; konuyla ilgili esasları, hoşnutsuzlukları, hoşnutsuzları değerlendirmek üzere yola koyulmuş Sanat Tarihçileri Birliğinin 2006 yılı konferansındaki akademik oturumlardan birinin konusuydu.[68] Göründüğü kadarıyla birliğin üyelerinden bazılarının çıkarları, sosyal değerleri araştıran departmanlarda (antropoloji ve sosyoloji gibi veya Eagleton tarafından savunulan ve Bloom tarafından sakınılan "kültürel çalışmalar" gibi) takip edilebilmektedir. Bu kitapta ortaya konduğu üzere, bu soruya karşılık benim yanıtım, "sanat" kelimesi üzerine geçmişte yüklenen değişken anlamları göz önünde bulundurarak başlıyor. Eğer neslimiz bu temel nokta üzerinde netlik kazanabilirse, sonraki adım, disiplini buna göre yeniden şekillendirmek olabilir.

Anakronizm, bir tarihçinin yapabileceği en ağır hata olduğu için, derslerimi anlatırken 1800 yılından önceki resimler ve yaratıcıları için modern döneme ait kelimeler olan "sanat" ve "sanatçı" ifadelerini kullanmaktan kaçınırım. Bu yaklaşımı uygulamaya dökmek ilk anda bir çaba gerektirse de, bunun ödülü geçmişle kendi bağlamına daha yakın bir şekilde buluşmak şeklinde geliyor. On sekizinci yüzyıldan önce "sanatçı" kelimesi yerine kullanılabi-

68. http://www.aah.org.uk/ conference/2006session22.php Loretta Vandi tarafından bu oturumda verilen makale olan *Gombrich's Legacy: Art History as Embodiment of Values*,Gombrich'in sanatın ustalık anlamına dönme arzusunu göz önünde bulundurmaz.

lecek en iyi sözcük genellikle "usta"dır diyebiliriz. Latin *magister* kelimesi ("öğretici", "usta" anlamında), toplumsal olarak kabul edilmiş bir yetkinlik alanında eğitim ve deneyimle resmî olarak vasıflı hale gelmiş kişiye karşılık geliyordu; bu da kendisine alanında uygulama yapma ve öğretici olma yetkisi veriyordu. Birinci bölümde başvurmuş olduğumuz (tablo 4) Saint Victor'lu Hugh'nun *Didascalicon* adlı eserinin ön kapağında yazarın sıfatı kalın puntolarla "Magister Hugo" (resim 9.5) olarak tanımlanmıştı. Hugh, bir liberal sanatlar ustasıydı; liberal sanatları da bu kitabında mekanik sanatları da içeren kapsamlı bir çerçeve içine almıştı. Antik sistem ve ortaçağ sistemi, çırağın, üzerinde fikir birliğine varılmış bir süre boyunca ustanın yanında kalmasını gerektiriyordu; bu sürecin ardından çırak, bir lonca veya üniversite tarafından düzenlenen standartlara göre bir başyapıt üreterek yetkinliğini göstermek durumundaydı. 7 Ocak 1422'de Masaccio, Floransa *Arte dei Medici e Speziali'ye* kaydolduğunda, kayıt defterine düşülen notta şöyle deniyordu: "Floransa'da St Nicholas idaresindeki bölgeden ressam Ser Giovanni Simone'nin oğlu [Maso] adı geçen sanat dalında uzmanlık eğitimine kaydolmayı istemektedir [*volens venire ad magistratum dicte artis*]..."[69]

" 'Usta' kelimesinin Latince kökeni, kelimenin çeşitli Avrupa dillerinde varlığını sürdürdüğü anlamına gelir [*maestro, maitre, Meister*]; gerçi bir ustanın atölyesinde elde edilen pratik yeteneklere akademilerde daha yüksek bir eğitim eklenir. 'Zanaatkâr' da eşdeğer ölçüde uluslararasıdır. Çok eski bir kelime olmasına rağmen Romantik idealleri Aydınlanma dönemi öncesi geçmişe empoze etmemek gibi büyük bir avantajı vardır. Bunun dışında 'sanatçı' kelimesinin en açık alternatifleri ressam, heykeltıraş, mimar vs. olabilir; Vasari'nin *Hayatlar*'ın başlığında kullanmış olduğu gibi (resim 3.3)."

69. James Beck, *Masaccio the Documents* (Locust Valley, NY: J.J. Augustin, 1978), belge VII.



Resim 9.5: Magister Hugo, *Didascalicon*, ön kapak, 1176-77, Leiden, Üniversite Kütüphanesi (Vulcanius Koleksiyonu, ms. VUL 46, fol. 130 r). Resimdeki kitap Birinci Bölümün (kısmen kısaltılmış) ilk satırını verir: "*Omnium expetendorum prima est sapientia in qua [perfecti boni] forma consistit* [Aranması gereken tüm özellikler arasında en önde geleni [Kusursuz İyinin] biçiminin sarsılmaz olduğu Bilgeliktir]". Bu saptama, İyiyi bir Biçim veya bir İdea olarak belirlemeye çalışan Platon'un vahim hatasının özeti gibidir, bizi bu hatadan Pirsig döndürmüştür.

İmge yaratımı anlamında kullanmak istediğimizde ise "sanatçı" kelimesinin kullanımına uygun alternatif bulmak daha güç bir hal alır. 1700 yılından sonra "Güzel sanatlar [*belle arti*]" daha uygun bir kullanım halini alır (gerçi Oxford sözlüğüne göre İngilizce ifade ilk kez 1767 yılında kayıt altına alınmıştır) ve kapsamlı "görsel sanatlar" ifadesinin de diğer sanatların varlığını kabul etmek gibi bir avantajı vardır. "Resim sanatları" ifadesi, Vasari'nin otoritesinden faydalanır; ancak bu ifade, modern okurlar için elverişsiz ve kafa karıştırıcıdır.

"Sanat" kelimesini tarihi bir dönem içinde kullanmadan önce artık kendimi aslında ne söylemek istediğimi merak eder halde buluyorum. Bir sergileme biçiminden mi ("görsel sanatlar") bahsetmek istiyorum, yoksa bir beceriden mi? Belli bir zaman ve mekânda bir topluluk tarafından kabul edilen bir etkinlik çerçevesindeki iyi uygulamalar geleneğinden bahsetmek istiyorsam, buna sanat demekten memnuniyet duyarım; gerçi bazen beceri veya gravürcülük veya ressamlık veya başka bir spesifik başlık daha doğru bir kullanım olacaktır. Benzer şekilde, yaptığı işte her zaman iyi olan birini bir sanatçı olarak tanımlamak, uygulama alanı ne olursa olsun hem doğru, hem de bilgilendiricidir.

Nitelik, resmin içsel bir parçası değildir, ancak belli bir resmi ilgi çekici yapan unsurdur. Aslında herhangi bir şeyi ilgi çekici yapan unsurdur. Mimari tarih öğretiyor olmanın değişmez bir ödülü, öğrencilerinizin daha önce farkında olmadan önünden geçtikleri yöredeki bir banka binasını veya belediye binasını artık takdir edebiliyor olduklarını söylemeleridir. Niteliğini değerlendirebilir hale geldiğinizde bir bina ilgi çekici hale gelir, kazanmış olduğunuz değer biçimlerine göre yorum yapabilmenin uyarıcı gücü ortaya çıkar. Avrupa'da birçok bölgesel müze, en ufak bir ilgi göstermeden yanından geçip gittiğimiz resimlerle doludur, ki bu ilgi iki taraftan, yani hem bu resimlerden hem de bizden ortaklaşa doğacak bir eylemdir. Böylesi eserler, geç dönem ortaçağ dinî imgelerinin rutin örnekleri olabilir, hırsızlardan korunmaları amacıyla komşu bölgelerdeki kiliselerden getirilmiş olabilirler. Veya varlığı son bulmuş bölgesel otokrasilerin portreleri olabilir veya yine bölgenin ressamları tarafından yapılıp aileleri tarafından galerilere bağışlanan manzara, natürmort ve diğer türlerin alıştırmaları olabilir. Galeri yetkililerinin, uzmanlıklarına dayanarak bu eserlerin sanatsal değerinin düşük olduğunu düşünmeleri duru-

munda bile bunları reddetmeleri tuhaf olacaktır. Tüm resimlerin bir hikâyesi vardır, ancak bazen değerleri büyük oranda sosyal seviyededir, bir aile albümündeki resimler gibi.

"Şuna inanıyorum ki, çoğu kişi sanat tarihi dersine bir sanat eserinden nasıl haz alınabileceğini, bunu nasıl kendi ruhani varlığının bir parçası haline getirebileceğini, kısacası hayatını nasıl zenginleştirebileceğini öğrenmek için geliyor." Bu akla yakın beklenti, 1948 yılında Londra'daki Warburg Enstitüsünün ilk müdürü Fritz Saxl tarafından dile getirilmişti; ama sonrasında bunu reddeden de kendisi olacaktı. Saxl, sanat tarihinin doğasına ilişkin verdiği bir derste, tarihçi, "insanların sanattan zevk almasına yardımcı olmak adına hiçbir şey yapamaz" diyecekti; çünkü tarihçinin görevi "tarihsel unsurları açıklığa kavuşturmaktı." Eğer böylesi bir dinleyici kitlesi, sanat tarihinin sanattan zevk almak için öğretildiğini düşünüyorduysa, bu illüzyon, "bir süre bir resme baktırılıp beraberinde biraz da tarihsel rehberlik sağlanıyor olmasından" kaynaklanıyor olabilirdi.[70]

Saxl, bir sanat eserinden haz almanın öğretilemeyeceğini söyler görünmektedir. Nitelik metafiziğinin sunduğu yeni paradigmada haz, bir sanat eseriyle Nitelik aracılığıyla gerçekleşen ilişkinin ayrılmaz bir parçasıdır; daha eski Nitelik deneyimlerimizle kendi nazik biyolojik, sosyal ve entelektüel alanları içinde çağrışımlar bularak gerçekleşen bir süreçtir. Dünya, değerlerin her an her yerde dans edebildiği, müzik durunca statik Biçimlere dönüşüp donan bir akış olarak görüldüğünde, Saxl'ın kendi mesleğine dair yaptığı tanımlama kısıtlayıcı ve yavan görünür. 1959 yılında Gombrich, Warburg Enstitüsünde müdürlüğü devraldığı dönemde, bir sanat eserinin, karşılaştırılabilir türden daha eski sanat eserlerinin bıraktığı kalıplardan nasıl oluşturulduğunu halihazırda göstermişti. Bir sanat tarihi dersindeki kitleden; bir resmi, bu resmin oluşturulmasını sağlayan Statik Biçimlerle kıyaslaması istenirse farklılıkları fark etmeye başlarlar, yalnızca stil ve içerik açısından değil, aynı zamanda nitelik açısından da farkları görürler. Örneğin eğer Goya'nın *Sueno de la razon* adlı eserinin yanında Clouwet'nin *Suenos de Don Francisco* adlı çalışmasını ve Tiepolo'nun *Scherzi di Fantasia* adlı kapak sayfasını (resimler 6.2-4) bir arada görselerdi, Goya'nın leke baskı çalışmasının niçin büyük bir sanat eseri sayıl-

70. Fritz Saxl, *Lectures* (London: Warburg Institute, 1957), 'Why Art History?', s. 347.

dığını kendileri anlamış olurlardı. Bir eserde saklı Niteliğin yeniden alevlenmesini sağlayabilecek kalıplarla tanıştırıldıklarında, insanlar daha fazla talimata gerek kalmaksızın buna reaksiyon gösterirler. Böylesi referansları bilmek, yaşamlarımızı zenginleştirmenin yollarından biridir. Nitelik, aynı zamanda Saxl'ın çok değer verdiği tarihsel unsurları ayıklayan araçtır; kavrayışımızı artıran unsurlarla bizi memnun eder. Böylesi kanıtlar, bir sanat eserini, bir geleneğe katkısını gözler önüne seren olaylar dizisinin içine yerleştirebilir; bu da onun tarihsel değeridir. Gombrich ve Pirsig, bizi Saxl'ın anlaşılması güç hale gelen, kültüründe olmayan açıklayıcı araçlarla donatmışlardır.

Eğer yalnızca sanat tarihçilerine aittir diyebileceğimiz, sanat tarihçilerini, imgelerin belgesel değerine dayanarak çalışan diğer tarihçilerden ve de Sanat ve güzellik hakkındaki metinlerle ilgilenen estetikçilerden ayıran bir görev varsa, bu görev, kesinlikle inceledikleri eserleri üretmiş olan Niteliği ortaya çıkarmaktır. 1938 yılında Collingwood'un savunduğu gibi "bu sanattır, bu değildir" diye otoriter bir beyanda bulunmuyoruz veya Gombrich'in 1950'de açıkladığı gibi kendi halinde bir ziyaretçiye bir resmi veya heykeli yanlış sebeplerden dolayı beğendiğini söylemek de bizim işimiz değil. Ama değerlendirmeler yapmak adına karşılaştırabileceğimiz Statik Biçimleri ortaya çıkararak öğrencilerin ve toplumun dikkatini bir geleneğin başarılı bir uygulamasına –veya bu geleneğin verdiği ilhamla yeni bir meydan okuma karşısında ortaya çıkan adaptasyona– yöneltebiliriz. Böylesi özenli araçlarla bir kültürün değerlerini yeniden ortaya koyabilir, koruyabilir, ayarlayabilir ve tazeleyebiliriz; böylelikle de daha genel anlamda toplumun gizli umutlarını karşılamak adına yol almış oluruz.

Gombrich'in ölümünden beri bu sorumluluğu aktif olarak yerine getirmeye çalışan çok az sanat tarihçisi gördüm. Bizim mesleğimizde, Nitelik, adını söylemeye cesaret edemediğimiz aşk haline geldi. Gombrich'in Oxford'da verdiği Romanes konferansından otuz altı yıl sonra üniversitenin Görsel Çalışmalar Merkezi tarafından "İmge ve Obje"ye yönelik disiplinler arası bir çalıştay düzenlendi. Farklı disiplinlerden çok sayıda akademisyen, imgelerin çalışmalarına nasıl ışık tuttuğuna dair yetmiş kadar meslektaşına kısa sunumlar yaptı. Günün sonu yaklaşırken, topluluğa o ana kadar kimsenin açıkça bahsetmediği bir yaklaşımı

hatırlattım; imge ve objeleri sanat eseri olarak değerlendiren yaklaşımdı hatırlattığım. "Sanat" kelimesi, Görsel Çalışmalar Merkezi'nin adından şüphesiz tüm disiplinlere kucak açabilmek için çıkarılmıştı; ama bu takdire şayan amaç, bizi mükemmelliği kutlamaktan mahrum bırakmamalıydı. Gün içerisinde gösterilen imgelerin birçoğu güzellikleri için seçilmişlerdi, diye iddiada bulundum; ama konuşmacılar yalnızca sosyal kapsamlarından bahsetmişlerdi. Çalıştayın yayımlanan broşürünün üzerindeki logo bile (Remrandt tarafından yapılmış bir kabuk resmi) asitle oyma iğnesinin, ışık ve gölgenin hassas tonlarını nasıl aktarabileceğini gösteren usta işi bir çalışmaydı. Böylesi bir virtüözlüğün hakkının verilmesi bizim sorumluluk alanımız içinde değil miydi? Destek almak için Vasari'ye başvurdum, daha iyiyi iyiden ve en iyiyi de daha iyiden ayırmak şeklinde saptadığı amaçtan alıntı yaptım.

Bu müdahaleme destek olmak veya karşı çıkmak adına salondan hiçbir ses yükselmedi. Podyumdaki üç akademisyen karşılık verdiğinde ise, ortaçağ el yazmalarını elinde bulunduran akademisyen, benimki gibi bir yaklaşımdan kaçındığını, çünkü bu yaklaşım neticesinde kendi sorumluluğundaki birçok el yazması süslemesinin on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda işe yaramaz denilerek göz ardı edildiğini söyledi. Günümüze kalanlar ise büyük oranda kütüphanecilerin ataleti nedeniyle varlığını sürdürebilmişti. Bu noktada Rönesans sanat tarihçisi, görüşlerime destek verip nitelik meselelerinin zaman zaman belirleyici olduğu konusuna katılırken, çalışmamızın birçok yönü açısından yol gösterici unsur olmadığını söyledi. Güzel sanatlar öğrencilerinin eğitiminden sorumlu olan 1960 sonrası Sanat yazarı ise önerimi bütünüyle reddetti. Savını desteklemek için de eleştirmenlik yıllarından bir hikâye anlattı. O ve bir meslektaşı, çağdaş güzel sanatlar alanındaki aynı sergiyi değerlendirmeye karar vermişlerdi; anlaşmaya göre sergiyi biri övecek, diğeri de iğneleyecekti. Ama bunu gerçekleştirmeye hiçbir zaman fırsat bulamamışlardı, ama yapmış olsalardı, diye devam etti, sergilenen eserlerden neredeyse aynı şekilde bahsedeceklerinden emindi. Yalnızca ulaştıkları sonuçlar farklı olacaktı; biri serginin derin bir çalışma olduğunu söylerken, diğeri amaçsız olduğunu söyleyecekti.

Şurası açık ki, el yazmalarından sorumlu akademisyen, beni Masaccio ve Michelangelo'dan Monet ve Matisse'e kadar ortaçağ sonrasının büyük Sanatçılar kanonunun bir savunucusu olarak görmüştü. Bize daha önce göstermiş olduğu on beşinci yüzyıla ait şeytan resmini Schongauer veya Dürer tarafından yapılmış çağdaş döneme yakın şeytanlarla (bkz. resim 2.7 & 5.6) kıyaslasaydık, gösterdiği imge ham ve yetersiz görünürdü. Artık hayatta olmayan kütüphanecilerin yaptığı benzer değerlendirmeler, ortaçağa ait birçok görseli değeri olmayan, sanat içermeyen çalışmalar olarak göz ardı etmişti. Ben ise onun el yazmaları için Nitelik metafiziğine, bütün dünyayı farklı değer birikimleri olarak gören entelektüel çerçeveye başvuruyordum. Örneğin söz konusu el yazması, daha dayanıklı ve çok daha ucuz kâğıdın mevcut olduğu bir dönemde parşömen üzerine yazılmıştı; bu durum, kitabı isteyen müşterinin kitaba değer verdiğini gösteriyordu. El yazmasından sorumlu akademisyen, varlığını sürdüren ortaçağ el yazmalarının üçte ikisinde herhangi bir görselin yer almadığını söylemişti bize; dolayısıyla bir görselle süslenmiş herhangi bir kitap ilgi noktası haline geliyordu -yani, değer kazanıyordu-. Bize göstermiş olduğu şeytan figürü, geç dönem ortaçağ okurunu korkutmuş olabilir miydi, yoksa sadece kostümlü bir kötü adam olmaktan mı ibaretti? Bu ve diğer ilgi çekici gözlemlerle ele aldığı görseli takdir etmemize yardımcı olmuştu; çünkü değer, bir nesnenin kesin özelliği değildi.

Gün içinde daha erken saatlerde Rönesans dönemi uzmanı, eski dönem koleksiyoncularının, en azından kısmen, dokunma hissi yoluyla heykelcik toplamaktan hoşlandıklarını öne sürmüştü. Savını desteklemek adına -aslında kendisinin de kabul ettiği gibi bu konu, görsel çalışmalar alanı dışında kalıyordu- on altıncı yüzyıl heykeltıraşı Giambologna tarafından yapılmış alegorik bir nü kadın heykelinin fotoğrafını gösterdi; heykeldeki bronz topak hatlar heykelin tamamını oluşturuyordu neredeyse.[71] Bir on altıncı yüzyıl virtüözünü figürün ağır, dolgun hatlarını okşar halde gözümüzün önüne getirebiliyoruz rahatlıkla. O günlerde Giambologna'nın heykelleri Avrupa saraylarında hevesle koleksiyonlara katılmıştı, ama

71. Giambologna, *Venus Urania* (or an *Allegory of Architecture*), yaklaşık 1573, boy 40cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

günümüzde -artık heykellere dokunamadığımız dönemde- Michelangelo'nun figürlerinin pozlarını sofistike şekilde daha da detaylandırmak, genellikle alçaltıcı bir söyleyişle fazla Üslupçu olarak damgalanmaktadır.

Nitelik, bir ilişkiyi tanımlar; bu vakada, koleksiyoncularla onlara haz veren eserler arasındadır bu ilişki. Bu eşitliğin iki yanından herhangi biri değiştiğinde ilişki de değişir, çünkü sınırsız bir çeşitliliğe sahiptir. Eğer böylesi bir değişkenlik bizi Niteliğin gerçek olmadığına ikna etseydi, yaşayıp yaşayabileceğimiz en canlı gerçekliğe zihinlerimizi kapatmış olurduk. Eğer sanat tarihçilerinin, Niteliği çalışmalarının kapsamı dışında bırakmaları gerekseydi, o zaman Giambologna'nın o *virtu* objelerini neye göre tasarladığını da göz ardı etmek durumunda olurlardı.

"İmge ve Obje" çalıştayına katılan tüm akademisyenler kendi alanlarında saygın kişilerdi; kendi alanlarında yayımlanmış kitaplarda ve makalelerde, öğrencilerinin rapor, proje ve sınav kâğıtlarında entelektüel Niteliğin keskin birer yargıcı idiler. Hiçbiri Streeter'ı Michelangelo'ya denk görecek kadar saçma bir yaklaşım içinde olmazdı. Ancak almış oldukları entelektüel miras, Nitelik ilişkisinin bir yarısını inkâr etmelerini gerektiriyordu; bunun neticesinde de yalnızca objektiflik iddiası taşıyan kanıtları açıkça kabul eder oldular. Aynı esnada hipotezlerini ortaya çıkarmalarına, ellerindeki verileri seçmelerine, araştırmalarına coşku ve yön veren ve disiplinler arası çalıştaylarda gösterdikleri imgeleri seçmelerine destek veren haz ve içgörü anlarını kendilerine saklamaları gerekiyordu. Bu düşünce şekli öylesine içselleştirilmiştir ki, buna karşı çıkmak adına benim kullanmış olduğum değere dayalı dil, saptamalarımı büyük ihtimalle profesyonellik dışı olarak görülmeye mahkûm etmişti.

Daha iyi bir metafizik -değere dayalı bir metafizik-, Niteliği en büyük başarılarımızın rehberi kabul eder. Nitelik, kesinlikle en iyi öğretmendir; çünkü öğrenciler ve yaptıkları çalışmalar bir kez Nitelik tarafından ve Nitelik içinde birleştiğinde, öğrenci çalışmadan haz duyar hale gelecektir (Dürer'in de bir zamanlar gözlemlemiş olduğu gibi. İyi bir ders veya iyi bir ders kitabı, bizi konusunu ortaya çıkaran İyi hakkında bilgilendirir; böylece ona değer vermeyi öğreniriz (Tablo 2). *Sanatın Öyküsü*'nün muazzam başarısı, Gombrich'in bu ilişkiyi derinlemesine kavradığını göste-

rir; son dönemdeki Gombrich eleştirmenleri bunu inkâr etmeye yönelmişlerdir.

Niteliğin görsel-olmayan tezahürleriyle ilgilenen sanat tarihçileri, örneğin hamilik veya atölye uygulamaları ve ikonografi gibi konularda, ustalığı *-virtu* veya *arete-*, kendilerini inceledikleri konuya çeken öncelikli unsur olarak kabul ederler. Mesela bir zamanlar bana Rönesans resminde Niteliğin önemini öğretmiş olan John Sheerman, kariyerinin son dönemlerini Raphael hakkındaki ana dokümanların tamamını yeniden okumaya ve değerlendirmeye adadı. Bu metinlerden oluşturduğu kısa ve öz kitap, yaptığı eleştirel yorumla birlikte gelecek dönemlerin uzmanları için vazgeçilmez bir kaynak olmaya devam edecektir; çünkü Raphael'in zihnine ve eline rehberlik etmiş olan Niteliği ortaya çıkarmalarına yardımcı olacaktır. Shearman, yazdığı girişte, arşiv çalışmasının "neredeyse akılsızca, ama hayran olunacak derecede sabır isteyen, ki buna şüphe yok ve kaçılacak derecede tatsız, ama yorumlayıcılığı olmayan bir uygulama..." olduğu görüşünü reddetmişti. Aksine, diyordu, bir belgeden anlam çıkarmak, bağlamını yeniden oluşturmayı gerektiriyordu; bu bağlam da belgenin yazarı üzerindeki "entelektüel, sosyal, geleneksel, bürokratik" ve diğer türden baskıları içeriyordu.[72] Böylesi bir yeniden yapılandırma süreci, değerlendirme ve geniş bir referans kullanımı gerektirir; diğer yandan, tarihçinin kendi önyargılarını bilinçli olarak -mümkün olduğunca- devre dışı bırakır. Tarihsel dokümanların doğru yorumlanışı yüksek-nitelikli bir çabadır.

Örnek teşkil edecek arşiv araştırmaları rafında yer alan *Raphael in Early Modern Sources* [Erken Dönem Modern Kaynaklarda Raphael] adlı bu kitabın yanına Rab Hatfield'ın birçok bankacılık işlemini yorumlayarak yazdığı *The Wealth of Michelangelo*'yu da [Michelangelo'nun Serveti] koyabiliriz.[73] İki akademisyen de bu arşivlerdeki Dinamik Nitelik akışını sık sık yaşamış olmalılar; çünkü hiç kimse, özgür iradesiyle sıkıntıyı hazza tercih etmez. Yine de zamanlarını ve dikkatlerini resim alanında Batı kanonunun en yüce ustalarından ikisine yöneltmişlerdi. Svetlana Alpers'in ifade ettiği gibi, büyük sanat eserleri karşısında heyecanlanmayan bir

72. Shearman (2003), s. 7 & 10.

73. Rab Hatfield, *The Wealth of Michelangelo* (Rome: Edizioni di storia e letteratura, 2002).

tarihçi, mesleğe adım bile atmamış sayılabilir. İnsanlar ne söylerse söylesin Niteliğin düşmanı yoktur.

Çağdaş güzel sanatlar, gerçekten bu kuralın bir istisnası olabilir mi? Görünen o ki, aynı sergiyi alkışlayabilen ve iğneleyebilen, bir yandan da aynı eleştirel kavramları kullanan iki eleştirmen hikâyesinden çıkarılabilecek ders bu olabilir. Kitabımızı tamamlamadan önce kitabın hipotezine karşı duran bu son meydan okumayı değerlendirmeliyiz.

10
Anti-Sanat

> "Yaşamımızda modern olan ne varsa Yunanlılara borçluyuz. Anakronizm olan ne varsa o da ortaçağcılıktan kaynaklanıyor. Bize sanat eleştirisi sisteminin tamamını Yunanlılar vermiştir ve onların o eleştirel sezgileri ne kadar inceliklidir..."
>
> Oscar Wilde, *The Critic as Artist** (1890)[1]

10.1 Eleştiri

Oscar Wilde, akıllıca bir paradoksun cazibesine neredeyse hiç dayanamazdı, özellikle de toplumsal kültürümüzde sağduyulu yaklaşım olarak görülen düşünce biçimlerinin tekerine çomak sokanları pek severdi. Bununla beraber antik dönem edebiyatına dair çok derin bir bilgisi vardı, Dublin ve Oxford'daki öğrencilik

---

* Oscar Wilde, *Yalancılık Sanatı: Sanatçı Olarak Eleştirmen*, Çev. Ercüment Özkaya, Epos Yayınları. (y.h.n.)

1. Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde:* Cilt 4, Josephine M. Guy, ed. (Oxford: Oxford University Press, 2007), 'The Critic as Artist', Kısım 1, s. 141.

yıllarında Klasik dönem derslerinde gösterdiği başarı, hâlâ anlatılan bir efsanedir. Longinus'un tezlerinin on yedinci yüzyıl Fransız eleştirmenleri üzerindeki etkisinin izini sürerken yukarıda alıntı yaptığımız pasajla birlikte Wilde'ın analizini teyit etmiştik. Bu modern yazarlar, edebiyattaki en görkemli değerin kuralların ötesinde yattığını söyleyen unutulmuş Yunan inanışına sarılmışlardı; çünkü ortaçağ boyunca Batı entelektüel hayatına hükmetmiş olan aksi yöndeki varsayımı ortadan kaldırmayı amaçlıyorlardı. Longinus, sanat ve teknoloji arasındaki modern ayrımı bu şekilde çizmişti; buna göre, teknoloji bir talimatnameyle anlatılabilirken, sanat bize yüceyi getirebiliyordu.

Eleştiri, değer yargıları oluşturmayı, "en iyiyi daha iyiden", takdire şayan olanı banalden, bir kanonu yeniden şekillendirebilecek olanı gelecek uygulamalar üzerinde iz bırakmayandan ayırmayı gerektirir. Dolayısıyla profesyonel eleştirmenlerin bu farkları açıkça dile getirmeleri gerekir, gerçi bu sorumluluğu yalnızca dolaylı yoldan yerine getirebilirler; çünkü Nitelik, kelimelerle tam olarak ifade edilemez. Diğer yandan büyük S ile başlayan Sanatın aksine Nitelik bir gizem değildir veya yalnızca kahvaltı saatinde yeni öğütülen kahvenin aromasının gizemi kadar gizemlidir. Nitelik, açıkça dile getirilmiş eleştiriyle dilsiz eseri aracısız bir coşku (veya tiksinti) içine sarmalayarak hem canlı hem de tarifsiz kalır. Kahve eksperlerinin beyanları bir ilişkiyi anlatır, kahveyi değil. Yalnızca kendimizi eleştirmenle özdeşleştirebildiğimiz ölçüde seçimlerimizi etkiler.

Eleştirmenler, bilinçli olarak ya da olmayarak Nitelik yargılarını daha önceki Nitelik deneyimlerini referans alarak oluştururlar; bu eski deneyimler de bir sanat alanında onların kendi mükemmellik kanonlarını oluşturur. Bütünüyle tanımlayıcı bir değerlendirme bize bir şeyler söyleyebilir, tıpkı haber programları, tarihi belgeseller veya komedi gibi kategoriler arasından seçim yapmamıza yardımcı olan televizyon rehberleri gibi. Ama başlığa "heyecan verici", "1968 yılı klasiğinin kör topal bir yeniden çevrimi" gibi ifadeler ekleyen bir görüş, bize çok daha fazlasını söyler; özellikle de bu yorumcunun daha önceki yazılarını biliyor ve yorumlarına saygı duyuyor isek. Onun değerleri (biriktirdiği kalıplar veya Statik Biçimleri), daha önceki filmlerden hatırladığı Nitelik anlarıyla oluşmuştur. Eğer bu daha eski filmler yeni filmler için model teşkil etmişlerse, bu üstün özelliklerinin bir gelenek oluşturmasıyla zaten klasiğe dönüşmüş

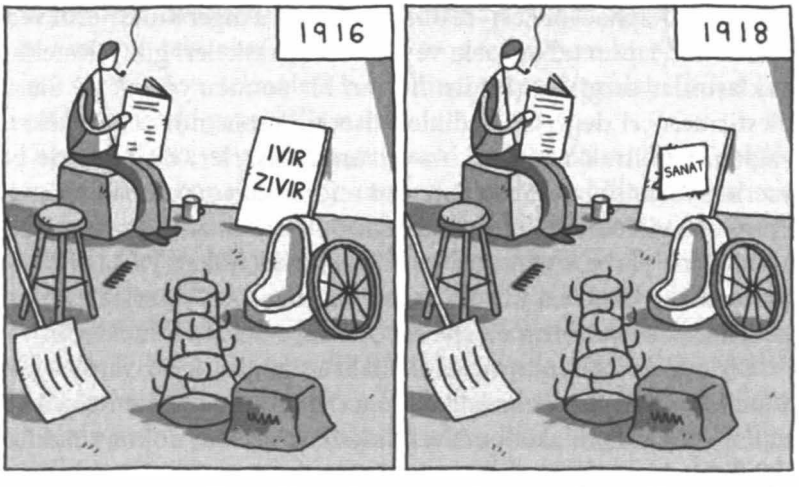
durumdadırlar. Böylesi referanslar, bir izleyici kitlesinin en son çıkan filmlere gösterdikleri reaksiyona yön verir; bunlar olmadan afallamış ve tepkisiz durumda kalabilirler.

Bu son durum, son bir buçuk yüzyıl boyunca Sanatın birçok yeni tezahürüne karşı toplumun verdiği tepkiyi belirlemiştir. Bu dönem boyunca güzel sanatlar icracıları mevcut mükemmellik kanonunu tekrar tekrar reddederek geçmişte göz ardı edilmiş olanları ("Raphael öncesi" resimler gibi) veya diğer kültürlerin yeni eserlerini (Japon tahta baskı veya Afrika maskeleri gibi) destekler yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bunun bir sonucu olarak da Sanat eleştirmenleri değerlendirdikleri eserler karşısında tekrar tekrar sağlam zemine basmayan bir duruma düşerler; özellikle de bu eserleri vermiş olan sanatçılar, yeni referanslarını orijinallik kisvesi altında gizlemeye çalıştıklarında. Bu fenomen, eleştirmenlerin otoritesine darbe vurmuştur ve kültürsüzlük kokan ya da artık işe yaramaz bir kanona körü körüne bağlı kalmış yetersiz eserlere getirilecek eleştirilerin önüne set çekmeye devam etmektedir.

Bir önceki bölümün sonunda bahsettiğimiz, değer yargılarının Sanata karşı reaksiyonlarımızda rolü olduğunu reddeden güzel sanatlar eleştirmeni akademisyen arkadaşımız, bu noktayı mantık dahilinde bir sonuca vardırmak uğraşındaydı. Ancak bu yaklaşım; yücenin, kurallar ve dil ötesinde yattığını söyleyen iddiadan çok daha ötesine gitmiş oluyordu; çünkü yüce ile banal arasında hiçbir ayrım gözetmemiş oluyordu, en azından çağdaş güzel sanatlar kapsamında. Eğer bu yaklaşım geçerli olursa, sanatı yüksek nitelikli çaba olarak gören savımız çürür, dolayısıyla durumu değerlendirmek adına yaklaşımın kökenlerine daha derin bir incelemeyle uzanmak gerekir.

Güzel sanatlarla değer yargıları arasında tam bir kopuş noktası arıyorsak eğer, Marcel Duchamp'ın (1887-1967) *Çeşme*'si (1917) (resim 10.1) bu alanda önde gelir diyebiliriz. Bu banyo malzemesi, kültürün formasyonu ve reformasyonu açısından oluşturduğumuz, sanatçıların geçmiş kalıpları özümsedikleri, sonrasında da bunları Dinamik Niteliğin itkilerine göre yeni ihtiyaçlara adapte ettikleri modele meydan okur. 1917 yılından önce sanat tarihinde hiçbir şey, dönemin çağdaşlarını bir pisuvarı sanat eseri olarak görmeye hazırlamamıştı. Ama yalnızca bir nesil sonra "özümse ve adapte et" ritmi yeniden yerleştirilmiştir, şöyle ki: Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Duchamp'ın *Çeşme*'si birçok güzel sanatlar icracısı tara-

fından bir kalıp olarak özümsendi. Bu örnek olmadan Damien Hirst'in bir formaldehit vitrinindeki köpekbalığı (*Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı*,1991) veya Tracey Emin'in *Yatağım* (1999) adlı çalışması anlaşılmaz durumda olurdu. Bir pisuvarın çağdaş kanon üzerinde bu ölçüde bir şekillendirici etki oluşturmasına imkân veren koşulları değerlendirmemiz gerekir.



Resim 10.1: Tom Gauld, *Başlıksız*, *The Guardian*'da yer alan bir karikatür, 16 Şubat 2008. Karikatür, Duchamp'ın hazır yapım eşyalarını gösterir. (saat yönünün tersi şekilde, sol alttan başlamak üzere): *Kırık Kolun Öncesinde*, 1915 (bir kar küreği); *Egouttoir*, 1914 (Şişe Askısı); *Gezginin Katlanan Nesnesi*, 1916 (daktilo toz kapağı); *Bisiklet Tekerleği*'nin tekerleği, 1913; *Çeşme*, 1917 (pisuvar); *Tarak*, 1916 (çelik köpek tarağı) ve *Bisiklet Tekerleği* oturağı, 1913 (Tom Gauld: www.tomgauld.com).

Çeşme, "sanat eseri" statüsünü kazanınca, sanat felsefecileri güzel sanatlar pratiğinde temsil ettiği dönüşüme bir açıklama getirmek durumunda kaldılar. Güncel bir görüş de; bir esere, eleştirmenlerden, müze müdürlerinden ve sanat tarihçilerinden oluşan ve istedikleri her şeye Sanat statüsü bahşedebilecek bir "sanat dünyası" tarafından ayrı bir önem atfedilebileceği anlayışını taşır.[2] (Böylesi otoritelerin bir eserin sosyal değerini değiştireceğini söylerdik, ama bir çalışma-

2. Arthur Danto, 'The Artworld', Neill and Ridley editörlüğünde, *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern* (New York: McGraw-Hill, 1995). Çağdaş güzel sanatların yorumlanışlarına dair kısa bir özet Nigel Warburton tarafından sunulmuştur, *The Art Question* (Routledge, 2003), Bölüm 4, Institutional Contexts.

yı sanat eseri olarak kabul eden Nitelik olayı herhangi bir kimsenin kontrolü dışındadır.) Duchamp'ın pisuvarının "estetik" niteliklerini destekleyen sanat tarihçileri de olmuştur; bunu sıklıkla diğer sıradan ürünlere değer vermemiz için yaparlar.[3] Pisuvarın anonim tasarımcısının, ürünün fonksiyonuna memnun edici bir ekonomik dizaynla karşılık veren bir form oluşturduğunun altını çizerler; bununla beraber etrafındaki şeridin getirdiği bir güzellik yönelimi de vardır veya örneğin pisuvarın genel biçimini tekrarlar şekilde giderin üzerindeki deliklerin oluşturduğu üçgen şekil de bir estetik yönelimdir. Gerçi Duchamp, bu görüşlerin geçerlilik kazandığı 1960'larda hâlâ hayattaydı ve ardı ardına gelen röportajlarda bu yaşlı Magus, amacının bunun neredeyse tam tersi olduğunu açıklamıştı hep. Hiçbir estetik niteliği olmayan bir obje aramış ve bu amaca en uygun şekilde de bir seri üretim ürünü olan bu pisuvarı bulmuştu. Peki bu durumda böylesi görülmemiş bir çözümü ortaya çıkaran sorun neydi, bunu merak ediyoruz.

10.2 Marcel Duchamp

Duchamp 27 yaşındayken 1915 Haziranında New York'a geldiğinde, bir Fransız olarak kendi isminin şöhretini yalnızca Napoleon ve Sarah Bernhardt'ın aşabildiğini gördü (bir habere göre).[4] Kübist ilhamlar barındıran *Merdivenden İnen Çıplak, No.2* (resim 10.2) adlı eseri New York 69. Alay Cephaneliğinde gerçekleştirilen 1913 yılı Uluslararası Modern Sanat Sergisinin en büyük skandal başarısı olmuştu. Sergide Duchamp'ın dört resminin hepsi satıldı, ağabeyi Raymond'ın da dört heykelinden üçü ve en büyük ağabeyinin de (ismini Jacques Villon olarak değiştirmişti) dokuz resmi alıcı buldu. Bunun neticesinde Cephanelik Sergisinin yöneticisi ve organizatörlerinin danışmanı, Duchamp'la tersane yakınlarında buluşma gerçekleştirdi ve onu hayatlarının geri kalanı boyunca Duchamp'ın en sadık hamileri olacak olan Walter ve Louise Arensberg'le tanıştırdı. Arensberg, Cephanelik Sergisindeki mo-

3. Bkz. örneğin, William A. Camfield, 'Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917', yer aldığı eser Rudolf Kuenzli & Francis M. Naumann editörlüğünde, *Marcel Duchamp: Artist of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), s. 64-94.

4. Henri-Pierre Roché, 'Souvenirs of Marcel Duchamp', yer aldığı eser Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp* (Paris: 1959); Çev. George Heard Hamilton, *Marcel Duchamp* (London: Trianon, 1959, rev. 1967), s. 79.

dernist Avrupa Sanatının "rüzgârı ve denizi" karşısında şaşkınlığa uğramıştı;[5] bu sanat, onu hevesli bir modern güzel sanatlar koleksiyoncusuna ve Louis'le birlikte haftada dört kez ev sahipliği yaptıkları sonraki dönem salonlarında cömert bir ev sahibine dönüştürdü. New York'un yaz sıcağından kaçmalarıyla beraber Duchamp, Arensberg'lerin dubleks dairesine yerleşti ve geri dönmelerinin ardından da Duchamp'ın kirasını yine Arensberg ödeyecekti; Duchamp'ın 1913'ten beri üzerinde çalıştığı büyük eseri (*Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*; bu "Büyük Cam" eser 1923 yılında kesin olarak yarım kalmıştı) nihayetinde elde edeceğini düşünerek bir anlaşma yapmıştı.[6]



Resim 10.2: Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak, No.2*, 1912, imzalı ve tarihli, Philedelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg koleksiyonu (© Marcel Duchamp mirası/ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2012. Fotoğraf: Bridgeman Art Library)

5. Calvin Tomkins, *Duchamp, a Biography* (London: Chatto & Windus, 1997), s. 143.
6. Tomkins (1997), s. 177.

Her halükarda Duchamp, yeni arkadaşlarını çok etkilemişti. O bir Sanatçıydı, bir şöhretti; gençti, yakışıklıydı; eski dünya görgüsü almış, büyüleyici bir adamdı. Varlıklı ailelerin kızları onu Fransızca dersi için hoca olarak tutabileceklerini öğrenince çılgına dönüyorlardı. Her şeyden öte Duchamp, Paris avangardındaki son gelişmeleri (savaş bu gelişmelere ani bir son verene kadar) içeriden aktarabilecek bilgilere sahipti; gerçi iki yıl öncesinde ressamlığı bırakarak elindeki bütün kozları tüketmişti. Bağımsız Sanatçılar Topluluğu (SIA) çağdaş sanatlara ait düzenli sergilerin sponsorluğunu yapmaya soyunduğunda, Duchamp da başından itibaren organizasyonun içinde yer aldı. Topluluğun amacı, şirket kuruluş belgesinde de anlatıldığı üzere, sanatçılara, bir jüri tarafından değerlendirilmeden eserlerini sergileme imkânı vermekti;[7] Fransız Bağımsız Sanatçılar Topluluğundan ödünç alınmış bir fikirdi bu. Hatta Duchamp, organizasyon komitesini kayıt altına aldıkları eserleri alfabetik sırayla sergilemeye de ikna etti; –tesadüfi olarak– "R"den başlanacaktı.

SIA'nın Nisan 1917'de açılan "Büyük Gösteri"si, isminin hakkını verdi. Cephanelik sergisinin iki katı büyüklüğündeydi, bilinen tüm tarz ve niteliklerden 2125 adet eser sergilendi, bu eserler 1200 sanatçıya aitti ve çoğu da amatördü. Ancak sergi öncesinde eserler arasında herhangi bir ayrım yapılmasını önlemek adına sarf edilen tüm çabalara rağmen eserlerden biri kasıtlı olarak bir bölmenin ardına gizlenmiş ve kataloğa alınmamıştı. Bu eser, kimse tarafından duyulmamış R. Mutt adlı biri tarafından imzalanmış *Çeşme*'ydi. Bu "sansür"ü öğrenmelerinin ardından duvar sergi komitesinin başı olan Duchamp ve yönetici Arensberg, SIA'dan istifa ettiler.

Olay, neler yaşandığını genç nesillerin görebilmeleri için *The Blind Man* (resim 10.3) isimli broşürde yayımlandı; broşür, biri gösterinin başında, diğeri de sonunda olmak üzere topluluktan bağımsız olarak iki sayı halinde yayımlanmıştı.[8] Sonrasında *Çeşme* ortadan kayboldu, daha sonraları bazıları kaybolduğunu söyledi, ama daha büyük ihtimalle amacına hizmet ettikten sonra bir

7. Francis M. Naumann, 'The Society of Independent Artists: The Exhibition Record 1917-1944 Clark S. Marlor'ın analizi, *Archives of American Art Journal*, Cilt 26, no. 2/3 (1986), s. 36.

8. Iowa Üniversitesi online Uluslar arası Dada Arşivinde yeniden oluşturulmuştur: www.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm erişim 27 Kasım 2012.

kenara atılmıştı. (Günümüzde R.Mutt imzası ile modern sanat müzelerinde sergilenen pisuvarlar, 1950 ve 60'larda Duchamp'ın bilgisi çerçevesinde *The Blind Man*'deki fotoğrafa dayanarak yapılmış kopyalardır.)

Yarım yüzyıl sonra, Duchamp'ın yakın arkadaşı ve *The Blind Man*'in yayıncısı Beatrice Wood, *Fountain*'ın SIA'ya ilk kabulünün nasıl gerçekleştiğine dair birinci elden açıklama yaptı. Arensberg'in de bu konuda Rockwell Kent'le tartıştığını hatırlıyordu (veya muhtemelen George Bellows'la da tartışmıştı; ikisi de realist resim ve baskı resim yapıyordu); Kent, "birisi bunu şaka olsun diye göndermiş olmalı" diye hezeyan içindeydi; Arensberg'in buna yanıtı, "Veya bir test yapmak için" şeklindeydi.[9] Bu iki yaklaşım, uyuşmazlık içinde değildi aslında. Duchamp'ın eserleri şaşmaz şekilde ironi anlayışını yansıtıyordu ve yaşamının ilerleyen bölümlerinde de "eğlence düşüncesinin" eylemlerine her zaman yön verdiğini kabul edecekti.[10] Bununla beraber SIA'in diğer komite üyelerinin bilmediği şu unsur ortaya çıkıyordu ki; Arensberg, pisuvarı satın aldıkları dükkâna Duchamp'la birlikte gitmişti, dolayısıyla yaptığı yorum, durumun iç yüzünü bilen birinin yorumuydu.[11] Çeşme, SIA'in kendi kurallarına bağlılığını test etmeyi amaçlıyordu; bu kurallara göre 6 dolarlık katılım ücreti ödenen her eser kabul edilmek zorundaydı.

Darwin'in doğal seleksiyonu, tesadüfi genetik varyasyonlar hayatta kalma ve üreme mücadelesinde bazı avantajlar getirdiğinde gerçekleşir. Tesadüfi değişimle ardından gelen seçimler arasındaki benzer bir ayrım, *Çeşme*'nin orijinal amacını daha sonraki dönemde çağdaş Sanat üzerinde yaptığı etkiden ayırır. Duchamp, bir rumuz kullanarak sanat olmayan gelişigüzel bir objeyi SIA'ya sunmuştu, amacı topluluğun eleme (seleksiyon)

9. Bu diyaloğun kelimelere dökülüşü Francis Naumann editörlüğünde kaydedilmiştir, 'I Shock Myself: Excerpts from the Autobiography of Beatrice Wood', *Arts Magazine* 51, no. 9 (1977), s. 135-36, alıntının yer aldığı eser, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), s. 91; Beatrice Wood'un çalışmasında ifadeler biraz daha değişiktir, *I Shock Myself, the Autobiography of Beatrice Wood* (1985; San Francisco: Chronicle Books, 2006), s. 30, Wood'un anlatımı şöyle gider: "R. Mutt, tabii ki, [SIA]'nın kurallarının liberalizmini test eden Marcel'den başkası değildi."

10. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris: 1967); Çev. Ron Padgett, *Dialogues with Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1971; yeniden basıldığı eser New York: Da Capo, 1987), s. 47.

11. Tomkins (1997), s. 181.

yapmama ilkesini test etmekti. Daha sonrasında Çeşme bir kenara atıldı, otuz yıl kadar bir süreyle de anısı cansız kaldı, ta ki –bir masaldaki prenses gibi– yeniden canlandırılıp bir efsanenin aurasıyla yüklenene kadar.

Bu geç seleksiyonda sayısız faktör devreye girmişti, bunların bazıları dış faktörlerdi: örneğin Nazilerin "dejenere sanatı" hor görmesi ve Sovyetlerin Soğuk Savaş süresince kahramanlık temalı realizmi desteklemesi, Duchamp'ın Sanatta özgürlük ısrarına siyasi bir tını vermişti. Daha doğrudan ilgili olacak şekilde ise, Arensberg'in mirası 1954 yılında Philedelphia Sanat Müzesine kabul edildiğinde, Duchamp'a ait objelerden oluşan en büyük koleksiyon *ilk kez* halka açık şekilde sergilenmiş oluyordu. Beş yıl sonra ilk Duchamp eserleri külliyatı yayımlandı,[12] ardından geçmişe dönük sergiler ve daha fazla yayınlar gerçekleşti ve artık yaşlanmış olan Duchamp da kendi daha genç dönemlerinin uzmanı olarak kendine yeni bir rol buldu. Genç güzel sanatlar icracıları, artık Duchamp'ta kendi putkırıcı tutkularına uygun bir rol model bulmuş oluyorlardı. Bunun sonucu olarak *Çeşme*'yi ve diğer Duchamp objelerini her tür Pop ve Kavramsal eser için yol gösterici biçimler olarak benimsediler. Duchamp, 1966 yılında bu süreci şöyle bir mantığa uyduruyordu:

> "Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, sanatçı yalnızca tanınıyorsa var olur... Sanatçının bu 'vasıta' yönüne fazlasıyla inanıyorum. Sanatçı bir şey yapar, sonra bir gün, toplumun, izleyicinin dahil olmasıyla tanınır; böylece daha sonrasında da gelecek kuşaklara kalır. Bunu durduramazsınız; çünkü kısaca özetlemek gerekirse, iki kutbun bir ürünüdür bu –eseri yapanın oluşturduğu kutup ve eserin izleyicisinin kutbu–. Ben izleyiciye de eserin sahibi kadar önem veriyorum.
> "Doğal olarak hiçbir sanatçı bu yorumlamayı kabul etmez. Ama bu konuyu tam olarak düşündüğünüzde, sanatçı nedir? Bir mobilya üreticisi kadar sanatçıdır sanatçı, örneğin Boulle* [Andre-Charles Boulle, 1642-1732] kadar; 'Boulle' sahibi kişidir kendisi. Bu Süs aynı zamanda bizim ona hayranlığımızdan doğar."[13]

---

12. Lebel'de yer almıştır (1967).

* Kakmacılıkla yapılmış süs anlamındadır, bu alandaki başarasından dolayı bu işlem Charles Boulle'un adıyla anılmıştır. (ç.n.)

13. Cabanne (1967), s. 70. "Monsieur" yerine "gentleman" kelimesini getirmek ve son cümleye "Boulle" eklemek için Padgett'ın çevirisi üzerinde düzenlemeler yaptım.

Duchamp, bu otobiyografik saptamada Sanatçının "keşfedilmesi" veya daha ziyade şöhret haline getirilmesi konusunda koleksiyoncuların, tüccarların ve toplumun rolünü teslim etmiştir. Bu alıntıdaki son saptaması, Niteliğin özneyle nesnenin birbiriyle ilişki kurmasını sağlayan vasıta olduğunun kabul edilmesi gibi gelir kulağa; ama Duchamp, Nitelik metafiziğinin sosyal düzeyi üzerinde düşünür gibi görünmektedir (resim 8.1). Bir "Boule"un [Süsün], işçiliğin niteliğinden ziyade toplum tarafından verilen şöhrete bağlı olduğunu öne sürer.

Duchamp'ın 1917'deki bu yaklaşımı, *The Blind Man*'in (resim 10.3) "başyazı" bölümünde yer aldı, Alfred Stieglitz tarafından çekilmiş *Çeşme* fotoğrafının karşısındaki sayfaya basıldı. Duchamp'ın sondan bir önceki paragrafı, tesisatı yapılmamış bir pisuvara gelişigüzel yeni bir isim vererek bu tuvalet malzemesine "yeni bir fikir" atfetmesi itibariyle, var olan tüm eserlere –Duchamp'ın kendi eserleri de dahil olmak üzere– İkinci Dünya Savaşından sonra her türden "yeni fikrin" atfedilmesine imkân vermişti. Amerikan tesisatçılığının aksine (1915 yılında bir Fransız'ı bir sanat biçimi olarak gayet güzel etkilemişti) bu objeler, güzel sanatlar icracısının fikirlerini etkileyecek şekilde dönüşüme uğramıştı. Duchamp, bir dizi "hazır yapım eşya" çerçevesinde bu dönüşümün öncüsü olmuştu; bu eşyalarla ortaya çıkışı ise 1913 yılında ressamlığı bırakmasına neden olan olaylara dayanıyordu.

Estetiksiz Sanat

Duchamp'ın Sanat hakkındaki görüşleri, genç bir adamken edindiği tecrübelerden yaptığı birer çıkarımdı; bu çıkarımlar da şöhret olmasının ardından ilkeler halinde yerleşmişti. Mesleğe girişi ağabeyleri sayesinde daha hızlı olmuştu; Duchamp, memleketleri Normandiya'da hâlâ küçük bir çocukken, onlar Paris'te kendilerine yerleşik bir düzen kurmuş durumdaydı. 17 yaşındayken (1904) Academie Julian'da okumak üzere ağabeylerine katıldı; burada "tek öğrendiğim şey akademik eğitimi hor görmekti" (gerçi Güzel Sanatlar Okulu kendisini reddetmeden önce durum böyle değildi).[14] Jacques Villon'ın yardımıyla resimli yayınlar için mizahi çizimler yaptığı bir iş buldu ve espri, daha sonraki dönem

14. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, rev. ed. (New York: Delano Greenidge Editions, 2000), s. 532; Cabanne (1967), s. 21.

çalışmalarının da bir özelliği oldu. Bir sonraki aşamada Cezanne ve Matisse'i keşfetti, daha sonrasında da Kübizmi.

Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak, No.2* adlı eseri Kübist formlardaki ustalığını kanıtlar; yalnızca altı ayda bir dizi deneysel çizim ve boyama ile elde etmiştir bu ustalığı (resim 10.2). Resim, Duchamp'ın bu konuda yaptığı ilk versiyona göre hem kompleks yapısı hem de bağdaşıklığıyla çok daha gelişmiştir. Eller veya bir yüz gibi realist özellikler, iskeletle vitrin mankeni arasında bir yerlerde kalan genel şekiller arasında kaybolmuştur. Kübizm açısından yeni olan ise hareket sunuluyor olmasıydı; bu hareket, figür merdivenden aşağı doğru inerken baş ve uzuvların dengeli ritimlerini canlılıkla çağrıştıracak şekilde bir dizi statik duruşun ardı ardına sunulmasıyla türetilmişti. Kafamızdaki insan bedeni kavramıyla kolayca özdeşleştirebileceğimiz bir durumda olmaması itibariyle de (Kantçı ifadeleri kullanmak gerekirse böyle söyleyebiliriz) resim, baktıkça daha da ilgi çekici gelmektedir. Resmi yaptığı sırada 24 yaşında olan Duchamp, bir başyapıt ürettiğini hissetmiş olmalıdır. Gerçi resmi 1912 yılının *Salon des Independants* organizasyonuna, yani Sanatçılar tarafından yürütülen ve katılım ücretini ödeyen herkese açık olan jürisiz gruba sunduğunda diğer Kübistler, Duchamp'ın ağabeylerine resmin Kübizme ve nü resme yanlış bir açıdan yaklaştığını, dolayısıyla Duchamp'ı, resmi veya resmin adını ya da ikisini birden değiştirmeye ikna etmeleri gerektiğini söylediler. Tam olarak ne söyledikleri elbette ki kayıt altına alınmamıştı; ancak bu küçümseme karşısında hissettiği incinme ve aşağılanma, Duchamp'ın Sanat eleştirilerine ve meslektaşı güzel sanatlar icracılarına karşı yaklaşımını ebediyen değiştirdi. Bu deneyim, "beni o kadar soğuttu ki, özgür olduklarına inanmış olduğum sanatçılardan gelen böylesi bir davranışa karşı tepki olarak başka bir iş buldum. Kütüphaneci oldum...".[15] Böylece *Merdivenden İnen Çıplak*'ı da Independants organizasyonundan çekti. Resim, aynı yılın ilerleyen dönemlerinde Barselona ve Paris'te de sergilendi, herhangi bir yorum alacak kadar ilgi çekmedi.

15. Cabanne (1967), s. 17.

KÖR ADAM

Richard Mutt Vakası

Altı dolar ödeyen her sanatçının eserini sergileyebileceğini söylüyorlar. Bay Richard Mutt da bu vesileyle bir çeşme gönderdi. Ama üzerinde konuşmaya gerek bile duymadan bu parça ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt'un çeşmesinin reddedilmesinin sebepleri neydi peki:

1. *Bazıları çeşmenin ahlak dışı, adi olduğunu öne sürdü.*
2. *Diğerleri ise bunun intihal olduğunu, bunun yalnızca bir tesisat parçası olduğunu söyledi.*

Şimdi şunu söyleyelim ki, Bay Mutt'un çeşmesinin ahlak dışı olduğu yaklaşımı absürttür; çünkü çeşme, bir küvetten daha ahlak dışı değildir. Çeşme, tesisatçıların vitrinlerinde her gün gördüğünüz bir demirbaştır.

Bay Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmadığı konusunun ise bir önemi yoktur. O, bu çeşmeyi SEÇTİ. Hayata ait bir parçayı aldı ve bu parçayı öyle bir konumlandırdı ki, faydasının getirdiği önem yeni bir başlık altında ve yeni bir bakış açısıyla ortadan kalktı –bu obje için yeni bir fikir yarattı–.

Tesisatçılık açısından bu absürt bir durumdur. Amerika'nın ürettiği yegâne sanat eserleri, tesisat ürünleri ve köprüleridir.

Resim 10.3: *The Blind Man*, no. 2, Mayıs 1917, s. 5; orijinal tipografiye yakın puntolar kullanılmıştır.

Bununla beraber, aynı resim bir sonraki bahar New York Cephaneliği sergisinde infial yarattı. İnsanlar dalga geçmek veya kötülemek için kuyruk oldular. Bir kadının bir merdivenden çıplak inmesi yeterince şoke edici değilmiş gibi, bunun kadın olduğunun anlaşılamaması da cabasıydı. Daha sonraki dönemlerde Çeşme'ye gösterilen reaksiyonlar da benzer biçimdeydi. Eleştirmen ve sanat tarihçisi Pierre Cabanne, 1966 yılında bu olayı anlatması için Duchamp'a şöyle dil döküyordu:

"Cabanne: 1912 yılında Paris'te *Independants* ile yaşadığınıza biraz benzer bir macera diyebiliriz.
Duchamp: Kesinlikle. Hiçbir zaman doğrudan kabul edilen bir şey yapmayı beceremedim, ama benim için bunun bir önemi yoktu.
Cabanne: Şu anda böyle söyleyebiliyorsunuz, ama o dönemde...?
Duchamp: Hayır, hayır, tam tersine! O zaman da daha ziyade provoke ediciydi benim için.
Cabanne: Peki, o zaman skandal aradığınıza göre, tatmin olmuş muydunuz?
Duchamp: Gerçekten de, bir başarıydı. Tabii o anlamda.
Cabanne: "Çeşme" hemen hoş karşılansaydı, gerçekten de hayal kırıklığına uğramış olurdunuz değil mi?
Duchamp: Hemen hemen öyle. Olay bu noktaya geldiği için keyiflenmiştim."[16]

Duchamp, bir geleneğin Statik Biçimlerine dayanan beklentilere karşı durmanın, eserinin niteliği ne olursa olsun Sanatçıyı şöhret statüsüne çıkarabileceğini keşfetmişti. Kırk yıl sonrasında bir televizyon röportajında şunu deklare edebilecekti: "İyinin veya kötünün bir önemi yok, çünkü her zaman birileri için iyiyken diğerleri için kötüdür. Nitelik önemli değil, önemli olan insanların beğenileri."[17] Niteliğin bu şekilde beğeniyle karıştırılması, Duchamp'ın sanat hakkındaki baş aşağı gelmiş düşüncelerinin temelini oluşturuyordu. Beğeni; biyolojik, sosyal ve entelektüel eylemlerin birbirinden ayrı alanlarındaki bazı normlar için geliştirilmiş yerleşik tercihler anlamına gelmektedir (resim 8.1). Bazı insanlar, kahvelerinde şekerin tadını sever, bazıları sevmez; klasik heykelcilik bir zamanlar Sanatta beğeninin standardını temsil ediyordu, ta ki modernizm tarafından tahtından indirilene kadar. Ve hepimiz bir entelektüel "paradigma" dahilinde işlerlik gösteriyoruz; bu paradigma, sözle ifade edilmeyen üstü örtülü varsayımlardan oluşuyor ve tüm kavramların bununla tutarlılık içinde olması gerekiyor, aksi halde tiksintiyle sistem dışına tükürülüyor. Dinamik Nitelik ise sürekli olarak yerleşik beğenilere meydan okuyor. Nitelik olayı tüm biyolojik, sosyal veya entelektüel paradigmaları aşıyor.

16. Cabanne (1967), s. 55.

17. James Johnson Sweeney, 'A Conversation with Marcel Duchamp', NBC, Ocak 1956, yer aldığı çalışma Michel Sanouillet & Elmer Peterson editörlüğünde, *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1975), s. 134.

Duchamp'ın hayatını şekillendiren olaylar, resimdeki farklı beğenileri –örneğin Kübizmi Futurizme tercih etmek gibi– yerleşik bir tarz çerçevesindeki Niteliğe verilen reaksiyonlarla karıştırmasına neden olmuştu. Kökenleri kapsamlı şekilde anlaşılmış olan bu yerleşik tarzlar, böylece yeni bir göreve zarafet ve güzellikle adapte edildiklerinde geniş kitlelerce kabul edilip hayranlık görebiliyordu. Gerçekten de 1850'lerden beri Fransız resminin hızla değişen stilleri yalnızca salon jürilerini ve toplumu kapana kıstırmakla kalmamış, aynı zamanda ressamların kendilerini de bir sosis köpeğini neden bir spaniel cinsi olarak çizilmedi diye veya bir elmayı neden armut değil diye alaya alma noktasına getirmişti. III. Napoleon, Courbet'nin *Banyo Yapanlar* (1853) tablosuna binici kırbacıyla vurmuştu, çünkü bir tanrıça beklerken bir burjuvanın kocaman kalçalarıyla karşılaşmıştı; realizmin muhteşem şekilde vücut buluşuydu aslında.[18] Manet, resimlerinde Titian'ın, Velasquez'in ve Frans Hals'ın fırça darbelerinde hayranlık duyduğu ruhu yeniden yaratmıştı; ama akademik ressamlığın parlatılmış illüzyonizmine alışkın olan eleştirmenler üstünkörü yapılmış diyerek gördükleri şeyden irkildiler. Sonrasında yirminci yüzyılın başlarında, Empresyonistlerle Post-Empresyonistlerin uğrunda mücadele verdiği ve eserlerin kendi görsel bağlamlarında değerlendirilmeleri gerektiğini söyleyen savaş büyük oranda kazanıldıktan sonra, Duchamp ve arkadaşları, Courbet'den sonraki tüm resimleri "retinal" diyerek reddettiler. 1961 yılında açıkladığı gibi, "Retinal yaklaşımla demek istediğim, estetik hazzın herhangi bir yardımcı yorumlama olmadan neredeyse bütünüyle retina hassasiyetine dayanıyor olması...".[19] "Retinal", Kant'ın "estetik" diyerek kastettiği şeye yakındır.

Empresyonist ressamlar, tarih ressamlığının eskilere dayanan geleneğini reddetmişlerdi. Tarih ressamlığı geleneğine göre resimler, bir hikâyeyi ne kadar iyi anlattıklarına göre ve günlük yaşamdan alınan sahnelerde renk, biçim, kompozisyon ve çizgiden oluşan görsel niteliklere yönelik hayranlık uyandıran tarzları (Japon ahşap baskılarına Batı'nın verdiği reaksiyondan etkilenmiş bir tarz) çer-

18. Georges Riat, *Courbet, Peintre* (Paris: Floury, 1906), s. 104.

19. Duchamp, 'Where do we go from here?', Philadelphia Sanat Koleji'nde 20 Mart 1961'de yapılmış, ama yayımlanmamış olan konuşma, alıntılandığı çalışma Schwarz (2000), s. 20.

çevesinde değerlendiriliyordu. Duchamp ise görsellik dışında yaklaşımlarla retinanın ötesindeki zihni tatmin etme arayışındaydı. Onun bu yeni beğeni anlayışı, Van Gogh'un natürmortlarının veya Cezanne'ın manzaralarının resimsel güzelliğiyle ilgilenmiyordu. Belki de Duchamp ve arkadaşları, Cezanne'ın Monet için söylediği düşünülen "o, bir gözden başka bir şey değil" ifadesini benimsemişlerdi; ama oradaki niteleyici "ama ne göz!" kısmını göz ardı ediyorlardı.

1912 yılının yazında Duchamp, en "retinal" unsurları elimine edecek büyük ve yeni bir çalışma kurgulamaya başladı: Bir gelin, yumuşak bir Kübist tarzda iç organlarıyla sunulacaktı; onu soymaya çalışan bekâr erkekler de kafası olmayan mankenler gibi boş şekiller olacaktı; bir çikolata öğütücüsünün değirmen çarkları da onların cinsel etkinliklerini ortaya koyarken, yukarıdaki gelinle mekanik bir iletişim içinde olacaklardı. Nihayetinde bu unsurları kurşun, yağ ve cam üzerinde vernikle gerçekleştirerek gelenekten daha da kopacaktı (*Büyük Cam*, 1915-23).

Aynı dönemde Duchamp, üretim mamullerinin, zanaatkârın elinin tüm izlerini ortadan kaldıracak şekilde makinelerce tamamlanmasını takdir etmeye başlamıştı. O sene sonbaharda ressam, Fernand Leger ve heykeltıraş Constantin Brancusi'ye *Salon de la Locomotion Aérienne*'de eşlik ederken, Barncusi'ye şöyle açılıyordu: "Ressamlık bitti. Şu çarktan daha iyisini kim yapabilir? Söyle, sen yapabilir misin?"[20] Sonraki yıl, stüdyosunda bir oturağa bir bisiklet tekerleği monte etti; 1960'larda da yaptığı bu aparatın hareketinin şans getirebileceğini düşünmüş olduğunu söyledi; bu, kafasında fikir oluşmasına yardımcı oluyordu.[21] 1914 yılında Paris'te büyük bir mağazadan bir şişe askısı aldı ve bir sene sonra da New York'tan bir kar küreği alarak *Kırık Kolun Öncesinde, Marcel Duchamp* diye imzaladı (resim 10.1'de ikisi de görülebilir). "Hazır yapım" ifadesini ilk kez bu son obje için kullanmıştı, bunu da kız kardeşi Suzanne'a yazdığı mektupta anlatıyordu (Ocak 1916); aynı mektupta kız kardeşinden şişe askısını

20. Fernand Léger ile Dora Vallier tarafından röportaj yapılmıştır, 'La vie fait l'oeuvre de Fernand Léger', *Cahiers d'Art*, no. 3, 1954, alıntının yer aldığı eser Dawn Ades, Neil Cox, David Hopkins, *Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1999), s. 69.

21. Schwarz, no. 278, s. 588.

bulmasını ve bunu da "Marcel Duchamp'ın [ardından]" diye imzalamasını istedi. "Uzaktan 'hazır yapım' bir obje yapacağım" diye eklemişti. Suzanne'ın yanıtı (eğer bir yanıt verdiyse) bilinmemektedir ve göründüğü kadarıyla bu orijinal şişe askısı halihazırda kayıp durumdadır.

Çeşme'nin durumu da bu arka plana dayanarak değerlendirilmelidir; gerçi *Çeşme*'nin amacı Duchamp'ın başkalarına gösterme niyeti gütmeden stüdyosunda tuttuğu objelerden açıkça farklıydı. "Bir insan, 'sanat' olmayan eserler verebilir mi?" diye sormuştu kendi kendine 1913 yılında.[22] (–Evet, bunları kötü yaparak– şeklinde bir cevap, onun aklında yoktu.) 1966 yılında, Pierre Cabanne kendisine, "seri imalat bir objeyi, bir 'hazır yapım' sanat eseri haline getirme noktasına nasıl geldin?" diye sorduğunda, Duchamp hemen şu cevabı verdi: "Şunun altını çizeyim, ben bundan bir sanat eseri yaratmayı istemedim."

> " 'Hazır yapım' kelimesi kendini adeta gözümün içine soktu... Sanat eseri olmayan, eskiz gibi bir şey olmayan ve hiçbir sanat teriminin tarif edemeyeceği bu objeler için mükemmel duruyordu. Bunları yapmanın cazibesine bu yüzden kapıldım."
> "... Bir obje seçmek gerçekten çok zor, çünkü on beş günün sonunda bunu sevmeye ya da nefret etmeye başlıyorsunuz. Böyle bir şeye, sanki estetik bir duygunuz yokmuş gibi bir kayıtsızlıkla yaklaşmanız gerekiyor. Hazır yapım obje seçimi, daima görsel kayıtsızlığa ve aynı zamanda iyi veya kötü beğeninin [*gout*] olmayışına dayanıyor."
>
> Cabanne: Sizin için beğeni nedir?
> Duchamp: Bir alışkanlık. Halihazırda kabul edilmiş bir şeyin tekrarı. Bir şeye tekrar tekrar başlarsanız beğeniye dönüşür. İyi veya kötü, aynı şey, yine de beğeni bu.
> Cabanne: Beğeniden kaçmak için neler yaptınız?
> Duchamp: Mekanik çizim. Hiçbir beğeni barındırmıyor, çünkü tüm resimsel geleneklerin dışında.
> Cabanne: Kendinizi sürekli olarak şeyi gerçekleştirmekten uzak tuttunuz...
> Duchamp: ... estetik bir anlayışla bir biçim vermekten ve bir biçim veya renk yaratmaktan uzak durdum. Ve bunları tekrarlamaktan.[23]

---

22. Sanouillet & Peterson (1975), s. 74; bu görüşün 'On reverse side: 1913' dışında bir bağlamı yoktur.

23. Cabanne (1967), s. 47-48.

Duchamp söz konusu olduğunda, sanatın yüksek nitelikli çaba olduğu hipotezimiz nihayetinde yerle bir olur. Bu yaklaşıma alternatif olarak Duchamp, 1913 yılının ardından "kayıtsızlığın güzelliğini" ilk kez arayışa çıktığında görsel sanat eseri üretmeyi bıraktı. *Merdivenden İnen Çıplak No.2*'nin dinamik Kübizminde olduğu gibi, bir kereliğine belli bir tarzın veya aracın uzmanlığını kazandığında da bunu bırakmış oluyordu; dolayısıyla ne kendisi ne de izleyici kitlesi Nitelik değerlendirmelerinin yapılabileceği beklentiler geliştiremeden konu yarım kalmış oluyordu. Bir jürinin amacı bu değerlendirmeyi yapmaktır, dolayısıyla Duchamp için jüri lanetlenecek bir şeydi. O kadar da anti-sanatçı biri olmadığını söylemişti 1959 yılında bir röportajda, bir "*anartist*" kadar değildi, yani sanatçılığı bütünüyle reddeder durumda değildi.[24] "Büyük Cam"ı en tutkulu çalışması olarak tanımlıyordu; "yeni resmin bir başka manifestosu değildi yalnızca... kelimenin genel anlamı itibariyle estetiğin tümden bir kenara bırakılmasıydı".[25] İlk Duchamp kataloğu derleyicisi Robert Lebel'ın kendisi için "estetiksizliğin, yararsızlığın ve gerekçesizliğin sınırına ulaşmıştı" dediğini öğrendiğinde, bu formülasyonu "çok memnun edici" bularak kabul etti.[26]

Bu saptamaları inandırıcı bulmuyorsak Duchamp'ın 1961 yılında New York Modern Sanatlar Müzesindeki *Apropos of "Readymades"* ["Hazır Yapımların" Münasipliği] konuşmasındaki sözlerine kulak verelim:

> "Üzerinde durmayı çok istediğim bir nokta şu ki, bu 'hazır yapımların' seçimi asla estetik zevk tarafından dikte edilmiş değildi.
> "Bu seçimler, görsel kayıtsızlığı temel alan bir reaksiyonla beraber, iyi veya kötü beğeniden tümüyle uzak durulmasına dayanıyordu... aslında tam bir estetiksizliğe dayanıyordu.
> "... Sanatla hazır yapım objeler arasındaki temel karşıtlığı ortaya koymak adına 'tersten bir hazır yapım' hayal ettim: Bir Rembrandt resminin ütü olarak kullanılması mesela!"[27]

24. George H. Hamilton ve Richard Hamilton, 'Marcel Duchamp speaks', BBC Üçüncü Program, 1959; alıntının yer aldığı kaynak Schwarz (2000), s. 33.
25. Cabanne (1967), s. 42.
26. Cabanne (1967), s. 66.
27. Alıntının yer aldığı kaynak Sanouillet & Peterson (1975), s. 141-42.

Bu saptamalar bize şaşırtıcı gelir, çünkü feda ettiklerinin boyutunu biz biliyoruz –Duchamp ise bilmiyor–. 1957 yılında Amerikan Sanat Federasyonuna yaptığı konuşmada net şekilde görüldüğü gibi, sanatı bütünüyle bir kenara ittiğini hiç fark etmemişti: "Benim düşünceme göre sanat; kötü, iyi veya vasat olabilir, ama hangi sıfat kullanılırsa kullanılsın buna sanat dememiz gerekir ve kötü sanat da yine sanattır, tıpkı kötü bir duygunun yine de bir duygu olduğu gibi."[28] Sanatın Nitelikten bağımsız olarak var olduğunu varsaymıştı; hatta Sanatın, dünyanın üzerine kurulduğu yargı denen "korkunç fikir" olmadan daha saf bir biçimde var olduğunu varsaymıştı.[29] Sanatın bu özüne 1961 yılında kolejli sanat öğrencileriyle yaptığı bir konuşmada değindi: "Harikalar Diyarındaki Alice gibi [yarının genç sanatçısı da] ifadenin daha derin madenlerine ulaşmak için retinanın aynasından öteye geçecektir... sanatsal devrimlerin her daim temeli olmuş ve olacak yeni şok değerleri ortaya çıkarmak için."[30]

Duchamp, yerleşik değerleri, geçmişin Nitelik ifşalarıyla şekillenen Statik Biçimleri bir kenara bırakarak Sanat tapınağını temizlemek arayışındaydı. Beğeni ile uzlaşmak durumunda olan retinayı memnun edebilecek güzelliğe tahammülsüzlüğüyle beraber, onun bu ikon yıkıcı yaklaşımı, niteliği yalnızca yeni oluşlarında yatan "yeni düşünceler" arayışıydı. Geçmişin kaynaklarını Güzel ve İyiyle tazelemiyor, bunun yerine beklenmedik olanın darbesiyle bunlara meydan okuyordu, ki bu darbenin etkisi de doğal olarak zaman içinde hafifleyecekti. Ressamlık kendisine bu darbe etkisini hissettirmez olunca, Duchamp resme olan ilgisini kaybetti: "Bir müzeye gittiğimde bir resmin karşısında herhangi bir hayret, sersemleme veya merak hissetmiyorum. Bu hiç olmuyor. Eski ustalardan, eski şeylerden bahsediyorum..."[31] Pierre Cabanne da ona şu gözlemini iletmişti: "Şunu söylemiştiniz: 'Şok yaratmayan bir resim resmetmeye değmez.' "

28. Duchamp'ın 'The Creative Act' üzerine konuşması, Nisan 1957'de bir konferanstan, alıntının yer aldığı çalışma Sanouillet & Peterson (1975), s. 139.

29. Cabanne (1967), s. 89.

30. Duchamp, 'Where do we go from here?', 20 Mart 1961'de Philedelphia Sanat Koleji'nde yapılmış, ama yayımlanmamış bir konuşma, alıntının yer aldığı çalışma Schwarz (2000), s. 20.

31. Cabanne (1967), s. 67.

Duchamp: Bu biraz cüretkâr bir yaklaşım, ama yeterince adil. Herhangi bir dehanın, büyük ressamın veya büyük sanatçının ortaya çıkışında o kişinin hayatı açısından gerçekten önemli yalnızca dört ya da beş şey vardır. Geri kalan, günlük işlerden ibarettir. Genel olarak bu dört ya da beş şey ilk ortaya çıktıklarında şok yaratmışlardır. Bunlar ister *Les Demoiselles d'Avignon* [Avignon'lu Kızlar] olsun veya [Seurat'nın] *La Grande Jatte* [Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası] olsun her zaman şoke edici eserlerdir... Ben ender bulunanı yapmanın hayalini kuruyorum, aksi takdirde yalnızca estetik açıdan üstün bir eser verilebilir."[32]

Bu inanışın mantığı, bizi doğrudan 1990'larda Chapman kardeşler tarafından üretilen ve yüzleri yerine yetişkin cinsel organları yerleştirilen küçük çocuk mankenlerine götürür. Yine Manet'yi, Seurat'yı ve Matisse'i de fevkalade ressamlar oldukları için değil, yerleşik normları altüst ettikleri için takdir etmek gerektiği anlamını doğurur. Duchamp'a göre bu sonuca erişen genç ressamlar, kendi kendilerini tekrar etmeyi reddederler ve eşdeğer tuhaflıkta başka bir eserle ortaya çıkana kadar başka eser vermezler. Cabanne ile yaptığı uzun röportajın sonuna doğru Duchamp, sık rastlanan bir yaklaşımla kendilerini geçmişten, yani gelenekten sıyırmadıkları için gençlerin durumundan rahatsız olduğunu ifade etmiştir:

> "Seurat gibi insanlar bir şey yapmaya başladıklarında geçmişi bir anda silip attıklarından eminim. Fovistler, Kübistler bile bunu yapmıştır. Görünen o ki günümüzde geçmişle, bu yüzyıldaki herhangi bir dönemden daha fazla bağ kuruluyor. Ama bu bağlarda cesaret yok, orijinallik yok..."[33]

Duchamp belki kendinden emindi, ama yine de yanılıyordu. Georges Seurat'nın muhteşem resimlerindeki derin dinginlik, Piero della Francesca'dan (yaklaşık 1415-92) türetilmişti. Seurat, Francesca'nın eserlerini Güzel-Sanatlar Okulundaki kopyaları aracılığıyla incelemişti. Picasso'nun *Les Demoiselles d'Avignon* için faydalandığı kaynaklardan zaten daha önce bahsetmiştik.

Günümüzde, karşı cinsin elbiselerini de giyen Grayson Perry, bir yandan sosyal biçimleri aşmak iddiasında bulunurken (özel-

32. Cabanne (1967), s. 69.
33. Cabanne (1967), s. 103.

likle de Tate Gallery'de 2003 Turner Ödülünü kabul ettikten sonra küçük bir kızın parti elbisesinin yetişkin erkek boyunda yapılmış versiyonunu giydikten sonra),bir yandan da güzel sanatlar hakkında açıkça destekçi konumda kalınabileceğini gösteriyor. 2008 yılında kendisine orijinallik hakkında soru sorulduğunda şöyle cevap veriyordu:

> "Sanat, Çin fısıltıları tarihidir. Müzelere gidiyorum ve beğendiğim şeyler görüyorum veya kitaplara bakıyorum ve bazı parçalar görüp şöyle düşünüyorum: 'Bundan ben de kendi versiyonumu yapacağım.' Ve yaptığım da bu, her zaman bu. Niteliğin sanatsal bir ölçümü olarak orijinallik çok fazla büyütülüyor.
> "... Bir sanat sergisine gittiğimde ve bir eser nefesimi kestiğinde, bu onun orijinalliğinden kaynaklanmıyor. Gerçekten iyi yapılmış olduğu için nefesimi kesiyor. Ve bunun nedeni yalnızca renklerin bir arada kullanımındaki güzellik olabilir veya ayrıntılarda güzel bir tarz yakalanmıştır veya işçilik nefes kesicidir. Bir sanat sergisine gitmek konusunda beni heyecanlandıran bu. Orijinal olmasından doğan bir his değil."[34]

Winckelmann, Sanatı yüksek nitelikli bir başarıdan ziyade kendi içinde bir şey olarak görmek kategorisindeki hatayı yaptığında, bu yeni idolün müritleri görünmeyeni, elle tutulamayanı, kokusuz, renksiz ve sürekli değişken olanı görmezden gelip yalnızca kuru kabuğuna bakar hale geldiler: orijinalliğine. Duchamp, bu önemsiz külte tapınmakla geleneğin görünmez ağlarına -Kant'a, Edward Young'a ve ötesine kadar uzanan geleneğin- kınadığı kişiler kadar dolanmış oluyordu. Dinamik Niteliğin belli bir tezahürü daima orijinal özellikler gösterecektir, ancak değerlere uğramayan orijinallik arayışı nihilizmle sonuçlanır; çünkü gelecek, Nitelik olaylarının bağlı olduğu kültürü yok eder.

Eser Üretmek Adına "Yeni Düşünceler"

Duchamp'ın kafa karıştırıcı yenilikleri de hiç yoktan ortaya çıkmıyordu. Gençliğinin avangart Paris kültüründen alınmışlardı, gerçi kullandığı kaynaklar görsel olmaktan ziyade edebi kaynaklardı. Bunların arasında absürdist Alfred Jarry (1873-1907) de vardı; Jarry, 11 Aralık 1896'da Ubu Roi adlı oyununun açılışıyla bir

34. Grayson Perry ile Michaela Crimmin tarafından röportaj yapılmıştır, 'I want to make a temple', *RSA Journal*, Sonbahar 2008, s. 18.

anda şöhret olmuştu ve 1902 yılında yazdığı romanı *Supermale* [*Surmale*] de şöyle başlar: "Aşkta ne yaptığınızın bir önemi yok, çünkü kuralları belli bir performans değildir aşk."[35] Beş kişilik bir bisikletle (bisikletçilerden biri ölür) bir ekspres tren arasındaki olağanüstü yarışın ardından *supermale* [süper erkek] kendisiyle işbirliği yapan Amerikalı bir kızla 82 kez orgazma ulaşır; sonrasında kız, bir seks makinesiyle ilişkisinde ölür ve bu cihaz da *Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*'in bazı özelliklerinin öncüsü gibidir. Jarry'nin dışında sembolist şair Jules Laforgue'dan (1860-87) bahsedebiliriz. Laforgue da tüm toplumsal gelenekleri ironi, nihilizm, yergi ve aliterasyonlardan oluşan bir karışımla alaya almıştı. Ve yine Raymond Roussel da Duchamp'ı etkileyenler arasında sayılabilir; Roussel'ın *Impressions d'Afrique* [Afrika İzlenimleri] adlı kurgu kitabı, Duchamp'ı "beklenmeyenin çılgınlığıyla" şaşırtmış ve keyiflendirmişti.[36] Duchamp, günümüzde neredeyse unutulmuş olan Jean-Pierre Brisset'ye de minnet bildiriyordu: "Brisset ve Roussel o yıllarda hayal güçlerinin coşkunluğundan dolayı hayranlık duyduğum iki adamdı... Brisset'nin eseri, dilin felsefi bir analiziydi –inanılmaz bir kelime oyunu ağıyla örülmüş bir analiz–. Filolojinin Douanier Rousseau'su gibiydi."[37]

Bu yazarların kelime oyunları, cinas ve kinayeleri, İngilizce konuşulan kültürde Edward Lear ve Lewis Caroll'un anlam içermeyen mısralarında daha yumuşak huylu benzerlere sahiptir: "Aman Jabberwock'a dikkat evlat!/ Cap cup kaptı löp löp etten!/ Cap cap öttü kaçtın hepten!/ Gördün mü geç aman işte Bandersnatch!" Lewis Carroll'un *Through the Looking Glass* [Lewis Carroll, *Aynanın İçinden*, Çev. Tomris Uyar, Can Yayınları, İstanbul] adlı kitabında yer alan bu mısralardaki seslerin gürültücü oyunundan zevk alabiliriz, fazla derin düşünceler aramamıza da gerek kalmaz. Duchamp'ın sözlü muzipliklerinin birçoğu da benzer açıdan yorumlanabilir. Duchamp'ın yarattığı ve kadın olan diğer benliği Rrose Selavy ("Eros hayattır"), 1920 yılında ilk objesi *Taze Dul*'u imzalamıştı: bu minyatür, bir "Fransız penceresiydi", camlarının yerinde ise siyah deri

35. Alfred Jarry, *The Supermale: a modern novel*, Çev. Barbara Wright (London: Cape, 1968), s. 7.

36. Cabanne (1967), s. 33.

37. 1946 yılında J.J. Sweeney ile yapılan röportaj, alıntının yer aldığı çalışma Sanouillet & Peterson (1975), s. 123.

vardı. Duchamp'ın bıyıklı Mona Lisa resmi koyduğu kartpostalın altına yazmış olduğu L.H.O.O.Q. harfleri ise "aşağısı oldukça ateşli [*elle a chaud au cul*]" şeklinde çevrilebilecek bir ses oyunu yaratıyordu. Bu tarz ergen mizahından aldığı zevk, *La Mariée Mise a nu par ses Celibataires, Même*'e [Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin] eklediği kelimenin açıklaması olabilir. *Même* ve *m'aime* kelimeleri eşseslidir; böylece eserin Fransızca ismindeki anlam, "Gelin bana âşık" anlamına gelebilir. Duchamp, 1966 yılında eserin adındaki "*meme*" kelimesinin "anlamsız" olduğunu ve kelime oyunlarının kendisini "çok az" ilgilendirdiğini söyleyecekti.[38] İnsanlar ergenlik ve gençlik dönemlerindeki cinas ve kelime oyunu tutkularından yaşları ilerledikçe uzaklaşabilirler ve Duchamp da yaşlanınca, gençliğindeki muzipliklerinin yıllar sonra bunlara daha tumturaklı bir önem ithaf eden insanlarca "daha yüklü" hale getirilmesine ses çıkarmak istememiş olabilir. Belki de Çağın Ruhu, tarihin gelişimi içinde ne yaptığının farkında olmayan gençliği kendi enstrümanı olarak kullanmıştı. Bununla beraber 1946 yılı itibariyle Duchamp şunu deklare etti: "Camımdan, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*'den sorumlu kişi temelde Roussel'di."[39]

Duchamp'ın normalde eserlerinin isimlerine verdiği önemi göz önünde bulundurduğumuzda *Bisiklet Tekerleği*'ne (1913) ve *Şişe Askısı*'na (1914) herhangi bir unvan atfetmediğinin altını çizmek gerekir.[40] Bu konudaki ilgi çekici düşüncelerden biri, *Bisiklet Tekerleği*'nin içerdiği Fransızca ifadenin *roue* (tekerlek) ve *sellette* (sele) kelimelerinin okunuşları bir araya geldiğinde bunu "bir parça" Roussel şeklinde okunur hale getiriyor oluşudur.[41] Şişe askısı için de üç muhtemel Fransızca terim kullanılabilir: *porte-bouteille* (şişe askısı veya taşıyıcısı), *seche-bouteille* (şişe kurutucusu) ve *egouttoir* (su boşaltıcı). 1993 yılında İsveçli veteran müze idarecisi Pontus Hulten, *goutter*, yani "damlama" anlamındaki kelimenin gouter, yani "tat" anlamındaki kelimeyle eşsesli olduğuna dikkat

38. Cabanne (1967), s. 40.

39. 1946 yılında J.J. Sweeney ile yapılan röportaj, alıntının yer aldığı çalışma Sanouillet & Peterson (1975), s. 126.

40. 'For me the title was very important', 1946 yılında J.J. Sweeney ile yapılan röportaj, alıntının yer aldığı çalışma Sanouillet & Peterson (1975), s. 125.

41. Janis Mink, *Marcel Duchamp 1887-1968, Art as Anti-Art* (Cologne: Taschen, 1995), s. 49. 1911-13 yıllarında Duchamp, *Portrait of Gustave Candel's Mother* (Schwarz no. 241) adlı çalışmasını ahşap bir stant üstünde temsili bir büst olarak resmetmişti.

çekti. Fransa'nın kırsal bölgelerinde şişe, içindeki şaraptan daha pahalıydı. Bir *su boşaltıcı* da ailelerin, yıkamış oldukları şarap şişelerini kurutmalarına imkân veriyordu; sonrasında da şişeyi yeniden doldurulmak üzere şarapçıya veriyorlardı. Diğer yandan Duchamp'a göre kelime, "tat alıcısı" anlamına geliyor olabilirdi; bu tat da Diderot'nun *Encyclopedie*'sinde (Tablo 6) üç filozofun açıklamaya çalıştığı ve Duchamp'ın da Sanattan uzaklaştırmayı istediği *gout*, yani tat, zevk veya beğeniydi. Duchamp'ın şişe askısını almış olduğu mağaza, Bazar de l'Hôtel de Ville'in 1912 kataloğu, ÉGOUTTOIRS (su boşaltıcı) başlığı altında büyük bir şişe askısı resmi gösterir; Sanattan tadı ve beğeniyi uzaklaştırmaya çalışan adam için baştan çıkarıcı bir başlık olduğu söylenebilir.[42] Duchamp, bu iki objeye herhangi bir isim vermemişti, çünkü zaten ikisinin de ismi vardı.

İkinci Dünya Savaşının ardından bir akademisyen, Şişe Askısı'nın "aşikâr fallik sembolizminden" bahsedecekti[43] ve Duchamp da bu ilk hazır yapım objelerine tekrar tekrar bakıp onları farklı şeylere dönüştüren böylesi "yeni düşüncelerin" önünü kesmiyordu. Eğer *egouttoir*'ün bu yorumlanışının doğru olduğu düşünülürse gerçekten de "ellerin yeteneği veya becerisi değil, zihnin bir seçimi"[44] olarak "bütünüyle görselliğe kayıtsızlık temelinde seçildiği" düşünülebilir; çünkü retinal-olmayan önemi cinaslı isminden türemişti.

10.3 Anti-sanatsal Miras

Büyük sanatçılar, yakından tanıdıkça daha da büyürler; ancak Duchamp için bunun tersi bir eğilim söz konusudur. Bugün Philadelphia Sanat Müzesi'ndeki Arensberg koleksiyonuna yapılacak bir ziyaret, vefakâr Duchampçılar dışında herkesi hayal kırıklığına uğratabilecek durumdadır; çünkü objelerinin çoğu, retinayı memnun etmemek konusunda başarıya ulaşmıştır ve hazır yapım objeleri de cismen o şöhret aurasını kaybetmiş ve ıvır zıvır hallerine geri dönmüş durumdadır (resim 10.1). Beatrice Wood (1893-1998), bu fenomen konusunda bize içerden bilgi verir; Academie Julian'da öğrenim

42. Pontus Hultén, ' "The Blind lottery of Reputation" or the Duchamp Effect', yer aldığı kaynak *Marcel Duchamp*, sergi kataloğu (Venice: 1993), s. 16. Hultén does not refer to the bazaar catalogue, which is reproduced without comment in Mink (1995), s. 53.

43. Schwarz (2000), s. 189.

44. Quoted in Schwarz (2000), no. 306, s. 615.

görmüş bir güzel sanatlar icracısıydı, akıcı Fransızca konuşabiliyordu ve Duchamp'ın New York'taki ilk yıllarında onunla ve grubuyla hayli yakın ilişki içindeydi. Otobiyografisinde şöyle yazmıştır:

> "Birçokları Duchamp'ın, döneminin en büyük ressamı, en yenilikçisi olduğunu düşünür. İtiraf etmeliyim ki, *Merdivenden İnen Çıplak* dışında onun eserlerini gerçekten anlamadım. Kişisel olarak Duchamp benim için de birçokları için olduğu gibi çok şey ifade ediyordu. Hayatının büyük aşkı değildim kesinlikle, ama kısa süre için ona yakın biriydim. Şu anda ona karşı duygusal yaklaşmam muhtemelen Marcel'in istemeyeceği bir şey. Ama Marcel'in kendisinin benim için sanatından daha önemli olmasını sanırım anlardı; her zaman gülümseyerek ve mırıldanır gibi, 'Cela n'a pas d'importance' [Bunun bir önemi yok] derdi."[45]

Alternatif olarak Duchamp'ın kendisine de kulak verebiliriz. Yaptıkları son röportajda Cabanne, ona sanatın evrimini nasıl gördüğünü sormuştu. Anti-sanatçı şöyle yanıtladı: "Görmüyorum, çünkü değeri konusunda derin endişelerim var. İnsanlar sanatı icat ettiler. İnsan olmadan sanat var olmazdı. İnsanın yaratımlarının tümü değerli değildir. Sanatın biyolojik bir kaynağı yok. Bir beğeniye hitap ediyor."[46] Duchamp burada elbette ki farkında olmadan büyük S ile başlayan Sanattan bahsediyor, dolayısıyla bu noktada Duchamp ve Gombrich hemfikir durumdalar. "Sanat eseri" olarak karşılaştığımız objeler, onlarla Nitelik aracılığıyla ilişki kuramadığımız sürece bizim için önem teşkil etmezler. Duchamp, Cabanne ile yaptığı ilk röportajda kendini "yaratım" kelimesinden bile ayrıştırmıştı:

> "Kelimenin sıradan, sosyal anlamı itibariyle –tamam, belki çok iyi bir şey, ama temelinde–, sanatçının yaratıcılık fonksiyonuna inanmıyorum. O da herhangi biri gibi insan. Belli şeyleri yapmak onun işi, ama neticede bir işadamı da belli şeyler yapıyor değil mi? Diğer yandan 'sanat' kelimesi çok ilgimi çekiyor. Daha önce duyduğum gibi eğer Sanskritçe'den geliyorsa, 'yapmanın [faire: Fransızca yapmak]' önemini vurgular. Neticede herkes bir şeyler yapıyor ve çerçevesi olan bir tuvalin üzerine bir şeyler yapanlara sanatçı deniyor. Daha önceleri bunlara zanaatkâr deniyordu, ben de bu terimi tercih ederim."[47]

---

45. Alıntının yer aldığı çalışma, Kuenzli & Naumann (1989), s. 17.
46. Cabanne (1967), s. 100.
47. Cabanne (1967), s. 16.

Duchamp'ın "sanat" kelimesini "şiir"le karıştırdığını söylemek istemiyorum hemen; ama "şiir", Yunancada "yapmak" anlamına geliyordu, Latincede de "yaratım" kelimesi "yapmak" anlamına geliyordu. Latincedeki *ars* (beceri), Sanskritçedeki "*rta*" ile Hint-Avrupa dil ailesi kökenini paylaşır; "*rta*", "yapmak" anlamında değildi ama "doğru" (*right*: aynı kaynaktan gelen Germence kelime) benzeri bir anlamı vardı.[48] Ars, Yunancada *arete* olarak yeniden ortaya çıkmıştır. Eğer Duchamp'ın yorumlarını; beceri, beğeni, güzel ve estetiğe dair tüm izleri, yani Niteliğe dair tüm görsel pırıltıları uzak tutmak arayışında olduğu bir külliyat bağlamında değerlendirirsek, sanıyorum ki Duchamp'ın sanatın doğasını yanlış anladığını söyleyebiliriz. Mükemmelliğe ulaşmak için geleneklerden yararlanan sanatı yıkmak düşüncesindeydi; geriye *l'art brut*, yani ham "ürünün" kendisini bırakacaktı, iyi ya da kötü, bizi bir günlüğüne veya bir nesil boyunca şoka uğratıp sonrasında kaybolup gidecek şeyin peşindeydi. Ama ulaştığı şey şöhret oldu, herhangi bir entelektüel içerikten yoksun sosyal Niteliğe erişti yalnızca. Onun hazır yapım objelerini kendi kalıpları olarak benimseyen güzel sanatlar icracılarına bıraktığı miras da bu oldu. 1913 Cephanelik Sergisinde *Merdivenden İnen Çıplak*'ın yarattığı infial, Duchamp'a ABD'ye ilk ziyareti boyunca (1916-23) yetecek şöhreti yarattı; *Çeşme*'nin ve ilk dönem hazır yapım objelerinin kötü şöhreti ise ikinci Dünya Savaşından sonraki efsanevi konumunu garantiye aldı. Duchamp'ın anti-sanatsal girişiminin birçok kişiyi etkileyen ironisi, çürütmeye çalıştığı kültürün ta kendisi tarafından yüceltiliyor olmasıydı. Bu muzip kişilik, şimdi Duccio ile Dürer arasında bir yere endekslenmiş durumdadır ve estetik felsefecilerinin hem onun eserlerini, hem de Duccio ile Dürer'inkileri barındırabilecek şekilde Sanat için bir anlam bulmaları gerekmektedir. Bunun bir sonucu olarak da Sanat, Neoplatonik Romantikler için olduğundan daha bile anlaşılmaz bir gizem haline gelmiştir.

Duchamp, 1923 yılında Fransa'ya dönmesinin ardından yirmi yıl kadar bir süre boyunca enerjisinin büyük bölümünü satranca adadı, satranç oyuncularının arkadaşlığını güzel sanatlar icracılarınınkine tercih ettiğini de ifade etmişti.[49] Duchamp'ın dört Satranç

48. Pirsig (2011), bölüm 30, s. 400.
49. Cabanne (1967), s. 19.

Olimpiyatına katılmasını sağlayan ve Uluslararası Correspondence Satranç Olimpiyatlarının ilkinde onu Fransız takımının kaptanı (1935-39) olma noktasına getiren bu tutku,[50] Nitelik tarafından tetiklenmişti; bu vakada Duchamp, bu Nitelikten güzellik diye bahsediyordu. Cabanne'a şöyle söylemişti: "Satrançta hareket alanında bazı ekstrem güzel şeyler var, ama görsel alanda değil bunlar. Satrançta güzelliği doğuran, hareketin veya hamlenin düşlenişi."[51]

Duchamp'ın, olmayana ergi yöntemiyle değerden bağımsız şekilde var olduğunu varsaydığı Sanat, Beatrice Wood'un Duchamp'la ilgili hatıraları sayesinde daha yere basar hale gelir. Duchamp, Wood'un eserlerini gözden geçirirken, "İyi... kötü... kötü... iyi... kötü..." diye yargısını bildirmiştir; böylece belki büyük S ile başlayan Sanatta jürisiz de yapılabileceğini, ama resim ve çizim sanatlarında fark gözetmek gerektiğini ortaya koymuş olur.[52] Aslında, "beceri" kelimesi de bir zamanlar "fark gözetmek", "ayrım yapabilmek" anlamına geliyordu, hatta modern İskandinav dillerinde *skilja* kelimesi hâlâ "ayırt etmek" veya bir şeyle diğeri arasında seçim yapmak anlamına gelir. Eğer iyiyi kötüden ayıramıyorsak tam olarak canlı sayılmayız (veya uzun süre canlı kalamayız).

Duchamp'ın "görsel kayıtsızlığı" kucaklayışı, soyut bir kavram olarak Sanatı sarmalayan kafa karışıklığını daha da artırmıştır, çünkü günümüzde birçok güzel sanatlar icracısı, eserlerinin yalnızca Nitelik aracılığıyla ve ortak kültürün değerleri tarafından yorumlanışının yarattığı etkiye göre başkaları için önemli hale geldiğinin çok az farkında. İyi veya kötü değerlerin çağdaş güzel sanatlar için geçerli olabileceğini reddeden Oxford'lu eleştirmen, Duchamp'ın mirasını tam olarak yansıtıyordu. Bu anlamda toplum, eleştirmenlerden ve işlerinin şoke etmek ve provoke etmek olduğunu düşünen güzel sanatlar icracılarından daha sağlam güdüler beslemektedir diyebiliriz. Sıradan dediğimiz insanlar, bir eserde herhangi bir nitelik görene kadar ona sanat eseri statüsü vermeyi reddederler. Ama kendi rollerini dikkate almadıklarında hataya düşmüş olurlar, olmayan Niteliği sadece esere bahşederek düşerler bu hataya.

---

50. P.N. Humble, 'Marcel Duchamp: Chess Aesthete and Anartist Unreconciled', *Journal of Aesthetic Education*, Cilt 32, no. 2 (Summer, 1998), s. 53, not 1.

51. Cabanne (1967), s. 19.

52. Wood (2006), s. 24.

Niteliğe yaptığı saldırılara ve "retinal" güzelliği olmayan eserlere vermek adına tekrar tekrar bulunduğu girişimlerine rağmen Duchamp da tıpkı geri kalanımız gibi dünyaya Nitelikle bağlıydı. Nitelik metafiziği kapsamlıdır ve Duchamp'ın kelime oyunlarını olduğu kadar, onun dümen suyunda yol alan daha yakın dönemdeki güzel sanatlar icracılarının eserlerini de açıklayabilir. Duchamp, Niteliği, öznel tercih veya toplumsal onay olarak gördüğü beğeniyle karıştırmıştı; *Merdivenden İnen Çıplak*'ın 1912 yılında meslektaşı ressamlar tarafından reddedilişini açıklayabilmek adına çakılı kaldığı bir hataydı bu. Bu resmi arkadaşları tarafından bilinmeyen bir referansa dayandırmış olduğu için, resim karşısında şaşkınlığa düşmeleri ve Duchamp'ı terslemeleri şaşırtıcı değildi. Diğer yandan Pirsig tarafından entelektüel ilgisizlikten kurtarılan Nitelik, tek bir özne-nesne olayı tanımlar; bu olayda bir Nitelik deneyimine neden olacak şekilde: hem bir Duchamp-*İnen Çıplak* ilişkisi, hem de bir başka Nitelik deneyimi doğuran Duchamp'ın arkadaşları-*İnen Çıplak* ilişkileri söz konusuydu. Aynı etkene karşı göstermiş oldukları zıt reaksiyonlar, geçmiş kalıplarla farklı seviyelerde ilişki içinde olmalarının sonucuydu. Duchamp, hareketli bir figürün farklı hallerinin fotografik bir zemin üzerinde yansıtılmasının Kübist bölümleme adına olağanüstü bir konu olduğunu fark etmiş olmalıydı; diğer ressamlar ise natürmort konusunun hâkim olduğu daha eski Kübist resimlere sadık kalıyorlardı. Benzer şekilde "retinal" resmi reddedip "zihnin seçimine" yöneldiğinde de bu kez görsel referanslardan sözel olanlara doğru bir geçişle yine kalıpları değiştirmiş oluyordu.

Duchamp'ın entelektüel muziplikleri zaman içinde benimsenip yirminci yüzyıl modernizm tarihinde kabul gören ve eleştirmenlerle güzel sanatlar icracılarını halen etkisi altında tutan yaklaşımlar haline gelecekti. Bu yaklaşımların yirmi birinci yüzyılın ilk dönemlerinin güzel sanatlar icracılarının eserlerinde varlığını sürdürüşü, kitabın ek bölümünde kısaca değerlendirilmiştir.

11
Sanatta Hakikat

> Doğru ve yanlış, konuşmaya yakıştırılabilecek özelliklerdir, nesnelere değil. Ve konuşmanın olmadığı yerde ne doğruluk vardır ne de yanlışlık. ...Kelimeler bilge insanın sayacıdır, ancak bunlarla hesaplanabilirler; ahmaklarınsa harcayacak parasıdır kelimeler.
>
> Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651),*
> Kısım 1, Bölüm 4

11.1 Sanat ve Nitelik

Sokrates ve Platon, mükemmelliğe [*arete:* sanat, doğru] veya İyiye ulaşmayı esas sayarken, modern Batı felsefesi kapsamlı ve birleştirici bir değerden yoksunluğuyla Aristocudur. Bunun yerine bu filozoflardan değerden-muaf bir Hakikat nosyonu miras

* Thomas Hobbes, *Leviathan*, Çev. Semih Lim, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. (ç.n.)

aldık. Hakikat kelimesi, İngilizcede problemsiz bir sıfat olan, bir cümleyi veya bir sorunun yanıtını nitelendiren "doğru"dan türetilmiştir. Soyut anlamda hakikat dilsel bir yapı iken, kişileştirilmiş Hakikat resimseldi (resim 11.1). Hakikatin hangi anlamda dilin ve matematiğin sembolik dünyasının dışındaki fenomen veya deneyimlerle ilişkilendirilebileceği hiçbir zaman net olmamıştır; böylesi bir Hakikati görürsek nasıl ayırt edebileceğimiz konusu da belirsizdir. MÖ 3. yüzyılda bir Güneş sistemi ortaya atmış olan matematikçi Sisamlı Aristarkus vakası da vardır; ama on yedi yüzyıl boyunca kendisine inanılmamıştır. Gerçekten de, yanıt verilecek geçerli bir soru olmadan Aristarkus'un yaklaşımının kabul edilmesini sağlayacak ikna edici bir sebep yoktu; çünkü Dünya üzerindeki bir gözlemci için gezegensel hareketlere dair yermerkezli bir tanımlama, Güneş merkezli olan kadar doğrudur. Kepler'in elips şeklinde yörüngeler önermesiyle durumu Güneş sistemi lehine değiştiren unsur ise gözlemlenen fenomeni açıklamaktaki güzelliğiydi.



Resim 11.1: Streeter, *Yeryüzüne İnen Hakikat*, 1668-69, resim 9.1 detayı. Kişileştirilmiş Hakikat, Güneş'e, Platon'un İyi için kullandığı imgeye, bilginin kaynağına bakmaktadır. "Ve böylece bilinen şeylere Hakikat veren ve bilene de bilme gücü veren şey İyi İdeasıdır. ... Hem bilgi hem de Hakikat güzel şeylerdir, İyi daha başkadır ve onlardan daha güzeldir" (Platon, *Devlet*, 508e).

Bu kitabın başlığı, okurlarını, kültürümüzün derinliklerine eleştirel değerlendirmelerin ulaşamayacağı ölçüde yerleşmiş inançları gözden geçirmeye itmektedir. Hakikat ve Sanat, yaygın olarak kullanılan iki kelimedir; ama biz peşlerinden daha çok gittikçe anlamları da bizden bir o kadar uzaklaşmaktadır. Örneğin bu kitabın yazıldığı dönemde Oxford Üniversite Yayınları, Hakikatin farklı yönleri üzerine kırkın üzerinde kitap yayımlar durumdaydı. Belli ki Hakikat, felsefenin doğuşundan beri üzerinde konuşulmasına rağmen felsefecilerin hâlâ içinden çıkamadığı bir kavram durumunda. Ve bildiğim kadarıyla, büyük S ile başlayan bir Sanat olmadığı şeklindeki Gombrich'in iddiasına halen bir karşıt görüş üretilmiş değil. Bu yüzden de, kitabıma *Sanatta Hakikat* adını vererek bu iki kelimeyi bir kitap kapağında bir araya koymak belki biraz büyüklenme gibi görünmüş olabilir; ama bulundukları bu öncelikli konumdaki rolleri, bu kavramların doğanın kanunları olmayıp geçmiş mücadelelerimizden kalan kültürel miraslar olduklarına işaret etmek amacını taşıyor. Bu kelimelerin tarihsel kökenleri, gözle görülür çelişkilerinin en azından bazılarını çözmüş olan tarihsel tahkikatımıza tabi hale gelmelerini sağlamıştır.

Klasik Yunan'da Hakikat, görünümlerin veya doğru fikirlerin ötesindeki bilginin garantörüydü. Bu amaca yönelik olarak günümüzde biz "bilim" kelimesini kullanırız; Latincesi olmayan Yunanlıların yapamayacağı bir ayrımdı bu. İnsanın, bir çözüm ortaya çıkıncaya kadar (göründüğü kadarıyla kendi rızasıyla ortaya çıkıncaya kadar) bir sorunun üstüne eğilmesi şeklindeki bilimsel metot, sonrasında da bu çözümü çürütebilecek deneylerce test edilir; bizi gelişime her zaman açık, güvenilir bir bilgi artığıyla bırakır. Diğer yandan Hakikat, daha fazla sorgulamayı reddeden bir nihai nokta anlamına gelir; genellikle erişilmek istenen amaç noktasıdır. Bilim insanları ve sanatçılar, Hakikatin değil, kendilerini "yanlış olamayacak kadar güzel" çözümlerle şaşırtan Güzel ve İyi'nin rehberliğinde yol alırlar. İyi'yi isim olarak kullanmaya alışkın olmadığımız için, reforme edilmiş metafiziğimizde ana unsur olarak Nitelik kelimesini kullanmak daha iyi bir etiket olabilir. Nitelik, değer kelimesinin kapsamını kucaklar, bunun yanında bir sıfat olarak daha anlamlı işlerlik gösterebilmek adına daha ileri yeterlilik gerektirir; örneğin bu kitapta test edilen "sanat yüksek-nitelikli çabadır" hipotezinde olduğu gibi. Yine de kelimeyle ilgilenmek yerine, bizi

neşeyle dolduran ve geleceği karşılamak adına enerji ve özgüvenle donatan deneyime yönelmemiz daha yerinde olacaktır.

Son iki buçuk binyılda sanat hakkında yapılmış son derece farklı saptamaların izini sürerken aklımızın karışmasına imkân vermeyişimiz, Pirsig'in Niteliğin anlamını yeniden ortaya çıkarışına dayanmaktadır. Bu yaklaşım olmasaydı, Gombrich küçük "s" ile başlayan sanatın herhangi bir beceri veya ustalığı ifade ettiğini profesyonel meslektaşlarından fazla ilgi görmeksizin tekrar tekrar söyleyebilirdi. Onun ürettiği alternatif, transandantal Sanatın kelimelerle ifade edilemez iddialarına meydan okumak adına yeterince önemli görülmemiş olmalıdır. Yalnızca Pirsig tarafından tanımlanan Nitelik bu vaatlerin sığlığını ortaya çıkarırken, bunların yerine gerçek çıkarımlara dayalı bir yaklaşım sunabilmektedir. Niteliği temel alan kapsamlı bir metafizik, aynı zamanda hayatlarımızın faniliği karşısında gerçekleştirdiğimiz gündelik yaşam sanatlarını da geçmiş Nitelik olaylarının miras bıraktığı kalıpların veya benzeşimlerin "-miş gibi" dünyasından yani kültürüel biçimlerle iç içe olan sanatlardan ayırır. Bunlar günlük yaşam deneyimlerini anlam ve değerle birleştiren sanatlardır. Platon bunlara taklit deyip küçük görerek ve gerçeklikten üç kademe uzağa yerleştirerek imgeleme dayalı sanatların sosyal ve entelektüel değerler üzerindeki düzenleyici ve dengeleyici rollerini inkâr etmiştir. Bunun da ötesinde, İyi'yi duyusal deneyimden kopuk, statik bir İdea haline dönüştürerek (resim 9.5 & 11.1) Niteliğin kendisini zihinsel bir soyutlamaya çevirmiştir. Platon'un diyalogları, üzerine en fazla titrediği bu değeri kasıtlı olmayarak ortadan kaldırmasına rağmen Güzel ve İyi ile öylesine doludur ki, entelektüel varislerinin de bu hataları görmezden gelerek sürdürmelerine neden olmuştur. Ve bu hatalar arasında Platon'un, Niteliğin [*arete*] geleneksel öğreticilerine, yani sofistlere karşı yergisi de vardır. Platon'un, topluma mal olmuş bu figürlerin aleyhinde kullandığı nokta, Niteliği tanımlayamayışlarıydı; ne anlama geldiğini bilmediklerini düşünmeyi de –Sokrates'le birlikte– reddediyorlardı. Buna karşın, en ihtişamlı değerin kelimelerle ifade edilemeyeceği şeklindeki Yunan görüşü ise Longinus tarafından korunuyordu; on yedinci yüzyılın geç dönemlerinin Fransız eleştirmenleri, onun tezinde bu düşünceyi yeniden keşfettiler. Daha sonrasında Edmund Burke, "yüce"ye dair deneyimler açısından bir sebep önerdiğinde bir kez daha kavram-

sal-öncesi, tanımlanamamış İyiyi entelektüel açıdan erişilmez hale getirmiş oluyordu.

Pirsig, eski Yunan'ın İyi'sini, antik Hindistan'ın Zen'iyle ve Çin'in Dao'suyla eşitleyerek, tüm organizmalara yaşamın getirdikleri ve tehlikeleri karşısında rehberlik eden, bizi anlam ve hazla ödüllendiren ve ardında biyolojik biçimleri, sosyal kurumları ve entelektüel kazanımlarımızı bırakan dinamik değeri tanımlamıştır. Duchamp'ın "sanatın biyolojik kaynağı yoktur" iddiası, yalnızca durumu ne kadar yanlış anladığını göstermektedir.

Statik Nitelik Biçimleri ile Dinamik Nitelik, yani gelenek ile yaratıcılık arasındaki ilişkinin, modern Sanatın daha kötü şöhretli bazı özelliklerini anlamak açısından temel önemde olduğu ortaya çıkmıştır. Birçok güzel sanatlar icracısı, sosyal Nitelik biçimlerini altüst etmek anlayışını benimsemiştir; özellikle de 1850'lerden sonra Courbet'nin bu davranışı kendine aitmişçesine kucaklamasıyla birlikte bu anlayış güçlenmiştir. Burjuva sınıfını şoka sokma arayışı olarak ifade edilebilecek *épater le bourgeois* hareketi, müreffeh, tuzu kuru ve entelektüel açıdan kayıtsız bir sosyal sınıfı silkelemek açısından haklı görünüyordu; yöntemleri de hayatın doğal akışı açısından bu sınıfın yanlış değerlendirdiği gelenekleri tersine çevirmekti. Bu pratiğin ilgi çekmek gibi bir avantajı da vardı, böylece şöhret olmanın sağladığı sosyal getiriler de elde edilmiş oluyordu. Diğer yandan bitmek bilmez sosyal değişimlerin bizleri güvencesiz bıraktığı ve postmodernitenin yönünü kaybettiği günümüzde, imgeleme dayalı eserlerin yeni sosyal ve entelektüel değerler oluşturmasına ihtiyacımız var; kalan az sayıdaki yerleşik değeri daha da fazla baltalamasına değil. Savaş rahibinin otoritesini kıran New Mexico'daki Zuni "şamanı" hatırlıyoruz; sonrasında mitolojinin önemli hikâyelerini, ritüelleri ve kült şarkıları öğrenmiş ve böylece toplumunun ayinsel yaşamı açısından vazgeçilmez biri haline gelmişti.

Antony Gormley, bu ihtiyaca karşılık vermiş az sayıda güzel sanatlar icracısından biridir. Çok canlı bir dizi figür ikamesi yaratmıştır, bunlar her zaman olmasa da genellikle kendi bedeninden yola çıkarak verdiği eserlerdir ve etraflarındaki alanla etkileşim içindedirler. Bu anlamda klasik gelenek tarafından uzun zamandır tükenmiş addedilen bir sanat formuna yeni bir enerji enjekte etmiştir. Gateshead'in eserlerini ele alırsak eğer, örneğin terk edilmiş

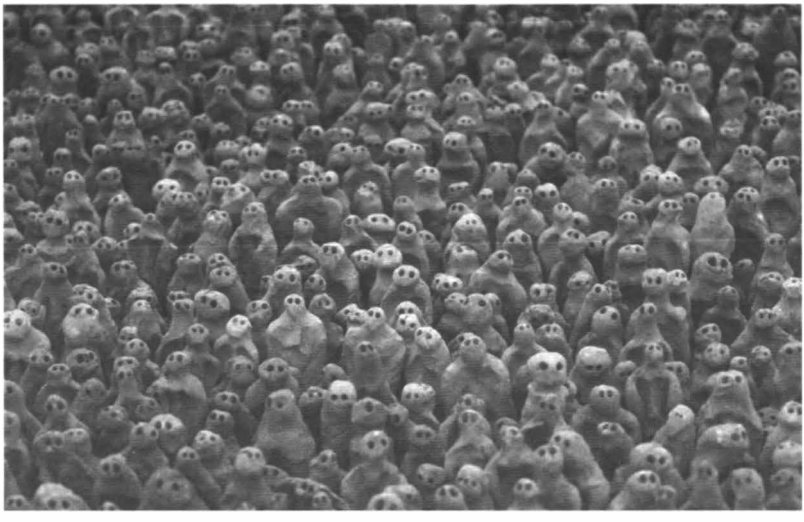
kömür madenlerinden karşı konulmaz şekilde yükselen devasa *Kuzeyin Meleği* adlı çalışmasına baktığımızda veya sahil şeridi boyunca üç kilometrelik mesafe boyunca uzanan 100 dökme demir figürünün arasında yürüdüğümüzde –hepsi de dalgalar arasında bir belirir bir yok olur (bu eserlerden oluşan serginin adı: Another Place)– veya birer avuç kilden yapılmış endişeli yüzlerle bakan binlerce figürle karşılaştığımızda (*Field*, resim 11.2), kendimize ait hissettiğimiz bu suretlerin özlemlerimizi yansıttığını görürüz veya bizi başkalarının özlemleriyle yüzleştirirler veya yalnızlığımızın içine işlerler. Gormley, *Field*'da kendi yönlendirmesi çerçevesinde, çalışma topluluğu üyelerince şekillendirilen küçük figürlerden şöyle bahsetmiştir:

> "Baştan beri kille mümkün olduğunca doğrudan bir şey yapmaya çalışıyordum: yeryüzünü. İnsanlarla birlikte çalışmak istedim, ortak geleceğimiz ve bu gelecek adına ortak sorumluluğumuz için bir eser ortaya çıkarmak istedim. Sanatın dönüp bize, yaratıcılarına (ve sonraki gözlemcilerine) bakmasını istedim, sorumlunun biz olduğumuzu ifade eder şekilde –çalışmanın (*Field*) ve bizim içinde olduğumuz dünyanın sorumlusunun kim olduğunu gösterecek şekilde– bakmalarını istedim."[1]

Bu sessiz, hassas küçük figürler bizim geleceğimiz. Gözlerini dikip bize bakıyorlar, kendi yaşamları ve miras alacakları dünya, bütünüyle bizim eylemlerimize bağlı. Gormley'nin düşünceli ve ilham verici çalışmaları bizi anlık ihtiyaçlarımızın ötesindeki değerleri düşünmeye itiyor. Neoduchampçı yaklaşımların çoğunun merkezinde yatan boşluğu açığa vuruyorlar.[2]

1. Metnin alındığı kaynak www.antonygormley.com erişim: 29 Ağustos 2008.

2. Bkz. örneğin Michael Craig-Martin, *An Oak Tree*, 1973, bardak, su, bardak rafı ve basılı metin yaprakları; geçici olarak bulunduğu yer Tate Modern, Londra. Tate Collection'ın online bildirimine göre Nisan 2005'teki sergi başlığında şöyle belirtilir: "Bu obje bir rafta duran bir bardak su gibi görünüyor olsa da sanatçı bunun aslında bir meşe ağacı olduğunu belirtmektedir. Craig-Martin'in savı, neyi sanat olarak algıladığımız ve sanatçının gücüne inancımız gibi temel sorulara işaret eder. Bu çalışması, var olan herhangi bir objenin sanat eseri ilan edilebileceğini söyleyen Marcel Duchamp'ın ifadesinin keşfi olarak görülebilir. Craig-Martin, objelere eşlik eden metninde, sanatın dönüştürücü gücü konusunda hem şüpheciliğin hem de bu güce inancın ifade edilmesine imkân vererek soru sorduğu kadar yanıtlar da sunmuş olmaktadır." Çok sayıda kavramsal güzel sanatlar eseri, Duchamp'ın bahsi geçen amacının versiyonlarına dayanmaktadır.



Resim 11.2: Antony Gormley, *Field*, 1993, Hillingdon, St Helen Koleji (fotoğraf: Christopher Furlong/Getty Images). *Field*'ın beş farklı versiyonu dünyanın farklı noktalarında bölgesel topluluklarca Gormley'nin talimatları takip edilerek yapılmıştır: "Bir avuç kil topu alın, mümkün olduğunca hızlı şekilde bunu insan bedenine benzeyecek şekilde biçimlendirin. Bir kol mesafesi kadar uzağınıza koyup gözlerini yapın." Gormley, amatör zanaatkârlarını insan bedenini değil, insan bedeninin suretini taklit etmek üzere yönlendirmişti.

Nitelik etrafında inşa edilmiş ve reforme edilmiş bir metafizik, elbette ki Dehaya veya çağın ya da başka bir şeyin ruhuna yer vermez. Bu etiketlerden ilkinin, yani Dehanın modern anlamı, yerleşik kuralları yıkan sıra dışı sanatçıya karşılık gelir; bizim yaklaşımımız dahilinde ise kendi bilinçli içgüdüsüne, Dinamik Niteliğe güvenerek geleneği, Statik Biçimleri aşan kişidir. Hegel, bu etiketlerden ikincisini, yani ruhu ya da tini Plotinus'un Dünya-Ruhu'ndan almış görünür; bununla beraber bu etiketi imge-yaratımına dair yaptığı daha detaylı açıklamayla bağlantılı hale getirmeyi başaramamıştır. Belli bir zamanın ve mekânın kayıt altına alınmış yaklaşımları ve eserleri arasında aynı aileden gelen bir benzerlik söz konusu olduğunda; bu benzerlik, bir ruhun çalışmasını değil, ortak bir kültürü paylaşan insanların referans aldıkları Statik Biçimlerin ortak havuzunu yansıtır. Güzel sanatlar icracıları, çağlarının ruhunu ortaya koymaya çalışmak durumunda değil-

dirler; çünkü kullanacağımız ifadenin bir anlamı varsa eğer, "iyi iş", amacı ne olursa olsun çağı yansıtacaktır.

Benzer şekilde, eseri ilk aşamada göz ardı edilmiş veya alaya alınmış bir güzel sanatlar icracısı, yaklaşan bir Çağın Ruhunun bir enstrümanı olmak anlamında "zamanının önünde" değildir. Muhtemelen bu sanatçı, göz ardı edilmiş kalıpları yeni bir amaç için yeni kombinasyonlarla uygulayarak eleştirmenlerin ve toplumun beklentilerinde bir kafa karışıklığı yaratmıştır. *Merdivenden İnen Çıplak*'ta da durum böyleydi; Duchamp, kendi hayatını ve nihayetinde yirminci yüzyılın Sanat akışını değiştiren bu travmatik reddedilişle beraber bunu keşfetmişti. Mükemmelliğe ulaşmaya çalışmak yerine orijinallik peşinde koşan güzel sanatlar icracıları, başkaları için herhangi bir etki veya değer taşımayan işler üretmeye daha yakın durumdadırlar. "Her şeyiyle orijinal" bir sanatçı, ki eğer böyle bir şey tasavvur edilebilirse, bulunduğu kültürde işlerlik gösteren bir çılgın olurdu.[3]

Hiç kimsenin, bir güzel sanatlar icracısına ne yapacağını söylememesi gerektiği şeklindeki modern dönem fikir birliği, talimatın kültürün sosyal değerlerinden geldiğini ve sanatçıları daha ihtişamlı vizyonlarından saptırabileceğini varsayar. Bazen durum gerçekten böyle olabilir. Arthur Miller, o müthiş oyunları üzerindeki kontrolünü sürdürebilmek adına yalnızca sahne için metinler yazdı. Şüphesiz ki, Hollywood için senaryo yazarak daha çok para kazanabilirdi; ama o zaman da prodüktörlerin müdahaleleri kaçınılmaz olurdu ve hatta sponsorların, pazarlama bölümünde çalışanların, yönetmenin, yıldızların ve işinde yükselmeyi arzulayan diğer herkesin müdahalesi olurdu. Pirsig'in, *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*'nın film haklarını Robert Redford'a satmaktan vazgeçmesi de böylesi tavizler vermekten kaçınmak içindi.[4] Yine de Oscar'ı kazananların konuşmaları rutin olarak başarının dayanağı olan bu isimsiz kahramanları anar. Hoşa giden müdahaleler ise Nitelik Metafiziğinin doğru zamanında ve doğru seviyede gelerek sorunları çözer ve sanatçıya tek başına elde edemeyeceği imkânları sunar.

İki yüzyıl öncesinde "sanatın" anlamının değiştiği yönündeki Gombrich'in iddiası, tarihsel kayıtlarla kesin olarak teyit edilmiştir.

3. Karşılaştırma için bkz. Pirsig (2011), bölüm 30, s. 397-98.

4. Karşılaştırma için bkz. s. 294 & 296.

Johnson's İngilizce Sözlüğüne (1755) baktığınızda, bizim kültürümüzün doğal karşıladığı Sanatın Romantik özelliklerinden bahsedildiğini göremezsiniz (resim 11.3). Johnson'daki ilk tanıma göre sanat, doğal veya içgüdüsel yollarla edinilen bir yeti değildir: (nefes almanın aksine) öğrenilen bir etkinlik, bir beceridir. Antik dönem filozofları öğrenmenin sanatın yerini almasına imkân vermişlerdir; böylelikle sanat ilmin, bilginin bir dalı haline gelmiştir, Johnson tarafından kelimenin ikinci anlamı olarak tanımlanan bilime veya liberal sanata dönüşmüştür. Böylesi bilgi ve ilim, kurallar ve ilkeler olarak damıtılabiliyordu, böylelikle antik dönemin geç dönemlerinden on yedinci yüzyılın sonlarına kadar sanat dallarının kurallarla yürüyeceği varsayılıyordu. Sanat, bir mesleğe, düzenlemelere tabi tutulabilen geleneksel bir pratiğe karşılık gelebiliyordu; bunu ortaçağ Floransa'sının loncalarında görmüştük. Johnson'daki dördüncü madde, beceri, "sanatın" Latince kökenine en yakın olandır ve yapmak ve oluşturmak anlamında kullanıldığında (Tablo 2) kelimenin en geniş kitlelerce bilinen anlamıdır. Bu anlamda beşinci maddesiyle, kurnazlıkla iç içe geçer, gerçi Almancadaki *Kunst* kelimesinin soydaşı olan bu son kelime, ortaçağ İngilizcesinde bilgi anlamına geliyordu. Belki de Johnson'daki altıncı anlam (Oxford İngilizce Sözlüğünün son basımında "sanat" kelimesinin kapsamında yer almaz), dördüncü anlamın alt anlamı olarak yer alabilirdi.

Sanat, bu kitapta incelediğimiz çeşitli anlamları çerçevesinde değerlendirildiğinde, "sanat yüksek-nitelikli bir çabadır" saptaması kayda değer ölçüde yerine oturmuştur. "Yüksek nitelikli çaba" açıklaması, sanatın üç farklı seviyede işlerlik göstermesini gerektirmektedir; biyolojik, sosyal ve entelektüel düzeyde (resim 8.1) ve ilham da –Dinamik Niteliğin müdahaleleri– ardında belli biçimlerde sonuçlar, organizmalar, kurumlar ve entelektüel kazanımlar bırakır; kompleks kültürler buna dayanır. Nitelik metafiziği, Niteliğin başka tezahürleri uğruna görsel güzelliği reddeden güzel sanatlar icracılarının çalışmalarını da kapsayacak bir yaklaşım oluşturur. Sosyal Nitelikten feragat etmiş olan çalışmalardan ise elbette ki haberdar olmamız pek mümkün değil, İyi'likleriyle bizi ne kadar çok etkilerlerse etkilesinler. Güzel sanatlar icracılarının Nitelik Metafiziğinden çıkarabilecekleri belki de en önemli ders, anlık ve dinamik değer deneyimlerimizin, daima hafızalardaki

geçmiş Nitelik olaylarının bir yansıması olduğudur. Sanatçılar bu koşulu göz ardı ederlerse, kendilerinden önceki sanatçıların birçoğunun muzdarip olduğu reddedilişi (Duchamp'ın da 1912 yılında yaşadığı şekilde) yeniden yaşamaya yatkın hale gelirler. Tüm sanatçılar kendi malzemelerini kültürlerinin gelenekleri içinde bulurlar ve bu vazgeçilmez kaynağı orijinallik veya başka bir şey uğruna görmezden gelen uygulamacılar, kendilerini uçlarda olmaya mahkûm ederler. Büyük sanatçılar, kendi amaçlarına hizmet eden muhteviyatı "çalarlar"; sonrasında bunları kendi kontrolleri dışındaki dürtülerine, (Pirsig'in entelektüel modelinin terminolojisini kullanmayı kabul etmeniz halinde) Dinamik Niteliğin müdahalelerine veya Sokratçı dünya görüşünü tercih ediyorsanız isimsiz bir tanrının verdiği ilhama göre ayarlarlar.[5]

Günümüzde bizi hayatta harekete geçiren, örnek hareketler sergileyen rol modellere hayranlık duymamızı sağlayan, üstün varlıkların yaklaşımlarını kendimizde denemeye teşvik eden veya önemli randevulardan önce davranışlarımızı prova ederken bize yön veren sanatlar; filmlerin, televizyonun, romanların, müzik, fotoğraf, oyun, resim ve giderek artan biçimde bilgisayar animasyonlarının etkisi altındadır. Çocukluğumuzun oyuncak bebekleri ve tahta atları gibi, bu sanat biçimlerinin içerdiği imge ve hikâyelerin hepsi, geçmiş Nitelik dışavurumlarının biriktirdiği Statik Biçimlerdir; bunlar cansız ve biyolojik doğanın acımasız taleplerinden bağımsız kalabilmiş, güvenle korunabilmiş biçimlerdir.

Diğer gösterim yöntemleri, doğal dünyanın biçimlerini Güzel ve İyi tarafından bilim insanlarına vahiy edildiği şekliyle kayıt altına alır; bununla beraber Nitelik tarafından teknoloji üzerinde yapılan ince ayarlar eşi görülmemiş sayıda insanı kölelikten kurtarıp gerekli hale getirmiştir. İnsanın çaba gösterdiği tüm alanlarda en iyi performansı verenler sanatçıdır; mevcut kültürde, bu kültürün eserlerini İyinin incelemesine sunarak gelişim sağlar. Onların başarılarını –değerler kanonumuzu– karşılaştığımız her yerde, hayal gücüne dayalı sanatlarda, bilimde ve teknolojide, sosyal kurumlarda ve hatta canlı organizmalarda gördüğümüzde el üstünde tutmalıyız; çünkü onlar, önümüzde uzanan puslu denizlerde yol almamızı sağlayan pusulalarımızdır. Bu örnek rol

5. Plato, *Ion*, 533c-536d: Ion rapsodisi bir tanrıdan ilham almıştır, çünkü sanatı uygulayabilmekte ama açıklayamamaktadır.

modellere değer verirsek, Dinamik Nitelik onları gelecek ihtiyaçlarımıza adapte edecektir. Her hareketimize yön veren geçmişin ve şimdinin Niteliği, güzel ve daha iyi yaşayabilmek adına en öncelikli rehberimiz olmaya devam ediyor.

SANAT. [*art*, Fr. *ars*, Lat.]

1. Doğa veya içgüdü tarafından öğretilmemiş bir şeyler yapabilme gücü; örneğin, yürümek doğalken, dans etmenin sanat olması. *Sanat*, belli kuralların ve ilkelerin olduğu alışkanlığa dayalı bir bilgidir; kişi, davranışlarını buna göre yönlendirir. *South*

   Doğanın ve sanatın bütün lütuflarıyla kutsanmış. *Pope*
   Her şeyi kavrayıp bilen Dryden bile,
   Nihai ve en büyük sanatı, üstünü karalayıp düzeltme
   sanatını ya bilmiyordu ya da unuttu. *Pope*

2. Bir bilim; örneğin, liberal sanatlar.
   Akla hitap eden sanatlar, bedene hizmet edenlerden daima daha soylu bir şöhrete sahip olmuştur. *Ben. Johnson.*

3. Bir Meslek.
   Bu saptamaya şeker yapma sanatı sayesinde ulaştık. *Boyle*

4. Maharet; beceri; hüner.
   İhtiyaçlarımızdan doğan sanat tuhaftır,
   Basit şeyleri değerli hale getirir. *Shakespeare.*

5. Kurnazlık.
6. Spekülasyon.
   Bu sanattan bende de sendeki kadar var;
   Ama vicdanım buna elvermez. *Shakespeare.*

Resim 11.3: Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*'de "Sanat" için girilen tanımlar, 2. basım (Londra: 1755-56); orijinal yazıma yakın ifadeler kullanılmıştır.

11.2 Sonsöz

Niteliği merkez alan bir metafizik; nesne ve öznelerin temel alındığı, bilimin geçici bir Hakikat getirdiği ve Sanatın bir gizem olduğu günümüzün en çok rağbet gören metafiziğine karşı bize tutarlı bir alternatif sağlar. Nitelik Metafiziği, özne nesne metafi-

ziğinin aksine kültürümüzü deneyimlerle daha yakın bir ilişkiye doğru kaydırır; bu ilişkide İyi temel alınır; bilim, test edilebilir değer biçimleri doğurur ve sanat da mükemmellik arayışıdır.

Elinizdeki bu kitap, açık şekilde sondan başa doğru yazılmıştır; çünkü kitap Romantik filozofların hayali Sanatıyla başlamıştı; sonrasında ise zamanda geriye doğru yol alıp, Hegel'in *Estetik Üzerine Dersleri*'ni vermesinden önceki, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nden önceki, Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi*'ni yayımlamasından önceki ve tüm o on sekizinci yüzyıl eleştirmenlerinin Longinus'un ihtişam üzerine tezine kendi meşreplerince yanıt vermelerinden önceki dönemin daha berrak ışığına geri dönmüştür. Onların aksine Vasari, zanaatkârlarının *virtu*'su hakkında hayran olunacak bir netlikle yazmıştı, ama onun zamanında sanat ve ilim umutsuzca birbirine dolanmış durumdaydı, önceki 2000 yılda olduğu gibi. Yalnızca zamanda biraz daha geriye, klasik filozoflar öncesi döneme gittiğimizde sonbahardan önceki dünyayı yeniden ortaya çıkarabiliriz; söze dayalı bilgi, eski Yunanlıları sözle anlatılamayan İyiyi kabullenmekten alıkoymazdan önceki dünyaydı bu.

"Homeros'u okumamış bir insan, okyanusu görmemiş bir insan gibidir" diye yazmıştı Walter Bagehot 1879 yılında; "haberdar olmadığı büyük bir konu var demektir."[6] Sanata dair doğru bir algı geliştirebilmek için bu büyük Homeros denizine girmek istedim; amacım, yol gösterici yazılı metinler ortaya çıkmadan önce, kahramanlarının o bitmek bilmez akışın içine nasıl yerleştirildiğini (eğer becerebilirsem) keşfetmekti. Bu konuda görgü kazandıktan sonra mermer ve bronzdan yapılmış Yunan suretlere yeni baştan bakacaktım ve bu kez onları doğanın taklidi olarak veya İdeale dair yanlış anlaşılmış kavramlara göre değerlendirmeyecektim ya da miras aldığımız Latin terminolojisini Yunan eserlerine uygulamayacaktım. Bunun yerine bu suretleri, her biri Homerosçu epik çerçevesinde yetişmiş yaratıcılarının değerleri karşısında değerlendirmek istedim.

Batı felsefesinin bu devi, Platon'a dipnot düşmeden yazmıştı. Yalnızca Platon'un kalıplarının ne olduğunu, düzeltmeye çalıştığı statükonun ne olduğunu sormaya ihtiyacımız var; yanıtın kendini

6. Walter Bagehot, *Literary Studies*, 1879, alıntının yer aldığı çalışma Jeffares ve Gray (1995), Bagehot no. 23 başlığı altında.

gözümüzün içine sokması için bunu sormamız gerekir. Platon, Homeros'a dipnot düşüyordu. Birinin *arete* ve *agathos* dediği, diğeri için mükemmellik ve İyiydi. Homeros'un epik eserlerini tekrar okuyup değerlerini daha iyi özümsediğimizde, Platon'un diyaloglarını anlamak adına daha iyi donanım kazanmış oluruz ve Sokrates'in sahnesindeki kötü adamlara, yani sofistlere karşı mücadelesinde daha doğru yargılara varabiliriz.

Platon, Güzel ve İyinin, kutsallığın dışavurumu olduğunu, dolayısıyla bunu benimseyen kişinin tanrı gibi olacağını (ölümlüler için mümkün olduğu ölçüde) söyleyen Homeros varsayımını paylaşmıştır. Aristo, bu konudan teoloji diye bahsetmiştir; teoloji, diğer transandantal olguya, Hakikate yönelen bir felsefe dalıdır. Dört yüzyıl sonra havari Pavlus, Yunanlılara Yunanca bir kurtuluş dini vaaz ettiğinde Yunan teolojik kavramlarının Yahudi kutsal kitabı temeli üzerine eklendiği uzun bir süreci başlattı. Burada Batı kültürüne üç derin kök uzanır; din alanında, felsefede ve imgeyaratımında; bunların her biri antiktir (bizim için), her biri aynı dilde ve aynı coğrafi bölgede yaratılmıştır. Birini diğerinden ayırmak ve İyiyle ilişkilerini ortaya koymak başka bir kitabın konusu olacaktır.

Ek Bölüm

Unilever Sergileri

Çağdaş güzel sanatların değer anlayışı, geri dönülmez şekilde Neo-duchampçı mirasla renklenmiştir (10. bölüm). Marcel Duchamp, beğeniyle karıştırdığı "niteliği" reddederken, ilk dönemlerine ait "retinal-olmayan" hazır yapım objeleri, kelime oyunlarındaki sözel Nitelikten aldığı hazzın somut yansımasıydı. Daha sonrasında Sanattaki yerleşik beğeniye, daha eski Nitelik olaylarını barındıran Statik biçimlere karşı durmaktan keyif aldı. Nitelik Metafiziği, hem Duchamp'ı hem de onun günümüzdeki takipçilerini kolaylıkla kapsar ve açıklar.

Bu Ek Bölüm, Çağdaş güzel sanatların Nitelik çerçevesine nasıl uyduğunu göstermek adına, 2000 ve 2010 yılları arasında Londra'da Tate Modern'de yılda bir kez sergilenen Unilever Sanat Dizileri

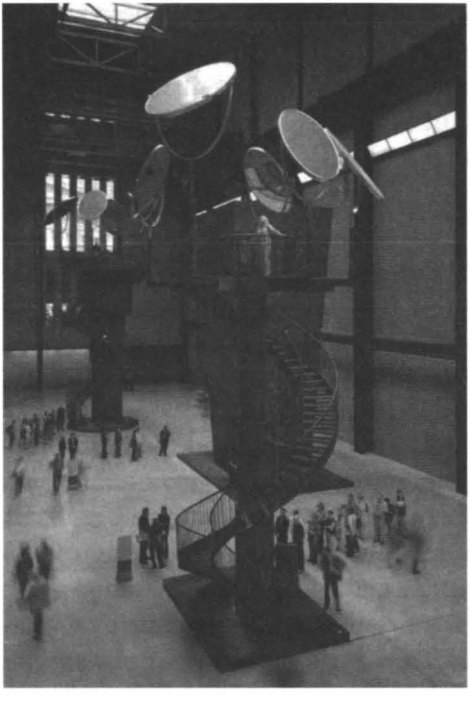
enstalasyonlarına kısa bir bakış getirecek. Bu yüksek prestijli görevleri kabul eden on bir güzel sanatlar icracısı, tüm dünyada kendi alanlarının zirvesinde, uluslararası şöhrette isimlerdi. Her bir sanatçı, açıldığı 2000 yılından beri Tate Modern'de atıl durumda kalan güç santralının devasa Türbin Alanında yerini alacak bir eser önermek durumundaydı. Bir öneri kabul edildiğinde, güzel sanatlar icracısına, bunu tamamlayabilmesi için cömert mali ve lojistik destek sunuluyordu. Tablo 15'te listelenen tamamlanmış eserler, her bir sergiye eşlik eden bir katalogda yayımlanıyordu ve Tate Modern'in web sitesinde de görülebilmektedir.

Baştan şunu kabul etmeliyiz ki, bu güzel sanatlar icracılarının faaliyet gösterdikleri gelenek, eserlerini üretmek konusunda Niteliğin rolünü göz ardı eder. Bu anlamda 9.bölümün sonunda karşımıza çıkan akademisyenler gibidirler. Sponsorun kataloglar için yazdığı önsözde enstalasyonlara dair en fazla öne çıkardığı vasıflar yaratıcılık, yenilikçilik ve deneycilikti. Nitelik Metafiziği çerçevesinde bakıldığında bu etiketler Dinamik Niteliğe yakın olgulardır. Ama bu enstalasyonlarda genel anlamda eksik olan şey, herhangi bir kanon –veya kabul edilmiş bir dizi referans– çerçevesinde yapılmamış olmalarıydı; toplumun, bu eserlerin anlamını ve değerini değerlendirebileceği referans noktaları yoktu. Bizim görevimizse, eğer başarabilirsek, bu referansları bulmak ve sergilenen çalışmaları bunlar karşısında test etmek olacak.

Tate Modern'in açılışı da, Louise Bourgeois'nın *Yapıyorum, Bozuyorum, Yeniden Yapıyorum* (2000) adlı eserinin sergilendiği yıl olmuştu. Eser, değişik eklentilere sahip üç farklı çelik kuleden oluşuyordu (resim A1); her biri cam bir fanus içindeki küçük bir anne-çocuk imgesini çevreliyordu. *Yapıyorum*'un spiral merdivenlerinden tırmanıp dev berber aynaları gibi görünen şeylerin arasında kaldığımda bu deneyimden ne çıkaracağımı bilemedim. Bu, şekilsel modernizm alanında bir uygulama mıydı; beni, kulelerin farklı biçimlerinin tadını çıkarmaya, kavisli veya köşeli yüzeylerini, birbiriyle zıtlık oluşturan tırabzan, tüp ve disk dokularını içinde bulundukları muazzam alanda değerlendirmeye mi davet ediyordu? Kuleler, adı konmamış bir şey mi anlatıyordu? Veya hayal gücümün dizginlerini bırakmam mı gerekiyordu; örneğin bu tehditkâr kuleleri (periferik vizyonumla) bir denizal-

tının uğursuz gözlem kulesi olarak düşünebilir miydim? Marina Warner, katalogda yer alan zekice yazılmış makalesinde Bourgeois'nın enstalasyonunu tarihteki ve masallardaki kulelere benzetmişti; kıskanç babaların genç ve çekici kızlarını kapattıkları kulelerdi bunlar ve daha birçok şey söylüyordu. Bu çağrışımlar ilgi çekici olsa da eserin ismini göz ardı eder durumdaydılar, dolayısıyla ben de Bourgeois'nın amacını yansıtabileceklerine pek ihtimal vermedim. Bu kuleler bana, Bougeois'nın erken dönem çalışmalarından olan *Tam Bir Sessizlik İçinde Kayboldu* (1946) adlı bir dizi asitle indirme baskı eserindeki hayali binaları hatırlattı. Bu baskılara eşlik eden metin, binalardan insanlar diye bahsediyordu; Bourgeois'nın 1930'larda Paris'te öğrenci olduğu dönemlerde öğrendiği Sürrealist taktiklerin bir derlemesi niteliğindeydi. Bununla beraber cam bir fanus içindeki anne ve çocukla ilişkilendirebileceğim herhangi bir geçmiş tecrübe yoktu. Bourgeois'nın çalışmasıyla ilgilenmek, belli ki benim ayırabileceğimden daha fazla bir zaman ayırarak onun hayal dünyasına dalmayı gerektiriyordu. Ben ise yeni Tate Modern müzesini gezmeye, binanın Thames Nehri üzerindeki konumunu görmeye ve galerilerinin daimi koleksiyonlarını ne ölçüde bir başarıyla sergilediğini değerlendirmeye gelmiştim. Bougeois'nın kuleleri ve dev örümceği konusunda yeterli hazırlığım olmadığı için, aramızdaki düşük Nitelik katsayısı ilgimi başka yöne kaydırmama neden olmuştu.

Ancak 2007 yılıyla beraber Tate Modern müzesi Louise Bourgeois'nın geçmişini anlatan bir yazı astığında, sanatçının başarılarının boyutunu, heykeltıraşlığındaki ince zekâyı ve biçimsel buluşçuluğunu, ahşap, taş, metal ve her tür kumaş kullanımındaki ustalığını, muzip kinayelerini ve insan bedeninin tüm yönleri üzerine korkusuz yorumlarını algılayabildim. Bourgeois'nın tam bir bütünlük oluşturan harika bir "retinal" sanatçı olduğunu fark etmek için tüm eserlerinden hoşlanıyor olmaya gerek yoktu; 100 yaşına yaklaştıkça daha da iyiye gitmiş bir sanatçıydı. Yine de şu anda bile, Tate Modern'deki enstalasyonu için gösterdiğim ilk reaksiyonu tanımlayan düşük Nitelikte onun da biraz payı vardı diye düşünüyorum.



Resim A.1: Louise Bourgeois, *Yapıyorum, Bozuyorum, Yeniden Yapıyorum*, 2000, Tate Modern Müzesi'nin açılış sergisine yerleştirilmiş enstalasyon, Türbin Alanı, Tate Modern Müzesi, Londra (Louise Bourgeois Vakfı Koleksiyonu, Cheim & Read izniyle, NY; fotoğraf: Marcus Leith, © Louise Bourgeois Trust/Licensed by DACS, London)

Bourgeois, çizim yapmayı ve elleriyle bir şeyler ortaya çıkarmayı 1920'lerde, annesinin antika kilimleri onarmasına yardım ederken öğrenmişti. Sonrasında bir dizi Paris stüdyosunda resim ve heykel alanlarında eğitim aldı. 1938 yılında ise Amerikalı bir sanat tarihçisiyle evlendi ve New York'a taşındı. Burada heykeltıraşlığa devam ederken üç oğlunu büyüttü; savaş sonrası yıllarda bu büyük metropolü saran yeni Sanat hareketleriyle ilgilenmedi. Nihayet 1982 yılında, Modern Sanatlar Müzesi, Bourgeois'nın eserlerini bir araya getirdiği geçmişe dönük bir sergi açtığında ABD'de tanınır ve hayranlık duyulur hale geldi. Aynı yıl Çocuk İstismarı başlıklı bir makale yayımladı: "Yaptığım her şeyi hayatımın ilk dönemlerinden ilham alarak yapıyorum. Soldaki [fotoğrafta] beyaz kıyafetli kadın Metres. Ailemize öğretmen olarak girmişti, ama babamla yatıyordu ve 10 yıl evimizde kaldı."[1] Küçük bir kızken,

1. Louise Bourgeois, 'Child Abuse', yer aldığı kaynak *Art Forum*, Cilt 20, Aralık 1982, no. 4; alıntının yer aldığı çalışma Louise Bourgeois, *Deconstruction of the Father Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923-1997*, Bernadac, Marie- Laure & Hans-Ulrich Obrist editörlüğünde (London: Violette Editions, 1998), s. 133.

babası ve mürebbiyesi tarafından annesine ve kendisine karşı gerçekleştirilen bu ihanet yüzünden Louise'in duyduğu öfke ve güvensizlik duygusu, ömür boyu unutmayacağı ve heykeltıraşlık üretiminin de yakıtı olan bir kızgınlık beslemesine neden olmuştu. Tate Müzesi'ndeki geçmiş eserlerinin derlemesi, *Hücre* (*Choisy*) (1990-93) ile açılıyordu; Bourgeois ailesinin yaşadığı evin bir kafesin içine yerleştirilmiş haliydi, dev bir giyotin bıçağının altında duruyordu. Sergiye eşlik eden videoda Bourgeois, *Yapıyorum, Bozuyorum, Yeniden Yapıyorum*'daki kulelerin babayı, anneyi ve çocuğu temsil ettiğini söylüyordu. Her ne kadar çocuk kendisi olsa da bunun bir önemi yoktu. Bu, mutlu bir aile tablosuydu: "Nefreti sevgiye dönüştürüyorum... Beni ayakta tutan bu."[2]

2000 yılında tepemize dikilmiş olan gebe örümcek imgesi *Maman*, örümceğin dokumacı ve tamirci olmasından hoşlanan Bourgeois'nın annesine karşılık geliyordu (bkz. resim 1.8): "Benim en iyi arkadaşım annemdi ve annem ölçülü, akıllı, sabırlı, teskin edici, mantıklı, nazik, ince zekâlı, vazgeçilmez, tertipli ve bir örümcek kadar faydalı biriydi... Onu anlatmaktan hiçbir zaman yorulmam."[3] Örümcekler, sinekleri yiyen dost canlısı varlıklardır. Bourgeois'nın daha sonraki çalışmalarında da önemli yer tutan örümcek/anne, kötülüklere karşı bir koruyucudur.

İmgelemin yarattığı eserlerin derinden hissedilen kişisel duygularla yüklü olması bir şeydir; toplumun, bir Sanat eserini bütünüyle algılayabilmesi için sanatçının özel hayatını öğrenmek durumunda olması ise başka bir şey. Eğer bir güzel sanatlar eseri için her birimiz kendi fikrimizi oluşturacak halde bırakılsaydık, etrafında bir kültürün biçimlenebileceği ortak değerler oluşamazdı. Çoğumuz örümcekler için Bourgaois'nın düşündüklerini düşünmeyiz ve bronzdan yapılmış, 10 metre yüksekliğinde totem gibi bir örümcek, onun için taşıdığı anlamı bizim için taşıyamaz. Ele aldığı konulardan bazıları evrenseldir; örneğin anne ve çocuğu arasındaki ilişki gibi veya aşk, ihanet ve bedel ödeme silsilesi gibi, ama *Yapıyorum, Bozuyorum, Yeniden Yapıyorum*'un mesajının ve imgesinin

2. Transcript of Tate Channel video, *TateShots Louise Bourgeois*, 1 Kasım 2007; http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-louise-bourgeois erişim 7 Nisan 2013.

3. 'Ode à ma Mère', çevirinin yer aldığı kaynak Frances Morris, ed., *Louise Bourgeois* (London: Tate Publications, 2007), s. 326.

büyük bölümü, daha geniş bir kitlenin bam teline basmak adına fazlasıyla kişiseldi. On yıl sonra enstalasyonuna geri dönüp baktığında Bourgeois şunu da deklare edecekti: "üç kulenin tümünü art arda deneyimlemediğinizde parçaları anlayamazsınız."[4] Ama Bourgeois'nın yaşam boyu saplantılarını özümsemiş hayranları dışında hiç kimse, onun anlatmayı istediği parçaları anlayamazdı.

Benzer bir mesele de Doris Salcedo'nun *Shibboleth* (2007) adlı çalışmasından kaynaklanır. Unilever sergisinde 2007 yılında yer alan bu çalışma, Türbin Alanının beton zemininin neredeyse tamamı boyunca uzanan pürüzlü bir çatlaktır. Hem ziyaretçiler hem de basın, bu hayret uyandırıcı çalışmadan çok etkilenmişlerdi; sanki kimsenin bilmediği bir deprem bizi ikiye ayırmış gibi zemin üzerinde açılmış görünen bir çatlak. Bacaklarımızı çatlağın iki tarafına ayırıp içine baktık veya derinliklerine doğru kolumuzu daldırdık, büyük bir merakla nasıl yapıldığını düşünüyorduk. Ama Salcedo bu bilgiyi paylaşmayı reddediyordu, ona göre önemli olan anlamıydı, nasıl yapıldığı değil. Bir parola (*shibboleth*) kimlik testidir, içeriye ait olmayanları ayıklamaya ve dışarda bırakmaya yarar.

Salcedo o güne kadar güncel siyasi meseleleri konu alan birçok Sanat enstalasyonu üretmişti, bilhassa memleketi Kolombiya'da. 2002 yılında *Act of Memory* adını verdiği bir eser üretti; eser, Bogota'daki Adaley Sarayının 1985 yılında M-19 gerilla grubu tarafından işgal edilişinin anısınaydı. Yaptıkları katliamda 100'den fazla insan hayatını kaybetmişti, ölenler arasında ülkenin 25 üst mahkeme yargıcından 11'i de vardı. Bu korkunç olayın sonraki yıldönümlerinden birinde, tam olarak ilk kurbanın öldürüldüğü saatte, Salcedo bina cephesinin ön yüzüne boş sandalyeler koymaya başladı; amacı, "üzerinde düşünülmesi gereken yeri ve zamanı işaretlemekti". Sonrasında 3 Temmuz 2007'de, FARC gerillalarının, parlamentonun 11 üyesine suikast düzenlemesinden dört gün sonra kurbanlar için sessiz bir anma töreni düzenledi. Plaza de Bolivar'da, şehrin her bölümünden gelen insanların yerleştireceği ve ölenlerin anısına yakacağı 24.000 mumluk bir düzen oluşturdu.[5] Bir güzel sanatlar icracısı, daha eski çağlarda olsa bilge bir rahibin düzenleyebileceği bir seremoni kurgulamıştı.

4. *The Guardian* gazetesinde Jonathan Jones'la yapılmış bir röportaj, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'.

5. *Doris Salcedo: Shibboleth* (London: Tate Publishing, 2007), s. 83 & 129.

Tablo 15: Sanat Enstalasyonlarından oluşan, yılda bir düzenlenmiş olan Unilever Sanat Dizisi. Tarih, başlık, sanatçı adı; sergi yeri: Türbin Alanı, Tate Modern, Londra, 2000-2010.

2000 *Yapıyorum, Bozuyorum, Yeniden Yapıyorum*, Louise Bourgeois (1911-2010, Fransa, ABD)
Üç çelik kule, her biri yaklaşık 9'ar metre yüksekliğinde. *Yapıyorum* ve *Yeniden Yapıyorum* kulelerinde spiral bir merdiven merkezdeki sütunun etrafında yükselerek büyük oval aynaların olduğu bir gözlem platformuna ulaşıyor. *Bozuyorum*'da köşeli çelik bir gömlek, bir silindiri ve merdiveni çevreliyor; silindirin çevresinde de bir spiral merdiven var. *Maman* ise 10 metre boyunda, karnının altında mermerden bir yumurta kesesi taşıyan, bronzdan yapılmış bir örümcek imgesiydi.

2001 *Çift İlmik*, Juan Munoz (1953-2001, İspanya)
Optik özellikleri olan yükseltilmiş bir "halı", köprüden Türbin Alanının sonuna kadar uzatılmış. Oluşturulan boşluk vasıtasıyla bu göstermelik kata aşağıdan bakıldığında donmuş hareketlerde beyaz figürler görülebiliyor. Alanın arka tarafında iki boş asansör farklı hızlarda inip çıkıyor.

2002 *Marsyas*, Anish Kapoor (doğum 1954, Hindistan, Birleşik Krallık)
Alan boydan boya kırmızı PVC'den yapılmış devasa bir zarla kaplanmış, başta ve sonda yere dik konumda bir halkanın etrafına gerilmiş durumda; orta kısımda ise yere paralel üçüncü bir halkanın etrafına gerilmiş, köprünün üzerinde asılı kalmış durumda.

2003 *Hava Projesi*, Olafur Eliasson (doğum 1967, Danimarka)
Alanın sonunda devasa bir güneş, ince bir sisin ardından parlıyor, ziyaretçileri turuncu renkte bir güneş ışığıyla yıkıyorken, ziyaretçiler de bu ışığın arasından aynalı tavandan yansıyan kendi görüntülerini görüyorlar.

2004 *Ham Maddeler*, Bruce Nauman (doğum 1941, ABD)
Boş bırakılan Türbin Alanının farklı noktalarında ses kayıtları, Nauman'ın daha eski çalışmalarından olan 22 metinden alınmış parçaları ve müzikleri tekrarlıyor.

2005 *Set*, Rachel Whiteread (doğum 1963, Birleşik Krallık)
Ziyaretçiler, 14.000 adet polietilenden yapılmış yarı saydam kutu şeklindeki döküm malzeme yığınının arasında dolambaçlı bir yoldan geçiyor; bu dökümler 10 farklı boyutta kolinin içine dökülerek hazırlanmış.

2006 *Test Alanı*, Carsten Höller (doğum 1961, Belçika)
Paslanmaz çelikten ve sert plastikten yapılmış 5 spiral kaydırak, ziyaretçilerin beşinci, üçüncü ve birinci kattan zemine kaymalarını sağlıyor.

2007 *Shibboleth*, Doris Salcedo (Doğum 1958, Kolombiya)
167 metre uzunluğunda pürüzlü bir çatlak, alan boyunca beton zeminde uzanıyor.

2008 *TH.2058*, Dominique Gonzalez-Foerster (Doğum 1965, Fransa)
2008'den 50 yıl sonra Türbin Alanı aralıksız yağan yağmurdan kaçırılan şişmiş heykeller ve insanlar için barınak olmuştur; insanlar, düzgün sıralar halinde yerleştirilmiş mavi veya sarı renkte çelik yataklarda uyumaktadır.

2009 *Acaba Nasıl*, Miroslaw Balka (Doğum 1958, Polonya)
Çelik çerçeveli, 13 metre yüksekliğinde ve 30 metre uzunluğunda bir konteyner, 2 metre yüksekliğinde ayaklar üzerine oturtulmuştur. Ziyaretçiler konteynerin kapkara, keçe kaplı iç kısmına bir rampa aracılığıyla giriyorlar.

2010 *Ayçekirdekleri*, Ai Weiwei (Doğum 1957, Çin)
Elle boyanmış 100 milyon ayçekirdeği ikamesi porselenden yapılmış.

Salcedo, Unilever enstalasyonu içinse daha uzun bir tarihsel bakış açısı benimsemişti. İnsanlığın, kökenleri Avrupa'daki Aydınlanmaya dayanan "modernite tarihinin dışında kalan bölümü"nü işaret etmek amacını taşıyordu. Winckelmann tarafından göklere çıkarılan insanın güzelliğinin idealleştirilmesi, diye açıklıyordu katalogda, buna eşdeğer bir ahlaki üstünlük olduğunu varsayarak, doğrudan ırkçılığa giden ve Avrupalı-olmayanların "insan türünden" dışlandıkları bir yol çizmişti.[6]

2010 yılında *The Guardian* gazetesinin sanat eleştirmeni, *Shibboleth*'i anlatmasını istediğinde Salcedo şöyle söyledi:

> "Ben bir üçüncü dünya insanıyım ve Avrupa'nın –en önde geleni değilse bile– önde gelen kültürel merkezlerinden biri haline gelmiş bu modernist, endüstriyel çevreye böyle biri olarak geldim. Birçok soru çıkmıştı ortaya: Avrupalı olmayanların Avrupa modernitesiyle ve genel itibariyle Avrupa ile ilişkileri üzerine sorular. Benim de bu kamusal alana, kaybeden insanların silinmiş hikâyelerini taşımam gerekiyordu."[7]

Bu konu, artık geçerliliğini yitirmiş bir Avrupa imparatorluğunun başkentinde anılmayı hak eden büyük ve ciddi bir mesele. Ama beton zemindeki çatlak, 2007 yılında Tate Modern'e gelen ziyaretçilerin zihninde, geçmişte masum insanlara yapılan adaletsizliklere veya günümüzde birinci dünya ülkelerine gelen göçmenlerin başına gelenlere dair bir düşünce uyandırmıyordu. Düşünceye dayalı işler çıkarmaya çalışan bir güzel sanatlar icracısı olan Salcedo, çalışmalarına çağdaş filozoflardan yapılmış alıntılarla açıklama getirir; bu da, Batı akademi ve üniversitelerinde çağdaş Sanatın büyük ölçüde teoriyle birlikte ele alınmasına uyan bir yaklaşım. Ama kültürel kaynağını paylaşmadığında, Londra'daki topluluk "Doris'in Çatlağını" ele alırken kendi çağrışımlarından yararlanmak durumunda kalmıştı. İki taraf da, diğerinin yaklaşımından bütünüyle tatmin olmamış görünmekteydi.

Bir sanat eserinin, eser sahibi tarafından dünyaya sunulduktan sonra bağımsız olarak kendi yolunu çizişi, Duchamp'ın hazır yapım objelerinin kaderiyle örneklenmişti. Bazen iki değişken, birbirinden ayrılsalar daha iyi yol alacakken bağlı kalmaya devam eder. 2002

6. Salcedo (2007), s. 65.

7. *The Guardian* gazetesinde Jonathan Jones'la yapılmış bir röportaj, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'.

Marcel Duchamp ödülünün sahibi Dominique Gonzalez Foerster *TH.2058* (2008), adını verdiği Unilever enstalasyonunun anlamı konusunda açıksözlü davranmıştı. Türbin Alanındaki eksik özellikleri belirterek umut vaat eden bir başlangıç yapmıştı: renk, su, bitki ve müzik. Onun enstalasyonuysa bu eksiklere bir bilim kurgu hikâye çerçevesinde açıklama getirmiş olacaktı. 50 yıl ileriye bakmamızı istiyordu, iklim değişikliği nedeniyle aralıksız bir yağmur dönemi gelecek ve bu da bir şekilde halka açık heykellerin şişerek büyümelerine neden olacaktı. Hem heykeller hem de insanlar yağmurdan sığınmak için Türbin Alanına sığınacaklardı; alan, insanlar için ranzalarla donatılmıştı; diğer yandan meşhur heykellerin büyütülmüş reprodüksiyonları da bu heykeller yerine geçiyordu (bunların arasında Henry Moore, Alexander Calder, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Maurizio Cattelan gibi sanatçıların çalışmaları ve Bourgeois'nın *Maman*'ı da vardı). Gonzalez Foerster, oluşturduğu temayı güçlendirmek adına ranzaların üstüne bilim kurgu kitapları da atmıştı; dev bir ekranda da kıyamet senaryolarıyla ilgili filmler gösteriliyordu.[8]

Bu konsepti yeterince iyi kavramış olduk böylece, ama böylesine küçük bir fantezi, transandantal Sanatı çevreleyen gizem ortadan kaldırıldığında popüler bir dergide yayımlanabilecek bir kısa hikâyeden fazlası değilmiş gibi görünüyor; en azından kısa hikâye bu enstalasyondan çok daha düşük maliyetli olurdu. Renkli çelik ranzaların düzenli sıralarını vasıflı bulan eleştirmenler ise Gonzalez-Foerster'ı yalnızca sinirlendirmişti: "Ranzalar hakkında çok fazla şey yazıyorlar. Ama neden? Benim için bu ranzalar eserin bir parçası yalnızca, bir sinemadaki koltuklar gibi."[9] Heykellerin reprodüksiyonu için ise profesyonel model yapımcıları takdire şayan becerilerini kullanmışlardı, ama belli ki onların sanatı da hayranlık duymamız istenen şey değildi. *TH.2058*, bilim kurgunun çekiciliğine dayanan bir hikâyeyi canlandırıyordu. Bilim kurgu ise müdavimler ve hor görenler şeklinde toplumu ikiye bölmesiyle meşhur bir tür. *TH.2058*'e verilen tepkiler de muhtemelen benzer bir çizgide bölünüyor.

---

8. Reprodüksiyonu yapılmış heykeller, kitaplar ve filmler çalışmada tanımlanmıştır, Dominique Gonzalez-Foerster, *TH.2058* (London: Tate Publishing, 2008), s. 12-13.

9. Interview with Skye Sherwin, *The Guardian*, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'.

2010 yılında o güne kadarki Unilever enstalasyonlarıyla ilgili düşüncesini anlatırken sanatçı Rachel Whiteread de bazılarında zorlandığını kabul ediyordu: "Tüm sanatçıların olumlu yaklaştığını düşünmüyorum: yaklaşık %50:50 gibi diyebiliriz."[10] 2005 yılında sergiye katılırkenki enstalasyonu *Set*, genellikle yaptığı gibi aşina olduğumuz objeler içindeki hacimden, özellikle de beşeri faaliyetlerden iz taşıyan objelerden faydalanarak döküm yapma pratiğini devam ettiriyordu. Bu prosedür, ilk dönemlerinde yaptığı *Ev* (1993) adlı eserinde başarıya ulaşmıştı. On dokuzuncu yüzyıl mimarisine ait teraslı bir evin iç alanının betonla doldurulup dış kaplamanın ortadan kaldırılmasıyla görülür hale getirilmişti. Böylelikle içinde yaşanan normal bir evde dikkatimizi çekmeyecek ölçüde aşina olduğumuz şeyler, örneğin oymalı bir kapı, şömine, sürme pencere ve cumbalar birdenbire dikkatimizi bütünüyle çeken yabancı girinti çıkıntılar haline gelir. Dinamik Nitelik, Victoria Dönemi ev hayatı için geliştirdiğimiz Statik Biçimler ters yüz edildiğinde hayranlık duymamızı sağlayan unsur olur.

Whiteread'in başyapıtı, Viyana'daki Holokost Anıtıdır. Derin bir keder karşısında sessiz, ama sert ve katıksız bir mozoledir. Beş yıl sonrasında, Türbin Alanındaki karton kutulardan yapılmış dökümleri, Viyana'daki içi dışına çıkarılmış kütüphanenin sessiz etkinliğine ulaşamıyordu. Whiteread, annesinin ölümünden kısa bir süre sonra tavan arasını boşaltırken kişisel eşyaların bulunduğu kolilerle karşılamasından bahsetmişti.[11] Uyandırdıkları anılardan hayli sarsılmış bir halde ve şüphesiz geçmiş 20 yıldaki sanatsal uygulamalarının yol gösterdiği şekilde Dinamik Nitelik, kolinin yıpranmış mukavvasının içinin olmayışından bir anlam çıkarmasını önermiş olmalıydı. Ancak koli dökümleri basit şekiller oluşturur, hatta on farklı boyutta ve 14.000 adet yarı saydam polietilenden yapılarak Türbin Alanında abartılı yüksekliklere çıkarılmış olsalar bile tekrardan ibaret ve getirisiz kalırlar. Bir kez daha kişisel açıdan önem taşıyan bir belirteç, bir kültürü oluşturan ortak anıların eksikliğini yaşamıştır.

---

10. Jonathan Jones röportajı, *The Guardian*, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'; Rachel Whiteread, *Embankment* (London: Tate Publishing, 2005), s. 78 & 81.

11. Jonathan Jones röportajı, *The Guardian*, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'; Rachel Whiteread, *Embankment* (London: Tate Publishing, 2005).

Juan Munoz (1953-2001) ve Anish Kapoor ise farklı tipte imge yaratıcıları; hem birbirlerinden farklılar hem de Whiteread'den. Çalışmalarına dair iki solo sergi, 2008 yılında Munoz'un Tate Modern'deki ve sonraki yıl Kapoor'un Kraliyet Akademisindeki sergileri, bende iki sanatçı için de yüksek bir saygı uyandırdı. Munoz, çağdaş güzel sanatlar icracıları arasında ender yetişenlerden biriydi, insan bedeni heykelleri yapıyordu. Yaptığı insan suretleri, illüzyonizmleri açısından modern-öncesi kalır, ama bütünüyle giyinik olmalarının yanı sıra canlı ifade ve jestler taşıyor olmalarıyla klasikdışıdırlar. Winckelmann'ın "soylu sadelik ve sessiz ihtişam" anlayışından uzak bir feryattır. Bununla beraber Munoz, heykellerinin bu hipergerçekçiliğini kısıtlamanın yollarını bir şekilde buluyordu; örneğin, ayaklarını yapmıyordu, renk kullanmıyordu, gerçek boyuttan küçük yapıyordu ve heykelleri birbiriyle etkileşim içindeydi, ama dış dünyaya karşı kördü. Onun figürleri, belirgin canlılıklarına meydan okurcasına hareketsiz kalıyorlardı. Bu noktayı Munoz gayet açık ifade ediyordu: "Figüratif bir heykelin hareketsizliği... açıklanamaz bir gizem olarak kalır. Diğer yandan hareketsizlik dahilinde hareket ve jestlerin kullanımının cezbediciliği sonsuz bir meydan okumadır."[12]

Bir insan, birbiriyle çelişen iki veya daha fazla talimat aldığında Çifte Açmaz içinde kalmış olur. Bu, Türbin Alanındaki figürlerin ve düzenlemenin anlaşılması zor bir tanımıydı. Munoz, kendi sanat eserlerini açıklamak adına hiçbir zaman bir konsept sunmadı, anlam kazanması için bir konsepte ihtiyaç duyan bir sanat eseri de sunmadı. Bunun yerine, onun heykelleri beklentilerimizin bir kısmını net şekilde reddederken büyük bölümünü karşılar, bu yüzden de uzun süren bir hayretle bakarız onlara. Bir kez daha Statik Biçimlerimiz, Dinamik Nitelikle uzatmalı bir denge halinde kalır.

Kavramsal Sanatın varsayımları o on yıllık dönemde Unilever Sanat enstalasyonlarının bir kısmının zeminini oluşturuyordu. İlk kez 1960'larda ortaya çıkan bu harekete inananlar, Duchamp'ın anti-retinal sanatıyla derin bir noktaya temas ettiğini varsaydılar, bu yüzden de onun hayali içgörülerinden çıkarılan anlamın peşinden gittiler. Eğer bir güzel sanatlar eserinin algılanması, herhangi

12. *Juan Muñoz: Double Bind at Tate Modern* (London: Tate Gallery, 2001), s. 70.

bir "estetik duygu" sergilemeyen bir kayıtsızlık meselesiyse, eserin önemi ortaya koyduğu konseptte olmalıdır düşüncesi, Sanatçının zihnindeki yeni düşünce oldu. Böylece eskizler, yazılı notlar, bulunan objeler, fotoğraflar, video klipler, ses kayıtları ve bir konsepte giden herhangi başka bir referans artık Sanat eseri olmaya yeter hale geldi. Kavramsal Sanatçıdan imge yaratımı konusunda herhangi bir beceri beklenmiyor. Başarılı bir ressam olarak David Hockney, bu yaklaşımdaki sorunu hemen fark etmişti: "Şunun altını her zaman çizmişimdir ki, sanat okulunda zanaatı öğretebilirsiniz; öğretemeyeceğiniz şey şiirselliktir. Ama şimdi şiirselliği öğretmeye çalışıyorlar, zanaatı değil."[13] Bu bağlamda "şiirsellik", Nitelik anlamına gelir.

Bizi heyecanlandıran deneyimin, yargılarımıza yön veren ve eylemlerimizi şekillendiren deneyimin Güzel ve İyi'de fark ettiğimiz kavramsal-öncesi değer olduğunu görmüştük. Şu gözlemi yapan da Kant'tı: "Eğer objeleri yalnızca kavramlar olarak yargılarsak, bu durumda güzelliğe dair tüm tasviri kaybederiz." Kavramsal güzel sanatlar icracıları, bizden hazzı alıp bunun yerine Statik Biçimleri gösterir tasvirler getirerek; oluşturdukları metinleri, taslakları veya hazır yapım objeleri keşfe çıkmamız adına bize çok az teşvik sağlamış olurlar. Güzel sanatlar icracısının konsepti tek başına, bunu algılamamız için gereken eforu sarf etmeye pek ender değecek durumdadır.

Buna kıyasla Anish Kapoor'un en iyi çalışması, ne bilgi yazısı ne de katalog gerektirir. Unilever enstalasyonu için yaptığı trompet şekilli dev zar, Türbin alanının bir ucundan diğerine uzanarak ziyaretçileri hayrete düşürmüştü. Çelikten yapılmış kocaman halkalar da uç kısımları destekliyordu, bunun yanı sıra üçüncü bir halka da zarı gergin tutarak köprünün üzerinde asılı duruyordu; böylece ziyaretçiler trompetin açık ağzından içeri bakabiliyordu. Kapoor, Türbin Alanını bir kramp duygusuyla doldurmayı başarmıştı; bu kırmızı eser, sanki duvarları içine çekecek ya da patlatacak gibi görünüyordu. Biz de doğal olarak benzerlikler yoluyla anlam çıkarma arayışına girdik: sahile vurmuş bir balina gibiydi veya böylesi bir balinanın iç organları gibi veya dev bir bitkinin kırmızı çiçeği gibi veya Thames Nehri'nin dalgaları bariyerleri

13. David Hockney ile Andrew Marr tarafından yapılmış olan röportaj, *Radio Times*, 7-13 Ocak 2012, başka birçok kaynakta da yer almaktadır.

aştığında Londralıları uyandırmak için tasarlanmış devasa kornalar gibiydi. Eserin başlığının, tanrı Apollon tarafından derisi yüzülerek gerilmiş olan Marsyas'a anıştırma yapması ise biraz da gereksiz şekilde kısıtlayıcı ve tüyler ürperticiydi.

Bu eserinde ve diğer çalışmalarında Kapoor'un şaşırtıcı şekilleri, insanı içine çeken boşlukları, izleyiciyi de durmaksızın esere katan yansımaları, sarsıcı görünümler yaratan mum kaplı levhaları veya dolgu maddeleriyle yaptığı ilginç bobinler, zihnimizde var olan kavramların kapsama alanı dışında işlerlik gösterdikleri için ilgimizi çeker ve memnuniyet verir. Kapoor'un eserleri ruhani olarak tanımlanmıştır; bunun nedeni muhtemelen dilsel anlatımın ötesinde bir dünya yaratırken bir yandan da içimizi ürpertmesidir. Başarılı sanat, kavramsal-öncesi Nitelikten ayrılabilir bir şey değildir.

2000-2010 yılları arasındaki on bir Unilever enstalasyonu, tanımlanabilir kategorilere uygun düşmüyordu. Her bir eser emsalsizdi, ziyaretçileri anlamlarını çözümlemeye ve her biri için yeniden keşfetmeleri gereken bir bağlamda değerlendirmeye itiyorlardı. Örneğin Carsten Höller, Türbin Alanını bir *Test Alanı* olarak kullanmaya karar vermişti, çünkü modern şehirlerin kaydıraklardan daha fazla yararlanması gerektiğini düşünüyordu. Kaydıraklar insanları sadece aşağı indirdikleri için merdivenlerin, asansörlerin ve yürüyen merdivenlerin yerini alamazlar, ama belki de bunlara yardımcı olabilirler. Kaydıraklar için bazı pratik uygulama alanları düşünebiliriz, yangın merdivenlerinin yerine geçmeleri gibi örneğin; ama Höller'in *Test Alanı* adlı eseri bir toplu taşıma aracı olarak kaydırakların sınırlandırıcılığını ortaya koymuştur.

Ziyaretçilerin, her kanalın tepesinde sağlam kumaştan yapılmış oturaklarla kaymaları gerekiyordu; böylelikle çelikten ve sert plastikten yapılmış kaydırak duvarlarının sürtünmesinden etkilenmeyerek deri yanmalarının, kıyafet, yüksek topuk, kemer tokası vb. takılmalarının önüne geçilebiliyordu; kaydırak tüplerinin birleşme noktalarında burkulma gibi kazalar engelleniyordu. Kaydırakların başındaki ve çıkış noktalarındaki görevliler, gereken düzende kaymamızı sağlıyorlardı; birisi sıkıştığında veya bir rahatsızlık oluştuğunda durdurulabiliyorduk ya da hiç kimse oturağı alıp gidemiyordu. Kamusal alanlarda başına adam konmamış kaydıraklarınsa kazalara karşı güvenlik altına alınması imkânsız olacaktı.

Diğer yandan deneysel Sanat açısından kaydıraklar çok eğlenceliydi. Tüm güdülerimize rağmen yerçekimine teslim olmak durumundaydık ve ödülümüz de birkaç fırıl fırıl hezeyan anıydı. Peki ama bu Sanat mıydı? Bu soru Höller'e 2010 yılında soruldu. Toplumdan gelen güçlü reaksiyondan bahsederek yanıtladı soruyu ("bütün gazeteler *Test Alanı*'nı yazmıştı ve tüm taksi şoförleri kaydıraktan haberdardı"). Ama Höller, mimari açıdan ciddi amacının göz ardı edilmiş olmasından üzüntü duyuyordu ve kaydırakların spiral biçimlerinin, Türbin Alanının düz örgüsü içinde yarattığı görsel zıtlıktan hiçbir eleştirmenin bahsetmemiş olmasını da bir eksiklik olarak görüyordu: "Kaydırakları oraya koymak sanatsal, hatta şiirsel bir girişimdi."[14]

Bruce Nauman, *Hammaddeler*'i (2004), aksi halde boş kalacak olan Türbin Alanını daha eski çalışmalarına ait ses kayıtlarıyla doldurmuştu. Tate Modern'in web sitesi de bu ses kayıtlarını alanın sitedeki planı üzerine yerleştirerek deneyimi yeniden yaşatmak adına uğraş vermiştir. Kayda alınmış söz ve ifadelerin bir bağlamı yoktu ve bu yüzden de özel bir anlamı belki yoktu ama söylenişlerindeki tutku insanı etkisi altına alıyordu. Bazı sesler uyarıcıydı ("Çalış Çalış Çalış"), bazıları tartışmacıydı ("Hayır Hayır Hayır"), tehdit edici olanlar vardı ("Aklımdan Çık, Bu Odadan Çık Git"), sabırlı yaklaşımlar da söz konusuydu ("Ben Konuşacağım, Sen Dinleyeceksin") ve hatta bazıları şarkı söylüyordu ("Besle Beni, Besle Beni Antropoloji"). Biyolojik düzeyde bu kelimelerin dile getirilişi ani bir duygusal reaksiyon doğuruyordu. Sosyal olarak ise bu dil, zor durumda kalmış yabancı birilerinin, kulak misafiri olmaktan biraz utanç duyacağınız hislerini zihnimizde uyandırır gibiydi. Entelektüel düzeyde ise bir tımarhanenin kakofonisinden kaçmaktan memnuniyet duyar durumdaydık.

Olafur Eliasson'un *Hava Projesi* (2003), Unilever başkanı tarafından yerinde bir tespitle, "Türbin Alanının ölçüsüne ve dramına muhteşem bir yaklaşım getiren baş döndürücü bir iklimsel manzara" olarak tanımlanmıştı.[15] Eliasson, bizi değişen doğal çevreyle (insanoğlu bunu kontrol altına almak için binaları ve şehirleri tasarlamıştı) yüzleştirmek adına bazı hava olaylarını kapalı bir mekânda yeniden oluşturmayı başarmıştı. Ziyaretçiler, alana gir-

14. Adrian Searle röportajı, *The Guardian*, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'.
15. *Olafur Eliasson: The Weather Project*, ed. Susan May (London: Tate, 2003), s. 11.

meleriyle beraber, normal yüksekliğinin iki katı görünen bir mekânın atmosferinde asılı sisi ve hatta bulutları görüyorlardı. Alanın en sonunda dev bir güneş, insanlar yakınlaştıkça diğer tüm renkleri emen yoğun bir turuncu ışık saçıyordu. Her ne kadar Eliasson, müzelerin "tasvir ideolojilerini" ortaya koymaları gerektiğini düşünüyorduysa da, katalog bu efektlerin nasıl elde edildiğini açıklamıyordu. Bununla beraber başka kaynaklar vasıtasıyla nem artırıcılardan ve tavandan sarkıtılan dev bir ayna şeklindeki bir diskin içine iki grup halinde yerleştirilen yarımşar dairelik monofrekans lambalardan haberdar olabildik.

Tate'in *Hava Projesi*'nden sorumlu müdürü Susan May'e göre Eliasson, izleyicinin bir esere reaksiyonunun, asıl eser olduğuna inandığını söylüyordu.[16] Eliasson bu hakikati, *Güzellik* (1993) adını verdiği, bir hortum, sprey, ışık ve izleyiciden oluşan bir gökkuşağı olan daha erken dönem bir "fenomen"i yaparken fark etmişti. Bir gökkuşağı, Güzellik veya Nitelik için uygun bir benzetmedir, çünkü ne özneye ne de nesneye aittir, ama ikisi arasındaki ilişkiyi açıklar. *Hava Projesi*'ni ziyaret edip Türbin Alanının zeminine yatarak yukarılardaki kendi yansımalarını bir Barok tavandaki melekler gibi gören izleyiciler, benzer bir Nitelik olayı yaşamışlardı. 2010 yılında, geri dönüp baktığında *Hava Projesi* için ne düşündüğü sorulduğunda, Eliasson şöyle yanıt verdi: "O dönemde insanların reaksiyonları, beni inanılmaz ölçüde mutlu etmişti –çok çeşitli tepkiler gelmişti... [Çalışma] Popüler kültüre giriyordu, ama bunu bütünüyle bir tür new age, evrensel ritüele sarmalayanlar oluyordu–, bundan hoşlanmamıştım".[17] İnsanlar bir Nitelik deneyimine karşı, bu deneyim ne kadar dikkatli organize edilmiş olursa olsun, kendi kalıpları nedeniyle inatçı bir yaklaşım gösterirler.

Eliasson, bu son durum üzerinde hayli detaylı açıklamalar yapmıştır. Kafamızdaki şehir imgesi harita aracılığıyla şekillenmiş olabilir, diye açıklıyordu, benzer şekilde bir harita da şehre dair bilgimiz aracılığıyla kafamızda şekil alır: "Bir toplumda böylesi araçların evrime, eleştiriye ve düşünceye imkân verme biçimi olarak kullanımı genel anlamda kültürel pratiğin ve özelde de sanatsal pratiğin ve tasvirin merkezi sistemi olmuştur."[18] Nitelik

16. Eliasson (2003), s. 23.
17. Adrian Searle röportajı, *The Guardian*, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'.
18. Eliasson (2003), s. 136.

Metafiziği açısından ifade edildiğinde, bir toplumun Statik değer biçimleri, bireyin Dinamik Nitelik deneyimine aracılık eder, Dinamik Nitelik de sonrasında bu Statik Biçimlerin oluşumuna aracılık eder. Eliasson'un gözlemi, son iki enstalasyon tarafından birbirine zıt şekillerde örneklenmiştir.

Miroslaw Balka, 2009'daki eseri *Acaba Nasıl*'ın, Eliasson'un projesiyle bir tür diyalog içinde olduğunu ifade etmiştir: "Onunkinin bir tür negatif durumunu yarattım. Onun eserinde Londra, açık ve uluslararası bir alan: ben bunun tersini yaratmak istedim."[19] Balka, Türbin Alanının tamamından yararlanmak yerine 30 metre uzunluğunda çelik bir konteynerin içinde eserini küçültülmüş bir ölçekte yaratmıştı. Konteynere girmemizle birlikte bir zift karasıyla karşılaşmıştık, bu yüzden de tereddütle adım atıyorduk. Balka'nın amacı kaygı aşılamak gibi görünüyordu. Esere eşlik eden videoda Balka, Samuel Beckett'ın *Comment c'est** (*Acaba Nasıl* veya "*Başlangıç*", 1961) adlı eserinden ilham aldığını söylüyordu. Beckett'in eseri nesir bir çalışmaydı, yalnızlık içindeki anlatıcı çamurun içinde sürünüyor, kendisine yoldaş bir varlık buluyor ve sonrasında da onun tarafından terk ediliyordu. Kendi karanlığını çamurla özdeşleştiren Balka, çamurun bir tür araf olarak işlev göreceğini düşünüyordu, böylelikle ziyaretçiler nihayetinde şu soruyu soracaktı: "Daha ne kadar ilerleyebilirim?"[20] Ayrıca kendi kara konteynerini, memleketi Polonya'da Yahudilerin savaş döneminde yaşadığı deneyime benzetiyordu.

Hayal gücüne dayanan bir eserle ölüm-kalım meselesi arasında mutlak bir fark vardır. Aniden duyusal verilerden mahrum kalmak hepimizi sıkıntıya sokar, ama Londra'daki bir sanat galerisine gelen özgüvenli, hali vakti yerinde ziyaretçilerin, Balka'nın bahsettiği korku veya çaresizliği, yalnızca karartılmış bir konteynere girerek yaşayacağını düşünmek biraz fazla varsayımsal olur. Neticede güvende olduğumuzdan emin olmak için tek yapmamız gereken, arkamıza dönüp konteyner girişindeki ışığa bakmaktı. Araf benzetmesini ne derece ciddiye almamız gerektiği de pek net değildi.

---

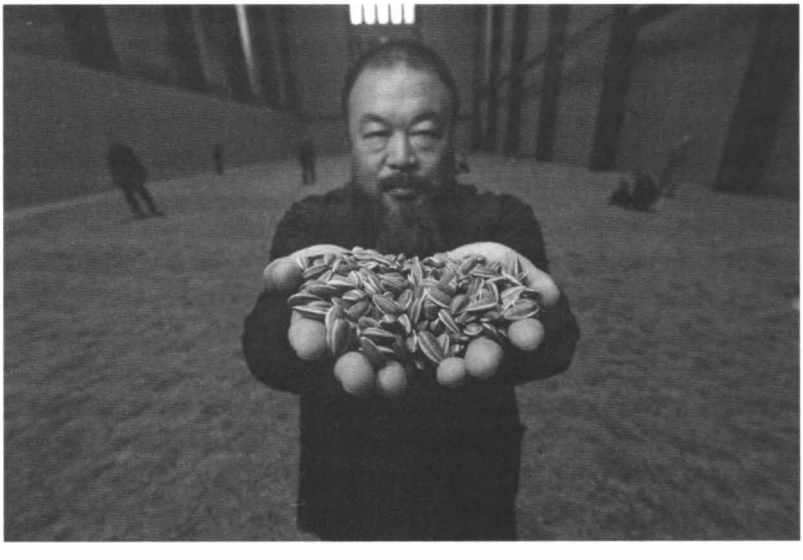
19. Adrian Searle röportajı, *The Guardian*, 4 Mayıs 2010, 'The Tate Modern at 10'.

* Samuel Beckett, *Acaba Nasıl?*, Çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. (ç.n.)

20. Transcript of Tate Channel video, *Unilever Series: Miroslaw Balka*, 4 Kasım 2009, erişim 6 Nisan 2013; http://www.tate.org.uk/context-comment/video/unilever-series-miroslaw-balka.

Enstalasyonu hangi günahtan bizi kurtarmaya çalışıyordu ve bu kara kutudan geçip geri dönenler nasıl ödüllendiriliyordu? Belki yanlış sorular soruyordum ve *Acaba Nasıl*, çağdaş Sanatların İyi veya Kötü tartısına konulamayan eserlerinden biriydi belki de.

Sonraki sene, Türbin Alanının zeminine yayılan Ayçekirdekleri, gösterdiğimiz ilgiyi çok daha doyurucu ve hemen göze çarpmayan bir yolla karşıladı (resim A.2). Bunlar gerçek değil, yapma ayçekirdekleriydi ve bunun sonucu olarak da çok daha ilgi uyandırıcıydı. Uzaktan bakıldığında, alanın zemini ince çakılla kaplanmış gibi görünüyordu, görünürde bir sanat eseri yoktu. Ama biraz yaklaşmamızla beraber alacalı gri dokusu, porselen çekirdeklerden oluşan, dört ya da beş parmak derinliğinde dev bir halıya dönüştü. Kabuklarıyla beraber gerçek ayçekirdeklerine benzemelerinin yanı sıra, sayılarının çokluğu da hayret uyandırıcıydı ve 100 milyon tanesinin birden nasıl şekillendirilebildiğini ve hepsinin birden elle nasıl boyanabildiğini merak ettik. Dünyada yalnızca bir ülke böylesi bir çoklu görevi tamamlayabilirdi. Tate Modern'e Çinlilerin geldiği belli oluyordu.



Resim A.2: Ai Weiwei, *Ai çalışmasından aldığı bir avuç ayçekirdeğini elinde tutarken*, 2010, Tate Modern, Londra (© Peter Macdiarmid/Getty Images)

Ai Weiwei, bu kitabın yazıldığı dönemde Çin'in en çok tanınan çağdaş güzel sanatlar icracısıydı, en azından kendi anavatanının sınırları dışında durum böyleydi. Dünyanın dikkatini, ilk kez 2008 yılında Pekin Olimpiyat Stadı için İsviçreli mimarlar Herzog ve Meuron'la birlikte kurguladığı "kuş yuvası" tasarımıyla çekmişti (gerçi daha sonra açılış seremonisini boykot edecekti). O yılın bahar aylarında Sichuan bölgesindeki yıkıcı depremin yarattığı can kayıpları arasında çok sayıda öğrenci de vardı. Dokunaklı bir fotoğraf, sayısız okul çantasını enkazın arasında oraya buraya saçılmış halde gösteriyordu. Okulların hemen yanındaki binaların ayakta kaldığını gören çılgına dönmüş veliler, yetkilileri dayanıksız bina yapımına göz yummakla suçluyordu. Hükümet, ölü çocuk sayısını vermeyi reddettiğinde, Ai bu çocukların isimlerini, doğum tarihlerini, okul ve aile bilgilerini toplamak üzere bir kampanya organize etti ve bunu da İnternet'te paylaştı. 2009 yılında Münih'te gerçekleştirdiği ve geçmiş dönem eserlerinin yer aldığı sergi için Sanat Evi binasının dış duvarlarını bir annenin, kaybettiği çocuğu için sarf ettiği yas sözleriyle kapladı: "Yedi yıl boyunca bu dünyada mutluluk içinde yaşadı." Bu cümleyi oluşturan Çince karakterler, parlak renklerle boyanmış 9000 okul çantasından oluşuyordu.

Ai'nin *Ayçekirdekleri* de potansiyel bir sosyal ve siyasi yük taşıyordu. Ai, Pekin'de doğmuş olmasına rağmen uzak bir doğu eyaleti olan ve 1959 yılında babasının Sağcı görüşlerinden dolayı sürgüne gönderildiği Xinjiang'da büyümüştü. O günlerde gıda kıtlığı vardı ve gıdalara ancak mevsimsel olarak erişilebiliyordu, ama ayçekirdekleri boldu ve yıl boyunca saklanabiliyordu. Ayçekirdeklerini paylaşmak, Britanya'da bir demlik çayı paylaşmanın yaptığı etki gibi sosyal ilişkileri de düzeltiyordu. İnsanların Pekin'den gelen son siyasi direktiflerle daha da ezildiği o dönemde toplumsal hayatta önemli yer tutan siyasi toplantılar esnasında, ön dişleriyle ustalıkla kabuklarını açıp yedikleri ayçekirdekleri biraz da olsa gerginliklerini alıyordu. Ai, bu toplantılarda rutin bir uygulama olarak, karşı devrimcilerin ifşa edilip suçlamalarla yüzleştirildiğini hatırlıyordu. Bir zamanlar Mao Zedong'un arkadaşı olmuş şair ve gazete editörü babası Ai Qing de (1910-96) bu aşağılama ritüelinin değişmez mağdurlarındandı.

Ai'nin bilgilendirici videoları olmasaydı, ayçekirdeklerinin doğurduğu bu ilişkiyi sezmemiz mümkün olmazdı. Bu görüntülerin ortaya koyduğu şekilde, o dönemde Başkan Mao sayısız poster, broşür ve rozet üzerinde Güneş olarak tasvir edilmiş halde görülüyordu; başının arkasından, kitleleri temsil eden ayçiçeklerinin her zaman yüzlerini döndükleri ışınlar saçılıyordu. Dolayısıyla Ay Çekirdekleri bir açıdan Çin halkının yedek gıdasını temsil ederken bir yandan da liderlerince görüldükleri şekilde büyük yığınlar halinde insanları işaret ediyordu. Uzaktan bakıldığında bu ayçekirdekleri aynı görünüyor olsa da, yakından incelendiğinde her birinin eşsiz olduğu görülüyordu. Ai'nin enstalasyonu; bireysellikle konformizm arasındaki tansiyonu, Çin halkı bir süper güç olarak dünya sahnesinde ortaya çıkarken Çin'de yeniden oluşturulma ihtiyacındaki dengeyi belirtiyordu. Kendi kendine üstlendiği rol, totaliter bir rejimi tatlı dille ikna ederek, vatandaşlarının kendi geleceklerinin şekillenişine katkıda bulunmalarına izin vermesini sağlamaktı. Ai, sanat için sanat anlayışı gütmekten uzak bir yaklaşımla diğer Unilever sanatçılarının erişemeyeceği sosyal bir amaç peşindeydi.

Ai, ayçekirdeklerinin nasıl yapıldığını da açıklamıştı, böylece bu süreci anlayıp takdir etmemize yardımcı oluyordu. Bir başka video da bizi geçmişten beri imparatorluk sarayı için yapılan porselen üretiminin merkezi olan Jingdezhen şehrine götürüyordu. Şehrin oldukça usta işgücü, geleneksel vazo biçimlerini kopyalamaktan ve yerleşik dekoratif motifleri tekrarlamaktan ibaret bir hale indirgenmişti. Ama bu çalışmayla birlikte çağdaş bir amacı olan eşi görülmemiş bir ödev üstlenmiş oluyorlardı; 100 milyon porselen ayçekirdeğinden oluşan dev bir sipariş; bu da iki buçuk yıl boyunca 1600 kişiye iş imkânı sağlamıştı. Süreç boyunca geleneksel metotlar izlenmişti; hammaddenin dökümünden, su gücüyle çalışan çekiçlerle dövülmesine, ayçekirdeği ikamelerinin kalıplanmasına ve pişirilmesine kadar gerçekleşen işlemlerdi bunlar. Sonrasında özenli ve ölçülü dört fırça darbesiyle boyanıyorlardı; Ai tarafından süreç şöyle anlatılmıştı:

> "Boyama, sizin fırça üzerindeki hâkimiyetinizle, sizin kendi nefesinizle ve kendi bedensel hareketlerinizle yapılıyor. Parmaklarınızı ve fırçayı kullanmak çok güzel bir iş. Fırçayı alıp mürekkebe batırıyorsunuz –az ya da fazla almanıza göre açık veya koyu görünüm ortaya çıkıyor–. Sonra-

sında ayçekirdeğinin diğer yüzünü boyamak için arkasını çevirmek zorundasınız. Bu pek kolay değil, denedik ve birkaç ayçekirdeğini mahvettik. [gülüyor]"[21]

Babasının temize çıkarılıp ailesinin Pekin'e döndüğü 1978 yılının ardından Ai, Pekin Film Akdemisi'ne girdi, sonrasında da ABD'de güzel sanatlar eğitimi aldı; burada da on iki sene kaldı. Büyük S ile başlayan Sanatın özellikle Batı'ya ait bir kavram olduğu görüşünü hatırlayalım. Ai, New York'tayken Andy Warhol'a ve Jasper Johns'a hayranlık duymaya başlamıştı; ama hepsinin ötesinde Marcel Duchamp'a saygı duyuyordu:

"[Duchamp] insanın düşünerek geliştirdiği aklın özgürlüğünün, ifade biçiminden çok daha önemli olduğunu açıkça gösterdi... Ben onu bir tür Daoist olarak görüyorum –her ne kadar Daoizmin ne anlama geldiğini tam olarak bilmesem de– veya Batı çağdaş sanatında bir tür mutasyon olarak. Ondan sonra gelen her şeye nihayetinde o neden oldu."[22]

Birçok çağdaş güzel sanatlar icracısı gibi Ai de Duchamp'ın açıklamalarını göz ardı edip hazır yapım objelerinden kendine gereken anlamı çıkarıyordu. Bu anlamda Ai bir Neo-Duchampçıdır diyebiliriz; Neo-Platoncuların, bronz ve mermerden yapılmış figür ikamelerinin tanrısal güzelliğini açıklamak adına Platon'un idealar teorisini dönüşüme uğratmaları gibi, o da orijinal üzerinde böyle bir oynama yapmıştı. Ai'nin çalışmasında, Duchamp'ın "retina" düşmanlığına dair herhangi bir iz yoktur, niteliği (beğeniyi) reddedişinden de eser görülmez. Geleneksel Çin sanatlarına çağdaş bir çıkış yolu vererek bunları koruma arzusundan bahsederken Ai şöyle söylemiştir:

"Bunun birçok farklı anlam katmanı var, ama nihayetinde eserin dış görünümü en önemli yönü. Dış görünüm elbette son derece yanlış yönlendirici veya sahte olabilir, ama neticede eserin her zaman çekici olması gerekir. Ama doğal da olması gerekir ve insanlar bunun çekimine doğal olarak kapıldıklarını hissetmelidir."[23]

---

21. *Ai Weiwei, Sunflower Seeds* (London: Tate Publishing, 2010), s. 96. Bu katalogdaki fotoğraflar da çekirdeklerin yapım sürecini göstermektedir, s. 101-117.

22. Heinz-Norbert Jocks, 'Ai Weiwei: Was heißt Leben?', *Kunstforum International*, no. 194, Kasım-Aralık 2008, s. 233; alıntının yer aldığı kaynak Ai Weiwei (2010), s. 52, n. 12.

23. *Ai Weiwei* (2010), s. 22, n. 29, alıntı *Artforum*, 12 Nisan 2008.

Nitelik -Güzel ve İyi- bizi Ai'nin *Ayçekirdekleri*'ne, dış görünümüne ve entelektüel içeriğine çekti; tıpkı yine Niteliğin diğer bazı Unilever enstalasyonlarını bezdirici hale getirdiği gibi. Ai'nin yapma ayçekirdeklerinden büyülenmiş bir halde, hikâyelerini öğrenmek, ne anlamlar içerdiğini görmek istedik. Porselen, tam bir Çin işidir; şıklığı, yarı saydamlığı, sertliği ve ince işçiliğiyle uzun zamandır değer görmektedir. Ai de porseleni Çin'in çağdaş koşullarını anlatır hale getirmişti. Bizi ayçekirdekleri üzerinde yürümeye, oturmaya ve parmaklarımızın arasında hissetmeye davet ederken, geleneksel becerileri ve özenli çalışmaları bu kadar çok sayıdaki seçme ve küçük eseri şekillendirmiş olan zanaatkârlarla iletişime geçme isteği uyandırmıştı. Ama ne yazık ki modern hijyen kurallarını göz önünde bulundurmamıştı, porselen tozuna uzun süre maruz kalınması katılımcıların akciğerlerine zarar vermesin diye ayçekirdekleri üzerinde dolaşmaları engellendi. Ayrıca Batılı ziyaretçilerin açgözlü olabileceğini de düşünmemişti, ceplerini ayçekirdekleriyle dolduran bazı ziyaretçiler yüzünden kimsenin bunları eline almasına izin verilmez hale geldi. Bu tersliklere rağmen gözden geçirdiğimiz tüm Unilever çalışmaları arasında Ai'ninki en dokunaklı, en delici, en tutkulu, en mütevazı ve en akılda kalır olandı.

Ziyaretimiz sonunda Türbin Alanından ayrılırken, sohbet etmekte olduğumuz sergi görevlilerinden biri bana ve eşime birer tane ayçekirdeği verdi. Şu anda yanımdaki masanın üzerinde duruyorlar, iki tarafı da bir kalın ve bir de ince fırça darbesiyle özenle çizilmiş. Bunlara değer veriyoruz, çünkü iki yüzyıl önce Dr Johnson tarafından Harwich plajında tekmelenen taşın aksine çok sayıda insan bunlara değer yüklemiş durumda. "Bir eseri, bizi orijinal konseptin ne olduğunu sormaya itmesi sayesinde hatırlarız" diye bir saptamada bulunmuştu Ai.[24] Bu basit gözlem, hayal gücüne dayalı sanatların tüm eserlerini, üzerlerindeki esrar perdesinden arındırmış olur.

24. *Ai Weiwei* (2010), s. 71.

Sanatta Hakikat
Niteliğin Dönüşü

E.H. Gombrich ve Robert Pirsig, yazmış oldukları tahta at ve motosiklet kadar birbirlerinden uzak görünmektedirler belki; ama Patrick Doorly'nin *Sanatta Hakikat* adına kılı kırk yaran sağduyulu arayışında bizleri derin analizlere götüren iki yalnız adam olarak bir bütünlük sağlıyorlar. Kitapta Platon'dan Marcel Duchamp'a kadar uzanan keşif turu boyunca, yalnızca görsel sanatlar değil, aynı zamanda felsefe ve edebiyat da kapsam dahiline alınarak, Gombrich'le Pirsig'in ortak görüşü olan, gerçi çok farklı şekillerde ifade ettikleri "geleneğin ve mükemmelliğin önemi" yaklaşımı, nesiller boyunca filozoflar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri tarafından sanatsal yaratıma empoze edilmiş olan entelektüel yapılara dair uygun bir anlayışa giden yolda kilit nokta olarak okura sürekli hissettirilmiştir. Doorly'nin, zaman zaman neredeyse bir misyo-

ner hevesiyle aktarmaya çalıştığı mesaj, Sanat'ın ve Hakikat'in doğanın unsurları olmadığı, kültürel bir mirasın eserleri olduğu ve ayrıca "sanat" kelimesinin de tarih boyunca değişen anlamlarla yüklendiğidir.

Doorly'nin amacı, önyargılardan uzak ve sistematik bir yaklaşımla, ilk ilkelerden başlayarak sanatı herhangi bir el işçiliğinden veya objeden ayıran şeyin ne olduğunu sorgulamak. "Peki ama bu Sanat mı?" şeklindeki yarı alaylı soruya yaklaşımı derinlemesine ve ciddi, ayrıca ister Kant'ın ister Winckelmann'ın olsun veya daha güncel bir eleştirel teoriden gelsin körü körüne bağlanılan düşüncelere karşı tahammülsüz. Hatalı argümanları tespit edebilen keskin bir bakışı var ve temel unsurlar, bunların kökenleri ve anlamları, fikirlerin evrimi konularında sınıfına önderlik ederken hafifçe bir okul müdürü edasıyla bundan haz alıyor; amaç yanlış anlamalarla dolu uzun bir geçmişi açıklığa kavuşturmak.

Önerdiği ve test ettiği temel hipotez ise sanatın "yüksek nitelikli çaba" olduğu hipotezi (yalnızca Duchamp'ın "entelektüel muziplikleri" dediği durumla karşılaşınca manidar şekilde başarısız kalan bir hipotez). Bu hipotezin amacı, önemli sanatçıların daima miras aldıkları geleneğin üzerine bir şeyler koyarak, geliştirerek veya bu geleneği aşarak mükemmelliğe ulaşma arayışında olduklarını göstermek. Doorly, Niteliğin işin özü olduğu sonucuna varıyor ve yaratıcı bireyin Dinamik Niteliğiyle bir kültürün Statik Biçimleri arasındaki etkileşime dair Pirsig'in oluşturduğu modelin, sanatsal çabalara ilişkin olarak kendisinin gördüğü en iyi kavramsal model olduğunu söylüyor.

Her dönemden çeşitli sanatçıların eserlerinden zevk alan okurlar (rahatsız edici acı gerçeklerden bahsettiği için bu kitaptan hoşlanmaması ihtimali olan sanat ve sanat tarihi dünyalarının profesyonelleri dışında kalan kişiler), Doorly'nin, bu eserleri çevreleyen eleştirel aparatı sistematik olarak açıklığa kavuşturuşunu oldukça aydınlatıcı bulacaklardır. Yürüttüğü soruşturmanın belirgin tutarlılığı ve ilerleyişindeki netlik, bir sanat eserinde bize haz veren unsurun ne olduğunu anlama kapasitemizi artırırken, yaratma süreçlerine dair algımıza da yeni boyutlar katıyor.

Profesör Nicholas Mann,
Warburg Enstitüsü Yöneticisi (1990-2001)

Teşekkürler

Geçmiş 3000 yılın kültürel tarihine yayılan bir kitap, hem düşüncelerimizi biçimlendirmiş hem de içerikleriyle bu düşüncelere katkı yapmış olan birçok tarihçiye, felsefeciye, bilim insanına, sanatçıya ve yazara çok şey borçlu olmak durumundadır. Bu entelektüel titanlara olan borcum, ilerleyen sayfalarda açıkça görülecektir. Ayrıca bu entelektüel mirası sorgulamamı sağlayacak ölçüde bana donanım kazandıran, bu kitabın ortaya koyduğu tezi doğuran birkaç çok önemli düşünür de var. Bunlardan en önemli üçü, "Kitaba Başlamadan Önce Lütfen Okuyun" başlıklı kısımda yer alıyor. Batı entelektüel geleneğinin kurucu babası, ele alacağımız konuyu büyük netlikle belirlemişti, ama yapısını sonraki nesillerden saklayan bir amacı vardı. İkinci akıl hocam, aynı değeri görsel sanatlar alanında kayıtsız veya kindar bir akademik tutucu-

luk karşısında savunmuştu: Ben bu kitabın birinci bölümünü yazarken hayatını kaybetmiş olması, bu kitabı davasına bir katkı olarak ona armağan etmemi engelledi. Üçüncü akıl hocam, ilkinin kaybettiği değeri çağdaş kültüre geri getirmişti. Umarım, takip eden sayfalarda onun görüşlerine dayanarak oluşturduğum yaklaşım, bu görüşlerin itibarını sarsmaz.

Geri kalanını aileme, öğretmenlerime, arkadaşlarıma, meslektaşlarıma ve öğrencilerime borçluyum. Bazı bölümlerin ilk versiyonlarını okumuş olanlara minnettarım; bu kişiler arasında Mary Acton, Richard Seal, Anthony McWatt ve Andrew Dalkin de var. Peter Winchester ve Nicki Clarke kitabı daha geniş kitlelere ulaştırma işini üzerlerine aldılar. Akademisyenler Nicholas Mann, Richard Woodfield, John Woodhouse, Werner Fuchs ve Chris Emlyn-Jones, kitabı yayımlanmadan kısa bir süre önce okumak gibi iç karartıcı bir görevi kabul ettiler. Onlara minnetim sonsuz; yalnızca özel gözlemleri ve önerileri için değil, aynı zamanda kitabın alışılmışın dışındaki yaklaşımını toplum anlayışına uygun gördükleri için.

Geçmiş bir çağda yazarlar teşekkür paragrafında, metinlerini daktilo ettikleri ve düzenledikleri için eşlerine teşekkür ederlerdi. Benim eşimse bu kitaba derin ve kapsamlı bir edebiyat anlayışı, görsel sanatlar adına bağımsız bir yaklaşım getirdi; bir akademisyenin zihinsel berraklığıyla, bir editörün titizlik ısrarıyla hep yanımdaydı. Ayrıca kitabın vasıflarına olan inancı, John Hunt Yayınevi bana kucak açmadan önce diğer yayıncıların kayıtsızlığı karşısında omuz silkmemi sağlayan yegâne unsurdu. Tüm bunları ve daha fazlasını ona borçluyum.

Kaynakça

Ackrill, J.L., *Aristotle the Philosopher* (Oxford: Clarendon Press, 1981)

Ades, Dawn, Neil Cox & David Hopkins, *Marcel Duchamp (London: Thames and Hudson, 1999)*

Aglionby, William, *Painting illustrated in three Diallogues, Containing some Choice Observations upon the Art. Together with the Lives of the Most Eminent Painters...* (London: 1685)

Ai Weiwei, Sunflower Seeds (London: Tate Publishing, 2010)

Alberti, Leon Battista, *On Painting, Çev.* Cecil Grayson, giriş bölümü ve notlar Martin Kemp tarafından yazılmıştır (1435; Harmondsworth: Penguin, 1991)

Aristotle, *The Complete Works of Aristotle*, ed. Jonathan Barnes (Princeton: Princeton University Press, 1984)

Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Çev. C. Rowe (Oxford: Oxford University Press, 2002)

Atkins, Peter, *The Periodic Kingdom* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1995)

Baldinucci, Filippo, *Notizie de Professori del Disegno da Cimabue in qua...* (1681-1728; Florence: Studio per edizione scelte, 1974-75)
Beck, James, *Masaccio the Documents* (Locust Valley, NY: J.J. Augustin, 1978)
Behrman, S.N., *Duveen* (London: Hamish Hamilton, 1953)
Bell, Keith, *Stanley Spencer, A Complete Catalogue of the Paintings* (London: Phaidon, 1992)
Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti modern,* ed. Evelina Borea (1672; Turin: Einaudi, 1976)
Berkeley, George, *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (Dublin: 1710)
Bloom, Harold, *The Western Canon, The Books and School of the Ages* (London: Papermac, 1994)
Blumenthal, Heston, *In Search of Perfection* (London: Bloomsbury, 2006)
Boileau, Nicolas, *Oeuvres de Mr Boileau Despréaux: avec des éclaircissemens historiques, donnez par lui-même* (Geneva: 1716)
Boileau, Nicolas, *Oeuvres diverses Du Sieur D*** avec Le Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours* (Paris: 1674)
Boswell, James, *Life of Johnson,* ed. R.W. Chapman (1791; Oxford: Oxford University Press, 1970)
Bouhours, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (Paris: 1671)
Bourgeois, Louise, *Deconstruction of the Father Reconstruction of the Father, Writings and Interviews 1923-1997,* Marie-Laure Bernadac & Hans-Ulrich Obrist, derlemesiyle (London: Violette Editions, 1998)
Brookner, Anita, *The Genius of the Future* (London: Phaidon, 1971)
Cabanne, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris: 1967); Çev. Ron Padgett, *Dialogues with Marcel Duchamp* (1971; New York: Da Capo, 1987)
Castiglione, Baldassare, *Il Libro del Cortegiano* (1528; Milan: Garzanti Editore, 2000)
Castiglione, Baldassare, *The Book of the Courtier,* Çev. George Bull (Harmondsworth: Penguin, 1976)
Castiglione, Baldassare, *The Book of the Courtier,* Çev. Thomas Hoby (1561; London: Dent, 1928, 1974)
Cennini, Cennino, *Il Libro dell'Arte,* ed. Daniel V. Thompson (New Haven: Yale University Press, 1932)
Chambers, D.S., *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (London: Macmillan, 1970)
Clark, Kenneth, *Leonardo da Vinci* (1939; Harmondsworth: Penguin, 1967)
Clark, Kenneth, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (London: John Murray, 1966)
Clark, Kenneth, *The Nude* (1956; Harmondsworth: Penguin, 1964)
Collingwood, R.G., *An Autobiography* (1939; Oxford: Clarendon Press, 1978)
Collingwood, R.G., *The Principles of Art* (1938; Oxford: Oxford University Press, 1958)

Colvin, H.M., *The Sheldonian Theatre and the Divinity School* (Oxford: Oxford University Press, 1981)
Condivi, Ascanio *The Life of Michelangelo*, Çev. Alice Sedgwick Wohl, 2. basım (1553; University Park: Pennsylvania State University Press, 1999): ayrıca bkz. Michelangelo başlığı altında
Conway, William Martin, *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1889)
Cooper, Anthony Ashley, 3. Shaftesbury Kontu, *Characteristiks of Men, Manners, Opinions, Times*, 2. basım (London: 1714)
Cooper, Tarnya ve arkadaşları, *Searching for Shakespeare* (London: National Portrait Gallery, 2006)
Craske, Matthew, *Art in Europe 1700-1830* (Oxford: Oxford University Press, 1997)
Daintith, John, ed., *A Dictionary of Physics* (Oxford: Oxford University Press, 2000)
Daniell, David, *William Tyndale, a Biography* (New Haven: Yale University Press, 1994)
Dennis, John, *The Grounds of Criticism in Poetry, contain'd in some New Discoveries never made before, requisite for the Writing and Judging of Poems surely* (London: 1704)
Descartes, René, *Discourse on the Method of properly conducting one's Reason and of seeking the Truth in the Sciences*, Çev. F.E. Sutcliffe (1637; Harmondsworth: Penguin, 1968)
Diderot, Denis ve arkadaşları., *Encyclopédie, ou Dictionaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*, 28 Cilt (Genève, Paris, Neufchastel: 1754-72)
Diderot, Denis, *Oeuvres Esthétiques* (Paris: Garnier, 1988)
Dostoevsky, Fyodor, *Crime and Punishment*, Çev. J. Coulson (1953; New York: Norton, 1975)
Dryden, John, *John Dryden*, ed. Keith Walker (Oxford: Oxford University Press, 1987)
Dryden, John, *Of Dramatick Poesie* (London: 1668)
Dryden, John, *The Works of John Dryden*, Cilt 20, *Prose 1691-1698, De Arte Graphica and Shorter Works* (Berkeley: University of California, 1989)
Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexons critiques sur la poësie et sur la peinture*, 3 Cilt (1719; Paris: 1740)
Dufresnoy, Charles-Alphonse, *De arte graphica* (Paris: 1668)
Dufresnoy, Charles-Alphonse, *L'art de peinture*, traduit en François, enrichy de remarques, & augmenté d'un *Dialogue sur le coloris* [par Roger de Piles] (Paris: 1673)
Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)
Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (1983; Oxford: Blackwell, 2008)
Olafur Eliasson: The Weather Project, ed. Susan May (London: Tate, 2003)
Faensen, Hubert, *Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlass* (Berlin: Union, 1962)

Felibien, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, ed. Anthony Blunt (1666-88; 1725; Farnborough: Gregg, 1967)
Fernie, Eric, *Art History and its Methods, A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995)
Ferris, Timothy, *Coming of Age in the Milky Way* (New York: Doubleday, 1988)
Fine, Gail, ed., *Plato 1, Metaphysics and Epistemology* (Oxford: Oxford University Press, 1999)
Fine, Gail, ed., *Plato 2, Ethics, Politics, Religion, and the Soul* (Oxford: Oxford University Press, 1999)
Galison, Peter, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps* (London: Sceptre, 2003)
Gassier, Pierre, *The Drawings of Goya* (London: Thames and Hudson, 1975)
Gilbert, Creighton E., *Italian Art 1400-1500, Sources and Documents* (Evanston: Northwestern University Press, 1992)
Giovio, Paolo, *Gli Elogi degli Uomini Illustri*, ed. Renzo Meregazzi (1554; Roma, 1972)
Gombrich Archive, The: http://www.gombrich.co.uk/
Gombrich, E.H., *The Story of Art*, 16. basım (1950; London: Phaidon, 1995)
Gombrich, E.H., *Art & Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 5. basım (1959; London: Phaidon, 1977)
Gombrich, E.H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, 2. basım (1963; London: Phaidon, 1971)
Gombrich, E.H., *Norm & Form, Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1966)
Gombrich, E.H., *Ideals & Idols, Essays on values in history and in art* (London: Phaidon, 1979)
Gombrich, E.H., *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition* (Oxford: Phaidon, 1984)
Gombrich, E.H., *The Essential Gombrich*, ed. Richard Woodfield (London: Phaidon, 1996)
Grove Art Online (Oxford: Oxford University Press); http://www.groveart.com/
Hardy, G.H., *A Mathematician's*
Apology, önsöz C.P. Snow (1940; Cambridge: Cambridge University Press, 1992)
Harris, Tomás, *Goya, Engravings and Lithographs* (Oxford: Oxford University Press, 1964)
Haskell, Francis & Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven: Yale University Press, 1981)
Hatfield, Rab, *The Wealth of Michelangelo* (Rome: Edizioni di storia e letteratura, 2002)
Hegel, G.W.F., *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox, 2 Cilt (Oxford: Clarendon Press, 1998)

Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery [Zen in der Kunst des Bogenschießens]*, Çev. R.F.C Hull (*London: Routledge, 1953)*
Heys, Alistair, ed., *From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton's Bristol* (Bristol: Redcliffe, 2005)
Holt, Elizabeth, *A Documentary History of Art*, Cilt 1, *The Middle Ages and the Renaissance* (1947; New York: Doubleday Anchor Books, 1957)
Homer, *Iliad*, Çev. A.T. Murray, rev. William F. Wyatt (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999)
Homer, *Iliad*, Çev. Lattimore (Chicago: Chicago University Press, 1951)
Hoogstraten, Samuel, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (Rotterdam: 1678)
Horace, 'On the Art of Poetry', yer aldığı eser *Classical Literary Criticism*, Çev. T.S. Dorsch (Harmondsworth: Penguin Books, 1965)
Hugh of Saint-Victor, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de studio legendi* (Washington: Catholic University Press, 1939)
Hugh of Saint-Victor, *The Didascalicon of Hugh St Victor, A medieval guide to the arts*, Çev. Jerome Taylor (New York: Columbia University Press, 1961)
Hutchinson, Jane, *Albrecht Dürer, A Biography* (Princeton: Princeton University Press, 1990)
Jarry, Alfred, *The Supermale: a modern novel*, Çev. Barbara Wright (London: Cape, 1968)
Jeffares, A. Norman & Martin Gray, *Collins Dictionary of Quotations* (Glasgow: HarperCollins, 1995)
Kant, Immanuel, *Kritik der Urtheilskraft*, ed. Benno Erdmann (1790; Leipzig: Erdmann, 1880)
Kant, Immanuel, *The Critique of Judgment*, Çev. Werner S. Pluhar (Cambridge, MA: Hackett, 1987)
Kazin, Alfred, ed., *The Essential Blake* (London: Chatto & Windus, 1968)
Kemp, Martin, ed., *Leonardo on Painting, An anthology of writings by Leonardo da Vinci...* (1989; New Haven: Yale University Press, 2001)
Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci*, sergi kataloğu (London: Hayward Gallery, 1989)
Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci, the Marvellous Works of Nature and Man* (Oxford: Oxford University Press, 2006)
Kenny, Anthony, ed., *The Oxford Illustrated History of Western Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1994)
Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought and the Arts (*Princeton: Princeton University Press, 1990)
Kuenzli, Rudolf & Francis M. Naumann, editörlüğünde, *Marcel Duchamp: Artist of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989)
Lebel, Robert, *Sur Marcel Duchamp* (Paris: 1959); Çev. George Heard Hamilton, *Marcel Duchamp* (London: Trianon, 1959, rev. 1967)

Leppmann, Wolfgang, *Winckelmann* (London: Gollancz, 1971)
Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön, an*
Essay on the Limits of Painting and Poetry, Çev. E.A. McCormick (Baltimore: John Hopkins, 1984)
Longinus, *Peri hypsous: or Dionysius Longinus of the height of eloquence*, Çev. John Hall (London: 1652)
Longinus, *On the Sublime*, Nicolas Boileau-Despréaux (1674) ve William Smith (1739) çevirilerinde yer alır (Delmar: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1975)
Longinus, in *Classical Literary Criticism, Aristotle, Horace, Longinus*, Çev. T.S. Dorsch (Harmondsworth: Penguin, 1965)
Longinus, *Aristotle: The poetics; Longinus:*
On the sublime; Demetrius: On style, Çev. W. Hamilton Fyfe, rev. D. Russell (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995)
Mander, Karel van, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-Boeck*, 2 Cilt (1603-1604; Doornspijk: Davaco, 1994)
McWatt, Anthony, *A Critical Analysis of Robert Pirsig's Metaphysics of Quality*, Doktora tezi (Liverpool Üniversitesi'nde sunulmuştur, Kasım 2004). Erişilebileceği kaynak http://robertpirsig.org/Intro.htm (Eylül 2008)
Michelangelo, *Michelangelo, Life, Letters, and Poetry*, Çev. George Bull (Oxford: Oxford University Press, 1999)
Mink, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968, Art as Anti-Art* (Cologne: Taschen, 1995)
Montias, John Michael, *Vermeer and his Milieu, A Web of Social History* (New Jersey: Princeton University Press, 1989)
Morris, Frances, ed., *Louise Bourgeois* (London: Tate Publications, 2007)
Juan Muñoz: Double Bind at Tate Modern (London: Tate Gallery, 2001)
Murray, Penelope, *Genius: The history of an idea* (Oxford: Blackwell, 1989)
Opie, Iona & Peter, *The Classic Fairy Tales* (1974; Oxford: Oxford University Press, 1993)
Oxford Classical Dictionary, The, ed. Simon Hornblower & Antony Spawforth, 3. basım (Oxford: Oxford University Press, 1996)
Oxford Dictionary of the Christian Church, The, ed. F.L. Cross & E.A. Livingstone (Oxford: Oxford University Press, 1997)
Pacioli, Luca, *De divina proportione* (Venice: 1509)
Panofsky, Erwin, *Idea, A Concept in Art Theory*, Çev. Joseph J.S. Peake, (1924; Columbia: University of South Carolina Press, 1968)
Pepys, Samuel, *The Shorter Pepys*, ed. Robert Latham (1985; Harmondsworth: Penguin, 1987)
Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 1940)
Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (Paris: 1708); English Çev. *The Principles of Painting* (London: 1743)

Piles, Roger de, *The art of painting, and the lives of the painters: containing, a compleat treatise of painting, designing, and the use of prints...* (London: 1706)
Piles, Roger de, *L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy...* (Paris: 1668)
Pirsig, Robert M., *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance, An Inquiry into Values* (1974; London: Vintage, 1999)
Pirsig, Robert M., *Lila, An Inquiry into Morals* (1991; London: Alma Books, 2011)
Plato, *Republic*, Loeb ed., Çev. Paul Shorey, rev. 1937 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1930)
Plato, *Plato, Complete Works*, ed. John M. Cooper (Indianapolis: Hackett, 1997)
Pliny the Elder, *Natural History*, Kitap 33-35, Çev. H. Rackham (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952)
Plotinus, *Plotinus, Porphyry on Plotinus, Ennead I*, ed. A.H. Armstrong (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966)
Plotinus, *Plotinus, Ennead V*, ed. A.H. Armstrong (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984)
Plutarch, *Shakespeare's Plutarch*, Çev. T.J.B. Spencer (Harmondsworth: Penguin, 1964)
Popper, Karl R., *The Logic of Scientific Discovery* [*Logik der Forshnung*, 1935], rev. ed. (1959; London: Hutchinson, 1972)
Popper, Karl R., *Objective Knowledge, an Evolutionary Approach* (1972; Oxford: Clarendon Press, 1979)
Popper, Karl R., *Unending Quest, An Intellectual Autobiography* (1974: London: Routledge, 1992)
Racine, Jean, *Phèdre* (Paris: Classiques Larousse, 1971)
Redgrave, Richard & Samuel, *A Century of British Painters* (1866; Oxford: Phaidon, 1947)
Reynolds, Joshua, *Discourses on Art* (1778; New Haven: Yale University Press, 1997)
Riat, Georges, *Courbet, Peintre* (Paris: Floury, 1906)
Richardson, Jonathan, *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy* (London: 1722)
Richardson, Jonathan, *Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism. II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur* (London: Churchill, 1719)
Ridpath, Ian, *A Dictionary of Astronomy* (Oxford: Oxford University Press, 2007)
Rosenberg, Jakob, *On Quality in Art: Criteria of Excellence, Past and Present* (Princeton: Princeton University Press, 1967)
Rousseau, Jean-Jacques, *Émile*, Çev. Barbara Foxley (1911; London: Dent, 1993)

Rousseau, Jean-Jacques, *The Confessions*, Çev. J. M. Cohen (1781; Harmondsworth: Penguin, 1953)
Rousseau, Jean-Jacques, *The Social Contract and The First and Second Discourses*, Çev. & ed. Susan Dunn (1762, 1750, 1754; New Haven: Yale, 2002)
Rubin, Patricia, *Giorgio Vasari, Art and History* (New Haven: Yale University Press, 1995)
Sachs, Hans (text) & Jost Amman (görseller), *A Sixteenth-Century Book of Trades: Das Ständebuch*, Çev. Theodore K. Rabb (1568; Seattle: University of Washington Press, 2009)
Doris Salcedo: Shibboleth (London: Tate Publishing, 2007)
Sandrart, Joachim von, *Deutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste* (Nürnberg: 1675)
Sanouillet, Michel & Elmer Peterson, editörler, *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1975)
Sassoon, Donald, *Mona Lisa, The History of the World's Most Famous Painting* (2001; London: HarperCollins, 2002)
Saxl, Fritz, *Lectures* (London: Warburg Institute, 1957)
Schelling, F.W.J., *System of Transcendental Idealism*, Çev. Peter Heath (Charlottesville: University Press of Virginia, 1978)
Schoenbaum, S., *William Shakespeare, A Documentary Life* (Oxford: The Clarendon Press, 1975)
Schoenbaum, S., *William Shakespeare, A Compact Documentary Life* (1977; Oxford: Oxford University Press, 1987)
Schwarz, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, rev. ed. (New York: Delano Greenidge Editions, 2000)
Shakespeare, William, *The Complete Works*, Stanley Wells ve Gary Taylor, derleyenler (Oxford: Clarendon Press, 1986)
Shearman, John, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 Cilt (New Haven: Yale University Press, 2003)
Shearman, John, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967)
The Spectator, ed. D.F. Bond, 5 Cilt (Oxford: Oxford University Press, 1965)
Selections from the Tatler and the Spectator of Steele and Addison, ed. Angus Ross (Harmondsworth: Penguin, 1982)
Spencer, Herbert, *The Principles of Biology* (London: 1864)
Stewart, Andrew, *Greek Sculpture, an Exploration*, 2 Cilt (New Haven: Yale University Press, 1990)
Strauss, Walter L. & Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents* (New York: Abaris, 1979)
Sturgis, Alexander ve arkadaşları, *Rebels and Martyrs* (London: National Gallery, 2006)
Todd, John Murray, ed., *The Arts, Artists and Thinkers. An Inquiry into the Place of the Arts in Human Life; a symposium* (London: Longmans, 1958)

Tomkins, Calvin, *Duchamp, a Biography* (London: Chatto & Windus, 1997)
Tomlinson, Janis A., *Goya in the Twilight of the Enlightenment* (New Haven: Yale University Press, 1992)
Turner, A. Richard, *Inventing Leonardo, The Anatomy of a Legend* (1993; London: Papermac, 1995)
Vasari, Giorgio, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 Cilt (1550; Turin: Einaudi, 1986 & 1991)
Vasari, Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, Çev. Gaston du C. de Vere, 2 Cilt (1912; London: Everyman, 1996)
Vasari, Giorgio, *Vasari on Technique*, Çev. Louisa S. Maclehose (1907; New York: Dover, 1960)
Vitruvius, *Vitruvius, The Ten Books on Architecture*, trans. Morris Hicky Morgan (1914: New York: Dover, 1960)
Watson, Foster, *The English Grammar Schools to 1660, Their Curriculum and Practice* (London: Frank Cass, 1908)
Weinberg, Steven, *The First Three Minutes* (1977: London: Flamingo, 1993)
Welch, Evelyn, *Art and Society in Italy 1350-1500* (Oxford: Oxford University Press, 1997)
Wetering, Ernst van de ve arkadaşları, *A Corpus of Rembrandt Paintings* (Amsterdam: The Rembrandt Research Project, 2005)
Wheelock, Arthur K., *Vermeer & the Art of Painting* (New Haven: Yale University Press, 1995)
Whitehall, Robert, *Urania, or a descriptionof the painting of the top of the theater at Oxon, As the artist lay'd his Design (London: 1669)*
Whitehead, A.N., *Process and Reality*, editörler David Ray Griffin & Donald W. Sherburne (1929; New York: The Free Press, 1978)
Wilde, Oscar, *The Complete Works of Oscar Wilde*, ed. Josephine M. Guy (Oxford: Oxford University Press, 2007)
Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden, 1755)
Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden: 1764; Vienna: 1776), ed. Adolf H. Borbein (Mainz: Zabern, 2002-2007)
Winckelmann, Johann Joachim, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, Çev. Henry Fusseli (1755; London: 1765)
Winckelmann, Johann Joachim, *History of Ancient Art*, Çev. G.H. Lodge, 4 Cilt; 2. (Boston: 1849-73; London: 1881)
Winckelmann, Johann Joachim, *Winckelmann, Writings on Art*, ed., David Irwin (London: Phaidon, 1972)
Winckelmann, Johann Joachim, *History of the Art of Antiquity*, Çev. Harry Francis Mallgrave (1764; Los Angeles: Getty, 2006)
Wood, Beatrice, *I Shock Myself, the Autobiography of Beatrice Wood* (1985; San Francisco: Chronicle Books, 2006)

Woodcock, Thomas & John Martin Robinson, *The Oxford Guide to Heraldry* (Oxford: Oxford University Press, 1988)
Wrangham, Richard, *Catching Fire: How Cooking Made Us Human* (London: Profile, 2009)
Young, Edward, *Conjectures on Original Composition* (London: 1759)
Zajonc, Arthur, *Catching the Light* (Oxford: Oxford University Press, 1993)

Dizin

A
Ackrill, J.L. 118, 498
Addison, Joseph 124, 292, 322, 362, 505
Aglionby, William 124, 125, 126, 127, 129, 130, 164, 242, 498
Ai Weiwei 479, 489, 490, 492, 493, 498
Alberti, Leon Battista 143, 144, 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 233, 249, 498
Alpers, Svetlana 389, 390, 431
Angelico, Fra 42, 126, 417, 418
Arensberg, Walter & Louise 437, 438, 439, 440, 441, 455
Aristo 12, 14, 31, 44, 57, 59, 61, 70, 81, 85, 92, 93, 110, 111, 118, 188, 192, 211, 212, 231, 253, 254, 255, 257, 259, 273, 337, 341, 342, 358, 472

B
Bacon, Francis 57, 58, 61, 64, 124, 266
Balka, Miroslaw 479, 488
Batteux, Charles 59, 60, 61, 81
Baumgarten, Alexander 69, 72, 81, 260, 299, 308
Beardsley, Aubrey 113, 114, 115, 152, 316
Beckett, Samuel 488
Bellini, Giovanni 400
Bellori, Giovanni Pietro 121, 122, 240, 310, 399, 499
Berkeley, Bishop George 69, 70, 90, 242, 345, 378, 389, 499, 500
Bewick, Thomas 98, 99
Blake, William 294, 502
Bloom, Harold 174, 411, 413, 414, 415, 416, 422, 499
Blumenthal, Heston 404, 405, 499
Boas, Franz 381
Boileau-Despréaux, Nicolas 245, 503
Boswell, James 345, 346, 378, 499
Botticelli, Sandro 141, 143
Bouhours, Dominique 238, 239, 240, 338, 499
Bourgeois, Louise 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 499, 503
Boyle, Robert 123, 124, 470
Brooke, Arthur 174, 182, 183, 413
Brunelleschi, Filippo 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 234, 235, 236
Buonarroti, Michelangelo 188, 191, 194
Burckhardt, Jacob 322
Burke, Edmund 81, 288, 289, 290, 291, 292, 363, 463
Byron, George Gordon 291, 294

C
Cabanne, Pierre 440, 441, 442, 443, 444, 445, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 456, 457, 458, 499
Caesar, Julius 160, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 181
Caravaggio, Michelangelo Merisi de 121, 390, 399
Caro, Anthony 164
Castagno, Andrea 41, 42, 126, 127
Castiglione, Baldassare 186, 187, 188, 192, 195, 196, 200, 201, 205, 301, 324, 399, 499
Cennini, Cennino 215, 499
Chatterton, Thomas 287, 288, 502
Cicero 34, 50, 137, 161, 178, 179, 192, 309, 330

Clark, Kenneth 113, 114, 115, 145, 149, 200, 229, 320, 390, 416, 439, 499
Claude Lorraine 107, 108, 362
Collingwood 10, 11, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 61, 69, 77, 80, 90, 91, 95, 252, 259, 331, 384, 427, 499
Condivi, Ascanio 189, 190, 191, 192, 193, 195, 231, 500
Constable, John 363
Correggio, Antonio da 227
Courbet, Gustave 396, 446, 464, 504

D
D'Alembert, Jean le Rond 58, 59, 60, 61
Darwin, Charles 346, 355, 357, 377, 440
Dennis, John 252, 500
Descartes, René 33, 48, 69, 89, 118, 239, 266, 337, 343, 378, 500
Diderot, Denis 49, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 72, 73, 74, 240, 264, 266, 268, 455, 500
Donatello 194, 221, 223, 227, 237, 418, 419
Dostoevsky, Fyodor 292, 500
Droeshout, Martin 154, 155, 156, 157, 243
Dryden, John 122, 130, 166, 241, 242, 252, 253, 265, 293, 470, 500
Dubos, Jean-Baptiste 116, 243, 266, 500
Duchamp, Marcel 14, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 464, 465, 467, 469, 473, 480, 481, 483, 492, 494, 495, 498, 499, 500, 502, 503, 505, 506
Dufresnoy, Charles-Alphonse 241, 242, 243, 250, 266, 500
Dürer, Albrecht 58, 116, 221, 222, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 242, 306, 429, 430, 457, 500, 502
Dyck, Antony van 196

E
Eagleton, Terry 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 422, 500
Einstein, Albert 26, 85, 86, 116, 117, 207, 208, 350, 501
Elgin 313, 314
Eliasson, Olafur 479, 486, 487, 488, 500
Eliot, T.S. 43, 409, 411, 412
Emin, Tracey 436
ES, Master 99, 100, 101
Exekias 105, 106, 109, 162

F
Ferris, Timothy 351, 352, 501

G
Galilei, Galileo 48
Gautier, Théophile 151, 152
Ghiberti, Lorenzo 53, 223, 234
Ghirlandaio, Domenico 189, 190, 194
Giotto 190, 216, 217, 218, 220, 227, 321, 411
Giovio, Paolo 127, 192, 501
Gogh, Vincent van 294, 396, 447
Gombrich, E.H. 10, 12, 14, 17, 18, 19, 44, 45, 46, 61, 80, 90, 91, 95, 96, 98, 102, 103, 110, 111, 112, 119, 137, 140, 146, 149, 259, 263, 306, 307, 308, 325, 327, 341, 362, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 402, 403, 404, 406, 416, 421, 422, 426, 427, 430, 431, 456, 462, 463, 467, 494, 501
Gonzalez-Foerster, Dominique 479, 481
Gormley, Antony 464, 465, 466
Gottlieb 69, 82
Goya, Francisco 261, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 293, 294, 325, 426, 501, 506
Gozzoli, Benozzo 42, 45
Granacci, Francesco 189, 190
Greenhalgh, Shaun 375, 376, 377

H
Hardy, G.H. 205, 206, 207, 501
Harrison, Charles 420, 421
Hatfield, Rab 431, 501
Hegel, G.W.F. 82, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 331, 332, 334, 384, 466, 471, 501
Herrigel, Eugen 25, 26, 502
Hirst, Damien 366, 367, 436
Hobbes, Thomas 48, 49, 460
Höller, Carsten 479, 485, 486
Homer 163, 380, 502
Horace 120, 171, 202, 248, 280, 281, 502, 503
Hugh of St Victor 52, 53, 56
Hume, David 70, 81

I
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 285, 286, 396

J
Jarry, Alfred 452, 453, 502
Johnson, Samuel 57, 345, 346, 377, 378, 408, 445, 468, 470, 493, 499
Jonson, Ben 123, 155, 158, 174, 183, 201, 202, 203, 204
Julius Caesar 160, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 181

K
Kant, Immanuel 11, 12, 36, 65, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 89, 117, 118, 119, 143, 170, 243, 248, 259, 260, 271, 285, 293, 310, 311, 315, 316, 318, 324, 325, 326, 331, 337, 342, 362, 379, 380, 384, 386, 397, 440, 446, 452, 471, 484, 495, 500, 502
Kapoor, Anish 479, 483, 484, 485
Keats, John 287
Kemp, Martin 134, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 286, 498, 502
Kepler, Johannes 33, 48, 89, 461
Kristeller, Paul Oskar 59, 81, 116, 368, 502

L
Lastman, Pieter 197, 198
Leavis, F.R. 409
Lebel, Robert 437, 441, 449, 502
Leonardo da Vinci 124, 125, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 140, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 153, 154, 230, 240, 499, 502
Lessing, Gotthold Ephraim 259, 307, 308, 503
Livy 34, 50, 160
Locke, John 49, 70
Longinus 12, 13, 81, 120, 210, 211, 213, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 255, 258, 260, 265, 285, 288, 290, 291, 292, 293, 341, 415, 434, 463, 471, 503

M
Manet, Édouard 294, 390, 396, 446, 451
Mantegna, Andrea 114, 228, 229
Marcantonio Raimondi 242
Marlowe, Christopher 168, 174
Masaccio 26, 27, 29, 30, 190, 223, 224, 225, 226, 227, 321, 388, 411, 420, 423, 429, 499
Masolino 26, 27, 28, 30
Matisse, Henri 390, 396, 429, 443, 451
Medici, Cosimo I de' 165
Medici, Giuliano de' 134, 141, 142
Medici, Lorenzo il Magnifico de' 190
Melzi, Francesco 134, 135, 153, 286
Molière 65
Monet, Claude 396, 429, 447
Montaigne, Michel de 64
Montesquieu, Baron de 73, 74, 338
Moore, Henry 294, 481
Morris, William 37, 38, 43, 219, 477, 503, 506
Muñoz, Juan 483, 503

N
Nauman, Bruce 479, 481, 486
Newton, Isaac 33, 48, 83, 89, 117, 118, 124, 266

O
Ovid 34, 55, 181

P
Pacioli, Luca 231, 232, 503
Pater, Walter 119, 316
Pepys, Samuel 148, 263, 392, 395, 503
Perry, Grayson 451, 452
Perugino, Pietro 126, 192, 325
Picasso, Pablo 294, 396, 397, 451
Piles, Roger de 241, 243, 244, 246, 249, 250, 251, 253, 400, 401, 500, 503, 504
Pirckheimer, Willibald 229, 230
Pirsig, Robert M. 10, 11, 12, 13, 14, 25, 26, 30, 31, 32, 46, 61, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 107, 111, 112, 116, 119, 262, 264, 310, 318, 325, 327, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 352, 354, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 364, 368, 371, 373, 374, 379, 380, 381, 385, 386, 393, 408, 413, 421, 425, 427, 457, 459, 463, 464, 467, 469, 494, 495, 503, 504
Platon 10, 11, 12, 13, 14, 21, 23, 24, 25, 31, 35, 36, 44, 57, 59, 60, 61, 69, 70, 73, 81, 84, 87, 92, 93, 94, 96, 109, 110, 111, 139, 149, 163, 186, 192, 211, 212, 217, 232, 240, 259, 293, 301, 310, 315, 317, 318, 325, 327, 328, 329, 330, 332, 334, 335, 336, 337, 339, 342, 358, 369, 370, 380, 381, 384, 389, 404, 424, 460, 461, 463, 471, 472, 492, 494
Plotinus 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 466, 504
Plutarch 39, 138, 170, 171, 172, 173, 178, 183, 504
Pollaiuolo, Antonio 146, 147, 194, 226, 234
Popper, Karl R. 86, 307, 352, 504
Poussin, Nicholas 125, 240, 396
Pugin, A.W.N. 37, 43

Q
Quintilian 137, 178, 179, 243, 309

R
Racine, Jean 254, 255, 256, 257, 258, 259, 294, 504
Raimondi, Marcantonio 242
Ramanujan, Srinivasa 205, 206
Raphael 60, 61, 125, 126, 133, 139, 150, 162, 167, 175, 192, 195, 204, 218, 240, 242, 274, 296, 298, 300, 301, 321, 324, 325, 372, 396, 399, 400, 431, 435, 505
Rembrandt van Rijn 196, 200
Reynolds, Joshua 271, 272, 273, 274, 275, 284, 294, 325, 504
Richardson, Jonathan 364, 365, 401, 402, 504
Robbia, Luca della 223
Rosenberg, Jakob 386, 387, 388, 389, 504
Rousseau, Jean-Jacques 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 281, 292, 300, 343, 453, 504, 505
Rubens, Peter Paul 145, 196, 250, 300, 390, 392, 395, 396, 400
Ruskin, John 31, 37, 43

S
Salcedo, Doris 478, 479, 480, 505
Sassoon, Donald 150, 151, 152, 285, 505
Saxl, Fritz 426, 427, 505
Schelling, F.W.J. 82, 338, 384, 505
Schiller, J.C.F. 82, 318, 321
Schongauer, Martin 100, 101, 429
Seneca 51, 61, 121, 127, 129, 181, 182, 256, 257
Seurat, Georges 396, 451
Shakespeare, William 12, 57, 64, 122, 123, 154, 155, 156, 157, 158, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 195, 201, 202, 203, 204, 212, 243, 252, 253, 257, 258, 259, 284, 287, 294, 307,

345, 361, 409, 410, 413, 414, 415, 470, 500, 504, 505
Shearman, John 26, 141, 218, 324, 399, 431, 505
Socrates 358
Sophilos 104, 105
Spencer, Stanley 39, 40, 41, 172, 174, 355, 499, 504, 505
Steele, Richard 124, 322, 505
Stewart, Ian 205, 228, 309, 505
Streeter, Robert 390, 391, 392, 393, 395, 430, 461

T
Thurber, James 62
Tiepolo, Giambattista 282, 283, 426
Titian 133, 249, 250, 277, 300, 360, 400, 446
Turner, J.M.W. 91, 153, 154, 156, 290, 291, 325, 360, 365, 452, 506
Tyndale, William 176, 177, 500

U
Utamaro, Kitagawa 118

V
Vasari, Giorgio 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 159, 160, 164, 165, 166, 175, 178, 182, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 204, 212, 227, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 246, 249, 285, 297, 298, 302, 310, 321, 337, 361, 364, 365, 367, 368, 388, 389, 397, 398, 399, 411, 418, 420, 423, 425, 428, 471, 505, 506
Veblen, Thorsten 359, 360
Vermeer, Jan 61, 372, 376, 399, 400, 503, 506
Vitruvius 121, 219, 228, 233, 234, 235, 237, 506
Voltaire 72, 73, 84, 269, 271, 338

W
Wallis, Henry 287, 288
Welch, Evelyn 417, 418, 420, 506
Whitehall, Robert 392, 393, 395, 506
Whitehead, A.N. 31, 506
Whiteread, Rachel 479, 482, 483
Wilde, Oscar 115, 152, 316, 415, 433, 434, 506
Winckelmann, Johann Joachim 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 324, 331, 334, 374, 399, 452, 471, 480, 483, 495, 503, 506
Winterson, Jeanette 412
Wood, Beatrice 440, 455, 458, 506
Wordsworth, William 287, 288, 291, 414

Y
Young, Edward 81, 117, 166, 169, 170, 180, 204, 253, 292, 452, 507

Geçmişten günümüze sanatçılar hep mükemmellik peşinde olmuştur ve mükemmelliğe ulaşabildikleri veya yaklaşabildikleri ölçüde sanatçı kabul edilmişlerdir. Nitelik, Rönesans İtalya'sında üstün bir değerdi ve Antik Yunan'da biz ölümlülere bir parça tanrısallık esintisi sunuyordu. Günümüzde sanat tarihçileri güzelliğe, mükemmelliğe veya Niteliğe atıfta bulunmaktan kaçınıyor, çünkü bunlar objektif veya tanımlanabilir kavramlar değil, sanat otoritelerinin sınırlarını zorlamaya cüret edemediği unsurlardır.

Patrick Doorly bu cüreti gösteriyor, mükemmelliğin izini sürmeye çalışıyor. Tarih boyunca üstün kabul edilen sanatçıların izledikleri yolları, mükemmeliğin yollarını keşfe çıkıyor; Leonardo'nun, Michelangelo'nun, Rembrandt'ın, Goya'nın, Shakespeare'in şifrelerini arıyor. Ve eski ustaların o üstün beceri ve fikirlerinin ilahi bir ilhamla doğduğu düşüncesini reddediyor, bunun yerine belki daha zorlu ama yine de daha erişilebilir bir mükemmellik ve yetenek paradigması oluşturuyor.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-396-3
9 786053 143963

KDV'den muaftır. 58 ₺