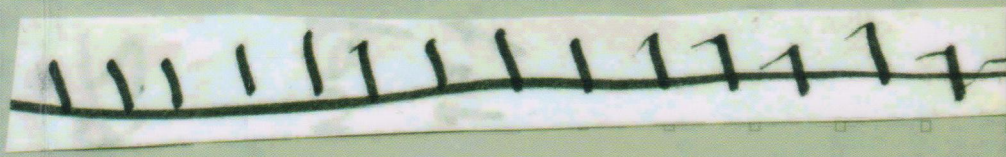
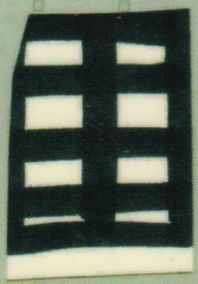
Arthur C. Danto

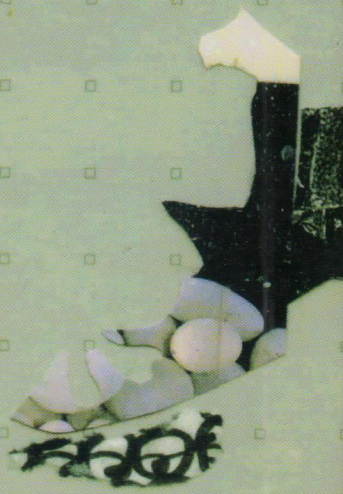
Sıradan Olanın Başkalaşımı

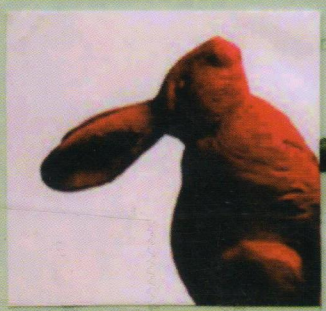
Çev. Esin Berktaş & Özge Ejder















Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



Günümüz felsefesinin, özellikle de estetik teorisinin önemli isimlerinden olan Arthur Coleman Danto 1924 yılında ABD, Michigan'da doğdu ve Detroit'te büyüdü. Önce Wayne Üniversitesi'nde, ardından da Columbia Üniversitesi'nde sanat ve tarih öğrenimi gördü. 1949-50 yıllarında Paris'te sanat felsefesi öğrenimi gördükten sonra yeniden, bu defa hoca olarak Columbia'ya döndü.
Danto, 1984'ten beri *The Nation* dergisinde sanat eleştirisi yazıları yazmaktadır ve ayrıca felsefe ve sanat alanında birçok kitabın da yazarıdır. Bu kitaplardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz: National Book Critics Circle Award for Criticism ödülünü alan *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (Farrar, Straus & Giroux, 1990); *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Farrar, Straus & Giroux, 1992); *Playing With the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe* (University of California, 1995); *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (Farrar, Straus & Giroux, 2000); *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (Columbia University Press, 2007). Ayrıca yazarın *After the end of Art* [*Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsu, 2010] kitabı Ayrıntı Yayınları tarafından Türkçe'ye kazandırılmıştır. Arthur C. Danto halen New York'ta yaşamaktadır.

Arthur C. Danto

Sıradan Olanın Başkalaşımı

Arthur C. Danto

Ayrıntı: 649
Sanat ve Kuram Dizisi: 32

Sıradan Olanın Başkalaşımı
Arthur C. Danto

Kitabın Özgün Adı
The Transgifuration of the Commonplace

İngilizce'den Çeviren
Esin Berktaş & Özge Ejder

Son Okuma
Songül Kırgezen

© 1981 by Arthur C. Danto

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2012*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 975-978-539-675-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
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

Sıradan Olanın Başkalaşımı

Arthur C. Danto

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin EkonomiPolitiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

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

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

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

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

İNATÇI BİR BAHAR
Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat
Vecdi Erbay

"Şairler (...) / Derin balçıklarda ufak paralar..."
René Char

İçindekiler

Önsöz 13
Teşekkür 17
Bölüm 1 Sanat Yapıtları ve Salt Gerçek Şeyler 19
Bölüm 2 Bağlam ve Nedensellik 52
Bölüm 3 Felsefe ve Sanat 74
Bölüm 4 Estetik ve Sanat Yapıtı 111
Bölüm 5 Yorum ve Tanımlama 135
Bölüm 6 Sanat Yapıtı ve Salt Temsiller 156
Bölüm 7 Metafor, İfade ve Üslup 186
Dizin 231

HAMLET: *Orada hiçbir şey görmedin mi?*
KRALİÇE: *Hiçbir şey görmedim, bu gördüğüm tek şeydi.*

Önsöz

Muriel Spark'ın *The Prime of Miss Jean Brodie* adlı romanındaki bir karakter, bir zamanların Sandy Stranger'ı, Glasgow'lu işe yaramaz bir öğrenci olan Başkalaşımın Kız Kardeş Helena'sı *Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı bir kitap yazmış olarak anlatılmıştır. Kitabının ismi benim çok beğendiğim ve imrendiğim, konuya uygun bir kitap yazarsam kullanacağım bir başlıktır. Tesadüfen sanat dünyasında, bu kitaptaki felsefi yansımalara sebep olan gelişmeler tam da böyledir: sıradan olanın başkalaşımı, sanata dönüşen sıradanlıklar. O başlık kullanılabilir gibi göründüğünden ve Kız Kardeş Helena'nın kitabının bahsedilmeyen içeriğini merak ettiğimden Muriel Spark'ın yerini aldım. Kurmaca ejderhaların ortaya çıktıkları çalışmalarda sadece yaratıcılarının kendilerine uygun gördüğü biyolojileri vardır, bu sebeple Wagner'in konu

hakkındaki sessizliği Fafnir'in metobalizması ve onun (?) üreme biçimi hakkında mantıken yanıtlanamaz sorular ortaya çıkarır. Benzer bir şekilde, kurmaca eserlerde ortaya çıkan çalışmaların belirsiz bir içeriği vardır ve genellikle yazarlar Büyük Romanlar veya yazarlarının neyle itibar kazandığı hakkında yazmayı denemeyecek kadar akıllıdır. Yine de bana göre Spark'ın kitabın ne hakkında olduğu konusunda fikri olabilir ve kendisi de deneyimlediğinden bence kitabı sanat hakkında yazmıştır. Bence deneyim, sıradan genç kadınların gizemli bir şekilde kurmaca kişilere dönüştürülmesidir, bir tür edebi Caravaggiocu dramatizm. Bu yansıtma üzerine, daha az etkileyici olsa bile daha şaşırtıcı bir şey yaptım: Kurmacayı gerçeğe, bir zamanlar kurmaca olan bir başlığı gerçek bir başlığa dönüştürdüm. Bu başarıdan bir ders çıkarılabilir, eski zamanların sanatçılarının ilhamlarından, bugünün gerçeğe dönüştürülmüş sanatı. Başlık olduklarından ve yüzyıllar boyunca hayal edilen bir şeyin gerçekleştirilmesiyle ne kadar küçük bir şey elde edildiğini düşünmek ilginç olduğundan, başarı olasılıkları oldukça sınırlıdır. Yine de sınırları aşan bir başlığın olması iyidir, birinin başlıkların sadece yapıtların isimleri olduğunu düşünmesi durumunda kitabın görevi budur.

Başlıktan çok fazla bahsettim. Sanatla ilgili bölümler için, sanırım kişi önce sanat tarihinde bir öncü olarak Duchamp'a bakmalıdır, çünkü sıradan varoluşları olan, yaşamdan alınmış *Lebenswelt*'in sanat yapıtlarına dönüşümünün ilk zekice mucizelerini o gerçekleştirmiştir: bir saç tarağı, bir şişe rafı, bir bisiklet tekerleği, bir pisuar. Belli bir mesafeden bu eğitici olmayan nesneleri kurmasıyla, estetik zevk vermesi olanaksız olan adaylar olarak sunmasıyla takdire şayan olması mümkündür: bir güzelliğin bulunmasının en zor olduğu yerlerde bulunabildiği uygulamalı görsel örnekler. Orijinal başkalaşımı anlatan Aziz Luke'un dilini kullanacak olursak, en bilindik porselen bir kâse bile "beyaz ve parıltılı" olarak algılanabilir. Kişi, Duchamp'ı bu bağlamda gör*ebilir*, ancak bu durumda Aziz Augustine kadar eski bir kuram ve belki de Hıristiyan öğretisinin, en küçüğümüzü bile kutsal bir saygıyla aydınlatan estetik dönüşümü hakkında deneylik bir yorum yapmış olur. Ancak Duchamp'ın eyleminin bu tür Hıristiyanlık estetiği gösterisiyle ilgili bir vaaza dönüştürülmesi, onun derin felsefi özgünlüğünü gizler ve her durumda böyle bir yorum, estetik boyutları olmasının beklenmediği bu tür nesnelerin nasıl sanat eserine dönüştüğü sorusunu karanlıkta bırakır. Bu durumda başkalaşmış nesnelere yönelik estetik beklentinin, dönüşümden sonra bile inceleme dışında kalacağı kadar sıradanlığa gömüldüğü taze bir başlangıç gereklidir. Bu şekilde onları sanat çalış-

maları yapanın ne olduğu sorusu, estetik düşüncelere hiç girmeden de sorulabilir. Benim düşünceme göre bu, Pop sanatçısı Andy Warhol'un katkısıdır.

Genel bir antipatiye neden olan 1964 yılındaki sergisinin yarattığı felsefi zehirlenmeyi hatırladım. Sergi daha sonra 74. Doğu Caddesi'ne, Brillo kutularının kopyalarının -galeri fazla ürünler için bir depo olarak hizmet etmeye zorlanmış gibi- birbirlerinin üzerine yığıldığı sabit bir galeriye taşınmıştı (Kellogg kutularının kopyalarının yer aldığı bir oda da vardı, ancak onlar karizmatik Brillo kutularının yanında hayal gücünü harekete geçirmek için zayıf kalmıştı). Birtakım söylenmeler bir kenara bırakılırsa, "Brillo Kutusu" hemen bir sanat eseri olarak kabul edildi; ancak neden Hıristiyan alemindeki marketlerin arka odalarındaki sıradan benzerlerinin değil de Warhol'un Brillo kutularının sanat yapıtı *olduğu* sorusu güçlendi. Bazı net farklılıklar olduğu açıktı: Warhol'unkiler kontraplaktan yapılmıştı, diğerleri mukavvaydı. Bununla birlikte nesneler yer değiştirse bile, mesele felsefi olarak değişmiyordu; bu da aslında sanat yapıtının gerçek nesneden farklı olmasının nedeninin *herhangi bir* maddi farklılık olmaması seçeneğini yaratıyordu. Warhol bu seçeneği çorbalarımızı aldığımız market raflarından aldığı ünlü Campbell Çorbası teneke kutularında kullandı. Burada bile emek harcayarak, elle, bir tenekecinin sanatıymış gibi -imalatlarının tıpatıp aynısı olacak şekilde elle biçimlendirilmiş teneke kutular- onları biçimlendirdi; onları zaten yer aldıkları sanat kategorisnde bir adım ileriye götürmedi. Peter, John ve James İsa'nın vücut buluşunu onlardan önce gördüler: "Yüzü güneş gibi parıldıyordu ve elbisesi ışık kadar beyazdı." Parıldayanın sanat yapıtı olması mümkündür ancak bir metafor olmadığı sürece parlaklık sanatın aradığı türde bir farklılık değildir, hatta parlaklık Matta İncili'nde daha iyi yer bulacaktır. Farklılık ne olursa olsun, sanat yapıtının ve ayırt edilemez gerçek nesnenin paylaştığı bir ortaklık da değildir; bu her türlü anlık, karşılaştırmalı gözleme dayalı, maddi bir şey olabilir. Herhangi bir sanat tanımlaması Brillo kutularını kapsamak zorunda olduğundan, böyle bir tanımın sanat yapıtlarının deneyimlenmesine dayanamayacağı açıktır. Beni bu ele geçirmesi zor tanımın peşinde, kitabımda kullandığım yöntemle donatan bu içgörü oldu.

Sanatın felsefi tanımlarının sanata oldukça gülünç bir biçimde uygulanamazlığı, bu uygulanamazlığı bir *sorun* olarak ele alan az sayıdaki kişi tarafından, sanatın uygulanamazlığından kaynaklandığı şeklinde açıklanmıştır. Bu, soruna getirilen önsözde tartışmak için fazla karmaşık olan Wittgensteinci bozma yaklaşımıdır. Warhol kutuları, bu sözde tanımlanamazlığı bile bir soruna dönüştürür; çünkü sanat çalışması ol-

madığı ortak bir şekilde kabul edilen bir şeye çok benzer ve ironik bir biçimde tanımlama sorununu acil hale getirir. Kendi görüşüme göre, sanatın geleneksel tanımının reddedilemez içi boşluğu, her birinin Warhol kutularının böyle bir tanımla ilgisiz hale getirdiği özelliklere dayanmasıdır. Bu nedenle sanat dünyasının devrimleri, yeni cesur sanat çalışmalarından hiçbir şey almadan iyi tasarlanmış tanımdan vazgeçer. Ortaya çıkacak herhangi bir tanım böyle devrimlere karşı kendini korumak zorundadır ve Brillo kutularıyla olasılıkların etkin bir biçimde kapatıldığına ve sanat tarihinin bir şekilde sonuna geldiğine inanmak istiyorum. Kendi bilincine erişmesi ve yine bir şekilde kendi felsefesine dönüşmesi anlamında, durdurulmamıştır, sona ermiştir: Hegel'in tarih felsefesinde öngörüldüğü gibi bir olaylar durumu. Bununla kastettiğim kısmen, sanat felsefesi için yeterli derecede somut olabilmesi, ciddi bir olanak olabilmesi için sanat dünyasının içsel bir gelişme yaşaması gerektiğidir. Birdenbire, 1960 ve 1970'lerin gelişmiş sanatında, sanat ve felsefe birbirleri için hazırdır. Birdenbire, aslında ayrı olduklarını söylemek için birbirlerine ihtiyaç duyarlar.

Bu kitabın konu aldığı sorunlar en canlı şekilde resim ve heykelde ortaya çıkar. Bu sebeple örneklerimin çoğu, sanatın bu alanlarından alınmıştır. Bununla birlikte, karşı türler içinde ve sanatın tüm alanlarında olabilir: edebiyat ve mimari, müzik ve dans gibi. Bu sebeple, bazı durumlarda bunlardan da örnekler vereceğim. Daha önemlisi, eğer yazdığım herhangi bir şeyin sanat dünyasına uygulaması yapılamazsa, bunu bir çürütme olarak düşüneceğim; çünkü günümüzde resim ve heykeltıraşlık üzerine sürekli bir felsefi yansıtma olarak okunabilse bile bu kitap bir analitik sanat felsefesi olmayı amaçlar.

Brillo kutularına yönelik felsefi yanıtım Amerika Felsefe Derneği'ne 1965 yılında gönderdiğim bir yazımda sunulmuştur. Başlığı "Sanat Dünyası"dır ve tuhaf bir zevkle söyleyebilirim ki neredeyse hiç anlaşılmamıştır. Kasvetli *Felsefe Dergisi*'nin arka sayılarında, Richard Sclafani ve George Dickie adlı iki felsefeci tarafından keşfedilip meşhur oluncaya kadar beklemiştir. Onlara ve ayrıca "Sanat Dünyası"nın analizi üzerine Kurumsal bir Sanat Teorisi kuranlara minnettarım. Teorinin kendisi inandığım her şeye yabancı olsa da birinin çocukları her zaman istediği gibi olmaz. Bununla birlikte, klasik ödipal modaya uygun biçimde kendi çocuğumla savaşmalıyım çünkü sanat felsefesinin kendisini babası olduğum yazıma bırakacağına inanmıyorum.

New York ve Brookhaven
A.C.D.

Teşekkür

"Sanat Dünyası"na ek olarak diğer birçok makalem, bu kitaptaki argümanları ve analizleri şekilendirdi. "Artworks and Real Things", *Theoria*, 29 (1973); "The Transfiguration of the Common Place" ve "An Answer or Two For Sparshott", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1974-1976 ve "Pictorial Representation and Works of Art"dan (Praeger, 1976) alıntılar yaptım. İzin verdikleri için bunların editörlerine ve yayıncılarına müteşekkirim.

Kendilerinden bir şeyler öğrendiğim sanatçıların, felsefecilerin ve sanat tarihçilerinin hepsine tek tek teşekkür ederek başlayamayacağım. Bunların arasında en çok, gözlerimdeki ölçekleri temizleyen ve sanat hakkında felsefe yapmamı sağlayan *Architectural Principles in the Age of Humanism* kitabıyla geç dönem Rudolph Wittkower'den bahsetmeli-

yim. Rudy büyük bir adam olmasının ötesinde, hiçbir zaman çocuklaşmayan nadir bilim insanlarından biridir ve yaşamı, ahlaki erdemin bir örneğidir. Ona olduğu kadar, borçlu olduğumu hissettiğim başka biri yoktur. Ancak burada, belli bir sıra dahilinde olmadan, katkılarının bilincinde olduğum kişileri saymak isterim: sanat tarihçileri Leo Steinberg, Meyer Shapiro, Albert Elsen, geç dönem Otto Brendel, Howard Hibbard, Theodore Reff, Linda Nochlin ve H. W. Janson; sanatçılar Arakawa, Madeline Gins, Newton ve Helen Harrison, André Racz, Joseph Beuys, Jeffrey Lohn, Pat Adams, Louis Finkelstein ve Barbara Westman Danto; felsefeci Richard Wollheim, Neson Goodman, Stanley Cavell, Richard Kuhns, Hide Ishiguru, Georg Dickie, Josef Stern, Ted Cohen, David Carrier ve Ti-Grace Atkinson.

Sosyal Bilimler için Ulusal Bağış Fonu çalışmam sürerken bunların büyük bir kısmını 1976 yılında Columbia Üniversitesi'nde düzenlenen bir yaz enstitüsünde birçok değerli felsefeciye sunmamı olanaklı hale getirdi. Diğer olanaklar Yale Üniversitesince, Pennsylvania Üniversitesi Anneberg Okulu'nda faydalı argüman ve tartışma konusunda birçok şey öğrendiğim Barbara Hernstein Smith tarafından düzenlenen beş ders boyunca ve Iowa Üniversitesi Ida Beam Ziyaretçi Profesör olarak, Paul Hernadi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nün davetiyle kaldığım bir hafta ile sağlanmıştı.

Harvard Üniversitesi Yayınevi'ndeki editörüm olan Joyce Backman, yazdıklarımın ve düşündüklerimin temposunu yakaladı ve onlara içerden bir anlaşılabilirlik katmam da yardımcı oldu. Bu kitabın ona kulak verdikçe, daha net bir kitap olduğuna eminim.

Kitabın son bölümü 1978 yazının sonlarında, ilk eşim Shirley Rovetch Danto'nun ölümünden sonra yazıldı. Sadece bir sene sonra sanatçıların –Cezanne, Monet, Rembrandt– kendi eşlerinin portrelerini tanımlarken ne kadar ilerlediğimi fark ettiğimde, bu örneklerin ne anlama geldiğini, bu kitapla o ve onunla evliliğim için felsefi bir anma töreni yazmış olduğumu anladım.

Bölüm 1.
Sanat Yapıtları ve Salt Gerçek Şeyler

Bir zamanlar Danimarkalı nüktedan Sören Kierkegaard'ın betimlediği bir tablo üzerine düşünelim. Bu, İsraillilerin Kızıl Denizi[1] geçerken resmedildiği bir tabloydu. Ona bakarken, bu konudaki bir tabloda görmeyi bekleyebileceğinizden çok farklı şeyleri sözgelişi Poussin ya da Altdorerfer gibi bir sanatçının bu tabloyu nasıl resmedeceğini de hayal ettiğiniz takdirde, görebilirsiniz: Askeri birlikler halinde insanlar, farklı panik hallerinde, yerlerinden edilmiş yaşamlarının ağırlığını taşırken, uzakta atlı Mısır kuvvetleri düşerken... Onun yerine burada bir kare kırmızı boya ile sanatçının anlattığı şey "İsrailliler çoktan denizi geçtiler ve Mısırlılar da boğuldular."dır. Kierkegaard yaşamının sonucunun bu

1. Orijinal metin Kızıl Deniz'in İngilizcedeki adı olan Red Sea'yi kullanmaktadır. (ç.n.)

tablo gibi olduğu yorumunu yapmıştır. Bütün ruhsal karmaşa, babanın çalılıkta Tanrıyı lanetlemesi, Regina Olsen ile kopma, Hıristiyanlığın anlamına dair içsel soruşturma, acı çeken bir ruhun süren polemikleri sonunda Marabar mağaralarından gelen sesler gibi "bir ruh hali, tek bir renk" de erimiştir.

Kierkegaard'ın betimlediği tablonun yanına, tıpkı onun gibi büyük bir psikolojik etki ile Danimarkalı portre ressamı tarafından resmedilmiş *Kierkegaard's Mood* adlı yapıtı koyduğumuzu varsayalım. Bu sefer, bu damarda, birbirinin yanında bir dizi kırmızı dikdörtgen hayal edelim. Bu ikisinin yanına da hem ikisine birden hem de ayrı ayrı her birine (tam olarak) benzeyen zeki bir Moskova manzarasını "Kızıl Meydan"ı[2] yerleştirelim. Bir sonraki yapıtımız da geometrik sanatın minimalist bir örneği olan ve aynı başlığı paylaşan "Kırmızı Kare" olsun. Bir de "Nirvana." Bu, sanatçının Nirvanik ve Samsara düzenlerinin özdeşliği ve Samsara dünyasının itirazcıları tarafından "Kırmızı Toz" adıyla anıldığı bilgisi üzerine kurulu metafizik bir tablodur. Şimdi bir de Matisse'in hırçın bir öğrencisinin "Kırmızı Masa Örtüsü" adlı natürmortunu ele almalıyız; bu sefer boyanın kalınca uygulanmasını hoş görebiliriz. Sonraki nesnemiz bir sanat yapıtı sayılmaz sadece kırmızı kurşuna temellendirilmiş, ömrü yetse Giorgione'nin "Conversazione Sacra" adlı bitmemiş başyapıtını üzerinde gerçekleştireceği bir tuval. Bu, sanat yapıtı demenin çok zor olduğu kırmızı bir yüzey olmakla birlikte sanat tarihinin ilgisinden muaf olmamıştır zira üzerindeki temeli hazırlayan Giorgione'nin kendisidir. Son olarak *temellendirilmemiş* ancak kırmızı kurşuna boyanmış bir yüzey yerleştireceğim. Felsefi önemi sadece bir sanat yapıtı olmamasından ileri gelen, sanat tarihsel önemi ise burada göz önüne alıyor olmamızdan kaynaklanan bir şey olarak sergilediğim bir artifakt; sadece üzeri boyanmış bir şey.

Böylece sergim tamamlanıyor. Katoloğu renkli; ancak monoton olacak zira resimlerle gösterilen her şey, tarihselden psikolojik portreye, manzaradan geometrik soyutlamaya, dini sanattan natürmorta çok farklı janrların reprodüksiyonlarını bir araya getirmesine karşın birbirine benziyor. Bunun yanısıra Giorgione'nin atölyesinden bir şeyin de resimlerini içeriyor ki bu şey kendisi bir şeye dair olmakla birlikte herhangi bir şeydir ve yüceltilmiş bir sanat statüsüne de oynamamaktadır.

Diğerlerine görünür her hususta benzeyen bir parça sergilenen parçaların büyük bölümünü havalı *sanat yapıtı* terimiyle uzlaştırırken, sergiyi gezen ziyaretçilerden birini "sıralama adaletsizliği" olarak

2. Kızıl Meydan orijinal metinde "Red Square" olarak geçmektedir. Bu Moskova'daki meydanın İngilizcedeki adı olmakla birlikte kırmızı kare anlamına da gelmektedir. (ç.n.)

adlandırdığı bir sebepten öfkelendirir. Eşitlikçi tavırlarda, asık suratlı genç bir sanatçı 'olan ve bir tür politik öfkeyle burada kendisini J. Seething diye anacağım bu ziyaretçi, benim basit kırmızı dikdörtgenime benzeyen bir iş resmedip bunu sergiye dahil etmemi talep eder ve ben de bunu memnuniyetle yaparım. Bu J.'nin müthiş çabayla ortaya koyduğu işlerinden biri olmamakla birlikte yine de sergiye konur. Ona işinin *The Israelites Crossing the Red Sea*'nin zengin anlatımıyla ya da "Nirvana"nın etkileyici derinliğiyle hele Piero della Francesca'nın "The Legend of the True Cross"u ya da Giorgione'nin "La Tempesta" [Fırtına] sı ile kıyaslandığında boş olduğunu söylerim. Aynı yakıştırma J.'nin bir heykel çalışması olarak gördüğü, hatırlayabildiğim kadarıyla bir merdane ile gelişigüzel şekilde bej lateks ile kaplanmış sıradan bir kutudan ibaret olan bir başka işini de tanımlamaya yeter. Gelin görün ki bu resmin boşluğu, kırmızıya boyanmış tuvalin açtığı hatta boş bir sayfanın olabileceği türden bir boşluk değil zira kırmızıya boyayacak olsam benim bir duvarımın beklediğinden daha fazla ithaf bekler değildir. Aynı şekilde heykeli de yükü boşaltılmış bir kasa gibi boş değil. J.'nin işleri düşünüldüğünde "boş", estetik bir yargı, eleştirel bir değerlendirme yerine geçer ve karşılık geldiği şeyin halihazırda bir sanat yapıtı olduğu – sanat yapıtı ile mantıksal olarak bu tür bir sınıfın hükümlerinin etkilemediği herhangi bir nesne arasındaki farklar ne kadar gizemli de olsa– öngörülür. J.'nin işleri, sergimdeki diğer işler gibi, kelimenin tam anlamıyla boştur: ancak J.'nin eserleri bir tür zenginlikten mahrum derken aslında aklımdaki kelime anlamı bu değil.

J.'ye yeni işinin adını sorduğumda, tahmin edilebileceği gibi bana herhangi bir ismin ya da "isimsiz"in iş görebileceğini söyler. Bir sanatçının işine başlık vermeyi kendisinin ihmal ettiği ya da ne başlık verdiğini bilmediğimiz, bilemeyeceğimiz durumda "isimsiz", olgusal bir ifadeden çok bir nevi başlıktır. Benim gözlemleyebildiğim kadarıyla J.'nin yarattığı iş, hizmet ettiği politik dava gereği bir başlıktan mahrumdur, ama bu ucundan da olsa ontolojik bir sınıflandırmadır: Salt şeyler başlık altına alınmaz. Bir başlık bir isimden fazlasıdır; çoğu zaman –her zaman yardımcı olmasa da– bir yoruma ya da okumaya yöneliktir. Birisi birkaç elmanın resmine sapkınca "The Anunciation" başlığını verdiğinde bunu yapar. J. bu kadar müthiş değildir; onun başlığı, en azından verildiği nesnenin anlamının yorumlanmaz olduğuna işaret eder. Bunu da öyle öngörülür şekilde yapar ki J.'ye yapıtının ne hakkında olduğunu sorduğumda, hiçbir şey hakkında olduğu yanıtını alırım. Bunun, yapıtın içeriğinin bir tasviri olmadığı kesindir (*Being and Nothingness* [Varlık ve

Hiçlik][3] in ikinci bölümü hiç *üzerinedir*, yokluk *üzerinedir*). Bu sebeple, "Nirvana" nın hiç üzerine olduğu söylenebilir zira hiçbir şey bu yapıtın konusu değildir, o boşluğun bir resmidir. J., yapıtının bir resim ortaya çıkarmadığına ve boşluğun mimesisi olmaktan ziyade mimesisin boşluğu olduğuna işaret eder ve hiçbir şey hakkında olduğunu tekrarlar. Ben de "İsimsiz" adını verdiği işini savunmak adına, kırmızı levhanın da hiçbir şey hakkında olduğuna, ancak sonuçta bir şey olması bakımından ve şeylerin bir sınıf olarak bir şey hakkında olmaklıktan muaf olduklarına zira şey olduklarına işaret ederim. Buna karşın "İsimsiz" bir sanat yapıtıdır ve sergimin tarifinin de ortaya koyduğu gibi sanat yapıtları, türleri gereği bir şey üzerinedir. O halde içerik yokluğu J.'nin işlerinde özellikle istenen bir şey olarak belirmektedir.

Bu arada ancak gözlemleyebildiğim kadarıyla, her ne kadar (oldukça minimal) bir sanat yapıtı üretmiş de olsa, çıplak gözle kırmızı bir alandan ayrılamayan bu şey henüz bir sanat yapıtı dahi olamamıştır. Her zaman olduğu şey her ne ise o olmaktan kurtulamamıştır, sanat yapıtları komünitesinde bir yabancıdır, bu komünitede ondan kolayca ayrılamayacak nice üyeler mevcuttur. O halde bu, olsa olsa J. tarafından icra edilen anlamsız bir jesttir ve benim mütevazı sanat yapıtları koleksiyonumu genişletmesi bir tarafa koleksiyonumdaki sanat yapıtları ile basit birer şey olan diğerleri arasındaki sınırı ihlal etmeden bırakmıştır. Bu beni olduğu kadar J.'yi de şaşırtır. Bu basitçe, J.'nin sırf bir sanatçı olması, onun elinin değdiği her şeyin sanat yapıtına dönüşmesi gerekmediği için değildir. Giorgione'nin astarlı kanvası üzerindeki boya, bizatihi onun tarafından boyandığı iddiasına şahittir: J. tarafından boyanan bir çit, boyalı bir çitten ibarettir. Bu bizi tek bir seçenek ile karşı karşıya bırakır o da J.'nin gerçekleştirdiği kırmızı alanın bir sanat yapıtı olduğunu *ilan etmektir*. Neden olmasın? Duchamp, bir kar küreğini sanat yapıtı ilan etti ve oldu; aynı şekilde bir şişe rafını sanat yapıtı ilan etti, o da oldu. J. için de son derece nadir bir parçayı kurtarıyormuş edasıyla, elindeki kırmızı alanı dikkatlice sınırın ötesine taşıyarak sanat yapıtı ilan etmesinin onun hakkı olduğunu kabul etmeliyim. Şimdi, koleksiyonumdaki bütün parçalar birer sanat yapıtı olduğunda böylece neyin elde edildiği kısmı henüz açıklığa kavuşmadı. Sınırın doğası felsefi açıdan son derece karanlık, J.'nin hücumunun başarısına karşın.

Burada kurulan türden, ontolojik yakınlıkları radikal şekilde bariz olan, ayırt edilemez suretlerden oluşan dizilimli bir örnek, başka bir alanda da hatta, felsefenin her alanında kurulabilirdi. Devam eden kı-

3. *Varlık ve Hiçlik*, Jean Paul Sartre, Çev. Gaye Çankaya Eksen, Tuncay İlhan, İthaki Yayınları, 2011. (ç.n.)

sımlarda, bu tür örneklerin geliştirilebilmesinin ardındaki ilkelerle olduğu kadar kendi geliştireceğim güncel örneklerle de ilgileneceğim. Ancak burada sırf sanat felsefesine özgü birtakım yapılarla uğraştığımız iddiasına karşı bir tedbir mahiyetinde de olsa benzer bir dizilime gönderme yapmakta fayda var. O halde hareket felsefesinden bir örneği yardıma çağıralım; ama sanat felsefesinin hareket felsefelerinin bir uydusu olduğunu kastedercesine değil de ikisinde de hatta felsefî analizin her sahasında, paralel yapıların ayırt edilebilir olduğunu işaret etmek için. Daha önceki yazılarımda, bilme yetisi ve performans arasında bir özdeşlik beyan etmenin çekiciliğine kapılmadan, eylem kuramı ile bilgi kuramı arasındaki yapısal pariteleri kullanmıştım. Her durumda, eğer kendi kendime atıf yapmama izin verirseniz, *Analytical Philosophy of Action* [Analitik Eylem Felsefesi]nin girişinde verdiğim şu örneği yinelemek isterim:

> Padua'daki Arena Şapel'in Kuzey duvarlarındaki altı tablanın orta bandında Giotto, İsa'nın yaşamınındaki misyoner dönemi altı bölümde anlatır. Her panelde baskın İsa figürü kolunu kaldırmış olarak gösterilir. Kolun bu sabit eğilimine karşın, sahneden sahneye kol kullanılarak sergilenen başka bir tür eylem de vardır ve bu eylemin özdeşliğini bu sergilenişin bağlamında okumamız gerekir. Yaşlılarla tartışırken kalkan kol uyarı niteliğinde, hatta dogmatik iken, Kana'daki düğün eğlencesinde suyu şaraba dönüştüren büyücünün kalkan koludur, vaftiz töreninde bir kabulleniş işareti olarak kalkar; Lazarus'a *emir* verir, Kudüs'ün kapısında halkı *kutsar*, Tapınaktan alacaklıları *kovar*. Kalkan kol değişmez olarak mevcut olduğundan, bu performatif farklar ancak bağlamdaki değişkenler yoluyla açıklanmalıdır ve bağlamın tek başına bu farkları meydana getirmeyecek olması doğru bile olsa yine de İsa'nın niyet ve amaçlarını hatırlatmamız gerektiğinden her şeye karşın bağlamın amaca işlemesinin boyutunu gözümüzde büyütemeyiz. (Danto, Cambridge University Press, 1973, s. 9)

Şimdi, eylem felsefesi alanında, Wittgenstein tarzıyla, kolunu kaldırma olgusundan, kolunun yukarı doğru kalkması olgusunu çıkarttığında geriye *neyin* kaldığını sormanın yol gösterici olduğu kanıtlanmıştır. Wittgenstein'ın bu para-aritmetik soruya verilenler arasında tercih ettiği yanıtın "sıfır" olduğuna kaniyim. Yani benim kolumu kaldırmam ile kolumun yukarı doğru kaldırılması özdeştir. G. E. Anscombe'un *Intention*'da dediği gibi "*Ne* oluyorsa ben *yapıyorumdur*." Başka güçlükler bir tarafa, bu radikal yanıtın yukarıdaki örnekten nasıl kurtulabileceğini görmek biraz zordur, zira kalkan kol kutsama ve tembih arasındaki farkları belirsizleştirmenin yanısıra, İsa'nın sergilerken

temsil edildiği varsayılan türden basit bir eylemin aksine, sıradan bir refleks, tik ya da spazm yüzünden istem dışı kalkan bir kolun eylemi ile başka bir tür eylem arasındaki farkları da belirsizleştirir. Temel bir eylem ile salt bir beden hareketi arasındaki fark ile sanat yapıtı ile salt bir "şey" arasındaki farklar birçok açıdan paralellik içindedir. Çıkarımsal araştırmamıza da burada karşılık gelen soru "Kızıl Meydan"dan tualin kırmızı karesini çıkarttığımızda geriye ne kaldığıdır. Her ne kadar Wittgensteinci bir tonda "Kızıl Meydan"ın *sadece* tualin kırmızı alanı olduğunu ya da daha genel ve kötü şekilde ifade edecek olursak, sanat yapıtının yapıldığı malzemeden ibaret olması sebebiyle geriye hiçbir şey kalmayacağını söylemek çok cazip de olsa, bu türden bir güvenilirlik kuramının başka örnekler karşısında nasıl ayakta kalacağını görmek güçtür. Sözgelişi, tualdeki kırmızı bir alanın, "İsrailliler Kızıl Denizi Geçerken" ile "Kierkegaard'ın Ruh Hali" arasındaki farkları ve dahası onlarla –J. tarafından kurtarılmadan önce– bir sanat yapıtı değil, salt bir şey olan kırmızı kare ile aralarındaki felsefi açıdan daha derin olan farkları belirsizleştirmesi örneklerindeki gibi.

Wittgenstein'ın takipçileri, sonunda eylem alanında yine de geriye bir şeylerin kaldığını fark ettiler. Bu da bir eylemin bedensel hareket artı *x* olduğu bir formül ortaya koydu ki yapının paritesi gereği buradan da sanat yapıtının maddi bir nesne artı *y* olduğu başka bir formül ortaya çıkardı. Her iki alanda da problem, sırasıyla *x* ve *y*' nin felsefe için saygın bir çözümüdür. Erken dönem Wittgenstein çözümü şöyleydi: Bir eylem, bir kural içeren bedensel bir harekettir. Söz konusu çözümün yanıtsız bıraktığı ayrımlardan birisi, faili tarafından içselleştirilmiş ve kuralınca gerçekleştirilmiş sayılması için –pratik ve ikna edici bir örnek vermek gerekirse, işaret etmekteki gibi– yeterince istemli olan bedensel hareketler ile dışardan bunlardan kolaylıkla ayrılamayan, tik ve spazmlarda olduğu gibi istem dışı bedensel hareketler arasındadır. Bunlar, eylem olmadıkları için bir kuralın altına düşmezlerse, buradan hareketle, eylem olmanın, uygun bir kuralın altına girmenin koşulu olduğu, dolayısıyla da kuralın altına girmenin bu ayrımı açıklamadığı zira baştan varsayıldığı sonucu çıkar. Bence, *sanat dünyasının* kurumsal çerçevesi tarafından sanat yapıtı olarak görüldüğünde, maddi nesnelere (ya da artifaktlere) sanat yapıtı diyen paralel sanat kuramlarında paralel kafa karışıklıkları kalır. Kurumsal Sanat Kuramı yine de Duchamp'ın *Fountain* [Çeşme] sinin nasıl olup da herhangi bir nesne statüsünden sanat yapıtı statüsüne yükseltilebildiğinin hesabını verebilirken, ona her açıdan benzer diğer pisuarlar ontolojik açıdan düşük bir kategoride kalırken bu, pisuarın nasıl bu kadar çarpıcı bir terfiye maruz kaldığını

açıklamaz. Bizi hâlâ, biri sanat yapıtı olan, diğeri olmayan, ayırt edilemez nesnelerle baş başa bırakır.

Eylem felsefesinde, Wittgensteincı itki tartışmalı şekilde yeterince açıktır. Eylemleri bedensel hareketlere yıkarak, geleneksel eylem kuramlarının, bedensel hareketi, istenç, akıl gibi içsel, diğer bir deyişle zihni bir olaydan kaynaklanması durumunda eylem ve bu türden zihni bir nedeni olmadığı durumlarda bedensel hareket olarak ele alan dualizminin kirliliğinden kaçmak istemiştir. İçsel dünyayı yeren, zihni olan ile dualizmi bileştirmek isteyen Wittgensteincılar, radikal özdeşliğin delikli olduğunu fark ettiklerinde zihni yaşamın uzlaştırıcı içselliğini kabul etmek yerine kurumsal yaşamın dışsallığına kaçtılar. Gerçi bu başka bir kitabın konusudur. Burada salt şeyler ile sanat yapıtları arasındaki farkı ortaya koyan kuramların, zaman zaman, mentalizm Wittgensteincılar için felsefi açıdan ne kadar kabul edilemez ise öyle görünmesine karşın öne çıktığına işaret etmek yeterli olacaktır. Bu kuramlar açısından Kurumsal Kuram –yandaşlarının motivasyonu ne olursa olsun– bariz olarak zorlu bir antidottur.

Bu sadece bir kuramdır ve burada alıntılanmasının sebebi Wittgensteincıların inkâr ettikleri eylem kuramlarına son derece simetrik şekilde uyuyor olmasıdır. Buna göre, bir sanat yapıtına haklı olarak bir ifade denir; çünkü ona, onu yapanın bir duygusu ya da hissi neden olmuştur ve o da aslında bunu *ifade eder*. O halde bir sanat yapıtı ile bir eylem tam da zihni nedenlerinin sıralı düzeni ve bir duygunun ifadesi olmakla, bir niyetin uygulaması olmak arasındaki fark bakımından ayrılır. Kuramın zorlukları da vardır şüphesiz. Sanat yapıtlarını, duyguların ifadesi olan ama sanat yapıtı olmayan bir dizi şeyden –sözgelişi, gözyaşı, ağlama, surat ekşitme– ve bir duygunun içsel ortaya çıkışı, sanat yapıtlarını bir iç geçirmeden, ayırt edemeyeceğinden, dışsal bir işaretin aranması anlaşılırdır. Ancak kırmızı karelerimizin de gösterdiği gibi dışsal bir işaret olamaz. Ayırt edici özellikler ne içsel ne de dışsal olduğundan, Wittgenstein'ın başlangıçtaki tepkisinde dile getirdiği sanatın tanımlanamaz olması gerekliliği görüşüne ve (üzerine daha çok düşünülmüş olan tepkisinde daha sonraları dile getirdiği) bir tanımın kurumsal faktörler tarafından kotarıldığı iddiasına sempati duymak kolaydır. Ancak en azından ayırt edilemezlerle kuşatılmış hiçbir şeyin, iyi bir sanat kuramı –ya da herhangi bir konudaki iyi bir felsefi kuram– için uygun zemin olamayacağını görebilmiş olduk. Bu belki de zamansız dile getirilmiş görüşün sonuçlarıyla argümanımız evrildikçe uğraşmaya devam edeceğiz.

Şimdi J.'nin külliyatının daha nadide bir parçasını ele alalım: J., geçen yıl Platon ve Shakespeare tarafından geliştirilmiş, oldukça ünlü sanat kuramlarından aldığı ilhamla bir ayna sergiledi. Sanat dünyası bu türden bir olaya hazırlıklıydı ve bunun bir sanat yapıtı olup olmadığı sorusu kışkırtılmadı. Ancak bu aynayı, neyin bir sanat yapıtı yaptığı sorusu felsefi açıdan önemsiz değildir. Çarpıcı şekilde, sanatın taklit olduğu, kuram açısından doğal bir metafor olmasına karşın bu ayna, hiçbir şeyin taklidi olmadığından kuramı yoldan çıkarır. J., karakteristik kabalığıyla, bunun, sadece bir ayna *-sıradan* bir ayna- olduğunda ısrar eder. Versailles'daki ünlü odanın şen bir taklidi olarak, galerinin duvarlarına bir sıra ayna dizip, bunu *Galerie des glaces* olarak da isimlendirebilirdi. Ancak aynaları taklit etmek için ayna kullanmış olmasına karşın hem yapıtta hem de yapıtın konusunda ayna olması, taklit olgusu açısından tesadüfi görünmektedir. Bir anlamda bir sıra süpürgeyi ya da "ayna"yı- aralarında belli birer mesafe bırakarak baş aşağı dizmek Karnac'taki peristilin taklididir, bunun için sütunlara hiç ihtiyaç yoktur. Bu durumda ayna olmayan şeyler de tersine J.'nin taklit olmayan aynalardan oluşan yapıtını taklit edebilir. Böylece J.'nin esinlendiği kuramlar, yapıtı tarafından örneklenmek yerine reddedilmiş olur.

Dünyada, "ayna"yı bir sanat yapıtı olarak onurlandırmaya karşı çıkacak son kişiyim; benim derdim sadece sanat yapıtı statüsünü nasıl elde ettiğini araştırmaktır. Ancak bir şey açık: Her ne kadar ayna bir sanat yapıtı olabilirse de, bu örnekte öyle olmasının, ayna olması ile hiçbir ilgisi yoktur ve "Sanat doğaya tutulmuş bir aynadır." kuramı, bu aynanın bir sanat yapıtı olarak statüsü konusunda ilginç şekilde tıpkı ayna *olmasının* statüsü açısından konudışı olması gibi konudışıdır. J., bunun yerine, kuramın da yardımıyla bir ekmek sepeti de sergileyebilirdi. Bu ekmek sepeti bir sanat yapıtıyken, mutfak masamdakinin neden olmadığı sorusu, J.'nin aynası bir sanat yapıtıyken -J.'nin yapıtının sergilendiği talihli galerinin sahibi olan- Frayda Feldman'ın cüzdanındakinin neden bir sanat yapıtı olmadığı sorusuna tam olarak denk gelebilir. "Ayna"nın zenginliği, hiçbir alakası olmadığı ortaya çıkan kuram ile bağlantılı olduğuna inanmış olmamızdadır. Bu sebeple sonuç olarak, bu yapıt da J.'nin sanat yapıtı olarak sınıflandırmayı başardığı diğer iki yapıtından pek farklı değildir.

J.'ye karşı kendimi savunmaya çalışıyor değilim, sadece bu türden marifetlerdeki mantığın nerede yattığını bilmek istiyorum. J. bana, bir ekmek sepetinin ayna olduğunu kabul ettirmeye çalışsaydı gülünç olurdu. O halde nasıl oluyor da bana bir aynayı kolaylıkla bir sanat yapıtı

olarak kabul ettirebiliyor? "Sanat yapıtı" *ne türden* bir sıfat ki kendini sanat yapıtı olarak kabul ettirebiliyor? Belki de J.'nin kuramının hatırlattığı daha işlenebilir sanat yapıtları sınıfına geri dönmemiz gerekiyor. J.'nin yapıtındaki gibi ayna olmalarına karşın değil, oldukları için sanat yapıtı olan şeylere. Bu kuram da sanat yapıtları ile salt şey olanlar arasında bir ayrımı koruduğu için, belki de bizim örneklerimizin, bu sınırı silmeden çiğnemesini anlamamıza yardımcı olabilir.

Kendi kuramlarını yansıttığından mıdır bilinmez, Platon ve Shakespeare, Sokrat ve Hamlet'in sesinden ve sanatın, gerçekliğin aynası olduğu kuramından ilerlemişlerdir. Ancak bu ortak metafordan hareketle, bilişsel olana ve dolayısıyla da –kanımca– sanatın ontolojik statüsüne dair çelişen değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Şüphesiz, Sokrat'ın, aynaları, onlar tarafından örneklenen bir kuramı çürütmek için muzip karşı örnekler olarak gösterirken, karakteristik olarak ironik olduğunu kolaylıkla söyleyemeyiz. Zira, gerçek nesnelerin aynadaki imgelerinin sanat yapıtı olmadığının, Sokrat da herkes kadar farkında olmalıydı. Kuram, sanatın gerçekliğin taklidi olduğudur ve taklit de salt kendinden önce gelen gerçekliği kopyalaması bakımından karakterize edilir; eğer sanat yapıtından bundan fazlası istenmiyor olsaydı –ortak kabul gereği, her zaman sanat yapıtı olmayan– ayna imgelerini, mimesisin daha rutin örneklerinden ayırt etmenin hiçbir kriteri olmazdı ve daha ileri bir koşul aramak gerekirdi. En azından sanatsallık için gerekli koşullarımız sağlanmış olurdu. Sokrat, doğru mimesisin, artarak ve onun düşüncesine göre tehlikeli şekilde zamanın sanatçılarının baskın amacı olabileceğini ama eğer arzu edilen şey tam bir kopya ise bunu elde etmenin zamanın sanat eğitiminin izin vermediği türden daha kolay bir yolunun dünyaya ayna tutmak olduğunu söyler. "Kısa sürede güneşi ve cenneti, dünyayı, kendini ve diğer hayvanları ve bitkileri ve biraz önce konuştuğumuz başka bir sürü şeyi aynada elde edebilirsin. Bu tam da, Diyojen'i insanın tüysüz, iki ayaklı olarak tanımlanmasına karşı, yolunmuş tavuk örneğini vermeye iten, bir tanımı alt etme çabasına benzer ve sanatsal bir eleştiri olarak da Picasso'nun Suze şişesinin üzerindeki etiketi çıkarıp bir şişe çiziminin üzerine yapıştırmasındakine paraleldir. Picasso, gerçekliğin parçalarını yapıta yedirmenin, zorlu akademik talimlerle gerçekliğe yaklaşmaya çalışmaktan daha anlamlı olduğunu ve iyi bir akademik elin ancak heves edebildiğine, bu yolla, anında ulaşılabileceğini ima eder. Önümüzde kendisi duruyorken, kim hangi sebeple gerçekliği kopyalamak ihtiyacında olsun ki? Dünyada var olmayan ve aynasız görünmeyen hiçbir şey aynada görünür olmayacağına göre,

kim kendilerine bakabilecekken güneşin, yıldızların ve geri kalan şeylerin objektif imgelerine ihtiyaç duyar? Dünyadan görünüşleri ayırıp yansıtan bir yüzeyde temsil etmekle kimin eline ne geçer? İşte bu Sokrat'ın aklının almadığı bir şeydir. Mimesisle elde edilen tek şey, görünüşlerin kopyalanması olsaydı, Sokrat'ın sanatın statüsü ile ilgili kafa karışıklığı son derece anlaşılır olurdu.

Ancak aynaların bile, onlarla mimesis sınıfına girebilecek olanlar arasındaki ilişki her ne olursa olsun, kayda değer bilişsel özellikleri vardır; sözgelişi, kendimizi onlarda görebiliyor ve onlarsız da göremiyor oluşumuz karşısında Sokrat, hayli duyarsızdır. Ayna imgelerinin bu asimetrisine takılan Hamlet, buradaki metafordan daha derin bir şekilde yararlanır: Aynalar ve -genelleme gereği- sanat yapıtları, bize onlardan yararlanmadan da bilebilecek olduğumuzu geri vermek yerine bir tür kendini açığa çıkarmanın aracı olur. Bu, üzerine bir an düşünmeye değer, karmaşık bir epistemolojiye işaret eder.

Leon Battista Alberti'ye göre -hangi otoriteye dayanarak bilinmez- eskilerin sanatsal temsil pratiğini başlatan Narcissus üzerine düşünelim. Eğer öyleyse, Sokrat, çağının görüşlerini yansıtmaktadır. Her ne kadar Narcissus'un kendine âşık olduğu doğruysa da başta âşık olduğu kişinin kendi olduğunu bilmiyordu. Başta âşık olduğu şey, kristalimsi ve pürüzsüz bir dereden -doğal bir aynadan- yansıyan, derinlerden kendisine baktığına inandığı olağanüstü ve çekici bir oğlan olarak görünen kendi imgesiydi. Bu, tutkulu şekilde çekici olanın kendi imgesi dolayısıyla da kendisi olduğu noktasına nasıl geldiğine dair spekülasyonlara girişmek çok cazip olurdu. Bu, aynadan görülen dünyayı, sadece (hareket eden resimler dünyası gibi) görebildiğimiz ancak içine giremediğimiz alternatif bir gerçeklik olarak kurgulamak mümkün olurdu. Bu durumda Narcissus'un ölümüne sebep olan tamamına erdiremediği aşk, onun tarafından anatomik sınırlamalardan başka bir sebebe referansla açıklanabilirdi. Halihazırda Tiresias'ın öngördüğü gibi- Sokrat'ın meşhur bilişsel emri "kendini bil"in bir tür kişisel muafiyetle izlenecek bir yol olduğunu sananlar için epistemolojik intihar başlığı altında eşsiz bir ders olacak şekilde kendi bilgisi sebebiyle ölmüştü. Sokrat bu değerlendirmeyi, görünüşlere kapılmanın bir örneği olarak hor görürdü. Zira Sokrat'ın ayna imgelerine ve -genel olarak da mimesise- yönelik ilgisi, onlara karşı çıkış niyetiyleydi. Narcissus'un kendi saplantısı başka bir şeyin değilse de *bunun* dersi niteliğindedir (gerçi, Narcissus'un, kendi sesine âşık olmayıp, bu kara sevdayı zavallı Echo'ya bırakmış olması kayda değerdir).

Bu, yine de, Sartre'ın konuya dair teorilerinden hareketle, bu yapıya dair belli türden bir analizi uyarlayacak olursak, kendi bilgisinin son derece sığ bir anlayışını yansıtır. Sartre öznenin bilincinde hallerinin doğrudan ve dolaysız türden bilgisini, öznenin nesnelere dair bilgisinden ayırır (ya da en azından felsefi açıdan ayırmış addedilir). Her ne kadar nesnelere dair bilgimiz de onların bilincinde olmayı gerektirirse de, kendimizin de bir nesne olduğunun ve neticede dünyada bir şey olduğumuzun bilincinde olmadan onların nesne olduklarının, dünyamızın şeyleri olduklarının bilincindeyizdir. Kendi kendinin bilincinde bir bilinç (ki Sartre açısından başka türlüsü mümkün değildir), Kendi-için (*Pour soi*), kendisinin bir "kendilik" olarak ve bilincinde olduğu nesnelerden biri olmadığının bilincinde olan bir varlıktır. Böyle karakterize edildiğinde, *Pour soi*'nın içsel yapısı kendi kendini herhangi bir nesne olarak kavramaya izin vermez zira salt şeylerin ait olduğu ontolojik düzenden radikal olarak farklı bir düzene aittir. Buraya kadar *Pour soi*, Berkeley'in *ruhuna*, nesneler de Berkeleyci *şeylere* benzer. Bundan başka bir varlık modu ve başkaları için nesne, Diğerleri-için (*Pour-atrui*) varoluşu olduğunu fark etmesi, *Pour-soi* açısından öngörülmemiş bir metafizik sürprizdir ve böylece kendini hep ayrı tuttuğu daha aşağı varlık moduna katılır. Fark ettiği başka bir şey de, bir içi ve bir dışı olmasına karşın Pour-*atrui*'nin deneyimi hiçbiriyle sonuçlanmaz, o metafizik olarak tarafsızdır.

Sartre bunu, bütün canlılığıyla anlatmak üzere bir röntgenci örneğinden yararlanır. Başta salt bir bakıştan ibaret olan bu röntgenci, bir anahtar deliğinden yasak manzaranın tadını çıkarırken, birden yaklaşmakta olan ayak seslerini duyar ve kendisinin de görüldüğünü anlar. Bir başkasının gözünden, bir röntgenciye ait olan dış kimliğini fark eder. Ahlaki değerlendirmeler bir tarafa, bu keşfin felsefi yapısı son derece etkileyicidir: Kendi nesne olmaklığımı bir başkasını özne olarak tanıdığımda fark ederim. O gözler sadece sevimli birer parça renkten ibaret değildir, aynı zamanda *bana bakmaktadır*. Bir dışım olduğunun keşfi –mantıksal olarak bundan ayrılamayacak şekilde– başkalarının da içi olduğunu keşfetmem sayesindedir. Başkalarının ona bakınca gördüğü yüzünü, şeklini ilk defa Thespia deresindeki yansımasında gören Narcissus açısından bu tanıma daha da karmaşık boyutlarda olmalıydı; zira o gördüğü şeye halihazırda âşık olmuştu. Onu, nesneliğe kıstıran bakış da yansıtan bir yüzeyin meditasyonu yoluyla ona geri dönen kendi bakışı olduğundan, kendi efendisinin kölesi olmuş ve şüphesiz, Sartre'ın "yararsız tutku" dediği, içi dışı bir olan kendi bilincinde şey olarak ölmüştür.

Durum ne olursa olsun, Hamlet'in, *Gonzago'nun Ölümü* aracılığıyla kralın vicdanını yakalamanın peşine düşerken aklındaki, aynanın kendini tanıma modu olarak işlevidir. Cladius'un tanıması, Narcissus'unkinden de karmaşıktır; çünkü o, izleyiciler arasında, oyunun onun kendi eylemlerinden ibaret tarihsel birtakım olayların kopyasını sunan bir ayna olduğunun farkında olan tek kişidir. Dolayısıyla Cladius, eylemlerinin başkasının bilincinde –Hamlet de dahil– birer nesne olduklarını bilmektedir ve o kritik anda Cladius, Hamlet'in utanç verici gerçeği bildiğini, dahası Cladius'un bunu biliyor olduğunu da bildiğini algılar. Bu, iki bilincin birbirini olağanüstü şekilde kıstırmasıdır; ancak tam da bu sebepten burada mimetik sanatlar söz konusu olduğu halde, iyi bir kuram olarak genellenmesi güçtür. Hamlet'in bir ayna olarak tiyatro oyunu imgesi, bağlam açısından yerindedir; zira krala ahlaki itibarı üzerine bir düşünüm sunmak derdindedir. Ancak kralın oyunla ilişkisi –Aristoteles okumuşlarsa– oyunu birtakım eylemlerin taklidi olarak ya da feminen şefkatin hareketliliğine ve politik el koymanın aldatıcılığına dair genelleyici bir atıf olarak gören ya da saray mensupları için bir tür oyalama olarak kabul eden seyircilerinkinden farklıdır. Şüphesiz hepimiz Rilke'nin, hayatını Apollo yüzünden değiştiren şairin aynadaki imgesini olağanüstü çarpıcı şekilde betimlediği Apollo'nun arkaik gövdesi şiirinde olduğu kadar olmasa da kendimizi bir sanat yapıtına yansıtılmış olarak görebilir, kendimizle ilgili bir şeyleri bu yolla keşfedebiliriz. Sanırım şair, heykelin gücünde kendi hilmiyetinin yansımasını gördü. "Da ist kein Steele, die dich nicht sieht."[4] Bir hafif meşrep, kendi düşüklüğünü bir Bakire tablosunda görebilir. Yine de, Sartre'ın analizlerinin de gösterdiği gibi, kendi bilincinin düzeni için sanata ihtiyacımız yoktur. Kulağa sığ da gelse, aynaların kopyalama işlevi, dolayısıyla taklit olarak sanat yapıtları konusuna geri dönmeliyiz. Platon açısından, nasıl göründüğümüzü, ne olduğumuzun yapısına yerleştirmek, muazzam bir metafizik ayar gerektirmiştir ve her durumda hem Platon'un hem de Shakespeare'in (son önermesinde) sanatı, görünüşleri, ayna imgelerini ve düşleri en alt ontolojik basamağa yerleştirmiş olmaları kayda değerdir: "Hayali bir debdebe soldu."[5]

Platon, tam olarak sanatın mimesis olduğunu değil de mimetik sanatın tehlikeli olduğunu öne sürmüştür, ancak bunu kavrayabilmek Platonik düşüncenin temelini oluşturan karmaşık metafizik yapılara hâkim olmayı gerektirir. Örneğin bu tür sanatın gerçeklikle arasında

4. " Bir yıldız gibi parladı, böylece seni göremeyeceği bir yer kalmadı." (y.h.n.)
5. William Shakespeare, *Fırtına*, Çev. Can Yücel, Papirüs Yayınevi, İstanbul,1996. satır 155. (ç.n.)

garip bir mesafe vardır. Burada Platon'un gerçeklikten kastı, esasen *formlar* olarak adlandırdığı gerçekliktir. Sonuçta sadece formlar gerçektir; çünkü onlar değişikliğe kapalıdırlar. *Şeyler* gelip geçicidir, şeylerin birer örnekleri olduğu formlar gelip geçmez –mutlaka örnekleri azalıp çoğalabilir– ancak formların kendileri bu örneklerden bağımsız olarak varolmaktadır. Dolayısıyla Yatak formu marangozlar tarafından çalışılarak bu genel formdan pay alan tekil yataklardan ayrı tutulmalıdır: Bu yataklar yataklıklarını adeta bu formdan pay almalarına borçludur ve bu durum onları örnekleri oldukları formdan daha az gerçek kılar. Yatak taklitleri ise, yataklığın örneği dahi sayılmazlar: Bunlar sadece yatakmış gibi görünür, görünüşün de görünüşü olmalarıyla gerçeklikten iki derece uzaklaşmışlardır; böylece ancak en düşük ontolojik statüde yer alırlar. Ancak sanatçıların yapıtları sanatseverlerin ruhlarını gölgenin de gölgesi sayılacak şeylerle okşayarak onların dikkatini sadece gündelik nesnelerin dünyasından uzaklaştırmakla kalmayıp aynı zamanda bu gündelik nesnelerin dünyasını anlaşılır kılan ve daha derin bir alanı oluşturan formlardan da uzaklaştırır. Felsefenin amacı tam da bu yüksek gerçekliğe dikkat çekmektir. Sanat ise bu dikkatin dağılmasının bir sonucu olduğu için sanat ve felsefe birbirine zıttır, bu da Platon'un felsefeye verdiği gerek entellektüel gerek ahlaki önemi göz önünde bulundurduğumuzda sanatın ikinci büyük suçuna dönüşür. Son olarak ise, büyümüş de küçülmüş bir terapist edası ve körkütük bir cehaletle Platon, sanatın bir çeşit sapkınlık olduğunu ima eder: *Olmaktan* aciz insanların, *son çare* olarak taklit ettikleri, bir şeylerin yerine geçen, yönünden sapmış, telafi etmeye yönelik uğraşlarıdır. Platon şunu sorar: Kim, bir nesnenin görünüşünü o nesnenin kendisine yeğler, kim gerçekte sahip olabileceği bir şeyin sadece resmiyle avunur veya bir şeymiş gibi davranmayı o şeyin ta kendisi olmaya tercih eder? Becerebilen *yapar,* beceremeyen ise *taklit eder.* Bu noktada Platon'u tam da böyle demiş sayabiliriz.

Platon'u takip eden tüm sanat tarihini bu üçlü suçlamaya bir yanıt olarak okumak, sanatçıların bir çeşit ontolojik yükselme, yani sanat ve gerçeklik arasındaki mesafeyi aşarak varlık ölçeğinde bir nebze artış sağlama ile uğraşmış olduklarını varsaymak mümkündür. Amerikalı sanatçı Rauschenberg bir keresinde şöyle demiştir: "Resim yapmak hem sanatla hem de hayatla ilişkilidir (bense bu ikisinin arasındaki boşlukta çalışmayı hedeflerim)." Belki de Rauschenberg'in bir zamanlar bir yatak sergilemiş olması tesadüf değildi, adeta Whitehead'in felsefe anlayışını sanata uygulayarak sanatın, Platon'a düşülen dipnotlardan ibaret oldu-

ğunu söylercesine, kimsenin içinde uyuyamayacağı, üzeri boyanmış ve dik olarak duvara monte edilmiş bir yatak. Bir marangozun elinden çıkmış bir yatağa daha yakın bir örneği aşağı yukarı aynı zamanlarda Claes Oldenberg üretmiştir; iğrenç plastik bir imalat olan bu yatakta uyumak normal şartlarda bir felaket olsa da bir sanatçı için, eğer gerçekten bir marangozdan Platon'un dediği kadar farklıysa, o kadar da fena olmayabilir. Bu işi sonuna kadar götürerek kendi yatağını bir sanat yapıtı olarak sergileyen ise sanatçımız J. olmuştur hem de Rauschenberg'in *kendi* yatağının yine de bir sanat yapıtı olduğunu vurgulamak için el altından üzerine damlattığı boya izlerine gerek görmeden. J.'ye göre yatağı hiçbir şeyin taklidi değildir: O bir yataktır. Şüphesiz ki bir marangoz tarafından üretilmiştir, ancak yatağı yapan marangoz olsa da sanat yapıtını üreten J.'dir. Her ne kadar o yatağa tıpatıp benzeyen yataklar sanat yapıtı değil, yatak sayılsa da J.'nin *Yatak*'ının bir sanat yapıtı olarak tartışılabilir başarısına karşın marangozla aynı seviyede durması her halükarda felsefi bir başarı sayılamaz.

O halde belki de sanat tarihini yeniden gözden geçirmemiz gerekir. Eğer hâlâ arada böyle bir boşluk *varsa* ve dahası eğer J'nin usulüyle bu boşluğu kapatmak sadece onun sanat yapıtları ve bunlara tıpatıp benzeyen gerçek nesneler arasında yeni bir boşluğa sebep oluyorsa, bu boşluğun kendisi her iki tarafındaki şeylerden daha ilginç olabilir. Diyelim ki ne tür bir boşluk olduğunu anlamak için taklitler ve gerçeklik arasındaki boşluğa baktık ve sonra da bunu güncel sanatçıların vazgeçilmezi olan sanat ve yaşam arasındaki boşlukla kıyasladık, belki de bu şekilde *aynı anda* hem sanatı hem de gerçekliği daha iyi kavrayabiliriz. O halde sanata bakışımızı bilinçlenmeye dayalı Shakespeareci komplikasyonlar ve metafizikle ilişkili Platonik kaygılardan arındırarak en ilkel haline getirelim: Sanat taklittir, ötedeki bir gerçekliğin kopyasıdır, bu gerçekliğin karşısında nesnenin aynadaki yansıması gibi durur. Beni bu antik kuramı incelemeye iten şey, taklit ve gerçeğin arasındaki boşluğun sanat ve yaşam arasındaki boşluğun değerlendirilmesinin daha açık bir şekli olabileceği gerçeğidir. Eğer her iki boşluğun da aynı türden bir boşluğun örnekleri olduğu ortaya çıkarsa etkileyici bir strateji geliştirmiş olacağız.

Benzerliğin, hatta iki nesne arasındaki tıpatıp benzerliğin bile, bu nesnelerden birinin diğerinin taklidi olduğunu göstermeyeceğini hepimiz biliriz. Kırmızı alanlar sergimdeki tüm örnekler, örneklendirmek için dizildikleri ilkenin mantığına göre birbirlerine benzemek zorundadır. Ancak her biri bunları betimlediğim ölçüde birbirinden bağımsız-

dır ve hiçbiri bir diğerinin taklidi değildir (gerçi salt kırmızı alanı mükemmel şekilde taklit eden ve onun tıpatıp aynısı olan bir resmini veya özgün örnekte, kabul görmüş sanat yapıtlarının kopyalarını ekleyebilirim). Aynı şekilde J.'nin yatağı herhangi bir yatağa benzeyebilir ancak hiçbirinin taklidi değildir: Kendisinin sabırla açıkladığı gibi o gerçekten sadece bir yataktır ve örneğin Van Gogh'un oda resimlerinde çizdikleri gibi bir yatağın kopyası değildir. Taklitler gerçeklikle zıtlaşır, ancak açıklamaya çalıştığım terimlerden birini taklidin analizinde kullanacak durumda değilim. Yine de Aristoteles'in kaleminden çıkan müthiş psikoloji çalışmasına göre "bu gerçek değil" hissi, taklide dayalı tasvirlerden alınan hazza açıkça katkıda bulunmaktadır. "Bazı şeyleri görmek bize acı verir" diye yazar Aristoteles *Poetics*'inde[6], "ancak bunlara tıpatıp benzeyen taklitlerine bakmaktan haz alırız, ister nefret ettiğimiz hayvanlar olsun, ister cesetler."

Öyleyse görülenin bir taklit olduğu veya bununla bağlantılı olarak gerçek olmadığı bilgisi bahsi geçen bu hazzın ön koşuludur. Demek ki bahsettiğimiz hazzın bilişsel bir boyutu bulunmaktadır ki bunu pek çok, hatta en yüksek seviyedeki hazlar için dahi söyleyebiliriz. Cinsel hazzın kısmen doğru partner veya en azından doğru cinsten bir partner ile yaşandığı inancına dayalı olduğunu söyleyebiliriz ve doğru varsayılan inanışların yanlış çıkmasıyla bu haz muhtemelen varlığını sürdüremez. Buna benzer olarak sanırım yediğimiz bazı şeylerden aldığımız hazzın dayandığı inanışlar da vardır, örneğin yediklerimizin *gerçekten* yediğimize inandığımız şeyler olduğuna dair inanışlar. Bu inanışların yanlış olduğunu öğrendiğimiz anda yediklerimiz ağzımızda küle dönüşür, örneğin Ortodoks bir Yahudi için domuz eti, bir Hindu için dana eti veya çoğumuz için (insanlar olarak tadımız ne kadar güzel olursa olsun) insan eti yediğini keşfetmenin böyle bir etkisi olacaktır. Arada fark olması o farkı tadabiliyor olmamızı gerektirmez, zira en azından insanlarda yemek yemenin hazları tat almanın hazlarından daha karmaşıktır ve Goodman'ın benzer bir durumla ilgili olarak ortaya koyduğu gibi farklı olduğu *gerçeğinin* bilgisi en nihayetinde bir şeyin tadında da fark yaratır. Ya da eğer fark yaratmıyorsa da bu ikisinin arasındaki fark kişi için yeterince önemli değildir ve ilgili inanışlar aldığı hazzı etkilemez.

Şüphesiz dana eti domuz etinin taklidi değildir -erkekler de kadınların taklitleri değildir, belli bir türden partnerle ilişkide olduğumuza inanırken, partnerimizin aslında farklı bir tür olduğu cinsel örneğimize

6. Aristoteles, *Poetika*, Çev. Samih Rıfat, Can Yayınları, 2010. (ç.n.)

dönersek eğer- bu örneklerde durum sadece yanlış bir inanış içinde olmak ve bir şeyi başka bir şey sanmaktır. Taklidi gerçekten ayıran şeyin erkeği kadından veya domuzu danadan ayıran şeye ne ölçüde benzediğinden emin değilim, bunun sebebi kısmen *gerçekliğin kendisinin* ne tür bir farklılaştırma özelliği olduğunu henüz bilmiyor olmam. Ancak taklitler konusunda duyulan hazzın kaynağının her ne anlama geliyorsa "gerçekten başka" olarak anlaşılması gerektiği çarpıcıdır ve bu kavram dolayısıyla bu türden haz alan herkese açık olmalıdır. Belki de çocuklar taklitlerden büyüklerin aldığı kadar haz alınıyorlardır, çünkü onlarda henüz bir gerçeklik fikri oluşmamıştır -veya gerçeklik kavramını edinmemişlerdir- ve taklitler onlara haz verse bile bu hazzın temelinde Aristoteles'in gözleminde olduğu gibi bunların taklit olduğu bilinci yoktur. Saf bir kişiye, onu kayıplara karışmış oğlu olduğunuza inandırarak, sanki oğluymuş gibi yaparak büyük haz verebilirsiniz, ancak bu kişinin hazzı, oğlunun taklitçisi olduğunuzu keşfetmesiyle beraber sönecektir ve bu ebeveynin hazzı Aristoteles'in bahsettiği hazzın, yani bir şeyin taklit *olduğunu* bilmenin zorunlu olduğu ve bu şeyin taklit oluşunun kısmen sebep verdiği hazzın tersi sayılır. Böylece bir kişi oğlunun taklidi olarak gördüğü birinden haz alabilir, bu haz taklit sandığının gerçekte kendi oğlu olduğunu keşfetmesiyle -Aristoteles'in deyişiyle "tanıma" ile- bambaşka bir hazza dönüşür. Dolayısıyla, taklitlerden alınan hazlar, fantezilerden alınan hazlarla aynı türdendir. Burada da fanteziyi kuran kişi haz aldığının, fantezi olduğunu açıkça bilir ve gerçek olduğunu sanarak kendini kandırmaz. Fantezi kuranlar bazen suçluluk duyarak marazi veya sadistik fantezileri olduğu için *kendilerinin* de öyle olduğunu sanır, oysa aslında fantezi kuranların çoğu fantezilerine denk düşen gerçeklikler karşısında dehşete düşeceklerdir. Aynı şekilde bizler de Aristoteles'in bahsettiği, nefret ettiğimiz hayvanlarla karşılaştığımızda dehşet duyar, heykellerini ise ne ne kadar gerçeğine yakın ise o kadar beğeniriz. Bundan, bu hayvanları aslında "derinlerde bir yerde" sevdiğimiz çıkarımı yapılamaz. Hazzımızın bir kısmı kesinlikle bunların *gerçekten olmadığını* bildiğimizdendir, Aristoteles'in devamında dediği gibi, taklit yoluyla öğrendiğimizden değil. Aristoteles burada bir açıklama yapar gibi gözükse de aslında konuyu değiştirir.

Bu tür bir hazzı yaşayanlar dolayısıyla sadece fanteziye -veya taklide- karşıt bir gerçeklik anlayışı olanlardır ve fantezilerimizi gerçekleştirmenin vereceği hazzın başka türden olacağını bilirler. Haz türleri arasında fark olmasa dahi ilki fantezilerden alınan haz olarak açıklanamaz zira fantezi ve gerçek arasındaki farkın hedonik düzeyde bir fark

olarak hissedilmediği bellidir. Hazzı tetikleyen fantezidir, ancak fantezi olduğu için değil. Dolayısıyla hem hazzın açıklamasının bilgisini hem de hazzın kaynağının öznesinin bilgisini varsaymak gerekir. Gerçeklik ve fantezi -veya taklit- arasındaki fark kavramı çocuklarda olduğu gibi henüz gelişmemişse veya bir delinin aslında çoğumuzun ancak hayalini kurabileceği şeyleri yaşadığını öne süren Platon'un bir kriterine göre delilerde olduğu gibi etkisizse yukarda bahsi geçen iki bilgi türüne de erişilemez. Bu durumda ortaya çıkan gerçekte domuz eti olanı dana eti sanmanın ötesinde bir inanç hatasıdır ve görüntü ile gerçekliğin arasındaki farkı öğrenmek, domuz ve dana veya erkek ve dişi arasındaki farkı öğrenmekten daha farklı ve sanki daha felsefî bir düzlemde öğrenilir. Bu farkın öğrenilmesine dair, özellikle sanat yapıtı ve gerçek nesnenin arasındaki farkı öğrenmeye benzeyişi dolayısıyla, en azından geçici de olsa bir açıklama yapmamız yerinde olacaktır. Her halukarda sanatsever kişi, Platon'un gerçekliği görüntüden ayırt edemeyen mağara adamına benzemez: Sanatseverin aldığı haz tam da fark edebilmesinin mantıksal olarak zorunlu olduğu bir farka dayalıdır.

Narcissus'a dönelim. Narcissus, suyun içinde gördüğüne inandığı şeye âşık olur: çekici bir delikanlıya. Bu noktada Narcissus için suyun içinde yaşayanlar ve kendisi gibi dışarda yaşayanlar olmak üzere iki türden delikanlı olduğuna inanmak mümkündü. Böylesi bir inancı temel alarak su insanlarına dair karmaşık bir antropoloji geliştirebilir, uzun gözlemler sonucu bize çarpıcı derecede benzeyen şekilleri ve davranışları olduğunu ancak tuhaf bir şekilde anizotropik ve yaralanamaz olduklarını keşfedebilirdi: Su delikanlılarına atılan mızrak kan çıkartmaz ve Narcissus'u delirtircesine su delikanlıları kucaklanamazlar. Narcissus gördüğünün bir yansıma olabileceği fikrine nasıl ulaştıysa antropolojiyi, fizyolojiyi ve hidrolojiyi büyük bir dertten kurtarmış, sadece optik bilimine ufak bir borç üstlenmiştir. Yansıma-delikanlılar, diye düşünür, delikanlı değil sadece delikanlı imgeleridir ve böylece Narcissus birdenbire öylesine bir yüklem ("yansıma") bulmuştur ki bu yüklem normalde öznelere eklenen yüklemlerin sebep olduğu türden çıkarımları vermez; şişman delikanlılar delikanlıdır, zayıf delikanlılar da delikanlıdır, ancak yansımadelikanlılar delikanlı değildir. Dünya, bu türden benzerlerle dolup taştığı için hepimizin er ya da geç böylesi yüklemleri belli sayıda öğrenmemiz gerekir. Bir gün bir çocuk annesine, geceleyin odasında bir kedi olduğunu ve kedinin onu yemek istediğini anlatır. Annesi şaşırtıcı ki her zaman gösterdiği korumacılığın aksine kedi avına çıkmaz ve bunun yerine oğlana rüya kavramını öğretir: Rüya-kedisi kedi değildir.

Bu tür yüklemlerin icat edilmesine harcanan kuramsal emeğe hayran kalmamak mümkün değildir. Kabilelerce insan rüyada görülenlerin gerçekten yaşandığına inanır ve bariz birtakım tutarsızlıkları şöyle açıklar: Uyku esnasında bir süreliğine beden terk edilip başka bir bedene yerleşilir, bu bedenle de *bizim* yaşamadık ama rüyada gördük dediğimiz deneyimler aslında *gerçekten* yaşanır. Çoğu insan tarafından rüyalara özgü kabul edilen çarpıklıklar ise –neyse ki– bedenden bedene geçmenin cefaları olarak açıklanır. "Neyse ki" diyorum; çünkü bunun alternatifi çarpıklıkları *dünyaya* yorarak gerçekliğin kendi yavan bedenlerimizle algılayabildiğimizden binlerce kat daha çetrefilli, çılgın metamorfozlar ve şekil değiştirmelerle dolu olduğuna ve ancak hayalini kurabileceğimiz şeylerin ete kemiğe bürünerek gerçekleştirilebileceğine inanırdık. Buna karşın rüya çarpıklıklarını kabilelerin yorumladığı şekilde açıklamak bilimsel olarak daha makul bir bakışa olanak verir. Rüyalarında gördüklerini günlük izlenimleriyle bağdaştırmaya çalışsalardı onlar için doğa kuralı diye bir şey pek olamazdı. "Bu bir rüya" önermesi, aynı "bu bir yansıma" ya da "bu bir eko" gibi dünyayı tanımlayan inanışlar sistemi için bir şok edici işlevi görerek dünyaya alındıkları vakit sistemi karmakarışık edecek çeşitli varlıkları farklı bir ontolojik alana iter. Tabii ki bu tür kavramlarımız olsa bile bazı durumlarda, hele ki bu durumlar gerçek dünyadaki mukabillerine ayırt edilemeyecek ve doğru dürüst sınıflandırılamayacak kadar benzediklerinde, bu kavramları uygulamak o kadar da kolay değildir.

Bunun bir örneği, Prospero'nun büyüsü tarafından kandırılarak gemilerinin yandığına ve fırtınaya tutulduklarına inandırılan zavallı seyyahlar. Böylesi felaketler olmayacak şeyler değildir, nitekim o curcunada deneyimlenen şeyin aslında sanrı olduğunu öne sürmek adeta çılgınlık sayılırdı. Hatta Prospero, olanları büyü ile yarattığını iddia ettiğinde *onu* deli olarak görmek daha mantıklıydı ve *Fırtına*'nın IV. perdesindeki oldukça ruhsuz alegorinin epistemik işlevi Ferdinand'a kendisinin, yani Prospero'nun, gerçekten bu tür güçlerinin olduğunu göstermektir: "Bu genç çiftin gözlerine/ sanatımdan bir örnek/sunmalıyım." Yoksa kim gerçeği hayalden ayırma konusunda kendine güvenini elden bırakıp ona inansın? Demek ki deniz kazasının "bu düşün asılsız yapısı"ndan daha büyük bir ontolojik değeri yoktur ve gerçekliğini onaylamaya dayalı tüm inanışların değiştirilmesi ve geçmiş olayların gerçek hikâyesinin yanılsamaya dayalı karşı olgusal hikâyeden kurtarılması gerekmektedir. Denizde çıkan yangına ve batmış gemiye inanırken birdenbire görüş alanına giren sapasağlam gemiyi açıklamak ne kadar zor olurdu, bir dü-

şünün. Bu olay kendisi de neredeyse "rüya" ve "yansıma" ile aynı mantıksal düzlemde yer alan büyü konsepti dolayısıyla karmaşıklaşsa da felsefede koskoca skeptisizm sorunsalını ortaya çıkaracak kadar ağırlık taşıyan bir meseledir. Bizi ilgilendiren yüklemler, yani tekabül ettikleri şeyin *hakikatsiz* bir şey –yalancı dostun dost olmaması ya da yalancı hamileliğin hamilelik olmaması gibi– olduğunu ifade eden yüklemler, her zaman hayali bir dünyayı gerçek dünya sanabileceğimizi düşünen Descartes'a göre de olduğu gibi, yalancı bir *x*'in dışardan bakıldığında *x* sanılacak kadar *x*'e benzediğine göre yalancı bir *x*'i *x* olarak algılama ihtimalini açık bırakırlar. *X*'in taklidi olan bir şey yalancı bir *x* olacağı için mimetik sanat Platon'un şüpheci aklına daimi yanılsamalar ihtimalini getirir. Tabii ki yalancı şeyler hakkındaki inanışların illaki yanlış inanışlar olması gerekmez ve ileride tekrar gözden geçireceğimiz bir ikircim olması sebebiyle şunu da söyleyebiliriz ki yanlış bir cümle nasıl yine de bir *cümleyse* yanlış bir inanış da bir *inanıştır*.

Her halukarda, yanılsamayla ilgili durumlar bir kenara, Platon'u mimetik eserler konusunda rahatsız eden muhtemelen bu betimsel yalancılık stigması olsa da "sanat yapıtı" kavramının uygulandığı objeleri (bu objeler aynı zamanda taklit olsalar bile) gerçeklikten ayırma görevini aynı şekilde görüyor olduğunu düşünememiş olsa gerek; sanki bazı şeylerin taklit olmasa dahi gerçeklik dışı olarak sınıflandırılabilecekleri Platon'un aklına hiç gelmemişti.

Belli bir eylemin ardından "niyetim bu değildi" gibi bir ibarenin geldiğini düşünelim. Bu ibare bahsettiğimiz eylemi niyetle yapılmış olan benzer bir eylemin uyandıracağı değerlendirmeler ve tepkiler çerçevesinden uzaklaştırır. Aynı etkiyi şu ibareler de yapar: "Sadece şakaydı" veya "sadece bir oyundu" veya "sadece eğlence olsun diye" veya sonuçta "bu bir sanat yapıtı". O halde bir sanat yapıtı olduğu halde tıpkı bir yatağa benzeyen çünkü gerçekten bir yatak olan J.'nin yatağı hakkında ne diyeceğiz? J. bize buyrun yatın, hiç sakıncası yok vs. demektedir. Biz ise ihtiyatlı bir şekilde teklifini kabul ederiz, ihtiyatlıyızdır; çünkü yatakları nasıl kullanacağımızı çok iyi bilsek de aynı zamanda sanat yapıtı olan yataklarla ne yapacağımızdan hiç ama hiç emin değilizdir. Zaten alelade bir yatakla ilgili böyle güvenceler vermek epey *şaşırtıcı* olurdu. Her halukarda oyunlar, büyüler, rüyalar ve sanat, kavramsal olarak birbirine çok yakın olup dünyanın dışındadırlar, dünyaya tam da bizim incelemeye çalıştığımız türden benzer bir mesafede dururlar. Tabii ki taklidi bu şekilde tanımlamak onu anlama yolunda bizi sadece belli bir yere kadar götürebilir, zira taklitlerin yalancı bir nesne olmasının yanısıra

gerçek nesneleri *temsil etmek* gibi daha önemli bir görevleri de vardır. Ancak temsil kavramının da kendine göre bir ikircikliği vardır ve daha fazla yol almadan bunu da gözden geçirmemiz yerinde olur.

Temsilin özellikle üzerinde durmak istediğim iki ayrı anlamı, Nietsche'nin tragedyanın doğuşunun orijinali Diyonizyak ayinler olan gösterilerden kaynaklandığını düşündüğü tartışmasında ortaya çıkar. Bir şeyi dini olarak tanımlamanın onu en azından rutin gerçekliklerden ayırt ettiğini kabul edersek –kutsal su, alelade bir damla su olsa bile sadece su sayılmaz– (Dionisos Korusu gibi) kutsal bir alanın sınırları ve resmi olarak sanat tabir edilen şeylerin alanı arasında mantıksal bir paralel çizebiliriz. Bu paralellere kısa sürede dönmek üzere, şimdilik sadece Nietzsche'nin kuramını ele alalım. Şunu hatırlamamız gerekir ki Diyonizyak ayinler katılımcıların sarhoşluk ve cinsel oyunlar yoluyla kendilerini Dionisos'la bağdaştırılan bir çoşkunluk haline soktukları orji-vari etkinliklerdi. "Neredeyse her seferinde" diye yazar Nietzsche *The Birth of Tragedy*'de[7] "bu festivallerin temelinde ölçüsüz cinsel ahlaksızlıklar yatardı... en korkunç vahşi içgüdüler salıverilir, hatta bana her zaman en *dehşet verici* karışım gibi gelmiş o şehvet ve zalimliğin birleştiği noktaya gelinirdi." Amaç kısaca rasyonel yetileri ve ahlaki engelleri köreltip benlikler arasındaki sınırları yıkarak tanrının kendisini katılımcılara göstereceği doruk noktasına ulaşmaktı. Her seferinde tanrının gerçekten orada olduğuna inanılırdı, bu da *temsil*in ilk anlamıdır. Belli bir zaman sonra bu ayinler yerlerini sembolik mizansenlerine, yani trajik dramaya bıraktılar. Sonradan koroya dönüşecek katılımcılar ayinin gerektirdiği hareketleri yapacaklarına dansı taklit ederek bir tür bale yapmaya başladılar. Ayinin doruk noktasında önceden olduğu gibi Dionisos ortaya çıksa da bu tanrının kendisi değil onu temsil eden bir kişiydi ve Nietzsche'nin düşüncesine göre bu sahte tezahür anı trajik kahramanın evrimleşmemiş halidir. Bu ise temsilin ikinci anlamıdır: Bir şeyin temsil edilmesi başka bir şeyin yerine geçmesidir, millet meclisinin vekaleten bizi temsil etmesi gibi.

Tabii ki hakiki bir tanrının bir tür grup ruhuna mistik bir şekilde gözükmesi ile bahsi geçen tanrının taklit edilmek suretiyle bir grup seyirciye sembolik temsili arasında dağlar kadar fark var. Ancak benim dertlerim tarihi veya dini-psikolojik değil kavramsal ve burada beni etkileyen şey temsilin bu iki anlamının *görüntünün* iki anlamıyla yakinen benzeşmesidir. Görüntünün *birinci* anlamı, nesnenin kendisinin görünmesidir; örneğin akşam yıldızının gökyüzünde belirmesi ve görüle-

7. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Elif Yıldırım, Oda Yayınları, 2012. (y.h.n.)

nin akşam yıldızının kendisi değil de "sadece görüntüsü" olduğunu söylemenin saçma olması durumu. *İkinci* anlamı ise, belki Platon gibi, görüntüyü gerçeklikle kıyasladığımız ve örneğin güneş olduğunu sandığımız bir şeyin aslında "sadece bir görüntü", mesela güneş benzeri bir biçim, bir parça ışık çıkması durumunda oluşur. Ayin katılımcıları Dionisos'un kendilerine *birinci* anlamda göründüğüne inanıyorlardı ve eğer biri bile "sadece bir görüntü" olduğunu düşünseydi, ayinin başarısız olduğuna kanaat getirirlerdi. Helenik başkalaşımda ayinlerin belli bir mesafeden bakıldığı trajik mizansenlerdeki Dionisos ise *ikinci* anlamda görünür. Eğer bir izleyen görünenin *gerçekten* bir tanrı olduğuna inansaydı, sadece bir görüntü olduğu (gerçek olmadığı) ona söylenirdi; eğer ilk kişi haklı çıksaydı, ikinci kişi tiyatro kurallarının feci şekilde ihlal edilmiş olduğunu hissedebilirdi. Tanrıların tiyatro sahnesinde ne işi var?

Bu ikircikliğin epey karmaşık olduğunu ve sadece verdiğimiz örnekle sınırlanmadığını düşünüyorum. Genelde sanat kavramı temsilin veya görüntünün ilk anlamıyla bağdaştırılmıştı ve muhtemelen bu sebepten sanat sık sık büyü ile ilişkilendirildi. Sanatçının mevcut bir gerçekliği, yabancı bir maddeden tekrar gerçekleştirme gücü vardı; taştan bir tanrı veya bir kral gibi. Çarmıha gerilmeyi, inananların olayın kendisi gibi görebildikleri, mucizevi şekilde tekrar var edilmiş, sanki -aynı olay- her an her yerde tekrar meydana gelebilirmiş gibi karmaşık bir tarihi kimliği olan bir tasvir, biraz belki tanrı Krişna'nın aynı anda sayısız kızla sevişebilme efsanesi gibi. Böylesi bir inancın dışında ikonoklazm telaşını veya put yasağını neyle açıklayabiliriz? (Platon'a göre formlar, görüntülerinde mevcuttu ve dolayısıyla görüntülerde az ölçüde de olsa bir gerçeklik payı vardı; fakat bunun üzerine Platon, görüntüleri ve gerçekliği *karşılaştırarak* ikircikliği iki tarafından da istismar eder.) Her halukarda bir şey çarmıha gerilmenin temsili olmaktan çıkıp sadece çarmıha gerilmeyi temsil eden basit bir resme dönüştüğünde, kendini ona adamış olan topluluk bir dilim mistik tarihin şahitleri olmayı kesip bildiğimiz seyirciye, kilisenin duvarları ise neredeyse, Nietzsche haklıysa eğer, kutsal alan sınırlarının mimari türevleri olan tiyatro duvarlarının mimari kardeşleri sayılan galeri duvarlarına dönüşür.

Bir temsilin daha modern kuramına göre yerine geçtiği şeyi içinde barındırdığını söyleyen antik kuram belki de bir hikâyenin -veya bir resmin- *içeriğinden* bahsetmeye devam edişimizde gramatik bir açıklama bulur. Buna göre bir şeyin Marx'ın resmi veya O'nun hikâyesi olması gramatik olarak bir şeyin bira(nın) şişesi veya balıklar(ın) sürüsü

olmasıyla aynı kefede sayılır ve burada kullanılan "-ın" dilbilimcilerin derin ilgeç öbeği dediği şeydir. Öyle gözükür ki bu ikisi arasındaki fark birinin -diyelim ki O'nun hikâyesinin- tamlayan durumuna getirilebilirken "biranın şişesinin" böyle bir işe yaramayacağıdır (bir şişe bira içilir ama şişenin kendisi içilmez). Ancak bu durum bence yanıltıcıdır. Zira "O'nun hikâyesi" ikirciklidir: Gerçekten genç bir kadının cinsel olarak aşağılanmasını anlatan o sadistik hikâye olabilir. Ama O'nun anlattığı herhangi bir hikâye de olabilir: Aynı şekilde "Wellington Dükünün resmi" gerçekten Goya'nın yaptığı Demir Dükün portresi olabilir, ama aynı zamanda Dükün koleksiyonundan herhangi bir parça da olabilir, belki de portrenin ta kendisi, ki o durumda Dükün, kendisinin resmi olur ve buradaki "Dükün resmi" Dükün resimleri arasında hangisini kastettiğimizi belirten yüklem işlevini görür: Goodman'ın tirelerle "Wellington-Dükünün-resmi" yüklemini oluşturacağı türden bir durum.

Eğer mimetik temsillerin önceden düşünüldükleri anlamda yani bir şeyin kendisinin temsillerinden türemiş olduklarını varsayarsak, ilk durumda, insanın kendinde şeyin mevcudiyetinde bulunduğuna inanması mümkün olduğu kadar, mimetik temsillerle bağlantılı olarak (tarihsel olgularla tezat olduğu kuşku götürmez), iki temsilin birbirine benzediğini, dolayısıyla da ikinci durumda gerçek olduğu düşünülen şeye benzediğini varsaydığımızda buna inanmamak da mümkündür. Zira görünüşte hiçbir şeyin değişikliğe uğraması gerekmemiştir. Sadece insanın görünüşleri ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair kavrayışımızın değişmesi yeterli olmuştur. İlk durumda ilişki, bir özdeşlik ilişkisidir -görünüşü görmemizin şeyi de gördüğümüz anlamına geldiği- diğer durumda ise gerçeklik ile temsil arasındaki boşluğun açıldığı ve temsilsel ya da betimsel kapasitesi bakımından anlaşıldığında, dil ile gerçekliği, birbirinden ayırdığı düşünülen boşlukla aynı değilse de kıyaslanabilir bir belirleme ilişkisidir.

Temsilin bu çift yönlü anlamına tekrar tekrar göz atacağım, ancak şimdilik öncellikle mimetik form ile ilgileniyorum. Bir şey, egemen kriter benzerlik bakımından gerçeklikle yeterli bir benzerlik gösterdiği savlandığında onun mimetiği olarak ele alınıp, temsil olarak anlaşıldığında, belli türden hatalar da olanaklı hale gelir. İnsan, gerçekliği taklidi ile karıştırabilir ya da daha doğru bir deyişle insan, taklidi belirttiği gerçeklik sanabilir ve farklı bir ontolojik düzlemde ancak birisi için uygun olacak tavır ve beklentileri diğerine yönlendirebilir. Kendini mimetik bir programa adamış olan sanatçılar, bu türden ters hatalara karşı ön-

lem almalıdırlar. Tiyatronun işlevlerinden birisi de sahnede tanık olunanı bir mesafeye koymak ve buna çok benzer bir şeyin gerçek olması durumunda işletilen inanç çerçevesini adet uyarınca dışarıda tutmak olmalıdır.

Estetler, ruhsal mesafe kavramında bir fayda bulmak üzerine çok düşünmüşlerdir. Tavırların değişiminin bizimle, ilgili olduğumuz nesne arasına koyduğu, pratik tavır olarak adlandırılan şeyle zıtlığında düşünülmüş, özel bir yalıtımdır bu. Bu ayrımın temeli, sanki herhangi bir nesneye yönelik iki farklı tavır takınılabileceğini ve neticede, sanat ve gerçeklik arasındaki farkın farklı türden şeyler arasında olmaktan çok farklı tavırlar arasında bir fark olduğunu, dolayısıyla da neyle ilişkiye girdiğimizden çok, nasıl girdiğimiz ile ilgili olduğunu akla getiren, Kant'ın *Critique of Judgement*'ında[8] bulunabilir. Açık ki bu görüşe dair, söz konusu nesnelerin sanat yapıtı değil; salt, pratik dünyayı tanımlayan yararlılık ağında bir rol oynayan şeyler olduğu başta olmak üzere söylenebilecek çok şey vardır. Uygulanabilirliği askıya almak her zaman mümkündür; geri çekilip nesneye dair yansız bir görüş varsaymak, şeklini, rengini görmek, her tür fayda düşüncesinden uzaklaşıp ona, o her ne ise o olduğu için hayranlık duymak. Ancak bu herhangi bir şeye uygulanabilecek düşünümsel bir yansızlık tavrı olduğundan, her ne kadar olası değilse de, (pratik emeğin *Zeugganzes*[9] inden tüm araçların alındığını ve estetik düşünümün nesnelerine terfi ettirildiğini düşünün) tüm dünyayı, estetik mesafe boyunca, bir gösteri, bir komedi ya da başka bir şey olarak görmek mümkündür. Ancak tam da bu sebepten sanat yapıtları ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bu ayrım temelinde açıklayamayız.

Bu arada benim şahsi düşüncem, estetik tavrın takınılmasının, birtakım gerçeklikleri ruhsal bir mesafeye koymanın –sözgelişi polisin göstericileri copladığı bir isyanı bir tür bale ya da uçaktan atılan bombaların patlamasını, mistik krizantemler olarak görmekteki gibi– yanlış ya da insanlık dışı olacağı durumların da olduğudur. İnsanın ne yapması gerektiği sorusu sorulmalıdır. Paralel nedenlerden, kanımca sanatta temsil edilmesi neredeyse ahlak dışı olan şeyler tam da ahlaki açıdan yanlış bir mesafeye yerleştirilmiş olacağından. Tom Stoppard bir keresinde, pencerenin önünde bir adaletsizlik gördüysen yapabileceğin en az faydalı şey, onunla ilgili bir oyun yazmaktır, demişti. Ben daha da ileri giderek, müdahale etmekle yükümlü olunan adaletsizlikler hakkında oyunlar yazmanın yanlış olduğunu söyleyeceğim zira bu tam da ruh-

8. Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2011. (y.h.n.)
9. İkna edici bütün. (y.h.n.)

sal mesafe kavramının tarif ettiği türden bir mesafeye yerleştirir izleyiciyi. Diane Arbus'un fotoğrafları da zamanında buna benzer bir eleştirinin konusu olmuştur. Bu, şüphesiz ruhsal mesafe nosyonunda bir şeyler olduğunun kabulüdür; ancak bize çerçevesini çizmeye çalıştığımız ayrım konusunda yardımı olmaz. Yine de belki şu kadarı söylenebilir; sanat yapıtı ancak estetik tavrın nesnesi olabilir, kesinlikle pratik tavrın değil. Ancak bu, sanatın sıklıkla -sözgelişi sanat olarak, didaktik, ıslah ve terbiye edici ya da rahatlatıcı olarak- faydalı rollere büründüğü gerçeğine ters düştüğünden, bu kuram sanat tarihinin ancak belli dönemlerinde geçerli olacak bir tarafsızlık gerektirir. Şüphe yok ki ilgisiz yüksek Barok sanatının amacı, hiçbir şekilde ilgisiz olarak algılanmak olmadığı gibi insanların ruhunu değiştirmekti. Bu sebeple, "ruhsal mesafe miti" dediği şeye, bizi sahnedeki eylemlere müdahale etmeye kalkmaktan alıkoyanın, gizemli bir tür tavırdan ziyade bir oyuna nasıl bakmamız gerektiğini biliyor olmamız, diyerek itiraz eden George Dickie'nin[10] polemiğini bir bakıma onayladım. Tiyatronun adetlerine hâkimiz; bir tiyatroda geçiyor olması bizi onun "gerçekten olmadığına" inandırmaya yetiyor.

Tiyatronun bilindik çerçevesi, bir tırnak işaretininkiyle benzerlik gösterecek türden bir işleve hizmet eder. Tırnak işareti, aynı cümlede -salt bahsedilmesi değil de- iddia edilmesi durumunda uygun olan tavırlar bakımından içeriği nötralize ederek, onda içerileni, sıradan konuşma söyleminden ayırır. Alıntılayanın söylediği ya da yazdığı sözlere karşı sorumluluğu yoktur zira alıntılama edimine dahil ettikleri (kendi kendini de alıntılıyor olabilir fakat bu, kendini tekrar ediyor olmaktan farklı bir dilsel edim düzenidir), onun sözleri değildir. Aslında sanat alanında da buna paralel özellikler bulunabilir: Resim çerçeveleri ya da vitrinler, sahneler gibi, işaret ettikleri görgü kuralları bakımından insanları, başkalarının gerçekmiş gibi nitelendirdiği şeylere, öyleymiş gibi tepki vermemek konusunda özel olarak bilgilendirmeye yeterlidir. Sanatçılar da bunu sonuna kadar kullanır ve ancak bir ilüzyona sebep olmak ya da sanat ve yaşam arasında devamlılık hissi yaratmak niyetinde olduklarında kuralları çiğnerler; sözgelişi, Guercino tarafından yapılan Aziz Petrinella'nın defnedilmesi resminde, tablonun alt kenarı, bilfiil mezarın kenarına denk getirilmiş ve resim aslen bunun üzerinde sergilenmişti.

Şüphe yok ki mimesis kavramı, illüzyon yaratma projesine dönüşür ve Platon'un mimetik sanat ile ilgili kaygılarında kısmen bu olanağın

10. George Dickie (d. 1926): Analitik sanat felsefesi geleneğinin en önemli filozoflarından biri. (ç.n.)

tehlikesi rol oynar; ancak seyirciler açısından yerinden etmenin adetleri açıksa, asıl mimesisin kendisi bu adetlerin yokluğunda harekete geçebilecek inanışları yasaklar. Diğer taraftan, tam da adetlerin anlaşılmış olduğuna dair güven, mimetik sanatçının mimesisi en uca taşımasına olanak verir ve her neyi görünür kılacaksa onun, ilgili parantezler dahilinde, gerçeklikte karşısına çıktığı gibi olması için elinden geleni yapar. En büyük problemi şöyle ifade edilebilir: Paranteze alınacak olanın yeterli derecede gerçeğe uygun olması ve sonucun, gerçekliğin kendisi sanılmaması garantilenerek taklit edilenle anında özdeşliğin temin edilmesi. Tabii projenin geri tepmesi de her zaman mümkündür. Bir aktörün diğerini gerçekten bıçakladığını varsayalım, diğer aktörler alkışları kabul ederken, bıçaklanan aktörün cesedi etrafında kan birikirken, perdenin önünde, yerde sırtüstü kalabilir ve seyirci, bunu bir gerçekçilik egzersizi ve Guercino'nun tablosundakine benzer bir fikirle illüzyonun perdenin inmesinden sonra sürdürüldüğü çarpıcı bir fikir olarak düşünür ve bütün saflığıyla alkışlamaya devam eder. Parantezler, inancın güçlü engelleyicileridir.

Bu tür bir sapkınlık bir tarafa, şu kadarını söylemek güvenlidir: Niyet edilen gerçeklik derecesi ne kadar büyük olursa, bunun gerçeklik değil sanat olduğunu hatırlatan dışsal işaretlere duyulan ihtiyaç da o kadar büyük olur. Yapıtın gerçekçiliği azaldığında, bu tür bir ihtiyaç da azalır. Orson Welles'in 1930'lardaki ünlü radyo yayınını hatırlayın. Radyo dinleyicisi samimiyetle dünyanın Marslılar tarafından işgal edildiğine inanmıştı. Dinleyenlerden hiçbirisi için bunun gerçek değil de bir simülasyon olduğunu anlamanın kolay bir yolu yoktu (televizyonda olsaydı ekranın altından bir yazı geçebilirdi ancak radyo yayınında buna benzer bir şey yapmak mümkün değildi zira iki şeyi aynı anda görmemiz mümkünken, duymamız mümkün değildir). Tiyatroyu sokağa taşıdığınızda da aynı durum geçerlidir. Bu insanların gerçek eylemler içindeki gerçek insanlar değil rol yapan aktörler olduğunun, izleyiciler açısından çok açık olduğuna güvenmek gerekir. Maske, özel kostüm, makyaj, karakteristik tonlamalar ve benzeri araçlara duyulan ihtiyaç bu sebepledir. Gerçekçi oyunlarda, gerçekçi kostümler, sanatsal illüzyonu artırırken sokak oyunlarında, seyirci mi tanık mı oldukları konusunda emin olmayan seyircilerin kafasını karıştırabilir. Benzer değerlendirmeler, üniforma ve benzeri özel kıyafetlerin önemine de işaret eder. Tanıdığım bir doktor, her sabah tren istasyonuna kadar koşu yapmaktadır ve sıradan kıyafetler giyip, doktor çantası taşıdığı için her seferinde gideceği yere kadar bırakılma teklifi alır. Oysaki spor kıyafetleri

içinde olsa başına bu gelmezdi –koşu yapanlar bir yere koşmuyordur, sadece koşuyordur– ama o zaman da doktor çantası, kıyafetiyle ters düşerdi. Adamın biri 114. caddenin ortasında dikilip fil sesi çıkarsa ya da köpek gibi havlasa deli olarak değerlendirilir; ama sahnede olsa böyle bir şey kimsenin aklına gelmez zira hayvan taklidi yaptığını ama bir hayvan olduğuna inanmadığını ya da 114. caddenin ortasında havlarken kendini ne sandığını bilirdik. Dolayısıyla sanatın, bu türden (Meyer Shapiro'nun deyimiyle) mimetik olmayan özelliklerinin –mimetik sanatı bir olanak olarak ortaya koyan olması bakımından– felsefi rolünü abartabileceğimizi sanmıyorum.

Şimdi, Nietzsche'nin tarihsel spekülasyonu bakımından teatral tarihini göz önüne alarak düşünmeye devam edelim. Diyelim ki, Nietzsche'nin incelemesinde, akıl yoluyla tragedyayı mahvetmiş olmakla suçladığı, kötü adam Euripides'in zamanında, tiyatronun adetleri Atinalı izleyiciler tarafından yeterince içselleştirilmiş olduğundan, dramalarından, yaşamda karşıtını bulamadığı her şeyi bertaraf ettiği bir arınma programına girişebilmiştir. Nietzsche onun, "Akılsal olmayan hiçbir şey güzel değildir" inancında olduğunu ve aslında Sokrat ile bağdaştırdığı akılsallık programını darmatik yapıtları üzerinden Euripides'in yürüttüğünü iddia etmiştir. Bu yüzden koroyu tamamen saf dışı bırakmamışsa da mimetik açıdan inandırıcılığını yitirecek derecede işlevsiz kılmıştır, ne de olsa gerçek hayatta hiçbirimiz kaderimizi başkalarının işine burnunu sokan gürültülü bir anonim grubun mevcudiyetinde yaşamıyoruz. Tabii ki tragedyalarda koronun bilişsel bir işlevi de vardır. Kahramanın ne düşündüğünü bilmek bu işlevin bir parçasıydı örneğin ve dinleyici koronun ilettiği bu bilgi sayesinde neler olup bittiğini daha iyi anlayabilirdi. Bu enformatif işlev önemliydi; tek soru, daha "doğal" yollarla nasıl icra edileceğiydi. Kahramanın, tümüyle inandırıcı şekilde en derin ihtiras ve korkularını ifşa edeceği dert ortağının –yüzbaşı ya da hizmetçi– görevi de tam da buydu. Benzer sebeplerle, birbirimizin davranışlarını rasyonalize etmek için inanç ve pratiklerinin yönetimini fazla çaba sarf etmeden benimseyip gerekçelendirebilelim ve yaşamlarımızdaki karşılıklarını tanıyıp içselleştirebilelim diye kahramanlar da törpülendi ve daha çok sıradan insanlara benzediler. Böylece anlayabileceğimiz tiplerle değiştirildiler. Ev hanımları, kıskanç kocalar, sorunlu ergenler ve benzerleri ile anlaşılır tragedyalardaki karakterler banalleştirildi. Bu, Nietzsche'nin Estetik Sokratizm dediği şeydir. Tabii bu sıradan kişiler, Euripides tarafından en sıra dışı durumlara itilerek neredeyse ahlak mantığının sınırları zorlandı. Bununla belli bir gizem, pek şüphe götür-

mez şekilde feda edildiği gibi, Nietzsche'nin görüşüne göre, sanat için elzem olan bir şeylerin de rasyonalite uğruna üstü çizilmiştir. Kendi zamanında Nietzsche, bu gizemin sanata Wagner'in operalarının mitik içeriğiyle geri döndüğünü iddia etmişti; rasyonel izaha meydan okumuyorsa ve anlamı bir şekilde elimizden kaçmıyorsa, sanat değildir.

Sonunda Euripides, sıradan yaşam kategorisi bağlamında kavranabilir bir sanatsal yüzey elde etmiştir. O halde sanat, tam da olanaklı olana benzemesi bakımından, taklittir. Bu bir anlamda Sokratizm ise de *Republic*'in[11] 10. kitabında Sokrat tarafından sorulan şu soruyu karşısında bulur: Sanatın, içsel içerik bakımından yaşamla arasındaki farkın belirmesine engel olacak kadar ona benzer olanı barındırmasının anlamı nedir? Halihazırda sahip olduğumuz bir şeyin kopyalanması, hangi iyiye ya da ihtiyaca yanıt verir? Nelson Goodman, yüzyıllar sonra kim bu dünyanın aynısına ihtiyaç duyar, diye sorar ve karakteristik hazır cevaplığıyla ekler: "Bu allahın belası şeylerden biri yeterli." Bir haritanın, belli bir gerçeklikle ilişkili olarak yolumuzu bulmamıza yarayan bir tür kopya olduğu söylenebilir. Ancak Lewis Carroll'ın açıkça belirttiği gibi, bir harita bir ülkenin kopyası değildir bu nedenle ki birinde kaybolmuş olmamız diğerinde de öyle olduğunu göstermez. Dahası buradaki düşünce, yaşamın kendisinin sanat için harita gibi bir şey olmasıdır zira yaşama atıfla, yaşamın kopyası olarak ortaya konmuş olan sanatta yolumuzu buluyoruz. Harita analojisinin sunabileceği bilişsel savunma, sanat söz konusu olduğunda hükmen mağlup olur ve anında bir karşı program kendini belli eder. Eğer sanatın herhangi bir işlevi olacaksa, tam da yaşamla ortak olarak aynı olmayan bir şeyin kullanılması yoluyla olmalıdır ve bu da Euripides'in programı tarafından kolaylıkla alt edilebilir olmamalıdır. Sanatın ancak süreksiz olduğunda sanat olduğunu söyleyecektir bu karşı kuram. Böylece mimetik sanat, Sokrat'ın sorusunun baskısı altında tam da başarısız olduğunda –yaşam gibi olduğunda– başarılı olur. Ancak o zaman da bu, içini boşalttığı işlevini yerine getirmede başarılı olması anlamına geleceğinden, bunun mimesis yoluyla olmaması gerekir. Euripides'in ikilemi işte budur.

Sanatı, gerçeklik ve onun taklitçi replikaları arasındaki uyuşmazlıktan ibaret sanan, ikilemin üstünden gelme çabalarına aşinayızdır. Euripides'in tam ters yöne gittiği iddia edilir ve bunun bedelini de bir yankı ya da gölge gibi aylak ve parazit bir şey üreterek ödemiştir. Bunun yerine taklit, sanatsal bir program olarak hükmettiği sürece kimsenin gerçeklikte karşılığını bulmak hatasına düşemeyeceği kadar sanat ol-

11. Platon, *Devlet*, Çev. Mehmet Ali Cimcoz, Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2011. (ç.n.)

makta ısrarlı nesneler yapalım. Taklit olandan aldığımız haz, daha önce de belirtildiği gibi, onların gerçek şeyler değil taklit oldukları bilgisine dayanır. Adamın birinin, kargaları taklit ederek çıkardığı ve karga sesinden –sıradan bir karga sesinin kendisinden ya da bir karganın bir başka kargayı taklit ederken çıkardığı sesten almadığımız– (minör) bir haz alırız. Adamın beceriksiz olmaması gerekir, en azından kulağa çalınan bir karga sesine, orijinaline yakın bir ses çıkarabilmelidir; yoksa bize haz vermesi beklenilen (minör) sanatsal işaretler çarpıtılarak beceriksizliğinin engeline takılır. Öte yandan biz de bunun neyin taklidi olduğunu anlayacak kadar karga sesini biliyor olmalıyız. Yoksa Aristoteles'in ortaya attığı gibi hazzın taklitten kaynaklanmayan bir sebebi olabilir; örneğin kuru gürültü. Bu durumda söz konusu hazzın kaynağı olan sesi kargaların mı, karga takliti yapan adamların mı yoksa yemek borusu daraldığı için sesi kargaların sesinden ayırt edilemeyen adamların mı çıkardığının önemi yoktur.

O halde taklit durumunda, yukarıda taslağı çıkarılan, karşı Euripidesçi programın ürünü değillerse, çeşitli hata olanakları vardır. Bir sanat yapıtının başarılı olması halinde, gerçekte onunla karıştırılabilecek hiçbir şey olmadığını varsayabiliriz. Hatta Platon'un dahi, kendi kahramanından daha mistik bularak, şu ya da bu sanat düzeninin parçası olarak gördüğü için onaylabileceği bir sanat yapıtı mümkün olabilir. Bu durumda, Estetik Sokratizm adına defedilen biçimsizlikler, bu sefer sanatsal bir kararla, birer birer geri çağrılabilir: İnsan, kendi kendinin bilincinde bir odunluğu *işler*, kasti bir arkaizm, operatik bir yanlışlık ve falseto, izleyicimizi (eğer bizimkinden çok farklı dünyalarda yaşamıyorsa ve yarattığımız şey, bu dünyadan kopuk da olsa onun dünyasının devamı değilse) bile isteye maruz bırakacağımızın düşünülemeyeceği bir yanılsama tehlikesinin belirtilip vurgulanması. Ancak sanatçının dünyasından bir izleyici için sanatçının, beceriksiz karga benzetmecisi gibi başarısız bir taklitçi olmadığı ve amaçlarının başka olduğu açık olmalı. Bir an, kazara kutuların ters yüzlerini, gömleğinin kollarındaki kartları gösterip duran sonuç olarak da gösterisinin sağlaması gereken iyi niyetli aldatmacayı vermeyi başaramayan beceriksiz bir sihirbazı düşünün. Bu adamı kasti şekilde gömleğinin kollarındakini gösterip kutularının sahteliğini açıkça ifşa eden bir diğeri ile karşılaştırın. Daha sonra adam, sanatını bir adım daha ileri götürür ki bu kafa karıştırıcı olabilir çünkü hokkabazlığın banal adetleri ile uyuşmaz. Eğer herhangi bir yere illüzyon yerleştirilecekse bu, alışıldık şekilde göz ve el arasına olmayacaktır. Bu, karşı Euripidesçi sanatta Nietzche'nin –eğer haklıysa– örnek

olarak gösterdiği Wagner'in halihazırda, bir avantajı vardır, o da sanatlar arasında en az akla yatkın olan operayı kullanması. Üyelerinin normalde şarkı söylediği ve belki de sadece eğlence olsun diye konuştuğu topluluklar için Euripides'in katı realist oyunları soyutluk açısından ne ise, opera da bizim için odur. Her durumda, bu yeni kuramda sanatın özü, günlük hayatta işimize yarayan ilkelerin basit birer devamı yoluyla anlaşılamayacak olanda yatmaktadır. O halde sanat, kaçınılmaz olarak gizemli olacaktır ve önceden olduğu gibi, Euripides'in tragedyanın ölümünün koşullarını hazırladığı iddiası, onu akıl adına gizemden arındırmasındandır.

Bunun ciddi bir kuram olduğuna hiç şüphe yok ve son derece ilginç ve bazı durumlarda çarpıcı önem arz eden sanat, bu yola başvurmuştur. Ancak felsefî açıdan yaklaşıldığında ve en başta, mimetik kuramın bir tür paraziti olmak suretiyle kavramsal olarak onunla iç içe geçmiş olduğu değerlendirmeleri bir kenara bırakıldığında, sorunsuz olmadığı da açıktır. Dahası, eski adetlerin geri getirilmesi, güncel izleyici için anlamlarının eskisi için ne ise o olacağı beklentisi içinde yapılamaz çünkü; bu arada değişmiş olan sadece drama değil aynı zamanda toplum olacaktır. O halde çağdaş izleyici, yeniden devreye sokulan adetlerle, bunların gerçekten adetleri olduğu ve sanatsal –ve teatral– deneyimin anında kabul edilen parçaları olarak görüldüğü geçmiş toplumlara kıyasla, zorunlu olarak farklı bir ilişki kuracaktır.

Bunlar önemli noktalar olmakla birlikte benim ilgilendiğim şey bu değil. Beni ilgilendiren şunlardır: 1) Gerçeklikten kopuk, ancak seyirci tarafından gerçekliğin yeni bir parçası olarak tanımlanan bir nesneyi ayırt etmek ne demektir? Gerçekliğin her bir yeni parçası –yeni bir tür ya da icat– sanata katkı olarak mı değerlendirilir? 2) Peki J.'nin nesneleri, sözgelişi, çağdaşlarının üzerinde uyuduğu tüm yatakların bir benzeri olan (sürrealist süslemeleri ya da lüzumundan fazla boyaması olmayan, salt yatak olan) eski yatağı? Benzerlerinden onu ayıracak ya da onlardan kopuk olduğuna işaret edecek hiçbir özelliği olmayan eski yatağı. J.'nin yatağı her ne kadar orijinal bir sanat yapıtı olsa da onun orijinalliği gerçeklikten kopuk olmasından ileri gelmiyor zira böyle bir kopukluk göstermiyor dolayısıyla orijinalliğini de bu kuramın aradığı yerde bulmamız mümkün olmuyor. 3) Son olarak, teatrallik adetlerini değişmez olarak varsaydığımızda, onlar tarafından paranteze alınan *her şey*, gerçekliği taklit etsin ya da etmesin, yaşamdan kopuk olsun ya da olmasın, salt parantezin içine alınmış olmak bakımından sanattır. Ancak o zaman da sanat yapıtı olmanın nesnenin kendine özgü özellikleriyle değil de onu

sanat yapıtı olarak sunan adetlerle ilgisi olmalı. O halde, Nietzsche tarafından öne sürülen mimesis programı kadar, karşı mimesis programının da sanatın özüyle alakası yoktur. Bu da bizi salt kurumsal bir çerçeveyle baş başa bırakır gözükmekte: Bir adamın sırf kurumsal olarak tanımlanan koşulları yerine getirmesi bakımından koca olması ve dışarıdan herhangi bir adamdan farklı görünmemesi gibi, birtakım kurumsal koşulları yerine getirdiğinde bir nesne, dışarıdan sanat yapıtı olmayan, sıradan bir nesneden farklı görünmese de sanat yapıtıdır. J.'nin yatağı örneğinde olduğu gibi. Bu bizi başladığımız yere geri götürür, sınır konusundaki açıklık bizden hâlâ kaçmaktadır.

Buna yorum getirmeden önce, sanatçılar gerçeklikle uğraşırken gelenek parantezlerinin içinde olup biten ikilemleri dramatize etmeye değer. Euripidesçi ikileme göre, birisi mimetik programı tamamlamışsa, gerçeklikte karşımıza çıkabilecek türden bir şey üretmiştir. Ancak bu, gerçekliğe o kadar yakınsa, neyin onu sanat yaptığı sorusunu gündeme getirir. Öte taraftan, programın temizlediği mimetik olmayan ögeleri abartmak yoluyla ikilemden kaçma çabası, gerçekliğe hiç benzemeyen bir şeyle sonuçlanır ve biraz önce ortaya atılan soru şaşkına döner. Ancak bu sefer, neredeyse aynı kuvvette başka bir şey baki kalır: Diyelim ki her orijinal şeyin *ipso facto* sanat yapıtı olmasının ve gerçekliğin sanat dışında bir yoldan da zenginleştirilmesinin mümkün olduğunu varsaymak istiyoruz. Aşırı olarak gerçeklikten kopuk bir şeyi, gerçekliğin başka bir parçası değil de sanat olarak ayırt edilir kılan ne kalmıştır?

Örneğin kullanımı, sıradan bir ev hanımının el becerilerini aşmayan, her hane için ekonomik ulaşabilirlik sınırları dahilinde bir ev aleti olarak, konserve besinleri pratik bir olanak haline getiren bir iyiliksever tarafından tasarlanıp üretilmiş ilk konserve açacağını düşünelim: Bir benzeri daha önce görülmemiş olan bu ekonomi ve yararlılık modeli, muciti tarafından, oldukça düşünceli şekilde artık aşina olduğumuz tirbuşona eklendi. Bunlardan birini yüzeye çıkaracak olan geleceğin arkeoloğu, bunun metale işlenmiş bir adak olup olmadığını merak edebilir. Ancak ben bu olanaktan çok, ortak kanıya göre sanat yapıtı olmayan bu konserve açacağının, orijinal bir form olarak gerçekliği zenginleştirmesi ile ilgileniyorum. Şimdi varsayalım konserve açacağını icat eden mucidin *Eureka* dediği an, bundan bağımsız olarak bir sanatçı, konserve açacağının şeklen aynısı olan bir sanat yapıtı üretmiş olsun. İşte *Chronique des beaux arts*'tan tercüme ettiğim bir eleştirmenin coşkulu değerlendirmesi:

Kısa, çirkin, keskin ve şaşırtıcı şekilde meşum uzantılarının katılığı, agresif bir erkeksilikte vücut bulmaktadır ve giderek küçülen anlamsız burgu ile biçimsel ve sembolik bir kontrast da bunun altını çizmektedir. Bu burgu serbestçe salınabilmekle birlikte bir aksa fikse edilmiştir ki bu da saf beyhude bir kadınsılığı temsil eder. Bu iki motif güçlü ve tek bir kompozisyonda birbirlerine bağımlı olarak bir arada tutulmaktadır böylece, sıradan malzemesi ve minyatür boyutlarına karşın evrensel ve umut doludur. Boyutları ile orantılı bir kıymeti olsaydı bir parça mücevher gibi, ufkunu yitirirdi zira mesajı, insanlık durumunun ortak paydası olan kadın ve erkeği ilgilendirmektedir. Eğer çok büyük olsaydı (onun özsel anıtsallığını kabul etmeliyiz), kahramanlaştırma yoluyla temasının kozmik banalliğini abartmış olurdu. Hayır, boyut ve şekil birlikte imgeyi pekiştirmekte ve yoğunluklu bir başyapıtı ithal etmekte: Donatello'nun St. George'u ve Brancusi'nin Mlle. Pogany'si tarafından tanımlanmış ısrarlı ve kararlı chef d'oeuvres[12] çevresinin saygın bir üyesi, bereketli dehasından nice önemli yapıtın fışkırdığı, J.'den muazzam bir önerme.

Bir sanat yapıtı olarak, bu kadar muazzam şekilde alımlanmış bir nesne, sanat kuramcılarının bir sınıf olarak sanat yapıtlarında bulunması gerektiğini düşündükleri her özelliği barındırmalı: Belirli bir amaçtan yoksun amaçlılık ya da örneğin Belirgin Biçim[13] gibi. Aslında cahilin biri tarafından konserve açacağı olarak kullanılabilecek bir nesneden bahsediyoruz. Ancak asıl soru, nasıl olup da söz konusu nesnenin bu türden özellikleri varken onunla tam olarak benzer olanın –ilk konserve açacağının– bu özellikleri taşımamasıdır. Birbirinin şekil, boyut ve içerik bakımından aynısı olan iki nesneden birinde Belirgin Biçim bulunurken nasıl oluyor da diğerinde olmuyor! Doğrudur, her iki nesne de estetik mesafeye yerleştirilip estetik takdir bakımından değerlendirilebilir, ancak öngörülebilir şekilde, bizim peşinde olduğumuz, estetik mesafe yoluyla ortaya çıkarılabileceklerin dikey ayrımıdır. Sanat yapıtları ve salt şeyler arasındaki ayrımın anlaşılmazlığı... O halde bu kuramların hiçbiri, çizgiyi çizebilmemize salt orijinalliğin tarihsel olgusundan daha çok yardım etmeyecek zira her iki nesne de kendisinden önceki ile kopukluk içinde. Burada yorumlandığı şekliyle orijinalliğin alakasızlığı, belki de tarihsel düzeni bir nevi farklı ele alınmasıyla, daha da çok vurgulanabilir. Varsayalım ki burada *La condition humaine*[14] adını vereceğim ilk konserve açacağı, soylu benzerinden birkaç ay önce dünyamıza girmiş olsun. Öyleyse? Kendinden beklenir şekilde J., bu tür

12. Büyük şef. (ç.n.)
13. Belirgin biçim, Clive Bell'in "Significant Form" kavramının çevirisidir. (ç.n.)
14. İnsanlık durumu. (ç.n.)

saçmalıklardan tiksinir ve sayesinde yapıtını Franfurter Kunsthalle'ye bir milyon marka yakın bir fiyata sattığı, *Chronique*'deki eleştiriyi hor görür.

O halde, sanki Euripidesçi ikilem, aslen kışkırtıldığı yer de olan spektrumun diğer ucundan, başka bir şekilde, tekrar ortaya çıkıyor gibidir. Sanatta devrimlerin, bu spektrum tarafından tanımlanan iki uç arasındaki -aşırı gerçekçilikten, aşırı gerçekçiliğe- salınımlar üzerinden betimlendiği düşünüldüğünde, *hangi* yöne gidersek gidelim, ikilem kaçınılmaz gibi görünüyor. Belki de sanatı, gerçek dünyanın özellikleri ile zıtlığı ve karşılaştırılması bakımından ele aldığımız özellikleri üzerinden tanımlamaya devam ettiğimiz sürece ikilem sonsuza kadar kaçınılmaz kalacaktır. Ancak o zaman da ölümcül şekilde kaçınılmaz olmalıdır diyebiliriz; zira karşılaştırmalı ve karşı karşıya getirici özellikler de bir kenara bırakıldığında, bir sanat kuramını neyin üzerine oturtacağız? Bu soruyu ele almak istediğim şekil budur: Zira, ancak bu haliyle, diğer bütün ciddi felsefi sorularda olduğu gibi çözümü, olguların yayılımı açısından herhangi bir çözüme zalimce dirençli olduğu zeminden başka bir zemine geçilmedikçe, halihazırda ele aldığımız zeminden bakıldığında tanımlanamayan bir yönde algılanmadıkça, mümkün görünmeyen bir bilmeceye benzemektedir. Buraya kadar elimizdeki tek şey, bu diyalektik komedinin kendi kendini sahnelemesine izin verilen uzamda tanımlanan "adetlerdi." Bu doğal olarak bir sonraki yanıtı gündeme getiriyor ki o da sanat ve gerçeklik arasındaki farkın salt bu adetlerle ilişkili olduğu ve adetler neyin sanat yapıtı olmasına izin verirse onun sanat yapıtı olduğudur.

Bu kuramda bir hakikat öğesi vardır ama bana yine de sığ görünmektedir: J.'nin, tartışmanın başındaki eşitlikçi tepkisinin delili olan "sanat yapıtı olmak" onurlu bir yüklem midir? Onur bana adetlerin konusu gibi gelmektedir. Ama bu onur kazanılmıştır ve soru bir şeyin bu onuru nasıl hak ettiğidir: Peki ya yenilginin koşulları nelerdir? Öyle olgular yok mudur ki ne olduklarını bildiğimizde, bağlı oldukları nesne, kim ne derse desin sanat yapıtı olarak diskalifiye edilebilsin. Varsayın ki önümüzde duran ve bir resme benzeyen ve resmedildiğine inanmış olsak bizde anında tesir yapacak olan şeyin -sözgelişi Rembrant'ın *Polish Rider*'ında belirsiz bir kadere doğru yol almakta olan yalnız figür gibi- resmedilmedi, sadece birisinin "ne olacağını görmek istediği için" üzerine döner bir mekanizma yoluyla santrifüjden bir dolu boya boca etmesi sonucu bir tualin üzerine fışkırtılmasıyla ortaya çıktığını öğreniyoruz. Olan şey şudur: Bir tür istatistiksel mucize sonucu, boya molekülleri

kendilerini öyle şekilde ortaya dökmüştür ki sonuçta dış görünüşü itibariyle, tarihin en derin sanatçılarından birine ait, tarihin, insanın uğruna yaşamını tanımlayacağı kadar derin resimlerinden birine tıpatıp benzeyen bir şey üretilmiştir. Şimdi soru, bunu bilerek, rastgele ortaya çıkmış olan bu nesneye sanat yapıtı demeye hazır olup olmadığımızdır. Peki, varsayalım ki birisi öyle olduğunu beyan etti ve J.'ye göre de öyle. O halde soru şu, *Polish Rider* da benzer bir beyanla mı sanat yapıtı olmuştur, eğer öyleyse onun hakkında hükmen sanat yapıtı yapıldığının ötesinde söylenebilecek fazla bir şey yoktur. Yoksa *Polish Rider*'ın bire bir aynısı olmasına karşın, bu nesnenin yoksun olduğu birtakım özelliklerinin tanınması yoluyla mı sanat yapıtı olmuştur? Bu özellikler neler olabilir? Eğer onlar yoluyla sanat yapıtı olduysa, ne tür bir sanat kuramı hem *Polish Rider*'ı hem ona tıpatıp benzeyen şaşırtıcı boya sıralanımını hem de J.'nin yatağına benzer nesneleri içine alabilecek kadar geniş bir çerçevede iş görebilir? Bu iki örneği de içine alacak genişlikte bir sanat kuramı olabilir mi, öyle ki neticede sanatın genel bir kuramı olmasın? Varsayın ki aslında meselenin özü, sanat dünyasının vatandaşları arasında, bir şeyin salt öyle olduğu beyan edildiği için sanat yapıtı olarak onurlandırılması suretiyle ayrımcılık yapmak olsun: O durumda bu ayırt edilemez iki sanat yapıtı arasındaki derin farkı nasıl açıklayacağız. Ya da bu kazara meydana gelmiş nesneye, ayırt edilemez olduğu emsali gibi, "özne tarihinin en derin tablolarından birisi" demeye hazır mıyız? Kanımca değiliz. Zira gerçekten derin midir? Yoksa J.'nin yapıtı tarzında boş ve sığ mıdır? Bunlar, geleneksel sanat kuramından hareketle yanıt verebildiğimiz sorular değildir; o halde daha ileri gitmeliyiz.

Bölüm 2.
Bağlam ve Nedensellik

Ayırt edilemez sanat yapıtlarının –en azından gözün ve kulağın belirleyebileceği anlamda ayırt edilemez– varolması gerekliliği, tartışmayı başlattığımız bir dizi kırmızı kare dolayısıyla ortada. Ancak bu olanak kanımca ilk olarak edebi yapıtlar bağlamında en azından Borges tarafından *Simgesel Şair, Pierre Menard* adlı başyapıtında tanınmıştır. Burada Borges, iki yapıt fragmanını tarif eder; ilki Cervantes'in Don Kişot'undan[1] bir parçadır, diğeri ise sözgelişi grafik bir anlamda –Cervantes'in fragmanının iki kopyasının olabileceği kadar– Cervantes'in değil de Pierre Menard'ındır.[2]

1. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Kişot*, Çev. İsmail Yergüz, Engin Yayıncılık, 1994.
2. Jorge Louis Borges, *Don Kişot*'un Yazarı Pierre Menard, *Yolları Çatallanan Bahçe* kitabından, Çev. Fatih Özgüven, İletişim Yay., 1995. (ç.n.)

Burada sanat yapıtının kimliğine dair aşina olunan bir metafizik sorunsal karşımıza çıkar. Farklı baskıları bağlamında düşünüldüğünde bir şiirin ortaya çıkarabileceği türden bir sorunsal. Birbirlerine özdeş midirler yoksa tek başlarına birer kimlikleri mi vardır? Örneğin, herhangi bir şiirin basılı olduğu bir kitabın bir kopyasını yakabilirim, ancak bunu yaparak *şiiri* yakmış olmam zira sayfa zarar görmüştür şiir değil. Başka bir kopyanın içinde varolmayı sürdürmesine karşın farklı bir kopyanın içindeki şiir ile basılı olduğu sayfanın yakıldığı şiir basitçe özdeş olamaz. Aynı sebepten şiir, yakılan sayfalarla da özdeş değildir. Bu hemen şiirin kopyalarıyla ilişkisinde Platonik formun kopyalarıyla ilişkisini akıllara getirir. Buna göre kopyaları zarar görse de form etkilenmeden kalır, zira form mantıksal olarak yıkılamaz olandır; çünkü ebedidir, paralel bir akıl yürütmeyle Şiirin Kendisi de mantıksal olarak yakılamaz görünmektedir. Çoğu zaman şairler ve filozoflar sanat yapıtının fiziksel varlığı ile ilişkisini yüzeysel olarak düşünmüşlerdir. Sartre *Nausea*'sının[3] sonuna doğru Roquentin'in yaşamını otantik olarak yeniden kurmak için radikal varoluş biçimlerinden kaçabilir. Örneğin özel, övgü dolu bir yerde ikame edebilir olması düşüncesiyle sanat yapıtı –sonunda bu bir roman olur– yaratmaya giriştiren ruh halini düşünün. Roquentin, "One of These Days" şarkısının oldukça derme çatma kaydını duyunca kaydın çizik olduğunu ama şarkının sayısız kereler aynı ya da benzer disklerde çalınmış olmasına karşın çizilmediğini zira şarkıların kayıtlar gibi eskimediğini, bunun da şarkının güftecisini de bestecisini de kurtardığı notunu düşmüştür.

Şu inanç yaygındır ve sanat yapıtlarını bir sınıfta toplar: Hamlet'i oynayan adama olgun bir domatesle *vurabilirim* ama Hamlet'e vuramam, bunu yaparken tam da umut ettiğim gibi izleyicilerden bazıları bunu komik bulursa, güldükleri Hamlet değil aktördür; zira o, bu saldırıdan hasar almadan kurtulur, çünkü Laertes tarafından olmadıkça dokunulmazdır. Yeats, bir sanat yapıtına dönüşerek doğanın mutasyonlarından kaçabileceğini öngörür –"Bir kere doğanın dışına çıkınca bir daha asla girmeyeceğim/Doğal olanın formuna"– ve tam da gelgitlerin seksüelleşmiş dünyasının verimliliği ile sanat aleminin değişmezliği arasındaki çelişkiye dikkat çeker. Keats, aynı temayı "Ode to a Grecian Urn" de duyulmayan melodilerle (sadece Bakire ve Âşık tarafından duyulan) ve ebedi olarak kirletilmiş olan gelin ile işler. Schopenhaeur da sanatı benzer şekilde yüceltir; iradenin –Platoncu benzerlerinden ontolojik soyutlukları bakımından biraz farklı– sıkıştırmalarından formlar dünyasına

3. Jean Paul Sartre, *Bulantı*, Çev. Selahattin Hilav, Can Yayınları: İstanbul, 2010. (ç.n.)

bir kaçış olarak görür. "Sanat, deha işidir" diye över ve ekler: " saf tefekkür ile kavranan dünyadaki fenomenler arasında en özsel ve kalıcı olan ebedi düşünceleri tekrarlar ve üretir." Bütün bunlar övgü dolu kuramlardır ve ironik şekilde sanat yapıtlarına tam da Platon'un formlara kıyasla sanat yapıtlarında mevcut olmadığını iddia ettiği birtakım muhteşem özellikler bahşetmektedir. Ancak şimdi sadece, bir şarkının kayıtları ile arasındaki ilişkinin, bir hava raporunun kayıtları ile arasındaki ilişkiyle aynı olmasına tekrar dikkati çekmeye değer. Eski Yunan bir kuyumcu ustasının yaptığı sahte diş, ustanın elinden çıkabilecek sahte herhangi bir şey doğanın ne kadar dışında ise, o kadar dışındadır. Bir şiir ve onun çeşitli kopyaları üzerinden ortaya atılan problem, tavukların çiftleşmesini konu alan, tarımla ilgili bir kitapçık üzerinden de dillendirilebilir (Vermontlu çiftçi pekâlâ lanet olası kitapçığı yakabilirsiniz ama raporu yakıp ortadan kaldıramazsınız, diye söylenebilir). Ve belki de bütün bu kavram karmaşası, içinden çıkılamayan tümeller tartışmasının basit bir tezahürüdür. Bu bakımdan mesele her ne olursa olsun, Borges tarafından tanımlanan ve biri Menard'a biri de Cervantes'e ait olan iki yapıt, ayırt edilemez kopya sınıfları oluşturur. Bu sınıfllardan biri Cervantes'in diğeri de Menard'ın yapıtlarının kopyalarını içerir. Her ne kadar bu kopyalar birbirinden oldukça farklı yapıtların kopyaları da olsa, Cervantes'e ait bir kopyayı Menard'a ait bir kopya ile karıştırmaktan kolay bir şey yoktur. Cervantes'e ait iki kopya aynı yapıtın kopyalarıdır; aynı şekilde Menard'a ait iki kopya da öyle. Oysaki Menard'a ait bir kopya ilc Cervantes'e ait bir kopya, aynı yapıta ait iki kopyadan farklı görünmez. Hal böyle iken onları *farklı* yapıtların kopyası kılan nedir? Leibniz'e ait bir kurama göre eğer iki şey tıpatıp aynı özellikleri taşıyorsa özdeştir. Özdeşlik de zaten şu demektir: F bir özellikse ve *a, b*'ye özdeşse; *a* her F olduğunda *b* de öyledir. Buradan çıkan sonuca göre, eğer söz konusu yapıtlar aynı özelliklerde iseler özdeş olmalıdırlar. Ancak Borges'in iddiası, aynı özelliklerde olmadıkları yönündedir. Tek ortak özellikleri, gözle görülenlerden ibarettir. Tek tek sanat yapıtları söz konusu olduğunda gözle görülen özellikler ile ilgili durum daha da kötüdür. Borges'in verdiği örneğin üzerimizde bıraktığı felsefi etkiler bizi, bakışlarımızı şeylerin yüzeylerinden kaydırmaya ve belirgin sanat yapıtları arasındaki farkların, eğer yüzeyde değilse, nerede olduğunu sormaya zorlar.

Borges bize, Menard'ın *Kişot*'unun Cervantes'inkinden daha incelikli olduğunu söyler. Her ne kadar Menard'daki her kelime, karşılık gelen bir pozisyonda Cervantes'te bulunabilirse de Cervantes, Menard ile kar-

şılaştırıldığında daha kaba sabadır. O, "şövalyelik kurmacasını, ülkesinin zevksiz taşralı gerçekliğinin karşısına koyar." Öte yandan Menard (*öte yandan*!) gerçeklik için "Lepanto ve Lope de Vega'nın asrında Carmen'in memleketini" seçer. Şüphesiz bunlar aynı yer ve zamanın betimlemeleridir ancak onlara yapılan atıflar tarz olarak farklı zamanlara aittir, öyle ki Cervantes'in İspanya'dan "Carmen'in memleketi" olarak bahsetmesi mümkün değildir; çünkü Carmen, bir 19. yüzyıl edebi şahsiyetidir ve Menard bu sebepten kendisine aşinadır. "Ülkesinin zevksiz taşralı gerçekliği" Menard'ın kitabına uygulandığında yanlış bir nitelleme olur; çünkü sözü geçen ülke İspanya iken Menard bir Fransızdır. Menard'ın şövalyelik kurmacasını karşısına alması gülünç olurdu çünkü bu edebiyat halihazırda Cervantes tarafından yerle bir edileli çok olmuştu. Menard tarihi bir roman örneği olarak *Salambô*'nun dolaylı bir nitelemesini yapabilse de Cervantes'in bu tür bir niyetinin olması mümkün değildir; ne de olsa o, Shakespeare'in çağdaşıdır. Borges, "tarzdaki tezat da çok canlıdır" diye yazar: "Menard'ın –neticede çok yabancı– arkaik tarzı belli türden bir yapmacıklıktan muzdariptir. Zamanının İspanyolcasını rahatlıkla kullanan selefinden farklı olarak." Menard kendi (kendi!) *Don Kişot*'unu tamamlayacak kadar uzun yaşasaydı, Cervantes'in hayalini tatmin etmeye yetecek sayıda karaktere fazladan bir adet daha eklemek zorunda kalacaktı. Bu karakter, "Otobiyografik Fragman"ın (Menard'ın davası için sözde eşsiz olan) yazarı olacaktı. Ve benzerleri. Buradaki mesele sadece, bu kitapların farklı zamanlarda, farklı yazarlar tarafından, farklı milliyetlerde ve edebi niyetlerle yazılmış olmaları değildir. Bunlar dışsal unsurlar değildir zira bütün grafik ayırt edilemezliklerine karşın, bu yapıtların tanımlandırılmasına ve nitelendirilmesine yararlar. Bu demektir ki yapıtlar, kısmen edebiyat tarihindeki yerlerinden kısmen yazarlarıyla kurdukları ilişkilerden oluşur ve bunlar eleştirmenler tarafından genelde yapıtın kendisine dikkat çekmek adına gözden kaçırılır. Borges'in bu anlamda sanat ontolojisine katkısı muazzamdır. Buna göre, bu etmenler yapıtın kendisinden ayrılamaz zira yapıtın *özüne* işlemiştir. O halde, grafik benzeşimlerine karşın, bunlar son derece farklı yapıtlardır. Sözde Kasti Yanılgı'nın ithamlarının, Menard'ın edebi başarısını nasıl atlattığı sorusu üzerinde düşünmeye değerdir.

Görme yoluyla ayırt edilemezlikleri bağlamında bu iki yapıtın birbiriyle ilişkisi üzerine bir an düşünebiliriz. Kırmızı kare serimizdeki –hepsi bağımsız birer yaratım ürünü olarak değerlendirilebilecek– yapıtların dışsal benzerlikleri tümüyle tesadüfidir zira *Kierkegaard'ın Ruh Hali*

yapıtının ressamının *İsrailliler Kızıldenizi Geçerken* hakkında hiçbir bilgisi yoktur. Öte yandan Menard'ın yapıtı bir tesadüf mucizesi değildir: Cervantes'in yapıtının önceden var olması, Menard'ın yapıtının açıklamasında yer alır. Dahası, Menard selefinin selefi olduğunun farkındadır. Menard'ın durumu, Rodin'in, *Porte D'Enfer*'daki *Ombres*'lerinden birinin kırk yıl önce bir İtalya seyahatinde Sistine Şapel'de gördüğü ve hayran kaldığı Adem figürünün doksan derece çevrilmiş bir kopyası olduğunu keşfetmesi vakasından farklıdır. Çünkü onun, yazdığı şeyin kelimesi kelimesine Cervantes'in yazmaya koyulduğu şey olduğunu *keşfetmesi* gerekmemiştir. Menard'ın amacı son derece aşina olduğu bir yapıtı yeniden yaratmaktı. Bu sebepten ürettiği şey bir yapıttı ve onundu. Bir kopya değildi zira herhangi bir aptal da Cervantes'in yapıtını kopyalayabilir ve sonuçta o, kopyadan başka bir şey olmadığı gibi orijinal yapıtın edebi değerinden başka bir değer de taşımaz. Bu, sadece bir tür kopyalama becerisi gerektirir ve kopyacı tıpkı bir fotokopi makinesi gibi salt bir teksir mekanizmasından ibarettir. Hiçbir edebi yeteneği yoktur. Oysaki Menard'ın edimi, etkileyici türden bir edebi başarıdır.

Bu kadar ünlü bir yapıtın sahteciliği akıllara Wellington Dükü'ne "Wellington Dükü benim" demekteki avanaklığı getirir. Bu bir fiyasko olurdu. Menard'ın izleyicisinin zeki olması gerekir ki yapıtını okuduklarında orada Cervantes'in yapıtının tarihsel bir öge olarak içerildiği bir gerçekliğin yazıldığını fark etsinler. Böylece sonra gelen yapıtın konusunun bir kısmının, kendisinden öncekine atıfta bulunduğu anlaşılsın. Menard'ın yapıtı orijinalin bir alıntısı da değildir. Kopya ile alıntı arasında bir farka da işaret edilmeli, nitekim öne sürüldüğü üzere kopya basitçe orijinalin yerine geçer ve onun bütün yapısını ve dünyayla ilişkisini devralır. Aynı mektubun kopyalarından biri eline ulaşan bir grup insan, aslında aynı mektubu almıştır ve her bir alıcının, mektubun ortaya koyduğu enformasyonla kurduğu ilişki kesinkes aynıdır. Ancak bu alıcılardan biri kendi bir mektup yazıp, eline ulaşan mektubu alıntılarsa, yazdığı şey kopya olmaz zira onun yazdığı mektupta işaret edilen, mektubun işaret ettiği şey değil eline geçen mektuptur. Sonuç olarak, bu ikinci mektup hem konu hem de anlam bakımından ilk mektuptan farklıdır. Genel bir doğru olarak, alıntıların, alıntılanılanlarla aynı özellikte olmadıkları kabul edilir. Birtakım özellikleri barındırıyor olarak bir şeyi *gösterirler* ancak bu, onları da bu özelliklere haiz kılmaz. Bir alıntı, ışıltılı, derin, espirili ya da kurnaz olamaz. Bu özellikleri taşıyor olduğu iddia edilen bir alıntı, bunu, alıntılandığı şartlardan alır, alıntılanan bölümlerden değil. Aslında, alıntıların her tür semantik yapıdan

mahrum olduğunu iddia eden alıntı kuramları vardır. Buna göre alıntılar, basitçe, tırnak işaretleri içinde kalan uzamı sergiler ve tırnak içine alınmış pasaja isim verir. Bir *isim* ya yapısızdır ya da en azından ismi vereninkinden farklı bir yapısı vardır. Her durumda, eğer Menard o yapıtı alıntılıyor idiyse, kendi yapıtının konusu "Lepanto ve Lope de Vega'nın asrında Carmen'in memleketi" değil ancak Cervantes'in kitabı olabilir. Tekrarlayacak olursak, en azından taklit x'in x olmadığı imasını koruduğumuz müddetçe, onunki taklit kavramına benzetilemez. Cervantes'in taklitçileri ve halefleri vardı var olmasına. Cervantes maalesef onlara başyapıtının ikinci bölümünde vahşice yanıt verir. Ancak Menard, kesinlikle onlardan biri olamazdı. Aynı şekilde *Don Kişot*'u da taklit değildir. Gerçek bir *Don Kişot*'tur. Ancak Cervantes'in değil, Menard'ındır. Derin bir şekilde son derece orijinal bir yapıttır, o kadar ki ne kadar uğraşsak da koca edebiyat tarihinde ona bir selef bulmamız güçtür. Menard'dan önce kim kendi yaratıcı itkisini, kendinden çok daha düz bir sanatçının döşünden, tamamen farklı bir seri yaratıcı itki ile farklı bir zamanda fırlamış bir yapıtı yeniden üretmek için kullanmaya cüret etmiştir? Borges'in *The Chronicles of Bustos Domecq*'te yazdığı ve onun "birimi yükseltme" dediği bir ilkeyi uygulayan ve genelleştiren bir başka deli edebiyatçısını düşünmeye değer. İlke aşağı yukarı şöyledir: Eliot başka şairlerin dizelerini tümüyle alıp kendi yapıtına dahil etmiştir; Pound, Homeros'tan uzun bölümleri *Cantos*'a katmıştır. Borges'in şahsiyeti bir adım daha ileri gider ve bazı yapıtları olduğu gibi alır. Örneğin *Captains Courageous* ya da *Huckleberry Finn* gibi. Şüphesiz, bunların hangi yapıtlara dahil edildiği sorusu sorulabilir ve sanırım onun *Huckleberry Finn*'inden *Huckleberry Finn*'i çıkardığımızda geriye basitçe bir tek yükseltme ilkesinin kendisi kalacaktır. Yine de bu yazarın yeteneği eleme gücü tarafından tüketilmiştir, zira yapıtları bütünüyle devralmaktaydı. Oysaki Menard yeni bir yapıt yazmış ve –bu iki tavır arasındaki farkı en iyi ortaya koyan delil de bu olsa gerek– kendi yapıtına diğerinden en fazla bir fragman almıştı.

Sonuç olarak, Menard'ın yapıtı Cervantes'inkinin bir tekrarı olarak değerlendirilemez. Çünkü bu iki yapıtın birbirine benziyor olması sanatçılardan birinin diğerini tekrar ediyor olduğu anlamına gelmez. Ressam David Burliuk, bir keresinde bana sevdiği şeylerin resmini yaptığını söylemişti; karısı, dostları, Long Island'da yaşadığı yerler gibi. Burliuk, resim de severdi ve en çok da Hogarth'ın *Shrimp Girl*'ünü. Nitekim bu tabloyu kendisi de defalarca resmetmişti. Burliuk'unkiler tıpkı onun tarafından resmedilen Hampton koylarının temsilleri gibi *Shrimp*

Girl'ün bir temsilidirler. Peki, varsayalım Burliuk kendi tablolarından birisini de en az Hogarth'ınki kadar sevsin ve *Shrimp Girl*'ü resmettiği gibi kendi tablosu *Portrait of Leda Beryman*'i resmetsin. Açık ki Leda'yı resmetmiş olması onu sevmiş olduğunu gösteriyor ve Leda'nın portresini de sevmiş olmalı ki tabloyu da resmediyor. Ancak Burliuk'un kendi kendisini tekrar ettiğini idda etmek güçtür zira resmettiği şeyler farklıdır ve ilhamının azaldığı da söylenemez. Ancak yine de kendi kendisini mi taklit etmektedir? Biz bir kopyayı hatasız olması üzerinden yargılarız ve eğer birisi çıkıp da Burliuk'un bir tabloyu resmettiği tablolarından birini hatalı olması bakımından eleştirirse, Burliuk buna güler. Hatasızlık, bir kopyalama işine niyet edilmediği durumlarda bir kriter olarak geçerli olamaz. Bu durumda hata konudışı edildiğinde, hatasızlık da aranamaz ve *Portrait of Leda*'nın resmedildiği bir tablonun, *Portrait of Leda* tablosuna her bir dokunuş ve ayrıntı bakımından benzer olması olanağı geride bırakılır. Bir sanatçının kendi kendisini ya da başka bir sanatçıyı taklit ettiğini iddia etmek konusunda son derece ihtiyatlı olmamız gerekir. Schumann'ın son bestelerinden birisinin teması, ona uykusunda melekler tarafından fısıldanmıştır. Gerçekten öyle midir yoksa bu Schumann'ın yakın zamanda yayınlanmış keman konçertosunun ikinci bölümü müdür (Schumann'ın *Zuzammensbruch* ile aynı zamanlarda bir alıntılar kitabı üzerine çalışıyor olması tümüyle bir tesadüf müdür)? Bu Robert Desnos'un *Dernier poeme a Youki*'sidir[4]. "J'ai tant revé de toi que tu perds ta realité"[5], Mary Ann Caws'a göre Desnos'un Fransız aktrist Yvonne George'a ithaf ettiği eski ve ünlü bir şiirinin "Çek diline kırpılarak ve kabaca tercüme edilmiş halinin Fransızcaya geri tercüme edilmesidir." Peki, Desnos daha sonra ölüm döşeğindeyken bunu Youki'ye ithaf ettiğinde aklını mı kaçırmıştı yoksa Youki'yi, Yvonne George mu sanıyordu ya da bu şiirin yeni olduğunu mu düşünüyordu? Yoksa Menard'ın romanı ne kadar yeni ise, Desnos'un şiiri de o kadar *mı* yeniydi? Schumann'ı, Desnos ve Burliuk ile birlikte anmamın sebebi, burada sözü edilen problemin, bu sanatçıların icra ettikleri sanatlar arasındaki farkları aşmasıdır.

Tekrarlar delirticidir, ancak sorulması gereken esas soru, bunların gerçekten taklit olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceğidir. 17. yüzyılda Hollanda'da sanatçılar, satabilecekleri bir konu bulduklarında, onu, ticari nedenlerle tekrar edip durmak konusunda tereddüt etmezdi. Bu sebepten, bu tür resimlerin adeta sanatsal özgünlük kavramı ile bir tür formülün uygulaması arasında bir uyumsuzluk varmış gibi, ticari

4. Son şiiri Youki'yedir. (y.h.n.)
5. *Seni o kadar çok düşledim ki gerçekliğini kaybettin.* (y.h.n.)

ürün olarak ele alınması bir lanet gibiydi. Caneletto'nun her yapıtında belli bir tür formül kullandığı konusunda şüphe yoktur; ama yine de her birini Venedik'e taze sanatsal bir tepki olarak değerlendirmek de mümkündür. Morandi, bir tür saplantı gibi, kendini tekrar tekrar şişe resimleri ile ortaya koymuştur; onunkini kendini tekrar ile mi yoksa bir formülü olduğu şeklinde mi açıklamalıyız? Morandi'nin durumunu, bu türden suçlamalara sıkça maruz kalmış olan Chagall'ınkinden farklı kılan nedir? Chagall'ın yapıtları uygulama ve konu bakımından birbirine benzemez zira bu, Morandi için de geçerlidir.

Menard davası, bu problemin çözümü konusunda bize fazla bir mesafe katettiremez. Onunki ile Cervantes'in yapıtı arasındaki ilişkiye yakından baktığımızda, yapıtın özdeşliği ile zamanı, yeri, kökeni arasında birbirinden ilginç ilişkileri açığa çıkarır. Öyle ki konusu ile tarzının özdeşliği bütün bir tarihsel soyutlamadan hiçbir şekilde etkilenmez. Görünürde ayırt edilemez iki nesne arasındaki ilişkiye dair soru sorarak, çeşitli elementlerin sanat yapıtı kavramına ait oldukları bilgisini sezgisel olarak yüzeye taşıdık. Yine de, sözü geçen çifler her durumda sanat yapıtlarıdır ya da öyle görünmekteler. Soru, bunları dikkate alarak bizim için önemli olan meseleye ışık tutabilir miyiz sorusudur. Diğer bir deyişle, herhangi bir yapıtı, ona her şeyiyle tıpatıp benzeyen ancak yapıt olmayan, herhangi bir nesneden ayıran nedir? Belki de bu kısa araştırmanın kapsamında olabilecek olanları ayırt etmek için ortaya yeterince şey konuldu. O halde, son bir örnek kurgulayarak meseleyi daha açık hale getirelim.

Boyunbağları, genel kanıya göre erkek giyiminin absürd parçalarıdır. Son zamanlarda hatırı sayılır bir çaba ortaya konularak, erkek kostümü rasyonalize edilmeye ve bu parçanın yerine boğazlı kazaklar ve aleni boncuklu takılar getirilmeye çalışılmakta. Aynı zamanda boyunbağı, sanat yapıtlarında karşımıza çıkmaya başladı. Bütün tarihi elden geçirmemiş olmakla birlikte, kravatın bir sanat yapıtındaki ilk temsilini -benim bildiğim kadarıyla- Jim Dine'ın nükteli bir gravür çalışmasında görürüz. Bu gravür, görülmemiş bir banallikte, tek çizgili bir kravatı "The Universal Tie" başlığı altında gösterir. Bu kulağa kozmik gelen başlık, adeta, Whitehead bağının, nedensellik ilkesinin ya da güneşi ve diğer yıldızları hareket ettiren sevginin alegorisiymiş gibidir. Bunun üzerinden çok geçmeden devasa boyutlarda bir kravat, yine devasa boyutlarda bir tişörte dikildi ve Claes Oldenburg tarafından sergilendi. Daha sonra John Duff, "Tie Piece" adını verdiği yapıtında, moda dünyasının ıskartaya çıkardığı bir dizi gerçek boyunbağından bir biçerdöver

yaptı. 1975'te işler çığırından çıktı ve Madison Avenue'daki bir galeri, bütün bir sergiyi boyunbağlarına ayırdı. *New York Times* 10 Ocak 1975'te yayınlanan sayısında, Gary Lejeski'nin "sanatçılar şimdi de kravatlara kafayı taktı" sözünü alıntıladı ve şunları eklediğine yer verdi: "Bazı sanatçılar kravatları sever, bazıları nefret eder; bazıları da kesip parçalara ayırır. İğneden yapılmış kravatlarımız da var, saçtan yapılmış da." Vitraydan yapılmış bir boyunbağı kırıldığı için kendimizi Chartres'daki pencerelerle avutmak zorunda kalmıştık, bunlar da son zamanlarda birtakım koruma çabalarına yenik düşmüşlerdi, ama bu başka bir hikâye.

Her durumda, diyelim ki ölüm döşeğinde Picasso, halihazırda muazzam olan antolojisini taçlandırmak için, kendisine bir kravat yapmaya karar vermiş olsun. Bunu, şu şekilde betimlemeye çalışacağım: Tabii yıllardır kravat takmamış olan Picasso, eski kravatlarından birisini bulur ve onu parlak mavi bir renge boyar. Boya dikkatlice ve pürüzsüz şekilde uygulanır ve bütün fırça darbeleri temizlenir. Bu adeta ressamlığın (*le peinture*) yadsınmasıdır zira o boya ve fırça darbeleri, zamanında 1950'lerin New York resmini, başlı başına bir akım olarak tanımlamıştır. O halde Picasso'nun pürüzsüz boyası, yapıtın içeriğinin bir parçası olarak düşünülebilir; kabaca Giottesk perspektif *eksikliğinin* Strozzi sunak resminin olumlu bir özelliği olması gibi. Tabii, Millard Meiss bu yapıtın kasti arkaizmi konusunda haklıysa. Picasso'nun kravatı (*Le Cravat*), üstadın elinden çıkmış olan diğer yapıtları ile birlikte sergilendi. Sergiyi gezenlerden birinin, önünden geçerken, bir çocuğun bile yapabileceğini fısıldadığı duyuldu. Korkarım, bu yapıt söz konusu olduğunda buna ben de katılmak istiyorum. O halde diyelim ki babasının kravatlarından birini eline geçiren bir çocuk onu, Picasso'nun kullandığı boyayı üreten (Sapolin) firmadan alınma mavi bir boya ile kaplamış olsun ve kendi deyişiyle "sevimli yapmak" için de mümkün olduğunca pürüzsüz hale getirmeye çalışsın. Salt, zamanımızın büyük üstadının yapıtından ayırt edilemeyecek bir şey üretmiş olması zemininde, bu çocuğa ihtişamlı bir artistik gelecek biçmede tereddüt ederdim. Neticede çocuk, oturma salonlarının duvarlarını *Legend of the True Cross*'tan ayırt edilemeyecek bir şey ile donatmış değildir. Biraz daha ileri giderek konuşacak olursak örneklerimizin gerektirdiği ayırt edilemezlik kriteri karşılanmış dahi olsa, çocuğun ortaya koyduğu şeye, sanat yapıtı denemeyeceği konusunda ısrarlıyım. Bir şey, onun ürettiği şeyin, Picasso'nun yapıtının -muazzam bir hevesle olmasa da- kolayca kabul edildiği konfederasyona girmesine engel olmaktadır.

Bu örnekten maksimum felsefi yapıyı elde etmek için, diyelim ki sahtekarın, sinsi fırsatçının biri, meraklıları şaşırtmak için, mavi boyalı bir kravat piyasaya sürmüş olsun. Van Meegeren gibi, seçtiği bir sanatçının tarihindeki bir boşluktan yararlanıp, kopyalar üzerinden değil de bu hilekarlığa tarihsel olarak uygun düşecek şekilde gül rengi kravatlar üzerinden sahtecilik yapıyor olsun. Yine de en basit örneğe sadık kalalım ve sanat yapıtlarının sigortacılığı işindeyseniz ya da sanat simsarı iseniz gülüp geçemeyeceğiniz, Shakespear'e özgü, kişilerin karışması durumunu hayal edelim. Diyelim ki Kootz'un (yoksa Kahnweiler mıydı?), her şeyin gülünç şekilde birbirine karışmasını önlemek adına her tür önlemi almış olmasına karşın Picasso'nunki yerine çocuğun kravatı, avuç dolusu para karşılığında sigortalanarak Luxembourg'daki Palais des Beaux Arts'ta sergilendi. Picasso, doğal olarak, özgünlüğünü bahane ederek, altına imza atmaya itiraz etti; onun yerine sahtesini imzaladı. Orijinaline, sanat eseri sahteciliğini önlemekle sorumlu bakanlık el koydu ve yapıt, Van Meegeren'in *Christ at Emmaeus*'u ve hakiki haç oldukları iddia edilen bir puro kutusu dolu parça ile birlikte, çakmalarla dolu bir mahzendeki tek özgün parça olarak yatmaktadır. Belki de bir gün, Profesör Thedore Reff danışmalığında tez yazmakta olan bir doktora öğrencisi, kimlikleri tamamen birbirine karıştırıldığında dahi sanat felsefecilerinin, tartışılmaz olarak özgün imzasını taşıyan sahteleri belirlemek gibi bir ödevleri olduğundan, ipuçlarını takip ederek, literatürde "Das Halstuchsproblem bei Picasso" olarak bilinen bilmeceyi çözecek. Ancak bu, bizi, anlatmaya çalıştığımız hikâyenin dışına çıkarıyor.

Felsefi sanat simsarlarının önde gelenlerinden Nelson Goodman, kendine bu sahtecilik sorununu dert edindiği *Languages of Art*'ta (Sanatın Dilleri, Bobbs-Merrill, 1968), "Gerçek soru, yanılsama yaratan bir sahte ile orijinal yapıt arasında neden estetik bir fark olduğudur ve bu soru, koleksiyoner, müze ve sanat tarihçisinin fonksiyonunun tabi olduğu temel bir öncüle meydan okur" (s. 99) demektedir. Bunu, ne tür bir estetik farktan bahsedilebileceği sorusunu sormanın kaçınılmaz olduğu, tam da üç kravat nesnesinin birbirinden ayırt edilemez oluşlarının ortaya koyduğu bağlama yönelik olarak söyler. Gerçi bu tür bir tavır, yücelik kademesi burada sözü geçenlerden hatırı sayılır derecede yüksek yapıtlarla ilişkide de bu yapıtların, nerede, ne zaman ve kimin tarafından yapıldıklarına dair sözde kirli olguların deneyimini alakasız kılmak niyetiyle kulağımıza çalınmıştır. Birbirinin aynısı olan sınav kâğıtlarının farklı notlandırıldıklarını okumuştum. Ait oldukları kişilerin Elmer ya da Bertha gibi mutsuz isimleri olması ya da bildiriyi suna-

nın John ya da Mary olması, kısaca bir şeye eklenen isim, o şeyle ilgili değerlendirmemizin bir parçası haline gelebiliyor. Ancak burada ifade edilen tavır belki de bizi, kendimizi böyle şeylere değil "yapıtın kendisi"ne vermemiz için zorlar. Pierre Menard ile son karşılaşmamız, bu tür pürist estetik emirler, sanat yapıtları hakkında tarih dışı görüşler söz konusu olduğunda ihtiyati tavır almamız gerekliliğini işaret etmelidir. Ancak yine de burada üzerinde durduğumuz örneklerin bütüncül yapısı, Goodman'ın sorusunun tersine bir yanıt için yakarmaktadır. Bu soru, fark edilmemiş hatta diyelim ki fark edilemez olan farkın, estetik fark ortaya koyup koyamayacağıdır. Emin olun, henüz estetik farklar üzerine düşünecek durumda değiliz, bizimki sanat yapıtları ile sanat yapıtı olmayan karşıtları arasındaki ontolojik farka dair önsel bir sorudur ve asıl soru, bu farkın –ki o da nesnelerin tetkiki bakımından fark edilebilir değildir– estetik bir farka benzer herhangi bir şey yaratıp yaratamayacağıdır. İnsan, püristler, sanat yapıtlarına teslim olunmalı derken, teslim olunan şeyin bir yapıt olduğunu varsaymış, yapıt dahi olmayan zorlama birtakım *Polish Rider* benzerlerini kastetmemiş olmalılar diye düşünüyor (ya da herhangi tür bir yapıt da olsa, yüzeysel benzerlikleri bir tarafa bırakıldığında, kimliği *Polish Rider*'ınkinden çok farklı olmalı zira "estetik etkilenme" açısından hiçbir farkın olmaması şaşırtıcı olurdu).

Goodman, tuhaf bir şekilde sorunun koşullarından biri olan ayırt edilemezliği reddediyor. Zaten ayırt edilemezliğin anlık olduğu, er ya da geç bir farkın ortaya çıkacağı fikri ona aitmiş gibi görünüyor. Çiftlerden birinin sahte olduğu bilgisi, benim açımdan, aralarında "algılamayı öğrenebileceğim türden bir fark" olduğuna inanmam için yeterli. Bu inanç esas itibariyle, düzenleyici bir ilke olarak "andaki bakışıma, ilerdeki algısal bir ayırt etmeye hazırlama rolü biçmektedir." Goodman, algısal farkın bulunamayabileceğine dair herhangi bir delil gösterilemeyeceğini ve bugün benzer görünenlerin yarın çok farklı görünebileceğini, dahası geriye dönük olarak, bir kafa karışıklığının ortaya çıkmış olmasının dahi çok şaşırtıcı gelebileceğini iddia eder. Buna delil olarak da gözün ve kulağın çok küçük değişiklikler temelindeki şaşırtıcı farkları dahi kaydedebilir olmasını sıralar. O halde sorun, ontolojiye değil psikofiziğe aittir.

Goodman'ın analizi üzerine söylenebilecek çok şey var. Alıştırma yaparak ayırt etmeyi öğrenebileceğimiz şüphesizdir. Sözgelişi değişik şaraplar arasındaki son derece ince farkları öğrenebiliriz. Daha önce görünmez olan şeyleri görmeyi de öğrenebiliriz zira görünmezlikleri, gör-

me biçimlerinin şeffaf olmasının belki de belli bir kişinin görme biçimine ait olmalarından ileri gelmesi ve o kişinin görme biçimi olmaktan çıktıklarında matlaşmaları sebebiyledir. Sanat tarihi bu türden örneklerle doludur. Giotto'nun çağdaşlarının, onun resimlerindeki realizme hayretle bakarken, bizim bugün, Giotto'nun gördüğü haliyle erkekler, kadınlar ve melekler olarak tanıyıp bildiğimiz şeyleri, sadece erkekler, kadınlar ve melekler olarak gördüklerine dair en küçük bir şüphem yok. Giotto'nun görsel tarzı, bugün herkesin tanımayı öğrenebileceği, kültürel bir artifekttir. Van Meegeren'in Vermeer taklitleri ancak bugün birer taklit olarak görülebilmektedir. Bunun sebebi, 1930'larda, yapıldıkları dönemde taklit olarak görülmemiş olmaları ya da kimyasal ve x-ray analizleri ya da Goodman'ın betimlediği türden incelikli bir emsal olmaları değil, 1930'lar resminin tüm üslupsal özelliklerini göstermesidir ki bu özellikler, 1930'larda bir üslup, bir temsil biçimi olarak belirginleşmiş değildi. Tarihte bir dönemi *yaşarken*, o dönemin gelecekteki tarihsel bilinç tarafından nasıl görüneceğini zorunlu olarak bilmeyiz. O halde, bir dönemden bir diğerine geçiş, daha önce gizli kalmış özellikleri de algısal yüzeye çıkarabilir. Sonuç olarak, özdeş olmayan iki şey arasında bir fark olması gerekliliğinin, esas itibariyle, mantıksal bir garanti meselesi olduğu söylenebilir.

Ancak bu, sonuçta ancak Goodman'ın analizi hakkında söylenebilecek olanlardır. Mantıksal nokta, *a*, *b*'ye özdeş değilse, öyle bir F özelliği vardır ki *a*'nın F olması durumunda *b*'nin F olmaması gerekir. Ancak mantıksal olarak, bu F'nin *algısal* bir özellik olması gerekmez. Ayırt edilemeyenler üzerine yeterince pratik yapmış olduğumuz için, algılarımızın kaydedemeyeceği farklar ortaya koyabilen bilfiil örnekler verebiliriz. O halde araştırmaların gelecekte, mantıksal bir olanak olarak algı yoluyla ayırt edilemeyen iki nesne arasındaki algısal olmayan farkları da ortaya çıkarması mümkün. İki yapıt arasında bir fark olduğu bilgisi, söz konusu iki yapıta bakışımız, hatta verdiğimiz tepki bakımından fark yaratabilir ancak bu, zorunlu olarak onları görüşümüzde bir fark olduğu anlamına gelmez. Bütün *estetik* farkların, algısal farklar *olduğunu* varsaymış olması, Goodman açısından çarpıcı bir üstü kapalı önyargıdır. Dahası estetik farklar ile ilgili durum her ne olursa olsun, Goodman'ın haklı olduğunu, uzun süreli ve aralıksız gözlem ve karşılaştırmanın nihayetinde bir fark ortaya koyacağını, neticede de *vogne romanée'yi beaujolais*[6] den ayırmayı öğrendiğimiz gibi Lippo Lippi'yi Filippino Lippi'den, Vermeer'i Peter de Hooch'tan ayırmayı öğrenebileceğimizi varsaysak

6. Şaraplık üzüm türleri. (ç.n.)

dahi, bu neyin sanat yapıtı olduğu ve neyin olmadığına karar vermek olarak adlandırılabilecek ciddi ontolojik soruya yanıt olmaz. Sözgelişi üç boyunbağı, dikkat çekici şekilde farklı olabilir. Ancak bu, "sanat yapıtı" ve "taklit" gibi kavramların basit algısal yüklemler kümesine tercüme edilebilirlikleri açık olmadığı için, dikkat çekici farklılıklarının, hangisinin sanat yapıtı olup hangisinin olmadığını belirleyebileceğini gerektirmez. Bazen bir takliti basit bir gözlem ile de anlayabiliriz ancak buradan, "taklit"in algısal bir kavram olduğu sonucu çıkmaz. Taklitin *tarihi* ile dünyaya geliş şekli ile bir ilişkisi olduğu düşünülür. Bu türden bir tarihi, sanat yapıtı olarak adlandırdığımız nesnelere atfetmiyoruz. Nesneler tarihlerini yüzeylerinde taşımazlar. Nihai bir nokta daha var; bu üç nesne arasındaki ilgi çekici farkların algısal farklarla ilişkisi olduğu düşüncesi, onları sanatsal ilgileri bakımından yanlış sınıflandırmak anlamına gelir. Bunlar, eğitilmiş ve dikkatli tetkikler sonucu kendilerini tablo olarak açığa çıkarmışlardır. Poussin ya da Cezanne'ın kompozisyonları ya da Morandi'nin büyüleyici dokunuşu birer takdir ve erbaplık meselesiyken *burada sözü geçen* nesneler bu türden değillerdir. Erbaplık burada konudışı kalır zira Picasso'nun boyunbağı, insanın yüzüne fırlatılmış bir uskumrunun bütün inceliklerini taşır. Tartışmasız olarak yapıt olan parçadaki estetik ilgi ne olursa –ve o parça hangisi olursa– olsun onun burada bulunamayacağı açıktır.

Önemsiz görünen ama olmayan bir nokta da, sanatsal bir olgu olarak, burada sözü geçen sanatçıların hiçbirinin Picasso tarafından yaratılmış gibi yaptığımız yapıtı yaratmamış olmalarıdır. Bunun akılda tutulması lazım zira J.'nin durumunda, Picasso'nun boyunbağı, bir çocuk tarafından değil de bir sanatçı tarafından yaratıldığı için sanat yapıtı değildir. Sanat yapıtının onu varlığa getiren kişi ile –o kişi bir sanatçı da olsa– doğru bir ilişki arz etmesi gerekir. Warhol, Stable Galerisini Brillo kutuları ile doldurduğunda ortalığı bir tür haksızlık hissi kaplamıştı zira Brillo kutularının *tasarımı* aslen, ihtiyaç yüzünden reklam işine giren Soyut Dışavurumcu bir sanatçıya aitti. Buradaki soru, Warhol'un kutuları 200$ ederken, bu adamcağızın ürününün neden beş para etmediğiydi. Bu soruya verilecek yanıt, aynı zamanda, ilk örneğimizdeki Giorgione'nin astarlı tualini de açıklayabilir. Bu tual de başka her açıdan kırmızı alanlara benzemekle birlikte kırmızı alanlar bir sanat yapıtıyken, o değildi.

Bir bakıma, sorunun yanıtının tarihsel olması gerekir. Heinrich Wölflin'in yazdığı gibi, her şey her zaman mümkün değildir. Yani, bazı sanat yapıtlarının, sanat tarihinin bazı dönemlerinde sanat yapıtı olarak

yer almaları –o dönemde bire bir sanat yapıtına benzer nesneler üretilmiş dahi olsa– mümkün değildi. Bu görüşün kuvvetini, ileri dönük bir tarihsellik içinde takdir etmemiz daha kolaydır. Praxiteles döneminde, Apollo'nun kadim bir heykelini yapan heykeltıraş aç kalırdı. Zamanında yapılmış ve o döneme kadar bir antika olarak etrafta kalmayı başarmamışsa, o dönemin sanat dünyası bu türden işleri dışarıda bırakacak şekilde evrilmiş olduğundan, olanaklı sanat yapıtlarına dahil edilmeyecekti. Dönemin sanat dünyası, arkaik formların kasti istismarını, çağdaşlarının anlatımlı sözcük dağarcığının dışında bırakmıştır. Oysa günümüzde, bir sanatçı arkaik formları kullanmayı seçerse, bu hoş görülürken, üst üste konmuş kireçtaşı kullanması Stonehenge'indeki kullanım ile aynı anlamı taşımaz. Bugün bir sanatçı Watteau tarzında bir tablo sergilemeye kalksa, onu demode ilan etmeye tereddüt etmeliyiz zira bu kendinin farkında bir arkaizm olabilir ki eğer öyleyse, Rokoko tarzıyla, Watteau'nunkinden farklı bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Her durumda bu örnekler, evrime ters bir seyir izlemektedir ve bir dinazorun Malibu sahilinde yumurtadan çıkması ile aynı türden bir anakronizme aittir. Ben, tam tersi bir istikametten daha fazla etkileniyorum. Sanat tarihinin yakın dönemine ait bir nesnenin, daha erken bir dönemde ortaya çıkmasını hayal edelim. Oldukça erken. Sözgelişi, bugün Robert Morris'in sergilediği türden kenevir yığını, 17. yüzyılda da kenevir yığını olarak mevcut olmasına karşın kesinlikle bir sanat yapıtı sayılamazdı; çünkü o dönemde sanat kavramı, bu türden bir örneği içine alacak şekilde evrilmemişti. Buna benzer spekülasyonlar şüphesiz aşırı derecede risklidir. Duchamp'ın kar küreği erken 20. yüzyıl için oldukça banal bir nesneydi; çünkü emsalleri burjuva dünyasının garajlarında bulunmuşken o, bir kürek fabrikasından, ondan ayırt edilemeyecek bir dizi endüstriyel nesne arasından seçilmişti. Öte yandan, bugünkü kar küreğinin tıpatıp benzeri olan, ahşap bir çubuğun ucuna takılı eğik metal bir levha, 13. yüzyıl için hayli gizemli bir nesne olurdu fakat büyük ihtimalle, o dönemin ya da bulunduğu yerin sanat dünyasının içine çekilmezdi. Yapıldıkları dönemde sanat yapıtı olarak görülemeyecek ancak daha sonra tıpatıp benzerleri sanat yapıtı olan nesneler düşünmek çok zor değildir.

Pliny bize zamanında hayret uyandıran, sanatçılar tarafından yapılmış bir nesneden bahseder. Bu, bir çizginin resmidir: Çizgi içinde çizgi içinde çizginin (çizginin derken kastedilen, resmin nesnesinin bu çizgiler olduğu değildir ama çizgi içinde çizgi içinde çizgiden ibaret olduğudur). Bir ressam bir diğerini ziyarete gider ancak ressamın dışarda

olduğunu görür ve boş bir pano üzerine elle, mükemmel derecede düz bir çizgi çizer. O kadar mükemmel şekilde dikeydir ki cetvelle çizilmiş gibidir. Arkadaşının bu çizgiyi kimin çizmiş olabileceğini bileceğinden o kadar emindir ki bir yürüyüşe çıkar. O yürüyüşteyken gelen diğeri, panonun üzerindeki çizgiyi bir meydan okuma olarak görür ve onu ortasından bölen başka bir çizgi çizer. Yine elle. Ancak bir çizgiyi tam ortasından ikiye ayıran bu ikinci çizgiyi çizmek, beceri açısından düz bir çizgi üzerinde yürümekle gerili bir ip üzerinde yürümek arasındakine benzer bir fark ortaya koyar. Yani ilk çizgiyi ikiye bölerek, o çizgide en baştan beri olmayan bir genişlik kazandırmış olur. Ancak yürüyüşe çıkmış olan ikinci sanatçı döndüğünde, bir üçüncü çizgi ile ikinciyi bölerek bu dostane yarışmayı kazanmış olur. Burada sözü geçen sanatçılar olağanüstü refleksler sergilemiştir. Neredeyse atletik diyebileceğimiz bu beceriler karşısında, insanlar yeterince etkilenmiş olmalılar ki nefeslerini tutarak bakmak için panonun başına üşüşmüşlerdir (çizgiler cetvelle çizilmiş olsaydı kötü işletilmiş olacaklardı). Ancak bu pano, bir sanat yapıtı değil sadece müthiş bir el becerisi güç gösterisi sayılmıştır. Oysaki buna çok benzer bir şey bugün Madison Avenue'da sergilenebilir. Kimse de çizgilerin tuale nasıl –ya da neyle– çizildiğiyle o kadar da ilgilenmez. Hatta bu, Barnett Newman (fermuarları ile akla gelir) ile Frank Stella'nın (mekanik köşeleriyle akla gelir) buluşlarının bir tür sentezi olarak düşünülebilir. Parahesios'un –herhangi bir şeyin taklidi (sözgelişi çizgili bir adelenin uzunluğu?) değilse ki o durumda da konu olarak seçilmesine itiraz ederdi zira konu seçimleri alakasız bir değişken olarak düşünülmezdi– böyle bir şeyin nasıl sanat yapıtı olabileceğine dair hiçbir fikri olmazdı. Her durumda, buna benzer tarihsel olanaklar sebebiyledir ki özdeş nesne Picasso'nun elinden çıkma bir sanat yapıtı olabilirdi, ancak Cezanne'ın değil. Diyelim ki Cezanne, karakteristik titizliğiyle, sözü geçen bez parçasını temizlik bezi olarak kullandı (bildiğimiz kadarıyla her fırça darbesinden sonra fırçasını temizlerdi) ve meşhur cimriliğinden ötürü de tamamen kullanılmaz hale gelene kadar da atmadı. Sonuç, bir uçtan diğerine, Picasso'nun kendi yapıtını ortaya çıkarmak için kullandığı mavi boyanın aynısı ile kaplanmış, kullana kullana kravat şeklini almış bez bir parçası. Cezanne'ın bu yolla bir yapıt yapma *niyetini* dahi çerçeveleyebileceği şüphelidir zira bu tür bir niyetin üzerinden kurulacak kavram, buna izin vermez. Ancak Picasso, sıradan olanı başkalaştırmakla ünlüdür. Bir çocuk oyuncağından şempanze kafası, hasır bir sepetten keçinin göğüs kafesini, bisiklet parçalarından boğa başı, gaz alevinden Venüs yapmış olduğuna göre, neden nihai bir

başkalaştırmayla, bir "şey"den sanat yapıtı, boyunbağından "Cravat" yapmasın? Sanat dünyasının uzamı, gerek zamanının sanat dünyası gerek Picasso'nun külliyatının içsel yapısı tarafından orada ve o zaman Picasso'nun nesnesine yer açacak şekilde tanımlanmıştı. Öte yandan Cezanne'ın, resmin sınırları dahilinde sarsıcı şekilde özgün olmakla birlikte, bu sınırları ve alanı onları dönüştürmeden keşfetmekten, boyayı elma ve dağ yapmak için kullanmaktan başka seçeneği yoktu.

Bu değerlendirmeler sadece, herhangi bir *nesne*nin sanat yapıtı olmasının tarihsel olarak bazı dönemlerde mümkün olmakla birlikte, bazı dönemlerde olmadığını göstermektedir. Pierre Menard ile ilgili tartışmamız gibi bu da bağlantılı uygulaması olan, örneğin nükteli bir şeylerin tanımı türünden bağlamsal özelliklere dikkat çekiyor. Bir şeyi, gerekli sıfatları taşıyorsa, nükteli olarak tanımlayabilirsiniz; ancak aynı çizgiden baktığınızda bir şey bir bağlamda nükteli iken bir diğerinde olmayabilir, dolayısıyla birkaç nükteli satırı ezberde tutmaya çalışmak, benzer bir bağlam vuku bulmazsa -yani yeri gelmedikçe- dolayısıyla bağlamını da akılda tutmadıkça anlamsızdır. Disraeli, her şeyin soğuk olduğu bir akşam yemeği sonrası şampanya geldiğinde "Nihayet sıcak bir şeyler" demiştir ve bu son derece nükteli bulunmuştur. Ancak "Nihayet sıcak bir şeyler" cümlesi kendi başına, nükte için verilebilecek bir örnek değildir. Bağlam, kelimeleri nükteye dönüştürmeyi olanaklı kılar. Ancak olanaktan gerçekliğe uzanan mesafe muazzamdır ve sorumuzun çözümü açısından da pek fazla mesafe katettiğimiz söylenemez.

Birileri, "Cravat" adlı yapıtın *konusu* nedir ya da bir konusu var mıdır diye sorabilir. Her durumda insan şunu söylemek istiyor: Bu da tarihsel bir sorudur ve konu bir bakıma, Picasso ne olduğunu düşündüyse odur. Diyelim ki Picasso, araştırmamızın başında J.'nin de yaptığı gibi kaba bir tarzda, bir konusunun olmadığını söyledi. Ben bu yanıtı kabul etmek ve başlangıçta ima edilen değerlendirmeleri bu yanıta uygulamak istiyorum. Belki de bir konusu yoktur, ancak yine de bu konusunun ne olduğu sorusunu bir çırpıda bertaraf etmiyor ya da reddetmiyor. Konu talebi ancak çocuğun yaptığı şey söz konusu olduğunda reddedilebilir. Şüphesiz sanatsal bir jest olması, babaya karşı derin ödipal bir düşmanlığı açığa vurması (boyunbağının cinsel sembolizmini düşünün) dolayısıyla da bunun ifadesi olması bakımından bir önem arz eder; ancak bir şeyin semptomu olmasına karşın -sebebini daha ilerde irdeleyeceğimiz üzere- konusu olan bir şey değildir. Eğer bu örnek fazla marjinalse, en azından Cezanne'ın temizleme bezinin konusu yoktur. O sadece boya ile kaplanmış bir şeydir. O halde Picasso'nun da Cezanne'ın da kravat-

larının konusu yoktur, ancak her iki durumda *bunu söyleme şiddeti* farklıdır. İlki, Picasso öyle istediği için konusuzdur; ikincisi ise, herhangi bir şey olarak (belki aynı zamanda bir artifekt de olsa) mantıksal olarak bir konusu olacak türden bir şey olmadığı için konusuzdur. Bunun başka yerde bir benzetmesi de vardır: Kolunu neden kaldırdığı sorulduğunda, hiçbir nedeni ya da gizli bir saiki olmadığı, sadece kaldırdığı, *apropos de rien*[7], şeklinde yanıt veren bir ajan. Söylediği yanlış olabilir –hep, gizli bir nedeni olabilir– ancak eğer doğruysa, bir soruya olumsuz bir yanıt vermektedir ama soruyu olumsuzlamamaktadır. Soru uygun olmakla birlikte, olumlu bir yanıtı mümkün görünmüyor. Tersine, bir adamın kolu edim olarak nitelendirilemeyecek şekilde hareket ediyorsa ve bir tür spazm ise ya da henüz bilinmeyen bir sebebi varsa, o zaman, salt bize edim gibi görünmüş olması sebebiyle neden diye sorabiliriz. İşte o zaman bir sebebi yok derken yaptığı şey soruyu uygun alanı dışına çıkararak, soru olarak olumsuzlamaktır. O halde sanat yapıtı ile bir şey arasındaki ilişki, bu bakımdan basit bir edim ve ona çok benzeyen bir beden hareketi arasındaki fark ile ve tüm dış görünümlerle, benzerlik gösterir.

Şimdi, diğer iki kravatı ele almadan önce, *Polish Rider*'a benzeyen tesadüfi şapırtı vakasına dönelim. Bir kere daha, neyle ilgili olduğunu sorabiliriz ve yanıt (kanımca), bir konusu olmadığı olacaksa da, *Polish Rider*'la olan form benzerliği sebebiyle konusunun da *Polish Rider*'ın konusu ne ise o olduğu ve birisi belirsizse diğerinin de öyle olduğu iddia edilebilir. Ancak bu şapırtının bir yapısı olduğu ya da yapısı olan bir nesne ile –*Polish Rider*'ın kendisi ile– eşleşik olduğu dahi açık değildir, ama açık olsa bile yapısal muadilinden anlamını devralmış olduğu, yalın olmaktan uzaktır.

Bunu kabul etmek zor geliyorsa, deklanşöre basmaktan ibaret olan basit bir fotoğraf vakasını ele alalım. Fotoğrafı çekilmiş olan, Dünya Ticaret Merkezi olsun. Bu tanım için gerekli koşulların neler olduğuna dair oldukça fazla şey biliyoruz: Kabaca, her açıdan Dünya Ticaret Merkezi'nin kendisine benziyor olmalı. Vakayı olduğundan daha karmaşık hale getirmemek için, fotoğraf hiçbir şekilde flu olmamalı. Ancak bundan da öte, fotoğrafın nedeni Dünya Ticaret Merkezi'nin kendisi olmalı ve onun yaydığı ışınım, işlem görmüş kâğıtla fotokimyasal bir etkileşime geçerek söz konusu koyuluk ve açıklığı üretmiş olmalı. Şimdi, bununla birlikte aynı koyuluk ve açıklığı olan başka bir fotografik kâğıdı ele alalım; ancak bu fotoğrafın nedeni Dünya Ticaret Merkezi

7. Hiçbir şeye göndermede bulunmadan. (y.h.n.)

olmasın. Hatta belki de kâğıt üzerinde gizemli bir şekilde belirmiş olsun. Belki de objektifi Canaveral Burnu'ndan suya bakan bir fotoğraf makinesinin deklanşörüne yanlışlıkla basılması sonucu ortaya çıkan ve Dünya Ticaret Merkezi'nin fotoğrafına tıpa tıp benzeyen bu fotoğraf sayesinde sanat felsefesini yavaş yavaş inşa ediyoruz. Ama hayır, zira bunun varlık koşulu baştan başarısızlığa uğruyor. Bu iki fotoğraf aynı şeyin fotoğrafı değildir. Bir fotoğrafın, bir şeyin fotoğrafı olduğunu iddia etmenin nedensel tarihlerle tutarlı olmadığını düşünmek, özellikle de söz konusu olan bir şipşak fotoğraf ise mümkündür. Bu değerlendirmelerin felsefi önemi muazzam da olsa burada ancak konumuzla bağlantısı çarpıcı olan bir bölümü kabataslak ele alacağız.

Meditations'da[8] Descartes "les choses qui nous sont representées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures"[9] iddiasını ortaya atar. Descartes, algı konularında uyanık ya da rüyada olduğumuzu bilebilir miyiz sorusunu da sormuş bir temsiliyetçi olduğundan, uyanıkken temsil edilenin "comme des tableaux et des peintures"[10] olduğunu söylemiştir. Tek fark, uyanıkken ve gerçeğe uygun olarak algılarken, temsiller aynı zamanda benzer oldukları şeylere aittir ve doğru bir temsil tıpkı, biraz önce tanımladığım şipşak fotoğraf gibidir. Bu benzerlik ilgi çekici olmakla birlikte anında bir probleme işaret eder: Descartes bir temsili (bir *idée*'yi[11]) şu ya da bu şeye ait olarak tanıyabileceğimizi öngörür ya da sözgelişi kendisinin masada sabahlığı ile otururken, dış dünyanın problemlerini değerlendirirken temsili söz konusu olduğunda da tanımanın uyanık ya da uykuda olmasından bağımsız olarak sürdüğünü iddia eder. Ancak doğru algı bir fotoğraf gibiyse, tıpkı bir fotoğrafın ona benzeyen bir şeyin fotoğrafı olması ve o şeye tıpatıp benzemesine karşın, nedensel tarihinin farklılığı itibariyle o şey olmaması gibi, bir temsil, bir *idée* de neyin temsili olduğuna inanıyorsak onundur ve doğru bir nedensel tarihi vardır. Bu yüzden, eğer bir idée'yi bir şeye ait olarak tanırken yanılmıyorsam, tanıdığım şekilde tanınabilir olması için, bir nedensel tarihi olması gerektiğinden anlaşılabilir bir şüphe duyamam. Zira böyle bir durumda ya şüphem anlaşılmazdır ya da tanımam yanlıştır. Düşüncelerim, neye ait oldukları konusunda "açık ve seçik" olduklarında –eğer temsiliyetçi kuram haklıysa– nedenlerinin ne olduğunu öngörmeye zorlanıyorsam, tam olarak

8. René Descartes, *Söylem, Kurallar, Meditasyonlar*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 1996. (y.h.n.)
9. "Uykumuzda bize temsil edilenler, resimler ve tablolar gibidir." (ç.n.)
10. Resimler ve tablolar gibi. (y.h.n.)
11. Düşünce. (ç.n.)

onlara tekabül ediyorlardır. Keza onlar, o şeyler olarak tanınıyorlardır. Tabii ki temsiliyetçi kuramın kendisi yanlış olabilir ve muhtemelen de yanlıştır; ancak yine de yapıda en azından bir ögenin gözden çıkarılması gerektiği belirtilmeli: ya dış dünya problemi diye bir şey yok ya temsilleri tanıyamam ya da düşünceler temsil değildir.

Tabii ki bizim buradaki işimiz Descartes'ın kuramını çözümlemek değil ancak yine de ünlü ikilemleri bize –birbirine tıpatıp benzeyen şeylerin aynı şeye dair dahi olmayabileceği, hatta bu iki şeyden birinin ancak doğru bir nedensel tarihinin olması durumunda bir şeye dair olabilecekken diğerinin bir şeye dair olamayabileceği düşüncesini uyarlamak için– bir fırsat sunmaktadır. *Investigations* [Felsefi Soruşturmalar]da[12] Wittgenstein, bizim yüksek matematikde kullandığımız formları dekorasyon amaçlı kullanan bir kabileyi ele alır. Buna göre

$$\int[F(x) + g(x)]dx = \int F(x)dx + \int g(x)dx.$$

Ancak buradan onların dekorasyonunun

$$\int[F(x) + g(x)dx = \int F(x)dx + \int g(x)dx$$

dediği yani toplamın integralinin, integrallerin toplamına eşit olduğu sonucu çıkmaz. *Bu işaretlerin bir yüzey üzerine nasıl geldikleri*, anlam, dolayısıyla da hakikat sorusunun ortaya çıkmasını belirler. Belki de, emin olmak gerekirse, yerlilerin çadırlarının üzerindekinin kendine ait bir anlamı vardır ve sadece dekorasyon değildir. Ancak onlar için bu notasyonun ne anlama geldiğini öğrenmeden, fonksiyonların toplamının *sentaksını* dahi barındırdığından emin olamam.

Bu tesis edildiğine göre, Picasso'nun kravatının –betimlediğim gibi mavi boyanın pürüzsüzleştirilmesi yoluyla boyandığı göz önüne alındığında– bir konusu olduğunu ve bu konunun da resim üzerine olduğunu varsayalım. 1950'lerdeki bir resminde, fırça darbesi o kadar üstün bir önem arz etmekteydi ki kendini tualin üzerine bırakmak yoluyla anında edimi yaydığı için, bir dönemin akademik resimlerindeki camsı yüzeylerde olduğu gibi gizlenmesi düşünülemezdi. Resim de esas itibariyle bir edim olarak tanımlandığından –ve edim de bu yapıtların nedeni ve tözü olduğundan– fırça darbesi hayli yüklü bir simgeydi. Belki de Picasso'nun fırça izlerini yok etmesini, bu meseleye dair tartışmalı bir atıf olarak görebilir ve onun bu yolla, resmetme ediminin icrasının, So-

12. Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2010. (ç.n.)

yut Dışavurumcuların dar edim dağarcığındakinden çok yolu olduğunu söylemek istediği şeklinde yorumlayabiliriz. Bu önerinin önemi, fırça işinin metafiziğine kapalı olmayan birisinin *Cravat*'taki pürüzsüzleştirilmiş boyanın önemini göremeyecek olmasındadır. Tıpkı Kara Ölüm sonrası Floransa ve Siena'nın Millard Meiss tarafından verilen sanat tarihine aşina olmayan birisinin Strozzi sunak heykelindeki Giottovari perspektif yokluğunu -bu kasıtlı yokluğu- ya da insan ve tanrı figürleri arasındaki doğal olmayan ilişkinin Giotto tarafından doğallaştırılmasını göremeyecek olması gibi. Bir tür temsilin kasıtlı olarak reddedilmesi, dünyaya ve insana dair bir ilginin tümden reddedilmesini ima eder ve bu vakada, Giotto'nun resimlerinde bulunduğu hissedilen insan kibri tarafından, realizm uğruna feci şekilde bozulmuş, bir ilişkinin yeniden tesis edilmesi yolunda sanatsal bir çabadır. Nardo da Cioni ya da Andrea di Orcagna'nın yapıtlarına bakan ve resim teknikleri bilgisini biraz bilen biri, bunları kolaylıkla Giotto'dan önceki döneme yerleştirir. Gerçekten de bu resimler Giotto'dan önce resmedilmiş olabilirlerdi. Ancak o durumda, onlar, kavramamızın öğretildiği anlama gelemezlerdi zira Giotto henüz doğmamış ve Kara Ölüm Floransa ve Siena şehirlerini silip süpürmemişti.

Bu sebeptendir ki Cezanne'ın boyunbağı bir sanat yapıtı olsaydı dahi Picasso'nun kravatının anlamıyla aynı anlamı taşımazdı; çünkü bu tür bir anlamı ortaya çıkaracak ilgili olaylar onun geleceğine düşmekteydi, dolayısıyla da Cezanne için olanaklı bir sanat konusu oluşturamazdı. Aynı sebepten, bir anlamı olduğunu varsayacak olursak çocuğun boyunbağı da Picasso'nunkine atfedilen anlama gelmez; çünkü çocuğun yakın dönem sanat dünyasının tarihini ya da fırça izi üzerinden dönen çılgın tartışmayı içselleştirmiş olması beklenemez. Bu tür önermelerin mümkün olabilmesi için sadece sanat tarihinin biçiminin değişmesi gerekmiyor, aynı zamanda birinin o tarihi *içselleştirmiş* olması da gerekiyor. Bu çocuk bunu yapmış olamaz. Umulmadık şekilde bu çocuk, Pollack, De Kooning ve Kline'dan haberdar ise "Bunu benim çocuğum da yapar" önermesinin anlam bakımından dönüşüme uğraması gerekir. Çünkü ortada, görünürde dikkate değer olmayan bir yapıttan ziyade, dikkate değer bir çocuk var demektir.

Bu bakış açısından, belki de sahtenin statüsü salt, onu yapan ile ona ait bir ifade olarak varsayılması yoluyla yanlış bir ilişkide durmasındadır. Oysaki sadece başka birine -örneğin Picasso'ya- ait bir önermeymiş gibi yapmaktadır. Sahtekarların çeşitli motivleri bulunur. Van Meegeren, Vermeer kadar iyi resim yaptığını ispatlamak istemişti. An-

cak Van Meegeren'in bunu, aldatma yoluyla değil, salt Vermeer'e öykünerek ifade ettiğini düşünmek zordur. Dahası Vermeer, her ne ifade etmek istediyse, bunu aslında Van Meegeren'in imal ettiği resimleri yoluyla mı yapmıştır yoksa *bunlar* Vermeer'in önermesi olamaz mı zira onun tarafından resmedilmemiş midir? Sonuçta Van Meegeren, 1935'lerde ya da her ne zamansa, kasti stilize bir anakronizmin bir ressama izin verdiği ölçüde –ve belki de zamanın Flemenk sanatındaki yozlaşmayı ifade etmek için– Vermeer tarzında resim yapmış bir sanatçınınkinden çok farklı bir pozisyondadır.

Belki de yine J.'nin, sanat yapıtı olduğunu iddia ettiği, asık suratlı kırmızı kare boyamasına geri dönecek olursak, şunu söyleyebiliriz: Sanat ve gerçeklik arasındaki sınır, sanat ve gerçeklik arasındaki sınırı belirlediği ve yapıtta bu sınırın içerilmesi yoluyla aşıldığı bir kuramsal atmosferde varlığa geldi. Kendini de sanat yapıtı olarak tanımlayan bir sanat yapıtı tanımını içermek suretiyle sanat yapıtı oldu. Hâlâ oldukça boş duruyor.

Kanımca bu uzun ve labirente benzer tartışmada sanat yapıtının doğasını anlamak adına pek fazla yol katedemedik. Ancak bir tür soruya dair bir uygunluk gördük; *neyle ilgili olduğu* sorusu ki bu sanat yapıtları sınıfından daha geniş bir sınıfla ilişkide daha kolay teşhis edilebilir. Felsefi kazanım açısından hak iddia edebilmek için gidilecek daha çok yol var. Ancak bir adım daha atmadan durup, J.'nin resimlerine, felsefeci Francis Sparshott tarafından dile getirilen "Herhangi bir eleştirmen, daha önce asılsız olduğunu düşündüğü boş bir resmin önermesinin daha sonra gerçek olduğunu kabul etmiş midir?" ya da "Boş resimler tarafından ortaya konan önermeler hiç ilginç olmuş mudur ya da olabilir mi?" ve nihayet "Boş bir resmin önermesi hemen her zaman 'şu zamanda, şu galeride, buna benzer resimler sergileyen sanatçılar olmuştur' şeklinde midir?"[13] sorularının ışığında bakalım.

Bir ressam yerine, bir tahtaya mürekkep döküp basarak aynı şeyi gösteren bir grafikeri düşünelim. Bir sanatçı bunu yaptı aslında; Japon gravürün, modern ustası dostum Shiko Munakata. Shiko, bir keresinde şöyle yazmıştır:

> Acemilere tavsiyem, oyulmamış bir pano üzerine Hint mürekkebini yaydıktan sonra, üzerine kâğıt koyup basmalarıdır. Sonuç siyah bir baskı olacaktır ama mürekkebin siyahı değil, baskının siyahı.
> Şimdi amaç bu baskıya, yüzeyini oyarak, daha iyi bir hayat, daha muazzam bir güç vermektir. Ne oyarsam oyayım onu hiç oyulmamış bir baskı ile kar-

13. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1976, ss. 79-80.

şılaştırır ve kendime sorarım; "hangisi daha güzel, daha güçlü, daha derin, daha hacimli, daha hareketli, daha dingin?"
Eğer hiç oyulmamış baskıdan daha aşağı bir şey varsa karşımda, baskımı yaratamamışımdır. Kütüğe yenilmişimdir.[14]

Şüphesiz bir eleştirmen bu önermeden bir şeyler öğrenebilir. Baskının siyahı ile mürekkebin siyahı arasındaki fark, şaşırtıcı şekilde çok azı bunun kadar aydınlatıcı bir söz içeren sanat felsefesi denemelerini kurtarırdı. Munakata'nın ne demek istediğini bilseydi, bunu sadece siyah baskıya bakarak öğrenebilir miydi? Bence öğrenebilirdi ama anlamadan, sadece baskıyı çalışarak değil. Munakata'nın, "The 53 stations of Tokaido" karma çalışmasından, olağanüstü Fuji Dağı baskısı, yapıtları arasında, bildiğim kadarıyla, siyah baskıya en çok yaklaşanıdır ancak ona bakan çok az kişi derinliğini takdir eder. Birden fazla siyah baskı yapmanın bir anlamı var mıdır? Kanımca, insan başka bir şey yapmamaya karar verebilir zira onun dışındaki her şey "kütüğe yenilmiştir." Bundan paçayı kurtarabilen biri var mıdır? Buradaki "bu" nun ne anlama geldiği konusunda emin değilim ama bildiğim bir şey varsa o da siyah baskıdan anlayan birisinin paçayı kurtarmanın ne anlama geldiğini anlayamayacağıdır. J.'nin yapıtıyla kıyaslandığında bu baskıların o kadar da boş ve Munakata'nın derin örneğinin de pek faydalı olmadıkları iddia edilebilir. Bunu kabul ederim ancak bu, verili bir baskının –ya da resmin– boş olduğunu söyleyebilmenin son derece güç olduğu anlamına gelir.

14. Yujuro Yasuda, ed., Shiko Munakata [Charles E. Tuttle, 1958], s. 5

Bölüm 3.
Felsefe ve Sanat

Felsefenin özel bir meselesi olduğuna inandığımdan ve bunun sonucu olarak her konu felsefeye uygun olmadığından, sanatın kendiliğinden felsefi muameleye elverişli olduğu gerçeği ve bunun neden böyle olduğuna dair bir araştırmanın -tabii inancım doğruysa- bize sadece sanata değil ama aynı zamanda felsefeye dair de bir şeyler söylemesi gerekir. Bu bölümde, tam da bu sebepten sanat felsefesiyle olduğu kadar bu felsenin öncelikli olarak yönelmesi gereken sanatın kendisi ile de ilgileneceğim. Her ciddi felsefi araştırmanın olduğu gibi bu araştırma da doğrudan meta felsefi ve de ne yaptığının bilincinde olacak, zira Descartes'ın düşüncenin kendisinde keşfetmiş gibi yaptığı felsefeye has düşünümün bir özelliği de şudur: Üzerine düşündüğüm şey, aynı za-

manda *hem* o şey *hem de* düşünmenin kendisi hakkında bir şeyler öğrendiğimdir; böylece düşünce tarafından nesnelerin yapısında açığa çıkarılan şey, aynı zamanda düşüncenin yapılarını da açığa çıkarır. Felsefenin doğası, işlediği konular gibi mantıksal olarak karmaşıktır ve eğer bu doğruysa, sanat felsefesinde nadiren ortaya atılan kuramsal bir sorunsalın öncelik kazanması gerekir: Sanat neden felsefesi *yapılabilir* bir şey olmalı ve neden tarihsel bir olgu olarak Platon'dan Aristoteles'e, Heidegger'den Wittgenstein'a bu konuda söyleyecek sözü bulunmayan bir büyük düşünür olmamıştır.

Şüphesiz bu yalnızca bir tümevarımdır. Düşünürlere dair, hepsinin –aslen bu konuda cahil olanların (Kant gibi) bile filozoflardan yapmaları beklenen bir şey olması sebebiyle– sanat üzerine söz söylemiş olmaları dışsal bir olgu olabilir. Ben tersini düşünüyorum. Felsefi bir an setinin mantıksal olarak kapanmasının koşulu sanatı içermesidir. Felsefenin enerjisi, ciddi ve sistematik –başka türlüsü yoktur– bir filozofun er ya da geç birbiriyle içsel olarak ilişkide olan konulardan oluşan bütün bir döngüyle iş yapmasını gerektirir ki bu da kaçınılmaz olarak eğer bu döngünün kapsamına giriyorsa sanat üzerine de düşünmek demektir. Tabii bu başka bir konudan başlandığında böyledir; eğer hareket noktası sanatsa, bu durumda da başka konulara döngü söz konusu olduğunda değinilmesi gereklidir. Sanat konusunda derin bir hassasiyeti olan Nietzsche, kendi felsefi döngüsüne buradan başlamıştır; ancak o daha sonra sistematik olarak bütün önemli felsefi sorunsallarla devam ederken sanat konusunda münferit bir duyarsızlık içinde olan Kant döngüsünü, sanatın literatürdeki en önemli felsefi ele alınışlarından birini ortaya koyarak tamamlamıştır. Salt sanat üzerine, onu olgusal ve büyük ihtimalle ilkesel düzlemde, hep gömülü olduğu geniş kavramsal matriksinden soyutlayarak yazmış olan bir filozof düşünmek çok zordur.

Tam da bu sebepten sanat üzerine yazmış olan filozoflardan medet uman filozof olmayanlar, hayal kırıklığı yaşamaya meyillidir. Bu, sanatla ilgili her şeyin onun felsefi bilince doğal girişinin vasıtası olamaması kadar, sanatı ilginç, büyüleyici ve önemli kılan birçok şeyin de felsefe açısından önemsiz olmasındandır. Buna ek olarak sanat ve felsefeyle alakalı diğer şeylerin kesiştiği noktalarda filozof, sanattan tam da kendi dertlerine uygun *olanları* seçerek sisteminin tüm yükünü bunlara taşıtmaya meyleder. O yüzden sıradan okur, filozofun ne yazdığını takdir etmeye dahi başlamadan önce bilmelidir ki öncelikle söz konusu sistem ile tanışık olması –Kant'ın eleştirel yapılarıyla hemhal olması ya da Platon'un ontolojik şemasını içselleştirmesi– gerekir ki hemen son-

ra, bu felsefi ele alışın, bir olgu olarak sanki anlaşılmaz sebeplerle yumurtanın etli kısmını atmış da kabuğunu saklamış gibi, sanata dair ne kadar az şeyi kurtardığı ne kadar çok şeyi de kafa karıştırıcı şekilde dışarıda bıraktığı düşünüldüğünde, buna pek de değmeyeceğini fark etsin. Bu tabii ki, x ile birincil belki de sadece insani ilgileri olanların x felsefelerine karşı sürekli ve kronik şikâyetidir. Sözgelişi bilim ya da dil felsefesi de benzer içerlemelerin nesnesi olmuştur. Belki de sorulması gereken soru neden sanatın kendisine yüzeysel de olsa daha yakın olan moda zanaat, yemek sanatı, köpek eğitimi vs. ile değil de bilim ve dil ile doğal bir felsefi alaka içinde olduğudur. Dilbilimciler, dil felsefecilerinden daha fazla dilbilim dışında ne bekleyebileceklerinin kafa karışıklığı içindeler. Aynı kafa karışıklığı sıklıkla felsefeciler için de geçerlidir ve neticede kapı arkası dilbilimcisi olup çıkarlar. Ancak dil ile ilgili felsefi sorunsallar, bilimsel olanlarla ve bilimle neredeyse kaçınılmaz olarak dikey açıdadır (bu dilbilimcilerin ilgilendiği bazı sorunsalların felsefi sorunsallar olmadığı anlamına gelmez). Kanımca sanatla da öyle. Zira ne kadar zengin şekilde örneklese de sanat felsefesi ancak doğru açılarda insani sanat ilgisi düzlemi ile kesişir ve sanat üzerine felsefi yazının -bunu en iyi ve ibret teşkil eder şekilde yaptığında- teşvik ettiği görüş, sanat felsefesinin sanat yaşamıyla *derinden* alakasız olduğu ve sanata dair bilmeye değer hiçbir şeyin bu kuru ve içi boşaltılmış analizlerden çıkmadığıdır. Bu sebepten sanat felsefecileri ve sanat dünyası birbirine dönük kıvrımlar gibi bir noktada birbirine değer, sonra da sonsuza kadar farklı doğrultularda salınırlar. Bu da sanatçıların -Rapsodist İon'unkinden, 10. Cadde[1] ve Klüp irrasyonalistlerinin zamanına kadar- etkinliklerinin teorik ve entelektüel ele alınışlarına yönelik aynı türden muhalefetini güçlendirir.

Sanat, statüsüne dair felsefi sorunsal, bir şekilde onun özü haline gelmeden gelişseydi, her şey başka türlü olabilir miydi? Sanat felsefesi, nesnesinin dışında konumlanıp onu yabancı ve dışsal bir bakış açısı ile ele almak yerine nesnesinin içsel enerjisinin telaffuz şekline dönüşebilir miydi? Öyle olsaydı bugün sanatı, felsefesinden ayırmak özel bir çaba gerektirir hale gelirdi. Bugün bir bütün olarak sanat yapıtı, felsefi ilgiye mazhar olabilmiş bir kısım sanat yapıtları üzerinden özetlenmekte gibi görünmektedir. Bu da sanatseverlerin zevkine hiçbir şey değilse de çok az şey bırakmaktadır. Sanat aslında Hegel'in, tinin kendi kendinin bilincine yönelimini ortaya koyan tarih öğretisinde açıklık kazanır. Sanat, tarihin bu kurgusal seyrini kendi kendisinin bilincine dönerek tekrar

1. 10. Cadde, New York Manhattan'ın Lower East Side'ında yer alan galerilerin oluşturduğu alternatif sanat merkezidir. (ç.n.)

eder. Sanatın bilinci, sanatın düşünümsel olmasındadır ki bu da felsefeyle ilişkisine dayanır zira bu, felsefenin de bilincidir. Tam da bu noktada şu soru baki kalmaktadır: Sanatı kendi felsefesinden ayıran şey tam olarak nedir? Mademki sanat yapıtı sanat felsefesi dahilinde birer çalışmaya dönüşmektedir, bir sanat felsefesi çalışması olarak bu kitabı, kendi başına bir sanat eserinden ayıranın ne olduğu sorusu, burada önümüze çıkmaktadır. Bunun, birinci bölümde sorduğumuz bir şey nasıl bir sanat yapıtı olur da ona tıpatıp benzeyen başka bir şey –mütevazı konserve açacağı ve yüce heykel gibi– olmaz sorusunu yeni bir düzeye taşımasını umut ediyorum.

Her durumda sanat tanımı, sanatın doğasının oldukça belirgin bir parçası haline gelmiştir, sanata bir tanım getirmek felsefi bir uğraş olagelmiştir (gerçi bu felsefi uğraşın doğal bir sonucu değildir zira felsefe bu tür bir sözlükçülüğe indirgenemez o halde soruyu başka şekilde de sorabiliriz örneğin; sanat neden filozofların tanımlama ihtiyacı duydukları bir konudur)? Mademki felsefenin böyle bir derdi olmuştur; felsefenin nesnesinin kendisi *olmadığı* durumlarda, nesnesi ile bir uygunluk ortaya koyması şaşırtıcıdır. Bu da felsefe ve sanatın aslında bir olabileceği önerisini daha karşı koyulmaz hale getirmektedir. Buna göre, sanat felsefesi neticede felsefenin kendisine yönelik ilgisinin bir sonucudur ve felsefe, sanatı kendisine bir süreliğine yabancılaşmış bir formu olarak kabul etmektedir. Neredeyse karşı konulamaz bir öneri. Öte yandan yine de sanata tanım verme uğraşı üzerine düşünme*miz* gerekir; özellikle de sanat ve felsefe arasındaki sınırın silinme tehlikesi altında olduğu düşünüldüğünde sanata tanım vermeye çalışan felsefe acaba kendisine kendisinden bir tanım getirmekten kaçabilir mi?

Felsefenin nesneleri ile kurduğu mantıksal ortak yaşam göz önüne alındığında en iyi bazı felsefecilerimizin –sanat felsefecilerimizin de– sanata tanım getirilemeyeceğine, getirmeye çalışmanın hata olacağına dair ısrarları şoke edicidir. Bu görüşe göre sanata tanım getirmek, sanat ve felsefe arasında sınır olmadığı için değil, sınır alışılageldik şekilde çizilemeyeceği için hatadır. Sanata tanım getirilememesine, sanat felsefesi ve sanat arasındaki sınırın ortadan kaldırılmış olması eklendiğinde, sanat felsefesi kadar felsefenin kendi meselesinin de tanımlanamazlığı ortaya çıkar. Bu meydan okuma öngörülebilir şekilde bizzat Wittgenstein'dan gelmektedir.

Wittgenstein'a göre, *Tractatus*[2]'ta saçma olarak damgalanan felsefe, her zaman sorunlu olmuştur; çünkü kendi önermelerine –onlara öner-

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractacus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruç Arıoba, Metis Yayınları, 2011. (ç.n.)

me *denebilirse*– dünyanın nihai temsilinde yer bulamamaktadır. Önce amaçsız sonra da nihayet *Felsefi Soruşturmalar*'da saçma damgasını yemesinin sebebi, sözlerine yaşadığımız hayatların formunda yer bulunamamasıdır. *Felsefi Soruşturmalar*'da felsefe "dil tatile gider" diye başlar, *Tractatus*'ta ise doğal bilimlerin kıyılarından, anlamsızlığın boşluğuna düşüldüğünde. Felsefe, felsefeciler tersine inansa da olguları temsil etmez, bir iş de yapmaz ki heveslileri yapması gerektiğini düşünür. O halde ya yanlış işletilen ya da az işletilen bir dildir. Bunu açıkça söylemeye cüret edenler Platon'un şairleri gibi harici sessizliğe sürülür. Öte yandan felsefe –bilimin tersine– bilgilendirirmiş gibi yapar, bize –sözgelişi sanat hakkında– doğru olanı söylermiş gibi yapar; ancak söylediği şey ya zaten bildiğimiz bir şeyden salt görünüşte farklıdır ki bu yararsızdır ya da açıkça bildiğimiz şeyin tersidir ki bu da yanlıştır. Her durumda felsefe, beşeri bilgiyi ya kopyalar ya da bozar ve bunu en çok sanat felsefesinde yapar. Wittgenstein'ın bu iddiasını, sormaktan samimiyetle kaçamayacağımız bir soru üzerinden ele almak istiyorum.

Anladığım kadarıyla Wittgenstein'ın tezi bir sanat tanımının yapılamaz dahası yapılmasının gereksiz olduğu yönündedir. Uğraştığımız kavram yüzünden yapılamaz; çünkü bu kavram sanat yapıtına dair bir kriter olması olanağıyla birlikte sanat yapıtı için yeterli ve gerekli birtakım koşulları da dışarıda bırakıyor. Wittgensteincıların bize garantiledikleri şey, bu tür kriterlerin bulunamayacağıdır. Yeterlilik ve gereklilik gibi geleneksel felsefi talepleri karşılayan bir tanım araştırması, yanlış yerdeki anlakların aylak savaşımı olagelmiştir; çünkü felsefeci, hedefine yakından bakmamış ve deney öncesi birtakım sanat yapıtlarının tıpkı zebralar gibi sanat yapıtlarının da türdeş olması gereken mantıksal olarak türdeş nesneler kümesinin oluşturduğu bir tür olarak öngörmüştür. Ne kadar çarpıcı. Bu doğru olsaydı, çağlar boyunca en parlak zihinlerden kaçmayı başarmış olması gerekirdi. Emin olun görev insanüstü bir güçlükte olmalı. Ama açıklaması bu kümenin sanıldığı gibi ilginç biçimde gizli ve güç bir ilke ile kurulmuş olmayabileceği ihtimalinde bulunmasın? Belki de sadece filozofların şimdiye kadar kavramamış oldukları şekilde kurulmuş *başka tür bir kümedir*: Ortak özellikleri olması gerekmeyen elemanlardan oluşan mantıksal olarak açık bir küme. Wittgenstein'ın bilinen örneklerinden biri olan oyun kümesini kullanmaya ne dersiniz? Hepsinde ortak olan ne var? *Felsefi Soruşturmalar*'da *Wittgenstein* sorar: "Ortak bir şeyleri olmalı yoksa hepsine *oyun* denmezdi –ama *bak* ve *gör*, *hepsinde* ortak hiçbir şey var mı– zira onlara bakarsan ortaklıklarını değil benzerlikleri, ilişkileri... üst üste gelen bir-

birini çapraz kesen, karmaşık benzerlikler ağını göreceksin." (Böl. 66-67)[3] Şimdi tarihsel bir kaza eseri bütün oyunların ortak bir özelliği olduğu doğru olabilir, biz de bu tesadüfün cazibesine kapılıp oyunun tanımının burada yattığını düşünebiliriz. Doğrusu, yarın icad edilebilecek, bizim varsayılan tanımımıza uymadığı halde sezgisel olarak oyun olarak görebileceğimiz bir oyunun her zaman olanaklı olduğudur. *Sezgisel olanın bu çekimi* bizim bütün tanım çabalarımızı faydasız kılar. Kelimenin efendileri olan bizler basitçe, oyun olan ile olmayanı teşhis ederiz ve bunu bir tanıma uygunluk aramadan yaparız zira böyle bir tanım yoktur. Bu da bizi daha akıllı yapmaz zira tanımsız da gayet kolay iş görebilmekteyizdir. Nitekim oyuna tanım verilemeyeceği gibi vermeye gerek de yoktur.

Bu analiz kolaylıkla sanat yapıtına da genişletilebilir ne de olsa –Wittgenstein'ın formülasyonu üzerinden gidersek– *aile benzerliği sınıfı* adını verebileceğimiz şeyi oluştururlar. "Oyunların aile oluşturduğunu söyleyeceğim" diye yazar Wittgenstein. Bu, bir ailenin üyelerini birbirine bağlayan benzerliklerin de "aynı şekilde birbirini çapraz" kesmesi sebebiyle, türlerle bir tür karşıtlığı ima eder. Morris Weitz bunu tam da bizim konumuza uyarlayarak şöyle yazar: "Aslında sanat yapıtı dediğimiz şeye bakarsak görürüz ki hiçbir ortak özellik bulamıyoruz, sadece kıyılarda kenarlarda benzerlikler... 'Sanat' kendisi açık bir kavramdır. Yeni koşullar, vakalar hep ortaya çıkmıştır ve şüphesiz hep çıkacaktır: Yeni sanat formları, yeni akımlar doğacaktır... Estetler benzerlik koşulları serimleyebilir; ancak bunlar asla sanat kavramının doğru şekilde uygulanması için gerekli ve yeterli olmaz." (*Journal of Aesthetics and Art Critcism*, 1956, s. 27.) Mutsuz aileler kümesi kanımca Wittgenstein'ın aile dediği şeyin bir örneği olabilir. Bununla birlikte, her mutsuz ailenin kendince mutsuz olması, bu aileleri *mutsuz* aile olarak anmamızın önünde engel teşkil etmez. Mutlu aileler, hepsi birbirine benzediğinden olacak, gerekli ve yeter koşulları sağlamak bakımından kapalı bir sınıf oluştururlar.

Soytür özelliklerinin birbirini çapraz kesmesini izah etmek için kullanılan aile kavramı, adeta dehşete düşürecek kadar yanlış seçilmiş bir kavramdır; çünkü bir ailenin üyeleri, birbirlerine ne kadar az ya da çok benzese de ortak bir kalıtsal bağları vardır. "Aile benzerliği" böyle açıklanır ve kalıtsal bağı olmayan birisi ailenin diğer üyelerine ne kadar benzese de o ailenin bir üyesi sayılmaz (Gerçi benzerliğin çarpıcı olması bazı durumlarda kalıtsal kriterlerin karşılanmasının delili olabilir).

3. Referans, İngilizce orijinalinin sayfa sayısını göstermektedir. (ç.n.)

"Bak ve gör" uyarısı, örneğin tanım meselesinin bir anlamda bir tanıma becerisi alıştırması olduğu şeklinde birtakım talihsiz imalar da taşır. Şüphesiz bu tür bir tanıma becerisi gerektiren örnekler bulabiliriz; bir şekilde oyunların birbirine benzemesi kadar hatta daha çok birbirine benzeyen birtakım nesneleri "aynı aileye ait" olarak tanıyabiliriz. Bir ailede, kızın babasının gözlerini (dikkat edin babasının kızın gözlerini demiyoruz), oğlun da annesinin çenesini alması üzerinden işletilen tanıma becerisi, bu ailenin üyelerini ancak oyunların birbirine benzemesi kadar birbirine benzer dolayısıyla da aile kılar. Aynı kişiyi yaşamının farklı dönemlerinde çekilmiş fotoğraflarından tanımada neyin rol oynadığını düşünün: Edith Warton, çocukluğunda yaşlı Edith Warton'a -çocuklar ile yaşlılar arasındaki bütün farklar açıkça ortada olmasına karşın- dikkat çekici derecede benziyordu. Ya da aynı kişinin -Diderot'nun ya da Virgina Woolf'un farklı sanatçılar tarafından resmedilmesinde olduğu gibi- yaşamının belli bir döneminde farklı ellerden çıkma portrelerini ele alın. Ve de aynı sanatçının farklı dönemlerde ürettiği, uyuşmamalarına karşın tipik tarzda birbirine benzeyen ve Mozart'ın, Delacroix'ın ya da her kiminse onun olarak tanınabilen yapıtlarını düşünün. Son olarak, 14. Louis ya da Rokoko gibi belli bir döneme ait bütün nesneleri ve üslupsal bir benzerlik sergilemelerine karşın başka açılardan birbirlerinden ne kadar da farklı olduklarını düşünün. Hapsburg'ları, Wharton'ın resimlerini, Diderot'nun portrelerini, Mozart'ın bestelerini, Barok nesneleri tanımayı öğrenebiliriz. Aslında "bak ve gör" yoluyla sonuçta söyleyebileceğimiz şey, bunu yapabilmemizin sebebinin, hepsinin "tanımlanamayan" ortak özellikleri olmasıdır: "Wharton bakışı", "Mozart tarzı", "Rokoko hissi." Ama belli bir özelliğin belli bir "aile"nin üyelerini nitelendirmesi, diğer bir deyişle aynı zamanda, aynı kişinin ya da aynı kişi tarafından yapılmış olması ya da aynı kültürden gelmesi, tesadüfi de değildir ki bu da tanıma ile ilgili değerlendirmelerin üstündedir. Bu ortak nedensel ya da kalıtsal değerlendirmeler göz önünde tutulduğunda, bir yapıtın Mozart'ın olması, ama onun başka yapıtlarına benzememesi de tabii ki olanaklıdır. O halde tanıma kriterlerine göre Mozart'ın yapıtları açık bir kümeyken nedensel kriterler söz konusu olduğunda kapalı olacaktır. Bu da tanınma değerlendirmelerinin uygunluğuna dair soru işaretlerini doğurur.

O halde, Wittgenstein'ın analizinin, bir şeyi basitçe oyun -ya da sanat yapıtı- olarak tanıdığımızı ama bunun bir tanım gerektirmediğini ya da istemediğini söylediği, diğer tarafıyla devam edelim. Bu arada ne tür bir sezgi rol oynamaktadır? William Kennicks'in "Geleneksel Estetik

Bir Yanlışa mı Dayanmaktadır?" başlıklı makalesinde betimlediği düşünce deneyine [*Gedankenexperiment*] bir bakalım.

> Bir sürü şeyle dolu bir depo hayal edin: her betimlemenin resimleri, senfonilerin notaları, danslar, ilahiler, makineler, aletler, tekneler, evler, heykeller, vazolar, şiir ve düzyazı kitapları, mobilyalar, giysiler, gazeteler, posta pulları, çiçekler, ağaçlar, taşlar, müzik enstrümanları. Şimdi birisinden bu depoya girip içerideki bütün sanat yapıtlarını çıkarmasını istiyoruz. Estetlerin bile kabul edeceği üzere, ortak bir payda anlamında hiçbir yeterli sanat tanımı olmamasına karşın bu işi makul bir başarı ile yapacaktır. Şimdi aynı kişinin depoya, Anlamlı Biçimi olan bütün nesneleri ya da bütün İfade nesnelerini çıkarmak için gönderildiğini hayal edin. Haklı olarak şaşkına dönecektir. Gördüğünde bir şeyin sanat yapıtı olduğunu bilmektedir ancak Anlamlı Biçimi olan bir nesneyi getirmesi söylendiğinde neye bakacağına dair bir fikri yoktur ya da çok az vardır. (Mind, 1958, s. 27)

Kennick'in, Augustinus'un zaman hakkında ortaya attığı o ünlü iddianın yankısında bunları yazdığını "biliyoruz." "Sanatın ne olduğu sorulmadığında, diğer bir deyişle kelime olarak 'sanat'ı ya da tabir olarak 'sanat yapıtı'nı nasıl doğru kullanacağımızı iyi biliriz." Burada belki şunu da belirtebiliriz; "diğer bir deyişle" Gündelik Dil Analizi'nde "*c'est a dire*"e[4] karşılık gelir ki Augustinus'un zamanı biliriz derken kastettiği –diğer bir deyişle– zamanın kaçı gösterdiği, bir yerden bir yere yürümek için gereken zaman ya da "zaman nasıl da geçti" türünden ifadelerde zaman kelimesini nasıl kullanacağımızı bidiğimiz ve Menard "annesi tarih olan hakikat, zamanın rakibi" dediğinde özel bir kafa karışıklığı yaşamamamız. Eğer "sanatın ne olduğunu bilmek" dediğimizde "sanat kelimesini doğru kullanmayı bilmek" kastediliyorsa karşı çıkmam; ama o durumda sanat felsefesi, "sanat" ve "sanat yapıtı" kelimelerinin nasıl işgördüğüyle ilgilenen bir tür dil sosyolojisine dönüşür. Beni buraya kadar takip etmiş olan okura yavan gelecek, ama bu tür kullanım becerileri depoya gönderdiğimiz kişiye yardımcı olmayacaktır. Ne de olsa tıpkı Kendrick'inki gibi bir depo hayal etmek kolaydır; ancak onun deposunda neyin sanat yapıtı olduğunun bizim hayal ettiğimiz depoda karşılığı yokken onun deposunda sanat yapıtı olmayan şeylerin bizim depodaki karşılığı bir sanat yapıtı olabilir. O halde Kendrick'in deposundan sanat yapıtı olarak toplanan şeyler, bizim depomuzdaki sanat yapıtı olmayanlardan ayırt edilemez. Belki insan, "Sanat uzun, yaşam kısa" türünden bazı ifadelerde usta olabilir ya da gezgin kadınlarla

4. Şöyleki. (y.h.n.)

Michelangelo üzerine konuşabilir; ama buna karşın iki depo onun da kafasını karıştırır. Belki de bu, insanın neyin sanat eseri olduğu, neyin olmadığını ayırt etmedeki yetersizliği, "sanatın ne olduğu"nu bilmesi konusunda ona karşı kullanılamaz. Belki de tek tek örnekleri seçebilmek, kavram ustalığının bir parçası değildir. Neyin sanat yapıtı olduğuna *dair algısal kriterler verilemeyeceğini*, bunun bilgisinin ancak tesadüfen, Kennick'in deposuna giren kişinin çalıştırdığı türden bir tanıma kapasitesi ile ilgili olduğunu söyleyebilmek için meseleye dair yeterli açıklığımız şimdi var. Belki Kennick "Bu kelimenin ve tabirin mantığını derli toplu şekilde sergileyecek basit ya da karmaşık bir formül üretmede çaresiziz." derken haklıdır. Bununla, fırından simit seçer gibi sanat yapıtı seçmemize yarayacak bir formülümüzün olmadığını hatta olamayacağını kastediyorsa da haklıdır zira "simit" "sanat yapıtı"nın mantığını içerseydi, kabak tatlısı da bir simit olabilirdi. Kennick'in aslında kolaylıkla icra ettiğini düşündüğü görevin boşunalığını ve bu işi görecek olanaklı bir formülün yokluğunu şimdi takdir ettiğimize göre, bir sanat tanımından neyin beklendiğini daha iyi görebiliriz: Beklenemeyecek olan sanat yapıtını tanımamız için bir ölçüt vermesidir. Buarada yeri gelmişken, Wittgnestein'ın analizinin ortaya attığı gibi, oyun kavramı sanat yapıtı kavramına gerçekten yakınsa oyunun tanımının da oyunu tanımamızı sağlamayacağını ileri sürebiliriz.

Kennick "Ortada bir gizem yoksa, onu ortadan kaldırmaya gerek de yoktur ve kesinlikle bir tane icat etmeye de." diye yazar. Deposunun ona izah ettiği şey, ortada aslında bariz bir gizem de olmadığıdır. Ancak, ontolojik olarak farklı fakat algısal olarak ayırt edilemez örnekler kurgulayabilmemize yarayan ilkeyi şimdi anladığımıza göre depoya giren adamın doğruluğu, mutlu bir tesadüften başka bir şey değildir. O, Platon'un kaza eseri doğru yolda giden kör adamı gibidir. Görmediği nedir? Sanat yapıtı olarak sanat yapıtları seçmesine temel teşkil eden şeyin ona tamamen gözün gördüğü kadarıyla yanlış şeyleri de seçtirebileceğini görememektedir. Bir tanımın, onu düzmece örneğimizin tuzaklarına düşmekten kurtaramayacağı açıktır; ama daha bilgili de yapmayacağını varsaymak aptallık olur. O halde, depoya giren adamın seçtikleri doğruyken neden doğruydu ve bütün değişkenler aynıyken neden yanlış da olabilirdi sorusu aynen durmaktadır. Karşı depo örneğimiz, tanıma kapasitelerinin ilgisini ortaya koyan sanat kavramı analizlerini yıkmak konusunda oldukça güçlü bir malzeme sunar. Örneğin, tümevarım sanat yapıtı olanı ortaya koyarak ya da sanat yapıtlarını bi-

lenlere öykünerek ya da basit bir tür sayım yaparak seçebileceğimiz iddialarını yıkar. Depoya giden adamı takip edip seçtiklerini not edin, daha sonra yandaki depoya gidip, aynı şeyleri seçin. Seçtiklerinizin oluşturduğu listeler aynı olsa da o, sanat yapıtlarını seçmiş olsun sizse sınıfı oluşturan bütüne ait olanları. Bu, en başta Weitz ve Kennick tarafından tam olarak tanınan fenomeni bir adım daha ileri götürür. Zira sanatsal istikrar dönemlerinde sanat yapıtı olanları tümevarım yoluyla tanımış ve elimizde son derece tesadüfî bir genellemeden başka bir şey yokken bir sanat tanımımızın olduğunu düşünmüş olabiliriz. Weitz ve Kennick kendileri de bir şeyin, genellemeleri tepetaklak ederek sanat dünyasına girebileceğini hatta gerçekten sanat yapıtı olabileceğini ve sanatta genellemelerin olamayacağını -sınırlarda sanatın her zaman devrim yapması olanaklı olduğundan- kabul etmiştir: Bugünün genellemesi, yarın unutulmuş olacaktır. Sanat yapıtını seçmeyi öğrenmiş bir çocuk, bir müzenin geneline dağ çiçekleri gibi dağıtılmış yetmiş tane belirsiz nesneden oluşan bir setin bir sanat yapıtı oluşturduğunu bununla birlikte aynı nesnelerin oval zımpara makinesi altlığı olarak kim bilir ne sebepten müzeye aynı düzende yayıldığında oluşturduğu şeyin sanat yapıtı değil, altlık tanzimi olabileceğini keşfettiğinde şaşkına dönecektir.

Kendinden öncekilere benzemediği gerçeğinden hareketle, sanat yapıtına dair genelleme ya da tanımın olamayacağı söylenebilir mi? Ancak kendimizi alenen, tanımın temel esaslarını gözün gördüğü özelliklerle sınırlarsak. Kapsamı, diğer özellikleri de içine alacak şekilde genişletirsek, şimdiye dek Wittgensteincı bakış açısından halis bir heterojen ailesi sayılan nesneler sınıfının homojenliği karşısında şaşkına dönebiliriz. Örneğin başka bir şey ile bir ilişkiyi sağlaması koşuluyla bir şeyi sanat yapıtı olarak varsayalım: Maurice Mandelbaum'un oyunlar için önerdiği gibi. Birbirlerine münferit şekilde benzemez olan şeylerin bu koşulu karşıladığını ve bunun sonucu olarak da sanat yapıtı olduğunu varsayalım. O halde aslında bir tanım verilebilir; ancak Wittgensteincıların körü körüne ilgili olduğunu iddia ettiği özellikler temelinde değil.

Amcalarının kimler olduğunu basitçe sayarak öğrenebilen bir çocuğu ele alalım. Amcalarını seçmesi -teşhis etmesi- istendiğinde bunu yapabilir çünkü nasıl yapacağını öğrenmiştir. Ama bu amca kavramına dair en ufak bir ustalık göstermez tıpkı sanat yapıtlarını sayma yoluyla seçebilmenin sanat kavramına dair ustalık göstermemesi gibi. Bununla birlikte, diyelim ki çocuk, amcaları arasında bir tür "aile benzerliği" fark

etsin ve bu temelde çoktandır ortalarda olmayan bir amcayı da tümevarım yoluyla teşhis edebilsin. Çocukta, kanımca hala amca kavramı yoktur. Amcalarının hepsinin orta yaşlı ve beyaz ırka mensup olduklarını ve büyükannesinin Çinli bir adamdan zamanında çocuğu olmasına karşın evlenmediğini ve çocuğa, bu uzak doğulu görünümlü adamın, amcası olduğunun söylendiğini hayal edelim. Bu, çocuğun tümevarıma güvenini yerle bir edeceği gibi, onu Hume'un en kötü yönelimine hazırlayacaktır. Ya da çocuğun felsefi bir kafa yapısı "amca"nın betimsel bir yüklem olmadığı, daha çok edimsel bir kullanımı olduğu sonucuna varabilir. Tıpkı "iyi" derkenki gibi, birine amca dediğimizde de onu betimlemez, ona karşı bir tür ön-tavır bildiririz; gerçi çocuk, niçin bu kişilerin böyle bir tavra hak kazandıklarını merak edebilir. Şüphesiz, Kennick'in depo sorumlusunun muadili olarak düşündüğümüzde, amcaların ortak bir özellikleri –yani babacan tarafları ya da Belirgin Amcalık'ları olduğunu– söylemek nafiledir. Çünkü aslında amca kavramında ustalaştığımızda, şunu kesin olarak bilebiliriz ki amcaları teşhis etmemize temel teşkil edecek tek bir basit özellikler kümesi yoktur. Ancak (belki!) birtakım basit özellik kümeleri temelinde –sözgelişi kadın oldukları için ki transeksüellik bunu bile riske atar– bazı kişilerin amca olmadıklarını söyleyebiliriz. Zira bir şey, ancak başka kişilerle karmaşık ilişkileri sağlayan başka kişilerin ki bunların da birbirlerinin birtakım karmaşık ilişkilerini karşılaması koşuluyla amcadır. İnsanın amcasının onunla bir tür aile benzerliği gösterebilmesi kalıtsal ve kurumsal bir olgudur; ancak gereklilik taşımaz ve bizimkinden başka dünyalarda amcalar, tek-yer yüklemi altında heterojen, çok-yer yüklemi altında da homojen olabilirler, belki de sanat yapıtlarının olduğu gibi.

Filozoflar ilişkilerle başa çıkmayı hep garip bir şekilde güç bulmuştur ve ilişkiler çatışmalarının tarihi kapasitesizliklerinin kataloğunda en az aydınlatıcı olanlardan birisidir. Hatta *Tractatus*'da dahi, Wittgenstein ilişkisel yüklemleri barındıran önermeleri "yalın" kabul etmez ve bu tür önermelerin sadece tek-yer yüklemlere indirgenebilecekleri bir yöntem olmadığında bu iddianın nasıl doğrulanacağını anlamak zordur. Soyutlamayla, eğer F ve G özellikleri var olsaydı, öyle ki H(ab) " *a*, F' dir ve *b*, G'dir " ile yer değiştirebilir olsaydı ve bu tamamen genellenebilseydi sonuç paradoksal olurdu: İlk sıra mantık karar verilemez olarak bilindiği halde, bu mantığın monadik yüklemleri karar verilebilirdir ve yer değiştirme tüm ilk sıra mantığı kendisinin uygun tarafı üzerine yıkmayı olanaklı kılardı. Ama bunun yapılamayacağı daha basitçe bile görülebilir. R*ab*'ın "*a b* ile evlidir" olduğunu düşünün ve bunun F ve G'nin

monadik olduğu yerde "*a*, F'dir" ve "*b* G'dir" ile yer değiştirebilir olduğunu varsayın ki bu, ilişkisel yüklemleri dönüştürmek değildir. Öyleyse R*ab*, F*a* ve G*b*' ye eşdeğerdir. Varsayalım ki, bir şekilde, R*cd* de doğru olsun. Öyleyse, Bob ve Carol'un birbiriyle evli olduğunu ve Ted ve Alice'in ve öyleyse Bob ve Alice'in ve Ted ve Carol'un birbiriyle evli olduklarını ispatlamak kolaydır. Bu, ilk konumlarının abes bir sonucu olacak şekilde güçlükle doğru olabilir. Böylece, çıkarım başarısızlığa uğrar.

Şimdi eğer bir şey, sadece bazı ilişkileri ya da bir şeylerle kurulan diğerlerini tatmin etmek yoluyla sanat eseri olsaydı, bazı nesneleri seçme kabiliyeti neredeyse kesinlikle, birinin sanat kavramının ehli olduğuna, delil teşkil etmezdi. Aslında bu, birinin bu kavramın ehli olmadığına, neredeyse delil teşkil edebilmelidir; çünkü bu şeylerin seçilmesine esas teşkil eden özellikler olsa olsa sanat eserinde *olan* özellikler olurdu, ama sanat yapıtı olmak bu özellikleri barındırmaktan ibaret olamaz ve bu yüzden sanatta devrime sürekli açık olunması gerekir. Ancak bu bizi fazla da şaşırtmamalıdır zira ne tür ayırt edilebilirlerin, sanatçılarıyla kurdukları çeşitli ilişkilerin türünü ayırt etmek temelinde, sanat yapıtı olma şansı olduğunu çözebilmekteydik. Bu durumlarda, bir şeyin sanat yapıtı olarak kimliğini teşhis etmekte üretim koşulları gibi bir şey belirdi ki bu yüklemi onlara atfetmeden önce varsayabilsinler. Bu sebeplerle, "çarpıcı bir biçimi olmak" türünde bir kavramın neden sanatın analizi için çok fakir bir kavram olduğunun anlaşılır olduğunu düşünüyorum; eğer bu, kendi mantığında derinlemesine ilişkisel olduğundansa, bunun sadece monadik bir yüklem olması sebebiyledir ve dolayısıyla da "sanat yapıtı" nın analizinde yetersizdir. Diğer yandan, depo sorumlusuna birer dışavurum olan nesneleri aramasını söylemek yardımcı olmayacaktır; çünkü "bir dışavurum olmak" bir şeyle belirli türden bir ilişkide olmak şartına bağlı olabilir ve her ne olursa olsun birinin basit incelemesi veya sezgisi temelinde dışavurum olan şeyleri seçmesinin hiçbir yolu olmayabilir. Bir sevgili, aşkını ifade edebilir ve sevgilileri seçmek kolay olabilir; ama bu, aşkın tüm dışavurumlarını seçebileceğimizi göstermez. "Senden nefret ediyorum" cümlesi nefretin dışavurumu olabilir, ama öyleyse bir tabak bağırsak da nefretin dışavurumu olabilir ya da bir tabak bağırsak, pek de bir şey ifade etmeyen, bir tabak bağırsak da olabilir. Hatta depo sorumlusu, klasik estetik literatüründen bir diğer örnek kullanmak adına, aslında bunlar ilişkisel kavramlar olsalardı taklitleri ya da temsilleri seçmekte güçlük çekiyor da olabilirdi.

Gerçi buraya kadar, ilişkisel yüklemler öyledir ki tek-yer yüklemler açısından bir tanımlarının verilemeyeceği dışında, bir şey söylenmemiş oldu, yine de öyle bazı özellikleri olabilir ki; F bir olduğunda, eğer *a* F değilse, öyleyse *a*, R ve G ilişkisinde yer bulamaz. Bu yüzden, babalar erkek olmalıdır ve kız çocuklar da dişi. Ve sanatsal durgunluk dönemlerinde, sanat yapıtlarının, sanat yapıtı olarak durumlarının ciddiyetle sorgulanmasına sebep olacak özellikleri olabilir. Ama bunların üzerinden çok zaman geçti ve aynı herhangi bir şeyin herhangi bir şeyin dışavurumu olabileceği gibi, eğer sanat yapıtının hangi uzlaşımlar atında bir (dışavurum) olduğunu ve hangi gerekçeler üzerinden bir dışavurum olarak durumunun açıklanması gerektiğini biliyorsak, öyleyse bu anlamda her şey bir sanat yapıtı olabilir: Tek-yer zorunlu koşullar yoktur. Elbette her şeyin bir sanat yapıtı olabileceği, her şeyin bir olduğu anlamına gelmez. Evrensel Yaratıcılığın Peygamberi olmaya çalışmıyorum. Üzerinde yazmakta olduğum daktilo bir sanat yapıtı olabilirdi, ama değil. Sanatı oldukça ilginç bir kavram yapan şey, benim daktilomu sanat yapıtı yapan hiçbir anlamda, bir jambonlu sandviç de bir sanat yapıtı olamayacağı için, gerçi ebette bazıları olabilir hatta öyledir. Ama bu, sadece sanat yapıtı kavramının ilişkisel bir kavram oluşu zemininde açıklanamaz ve sebep hâlâ daha derin bir değerlendirmede yatıyor olmalı.

Bu arada, yüklem bir nesneye ilişse bile ve sonraki başka bir şeyle belirli türden bir ilişkiyi oluşturabileceği durumda filozofların aile benzerliği, sanat teorisini öne sürmelerine izin veren zemindeki yüzeysel fenomeni örtbas etse de bu, tartışmaya başladığımız sanatın neden felsefesi yapılabilir bir şey olduğu sorusunu yanıtlamakta hiçbir yol katedemez. Hiçbir şey ilişkiler hakkında olduğu kadar felsefi değildir, "bir amca olmak" ın örtülü bir şekilde ilişkisel olmadığının gözlemlenmesi yoluyla görülebilirse de amcalar, akla kendiliğinden felsefi düşünümün nesneleri olarak gelmezler. İlişkisel kavrama bir *örnek* olarak, amca kavramı, felsefi bir kavram sayılmadığı halde, felsefi örnekleme açısından bir parça önem kazanabilir. Bütün bu tartışmamızın göstereceği gibi, sanatın tanımına karşı revaçta bir argüman mantıksal miyoba dayanmaktadır. Bu, sanatın tanımının, tanımlayanların içinde ilişkisel bir kavramı içereceğini söylemek anlamına gelmez, ancak geldiği yönünde ısrar edildiğinde, yanıt olarak karşı-kavramsal tavrın kaçınılmaz olarak görüneceği birtakım güçlükleri izah eder. Alında, sanatın bir tanımının onların yoluyla verilebileceği özelliklerin bilhassa ilişkisel olmadıklarını ya da en azından söz konusu bu türden ilişkilerin, sanat yapıtlarının ait olduğu sınıfa özel olduğunu göstermeliyim.

Bu yüzden, mantıksal biçime yolculuk yoluyla aydınlatılan başlangıca dönelim ve Sokratizm'i tekrar ele alalım. Sokrates'in bizzat kendisi *Protagoras*'ın 312-d bölümünde retorik olarak soruyor; "Birinin bize, sanatçıların hangi bilgece şeyler konusunda bilgili olduklarını, sorduğunu düşün" ve "Andırma yapmakla ilgili olanlarda, diye yanıtlamalıyız" şeklinde yanıtlıyor. Şimdi, "andırma" bir ilişkidir, eğer o bir sanat yapıtları sınıfını karakterize ediyorsa, bazı andırmaların (bildiğimiz kadarıyla) sanat yapıtı olmadığını bilsek de ve elbette tüm andırmalar sanat yapıtı olamayacağından, bu ilişkiyi felsefi olarak ilginç yapan şeye kafa yormaktan kötüsünü yapabiliriz. Sokrates neredeyse andırma ve taklidi tamamen özdeşleştiriyor, ama taklit kavramı özünde benzeşim kavramını barındırıyor da olsa, bu kavramda bundan fazlası içerilmektedir.

Şimdiye kadar taklit kavramının sadece andırma ve benzerlik açısından açıklanamayacağı bir basmakalıptı. Eğer *o* diye bir şey varsa, öyle ki *i* *o*'nun bir kopyasıysa, *i* muhtemelen *o*'ya benzeyecektir ya da eğer iyi bir kopyaysa, benzemelidir. Kötü bir kopya olmanın bir ölçütü benzerlik konusunda bir yetersizliktir, yine de bir tercih yapılmalıdır, muhtemelen, benzerlik çok belirsizleştiğinde kopya olarak durumu sorgulanır: Kollarımı genişçe çırptığımda, bu bir yılanın kötü bir kopyasıdır ya da sadece bir yılanın veya başka bir şeyin bir kopyası olarak sınıflandırılamaz. Her durumda, benzerliğin kendisi simetrik bir ilişkidir ve genelde geçişlidir, buna karşın aile benzerlikleri durumunda, *a* *c*'ye benzemeyebilir buna karşın *b* ye benzer ve *b* de *c*'ye benzer. Bu arada taklit asimetrik ve kesinlikle geçişsiz olabilir. Bir kadın taklitçisini taklit eden bir bayan bir dişiyi taklit etmiyordur. Octavian'ın rolü –genç bir erkek ve *Der Rosenkavalier*' de Marchalin'in aşığı– genelde bir kadın kontralto tarafından söylenir. Oyun, Octavian'ın kendisini, Baron Ochs'u engellemek için bir oda hizmetçisi olarak saklamasını gerektirir. Ama bu sahnelerde kontralto kendisi bir kadını taklit etmiyordur; bunun yerine o bir-kadını-taklit eden-bir-adamı-taklit ediyordur. Bundan dolayı onun performansı Octavian'ın tasvirinden iki kat daha karmaşıktır.

Taklit, özelliklerini aslından aldığı için, asimetriyi ya da en azından açıklayıcı ilişkiyi, nedenselliğin asimetrisi üzerinden açıklamak yönünde bir eğilim vardır. Ama çocuk babanın taklidi olmadığı halde de babanın özelliklerini taşıyabilir ve bunla birlikte biri diğerine benzeyebilir. Çocuk zaman içinde babasını taklit etmeye başlayabilir, fakat bu biçimde babanın taklitçinin nedensel tarihine dahil olması, babanın çocuğunun nedensel tarihine dahil olmasından farklı olacaktır. Her ne kadar

mevcut durumda her ikisi de aynı kişi olsa da. Genelde, *mimesis*'in kendi üzerine dönüşsüz olacağı düşünülür, çocuğun babasının taklitçisi olduğu, kendisinin başbakan olduğu ve hastalandığı ve babanın, iyi bir baba olarak, oğlunu politik bir skeçte yerine koymayı kıvırdığı hayal edilebilir. Chaplin bir defasında bir garson rolü oynamıştı, sevgiliden gizlenen bir gerçek olarak garson olmak. Neşeli arkadaşları ile birlikte takılan sevgilisi, bir gece Charlie'nin çalıştığı lokantaya gelir, bunun üzerine Charlie de sanki lokantada takılıyormuş ve gerçekte çalıştığı lokantada garson rolü yapıyormuş gibi davranır. Gerçek şeyin *trompe l'oeil* kopyasını taklit etmek için kullanıldığını, gerçekliğin kendi kendisinin taklidi olmak adına kendisini taklit ettiğini bile görebiliyorum. Tüm bunlar öncelikle, taklidin ilişkisel bir kavram olduğunu varsayar ve bu kesinlikle sorgulanabilir.

Bir adamın belirli bir toplumda kadınların giyindiği ve davrandığı gibi giyinip davrandığını varsayın. Bu kadınlara sadece alışkanlık ve yürüyüşte benzer olması, bir taklitçiyi basitçe bir travesti yapmayacaktır. Çünkü bu kişi sadece tesadüfen genç bir erkeğin böyle giyineceğine inanıyor olabilir, kadınlar tarafından büyütülen ve cinsel kimliğini geç kuran Aşil örneğinde olduğu gibi. Buna karşın Herkül, Omphale kadınları gibi kırıtırken, her ne kadar bir kadın gibi giyinip bir kadın gibi davrandığında basitçe bir kadını taklit etmiyor idiyse de kimliğini bir tür kadınlık ve eksik eteklikle değiştirmekten memnundu, buna karşın Herkül bir kadını, sadece kadın gibi giyinip kadın gibi davranmak zorunda olduğu için taklit etmiyordu (bazen Veronese'nin resminde tanık olduğumuz gibi sakallı tasvir edilir). Her ikisinin de kadınlığı taklit ettiği varsayıldığında, bir kadın taklitçi ve travesti arasındaki fark nerededir? Sanıyorum, travesti kısmen kadın numarası yapar ve diğerlerinin onun bir kadın olduğuna inanacağını umar, kimliğini zavallı bir yapmacıklığın ardına gizleyerek. Kadın taklitçi, onun bir kadın olmadığına inanması beklenenleri eğlendirmek için bir kadınmış gibi yapıyordur zira onun davranışlarından alacakları zevk bir kadınınkilerden alabilecekleri zevkin aynısı olduğunda seyircilerini kandırabilmiş olsa da Aristoteles'in çıkarımı düşünüldüğünde, bu onun için bir yenilgidir. Bundan da ileri gidebiliriz diye düşünüyorum. Taklitçinin jestleri kadınlık *hakkındadır*, oysaki travestinin efemine mimesisinin her şeye karşın semantik bir karakteri yoktur. Mimesis, diğerinin davranışını temsil ettiğinde taklite dönüşür. Ve taklit sonuçta, bir şeye sadece benzemenin dışında, genelde mümkün bir sanatın durumunu elde eder, ayna imgesi gibi. Fakat bu neye benzediği hakkındadır, taklit gibi.

Ancak, şimdi hâlâ daha da ileri gidebiliriz: Benzerlik sorusu, önceden olduğu gibi kötü bir taklit olduğu için değil ama taklidin benzemek adına hiçbir şeyi olmadığı için –Der Rosenkavalier örneğinde olduğu gibi– başarısızlığa uğradığında, birisinin bir şeyi taklit edişi bir şeyi taklit ediş olarak layıkıyla tarif edilebilir. Bu, taklit kavramına analitik değildir; çünkü açıklayan ya da taklidin onun özelliklerinin açıklamasında rol oynayan bir asıl olmak zorundadır. Böyle bir asıl olmayabilir ve tanımın kendisi doğru türde tanımlayanların yokluğu yüzünden başarısızlığa uğrar. Ateş Tanrısının tavrını taklit eden Hintli bir Şamanı düşünün. Şaman bir ateş dansı yapar, bedenini dalgalandırır, bir alev gibi aniden yükselir, ama ateş numarası yaptığı bir maskaralığa girişmez; o Ateş Tanrısı'nın kendisini taklit ediyordur. Biz böyle bir tanrı olmadığını biliriz. Muhtemelen, birisi asıl olmadığı için mim sanatçısının aslın varlığına inanması gerekebilir ve belki de bu Hintli Şaman için doğru olabilir. Ama bu, *The Taming of The Unicorn* oyununda tek boynuzlu atı canlandıran, belden bağlamalı boynuzu ile her türden çaresiz yaratığı, bir bakire gibi davranan hanımefendinin mevcudiyeti ile ehlileşene kadar, boynuzlayan adam için de doğru olabilir mi? Yanıt, elbette hayır; bir şey tek boynuzlu atın davranışının ya da karakterinin taklidi olmadan tek boynuzlu at taklidi olabilir ve bunun nedenini uzaklarda aramaya gerek yok. Bu, taklidin belirli özelikleri bakımından diğerlerinden ayrılan bir kavram olmasındandır öyle ki bir şey, bir x taklidi olabilir ve bunun için taklidi yapılacak bir x gerekmez. Bu durumda, taklit benzerlikten farklı türde bir ilişki de demek değildir; zira bir ilişki bile olmayabilir. Eğer, belirli özelikleri bakımından diğerlerinden ayrılan bir kavramsa, o zaman elbette Aristoteles'in tragedyanın bir eylemin taklidi olduğu şeklinde ifade ettiği nosyonunu, hangi eylemin taklidi olduğunu dert etmeden –çünkü belki de yoktur– kabul etmeliyiz. *Agamemnon* oyunu, Homerosçu gelenekte tasvir edildiği haliyle Agamemnon ve Clytemnestra' nun eylemlerini taklit eder, ama onlara anlatılan hikâyenin kendisi bir kurmaca olabilir, öyleyse bir asıl yoktur ve yine de birisi bunun, bir hikâyenin taklidi olduğunu söyleyebilir, bu elbette olmaya kalkıştığı şey değildir, daha çok, Aristoteles'in demek istediği gibi, bir eylemin taklididir. Eğer ortada bir eylem yoksa taklidinin nasıl mümkün olduğu sorusu, taklidi, muhtemelen öyle olmadığı halde, uzantısal bir kavram olarak ele aldığımızda belirir. Daha doğrusu, hakkındalığın uygunluğu, onun temsiliyetçi bir kavram olduğunu imler. Bir taklidin benzer olması için başka hiçbir şeye ihtiyaç yoktur. Kanımca, tüm bunlar gereklidir ve bize gereken tek şey her ne hakkındaysa ona benzer olmasıdır, tabi eğer doğruysa.

"Taklit", sadece daha önce belirtildiği anlamı ile belirli özelikleri bakımından diğerlerinden ayrılıyor değildir. Buna göre *x*'in bir taklidi bir *x* olmayabilir ama bu anlamda, bir şey sırf taklit etmek için bir nesneyi gerektirmeden, o'nun bir taklidi olabilir. Bu bağlamda, "taklidi olmak", "resmi olmak"a çok benzer. Zira burada büyük oranda kabul edilecektir ki resimlerin resimleri hariç bir x-resmi bir x değildir (Bir resim-çocuk bir çocuk değildir, bir resim-üzüm, Zeuxis'in kuşlarının ümitsizliklerine öğrettikleri gibi, üzüm değildir). Fakat bunun yanısıra, bu, cidden o'nun bir resmi olarak tanımamış olmak, resmin resmettiği bir o'nun varolmasını gerektirmez. Tüm bunlardan sonra, bu şunu yansıtıyor ki çoğunluk masoccio'nun –iyi kötü– resmetmesi için bir Holy Trinity var mıdır ya da gerçekten bir bakireye genitalinde herhangi bir değişim olmadan İsa'nın annesi olacağını bildiren bir melek var mıdır konusunda bölünse de Masaccio'nun erken şaheserinin, Holy Trinity'de olduğu gibi, resimsel özdeşleşmesini kabul edecektir. Eğer bu doğruysa, Sokrates'in akıllı kırmızı ringa balığına karşın, bunu derhal bir ayna imgesinin bir taklit olmadığı izleyecektir; çünkü hiçbir şey (en azından bizim dünyamızda), *x*'in aynaya yansıyan bir imgesi olmadan, *x*'in bir ayna imgesi olamaz. Aslında, taklitlerin asılları andırması, ayna imgesinin aslı andırmasında da olduğu gibi, hiçbir şey tesis etmezler. Çünkü taklit, orijinaline mantıksal ya da kavramsal olarak ihtiyaç duymazken, ayna imgesi duyar. Elbette, doğa aynalar hususunda cimrice davranmıştır: Kristal toplar ya da televizyon tüpleri ya da birinin gözlerinin sihirli bir biçimde bir araçta maddeleştiği düş gözlüğü gibi olabilirlerdi (belki de olası dünyalarda öyledirler ?). Her ne kadar Narcissus bunun suda gerçekleştiğine inanıyor da olsa. Aynaların imgelerinin olabilmesi için asıllarına ihtiyaç duyması bir hakikat de olsa ya da bu kavramsal olarak doğruysa da, üzerinde durulacak bir mevzu değil. Belki de Sokrates hiçbir zaman aslı olmayan bir kopya ile karşılaşmamıştı, yine de Aristoteles mimesis teorisini tekrar ele aldığı zaman taklidin ayna imgesinden büyük ölçüde farklı olması gerektiğini kabul etmişti. Çarpıcı analizine atıf yapacak olursak; ayna imgesi taklit için ne ise, tarih de şiir için odur. Çünkü şiir her ne kadar taklitçi olsa da belirli bir varlığa tarihin olduğu gibi bağlı değildir ve bundan dolayı, büyük ölçüde örneklendirilmiş eylem motifini resmedebildiği için tarihten daha evrenseldir.

Sadece sonraki adımın atılması gerekiyor ve bir taklidin daha önce hiç gerçekten örneklendirilmemiş bir motifin taklidi olabileceğinin kabul edilmesi gerekiyor, taklit kavramının uzantısal olmadığının açık olması için. Sonrasında bunun sayesinde, Sokrates'in taklitleri ayna im-

gelerine indirgeme çabasının izole dilmesi yüksek önem arz eden yapıyı doğru taklit olarak adlandırabileceğimiz bir şeyden bahsederek bir parça gizlediğini söyleyebiliriz zira burada "doğru" tanımlayıcı bir kullanımdan çok, semantiktir ve burada yanlış bir taklidin de taklit olması olanaklıdır; yanlış bir önermenin de bir önerme olabildiği gibi. Tanımlayıcı anlamda, yanlış bir taklit sadece bir taklit olarak anlaşılabilir, ama Menard'ın Quixote'si Cervantes'in Quixote'sinin bir taklidi olmadığı gibi, bir yosun lekesi profilden George Washington'a benziyor diye de bu, yosun maddesinde ilk başkanımızın resimsel bir taklidi değildir. Hayır: En azından, yanlış bir taklit, aslı eksik olan bir taklit olmalıdır. Beklendiği gibi, taklitleri ve önermeleri etkileyen aynı semantik-tanımlayıcı muğlaklık resimleri etkiler: Washington-biçimli yosun lekesi her ne kadar bir resim gibi dursa da değildir ve dolayısıyla da yanlış bir resimdir, oysaki resmedilen uzamların geometrisi gerçekte resmedildikleri gibi olmadığı için, Caillebotte'nin belirli işleri de yanlış sayılabilir. Ama resimsel semantik önümüzde durmaktadır burada bir şeyin taklidi olan doğru taklit durumuna bağlı kalalım ve doğru olduğu durumda (1) neyin taklidi ise onu gösterir ki bu *o* olsun; (2) *o*, taklidin tanımına girer; ve (3) *o*' ya benzer. Gerçekten bir şeyi *o*'nun bir taklidi yapacak şey ile o'yu bir şipşak fotoğraf yapacak şey arasında işaret edilecek fark küçüktür, bu kritik farkla, eğer göstermeye ilişkin gösterimsel ve nedensel şartlar yerine gelmezse her şeyden sonra elimizdeki şey *o*'nun bir şipşak fotoğrafı değil ama sadece ona benzeyen bir şeydir, oysaki diğer durumda yerine gelmezse, istenilen şey böyle bir şeyse, hâlâ *x*'in bir taklidi olarak kalır, eğer. Örneğin, eğer Hintli taklit ettiği tanrı ile ilgili olguların taklidi sonlandırmasının açıklamasına girdiğine inanıyorsa, sonuçta gösterdiği, inandığı o tanrıdır. Şipşak fotoğraflar isimler gibidirler, Russell'ın isimleri karakterize ettiği gibi, taşıyıcısı olmayan bir isim sadece bir gürültüdür. Ama taklitler, gerçekte bir asıldan mahrum kaldıklarında zorunlulukla resimsel gürültüye yıkılmazlar. Böylece taklitler, sadece görüntülerden değil ama gölgelerden ve yankılardan da ayrılan özel bir tür andırmadır.

Taklitlerin bir gösterme işlevi olması gerektiği Sokrates tarafından, isimlerin taklit ve isimlendirmenin kendisinin bir taklit sanatı (resim ve müzik gibi) olabileceğine ilişkin çarpıcı kuramın göz önünde bulundurulduğu *Cratylus*'da dikkate alınmıştı. Gerçekte bir ismin, ses, taklitçisinin isimlendirdiği ya da taklit ettiği sese dair bir taklit olduğunu iddia eder; neredeyse Tractatuscu bir havası olan bir iddia, sanki bir taklit olması nedeniyle, bir isim ve taşıyıcısı isimlendiricinin keşfettiği ortak

bir biçimi paylaşırlar. Vygotsky, özellikle astronomların yıldız ve gezegenlerin kimyasal bileşimleri keşfetmelerinden etkilenmek yerine, bu gökyüzü nesnelerine nasıl isim bulduklarına sanki üzerine ışık tutulan derin bir Paracelsiyanmışcasına, şaşıran bir köylüden bahseder. Sokrates, her nasılsa, eğer doğru olsaydı "koyun ya da horoz ya da başka hayvanları taklit eden insanların, taklit ettikleri şeyin isimleri olduğunu kabul etmek zorunda kalırdık" gerekçesiyle, ilginç bir zemine oturan kuramdan doğrudan vazgeçer. Sokrates'in vokal taklit düşüncesini ıslah etmesine yol açan şey açıkça sezgiye aykırı bir çürütme anlamına gelir, ama benim teklif etmekte olduğum şey göz önünde tutulursa sezgiye aykırı değil; birisi gerçekten bir şeyi taklit etmeye başladığında, taklidi doğru olduğunda bu şeyi gösteriyordur (kötü bir taklit, bulanık bir fotoğrafın yanlış bir fotoğraf olmasından çok, yanlış bir taklit olmamalıdır). Sokrates'in ayna imgelerini ve taklitleri benzer olarak varsaymasına karşın, taklit ve isimleri saymaması çarpıcı. Bir analiz için tüm parçaları vardı ama onları yanlış biçimde bir araya getirdi.

Her ne kadar geleneksel olarak, anlamı anlamanın, taklidin bir şeyi temsil ettiğinden bahsedebileceğimiz, iki biçimi olsa da taklitler anlamın taşıyıcısıdır. Anlamın bir algısı şudur: Bir terimin, neyin yerini tutuyorsa ya da neyi gösteriyorsa ya da benzer mantıksal ifadede uzantısı neyse anlamı da o olagelmiştir. Ama bazen bir terim gerçekte hiçbir şeyin yerine kullanılmaz ya da hiçbir uzantısı yoktur ve isteksizce bu yüzden anlamsız olarak yorumlanacak şekilde, göstergesinden başka bir şey ya da bunun açıklamasını yapmak için uzantısını çağırmak gerekir; filozoflar bu başka şeyin ne olabileceğini ayırt ettiklerinde, o şey her ne ise o, anlamın ayırt edilmesi gereken ikinci algısıdır. Bu iki algı, Frege'nin bir ifadenin algısı (*sinn*) ve gönderimi (*bedeutung*) ayrımının ruhuna uyar. Taklitlerin de bir algısı ve gönderimi, dolayısıyla da bir şeyi temsil ediyor olarak karakterize edilmelerinin iki yolu vardır. Strauss'daki kontralto, her ne kadar onun için temsil edecek böyle bir gerçek delikanlı yoksa da travesti bir delikanlıyı temsil eder –ki bu onun taklidinin "doğru" olmadığı anlamına gelir– onu doğru yapacak hiçbir şey yoktur, ama temsili eylemlerinin içeriği açısından, travesti, bir delikanlıyı temsil eder. Öyleyse temsilin, bir taklidin, bir resmin ya da bir eylemin içeriği ile ilgili olan içsel algısını ve bir taklidin bir resmin ya da bir eylemin gösterdiği şey ile ilgili olan dışsal algısını ayırt edebiliriz.

Bununla birlikte bu, görünürde, temsil kavramının analizinde benzerliğin önemini azaltması nedeniyle, Nelson Goodman'ın fazlasıyla

önemsediği temsilin ikinci ya da dışsal algısıdır. *Languages of Art* eserinin ilk bölümünde şöyle der:

> Şu bir gerçek ki bir nesneyi temsil eden bir resim onun için, onun yerine, ona gönderme yapan bir sembol olmak zorundadır; ve hiçbir benzerlik derecesi göndermenin zorunlu ilişkisini kurmak için yeterli değildir... Bir nesneyi temsil eden bir resim –temsil eden bir pasaj gibi– ona göndermede bulunur ve bilhassa onu gösterir. (s.5)

Ama şu açık ki yukarıda belirtilen birinci algı ile bir resim bir şeyi temsil edebilir ve ikinci algıyla da çok başka bir şeyi temsil edebilir, buna karşın bu resmi tesadüfen başka bir şeyin yerine kullanıyor olabiliriz. Örneğin, askeri birliklerimin konumunu tesadüfen raptiye ve bayraklar haricinde bir biçimde bir masada göstermek istiyorum. Ama orada tesadüfen belirli bir biçimde dağıttığın bir yığın şipşak fotoğraf var: Burada Smith'in devriyesi, orada Leinsdorf'un tank teçhizatı. Söylemimizin güzel tesadüflerinden biri sayesinde, ben sadece Smith ve kaskları başlarında gülümseyen adamlarının şipşak fotoğrafına sahip olabilirim ve böylece şipşak fotoğraf, Smith'in devriyesini temsil eder, ama mevcut durumda bu aslında birinin diğeri ille ilgisi olmayan bu iki algıda olur ve benzerlikler gösterme bağlamında tamamen önemsizdir. New York'un daha kesin belirtilmesi için değil ama sadece tombul bir nokta yerine daha dekoratif olduğu için, New York'un ufacık bir resminin olduğu bir haritada, kimse New York'un bir nokta gibi göründüğünü varsaymaz ama "gibi görünmek" Goodman'ın analizinin merkezde olmasını istediği türden bir belirme için ne yeterli ne de gereklidir. Bunun yeterli olmadığı şundan ötürü açıktır ki hiçbir benzer şeyin çiftinin diğerinin yerini tutması gerekmez; çünkü Goodman'ın tespiti "neredeyse hiçbir şey hiçbir şeyin yerine kullanılamaz" şeklindedir. Ve bu temsilin ilgili algısı için çok dikkat çekici biçimde doğrudur; insan Goodman'ın ifadesindeki "neredeyse"nin gücünü merak ediyor. Dünya Ticaret Merkezi'ni bu karasineğin yerine ya da bir ıslık sesini Keops Piramidi'nin yerine koymak türünden kullanışlı eğilimler bir tarafa, yerinelik sadece arzdır ya da sadece atamadır ve bu tarz temsilin özü neredeyse işlevi tarafından emilmiştir, öyleyse bu pekâlâ Russel'ın mantıksal özel isim olarak bahsettiği, tüm tanımlayıcı imalardan soyutlanmış adlandırmanın boş noktası da olabilir. Öyleyse yaka düğmesinin özellikleri, bu nesne Leinsdorf'un yerine geçtiğinde, anlaşılamazdır. Ancak Smith'in devriyesinin Simith'in devriyesinin şipşak fotoğrafı ile temsil edilmesi raslantısal durumunu, raslantısal olmayan Smith'in devriyesinin Simith'in devriyesinin

şipşak fotoğrafı ile temsil edilmesi durumu ile birlikte aldığımızda, Smith'in devriyesinin neye benzediği ile şipşak fotoğrafın ne gösterdiği arasında kesinlikle bir ilişki var gibi görünür; çünkü herhangi bir resim, göstermenin boş algısında herhangi bir şeyi temsil edebilir, her resmin, "temsil eder"in öteki algısında, her şeyi temsil ettiği yanlıştır. Toledo'nun manzarası Toledo'yu temsil eder, Trajik ilham perisi olarak Bayan Siddons, Bayan Siddons'u temsil eder ve gerçi, bir karar meselesi olarak, önceki bu şehrin ve sonraki bu bayanın yerine geçeceğinden, Toledo'nun manzarası'nın Bayan Siddons'u resmetmesi ya da Reynold'un portresinin İspanyol kasabasını resmetmesi kesinlikle yanlış olacaktır. Bu açık olmaktan uzaktır ki resmetme, gösterdiğinde, gösterme için benzerliğe gerek duymaz ve anlaşılmazlıktan uzaktır ki taklit gerçekte benzerliğe gerek duyar. Resimler ve taklitlerde, aynı terimler için olduğu gibi, hem bir algı hem de bir gönderme vardır derken kastettiğim şey buydu. Ve her ikisi de başarılı iletişim için doğru biçimde bağlanmış olmalılar; yine de "Akşam Yıldızı" ifadesini Ay'ın yerine kullanabilirsiniz, "Akşam Yıldızı" ile gerçekte Ay'a gönderme yapılmaz.

Elbette bunu, Goodman da semantik ideolojisi ne olursa olsun yanındaki kişi de biliyor olmak zorunda. Çünkü bir resmin anlamı ve göndermesi arasındaki farkı bir biçimde imlemek zorundayız. Churchill'in bir bebek olarak resmi ile Churchill'in son günlerinde bir başkan olarak resmi eş göndergelidir (aynı bireyin yerinedirler), fakat ilk resminin Churchill'in son günlerinde başkanken ve sonrakinin de Churchill bebekken olduğunu söylemek saçmadır. "Gündüz Yıldızı" ile "Gece Yıldızı", ilki bir gece-yıldızı tanımı ile ve sonraki de gündüz-yıldızı tanımı ile söylediğimiz şey olmadan eş gönderimlidir. Bunlar temsilin ilk algısında, sırasıyla neyin resmi oldukları hakkında betimlemelerdir. Fark şudur ki ikinci algısında temsil, ilişkisel bir kavramdır; oysaki ilk algısında değildir. Goodman'ın da söylemek isteyeceği gibi bu, temsillerin sınıflandırılmasında kullanılan bir kavramdır; altına düşen yüklemler, resimleri farklı türlere ayırmak için kullanılır şöyle ki Pickwick'i temsil edenler, İsa'yı temsil edenler, Don Kişot'u temsil edenler ve benzeri. Çünkü Pickwick'in bir resmi İsa ya da herhangi bir şeyin yerine kullanılabilir. Ve burada başka bir yerde olduğu gibi ilişkinin terimlerinden birini inceleyerek ilişkinin karşılandığının söylenemeyeceği gibi, bir şeyi *x*'in bir resmi olarak ya da bir *x* resmi olarak belirlemek bir tanıma egzersizidir; fakat biz isimleri bu anlamda tanımayız.

Bu bağlamda, envanter yapmayı öğrenmiş olan çocuk örneğimize

tekrar dönelim. Bu çocuk, gerekli tanıma becerileri ile donandığı için, verili bir hanedeki sandalyeleri, masaları, halıları ve bardakları –"sandalye", "masa", "halı", "bardak" gibi terimlerin basit kullanımlarına hâkim birisi için sürekli olduğu düşünülebilecek bir etkinlik içinde– sınıflandırabilmektedir. Bazı kesin olmayan durumlarda, her zaman sorunlar olacaktır; sözgelişi bir nesnenin iki farklı şekilde sınıflandırılabileceği ya da nasıl sınıflandırılacağının açık olmadığı durumlarda. Ama bu noktadan fazla da derin bir şey çıkmaz zira söylemek istediğim şey, bir çocuk, aynı özdeşlik kriterlerini kullanarak bir hanedeki resimleri de seçebiliyor olmalıdır. Ancak bu, bizi çocuğun resim kavramı olduğunu düşünmeye zor götürür; çünkü bunun için çocuğun, bir resmin *neyin* resmi olduğunu söyleyebiliyor ve kadın resimlerini ev resimlerinden ayırabiliyor olması gerekir. Bunun, Heppelwhite'ı Sheraton'dan ayırabilmedekine benzer, basit bir tasnif alıştırması olduğu doğru olabilir. Ancak yine de, burada, "aidiyet" ve "hakkındalık" –içerik yüklemleri– bakımından dikkat çekici bir fark vardır zira hanedeki, –belki kitaplar dışında– diğer kalemlere uygulanabilir değildirler. Tanıma becerileri çok erken edinilir ve belki de doğuştan getirilir. Psikolog Julian Hochberg "*The Representations of Things and People*" [Şeylerin ve İnsanların Temsili Üzerine] adlı makalesinde on dokuz aylık bir çocuğa şöyle der:

> Kelime hazinesi sadece katı nesnelerin kullanımı yoluyla öğretilmiştir ve bu çocuk resimsel anlam ya da içerik (gerçekten de neredeyse hiç resim görmemiştir) hakkında herhangi bir eğitim, öğretim almadan, nesneleri, fotoğraflarda ya da iki boyutlu düzlemlerde gösterildiği şekliyle tanımıştır... Bu nedenle, öğrenme ayrı bir süreç olarak değil de gerçek dünyada şeylerin kenarlarını görmek için ne tür bir eğitime gereksinim varsa onun doğal akışında gerçekleşmelidir. Çizgi çiziminde bir sanatçı tamamen rastgele bir dil icat etmez; aslında, görsel sistemin onların yoluyla normalde görsel alandaki nesnelerin imgelerini kodladığı ve amaca yönelik eylemlere rehberlik ettiği özelliklere eşdeğer bir uyarıcı keşfetmiştir. (E. H. Gombrich et al., *Art, Perception, and Reality* [Johns Hopkins, 1972], s. 70)

Belli ki şempanze Nim Chimpsky'nin resimsel bağlamların dışında da aşina olduğu nesnelerin sözgelişi köpeklerin, topların resimlerini tanımada ve bunlara ait göstergeleri kullanmada (ki bu konuda hiçbir kafa karışıklığı yaşamıyor; bir köpeğin resmini köşeye sıkıştırmaya ya da top resmini fırlatmaya çalışmıyor) hiçbir zorluk çekmiyor. Resimler ve onların gerçeklikteki resim olmayan karşılıkları için tam olarak aynı

kelime hazinesinin gerekli olması çarpıcı bir gerçektir. Bir çocuk resimlerden tanıdığı nesnelerden hangilerinin gerçekte var olmadığını –gulyabaniler, muzip cüceler ve canavarlar gibi– tek tek öğrenir ve gerçekte var olsalardı, bunlardan sonuncusunu tanımada, salt Hochberg'in açıklamasında işaret ettiği türden tanıma paritelerini kullanırsa, pek güçlük çekmez. O halde bütün kelime hazinesini resimlerden öğrenmiş, katı nesnelerle hiçbir alışverişi olmamış yine de doğrulamasını üç boyutlu dünyaya yaymakta zorluk çekmeyen bir çocuk hayal edebiliriz. Yine de bu türden bir tanıma becerisini açıklamak için, birisi diğerinin resmi olan iki şeyi aynı adla çağıracaksak birbirlerine olabildiğince benzer olmaları gereklidir. Tabii bu türden tanıma becersisi temelinde, bir resmi *bir şeyin* resmi olarak ayırt etmeyi öğrenen çocuk ya da şempanzenin o resmin, her neyin resmi ise o şeyin yerini *tuttuğunu* da öğrenmiş olacağı açık değildir zira bu mantıksal olarak ayrı bir konudur. Ancak tam da bu sebeple resimlerin, bir şeyin yerini tuttuğunu öğrenmenin, onların bir şeylerin resimleri olduğunu öğrenmekle çok fazla ilgisi olmadığı açık olmalıdır. O halde, belirleyici temsil anlayışına ek olarak, portrelerdeki gibi, resimlerin benzerlik sergiledikleri şeyleri *gösterdikleri* resimsel bir temsil kavramına ihtiyaç vardır. Bir çocuk, belirleme olanağını barındıran portre kavramını edinmeden önce bile, annesinin fotoğrafını seçiyor hatta bunu benzer resimlerle aynı kümeye yerleştiriyor olabilir. Anne resmi çizmekle annenin portresini yapmak arasında bir fark vardır.

Çoğu zaman bir resim, özellikle buradaki amaçlarımız bakımından, herhangi bir şeyi belirleme amacına hizmet etmeksizin, bir şeyin resmi olarak tanınır. Bu noktada hiyeroglifleri düşünün. Mısır hiyerogliflerinde karşımıza bir şahin resmi çıkar. Audubon'ın şahin resmi ile karşılaştırıldığında, stilize ve gelenekseldir; ancak ilkinin hizmet ettiği amaçlar bakımından ikincisini kayıt altına almaya bir son verir. Tipik olarak, şahin resmi, resim yazı heceleme tablosunda bir ses kayıt grafiği (phonogram) olarak belli bir fonetik değer taşıma işi görür ve buna göre ait olduğu kelimenin şahinlerle hiçbir alakası olmayabilir. Benzer şekilde, *arkedia kelimesindeki k-e-d-i* harflerinin kedilerle bir ilişkisi yoktur. Ancak bu bağlama bir kedi resmi yerleştirdiğimizde, "kedi" kelimesindeki sesler bu kedi resmi ile birlikte gelir. Bu bakımdan, kanımca resimler, resimli bilmecelerdeki işlevlerinin bir türünü yerine getirirler. Ancak bazen de bir şahin resmi, anında her ne ile ilgili olduğunu düşünecek olursak onunla ilgilidir, yani hiyerogliflerde, şekli itibariyle seçilen ses olan şahin kelimesinin karşılığı olan şahinlerle. Özel bir işaret

taşıdıklarında -bir tür *Inhaltsstreich*[5]- bu akustik bir araç olarak değil de, kendi başına, her neyi gösteriyorsa, onu işaret eden resimsel bir morfem[6] olarak ele alınması gerektiğinin göstergesidir. Henüz gösterme ihtiyacı içinde olmasa da, gösterirse, ancak bir kelime olarak uzantısının kapsamına giren şeyi gösterir. Bir resim olduğundan da gösterdiği şeye benzer. Şüphesiz uzantısının kapsamına girmeyen şeylere de benzeyecektir -örneğin başka şahin resimlerine- ancak benzemediği şey, Mısır benzerlikleri adetleri düşünüldüğünde, uzantısının kapsamına girmeyecektir. Benzediği halde göstermediği şeylerin olması basitçe resimsel belirsizliğin bir sonucudur. *Tractatus*'ta bir cümle bir diğerine mantıksal formların pariteleri altında, yansıtması gereken olguya benzediği kadar benzer. Ancak diğer cümlenin yansıttığı şeyi zorlanmadığı takdirde yansıtmaz. Bir resim de başka bir resme, gösterdiği şeyi gösterdiğinde benzediği kadar benzer ancak buradan diğer resmi de göstereceği sonucu çıkmaz. Birçok durumda resimlerin niyet edilen bir gösterimleri yoktur ve bu anlamda bir şeyi temsil etmek için kullanılmazlar. Ancak gösterdiklerinde, *resim olmaları bakımından*, benzerlik onlar için -taklitte de olduğu gibi- *kavramsal* bir gerekliliktir.

Mimetik temsil, Nietzsche'nin betimlediği Diyonizyak ayinlerde paridigmatik olarak örneklenen türden, tanrının uygun dini teknolojiler kullanılarak mevcudiyete getirildiği sihirli temsillerden doğduysa, insan başka türlü olamayacağını hissediyor. Tanrının her görünüşü bir diğerine benzer ve tanrının görünüşünün taklitsel temsili de bunlara benzer, ancak bu tezahür trajik yapılar tarafından gösterilir. O halde kral ve tanrıların heykelleri aslen onları, formlarının bir zamanlar mevcut olduğu yerde yeniden mevcut kılmak amacıyla yerleştiriliyorsa, heykelin temsil edildiğine inanılan kral ya da tanrıya benzediğine inanılıyor olmalıydı. Karmaşık özdeşliğin bu sihirli ilişkisi çözüldüğünde, heykeller salt, kral ve tanrıların temsilleri olarak yorumlanır, semantik işlevinin değişmesi için formunun da değişmesi gerekmezdi. Ya da daha iyisi, sihrin yapısı altında bu figür ve ayinlerin hiçbir semantik işlevi olmazdı; benzediklerine inanılan şeyin yerini tutmaları anlamında, temsil olmaya başladıklarında bu işlevi kazanırlardı. Sonra zamanla, yerini tutmak ve göstermek, portreler, tarihi resimler ve benzerleri gibi özel anma durumları dışında, sanat yapıtları açısından giderek daha az önemli olmaya başladı. Ancak bu bizi analizimin hayli ötesine taşıyor. Burada üzerinde durmak istediğim şey, heykel, gravür, ayin ve benzeri dediğ*imiz* şeylerin, gerçekliğin basit birer parçası olmaktan çıkıp -özel

5. Konusu zengin olan, kapsamlı. (ç.n.)
6. Bir dilde bölünemeyen, anlamlı en küçük birim. (y.h.n.)

güçleri olan şeylerin birçok sunuma elverişli olduğu düşünüldüğünde- gerçekliğin *zıttı* nesnelere dönüşmüş, onun dışında ya da karşısında yer alır olduklarıdır. Diğer taraftan gerçekliğin kendisi de buna denk düşen bir dönüşüm geçirerek insanların gözündeki büyüsünü yitirmiştir. Sanat yapıtları, bugün dilin olduğunu düşündüğümüz türden temsillerdir. Gerçi, dil -kelimeler- bir zamanlar gerçekliğin büyülü parçalarını oluşturmuştur ve bugün salt uzantılarının parçaları olduğunu söylediğimiz şeylerin tözünde yer almaktadır.

Nietzsche'nin anlatımında tarihsel bir doğruluk olduğunu varsayarsak buna göre, temsil araçlarının sihirli cisimleşmelerden salt sembollere değişimi Antik Yunan'da gerçekleşmişti. Dolayısıyla ya sanat kavramı da değişim geçiriyordu ya da henüz ortaya çıkıyordu, zira ondan öncesinde sanat kavramından çok, sihir kavramı vardı. İmgeler, önceleri bir parçası oldukları gerçeklikle karşıtlık içinde görülüyordu ve şaşırtıcı olmayan şekilde bu ilişkilerin her ikisi de Platon'un idealar kuramında örneklenmekteydi. Çünkü nihayet sanat ve gerçeklik arasındaki mesafe ayırt edilmeye başlanmıştı ve sanata dair birtakım sorular ilk defa sorulmaktaydı. Sanat tıpkı dil gibi ilk defa dünya ile kurulan bu yeni ilişkide görünür olmuştu. Bu semantik ilişki büyük olasılıkla felsefenin de başlangıcında başladı. Her ne kadar Mezopotamya, Mısır ve başka birtakım yerlerde sanat vardıysa da bugün sanat olarak adlandırdığımız şey -kelimenin sihirli değil de semantik anlamında temsiller- olarak görüldükleri açık değildir. Ancak Mezopotamya ya da Mısır'da felsefe de yoktu, sadece bilim vardı. Benim görüşüme göre, gerçeklikle karşıtlığında anlaşıldığında sanat olarak sanat, felsefe ile ortaya çıkmıştır. Sanatın, neden felsefenin ilgilenmesi gereken konulardan olduğu sorusu da aslında bir bakıma felsefenin neden tarihsel olarak bütün kültürlerde değil de özellikle Yunan ve Hint kültürlerinde ortaya çıktığı sorusu ile bu noktada örtüşür. Bu, felsefenin kendisi betimlenmeden yanıtlanması zor bir sorudur ve bunu yaptığımızda, sanatın neden felsefenin doğal hatta kaçınılmaz bir konusu olduğunu görmek zor olmayacaktır. Ancak tabii ki burada sözünü ettiğimiz sanat olarak sanattır, sihir değil.

Kanımca felsefe, içinden çıktığı toplumun bir gerçeklik kavramı edinmesinden sonra ortaya çıkmıştır. Şüphesiz her tür insan topluluğu ve kültür, onlar için gerçekliği tanımlayacak kavramlar ve inanışlar edinmiştir ancak bu, onların bir gerçeklik kavramları olduğunu söylemek ile aynı şey değildir; bu, ancak gerçeklik ve başka bir şey -görünüş, yanılsama, temsil, sanat- arasında, gerçekliği bütününde ele alan ve bir mesafeye yerleştiren bir karşıtlığın söz konusu olması ile mümkündür.

Bana göre, birçok açıdan felsefi kuramın paradigmasını, bir tarafında dünyanın, diğer tarafında ise onun söylemdeki ayna imgesinin olduğu (buna ek olarak, bu söylemin dünyayı oluşturan olgulara bire bir karşılık gelen cümlelerden oluştuğu) bir zıtlığın çizildiği *Tractatus*'ta buluruz. Kuram, Wittgenstein'ın ana hatlarını çizdiği haliyle birçok zorluk ve karanlık nokta barındırmakla birlikte, onunla salt, bir felsefi kuram *formu* ortaya koyması bakımından, ama daha çok da onda felsefi olanın, dil ve dünya arasındaki, kuramın kendisinde bahsedilen dilde bir şekilde temsil edilemeyen ilişkiye dair sunduğu resim olduğunu düşündüğüm için ilgileniyorum. Wittgenstein'a göre bu dil, "total doğal bilim"dir ve felsefe bunun hiçbir şekilde bir parçası değildir; olguları yansıtmaz zira dünyada felsefi olgular yoktur dolayısıyla da önermeleri, bilimin önermelerinden farklı olarak bu dünyaya bağlanmaz, bırakın münferit anlaşılmaz bir parçasını, dünyanın hiçbir parçasını betimlemez. *Tractatus*'ta tanımlanan dilin kendisinde *Tractatus*'un önermelerine yer yoktur. Bu dille ilgisinde, "total doğal bilim" ile ilgisinde felsefi önermeler anlaşılmazdır, dildeki cümlelerin yerlerine geçemez. Öyle ki, bu dille ilgisinde, felsefenin önermeleri konuşulamaz, dolayısıyla kendimizi sessizliğe bırakmalıyız. Dile gelmezler. Salt *Tractatus*'un diliyle konuşacak olsaydık, gerçekliğin bütününü, gerçekliği bir bütün olarak temsil edemeden, temsil edebilirdik. Bunun için dil dışı bir tavır almamız ve dil ile dünya hakkında konuşmamız gerekirdi; *Tractacus*cu önermeler bizim, sadece dünya hakkında konuşmamıza izin verir ancak dünya *olarak* konuşmamıza izin vermezler. Felsefenin olmadığı kültürlerde gerçekliğin temsili, tutarsız semantiğinden emin olmak adına arındırılmış *Tractatus*cu bir dil olurdu. Üyeleri tabii ki dünyayı temsil edebilirlerdi ve kesinlikle bir tür doğa bilimleri olurdu. Ancak felsefeleri olmazdı zira felsefe gerçekliğin, onu elde etmek için, bir tür mesafede tutulmasını ve dolayısıyla da bir tarafına gerçekliğin, diğer tarafına da evrensel olarak ona karşıt olduğu düşünülen başka bir şeyin yerleştirildiği bir aralık gerektirir. Bir tür bilimi olmayan hiçbir kültürden bahsedilemezken, felsefenin, gerçeklik ve görünüş arasındaki karşıtlığın bir tür saplantıya dönüştüğü, Antik Yunan ve Hindistan medeniyetlerinde olmak üzere sadece iki kere ortaya çıkmış olması tuhaftır.

Bir süreden beri felsefenin *esasen*, benim metaforik olarak "dil ve dünya arasındaki uzam" dediğim şeyle ilgilendiği görüşünü ileri sürüyorum. Bu metaforun dramatize etmek niyetinde olduğu olgu, kelimelerin her ne kadar dünyanın parçaları da olsa, zamanda ve uzamda

birileri tarafından konuşuluyor da olsa, sebepleri ve şüphesiz sonuçları da olsa ve dilbilimsel düzende birçok bilimin nesnesi de olsalar, dünya (hatta dünyasallıklarında kendileri de) onlar yoluyla temsil edilebilir (ya da çarpıtılabilir) olduğundan, her şeye karşın dünyanın "dışında" görüldükleridir; temsilsel kapasiteleri doğrultusunda kullanıldıklarında, dünya da onları doğru ya da yanlış yapan şeydir. Temsilsel özellikleri bakımından ele alındıklarında -bir şey hakkında ya da bir şeye ait olarak- ve semantik özdeşleştirmeye tabii tutulduklarında, kelimeler ve şeyler, temsil ve gerçeklik arasında özsel bir karşıtlık vardır zira temsilsellikten muaf olduklarından şeylerin ve gerçekliğin, bu tür değerlendirmelere karşı mantıksal bağışıklıkları vardır. Şeyler, temsillerle, birbirleriyle olduğundan hayli farklı ilişki (ya da bir dizi ilişki) kurar. Kelimeler için de aynı şey geçerlidir (cümleleri birbiri ardına dizenin mürekkep olmaması gibi). Adına semantik kelime hazinesi diyebileceğimiz bir terim sınıfımız olduğu gibi -"anlam çıkarma", "düz anlam", "tatmin", "örnekleme" gibi- semantik ilişkilerin başarılı ya da başarısız olduğu durumları kayda geçirmek için de başka bir kelime sınıfımız -"doğru", "vardır", "boş" ve bunların uygun zıt anlamlıları gibi- vardır. Benim iddiam, Bütün felsefi kavramların, ama sadece onların, analizlerinde bu terimlerden birinin olması gerektiği yönündeydi. Burada bu genel iddiayı savunacak hatta destekleyecek değilim sadece bu semantik nosyonların, uygun çeşitlemelerle, kelime ya da önerme sınıflarının ötesine, her tür semantik aracı -imgeler, kavramlar, idealar, jestler, inançlar, duygular, resimler, haritalar, diyagramlar- içine alacak şekilde ne hakkında ya da neye dair oldukları sorusunun doğallıkla gündeme geldiği bazı durumlar düşünüldüğünde, genişletilebileceğini eklemek istiyorum.

Birbirine benzeyen iki nesnemiz varsa, iki karga, iki misket ya da aynı işe yarayan iki jeton gibi, normalde hangisinin "gerçek" olduğu sorusu belirmez. İlki için doğru olan ikincisi için de öyledir; her ne kadar Leibnizci temelde aralarında bir fark varsa da ve tam da bu fark sebebiyle benzemez iseler de *a b*'den *b*'nin *a*'dan farklı olduğundan farklı olmayacaktır dolayısıyla da gerçekliğin bir mesele olması zordur. Ancak birbirine bu örnekteki kadar benzer olan iki nesne arasında, bu türden bir sorunun ortaya çıktığı bir durum tasarlamak yine de mümkündür. Diyelim iki misketimiz var ve biri özgün yani "gerçek" misket, diğeri de onun portresi. Ancak farklı tarihleri ve birinin diğerinin tarihine girmiş olduğu gerçeği dışında, bu iki misketi birbirinden ayıracak bir temel bulamayabiliriz. O halde, gözlem ve karşılaştırma yaparak birine gerçek

diğerine değil demek için hiçbir kriterimiz yok. Her ikisinin de ağırlığı ve şekli, nedeni ve sonuçları vs. vardır. "Metafizikçinin hilesi" der, J. L. Austin, "onunla ilgili neyin yanlış olabileceğini özellikle belirtmeden ya da sınırlandırmadan, 'Bu gerçek bir masa mıdır?' (sahte olmasının hiçbir bariz yolu olmayan bir tür nesne) diye sormasındadır. Böylece kendimi 'nasıl kanıtlayacağım' konusunda tamemen kayıp hissederim." Austin bunu hemen, bir şapkanın son derece sıradan bir şapka olduğu konusunda telkin isteyen bir sihirbaz örneği ile canlı şekilde örnekler. Bu bizi "şaşkına çevirir ve rahatsız eder", zira "buna karşı nasıl önlem alacağımız konusunda en ufak fikrimiz" yoktur. O halde ikinci misket ilkine tamamen benzemektedir; dahası gerçek miskettir ve bilgi kuramsal incelemede temsil gözümüzden kaçar, ta ki burada "gerçek" kelimesinin, "temsil" kelimesinin karşıtı olarak kullanıldığını ve son tahlilde hangisinin hangisi olduğunu söyleyemeyeceğimizi anlayana kadar; biri benzediği diğerinin yerine geçer. Belli bir beyaz miskete oldukça bağlanmış, annesi, onun yerine geçmek yerine daha çok anıtlaştıran beyaz bir misket buluncaya kadar derin bir melankoliye giren bir çocuk hayal edelim. Annesinin getirdiği beyaz misket (kaybettiği misketin ta kendisi de olabilir) bir vitrinde, bir tür andaç gibi durup kaybettiği hazinesini anımsatmaktadır. Misketler birbirine çok benzediklerinden, hangisinin gerçek hangisinin sahte olduğu konusunda karar vermek imkânsızdır. Ancak, aslında "gerçek"in "sahte" dışında –"gerçek para", "sahte para" da olduğu gibi– başka karşıtları da vardır. "Temsil" ile de karşıtlık içindedir ve sözgelişi Amerikalı heykeltıraş George Segal'in ünlü yapıtında olduğu gibi bir et kesme tahtasının temsili için gerçek bir et kesme tahtası kullanmak mümkündür. Bu örnekteki gibi temsil etmek, sanatçının et kesme tahtasına oynattığı bir roldür, ancak diğer bütün anlamlarda tıpkı gerçek bir et kesme tahtasıdır. Nasıl olmasın ki çünkü zaten öyle. O halde "gerçek", temsil ile karşıtlık içinde kullanıldığında, biz buna ters semantik yüklem diyoruz. Bir şey, kendi temsilini sağladığında "gerçek"tir, tıpkı bir şeye ad verildiğinde "hamil" olması gibi. Austin, bunu çok fazla önemsenmeyen şu muhteşem pasajda şöyle dile getirir:

> Eğer iletişim olacaksa, her türden sembolün stoğu olmalı... Bunlara "kelimeler" denebilir ancak normalde kelimeler dediğimiz şeylerle çok da benzer olmamalılar –muhabere flaması vs. olabilirler. Ayrıca kelimeler dışında da onlar yoluyla anlatılan bir şeyler olmalı; buna "kelime" denebilir. Dünyanın, onun hakkında herhangi bir durumda ortaya atılan asıl beyan dışındaki her anlamda, kelimeleri içermemesi için hiçbir sebep yoktur. (*Philosophical Papers*, Oxford University Press, 1970, s.55)

Buradaki "her anlamda", dünyadaki tek tek nesnelerin barındırdığı her tür özelliği taşıyabileceğini, birinin diğeri hakkında ve diğerinin de onlar hakkında olduğunu, "hakkındalığın" ayırt edici özellik olduğunu ve bunun kolaylıkla gözlemlenebilir olmadığını ima eder. Swift bir zamanlar, insanların adlandırmak istedikleri nesnelerin -herkesin bir çuval dolusu yanında taşıdığı- replikalarından oluşan bir dil hayal etmişti. Bunlar, kullanışsızlığı sorusu bir tarafa, replikalar olduğu gibi sahte de olabilirdi ki böylece gösterilme ile gösterme arasındaki belli belirsiz ilişki dışında hiçbir şey, göstergeyi gösterilenden ayırmaya yaramazdı. Quine, bir tür derin yaramazlıkla "Gerçek olmak, bağlı değişken olmanın değeridir." demiştir. Gerçek olmak basitçe, semantik bir işlevi yerine getirmektir ancak semantik bir araç olarak değil; (Ex) x bir kelimedir'deki değişkenin değeri olan ya da onu yerine getiren şey aslında konuyu değiştirmeden sadece karmaşıklaştırıyordur. Şeyler dünyayı oluşturur, ama aynı zamanda bazı şeyler -kelime kavramı üzerine genellemesinde Austin'in aklındaki budur- doğru oldukları şeyin dünya olması anlamında, dünyanın dışındadır. Wittgenstein'da "total doğal bilim" tarafından kaydedilen dilbilimsel olgular olmaması için hiçbir sebep yoktur, dünyanın içinde de dışında da olan ve bir boyutta gerçekliğin diğerinde temsilin parçası olan ve bundan dolayı da çifte rolü olan dil hakkındaki olgular (Berkeley'in her şeyin temsil olduğu, dünyanın İlahi Görünür Dil'den yapıldığı bir resmi vardır. Materyalistlerin, her şeyin gerçek olduğu, temsilselliğini dünyanın ciddi ya da temel bir özelliği olmadığı bir resmi vardır).

Bu muazzam derecede şematik ve kırılgan yorumlar temelinde önermek istediğim, sanat yapıtlarının, karşıtlık içinde oldukları salt gerçek şeyler olsa da bir şey hakkında olmak bakımından (ya da ne hakkında oldukları sorusunun meşru bir zemini olduğundan) kelimeler tarafından paranteze alınmak için mantıksal olarak doğru türden olduğudur. Bir sınıf olarak sanat yapıtları "başka her anlamda" gerçek de olsalar, gerçek şeylerle karşıttır, tıpkı kelimeler gibi. Gerçeklik karşısında kelimeler ile aynı felsefi mesafede durduklarından ve kendileri ile ilgili olanı, benzer bir mesafeye göre sanat yapıtı olarak konumlandırdıklarından -ve bu mesafe her zaman filozofların üzerine çalışmış oldukları uzama da yayıldığından- sanatın felsefi bir uygunluğu olması beklenir.

Antik Yunan'da kendi kendinin farkında mimetik sanat, felsefe ile birlikte ortaya çıkmıştır. Neredeyse felsefe sanatta, metafiziğin yanıt olduğu bir dizi problemi için bir paradigma bulmuştur. Antik kuram açı-

sından, sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi doğru ele alması takdire şayanken, temsilin taklitsel yapılarla sınırlandırılmasını hayal etmesi basitçe yanlış ya da dar görüşlülük olmuştur zira bu, temsil olarak sanat kuramını, temsilsel olarak algılanabilecek olmakla birlikte açık şekilde mimetik olmayan sanat yapıtlarıyla ne yapacağı konusunda şaşkına çevirmiştir. Ancak hor görmemek gerekir: Mimesisin büyüleyici gücü Wittgenstein kadar modern bir düşünürü dahi, eğer dil dünyayı temsil edecekse, kelimenin tam anlamıyla resimlemesi gerektiği inancına sevk etmiştir; bu da Wittgenstein'ı, bağlantıyı ileri götürebilmesi için, dünyayı bir dizi olgular toplamı, dolayısıyla da cümlesel ikonlarla yansıtılmaya hazır önerme yapılarıyla yeniden düşünmek zorunda bırakmıştır. Ancak her durumda dil idealize edilmiş ve cümlesel parçalarının mantıksal biçimi aşikâr olduğundan, doğal olan dilimizin dünyayı nasıl temsil ettiği sorusu yanıtsız kalır. Geç Wittgenstein'ı bu soruya, yanıt verir şekilde okumak mümkündür. Geç dönem kuramına göre, sanki resimsel temsil kuramı daha önce hiç terk edilmemiş ve buna karşın, uygunluk sağlanamaması durumunda sıradan dilin dünyayla bağlantısını düşünmeyi gerektirecek imkânsız bir model hizmeti görmemiş gibi, doğal dil dünyayı hiçbir şekilde temsil etmez, bir işlevi olmakla birlikte betimsel bir anlamı yoktur.

Wittgenstein sonrası semantik, cümlelerin nasıl olup da resimsel olmadan temsilsel olabildiğini, sanat felsefesinin karşısında da benzer tür bir problem olduğundan (şiirin resim modeline sindirildiği geleneksel kuramın ne kadar zorlayıcı olduğunu düşünün: *Ut pictura poesis*[7]), çözmüş olması bakımından takdir edilebilir. Ancak argümanımızın gösterdiği gibi, taklitçi sanatın dahi mimetik olması gerçeği, onunla eşleşen gizli bir şey olması *gerektiği* anlamına gelmez. Eşleşme ancak hakikilik ya da sahtelik soruları gündeme geldiğinde temsilin uygun koşulu olur.

Her durumda bizi ilgilendiren şey, sanat yapıtlarının gerçekliğe nasıl uyacaklarından çok -şimdilik, bu uyma meselesinin bir soru olup olmaması ile dahi ilgilenmiyoruz- sanat ve gerçeklik arasındaki fark. Zira bu farkın, sanatın gerçeklikten tıpkı dilin betimsel olarak kullanıldığında gerçeklikten ayrıldığı gibi ayrılmasında yattığını göstermeye çalışıyoruz (ki sanat yapıtının doğru olup olmadığı sorusu en azından meşru olsun). Bu hiçbir şekilde sanatın bir dil olduğunu söylemek anlamına gelmez, sadece ontolojisinin dilinkiyle benzerlik gösterdiği ve gerçeklikle arasında gerçeklikle söylem arasındaki zıtlığın olduğu anlamına gelir. Bu sebepten kimse, gölgelerden oluşmuş bir dünya hayal edeme-

7. Resimde olduğu gibi şiirde de. (y.h.n.)

diği gibi sanat yapıtlarından oluşan bir dünya da hayal edemez. Ancak sanat yapıtlarından yoksun ya da en azından kimsenin birtakım nesnelere sanat yapıtlığı atfetmediği bir dünya hayal edilebilir. Bu dünya gerçeklik kavramının henüz ortaya çıkmadığı dünyanın ta kendisidir. Sanatın felsefi değeri, tarihsel bir olgu olarak kendisi ile birlikte gerçeklik kavramının ortaya çıkmasına yardımcı olmasında yatar. Bütün bunlar sanata felsefi bir tanım getirmek için olmasa da sanat tanımının neden felsefi bir sorunsal olduğunu göstermek için yeterlidir.

Temsilsel olarak tanımlanabilir şeyler sınıfı (ki bir şeyler hakkındadır ya da en azından neyle ilgili oldukları sorusu mantıksal olarak göz ardı edilemeyecek olanlarla bağlantılıdır), sanat yapıtları sınıfından oldukça geniş olduğundan, sanat yapıtlarını diğer temsil araçlarından ayıranın belirlilik kazanması sorunsalı, Altıncı Bölüm'de ele alacağım, sanat yapıtlarını gerçek şeylerden ayıranın ne olduğu sorusu kadar ısrarlıdır. Bununla birlikte, sanat yapıtlarını doğru ontolojik uzama yerleştirdiğimizi varsaydığımızda, Platon tarafından ortaya konan sorunun yanıtı olan, sanat ve gerçeklik arasındaki boşluğu kapatma programının, mantıksal olarak yanlış anlaşıldığını takdir edecek pozisyondayız. Şiirin bir anlama gelmesi değil, olması gerektiğini söyleyen adam bir tür tutarsızlığı dillendirmektedir. Analizimizin bir sonraki aşamasına geçmeden önce, çağdaş sanatın bütün becerikliliğiyle önümüze getirdiği birkaç kapatma çabasını daha değerlendirebiliriz.

Sanatçı Jasper Johns, onlarla bağlantıda, taklit edilebileceklerini düşünmenin başlangıçta çok zor olduğu dolayısıyla da onlara yeterli ölçüde benzeyen herhangi bir şeyin, taklit olduğunun düşünülmesi durumunda, anında bu nesnelerin ait olduğu sınıfın bir üyesi yapılması gerçeği yoluyla mantıksal olarak gerçek gibi görünen bir nesne sınıfını kullanmıştır. Bir hedef ya da bir bayrak sözgelişi ya da bir rakam, bu çarpıcı özelliği taşıyor gibi görünür. Bir bayrağın mimetik temsili olacak kadar bayrağa benzeyen herhangi bir şey, bayrak olur. Hedef ya da sayı ya da harita için de aynı şey geçerlidir. Bu nesnelerle, Pygmalion'un gerçekliğin yaratımı için sanatı bir yol olarak olarak kullanma rüyasının, mantıksal olarak yerine getirileceğinin güvencesi verilir gibidir. Vermeer nihayetinde, tablolarındaki kadınları ile hiçbir zaman elde edemediğini, haritaları ile etmiştir. Kadınlar boya olmaktan çıkıp kanlı canlı hale gelememiştir ancak haritalar, harita resimleri olmayı reddedip başta salt temsil ettikleri şeyin kendisi olmuştur. Johns'un da ancak sınırlı bir başarıyı tatmış olması değinilmeyi hak eder; ampül ve fener temsilleri, doğrudan bu nesnelerin birer örneklerine dönüşmemiştir.

Bronz heykeli *Savarin Can* [Savarin Teneke Kutusu] ise Vermeer'in haritalı kadınlar tablosu gibi karma bir başarıya nail olmuştur. Bu örneğin üzerinde biraz duralım. *Savarin Can*'in ikonografyası, zamanın sanat dünyasına aşina olan herhangi birisi için apaçık olabilirdi. De Kooning fırçalarını bu teneke kutularda tutardı ve moda olana özenme yönelimi ile Savarin teneke kutuları New York'lu ressamların fırçalarını koymak için en çok tercih ettikleri kaba dönüştü. Johns'un bronz heykeli, kahve tenekesi ve fırçaları ile bir bakıma bunu anıtsallaştırır ve bunun kalıbı için gerçekten de bir Savarin kutusunu ve fırçalarını kullanmış olabilir. O halde bu, nesnesine benzemesi için fazlaca gerçekçi şekilde (bir Yunan heykeli gibi), bronz boyanın altında kötü şekilde örtülerek (malzemenin bütünlüğüne dair bir diğer sanat, tarihsel ya da estetik ima) boyanmıştır. Yine de yapıt, üzerindeki S-A-V-A-R-I-N harfleri gerçek *olmakla* birlikte, gerçekteki emsalinin bir örneğine dönüşmemiştir. Yine de en azından sınırı geçip, selametle dünyaya geri dönmüşlerdir, sanıyorum heykeltıraşın elinden çıkma heykelin bir parçası olarak görülen gölgelerin sonuçta gerçek olmaları gibi.

Bütün bunların söylenmiş olması bir tarafa, mantıksal sorunlar, Johns'un çarpıcı deneylerinden önce ne idiyse öyle kalmıştır. Bir resim, resmi olduğu şeye ne kadar benzese de, benzediği şey bir resim dahi olsa, mantıksal olarak ayrı bir düzene ait bir varlık olmayı sürdürür. Ressam Degas, kendisi gibi ressam olan arkadaşı Tissot'yu tablolarla dolu bir odada resimlemiştir. Bu tablolardan biri olan Flaman portre, Tissot'ya oldukça benzemektedir. Resmi kırpıp sadece bu Flaman resimden ibaret bıraktığınızı hayal edin. Flaman resme, belki de bir Flaman resmin 19. yüzyılda yapılmış kopyasına benzeyen bu resim, aslında ikisi de değildir. Bu, gösterdiği şeye benzeyen bir Flaman tablosunun resmidir. Tablonun kendisi belki de bir Flaman beyefendiyle ilgilidir ancak Degas'nın Tissot'nun portresinde karşılık geldiği parçanın bununla bir ilgisi yoktur; o, Flaman bir beyefendi hakkındaki Flaman bir tablo hakkındadır ve *hakkındalık* geçişli değildir. Daha dramatik bir örnek olarak Phillip Pearlstein'ın tavanarasındaki duvara dayalı soyut dışavurumcu bir tablonun önünde bir Soyut Dışavurumcunun portesini yaptığını varsayın. Bunu kırpın, tıpkı bir soyut tabloya benzeyecektir, oysaki sadece soyut bir tablonun resmi olarak Pearlstein'ın kendisinin usta olduğu, aşırı gerçekçi damarda soyut resmin, foto gerçekçi bir tasviri alıştırmasından başka bir şey olmayacaktır. Johns'a geri dönecek olursak, aynı şey onun için de geçerlidir; bir rakamın, bir rakam gibi şekil verilmiş olan resminin bir rakam olması gerekmez, muhtemelen

de değildir; o şüphesiz, bir rakamı göstermektedir ancak rakamlar rakamları değil sayıları gösterirler. Bu sebepten 2 ve II, farklı notasyon sistemlerine ait rakamlar olarak ele alındıklarında ortak gösterimseldir. Ancak 2'nin bir resmi, II'nin bir resmine benzemez. Haritalarda da, sözgelişi Borneo'nun haritasının yer aldığı bir Vermeer tablosunun ilgili parçası, bir Borneo haritası gibi Borneo'yu göstermez dolayısıyla da ona aynen benzese de bir haritadan tamamen farklı bir şeydir. Hatta daha doğrudan bir örnekte, homojen bir nesne nüfusumuz var ve aralarından biri rastgele ayrılıp emsallerinin karşısında örnek olarak konuyor. Hâlâ homojen nüfusun bir üyesidir ve nüfusu temsil edecekse öyle de olmalıdır. Ancak işi *nüfusu temsil etmek* olmuştur ve diğerleri –hangisi seçilse yapabilecekken– böyle bir şey yapmamaktadır. Buradaki mantıksal farkı Johns'un kurguladığı kurnaz şakasında müthiş şekilde görebiliriz. Buna göre renkli kelimeler gösterdikleri renkle aynı renkte bir boya ile çizilir: "Mavi" mavi ile, "Sarı" sarı ile. Ancak arada bir de "Mavi"yi sarı renkte çizerek kendine göndermeli bir yanlışlık serimler; ancak bizim bu örnekte ahmakça, örneklediğini varsaydığımız şeyi –"English"in İngilizce bir kelimeyi örneklemesi, "Yazma" nın yazılı bir kelimeyi, "Okuma"nın yazmayı, "French"in de yazmayı yanlış örneklemesi gibi– örneklemediğinden aslında ortada bir yanlış yoktur.

Tabii ki bir sanat yapıtının ilgili olduğu bir gerçeklik parçasını, hiçbir anlamda o parçaya indirgenmeden, içermesi her zaman mümkündür. "İlgili gerçeklik parçası" derken aklımdaki bir sanat yapıtının tüm özellikleri değil temsilsel parçalarının gösterdiği özellikleridir. Aslında sanırım, Johns'un biraz önce tarif edilen tablosundaki renkli kelimelerin ihtiva ettiği mavi boya, kelimenin gösterdiği şeyden yapılmış olması durumuna dair bir örnektir. Bunların yapıları, tıpkı ünlü semantik paradokslara sebep olan "Bu cümle yanlış" örneğindeki, hakkında olduğu şeyin cümlesel gerçekliği olan oyunbaz cümlelerinki gibidir. Kelimelerin kullanımları, bir yapıtı hızla yapılandırmak için bu türden kendigönderimlerini olanaklı kılar. Amerikalı *trompe l'oeil*[8] sanatçısı Peto, bir keresinde bir tablo yapmıştı. Bu tablo, gerçekçi şekilde resimlenen başka birçok kısa ömürlü şeyin yanı sıra, bir sanat yapıtının tasvir edildiği bir gazete küpürün tablosuydu ve o kadar gerçekçiydi ki kedi, yapıtın, küpürde sözü geçen tablo olduğu yeri tırmaladı ve hatırladığım kadarıyla tabloda kedi tırmalaması da resmedilmekteydi. Bu okulun başka üyelerinin resimlerinin sırtlarının resimlerini –yani tuval, kasnaklar ve kargo etiketi ile bir tablonun arkasında gözün görebileceği ne varsa– yaptığı işlerini de gördüm.

8. Göz aldanması. (ç.n.)

Ancak, Frank Stella'nın yapıtlarında teyit edildiği gibi, bundan bir hayli daha incelikli olmak mümkündür. Michael Fried'ın son derece başarılı şekilde yorumladığı üzere, Stella'nın yapıtları *tümdengelimsel yapının* bir türünü içerir, buna göre "tablolar, çerçeveleyen kenarların farklı şekilleri tarafından *in toto*[9] oluşturulur." Tipik bir erken dönem Stella, göze, tek renk bir zemine ince şekilde boyanmış bir dizi eşmerkezli çizgi gibi görünür. Hatta birçok parça kumaş gibidir ve herhangi bir şey hakkında olmaları (kendileri çizgi değil de çizgi hakkındaki şeyler değillerse) mümkün değilmiş gibi bir kararlılıkla soyut görünür. Derken insanın aklına birden, kendi fiziksel desteklerinin biçimi hakkında oldukları gelebilir. Eğer Fried, "sanat eleştirisinin, onu onaylarken dahi, tablolarının öneminin ve tümdengelimsel yapısının kendisinin -ya da varlığının- farkında olmadığını ve onları biçimsel terimlerle kavramaktan aciz olduğunu gösterdiğini söylemek adil olur" derken haklıysa, "birden akla gelebilir" yarım ağız söylenmiş olmalıdır. Fried'in *Three American Painters*'daki argümanının izini sürmeye değer:

> Stella'nın ilk üç seri yapıtında, siyahtan alüminyuma, oradan metalik bakır baskıya geçişi, diğer iki seri yapıtında kullandığı şekil verilmiş tuvallerle birlikte düşünüldüğünde, modernizmin son yüzyılın öncü resimlerinin, resmin, gelenek tarafından rastgele oldukları kabul edildiğinde vazgeçilmezlikleri tartışılabilir olan birtakım özelliklere (ahşap destek üzerine gerilmiş tuvalden oluşması ve sıklıkla dikdörtgen şeklinde olması gibi) bağlanmış şeylerin bir alt sınıfından başka bir şey olmadığının farkına varmamızı sağlayan bir versiyonuna derli toplu şekilde yerleştirilebilir. Bu görüşe göre, Manet'den Stella'ya resim desteğinin edebi karakteri savı, resimlerin, dünyadaki diğer nesne sınıflarından hiçbir özsel bakımdan farklı olmadığı "hakikatinin" yavaş yavaş anlaşılır olmasından daha az ya da fazla bir şeyi temsil etmez (Fogg Art Museum, Harvard University, 1965, s. 43).

Fried'ın muhalif olduğu bu görüş, Stella'nın resimsel içerikle dolu olan ve neredeyse kendi kenarlarının tanımı olarak görülebilecek yapıtlarında pek teyit edilmez. Zira Stella'nın yapıtları, Whitehead'in çokça yaptığı, bir alanlar kümesinin iki üyesinden birinin diğerini teğetsel olmayan bir biçimde kapsadığı, ancak kümenin hiçbir üyesinin bir alanı kapsamadığı ve bunların noktalara, çizgilere ve alanlara yakınsadığı ve Whitehead'in alan kümeleri yoluyla tanımlamaya giriştiği yuvalanmış eşmerkezli "alanlar"dan oluşan kapsamlı soyutlama metodunu tersine

9. Toplam olarak. (ç.n.)

çevirir. Mantığa aykırı olarak, eğer sanat yapıtları kendileri hakkında, sadece dünyadaki şeyler olduklarını söylese, bunu söylemiş olmaları, öyle olmadıklarını gösterir; bir elma, sadece bir elma olduğunu iddia edemez. Bir anlamda hiçbir şey, sadece kendi fiziksel desteği ile özdeş bir yapıt yaratmaktan aynı anda hem daha kolay hem de daha zor olamazdı; oysaki *ipso facto* yapıtın konusu olması gereken fiziksel destekler, mantıksal olarak konusuzdur. Bu, çağdaş sanatçıların düz bir yüzey elde etmeye çalışmalarına benzer zira bir taraftan hiçbir şey daha kolay değildir –yüzeyler zaten düzdür– diğer taraftan boya ne kadar eşit uygulansa da sonuçta ortaya belirsiz uzantılı resimsel bir derinlik çıkar. Bir çizgi resmederek (Newman'ın yapıtındaki gibi) yüzeye demir atma çabası, doğrudan çizgiyle yüzeyin ilişkisinin ne olduğu sorusuna yol açar. Bunu zaman içinde irdeleyeceğiz.

Kenarlar resimde hep önemli olmuştur ve kesinlikle, sınırlarını çizdikleri uzamı işgal eden kompoziyonu ortaya çıkardıkları söylenebilir zira odak ve göz noktaları, kenarlarla ilişkide kompozisyonel olarak ilgilidir. Kenarların bu yerindeliği, hiçbir zaman, Bonnard'ın yapıtında resmin tam da kenarlarda durması ve tanımlamadığı bir uzamla birleşmesinde olduğu gibi, görmezden gelindiğinde olduğundan daha bariz olamaz; ancak klasik resimde bile yapıt kenarlarına göndermede bulunmaz. Mükemmel şekilde kompoze edilmiş olan *The Rape of the Sabine Women* [Sabine Kadınlarının Kaçırılışı] bir şiddet sahnesi üzerinedir, bu sahnenin betimlemesine dahil olan elemanlar ile ilgili değildir. Ancak, kendi kendisine çizdiği sınırlar dahilinde yaratıcı ve kararlı olmasına karşın Stella, fiziksel kenarlara, Guercino'nun *Entombment of Saint Petronilla* [Aziz Petronilla'nın Defnedilmesi] nde ve Vermeer'in şaşırtıcı olmayan şekilde, tablonun kenarının aynı zamanda resimdeki perdenin imkânsız şekilde süpürüp geçtiği, yanılsama yaratan bir çerçevenin de kenarı olduğu bazı çarpıcı yapıtlarındaki gibi, ancak yeri geldiğinde gönderme yapılan geleneğin zar zor önüne geçer. Bu tür resimler ontolojik argümanın neredeyse vücut bulmuş halleridir. Yapılarının bir parçası –kendi kendilerini destekleyen varlıklar– olarak ne hakkında olduklarını ortaya serer. Bu halleriyle, görsel algının psikolojisinde merkezi rol oynayan bir tür imkânsız nesneler ile Escher'in yapıtlarındaki gibi, yapıları kendi desteklemelerini dışarıda bırakan imkânsız resimlerle mantıksal olarak tezat oluştururlar. Bunlar adeta saf temsiller olarak görülebilir zira, bir anlamda ait oldukları nesneye, bir diğer anlamda ait olamazlar; üç boyutlu uzamdaki hiçbir şeye benzemediklerinden "doğru" da olamazlar. Bu yüzden, (Stella'nınkiler "zorunlu olarak

doğru" iken) onlar zorunlu olarak "yanlış" olduklarından, biçimsel olarak tutarsızlık arz etmese de hiçbir dünyada doğru olamayacak cümlelerin resimsel benzerleri olarak ele alınmaları makul karşılanır.

Bunlara diğer sanatlarda da benzerler bulunabilir. *Tristan ve Isolde*'nin ikinci perdesindeki bir av çağrısıdır ancak aynı zamanda bir av çağrısı hakkındadır. Tıpkı üçüncü perdedeki çobanın türküsünün, çoban türküsü hakkında olması gibi. Pope'un nükteli *Essay on Criticism*'indeki 347. satırı, "Sıkıcı tek bir dizeden pek sık on aşağılık kelime sızar" da da sıkıcı tek bir dizeden on aşağılık kelime sızmaktadır; ancak kendi kendisini destekler nüktesi onu sıkıcılıktan kurtardığı gibi sanatçının çekici kendi bilinci yoluyla aşkın kılmıştır.

Çağdaş sanatçılar yapıtlarında kelimeleri kullandıklarında, bu kelimelerin statüleri ile ilgili karmaşık bir karar vermeleri gerekir zira onlar hem anlamın taşıyıcısıdırlar hem de maddi nesnelerdir ve bir kelimenin resminin, bir kelimeden *tout court*[10] ayırt edilmesi gerekir. Robert Indiana'nın EAT'i, Hopper'ın dur levhası üzerindeki *Dur* yazısını boyamasında olduğu gibi –DUR resmin konusuna aittir, resmin kendisine değil– bir kelimenin resminden çok boyanmış bir kelimedir.

Bu olanaklar arasındaki incelikli gerilim Arakawa'nın, tam da tarif ettiğim karar ile ilgili olmak bakımından felsefi bir yapıt düzeyine çıkan muhteşem yapıtı *The Mechanism of Meaning*'in panellerinin yapısının büyük bir kısmını oluşturur. Arakawa'nın panelleri, bir IQ testinde üzerindeki kelimelerin salt şekillerden değil aynı zamanda emirlerden oluştuğu ve bakanın, bunlar sadece bakılacak resimler olmadığından, yanıtlaması gereken ilanlara benzer. Yine de emirleri boyadan çıkaramazsınız ama aslında emirlerin boyanmalarını gerektirecek de hiçbir şey yoktur. Emirler sözel olarak da iletilebilirler. Eğer mesele komut vermekse, Arakawa bunu kasetten de dinletebilirdi ya da müzelerde dağıtılanlara benzer kulaklıklar da kullanabilirdi. Ronald Feldman resimlerin yanında durup komutları seslendirebilirdi ya da komutların yazılı olduğu kâğıtlar dağıtılabilirdi. Ancak o durumda bu emirlere birer parçaları olarak gerek duyan ve sonuç olarak salt anlamlara dönüşmeyi reddeden resimlerden geriye ne kalırdı? Sonuçta kendini bakılacak bir şey olarak boyaya kulak asar değil teslim olur bulduğunda harflerin kendileri, hakkıyla boyalıdır. Yine de salt bu şekilde de muamele edilemezler ve farklı bir dil topluluğundan gelen bir ziyaretçinin eğer okumadan bir tepki vermeyecekse çeviriye ihtiyacı vardır. *Der Mechanismus der Bedeutung*'un Alman yayıncısı, resimleri tercüme etmek zorunda-

10. Sözün kısası.(ç.n.)

dır. Sözgelişi, adlarının bildiğimizde şüphesiz hoşumuza gideceği ancak yapıtın yapısında bir rolü ya da konumu olmayan çiçeklerin resimlerinin basıldığı bir kitap için bu anlamsız olurdu.

Gösterilen ile gösterilme şeklinin karmaşık karşılıklı bağlantısı tartışılmaya devam eder ancak şimdilik kazandığımız iç görüde derinleşmek ve analizimizde henüz dokunmadığımız alanlar üzerinden geri dönmek istemekteyim.

Bölüm 4.
Estetik ve Sanat Yapıtı

Ruskin[1], Viollet-le-Duc'un[2] gecikmiş kitabı *Le Massif de Mont Blanc*'ı okuduktan sonra, "*Charge of the Light Brigade*"[3] şiirine yazılan yanıta, "*C'est magnifique, mais ce n'est pas la géologie*"[4] şeklinde alaycı bir yorum yapar. Kitap, *Mont Blanc* [Beyaz Dağ]ı ilk zamanlarının ihtişamına döndürmek için yazılmış hayali bir restorasyon şemasıdır. 19. yüzyıl temasını giderek daha ütopik bir nostaljinin –inancın parlak bir

1. *John Ruskin* (1819-1900): İngiliz şair, Viktorya döneminin ünlü sanat eleştirmeni. (ç.n.)
2. *Eugéne Voillet-le-Duc* (1814- 1879): Ortaçağa ait binaların restorasyonlarıyla ün kazanmış Fransız mimar ve kuramcı. (ç.n.)
3. Hafif Süvari Alayının Hücumu, Alfred Lord Tennynson'un 1854 yılında, Kırım savaşında ölen askerler için yazdığı savaş karşıtı şiir. (ç.n.)
4. *"Güzel ama jeoloji değil"*. (ç.n.)

geleceğe doğru giden karanlık yüzü şeklinde– tamamladığını görürüz. Gotik anıtların ünlü restorasyon ustası Viollet-de-Duc'un toplumsal ve mimari olanın bütünleşmesini kapsayan düşünceleri her ne kadar 19. yüzyılda ve Ortaçağ'da inanılandan fazla olsa da, Viollet-de-Duc, bakış açısıyla 19. yüzyılı örnekleyen sanatçılardandır. Viollet-de-Duc'un dokunduğu her şey *plus gothique que la gothique même*[5] hale gelir ve bu *la gothique même*[6] olanlar için de geçerlidir. Onun İlk Mimar'a yönelik hayranlığının ötesinde, doğanın hayali bir görkem taşıyan anıtsallığına dönme dürtüsünde bir aşırılık görülür. Bu sebeple, geniş bir çerçevede duvarcılar ve kömür toplayıcılar, müfettişler ve jeologlar ile alay eden, aşırı Wagnerci bir çılgını desteklemek için kendi iyi, deli kralı Ludwig'i bulması gerektiğini hayal etmek ilgi çekicidir. Orada bugün de *am ersten Tag!*[7] durduğu veya Violette-le-Duc'un durduğunu varsaydığı gibi durur. Viollet-le-Duc bir dağdan dağ ve çok daha ilginç bir zirveden bir sanat yapıtı yaratır.

Aynı dağın farklı evrelerini yan yana koyarak *genç* Beyaz Dağ'ı, yine aynı şekilde adlandırdığımız "genç Beyaz Dağ" ile karşılaştırmanın metafizik ve pratik zorlukları vardır. Ancak onları istediğimiz kadar birbirinden ayrılamaz hayal edebiliriz. Bu araştırmanın başlangıcından beri, sadece birinin sanat yapıtı olduğu ikili durumlara odaklandım. Viollet-le-Duc'un hoş karşıladığı, Tanrı'nın bir sanatçı ve Beyaz Dağ'ın onun başyapıtlarından biri olduğu gibi teolojik görüşler de vardır. Bunun yanlış olduğunu varsayalım. Beyaz Dağ mantıken sessizdir, ancak Violette-le-Duc ve Ruskin ondan önce konuşsa da "genç Beyaz Dağ" doğanın görkemli yönü hakkında bir önermede bulunur. Viollet-le-Duc'un muhteşem kavramsallaştırması bize, dışardan tamamen aynı görünmesine karşın biri sanat yapıtı diğeri sadece nesne olan iki yapıta yönelik estetik tepkilerimizin aynı olup olmamasıyla ilgili bir soru için dramatik bir şans verir. Böyle bir soru, tepkilerimizin farklılaşıp farklılaşmadığı felsefi sorusunu –ki bence farklılaşmalıdır– ortaya çıkarır. Birinin sanat yapıtı olmasının tepkimizi değiştirdiğini biliyorsak estetik tepkinin bir tür duyu algısı olduğunu varsaymak oldukça zordur. Estetik tepki, tanımlanmasının öğretici olduğu durumlarda kavramsal olarak arabulucu olmalıdır.

Bizim için daha önemli olan bir başka sonuç daha vardır. Bir şeyin sanat yapıtı olduğu bilgisi, ona yönelik estetik tepkimizde bir farklılık yaratır; biri sanat yapıtı diğeri doğal olan ayırt edilemez nesnelere yöne-

5. *"Gotikten daha gotik."* (ç.n.)
6. *"Aynı gotik gibi."* (ç.n.)
7. *İlk gün.* (ç.n.)

lik ayrı estetik tepkiler varsa bu durumda estetik tepkilerin tanımlayıcı olduğu herhangi bir sanat kurgusunda bir dairesellik tehlikesi ortaya çıkar. Doğal şeylerinkinden veya Brillo kutuları gibi umursamaz sanat yapıtlarından (sanat yapıtı olmadıklarında) farklı olarak sanat yapıtına ait olan sadece estetik tepki değildir ve uygun tepkiyi tanımlamamız için sanat yapıtlarını doğal şeylerden veya sanat yapıtlarından ayırt edebilmemiz gerekir. Böylece sanat yapıtının kavramını tanımlamak için bu tür bir tepki kullanmamız gerekmez.

Estetik takdirlerin sanat tartışmalarında her zaman doğal bir yeri olduğu düşünülür. Mesele, estetik takdirin sanat tanımına ait olup olmadığıdır. Eğer değilse, basitçe, mantığına yakışmayan bir kavramla birlikte olan şeyler arasındadır. Felsefi olarak değerlilik veya biriktirilmişlik gibi sanat kavramının bir parçası değilse bile eylemin bir parçası olan sayısız diğer şeylerden daha önemli değildir.

George Dickie kendi etkili kurumsal sanat kuramı tartışmasında, estetik bir durumun, sanatı tanımlarken gerekli olduğunu varsayar. Bir sanat yapıtı "değeri bilinmeye adaydır." Dickie'ye göre bu kurumsal olarak kabul edilmiş, kullanıcıları dünyanın sanat yapıtları olan genel bir *musée imaginaire*'nin[8] heyeti vekilleri olan "sanat dünyasının" bir sanat yapıtına atfettiği bir statüdür. Dickie "bir şeyin değeri bilinemiyorsa, sanat yapıtı olamaz" der. Dickie, ünlü eleştirmen Ted Cohen'in, bununla özellikle *estetik* takdiri kastettiği yönündeki iddiasını reddeder, ancak Cohen'in argümanı sağlam ise bize yine de bir şeyler ifade edebilir. Dickie'nin devrik formulüne göre, değeri *bilinemeyen* bazı nesneler sanat yapıtı olamaz. Bundan dolayı sanat dünyasının tüm vatandaşları değerlendirilebilirliğin sınırlamalarına bağlıdır ve sadece karar verilerek herhangi bir şeyin sanat yapıtı olduğu deklare edilemez. Sanat yapıtının ne olması gerektiğine dair en azından negatif koşullar vardır ve bu Dickie'nin ileri sürdüğü gibi tamamen kurumsal bir mesele değildir. Muhtemelen takdir edilemeyen nesneler, her nesnenin ya pratik *ya da* estetik olarak görülebileceği iddiasını desteklemeyenlerdir. Bu nesneler fiziksel olarak uzak olmadığından bu itiraz Dickie'nin kuramından daha uygundur, sonuç olarak göze çarpan felsefi bir önemi vardır.

Yine de Cohen'in belirttiği gibi bu durumun yarattığı iki zorluk vardır. Estetik takdirden etkilenmediği iddia edilen nesneler arasında, Cohen "sıradan raptiyelerden, ucuz beyaz zarflardan, araba servisi yapan restoranların plastik çatallarından" ve özellikle de "pisuarlardan" bahseder. Buradaki iddianın bunların takdir edilemeyeceği veya basitçe hoş-

8. *Sanal müze.* (ç.n.)

nutlukla takdir edilmeyeceği olup olmadığını bilmiyorum. "Ucuz", "sıradan" ve "plastik" gibi terimler hoşlanmama ifadeleridir. Dickie kriterlerine göre bile sanat dünyası tarafından sanat yapıtı statüsüne yükseltilmiş her nesnenin *ipso facto* beğenilmesi gerektiği kesin değildir. Dickie metinsel olarak, "her sanat yapıtının minimum değer potansiyeline layık olması gerektiğini" söyler. Ancak bence aslında estetik nitelikler negatif değerlendirmeleri kuşatır; bazı sanat yapıtları tarafından itiliriz, iğrendiririz hatta hasta ediliriz. Sanat yapıtı etiketinin kullanıldığı durumları sadece istenen örneklerle sınırlandırılması için "minimum potansiyel değeri" olan kişi veya eylemlerde görülen ahlaki değerlendirmelere paraleldir. Aslında her şeyin iyi bir tarafı olmasına karşın, ahlak kuramının kaba, aşağılık, ahlaken uyuşuk, kötü, şeytani, iğrenç ve vasat ile ilgilenmesi daha uygundur. Eğer "takdir" estetikse olumsuz olabilir ve Cohen'in kullandığı sıfatlar bize Cohen'in çatalları, kaba zarfları ve sıradan raptiyeleri beğenmesi hakkında çok şey söyler. Olumsuz estetik takdirler onları ortaya çıkarmış nesnelerin sanat yapıtı olmamasına yol açarsa şaşkınlıkla karşılarım.

Bu sorular estetik takdir konusu tartışılmadan –veya *tout court* takdir edilmeden– sorulamaz ancak Cohen'in itirazı tartışılmadan çözüldüğünde de daha farklı ve daha zararlı bir tehlike belirir. Sıradan bir raptiyenin (olumlu veya olumsuz biçimde) estetik olarak takdir edilemeyeceğini kabul etmemiz, bir raptiyenin bir sanat yapıtı olamayacağı anlamına gelmez. Elbetteki sanat yapıtı olan bir raptiye dıştan tamamen ona benzeyen ancak sanat yapıtı olmayan herhangi bir raptiyeden bir şekilde farklılaşmalıdır. Bunu başlangıçtan beri (konserve açacağını düşünün) biliyoruz. Ancak bu durumda şeylerin takdire katlanacağı açık değildir. Raptiyenin takdir dışı kaldığını kabul etsek bile bu raptiyeye benzeyen bir sanat çalışmasının takdir edilemeyeceği anlamına gelmez, takdir ettiklerimiz raptiyenin değil sanat çalışmasının özellikleridir. İkisi arasındaki bağlantıyı çalışmak, belki de bir insan ve onun bedeni arasıdaki ilişkiyi çalışmak kadar zordur. Bu bağlantıyı Duchamp'ın ünlü *Fountain* [Çeşme] örneği ve Dickie'nin onunla ilgili analizini düşündüğümüzde netleştirmek mümkündür.

Dickie "özel bir tür estetik bilinç, dikkat veya algı" olmadığı konusunda ısrarcıdır. Ona göre "sanatla sanat olmayanın takdir edilmesi arasındaki tek fark takdir edişlerin farklı *nesneleri* olmasıdır." Burada "farklı nesnelerden" kastı, sanat çalışmaları ile sıradan nesneler arasındaki fark değildir; aksi taktirde tanımı döngüsel bir hal alır. Bir şeyin neden sanat yapıtı olduğu açıklaması takdir adaylığı ile birlikte işlerken

sanatın takdir edilmesi, tanımını nesnelerinden alır. Bu sebeple anladığım kadarıyla, malzeme olarak aynı olduklarında sanat çalışmalarıyla sanat olmayan çalışmaları aynı şekilde takdir ettiğimizi –*Pisuar*'ın centilmen beylerin kullanımı için dağıtılan sayısız pisuarla aynı olması gibi– söylemeye çalışır. Dickie "*Çeşme*'nin parıldayan beyaz yüzeyi, etrafındaki nesneleri yansıttığındaki derinliği, memnuniyet verici oval şekli gibi sıradan özellikleri neden değerlendirilemez? Onun da Brancusi ve Moore'un takdirden kaçınmayan yapıtlarına benzer özellikleri vardır." der. Bahsi geçen pisuarın bu özellikleri beyaz porselenden yapılmış herhangi bir pisuarın özellik*leri*ne ve *Bird in Flight*'ın bazı özelliklerine benzer. Ama asıl soru, bu parlayan yüzeyler ve derin yansımalar *Çeşme*'nin de özellikleri olmasına karşın sanat yapıtı olarak *Çeşme*'nin sıradan bir pisuarla eş olup olmadığıdır. Cohen, Duchamp'ın çalışmasının pisuar değil pisuarı sergileme eylemi olduğunu öne sürer. Eğer yapıt bu eylemse üzerine konuşulacak parlak yüzeyleri yoktur; pirinç ve bronz parçalarının bir eylemden farklı olması gibi, onun yaptığı da Moore ve Brancusi'nin yaptıklarından farklıdır. Yapıtın pisuarlarda olmayan özelliklerinin olduğu kesindir: Yapıt küstah, saygısız, esprili ve zekicedir. Club des artistes'de Duchamp'ın sergi salonuna taşıyarak getirdiği porselen nesnenin parlayan yüzeyini gösteren estetlerin, keskin gülüşler eşliğinde "Kilamanjaro'ya benzemiyor mu! Nasıl da Sonsuzluğun beyaz parlaklığını anımsatıyor! Ne kadar da buzullara benziyor!" demeleri muhtemelen Duchamp'ı çileden çıkartmıştır. Hayır, benzemiyor. Sanat dünyasına emanet edilen nesnenin özellikleri, endüstriyel porselen ile birçok öğeyi paylaşır ancak bir sanat yapıtı olarak *Çeşme*'nin özellikleri Michalengelo'nun *Julian Tomb*'uyla ve Cellini'nin *Great Perseus*'uyla ortaklık taşır. *Çeşme*'yi bir sanat eseri yapan pisuarlarla paylaştığı ortak özellikler olsaydı, ortaya çıkan soru onu diğerlerinden farklılaştırarak bir sanat yapıtı haline getirenin ne olduğu olurdu. Bu, bir bölüm önce J.'nin politik kızgınlığının sebebi olan eşitlikçilik karşıtlığıdır. Bu sadece sanat dünyasının bir gafleti değil midir? Burada kitlesel bir şekil değiştirme, Calcutta'daki tüm dokunulmazların Budist olması gibi toplu bir dönüşüm olmalı mıdır? Dickie'nin göz ardı ettiği, bir şeyi sanat yapıtı yapan nedir sorusundaki "yapan" teriminin muğlaklığıdır. Bir şeyin nasıl kurumsal da olabilen sanat yapıtına dönüştüğünü vurgular ve estetik değerlendirmelerin lehine hangi özelliklerin sanat yapıtını oluşturduğu sorusunu göz ardı eder.

Benim görüşüme göre bir sanat yapıtının, malzeme olarak onlardan farksız, ancak sanat yapıtı olmayan nesnelere ait özelliklerden tümden

farklı bir sürü özelliği vardır. Bunların bazıları estetik özellikler, kişinin estetik olarak deneyimlediği veya "değerli ve kıymetli" bulduğu özellikler olabilir. Ancak ardından bunları estetik olarak yanıtlamak için, kişinin önce bunun bir sanat yapıtı olduğunu bilmesi; sanat olan ve olmayan arasındaki farkın, tepkideki bu farklılık ortaya çıkmadan kabul edilmesi gerekir. Öncelikle başlangıçtan beri Aristo'nun mimesis çalışmalarından kaynaklanan hazzın onların birer taklit olduğunun bilinmesinden kaynaklandığı izlenimine katılıyoruz. Çünkü her ne kadar özgünlerle taklitlerin bir farkı olmasa da kişi bu hazzı özgün eserlerden elde edemez. Diderot zekice, şeylerin temsiliyle gözyaşlarına boğulabileceğimizi, hiç etkilenmeyebileceğimizi veya farklı şekillerde etkilenebileceğimizi ileri sürer. Çocuğunun ölümüne ağıt yakan bir annenin temsil edildiği resimle ağlayabiliriz ancak biraz önce ağlayan kişi gerçek hayatta hissiz olabilir; mesele rahatlamak ve acıyı hafifletmektir. Söylemek istediğim estetik tepkinin sanat yapıtına veya ondan ayırt edilemeyecek bir şeye yönelik olmak üzere iki çeşidi olduğudur. Bu sebeple sanat tanımımızı yapmak için estetik takdire başvuramayız. Çünkü gerçek nesnelerden farklı olarak sanat yapıtlarına uygun estetik tepkilerin türlerini tanımlamak için sanat tanımına ihtiyaç duyarız. Dickie'nin belirttiği gibi minimum estetik değer potansiyeli olmayan bir şeyin sanat yapıtı olamayacağı doğrudur. Ancak bunun geçerli olmadığı bir şey, olup olmadığını merak ediyorum. Dickie, Cohen'den farklı olarak "raptiyelerin, zarfların ve plastik çatalların kişi onlara odaklansa da değerlendirilemediği özelliklerinin olmasına" izin verir. Öyleyse ne yapılamaz? Yine de sanat yapıtlarının özel bir estetiği ve takdir edilmesinin özel bir dili olduğunu iddia ediyorum. Her ikisi de sanat kavramıyla ilgili göründüğünden aradığımız tanımı bulmakta bize yardım etmese de kendimizi estetiğin ve estetik deneyimin bazı özelliklerine yönlendirmemiz yanlış olmayacaktır.

Yanlış olsa bile, yetenekle ilgilenen büyük filozoflar olduğu gibi insanlar arasında dağılmış görme ve duyma gibi dış duyular olarak adlandırılan estetik duygu, güzellik yargısı veya zevk yetisinin olduğunu varsayarak başlamak, analitik olarak uygun olacaktır. Duyuların bundan bile daha geniş şekilde yayıldığını, hayvanların da insanlar gibi estetik seçimlerle yönlendiğini, eğer öyleyse doğuştan gelen bir şeyle karşı karşıya olduğumuzu varsayıyorum. Hangisinin bir Barok kilisesi olduğunu söylemek için doğuştan gelen bir "sanat duyusu" -özel kablolu bir duyu varmış gibi- olduğunu iddia eden biri beni şaşırtabilir. Bundan daha fazlası var. "Sanat yapıtının" nadiren beğeni dolu, takdir eden tav-

siye eden gücü her neyse, bunun her şeyden önce bir şeyin sanat yapıtı olup olmamasına bağlı olduğu varsayılabilir. Konu ile ilgili her felsefi sorunun bazı şeylerin estetik değer veya değerli olması; bir şeyin estetik değerleri konusundaki argümanların onun sanat yapıtı olup olmamasıyla alakalı bir kanıt yardımıyla belirlenmesi istenir. Örneğin "güzeldir"i, estetik yüklem paradigması olarak ele alırken, "x güzeldir"in doğru ya da yanlış olması anlamında tanımlayıcı bir anlamı olup olmadığı kesin değildir. Belki de bu yüklemi kullanan cümleler bilişsel olmayan bir söyleme aittir ve basitçe belirlenen nesneye yönelik duyguları ifade etmek için kullanılır. Belki de nesneleri karakterize etmeyiz de böyle bir dilin yardımıyla onların varlığından bahsederiz. Aslında, estetik dille bağlantılı ve estetik dilde mevcut olan ve etik dille bağlantılı olana tam olarak uyan bir uyuşmazlık yapısı vardır. Tıpkı ahlak metalinguistiğindeki tüm konumların ahlaki bir duyu olduğu anlamına gelmemesi gibi, tüm olası koşullar estetik bir duyunun olduğu iddiasıyla bağdaşmaz. Bu sebeple eğer böyle bir duyu varsa, güzellik duyusunun ne tür bir duyu olduğunu dikkatlice düşünmemiz yerinde olacaktır. Sonunda, bir güzellik duyusunu edinmek, bir sanat burnunu edinmekten farklı olacaktır.

Böyle bir duyu, görme duyusu gibi mi algılanmalıdır yoksa oldukça yaygın olan ve varolmadığında kişinin beğenilmediği espri duygusuna benzer bir şey midir? Elbette ki sadece iki modelimiz yoktur, espri duyusu görme duyusundan çok da farklı bir şey değildir veya ondan sadece duyma duyusunda olduğu gibi farklılaşır. Öyleyse "beş duyunun" bilinen repertuarına altıncı ve yedinci duyularla eklemeler yapıyoruz. Böylece zevk duyusu ve espri anlayışı eğitim ve geliştirme becerilerini edinebilir. Görme duyusu tıpkı doğal metaforu estetik zevk duyusu olan zevk duyusu gibi, giderek daha gelişmiş ayrımlar yapmak için eğitilebilir düşüncesi buna karşı çıkabilir. Bu durumların hiçbirisinde eğitim başlangıçta varolan bir eksikliği iyileştirmez. Kör birine görmeyi *öğretemezsiniz* ancak onun körlüğünü iyileştirebilirsiniz. Zevk duyusu ve espri anlayışının kültürel olarak şartlandığı ileri sürülür. Bu sebeple yaralı bir antilopun ölüm sancıları gibi, bizi afallatan bir şey örneğin bir kabile mensubuna isterik biçimde komik gelebilir. Bazı insanlar kulak memeleri, küçük ayaklar, büyük dudaklar, kocaman yara izleri, büyük mideler gibi bize itici gelen şeyleri estetik olarak değerli bulabilir. Renk yüklemlerinin bile kabileden kabileye ve kültürden kültüre değiştiği düşünüldüğünde, bu zemine dayanan farklılıkların pek de önemli olmadığı düşüncesiyle buna itiraz edilebilir.

Buna karşın bu yüzeyler birbirine benzerdir. Bu modeller arasında tartışmalı estetik duyu anlayışımızda bir fark yaratacak kadar derin bir fark olduğuna inanıyorum. Bizim görevimiz açısından çok merkezi olmasa da farkın nerede olduğunu açıklamak konudışı değildir. Fark, espri anlayışının bir dereceye kadar gülünç olduğu için belirli şeylere *tepki vermesindedir*. Komik olduğu için bir şeye veya bir eyleme gülme elbettteki başka türleri de olsa, tepki verme ile ne kastettiğimi açıklayan güzel bir örnek olur. Bundan daha önemli şeyler de vardır. Espiri anlayışının olması kişinin yaşamını tamamen etkiler; kişi her şeyi trajik veya komik olarak algılamaz, hafif tarafından ele alır, talihsizliği şakalarıyla susturur. Bir espiri anlayışı olmak demek neredeyse bir felsefesi olmak gibidir. Bunun bir benzeri estetik duyu, hatta ahlak anlayışı için de geçerlidir. Diğerlerinden herhangi biri olduğunu varsaymak için gerekçe olarak oradadır. Santayana[9] ahlak duyusunun olamayacağını iddia eder. Tepki verme olgusu duygu kavramı içinde algılanır ve eğer dargınlık, endişe, utanç veya sempati gibi tepkiler yoksa ahlaki yaşamın nasıl olduğunu -eğer ahlaki yaşam diye bir şey varsa- bilmek zordur. Gözlem ve takdir arasındaki bu zıtlık Wittgenstein'ın dünyada değerlerin var olmadığını söylerken kastettiğinin bir parçasıdır. Ona göre var olsalardı hiçbir değerleri olmazdı, çünkü bir şeyin değerli olduğunu sadece söylemeyiz ("gözlem yeterli değildir"). Tıpkı Santayana'nın güzelliği, şeyleri güzel olarak nitelendirdiğimizde içimizde uyanan hazzın nesneleştirilmesi olarak düşünmesi gibi, bu yanıtları dünyaya geri yansıtmak ve onları zaten oradalarmış gibi düşünmek gibi doğal bir eğilim olsa da değerler bizimle dünya arasında bir bağlantı kurar.

Bana göre tepki verme beş duyuyla birlikte işlemez. Kişinin bazı şeylere bir boğanın kırmızı gördüğündeki gibi tepki vereceği doğrudur. Ancak kişinin tepkisi nesnenin kırmızı olarak algılanmasındansa, kırmızının onu kızdırmasına bağlıdır. Kızgınlık, şiddetli nefes alma veya asabiyet gibi tepkiler verilmesine neden olur. Kızgınlık içsel bir durum değil, bir tepkiler kümesidir demek olası bir felsefi durum olduğunu işaret etmektir. Sadece uç bir doğrulamacılık bunun kırmızıyı hissetme için geçerli olduğunu belirtir. Örneğin, espiri anlayışı şeylere komik oldukları için tepki vermeyi sağlar dediğimde, epistemolojik bir ölçüt dayatmaya veya bir kişinin eğlendiğini nasıl bildiğimiz sorusunu yanıtlamaya çalışmıyorum. Espri anlayışının bir tepkiler kümesi içinde var olduğunu varsaymanın nedenleri ne olursa olsun, böyle bir kuram kırmızı duyusunun epistemologların kırmızı parçasıyla sunulduğunda

9. *George Santayana* (1863-1952): İspanyol- Amerikalı şair, yazar, romancı. "*Geçmişini hatırlamayanlar, onu tekrar etmeye mahkûmdur*" sözüyle ünlüdür. (ç.n.)

"Kırmızı" demek gibi terimlerle tanımlanmasından daha az radikaldir. "Doğanın dönüşümlerini yansıtmak" sadece beş duyuyla donanmış zihinler için doğal ve uygun bir metafordur.

Estetik duyu -veya kara mizah duyusu- ile karşılaştırılabilen bir başka hayvansal tepki alanı da cinsel tepkidir. *Poetika*'ya eşdeğer bir kitap olarak yazılması beklenen kitap, Aristo'nun yazılmamış şaheseri olan *Erotics*'dir. Bir şeyi cinsel olarak uyarıcı bulmak pasif bir şekilde bu olguyu belirtmek değil, uyarılmaktır. Bir kişinin bilinen fiziksel yollar dışında tepki vermeden uyarılabilmesi ise zordur ve uyarılmak bu şekillerde tepki vermektir. Cinsel tepkinin ilgisizlik olmadığı olgusunda bir farklılık olabilir; cinsel olarak tepki vermek cinsel olarak sahip olmayı istemek demektir. Bununla birlikte estetik duyunun ilgisiz olduğu ve içeriğinin sadece bir düşünce olduğu yaygın biçimde bilinir. Bu düşünce belli paradigmalara alternatif bir düşünce olmaması -örneğin gün batımları gibi- olgusundan türer. Ancak resmini yapmanın, fotoğraf çekmenin -veya hatırlamanın- onları elde etmenin bir yöntemi olduğunun düşünülmesi yanlış değildir. Kişi bir günbatımını elde edemese de zevkin ve açgözlülüğün tarihi birlikte hareket eder ve insanlar dünyanın güzelliklerini elde ettiklerini kanıtlayarak hoşnut olurlar. Aslında, elde etmeye çalışmak tıpkı kahkahanın mizah duyusunun bir göstergesi olması gibi estetik tepkinin bir türü olabilir.

Bu örneklerin her biri, ancak sıradan duyuların hiçbiri, cinsel veya zevk, mizah, ahlaki davranış açılarından normalden sapmayı kabul etmez. Normal dışı seçimler kötü seçimlerden farklıdır. Normal dışı cinsellik kötü cinsellik değildir -harika olabilir- ve kötü zevkin tersine, normal dışı zevk eğer inceltilmemişse görkemli bir şeyin işareti olabilir. Ancak normal dışı bir işitmenin neye mal olabileceği hakkında bir fikrim yok. Birisi bizim kırmızı gördüğümüz yerde yeşil görüyorsa, bu renksel sapma değil, renk körlüğüdür.

Elbetteki normal dışı kavramı yeterince kural koyucu yargı taşır, burada zorunluluk uygulaması mümkündür. Ahlaki zayıflık gibi -duygusal bir kontrolsüzlük şeklinde- yanıt vermememiz gerektiğini hissettiğimiz halde yanıt verdiğimiz ve yanıtlayamadığımız halde yanıt vermemiz gereken bir tür estetik zayıflık vardır. Yine de bunların hiçbiri en azından geleneksel olarak iradenin müdahalelerine maruz kalmayan sıradan duyular için geçerli değildir. Bunların hepsi estetik duyunun doğal görülmesiyle tutarlıdır; ancak buradaki ayrımın amacı bu değildir. Bunun nedeni bir nesne ile ilgili hiçbir bilginin onun farklı görünmesini sağlamayacağıdır, bir nesne ne kadar sınıflandırılırsa ve

ne olarak tanımlansa da duyusal özelliklerini değişmeden korur. Daha güncel bir deyişle kişinin duyusal deneyimleri nesnenin tanımsal değişikliklerine bağlı olarak –tıpkı Santayana'nın felsefi olarak taraf tutan ancak faydalı olan görüntüleyen zekâ imgesinin ima ettiği gibi– bir değişim geçirmez. Eğer estetik duyu diğer duyular gibiyse, aynısı onun için de geçerli olmalıdır. Ancak aslında birinin estetik tepkileri, genellikle kişinin bir nesnenin ne olduğu konusundaki inanışlarının bir işlevidir. Belli bir tanımla gelindiğinde, bir nesneye ait duyusal deneyimimin farklılaşabileceği durumlar olduğu doğrudur. Onu bilmenin belli bir türe ait olması veya bu şekilde tanımlanması anlamında dikkat kesilip ilk defada görmediğim bazı özellikleri seçebilirim. Diyelim ki bir şarabın frambuaz tadında olduğu söylenmiş olsun. İlk denememde fark etmediğim bu tadı ayırt etmeyi öğrenebilirim. Yine de bu şekilde tanımlanmadan önce de sonra da tadılmak üzere oradadır: nesne bu özelliklere ne böyle tanımlandıkları için *erişir* ne de böylece özellikleri değişir. Ancak bir nesnenin özellikleri sanat yapıtı olduğunda ona tıpatıp benzeyen eşinin özelliklerinden tamamen farklılaşır ve ikincisinde bu özelliklerin değişimini *fark etmemem* oldukça absürd bir durum olur. Onlar fark edilmemek için orada değildir. Hiçbir duyusal nesne deneyimi bana onun bir sanat yapıtı olduğunu söyleyemez. Çünkü en azından normal duyuların algılayabileceği özellikler açısından sanat yapıtı olmayan bir benzeriyle tıpatıp eşleştirilebilir. Umarım argümanlarım buraya kadarını netleştirmiştir. Eğer estetik tepki, sanatla sanat olmayan arasındaki fark gibi sabit kalırsa, aynısı bunlar için de geçerlidir. Ancak bu yanlıştır. Estetik tepkilerimiz değişkendir, çünkü tepki verdiğimiz nitelikler farklıdır.

Kazara doğru olsa da kastettiğim, bir nesneye yönelik tavırlarımızın, onun sanat yapıtı olduğunu keşfettiğimizde değişmeyeceği değildir. Bir sanat yapıtının bizden önce var olduğunu öğrendiğimizde ona karşı bir bir saygı ve huşu duyarız. Yaşlı ve yalnız birinin aslında zamanında saltanatta hak iddia etmiş eski bir varis ya da yakmak üzere olduğumuz bir tahta parçasının aslında gerçek haçın bir parçası olduğunu öğrendiğimizde olacağı gibi, nesneye farklı davranabiliriz. Bu değişiklikler yapısal açıdan "kurumsal" ve toplumsaldır. Dickie'nin belirttiği gibi, bir şeyin sanat yapıtı olduğunu öğrenmek, onun parıldayan yüzeyine ulaşmaktır. Ancak bizim ilgilendiğimizle şekil değiştirmeden önce de ilgilenilebiliyorsa, tek değişiklik kafamıza yerleşmiş önceki estetik duruşun adaptasyonudur. Basitçe tıpkı kırmızı şarap bardaklarındaki frambuazların tadı gibi orada algılanacak olana uyum sağlamaktır. Hayır, bunun bir sanat

yapıtı olduğunu öğrenmek, onun şekil değiştirmiş eşinde olmayan özellikleri olduğunu ve bu yüzden estetik tepkilerimizin farklı olacağını söylemektir. Bu durum kamusal değil ontolojiktir. Tamamen farklı şeylerin düzenleri ile uğraşmaktayız.

Bu farklılığın sadeleştirilebileceği örnekler oluşturmak zor değildir. Bu örnekler, benzer nesnelerin farklı özelliklerine ve sanat yapıtı olup olmamalarına ya da daha az ilginç şekilde her ikisinin de -kırmızı karelerin zaten sanat yapıtı olması gibi- sanatsal kimliklerine göre değişen çok farklı yapılarının olduğunu kanıtlar. Doğal bir duyu olsa bile, estetik tepkiler aynı kişide bile benzer nesnelerin nasıl sınıflandırıldığına bağlı olarak farklılaşır. Farklılıklar bedensel hareketler ve eylemler, bir insan ve bir zombi, bir tanrı ve bir idol arasındaki farklar kadar derindir.

Son yıllarda havası alarm verecek kadar bozulan Tokyo'daki bir apartmanda, bir odayı ikiye ayırmak için altı kâğıt panelin kullanıldığını varsayalım. İs çatıya yuvalanmış ve kirli su birgün apartman boşken akacak bir yol bulup düzensiz leke ve damlalar yaratmış olsun. Bir estet olan yeni kiracı bu pis görüntü karşısında ürker; yeni, temiz ve güzel panellerin getirilmesini ve böylece evin "yaşanır" hale getirilmesini ister. Bu arada kendisine bu altı panel büyüklüğünde, ünlü sanat ustalarından birinin yaptığı az bulunur bir perdenin henüz sanat piyasasına düştüğü, buraya tam olarak uyacağı ve bunun hayattta bir kere karşılaşabilecek türden bir şans olduğu söylenir. Sanat yapıtı perde alınır ve yerleştirilir, ona bakmak heyecan vericidir. Bir önceki benzerinin bozulmuş yüzeyinde de gri ve siyahların aynı şekilde dağıldığı görülebilir; bununla birlikte amaçlarımıza uygun şekilde paneller ve perde birbiriyle tam olarak uyumludur. *Bu* siyah lekeler dağ, griler ise bulutlardır. Panelin en sağındaki hoş sıçramalar, sise doğru yumuşayan bir yağmuru temsil eder. Buradaki beklenmeyen işaret gizemli bir yöntemle sallanırken sınırsız, yumuşak bir evren boyunca kendi kaderini ve bizim kaderimizi çizen bir ejderhadır, bazı yerlerde dağlardan bazılarında ise bulutlardan ayırt edilemez. Bu yoğunluk, derinlik ve güzellikle yoğrulmuş felsefi bir çalışmadır. Kişi onun gücüyle şekil değiştirdiği en derin meditasyonlara yönelirken onun ayrılamaz benzeri bizi sadece iğrendirir. Estetimiz onun sınırsız kerametini düşünürken saatler harcar, yer değiştirilmesinin neden olduğu saygısızlığı düşündükçe ürperir. Diğer kirli panellerin ise ne gizemi ne derinliği ne de güzelliği vardır.

Bu örneğin adil olmadığı söylenebilir. J. isimli sanatçının *l'art brut*[10] Oriental tarzıyla ilgilenen Japon bir ikizi vardır. Düşkün bir feodal gele-

10. *l'art brut:* Art brut, ham sanat. Jean Dubuffet'in kendi kendini yetiştirmiş sanatçıların, akıl hastalarının, mahpusların, çocukların kendiliğinden yaptığı sanata verdiği ad. (ç.n.)

neğin tümden çürümüş özenticiliğine karşı, Guido'nun meleğe bitişik bakire heykelciklerinden biriyle kuş avlamak kadar saldırgan bir şekilde bize altı kirli beyaz kâğıt paneli sunar. Olduğundan daha fazlası değildir. Bir sürü gerilmiş, kirli, beyaz kâğıt. Bu güzel, gizemli, kozmik ya da derin midir? Yeterince tanımlanmamış bu nesnenin nasıl estetik özellikleri olacağı konusunda hiçbir fikrim yok ve *Art International*'daki küçük benzerinden de fazla bir şey aktaramayacağım. Onunla ilgili tepkilerimin, büyük perdenin ortaya çıkardıklarından farklı olacağını biliyorum. Bu çalışmanın uzmanlar tarafından "iğrenç" olarak tanımlanacağını düşünüyorum. Bu bir iğrenme veya bir estetik kötüleme ifadesi olmak zorunda değildir. Bu ifadenin kullanım mantığının bir sanat yapıtı için geçerli bir sanatsal yükleme uygulandığında salt iğrenç bir şey için geçerli olan bir estetik yükleme göre farklı olacağından eminim. Oldukça farklı tepkiler alır. Bu noktada analizimiz için bu farklılığı göstermekten ve kendini Sanatsal Takdir Dili semantiğinin şemasını ortaya çıkarmaya adamaktan fazla yapabileceğim bir şey yoktur. Ancak nesne yeterince tanımlanmamış dediğimde, onu bir yapıt olarak tanımlamak için bazı kararların alınması gerektiğini kastediyorum. Bu kararlar onu tasdik eden, uyumlu akrabası olan, atılalı çok olmuş, kirli panellerle birlikte ortaya çıkmaz. Bu arada, Doğu ve Batı arasındaki farklar ne olursa olsun, diğer gelenekle ilgili tanımlayıcı felsefi-estetik soruların sorulabileceği kabul edilir. Hazırladığım örneklerdeki her bir üyenin genel bir paydası –Marksizm karşıtı modaya uygun şekilde paylaştıkları yapıları belirlemeden değişik üstyapıları destekleyen bir tabanı– vardır. Ortak noktalarının gerçek nesneyle uyumlu herhangi bir şey olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte benim iddiam bir sanat yapıtının tabanına sadece yüzeyi kırmızı bir tuval, kirli bir beyaz kâğıt veya her neyse o indirgenip sadece onunla tanımlanamayacağıdır. Gerçek neyse, neyden oluşuyorsa sanat yapıtı odur, geriye kalanın ne olduğuna bakmak için sanat yapıtından çıkarttığımız ve sanatın özünün burada olduğunu varsaydığımız şeydir. Örneğin uygun ve aslında kolayca değiştirilebilir bir kısım olan kırmızı kare ile karmaşık bir bütündür. Bizim süslü örneklerimiz sanki aynı bedeni paylaşan birçok ruh gibidir.

Ancak çalışmamız ilerlerken birtakım soruların ilk gölgeleri de belirmeye ve Wittgensteincı çıkarımın üzerinde bir karanlık oluşturmaya başlar. Materyal tabanın her parçası ve özelliği, nesnelikten sanat yapıtı veya sanat yapıtından sanat yapıtı olmaya dönüşürken değişmeden kalan her duyusal özellik, aslında çalışmanın kendisinin bir parçası veya özelliği midir? Eğer öyle değilse, çalışma "tüm özellikleri ve kısımlarıy-

la" *nesneyi* kapsar diyebilir miyiz? Yanıt olumsuzsa, genel bir dayanak olarak bunu kapsıyormuş gibi görünen sanat yapıtlarını belirleyen zemin nedir? Eğer çalışma zemininin hangi parça ve özelliklerinin ona ait olduğunu belirliyorsa, fotoğrafları tıpatıp birbirine benzeyen çalışmaların paylaştığı hiçbir materyal parça ve özelliğin olmadığı veya tüm içerik ve amaçların duyusal inceleme altında tamamen benzer olduğu durumlar hayal etmek olasıdır. Buna göre yapıt tanımlanıncaya kadar neyin çıkarılacağı hakkında bir şey söylenmediğinden sanat yapıtlarının karmaşıklığı çıkarım formulünü fiilen kullanımdışı hale getirir.

Şimdi oldukça dolambaçsız bir örneğe bakalım. Kolombiya Üniversitesi Arden House Konferans Merkezi'nde bronz bir kedi heykeli vardır. Girişteki merdivenin başında durur ve alt kattaki bir odaya girişi yönlendirir. Yöneticilerin bir hırsızlığı engellemek için bakımsız bir oteldeki bir televizyon seti gibi onu korkuluğa zincirlemesine bakılırsa, büyük olasılıkla değerlidir veya bir değeri olması beklenir. Bu açık bir yorum olabilir. Ayrıca bunun zincirlenmiş bir kedi heykeli değil, zincirlenmiş bir kedinin heykeli olarak görülmesi önerisine de açığım. Bunlardan biri, akıllıca gerçekliğin bir parçasına zincirlenmiştir (aradığımız şey sanattan gerçekliğe bir zincirdir). Aslında gerçekliğin bir parçası olarak gördüğümüz şeyin, yapıtın bir parçası olma*sına* izin verdiğimiz an, şimdi demir bir trabzana zincirlenmiş bir kedi heykeli olan yapıtın bir parçası olabilir. Yapıt nerede biter veya nerede bitebilir? Evreni kendi içine çekerek yutan metafizik bir kum havuzuna dönüşür. Sadece zincirli bir kedi olduğunu varsayalım. Soru, bir şey çıkartılacaksa bunun ne olduğudur? Zincir yapıtın bir parçası mıdır, değil midir? Yapıtın gelişigüzel bir parçası veya yapıtı bozan bir şey midir? Metafizikçiler bu sınırlar çizilinceye kadar basit bir ontoloji çizemeyeceğimizi doğru bir şekilde tahmin ederek zincirlenmiş nesnenin neden aslında bir değil iki adet nesne olduğunu incelemiştir. Sezilen iki adet nesne olduğu, sınırları sağduyunun çizdiğidir. Ancak ulaşılması zor olan sonuç, sanat yapıtlarında tüm kuralların muallakta olduğudur. Sanat dünyası dışında farklı nesneler olarak ele alınsalar da kedi ve zincir tek bir yapıtın parçası olabilir. Sorun sadece yapılmış olması da değildir. Haziran 1979'da Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen bir çağdaş heykel sergisinde, Richard Serra'ya ait bir yapıt sergilenmiştir. İsmi *Corner-Piece* [Köşe-Parça] olan bu yapıt bir araya geldiğinde bir köşe oluşturan iki duvarın üzerinde hipotenüs olarak zemine dikey duran metal bir şerittir. Altında kurşun bir levha vardır. Yapıt büyük bir galerinin merkezinde yer alır, odanın ortasına şeridin görülebileceği şekilde yapılmış özel

bir köşe bulunur. İzleyicinin karşılaştığı soru, köşenin *Corner-Piece*'in bir parçası olup olmadığıdır. Acaba galeri sahibi bir resim asmak isterse, bu duvarı ve köşeyi kullanabilir mi? Birisi *Corner-Piece*'i satın alırsa neyi sahiplenir? Kişi sanat yapıtının –"kurşun levha ve çelik merkez etrafına sarılmış kurşunu"– içerdiğini anlamak için bir tartın içindekileri anlamakta olduğu gibi, künyeye bakmak zorundadır. Böylece izleyici incelemesinden müze tarafından kurulan sahte köşeyi çıkarır.

Tintoretto'nun bazı resimlerinde işlenmemiş tuval oldukça açıktır; çünkü o sert ve hızlı bir ressamdır. Müzede dururken bunu göz ardı etmek veya sadece *The Miracle of Loaves and Fishes*'e[11] odaklanmak için onu görmezden gelmek zordur. Acaba tuvalden bir anlam çıkarılabilir mi? Sanırım çıkarılır ancak soru basitçe yanıtlanamaz. *Aziz Petronilla'nın Defnedilmesi* resminin alt kenarını düşünelim. İkinci nesil soyut dışavurumcu Joseph Stefanelli'nin[12], tuvalin boyanın içinden nefes almasına izin verdiği, sadece boya kümelerinin oluşturmadığı aksine bir kimlik ve sanatsal bir *Lebensraum*[13] için mücadele edilen resimler gördüm. Bunlar yapıtın parçalarıdır ve başarılı olmayan alanlar için bile geçerlidir. Bir an durup buradaki mantıktan bahsedelim. Şu anda ve slogan seviyesinde, basitçe içinden ne çıkarım yapılabileceğini söylemeden önce yapıtın ne olduğuna karar vermeliyiz.

Bunun ötesinde, tek yapıtla mı yoksa yanlışlıkla bir arada okunan daha fazla yapıtla mı uğraştığımız sorusu vardır. Yetenekli sanatçı Eva Hesse'nin, *Corner-Piece* ile aynı sergide gösterilen iki yapıtı, onunla aynı bölümdedir. Bir tanesi zemin üstünde bir topluluk oluşturacak biçimde yerleştirilmiş, fiberglas silindirlerden oluşur. Diğeri zeminden duvara ulaşan, eğimli, yumuşak bir ip şeklindedir, eğimli ip üzerinde düzensiz aralıklarla, tanımlanamayan bir şeyler asılıdır. Odayı incelediğimde iki ayrı işin küratörün seçimi olarak bir arada sergilendiğini değil, iki parçadan oluşan tek bir işin sergilendiğini düşündüm. Bu tek bir yapıtsa, yükselerek duvara monte edilmiş ip ile bodur ve sallanan silindirler arasında net bir kontrast oluşmuştu. Bu neredeyse politik bir allegoriydi. Ancak aslında bu iki yapıt arasındaki tek kontrast *Viculum Two* [İki Bağ] ın plastik kaplanmış kablo ağından; *Repetitions 19* [Tekrarlar 19]un ise fiberglastan yapılmış olmasıydı. Bu zamanımızın uç avangard sanatıyla ilgili bir sorun da değildi. Roma'da Santa Maria del Popolo

11. *Balık ve Ekmek Mucizesi*: İsa'nın beş ekmek ve iki balığı çoğaltaak beş yüz bine yakın kişinin doymasını sağladığı mucize. Tintoretto, 1550 tarihli aynı adlı resminde bu konuyu işlemiştir. (ç.n.)

12. *Joseph Stephanelli* (d. 1921): New York Soyut dışavurumcu ekolüne dahil edilen Amerikalı-İtalyan sanatçı. (ç.n.)

13. Almanca yaşam alanı anlamına gelen, Hitler'in de kullandığı kavram. (ç.n.)

kilisesinde, gözleri Barok tarzı abartılmış, bir azizin resmi vardır. Nesneleri katışıksız olarak tercih eden bizler, bu resimle dehşete düşeriz; aşırılığı Carlo Dolci[14] kadar usandırıcıdır. Leo Steinberg[15] resmin şapel dekorasyonunun bir parçası olduğu keşfiyle herkesi şaşırtmıştır. Şapelin tavanında bir mucize resmedilmektedir ve bu resim kaybolduğundan azizin ona bakmakta olduğu anlaşılmamaktadır. Bu sebeple biz de bir yapıta değil, yapıtın sadece bir *kısmına* bakarak yanlış yorum yapmış oluyoruz.

Yapıt ve alt katman malzemesi arasındaki ilişki, beden ve zihin arasındaki ilişki kadar karmaşıktır. Veya P-yüklemleri ile M-yüklemleri arasında yaptığı ayrımla P.F. Strawson'u takip edersek, bu sanki yapıtın, W-yüklemlerini örnekleyen ve sadece nesnelere ait, görsel olarak yapıttan ayrılamayan özellikleri varmış gibidir. Görsel olarak yapıttan ayrılamayan bu özellikler O-yüklemlerini örnekler. Burada hangi O-yüklemlerinin aynı zamanda W-yüklemleri olduğunu ve hangisinin olmadığını ayırmanız gerekir. Bu sebeple "zincirli", bronz biçimli nesne hakkında doğru olabilecekken, kedi hakkında doğru olmayabilir. Kedinin durumu ve mantıksal konumu için doğruyken, nesne hakkında doğru olduğunda yüklemden önemli miktarda farklılaşır. "Bir şeye zincirli olmak" yapıt için doğruyken yapıtın öznesi veya materyal eşdeğeri için doğru olmayabilir. Sanat yapıtları ve gerçek nesneler arasındaki fark, yapıtları tanımlamak için kullanılan dil ile şeylerin dili arasındaki farkta yeniden ortaya çıkar. Kişi yapıtı oluşturuncaya kadar –fenomenologların ifadeyi kullanacağı biçimde– estetik olarak tepki vermek nedir ve her şeyden önce bu doğru bir şey ve doğru tepki midir?

Çeşitli kısımları ve özellikleri, sanat yapıtının kısımları ve özellikleri olan ve bunlardan herhangi birinin *materyal eşdeğeri* olarak bir örneğin diğer üyelerini oluşturan sıradan şey hakkında konuşmaya devam edelim. Yapıtın kendisi, basitçe materyal eşdeğerin nereden çıkartılacağına karar vermez; doğal yapısında bulunan yapıtların, materyal eşdeğerde olmayan özellikleri vardır. Örneğin temel örneğimizdeki *Nirvana*'nın bir "*derinliği*" vardır, bu terim kırmızı boyalı kare tuval için yanlıştır veya metaforik kullanımın aynı yüklemden farkı kadar farklı bir anlamda kullanılır. Sonuç olarak, bu tür bir sonuç için, Cohen'in Dickie'nin bir sanat yapıtının takdire aday olduğu düşüncesine karşıt bir örnek olarak önerdiği şeyleri kabul etmeye razı değilim. Sadece nesne olarak, raptiyelerin kendilerini estetik olarak sunmaları zordur. Peki ya sanat yapıtı olarak? Materyal eşdeğeri sadece raptiye olan bir sanat yapıtı dü-

14. *Carlo Dolci* (1618-1686): Barok Floransa resminin son temsilcilerinden biri. (ç.n.)
15. *Leo Steinberg* (1920-2011): 20. yüzyılın önemli sanat tarihçisi ve eleştirmeni. (ç.n.)

şünelim. Göreceğimiz gibi, bunun raptiyelere atfedemeyeceğimiz bir yapısı vardır. Bazı ciddi sanat tarihi ve sanat felsefesi araştırmaları yaparak yapıtı algılamadan önce hiçbir şey söylenemez. Burada ona tepkimin ne olduğunu söylemek için bulunuyorum; raptiyeleri tanıdığım kadar, henüz materyal eşdeğeri aynı olan bir yapıt görmedim. Materyal eşdeğeri üç raptiyeden oluşan bir yapıtın, uygun estetik tepkinin dinsel-kozmik bir titreme olabileceği bir anlam derinliği olabilir.

Şu ana kadar, ilgilendiğim şey bir sanat yapıtı veya onun materyal eşdeğeri ile uğraşmakta oluşumuza bağlı olarak değişen farklı estetik tepkileri göstermektir. Elbette, şimdi dünyadaki herhangi bir şeyin ve herhangi bir kombinasyonun, birçok sanat yapıtının birçok şeye ve kombinasyonuna eşdeğer olduğunu söylemeden sanat yapıtlarına materyal eşdeğer olabileceğini biliyoruz. Kaç tane kırmızı kare tuval çifti olduğunu düşünün. John Stuart Mill, 19. yüzyıl hüznünü düşünerek müzikte çok fazla ton ve ton kombinasyonu olduğundan, er ya da geç müzikal kombinasyonların sona ereceğinden ve müziğin sonuna gelineceğinden endişelenmiştir. Elbetteki müzikal kompozisyonlar ve ton kombinasyonları arasındaki ilişki, sanat yapıtları ve onların materyal eşdeğerleri arasındaki ilişkiden tamamen farklıdır! İlginç bir şekilde, müzik sonlu değildir.

Materyal eşdeğerleri güzel olan sayısız sanat yapıtı hatta sanat şaheseri vardır. Bunlar bazı doğal nesnelerin –değerli taşlar, kuşlar, gün batımları– güzel sayıldığı gibi güzeldir ve herhangi bir derecede estetik duyarlığı olan biri bunlara hemen tepki verir. Çiftçiler aralarında dolaştıkları çiçeklere karşı ilgisiz olabilir, herkesin tepki vereceğinin kesin olduğu bu sebeple de bir paradigma durumu olarak sunabileceğimiz bir nesne yoktur. Bununla birlikte, paradigma olarak sunacağımız şeylere nergis tarlalarına, minerallere, tavuskuşlarına, parlayan ve ışık olarak kullanılabilen şeylere istemsiz biçimde "ne kadar güzel!" diyerek tepki veren bir grup insan olduğunu varsayalım. Güzel şeyleri tıpkı bizim gibi ayırırlar. Diyelim ki bu kişiler sanat kavramı olmayan "barbarlar" olsun. Bu barbarlar belli sanat yapıtlarını ve doğal nesneleri aynı bizim gibi karşılar ancak bunu materyal eşdeğerleri güzel olan sanat yapıtları için yaparlar; çünkü onlar sanat yapıtlarını bizim materyal eşdeğerlerini gördüğümüz gibi *güzel şeyler* olarak görürler. Örneğin Chartres'in yuvarlak pencereleri veya genel olarak 13. yüzyıl mozaik pencereleri, mineyle yapılmış çeşitli işler, Yunan kuyumcular tarafından biçimlendirilmiş imalatlar, Cellini'nin[16] tuzluğu, Mediciler[17] ve daha

16. *Benvenuto Cellini* (1500-1571): İtalyan kuyumcu, heykeltıraş, ressam ve müzisyen. (ç.n.)
17. 13. ve 17. yüzyıl arasında Floransa'da yaşamış güçlü aile. (ç.n.)

sonra Habsburglar[18] tarafından toplanmış süs eşyaları, minyatürler, değerli ve yarı değerli taşlar, dantel ve telkariler; sahibi olmanın ayın bir parçasına sahip olmak gibi geldiği parlak ve canlı şeyler vb. Bence böyle şeylerin çekici olmasının kesin bir nedeni vardır ancak burada Jungcu methiyeler düzmeyeceğim.

Eski ustaların yürekleri nasıl ısıttığına şüphe yoktur. Ancak değerli taşlarda varolan bir tür iç ışığı yansıtırlar, resimlerin gösterdikleri ışığın dışında bir ışığı *vardır*. Acemi ressamlar ışığı göstermeyi başarır ancak resimlerinde sadece çamurun parlaklığı vardır. Benim şaheser resimler konusundaki ölçütüm kısmen ışığın gizemiyle ilgilidir ancak sadece materyal eşdeğerlerini algıladığımız şekilde algılanıyorsa dünyadaki bütün resimlerin kaç tanesinde bu ilginç lütfun olabileceğini merak ediyorum. Herhangi bir ışık sergilemedikleri düşünülüyorsa, materyal eşdeğerlerinde ışık var mıdır? Bazı şaheser resimleri düşünün ve ardından bir tür görsel disleksi içinde, bir sürü benek, leke, çizik ve çamurlu su içindeyken gördüğünüzü hayal edin. Onlara bakmak belki de formalizm kuramının bize öğrettiği şekilde her şeye sanatsal olarak bakmakla ilgilidir. Bununla birlikte öğretilenin anlamlı hale gelmesine kadar, yapıt materyal eşdeğerine dönüştürüldüğünde veya onunla değiştirildiğinde yapıtın güzelliği ortadan kaybolabilir. Aslında, yapıtın ve materyal eşdeğerinin güzelliğinin birbiriyle aynı olması talebi adeta İskitlerin altın işlerinde örneklenen barbar bir zevkin tanımıdır. Ancak materyal eşdeğeri güzel olan bir yapıt ancak yapıt kadar gösterişli olabilir.

Şimdi duyarlı barbarlarımızın Hunlar gibi medeni dünyayı silip süpürdüğünü, fethettiğini ve yok ettiğini hayal edelim. Barbarların en güzel bakireleri vahşi yatakları için ayırırken, biz tuhaf zevkleri için yaptıkları bu ayrımların, güzel materyal eşdeğerleri olan sanat yapıtları için olduğunu düşünebiliriz. Bazı resimlerin yaşayacağı kesindir. Birçok altın yaprağıyla yapılanlar ve oldukça süslü çerçeveleri olan bazı ikonların veya Crivelli[19] ve belki de Mantegna'da olduğu gibi yüksek derecede mineral parlaklığında renkleri olan örneklerin yaşayacağı kesindir. Ancak bu ölçütten kaç Watteau[20], Chardin[21] veya Rembrandt geçebilir? Bunların takdiri öncelikle sanat yapıtı olarak algılanmalarını ve böylece bu düşünce deneyinin öznelerini mahrum bıraktığımız kav-

18. 1278-1780 yılları arasında Avrupa'nın Avusturya, Hırvatistan, Macaristan, İspanya, Portekiz gibi ülkelerini yönetmiş hanedanlık. (ç.n.)

19. *Carlo Crivelli* (1435-1495): İtalyan Rönesans devri ressamı. (ç.n.)

20. *Jean-Antoine Watteau* (1684-1721): Yaptığı Fransız aristokrasisi resimleriyle tanınan Rokoko dönemi ressamı. (ç.n.)

21. *Jean Baptiste Simeon Chardin* (1699-1779): On sekizinci yüzyılda yaşamış Fransız ressamı. (ç.n.)

ramın mevcudiyetini gerektirir. Sanatla alakasız olan estetik değildir, sanat çalışması ile onun materyal eşdeğeri arasındaki ilişki estetik için doğru olmalıdır. İçkin bir estetik duygusu olmasına karşın, oyuna katılması gereken bilişsel araç içkin olarak değerlendirilemez.

Roy Lichtenstein'ın 1960'ların sonlarında yaptığı ünlü *Brushstroke* resimlerini düşünelim. Bunlar fırça darbelerinin resimleridir ve fırça darbelerinin 1950'lerin sonlarında Soyut Dışavurumculuk için oynadığı rolü bilenler, Lichtenstein'ın resimlerini bu akım üzerine bir yorum olarak ele alır. İlk ilgi her zaman resimlerin malzemesi olan ancak bir şekilde ressamlar tarafından gizlenen ve burada öznenin yararına ortaya çıkarılan boyanın fizikselliğine yöneliktir. Boyanın fizikselliğine dönmek, tıpkı D. H. Lawrence'ın kahince Soyut Dışavurumcuların resmin boya *olduğunu* belirtmesi bizim de ten *olduğumuzu* vurgulaması gibi bir şekilde, Viktoryen dönemde tenin bastırılmasına karşı çıkan modernist iğrenme ruhuna dahildir. Lawrence bunu sıklıkla kullanmış, imge ve öznelerin her zaman neden olduğu dönüşümlerden uzak durmuştur. İçerik ve özne aynıdır. Boya özne olduğundan, sanatçı bir ressamdır ve en temel sanatsal eylem kopyalama, taklit etme, tasvir etme, işaret etme değil boyamadır. Sanatçı Harold Rosenberg'in[22] tanımladığı gibi tuvali bir arena gibi kullanır; bunu boya vuruşlarıyla yapar, bu hiçbir şeyin gizli olmaması, her şeyin neyle ilgiliyse o olmasıdır. Elbetteki resim yapma bir eylemdir bununla birlikte taslak yapma, kopyalama, betimleme de öyledir. Ancak bu en basit sanatsal eylemle ilgili kuralcı bir harekettir. Betimleme, kopyalama ve diğerleri resim yapma gibi şeyleri gerektirirken, resim yapma hiçbirini gerektirmediğinden temeldir. "Temele inmek" için bir kişinin hangi tür metafiziği içselleştirmesi gerektiğini düşünelim. Bu temel olan ve olmayan bilgilerin metafiziğidir, sadece temel olanın önemli olduğu ahlaki bir duruşla çetrefilleştirilir, diğer her şey bir ikiyüzlülüktür. Kişi düz bir çizginin derin geometrik bir anlamda temel olduğunu düşünebilir, ancak çizgiler biçimleri oluştururken kolaylıkla görülebilir ve bu sebeple onların betimlemeci rolleri vardır. Önemli olan ağır ve kalın, boya fırçaları kadar büyük, sanatçının yapabileceği kadar büyük boya darbelerini kullanmaktır. Boya darbesi o kadar tamamlayıcı olmalıdır ki kişinin bu darbeyle ne yaptığı sorusu bile sorulmamalıdır. Bir imgeyi oluşturmak için bu boya darbesinden kurtulmanın yolu yoktur, kendi başına oradadır, ne ise odur. (Aklıma gelmişken De Kooning'in katkısı, tasvirle bütünleştirilemeyen bu anarşist darbelerin bile kadın imgelerini –tüm imgeleri– oluşturmak için kulla-

22. *Harold Rosenberg* (1906-1978): Amerikalı yazar, eğitimci, filozof ve sanat eleştirmeni. "Action painting" (aksiyon resmi) kavramını sanat dünyasına katan kişidir. (ç.n.)

nıldığını göstermek olmuştur. Bunlar Venüsler, Meryem Analar ve Madam Renoir'lar değil acımasız bir kişinin var edildiği için kızgın görünen boya kadınlardır.

Bu duruşları bir araya getiren ve sembolleştiren boya damlalarıdır. Damlalar 1950'lerde bir tür mistik heyecan olarak algılanmıştır. Bunun nedenini anlamak kolaydır. Erken dönemlerde bir damla, bir kaza, bir leke veya bir acemilik işaretidir (damlaları bozmakla görevli asistanları olan "usta" metro graffiticilerinin sihirli bir şekilde yeniden keşfettikleri tavır boyanın kendi yaşamını kendisinin yaratmasına izin vermiştir, bu durum 1950'lerin ressamlarının sergilediği tavrın tam tersidir). Bir boya damlası sanatsal iradenin bozulmasıdır ve betimlemeci bir işlevi olma olasılığı yoktur. Bu sebeple oluştuğunda, resmi -tipografik bir hatanın yazıyı bozması gibi- özellikle ortam, sergilemek istediği imge için onu gizlemeye çalışıyorsa hemen bozar. Sanatçı ve seyirci arasında geleneksel bir suç ortaklığı vardır. Seyirci boyaya aldırmaz ve şekil değişimine bakakalırken (ondan bahsederken), sanatçı kendi açısından seyircinin bunu gerçekleştirebilmesi için boyanın mümkün olduğunca fark edilmemesini sağlamaya çalışır (Elbetteki istisnalar vardır; örneğin Rembrandt ve Velazquez, boya pigmentlerin raslantısallığını sağlamış çarpıcı ustalarken, Tintoretto seyirciyle suç ortaklığını reddeden bir ustadır). Bu arada boya damlası resme boya olarak dikkati çekmede ısrarcıdır. Bu sebeple geleneksel olarak, damlaların durağanlığın müziğin aktarımındaki rolune sahip olduğunu ima eder. Müziğin kaynağı ile dinleyicinin kulağı arasında fiziğin izin verdiği ölçüde saydam olan ortamı, akustik mühendisliğinin rolü olarak görür. Bu sebeple güncel işitmenin transkripsiyonel (kopyalayıcı, kaydedici, çevirici) açısına dikkati çekmek isteyen biri durağanlığı dinlenenden çok duyulan bir bütünlük işareti olarak görür. Bu durumda damlalar tesadüfün, doğaçlamanın, boyaya kendi yaşamını vermenin anıtlarıdır. Öyle ki resim yapmanın işlevi damlalar için bir gerekçe yaratmak gibidir. Pollock, Kolomb'un Amerika'yı ya da Freud'un bilinçaltını keşfiyle eşdeğer bir şekilde boya damlasını keşfettiği için kendini kutlar.

Daha önemlisi, damla ancak boya akışkan olduğunda mümkündür, bu yüzden boyanın nasıl olması gerektiğini değil, ama tuvalin üzerine nasıl yerleştirilmesi gerektiğini kararlaştırır. Macun dokunuşları fırçayla sürülür ve boya tenekeleri ve ölçme çubuğu dizisiyle sistemli biçimde inceltilir. Tuval doksan derecelik bir rotasyonla resim sehpasındaki dikey konumundan, sanatçının bir kurbağa tanrı gibi çömeldiği yerdeki yatay konumuna geçer. Ancak sanatçı yüzey üzerinde çember ve garip

yüzey süslemeleri arasında gidip gelir, boya sağanaklarını ve leke patlamalarını taklit ederken damla aynı zamanda resmetme eyleminin, saf hız ve tutkunun zorunluluğunu gösterir. Sadece boyanın *kendi olma* iradesini uyguladığından, sanatçının kendisine ait söyleyeceği bir şeyi yoktur. Bir tür otizme öykünmüş oldukça akıllı kadın ve erkeklerde görülen, sanatçı ile yapıt arasındaki yakınlığın bir göstergesi olarak boyayla lekelenmiş kostümlerle gezinmeye kadar varan ve dönemin sanat dünyasında tekrar tekrar örneklenen bu durum, Ahmak Sanatçıların öğrenilmiş görgüsüzlüğüyle birlikte ortaya çıkar. Whistler[23] döneminin kadife ceket ve beresinden oldukça farklı olan, blue jean ve iş ayakkabısı bir tür proleter dürüstlük ve gerçekçilik anlamına gelir. Boya damlaları Lichtenstein'ın resimlerinde fırça darbeleriyle birlikte bir manzara sunar. Resimler fırça darbelerinin ve damlaların o kalitesiz, kalın, somut doğaçlamalarını gösterir ve bu haliyle 10. Cadde Sanatı'nın görkemli dönemine aşina herkes tarafından fark edilebilir. İkonografileri açıktır ve bu kadar üzerinde durmamın nedeni eğer işleyiş biçimini "değerlendireceksek" özneyi anlamamızın oldukça önemli olmasıdır.

Lichtenstein'ın *resimleri* hakkında not etmemiz gereken ilk şey, hakkında oldukları şeyin hiçbir özelliğini taşımamalarıdır. Geleneksel olarak bu bir sorun olabilir. Manzara resimleri nadir de olsa gösterdikleri şeyin özelliklerini taşır, ancak bunların resimlerin resimleri oldukları göze çarpar. Örneğin bunlar, fırça darbelerini gösterir, ancak fırça darbelerinden oluşmaz; izleyici gösterilenle gösterme biçimi arasındaki çelişkinin farkına varsın diye yüzey ve özne neredeyse karşıttır. Fırça darbeleri, daha sonraki durgun halleriyle çelişkilidir, Leger'in çalışmalarındaki veya daha uygunu bir çocuk boyama kitabındaki gibi kalın, siyah kontürlere hapsedilmiş biçimde gösterilir. Ancak bu resimlerin ilgili olduğu fırça darbeleri önceden çizili sınırlara doldurulmamıştır. Daha çok tek bir dürtüsel hareketle tuvali taramış ve kendi sınırlarını tanımlamışlardır. Tam tersi, özgür ve serbest bırakılmış bir ruhla tuval üzerinde ortaya çıkan bu fırça darbeleri, neredeyse Lichtenstein'ın tuvallerine basılmış gibi mekanik bir biçimde sunulmuştur. Aslında Lichtenstein bu mekanik yeniden üretim sürecinde ben-day noktalarını kullanır. Bu sebeple, tuvaller can alıcı hareketlerin mekanik yeniden temsilleri gibidir.

Hâlâ noktaların basılı değil boyalı olduğunu, her birinin yüzey üzerine elle yapıldığını, bu sebeple mekanik bir sürecin sanatsal betimlemesiyle karşı karşıya olduğumuzu anladığımızda çıkacağımız başka bir

23. *James Abbott Mc Neill Whistler* (1834-1903): 19. Yüzyılın ikinci yarısında yaşamış, Amerikalı empresyonist ressam. (ç.n.)

seviye vardır. Resmetme sürecinin tekdüzeliği Lichtenstein'ın Rutgers'deki sınıflarından birçok öğrencisinden faydalandığını öğrendiğimizde hafifler. Bu tarih bilgisi, fırça darbelerinin *bu* betimleme biçiminin tersi olarak ele alındığı bu dönemde, saçma bir biçimde kahramanlaştırılan sanatçı konusunda bir yorum olarak ele alınmalıdır. Ben-day noktalarının arabuluculuğu şarap servisi fotoğrafları ve televizyon ekranıyla zamanımıza ait önemli olayları algılayışımızın şifrelerini çözdüğü sürece kendi başına önemli bir semboldür. Mekanik temsil biçimi imgeye dahil olduğunda, Vietnam Savaşı kurbanlarının temsiline korku boyutu eklenir, çünkü deneyimlerimiz mesajın en azından kısmen bir parçası olan –McLuhan'ın sözleriyle– ortam tarafından ayarlanır. 1950'li yılların ustalarının fırça darbeleri, bir şeyi temsil etmek için değil, basitçe taze bir gerçeklik olarak var olmak için yapılır. Lichtenstein sanatçıların gerçekliğe her zamanki yaklaşımıyla fırça darbelerine, sanat yapıtlarına konacak bir şey olarak yaklaşır. Bu kurban edilmiş, zavallı, sönmüş kopyalar bir zamanlar yaşamları hortum sıkar gibi boya sıkmakla geçen bu ressamların amaçlarıyla çelişen *betimlemeci* yapıtlar arasında göz alan simgeler olarak durur. Bu resimler gerçeklikle yapılan savaşta küçük zaferlerdir. Eğer tuval üzerinde temsile karşı bir savaşın olduğu bir arenaysa, Lichtenstein'ın tuvallerinde bu savaş kaybedilmiştir.

Lichtenstein'ın resimleri konusunu bu kadar uzun süre tartışmamın nedeni sanatsal kuramı kullanmaları açısından çok zengin olmalarıdır. Bir taraftan reddettikleri kuramlar hakkındadır ve onları takdir etmek isteyen birinin anlaması, daha ileri düzeydeki kuramlar için kullanması gereken ve bilmemesi durumunda takdir etmesinin güçsüzleşeceği kuramları içselleştirirler. Örneğin birisi noktaların mekanik yeniden üretimini ve mekanik üretimin kültürümüzdeki yaşamsal rolünü bilmiyorsa ona ne denebilir? Resimler çağdaş kültürümüze yabancı birinin kolaylıkla farkına varabileceği birçok aşamanın kesişim noktalarıdır. Ancak benim analizimi şekillendiren sanatsal deneyin biçimiyle alakalı olarak hangi eserlerin tam olarak bunlara benzediğini (örneğin 1860'larda yapıldıklarını ve boyanmış olduklarını varsayalım) görmek zordur. Benim argümanım, estetik tepkiler hakkında ne söylersek söyleyelim, sıradan bir materyal eşdeğeri olan yapıtların oldukça farklı tepkiler yaratacağını tahmin edebileceğimizdir. *Bu* resimler belli bir dereceye kadar bilinçli, oldukça kuramsal yapıtlardır. Malzemenin sanat yapıtıyla ne kadar uyumlu olduğunu bilmek zordur. Bilinçli olduklarından, neredeyse maddenin ruha dönüştüğü Hegelci bir ideali

örneklerler. Bu durumda sanat yapıtının bir öğesi olmayanın, materyal bir eşdeğerin öğesi olması zordur. Şimdi bununla ilgili bir analize yöneleceğim ancak şu anda sadece Lichtenstein'ın resimlerinin konularına olgusal olarak karşı olan ve Lichtenstein'ın resimlerinin konularıyla ilgili olmayan 19. yüzyıl karşılıkları üzerinde duracağım. Bunlar fırça darbelerinin bazı çılgın ilerleyişlerini gösterse de fırça darbelerinin ilgili olduğu şey, sadece 1950'lerin sanatsal tartışmalarını bilenlerin anlayabileceği çağrışımlar değildir. Elbetteki bu resimler içinden geleceğin sanatının bir anlığına görülebileceği bir tür kristal top olabilir ancak herhangi birinin burada gördükleri ne işe yarayabilir?

"Estetik nesnenin" ebediyyen sabitlenmiş Platonik bir şey ya da zamanın, mekânın ve tarihin ötesinde sonsuza kadar varolan orada sonsuza kadar ustaların sevinçli takdirlerini bekleyen bir keyif olmadığını ifade etmeye çalışıyorum. Takdir, estetin bilişsel konumunun bir işlevi değildir; ancak yapıtın estetik özellikleri kendi tarihsel kimliğinin işlevidir. Böylece bir kişi, başka birinin yapıt değerlendirmesini, kendi bilmek istediği şeyin ışığında tamamen değiştirebilir. Yanlış bir tarihsel bilgi ışığında gözden geçirildiği için kişinin düşündüğü yapıt olmaya da bilir. Tony Smith[24] tarafından yapılanlara benzeyen bir nesne, modern zamanlarda her an karşımıza çıkabilir ve her an materyal bir bağ kurulabilir. Ancak 1630'larda Amsterdam'da Jan Steen[25] ve Van Goyen'in[26] altın çağında yapılmış bir benzerinin kendi zamanının sanat dünyasına, Connecticut Yankee'nin Kral Arthur'un mahkemesine girişi gibi girdiğini düşünün.[27] Sanat kavramı fırfırlı yakalıların portrelerinden; üzüm, istiridye, ölü tavşan veya taze şakayıkların yer aldığı masallardan; Arnolfini'nin düğün portresindeki gibi içinden tüm dünyayı yansıtan konveks bir aynadan oluşanlar için bir sanat yapıtı olma olasılığı taşısa bile, ona ne olabilir? Bu düşündüğüm gibi Tony Smith'in ilgili olduğu konuyla alakasızsa, bu nesne nasıl Tony Smith'in bir araya tutturulmuş büyük, siyah kontraplak levhalarının yapısından farklı bir yapıda olabilir?

Cümleleri kendi başlarına birer araç olarak kabul ederek Wittgenstein'ı takip edersek Heidegger *Zaman ve Varlık*'ta (*Sein und Zeit*) tam bir sistem –bir *Zeugganzes*– oluşturmanın, bir dil oyunundan farkı olmayan karşılıklı göndergesel araçlarından bahseder. Bu sebeple

24. *Tony Smith* (1912-1980): Amerikalı heykeltıraş. (ç.n.)
25. *Jan Steen* (1626-1679): Hollandalı ressam. (ç.n.)
26. *Van Goyen* (1596-1656): Danimarkalı manzara ressamı. (ç.n.)
27. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*: Mark Twain'in 1889 yılında yazdığı fantastik roman. (ç.n.)

sadece bir araya tutturmak olamaz. Eğer çiviler varsa, onları çakmak için çekiçler ve içlerinden geçecekleri panolar da olmalıdır. Sistemin bir noktasındaki değişiklik diğer noktalarda da değişikliklere yol açar. Cenetri'de ipek bir şeridin kömürleşmiş bir parçasını bulsanız bile, daktilo şeritlerinin ilk kullananların Etrusyalılar[28] olduğunun söylenmesini beklemezsiniz. Bulduğunuz bronz tekerleğe sarılı halka, bronz çağa ait bir daktilonun bobinlerine benzese bile, onun bir daktilo şeridi olamayacağını bilirsiniz. Çünkü daktilo olması için kâğıt, metal, tuşlar gibi parçalarıyla tüm yapı orada olmalıdır. Bir süre önce bulunan Da Vinci'nin gizli kalmış elyazmaları, Da Vinci tarzında ampul ve elektrik prizi gibi şeylerin Claes Oldenberg'in çizimlerinde görebileceğimiz Rönesans tarzı çizimlerini yapmak isteyen karikatüristleri heyecanlandırdı. Bu, "zamanının ötesinde" bir deha ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyen düşüncenin bir parodisidir, bazı durumlarda hiç kimse zamanının ötesinde olamaz. Tibet'teki kazılarda bulunan, tıpkı bisiklet çemberine benzeyen çentiklenmiş bronz bir tekerlek bir nesne olarak tarihsel tanımı ne olursa olsun zamanından önce gelişmiş bir bisiklet çarkı değildir. Buna benzer bir şey sanat yapıtları için de geçerlidir; herhangi bir zamanda nesnelere –materyal eşdeğerlerine– sahip olabilirsiniz. Teknik olarak varolmaları mümkündür ancak materyal eşdeğerleriyle içyüzünü zorlukla çözebileceğimiz yollarla ilişkili yapıtlar kendi sanat yapıtı sistemlerine tamamen bağlıdır ve hangi tepkinin verileceğini düşünmenin imkânsız olduğu gerçek nesne başka bir zaman ve mekâna eklenir. Cizvit bir sanatçı tarafından Çin imparatorunun cariyesinin güzel yüzünü gölgelerle saracak şekilde yapılmış bir portresi, Leonardo'nun Ginevra de Benci'sinin[29] duyarlılığıyla yarışsa bile, berbat bulunup reddedilebilir; çünkü kadın esmer resmedildiğini düşünmüş ve portreyi bir şaka olarak algılamıştır. Güncel bir sanatçının Giotto tarzında yaptığı resim, sanatçı sanat tarihini göz ardı etmiyorsa ve mucizevi bir tesadüfle Quattrocento[30] stilini yeniden icat etmediyse, Giotto'nun "saflığa dokunan" bir resmi gibi karşılanamaz. Menard'dan ve onun icatlarının kaynağından farklı olarak, bu birinin Don Kişot'tan ayırt edilemeyecek özgün bir şey tahmin etmesi gibi zordur.

Bunlar Wölfflin'in[31] her zaman her şeyin mümkün olmadığı düşüncesinin bilindik devamlarıdır. Bunları yeniden gündeme getirdim, çün-

28. Eski İtalyanlar. (ç.n.)
29. *Ginevra de Benci*: 15. yüzyılda Floransa'da yaşamış bir aristokrat. Leonardo da Vinci tarafından 1474 yılında yapılmış portresiyle ünlüdür. (ç.n.)
30. *Quattrocento*: 15. yüzyıl İtalyan sanat ve edebiyatı. (ç.n.)
31. *Heinrich Wölfflin* (1864-1945): Ünlü İsveçli sanat eleştirmeni. (ç.n.)

kü şimdi çalışmak için en azından kuramsal bir aracımız var; eğer sanat yapıtı ve onun materyal eşdeğeri arasından bir ayrım yapabiliyorsak, bu durumda ikisinin (Lichtenstein'ın 1965 yılında yaptığı fırça darbesi resmi ile 1865 yılında aynı şekilde yapıldığını düşündüğümüz hayali resim) farklı zamanlarda yapıldığını hayal etmemiz mümkündür. Bunların materyali ortaktır; ancak muhtemelen aynı şey hakkında olmadıklarından farklı yapıtlar olma*lıdırlar*. Neden oluştuğunu söylemek için, Lichtenstein'ın resmindeki özne ve yüzey arasındaki çetrefil gerilimleri (aslında sadece bu gerilimden oluşur) ortaya çıkarmaya çalıştım. 1865 yılında yapılan resmin Lichtenstein'ınki ne ile ilgiliyse onunla ilgili olduğunu söylemek doğru değildir. Bu durumda soru her durumda sanat yapıtı ile sıradan materyal bağlantısı arasında nasıl bir ilişki olduğudur ve şimdi ilgileneceğim konu budur. Bu açıkça "yorum" dediğim şeyle ilgilidir ve benim görüşüme göre nasıl bir takdir gelirse gelsin, bir anlamda yorumun bir işlevi olmalıdır. Bu bir şekilde bilim felsefesinin kuram olmadan gözlem olamayacağı sloganının bir benzeridir; bu sebeple sanat felsefesinde yorum olmadan takdir olmaz. Yorum, sanat yapıtı ve onun materyal eşdeğeri arasındaki ilişkiye karar vermektir. Ancak bunun gibi bir şey salt nesnelerle ilişkili olmadığından, sanat yapıtlarına yönelik estetik tepki salt nesnelere yöneldiğinde gerekmeyen bilişsel bir süreç gerektirir; ayrım bir kere mümkün olduğunda madde karmaşıklaştığı halde ve sanat yapıtları salt nesnelere oldukça benzediğinden salt bir nesneyi bir sanat yapıtı olarak ele aldığımızda karışıklık durumlarında bir yorumlamama eylemi gerekir. Elbetteki bunun gerekmediği durumlar vardır; sanatsal icatlar günbatımı ve Akşam Yıldızı'nın materyal eşdeğeri olan sanat yapıtlarını yapıncaya kadar, gün batımı ve Akşam Yıldızı sanat yapıtları olarak ele alınamaz. Bu seçenekler ancak uygulanmadığında mevcuttur.

Her durumda estetik tepki bir ayrım gerektirir, bu yüzden sanat tanımına *kolayca* giremez. Madde bundan daha derindir. Göreceğimiz gibi, sanat yapıtlarının estetik takdiri ne kadar güzel olsa ve güzel duyusunun içkinliğine aldırmasa da salt nesnelerin estetik takdirlerden farklı bir yapıdadır. İçkin bir estetik duyusunun olup olmadığı felsefi bir sorun değil psikolojik bir konudur. Felsefi olan bu değerlendirmenin mantığının ve sanat yapıtlarıyla salt nesnelere yönelik tepkilerimizdeki yapısal farklılıkların ne olduğudur. Buraya bir işaret koyuyorum ve sanatsal yorumun doğası konusundaki çalışmalarımızdan sonraki soruya yöneliyorum.

Bölüm 5.
Yorum ve Tanımlama

Bir arkadaşımla birlikte Bruegel'in Antwerp'teki *Landscape with the Fall of Ikarus* [İkarus'un Düşüşü] tablosuna hayranız. Pürist olduğumuz için resmin "kendi kendisini anlatması gerektiğine" inanarak tablonun ismini tahlil etmek istemediğimizi veya isminin farkına bile varmadığımızı düşünelim. Arkadaşım sağ alt köşedeki beyaz lekeyi göstererek "Bu birinin sudan dışarı çıkan ayağı olmalı." dedi. Resimler karşısında gözün bu rutin incelemeleri, bir şey atlamayan izleyici için alışılmıştır. Böylece birisi "*Randonini Pietà*'daki o fazla kolun anlamı ne" veya "Degas'nın *The Tub* [Banyo] resmindeki kadının üç ayağı varmış gibi göründüğünü fark ettiniz mi?" gibi sorular sorabilir. Sanatta da yaşamda olduğu gibi algıyı yönlendiren doğal hipotezlere uymayan şey-

leri göz ardı etmek kolaydır. Deneyimlerin yol gösterdiği, algılamanın hayatta kalmayı sağladığı yaşamda görsel alanı, bu şemaya uymayan her şeyi küçümsediğimiz arka plana indirgeyecek ve bu görme alışkanlığımızı resim galerilerine de taşıyacak şekilde kurarız. Metin okumanın temel taşlarından biri olan göz gezdirme alışkanlığımız, gazete okurkenkine benzeyen bu tavrımıza müdahale edilinceye kadar bu taşıma bir incelemeye aktarılır. Kalıplaşmış heykel kavramlarında bedenden ayrı bir kol fikri olmadığı için *Rondanini*'yi resimdeki fazla kolu fark etmeyen, fark etseler de bir tümevarım alışkanlığıyla onu algıdaki bir fazlalık olarak gören insanlarla tanıştım. İsteseydi Michalengelo onu da Duomo'daki *Aziz Nicodemus*'lu *Pietà*'daki sol ayak gibi –ki bu da pek fark edilmeyen bir eksiktir– kesip atabilirdi. O ayağı, orada olmasının bir fark yaratmayacak olmasından daha derin bir nedenle bıraktığı düşünülebilir. Bu kayıp sol ayak, belki de sanatçının biçimi aradığı taslaklardaki çizgilere benzer. Biçim arayışı heykelde olduğu kadar taslak çizimde de kayıtlıdır. Biçim, taslağın kalitesine göre genellikle onu bulma arayışı esnasında kaybolur. Belki de *Rondanini*'nin kolu da buna benzer bir sebeple, sonunda hapsolduğu mermer kolondan kurtulan biçimi keşfetme sürecindeki bir adım olarak bırakılmıştır (Michalengelo'nun böyle şeyler hakkında ne söylemesi gerektiğini biliyoruz). Uffizi'de bir güvenlik görevlisinin söylediği gibi –"Evet, Michalengelo bitti, bitti!"– Michalengelo'nun tamamlanmamış bir eseri yoktur. Bu sebeple belki de her şey bir şekilde bir anlam ifade eder ve bir kol kadar sert bir şey de kesinlikle buna dahildir. Fakat bunu *Mater Doloroso* [Acılı Meryem Ana] ve soğuk benziyle ortaya çıktığı kayada kaybolan oğlunun çoğumuzun kuşkusuz bildiği imgesine uygulamak zordur. Benzer şekilde biri Degas'daki üçüncü ilaveyi fazladan bir ayak olarak görmeyecektir; kavramsal çerçevemizde üç ayaklı bir kadına yer yoktur. Kişi belki de Degas'nın Picasso'dan aşina olduğumuz şekilde kadın bedenini yeniden keşfetmeye çalıştığı; bilinen karmaşık kadın düşmanı bakış açısıyla kadın bedeni parçalarını yeniden düzenlediği düşüncesiyle, o ilaveyi bir kol olarak da görebilir. Her halükarda, çıkarılmış veya eklenmiş uzuvlardan bahsediyoruz ve şimdi Bruegel'deki örnekleri inceleyeceğiz.

Degas'daki üçüncü ayak ve *Rondanini*'deki fazla kol alışılmadık ve açıklama gerektiren örneklerdir. Boticelli'nin *Venüs*'ündeki iki ayağı işaret etmek tuhaf olur, çünkü burada dikkat çeken bir durum yoktur. Savaşı anlatan bir resimdeki eksik bir kol da özel bir açıklama gerektirmez; bu, resmin bir savaş sahnesi olduğunun işaretidir. Manzara resim-

lerinde ağaç, natürmortlarda şişe olduğu gibi, savaş resimlerinde de kol ve bacaklar olur. Eğer ismi bunun bir manzara resmi olduğunu söyleseydi, Bruegel'in resmindeki ayaklar da özel bir dikkat gerektirmezdi. Fakat ayakların İkarus'a ait olduğu belirtildiğinde durum değişir. Resim ayakların hiç farkına varmadığınızda veya onların İkarus'un ayakları olduğunu bilmediğinizde tamamen farklı bir anlam kazanır ve böylece resmin merkezinde gerçekte olduğundan başka bir şey ararsınız. Bu ayaklar, resmin odak noktasıdır; bu, İkarus'un ayaklarının ana konu, resmin geri kalanının arka plan olmasından değil; resmin tüm yapısının onların İkarus'un ayakları ve geri kalanın arka plan olmasından ya da bir arka plan varsa neyin ona ait olup olmadığına karar verilmesine bağlı olmasındandır. Mesela resimdeki turuncu güneşi ele alalım. Güneşin, kendine çok yakın uçma hatasına düşerek, kanatlarındaki tüyleri yapıştıran balmumunu eriten sudaki çocukla ilgisi olduğunu bilmezseniz, sadece güneşli bir gün bilgisi verdiğini düşünebilirsiniz: *eğer güneş* orada olmasaydı, çocuk *burada* olmayacaktı. Gelin adım adım ilerleyelim.

Başlangıç olarak, Bruegel'in ayakların kolaylıkla göz ardı edilebileceğini düşünerek resmi *İkarus'un Düşüşü* olarak adlandırdığını söyleyebiliriz. Bu isim bizi, biri gerçekten oldukça silik görünen ayakları işaret edip İkarus'un o olduğunu söyleyinceye kadar devam eden bir arayışa yönlendirir. Resim her şeyden önce manyerist[1] bir tablodur ve manyerizmin özelliklerinden biri, öznenin önemi ile büyüklüğünün ters orantılı oluşudur. Manyerizmin, Rafael'in duvara tırmanan, panik haldeki iri ve adaleli sporcuların en önemli unsurlar olduğu *The Fire in Borgo* resmiyle başladığı söylenir. Resimde perspektif olarak, düzgün biçimde geri gidildiğinde görülen Papa, ön plandaki sporculara oranla çok daha küçük bir figürdür. Papa ellerini yukarı kaldırır ve bu hareketiyle resmin ön planında panik yarattığı görülen yangını söndürür. Resim, Papa ve onun bu eylemi ile ilgilidir, fakat olağan boyut anlayışı bunu söylemez; resmin sporcuların resmi, Papa'nın da belki arka planda bir izleyici olduğuna inanmanıza neden olabilir. Bruegel'in *The Peasant Wedding*'indeki damadı teşhis etmek tıpkı Ensor'un modern manyerist *Triumphal Entry of Christ into Brussels* resminde, İsa'nın yerini bulmak gibi uzun inceleme gerektiren bir sanat tarihi problemidir. Bu resimler, birincinin sonda ve sonuncunun başta olması gerektiği tezinin somut örnekleridir. Her halükarda onların İkarus'un ayakları olduğunu ve

1. Manyerizm, Michalengelo'nun sanatının etkisiyle XVI. yüzyılda ortaya çıkan, kurallara bağlı Rönesans'tan barok üsluba geçiş döneminin "yapmacıklı üslup" olarak adlandırılan sanat akımıdır. (y.h.n.)

İkarus'un hikâyesini bildiğimizde, resmi, bu bilgi olmadan yorumlayamayacağımız şekilde anlarız. Mesela, resimle ilgili ilginç bir gerçek olarak, sanki İkarus bir trajedi odağı değilmiş gibi resimdeki çiftçi ona bakmaz. Çiftçinin bakmadığı birçok şey vardır; bu olumsuz gerçeklerin hiçbiri özel olarak ilginç ve resmin düzeniyle alakalı değildir. Mesele sadece çiftçinin bunlara hiç dikkat etmemesi değil, İkarus'un düşmesi ve hayatın buna kayıtsız şekilde devam etmesidir. Auden'in[2] resimle ilgili dikkat çekici şiiri ışığında bu kayıtsızlığın anlamını ve böylece kompozisyonda baskın olan figürlerle kavramsal olarak baskın olan figürler arasındaki ilişkiyi düşünün.

Resmin ismi *Deniz Kıyısındaki Çiftçi* (pastoral bir resim veya erken proleter sanatın bir örneği) veya *Manzara No 12* olarak adlandırılsaydı ve ayakları fark eden bir kişi onların çobanın köpeği veya kıvrılarak uzaklaşan bir patikadaki figürler gibi tam bir Flaman detayı olduğunu sansaydı, nasıl farklı okunacağını düşünün. Resim, herkesin ayaklara baktığı ve etkileyici bir Barok duruş sergilediği şekilde yapılsaydı, o zaman boğulan bir çocuk olabilirdi (ve *Manzara No 12* zalimce bir isim olurdu). Ancak böyle yapılmamışlardır, hatta ne ayaklara ne gemiye ne de kaleye yönelik resmin yapısını etkileyen herhangi bir duruş sergilemezler. Böyle bir duruş sergilemedikleri gibi, yerleştikleri yerde de hikâyeyi anlatmaya bir faydası olmayacak biçimde birbirlerinden bağımsızdırlar. Bazen Giacometti, figürleri mekâna birbirleriyle ilgisizmiş gibi ancak yine de yapıtı açıklayıcı bir değerleri olacak şekilde yerleştirmeyi başarır; bu muhtemelen yalnızlık ve kalabalıkla ilgili bir metafordur. Bruegel'in resmine dönersek, resmin adı *Toprak ve Denizde Sanayi* de olabilirdi ve o ayaklar bir inci avcısına veya bir istiridyeciye ait sanılabilirdi zira ayakların gökyüzünden düşen birine hatta bir erkek çocuğa ait olduğunu gösteren hiçbir şey yoktur. Mesela benim çocuklarım resimdeki ayakları yüzen birine ait sanmıştı. Öyleyse resmin adı *İşler ve Zevkler* de olabilirdi; çiftçi ile çocuk bir zıtlık oluşturur; aralarındaki ilişki değişir, "şu anda" yaşadığımız gerilim de yaşanmazdı. Çocuğun yüzüyor ya da yüzmüyor oluşu bize ne anlatır? Bruegel'in resmi ayaklar olmadan yaptığını düşünün. Resim aynı şekilde adlandırılırsa ve birisi çocuğun suya düştüğünü ve suda kaybolduğunu, sonra ortalığın sakinleştiğini ve hayatın devam ettiğini *İsrailliler Kızıl Denizi Geçerken* resminde olduğu gibi söylemezse, kafa karıştırıcı bir durum oluşur. Ya da kafaüstü düşen İkarus'un henüz resmin alanına girmediğini söyleyebilirler. Eğer İkarus aşağı düşerken gösterilseydi, resim bir illüstrasyona

2. *W. H. Auden* (1907-1973): Ünlü İngiliz şair. (ç.n.)

dönüşürdü, taşıdığı birçok biçimsel özelliği yine taşırdı, ancak bir açıklama getirmezdi; sadece gökyüzünden hızla düşen tuhaf bir nesneyi gösterir veya daha farklı, daha sıradan bir açıklama yapardı.

Resimdeki çiftçinin çocukla beraber yorumlanması gerekir. Her ne kadar Auden'in şiirinde her ikisi de çocukla bağlantılı olsa da çiftçiyi gemiyle birlikte yorumlamak zordur. Eğer resim *Donanmanın Ayrılışı* olarak adlandırılsaydı, çocuğun çiftçiyle ilişkisi, ikisinin gemiyle ilişkisinin zıtlığına dayalı farklı bir ilişki olurdu. Çocuk sadece donanmanın denize açıldığı yaz gününün sıradanlığına katkıda bulunabilir, manzaranın parçası olan basit bir detay olarak görülebilirdi. Ayaklara Flaman resim tarzının detaylarla kalabalıklaştırma eğiliminin bir örneği olarak da bakabilirsiniz. Onları dikkat çekici ve nedensiz unsurlar olarak da gösterebilirsiniz. Mesela püristler, ayakların hiçbir şeyle ilgili olmadığını söyleyecektir; saf bir tasarım için silinmeleri gerekir. Son olarak birinin kafası karışmış bir şekilde ayaklara baktığını ve orada olmalarının herhangi bir anlama gelip gelmediğini merak ettiğini hayal edin; onlar belki de *Randonini*'deki fazladan kol gibi, yapıtı bozan hatalardır.

Auden'in resim yorumu edebi olarak değerlendirilebilir, ressam da tam da bunu amaçlamıştır. Bu bakış manyerist kaydırmalarla halihazırda belirtilmiş, başka bir resmin ahlaki bir metni canlandırdığı, görsel olarak hareketli bir yorumdur. Eğer biri daha önce onu görmemişse resmi bu şekilde görmek; onu farklı bir şekle çevirmek ve böylece yorum avantajı olmadan farklı bir eser oluşturmak için tüm kompozisyonu değiştirmeye yarar. Resim birdenbire İkarus'un etrafında düzenlenir ve tanımlamadan önce var olmayan ilişki sınıfları türer. Ayakların İkarus'un olup olmamasının hiçbir şeyi değiştirmediği, dolayısıyla resimde durağan unsurlar olduğu doğrudur -gökteki yıldızlar gibi resimde de çeşitli unsurlar vardır- fakat birçok durumda "hareketsiz unsur" kavramı, taslağını çizmeye çalıştığım bir analizi öngörür. Sanat değeri olmayana bir teselli ödülü gibi görünen ve resmi oluşturan parçalara tepki niteliğindekileri sağlama almak için yeterince şey söylendi. İzleyiciyle sanatçı, okurla yazar gibi doğal bir işbirliği içerisindedir. Sanatsal tanımlama mantığı açısından, bir unsuru basitçe tanımlamak ona bağlı veya ona uyum sağlayan tüm diğer tanımlamaları da etkiler.

Sadece İkarus'un hikâyesini bilmediğinizde değil, ayrıca bu hikâyeyi bilsek de mesela resmin ismi kaybedildiği veya hiç isim verilmediği için onun resimle nasıl bir ilgisi olduğunu bilmediğimizde de resmi nasıl gördüğümüz üzerine yorum yapmak öğreticidir. Bir şekilde benim yaptığım gibi resmin parçalarını belirlerken resmin isminin ne olabileceği

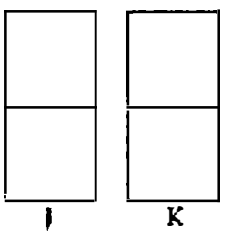
de ortaya çıkar. Veronese'nin[3] Herkül'ü bir travesti olarak resmettiği *Herkül ve Omphale* adlı resmi, hikâyeye aşina olmayan biri tarafından sakalı olan bir kadın resmi olarak algılanabilir, ancak o zaman Herkül ve Omphale olmaz. Bir resmin ismi sadece bir isim veya etiketten fazlasıdır; bir yorumlama *doğrultusudur*. Çalışmalara etkisiz başlıklar vermek veya onları "isimsiz" olarak adlandırmak bağlantıyı yok etmez sadece değiştirir. Gördüğümüz gibi "isimsiz", en azından resmin içerisinde kendi yolunuzu bulmanız gereken bir sanat yapıtı olduğuna işaret eder. Uygulamanın son bir etkisi olarak, isim ressam tarafından verildiğinden, aynı zamanda işi oluştururken ressamın ne demek istediğini ifade eder. Bu aynı zamanda kaçınılmaz olarak farklı olasılıkları kabul etmek demektir. Eğer bir sanat yapıtıysa onu görmenin etkisiz bir yolu olamaz veya onu etkisiz görmek onu bir sanat yapıtı olarak görmemektir.

Bir işi yorumlamak, işin ne olduğu ve ne hakkında olduğu konusunda bir teori sunmaktır. Bununla birlikte, incelediğimiz türle ilgili tanımlamalarla doğrulanmış olmalıdır. Bruegel'in resmini basitçe İkarus'la ilgili olarak yorumlamak en iyi haliyle ayakları ve ayakların ait olduğu kişiyle güneş arasındaki ilişkiyi, resimde fazlaca anlatılmayan bir öyküyü işaret edecek şekilde değerlendirmektir. Bu yorum, resmin ana öğeleriyle hiçbir bağlantısı olmayan yararsız, tesadüfi bir tasvir yaratır. Bunu Auden ile birlikte ıstırapla (Aziz Laurence Şehitliği'ndeki gibi resmedilmediğinden daha çok "acının anlamıyla") ilgili bir şey olarak yorumlamak yapıya varolandan farksız biçimde yeniden tanımlanabilen birçok öğe sunar. Atından düşen bir adamı resmeden Caravaggio gibi, Bruegel'in Paul'un dönüşümünü gösteren resmi de belirli bir ana ait değildir. Bu resimler aynı zamanda bu önemli olayların nasıl görüldüğüyle ilgilidir. Bunlar deyim yerindeyse ahlaki optik açısından yazılmış resimsel makalelerdir: çalışmanın göze çarpan özelliği olarak gördüğümüz şey bir atın arkasıdır. Ardından resimdeki insanların bir şeyin farkına vardığını; bunun sanki biz de oradaymışız gibi bizi onların merak etme nedenlerine götürdüğünü anlarız. Bazılarının ilgisizliği ve diğerlerinin heyecanı yapıtın yapısının bir parçasıdır. İşi yorumlamamak işin yapısı hakkında konuşmamaktır, bir işi etkisiz biçimde görmek derken kastettiğim budur. Bir sanat yapıtının maddi eşdeğeri hakkında konuşmak onu sanat olarak görmemektir şeklinde de söylenebilir. İşin yapısı, sanatsal tanımlamaların sistemi yorumlamadaki farklılıklarına göre bir değişimden geçer. Bu çalışmayı *İkarus'un Düşüşü* tablosuyla ilgili sanı-

3. *Paolo Veronese* (1528-1588): Rönesans döneminde yaşamış Venedikli ressam. (ç.n.)

rız fakat bundan daha derine gider. Bunu bir örnekle açıklayacağım.

Bilim kütüphanesi için iki tablo sipariş edildiğini düşünün. Bu tabloların ünlü bilimsel kanunlar ile ilgili olduğunu, hatta bir keşifler tarihi olarak bilimi kutlamak amacıyla yapıldığını düşünelim. Siparişi verenin seçtiği kanunlar Isaac Newton'un *Principia* [Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri] kitabındaki birinci ve üçüncü kanunlar olsun. Sipariş için, birbirleriyle anlaşamayan J. ve onun ezeli rakibi K. olarak adlandıracağım sanatçılar seçilsin. Yapıtlarını birbirlerine göstermeden yapmaları sağlansın. Teslim gününde yapıtların örtüleri indirildiğinde, J. ve K.'nin çalışmaları şöyledir:



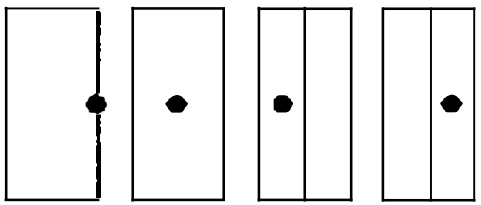
Çalıntı, intihalle ilgili suçlama ve karşı suçlamalar, fikrin ilk olarak kimden çıktığı konusunda tartışmalar vb olması kaçınılmazdır. Gerçekte görsel olarak ayırt edilemese de bunlar birbirinden tamamen farklı işlerdir; tıpkı *İsrailliler Kızıldenizi Geçerken* tablosunun *Kierkegaard'ın Ruh Hali*'nden farklı olması gibi.

J.'nin resmi, üzerine biraz araştırma yaptığı Newton'un üçüncü kanunu ile ilgilidir. J.'nin anladığı şekliyle bu kanun, her eylemin eş ve zıt bir tepki, F üzerinde *ma* büyüklüğünde fiziksel bir açıklama yaratacağı şeklindedir. J.'nin bize söylediği resimde iki kütlenin gösterildiğidir. Üstteki kütle aşağı doğru, ivmesiyle doğru orantılı bir kuvvet uygularken, aşağıdaki kütle kendisine uygulanan kuvvete tepki olarak aynı yönde, ters bir tepkiyi yukarı uygular. Aynı büyüklükte kütleler olduklarından uygulanan kuvvet eş ve zıt yönlü –biri aşağı doğruyken diğeri yukarı yönlü– olmalıdır (J., bu kütlelerin birinin sağ diğerinin sol olduğunu kabul ederek, durumun eşitliğinin korunması ilkesiyle karıştırılmasını engelleyebilir). Her şeyden önce birisinin kuvveti göstermek için kütlelere ihtiyacı vardır. Kütle olmadan böyle bir kuvvet nasıl var olabilir? Şimdi K'nin yapıtına dönersek, Newton'un ilk kanunu, hareketsiz bir kütle sonsuza kadar durur, hareketli bir kütle aksi yönde bir kuvvet uygulanmadıkça düz bir çizgide hareket eder, şeklindedir. Böylece K'ye göre J.'nin resmi iki kütlenin buluştuğu yer, "soyutlanmış bir

parçanın yolu" olacaktır. Bir kere hareket etti mi, her zaman hareket eder; böylece çizgi bir kenardan diğerine gider ve süresiz olarak uzatılabilir. Resmin ortasından başlamasına karşın eylemsizlik halinden uzaklaşma anlamına geldiğinden hâlâ ilk kanunla ilgilidir. Fakat bu durumda K'nin açıklamalarına göre uygulanan zıt yönlü kuvveti gösterme ihtiyacı doğar ve *o* "Newton gibi" radikal basitlikler ararken her şey karmaşıklaşır. Çizgi düzdür, fakat onun taban ve tavandan eşit uzaklıkta oluşunun yaratıcı bir açıklaması vardır: Birine diğerinden daha yakınsa bunun açıklanması gerekir; fakat herhangi bir kuvvet onu herhangi bir yöne çekmediğinden, hiçbir yöne eğilmeyerek resmi ikiye böler. Böylece resim kuvvetlerin olmayışını gösterir. Bu açıklamaları duymak, çalışmaların ayırt edilemeyişini keşfetmek sıra dışıdır. Görsel ayrım seviyesinde, uygun biçimde birbirlerinden ayırt edilemezler. Öznelerinin yorumlanışıyla meşrulaşan, farklı işler olarak tanımlanırlar. J.'nin çalışmasında kütleler varken, K'ninkinde yoktur. K'nin çalışmasında hareket varken, J.'ninkinde yoktur. J.'nin çalışması dinamikken, K'ninki durağandır. Estetik açıdan, yaygın olarak K'nin çalışması bir başarı olarak düşünülürken, J.'ninki bir başarısızlık olarak görülür. Avangard bir dergi olan *Artworks and Real Thing*'de J.'nin bir özne için çok zayıf olduğunu yazan bir eleştirmen, K'yi överken J.'nin bu iş için uygun olup olmadığını hatta J.'nin "yeteneğini kaybetmeye" başlayıp başlamadığını tartışır.

Tarafsız bir tanımlayıcılık çabasıyla "orta yatay unsur" deyip diyemeyeceğimizi düşünelim. Bunu bir kenar olarak tanımlayabilir miyiz? Eğer yapabilirsek, sahipsiz bir köşe olmadığından, mantıken bunu bir şekle ait olarak görmeye mecburuz. Kenarlar köşelerin sınırlarıdır. Bir kenar alttaki dikdörtgene mi yoksa üsttekine mi aittir? J.'nin resminde bunun "kenardan" daha zengin bir tanımlaması vardır. Bu iki kenar ve böylece iki biçim gerektiren bir *ek yeridir*. Ancak görsel olarak benzer resimlerde sadece biri varolabilir. Alttaki biçimin boş uzamda yukarı itildiğini düşünün. Önemli olan nokta, sorgulanan bir kenarsa, tüm yüzeyin iki biçimden veya en azından bir biçim ve bir biçim olmayandan oluşması gerektiğidir. Fakat bu durumda da elemanın bir kenar, bir ek yeri olması gerekmez. K'nin çalışmasında olduğu gibi bir çizgi olabilir. K'nin bunu bir yol olarak tanımlayacağı ve yolun önceden varolan bu uzamı bir ek yeri, uzamın bir sınırı olarak tanımlamadan bölümlere ayıracağı görülebilir. Fakat bu da farklı bir karar mekanizması gerektirir; yolun üzerinde, içinde, üstünde veya altındaki bir çizgiyle veya bir yol için bölümlere ayırdığı uzamla ilişkisi nedir? K'nin açıklaması yolun mutlak uzamda olduğunu fakat nasıl tanımlarsak tanımlayalım ileri se-

viyede karmaşık konuların çözümlenmesi gerektiğini bilmemizi sağlar. K'nin resmettiği, doğrudan bir çizgi olarak görüldüğü için bir nokta tarafından temsil edilebilen bir yüzeye, uygun açılarla yerleştirilmiş bir yüzeye baktığımızı tasarlayın. O zaman aralarından seçim yapılabilecek şu dört olasılık ortaya çıkar:



K'ninkinden ayrı düşünülemeyen 1. resim bir yüzeyi resmeder; bu, çöl üzerindeki bir yolun havadan çekilmiş fotoğrafı olabilir. K aslında uzamda hiçbir yüzeyin resmedilmediği bir yol olan (2. resim) tarafından temsil edilir. (3'te) yüzey, içindeki yolun görünebileceği kadar saydamdır; bu, bir deniz yüzeyine ve bir yüzücüye ait olabilir fakat en azından yol deniz yüzeyi gibi onun üzerindedir. Barnett Newman'ın yatay düzlemde bir takipçisi olarak resim yüzeyinin sorgulandığı (fakat resmedilmediği) ve üzerine işlenen çizginin son noktası olan yer ise, diğer olasılıktır.

"Yorumlama" konusuna ve böylece de ilgili ögenin sanatsal tanımlamalarına gelince, çalışmanın kaç parça içerdiği sorusuna hiçbir makul veya mümkün bir yanıt verilmez. Bir çizgi ve bir yüzey olmak üzere iki parça mı vardır? Belki sadece bir tanedir ve bu durumda etrafındaki resimsel uzamla ilişkisi, bir portrenin etrafındaki yeşil boyanın portredeki başla ilişkisinden fazla olmayan bir çizgi portresi elde ederiz. Bu basitçe birisi kâğıda bir baş çizdiğinde bu başla kâğıt arasındaki ilgi kadar yorumlayıcı bir bağlantısı olan resimsel bir alandır. Veya J.'nin çalışmasında sadece iki parça, tam olarak iki dikdörtgen yer alır. Ortadaki parça aslında tam olarak bir parça değildir, sadece parçanın bir parçasıdır ve bir parçanın bölümlerinin kendi başlarına birer parça olup olmadığı belli değildir. Bu durumda her zaman herhangi bir şeyin bir ögenin parçası olup olmadığı, böylece de yapıta ait olup olmadığı sorusu belirebilir. Resmin üzerine yapıldığı yüzeyin kenarları, her şeye karşın yapıtın bir parçası mıdır? Gördüğümüz gibi bazı resimlerde kenarlar önemlidir. Örneğin Poussin'de kenarlara gösterilen özen kompozisyona ait bir bilgidir, kompozisyon bu kenarların bütünlüğüne göre tanım-

lanır. Fakat birçok kenarın yorumlanışı onları dışarıda bıraktığından, kenarlar çalışmanın bir parçası olamaz. Wittengenstein'ın hayranlık uyandırıcı gözlemiyle ("birinin yaşamındaki bir olay" olarak tanımlanan) ölümün yaşadığımız bir süreç, dolayısıyla yaşamın bir parçası olmayışı gibi, resmin kenarları da görsel alanın kendisi, görünmeyen (çünkü görünürse görsel alanın bir parçası olur) sınırları gibidir.

Buna karşın, kompozisyonun baskın bir kaygı olmadığı, bu yüzden resmin kenarları da aşarak devam ettiği; kenarlar yardımıyla çözümlenen resimlerin tersine aslında bu resim tıpkı yapısal olarak sonu olmayan hikâyeler gibi orada durması için meydana gelir. Bu tarz *décousu* eserler üreten Bonnard'ı veya genellikle empresyonistleri düşünüyorum. J.'nin çalışmalarında kenarlar yapıtın bir parçası olabilir. Kanvasın sınırları kanvasta gösterilen kütlelerin sınırlarıdır. Kenarlar kanvas ve çerçeve kenarlarının birleştirilerek, çerçevenin sahne dışında resmedildiği bir Picasso resmi gibi yapıtın içine yedirilir. Fakat bu gerçekleştiğinde, eser bir dönüşüm yaşar; daha önce olduğu gibi üç boyutlu bir esere, oldukça düz bir rölyefte bir heykele dönüşür. Bu açıdan nesneyi kendi alanımıza, Poussin'in[4] resimlerinin kenarlarını da kapsayan, ancak bu resimlerde anlatılmayan *kendi alanımıza* taşırız. Sabine ailesi kadınlarına tecavüzün anlatıldığı resimde uzanın bir parçası değiliz ve hiçbir zaman da olamayız. Buna ek olarak, eğer kenarlar alanımızın bir parçası ise Poussin'in gösterdiği şeyin yüzeyiyle hiçbir zaman uyuşmayan yüzey aracılığıyla kütlelere ait olan yüzey de alanımızın bir parçasıdır. Bu kenarlara daha önce olduğu gibi mantıken daldırılmış ve ortaya çıkamayan erkek, kadın veya bina yüzeyleri dokunmamıştır. Yüzey onlara değil, bize aittir. Bu sebeple, ne her ikisini de kapsayan ne geometri ne de madde için bir zaman ölçeği yoktur. Fakat bu genellikle sanat için doğrudur. Anna ve Vronsky'nin birbirlerine ne kadar uzak olduğu sorusunun yanıtı yoktur. Tutkularını cinsel ilişkiyle yaşadıkları yatak odası, kitabı okuduğunuz yatak odası değildir. Peki ya köşeler? J.'nin çalışmasının, kütle köşeleriyle uyumlu bir şekilde gerçek köşeleri olabilir (bize söylediğine göre dört "gerçek" ve dört hayali köşe, resim bir kere de iki dünyayı işgal eder). Fakat K'nin resminde hiç köşe veya kenar yoktur. K'nin ne yüzey ne de sınırsız mutlak uzam kavramının belirlediği yapıtı, Poussin'den sonra daha "klasik"tir.

Bir önceki bölümde bilim felsefesinden yaptığım alıntıda yorum olmadan gözlem olmayacağı ve bilimin gözlem terimlerinin anlamlarının ideal olarak önyargısız olan bilim adına hesap vermek için etkisiz bir

4. *Nicolas Poussin* (1594-1665): Klasik bir üslubu olan Fransız resssam. (ç.n.)

tanım aramak tam da bilim yapma şansını reddetmek oluncaya kadar kuramsal prensiplere dayandığını belirtmiştim. J.'nin ve K'nin işleri konusundaki analizim –Yaşlı Bruegel'den bahsetmiyorum– benzer bir düzenin sanat için de geçerli olduğunu anımsatır. Etkisiz bir tanım bulmanın yolu, yapıtı bir sanat yapıtı olarak değil *bir şey* olarak görmektir. Sanat yapıtı kavramı analitik olarak yoruma dayalıdır. Bir sanat yapıtını onun bir sanat yapıtı olduğunu bilmeden görmek, bir şekilde birinin okumayı öğrenmeden önceki iz çıkarma deneyimine benzer ve onu bir sanat yapıtı olarak görmek, salt şeylerin dünyasından anlamların dünyasına gitmek gibidir. Fakat J.'nin işinden K'ninkine gitmek, bu dünyaları değiştirmek, birbiriyle çakışmayan tanımlama dizilerini ayırmaktır. Bir şekilde, örneğin Batlamyos'unkinden Kopernik sistemine geçiş gibi, bilim tarihindeki en büyük dönüşümlerden birini yaşamaktır. Dünyada hiçbir şey değişmez, fakat *siz* teorik bir paralaksın hızlı dönüşümü boyunca merkezden cennetlere itilirsiniz; dünyanın kendisi (daha önce bir anlamı olmayan gezegenler arasındadır) ve güneş diğer gezegenler üzerinde hareket etmez ve eğer gökyüzüne bakan bir kamera devrimin olup olmadığı konusunda aynı görünümü gösterse bile (anakronistik biçimde konuşursak) bunların hepsi doğrudur. Sanatta her yeni yorum bir Kopernik devrimidir; çünkü tıpkı gökyüzünün sürekli değişimi gibi farklı yorumlanan nesneler aynı kalmasına karşın her yorum yeni bir çalışma oluşturur. (N) olarak adlandırabileceğimiz nesne, sadece bir kişi (Ben) tarafından yorumlandığında bir sanat yapıtıdır (Y). (Ben) N'yi bir yapıta çeviren bir tür fonksiyondur: $B(N) = Y$. Aslında (N) bile algıya dayalı bir sabittir, kişilerin değişmesi yapıtları farklılaştırır. Şu an nesneye bakılabilir ancak başarıya hemen ve gözlemci açısından hiçbir bilinçli çaba gerektirmeden ulaşılsa da yapıta ulaşmak için çaba harcanmalıdır. Charles Lamb, Hogarth'ın gravürlerini yaparken, bunların sadece baktığımız resimlerin aksine okunması da gerektiğini söylemiştir. Bu yüzden bu gravürlerin bir metin gücü vardır. Aslında okumaktan çok baktığımızı düşündüğümüz birçok sanatsal veya resimsel yapıtın da bu gücü vardır. Bu gibi durumlarda bakarken okuruz, çünkü görürken yorumlarız.

Yorum ve nesne arasındaki ayrım otomatik olarak içerik ve biçim arasındaki ayrıma benzetilmemelidir. Kabaca yapıtın biçimi yorumun seçtiği nesnenin lehine yönlendirilen bir parça olabilir. Yorum olmadan bu kısım görünmeden nesnenin içine siner veya sadece yorumun varoluşu için yok olur. Fakat *varoluşu yoruma dayanan* yapıtın normaldışı kısmı oldukça fazladır. Yorum olmadan kaybolması gerektiği düşünce-

si, Bishop Berkeley'in nesnelerin varoluşu algıya dayandığından, algılanmadıklarında kaybolur düşüncesinden daha az korkutucudur. Bir kişi, nesneler hakkında gerçekçi ve sanat yapıtları konusunda idealist olabilir; bu, sanat dünyası olmadan sanat olmayacağı düşüncesinin gerçekliğini oluşturan çekirdektir. Yorum, yapıtın nesne olduğunu söyleyerek yorumun nesneyi kendi kendisine geri verdiğini söylese de bir nesneyi görmekle bir yorumun yapıta dönüştürdüğü bir nesneyi görmek birbirinden tamamen farklı şeylerdir. Fakat bu nasıl bir tanımlamadır? Yorumun kurucu yapısıyla, nesne bir oluncaya kadar, nesne bir yapıt değildir. Dönüştürücü bir süreç olarak, yeni bir isim verme değil; yeni bir kimlik, seçkinler topluluğuna katılma anlamında yorumlama, vaftiz etme gibidir. Analiz geliştikçe, dini analoji de derinleşir; fakat şu anda önemli olan sanatsal tanımlamanın mantığıdır.

Nesnenin Sanat Alanına yükseldiği mantıksal yüklem, zaman zaman sanatsal tanımlama olarak adlandırdığım şeydir; dilbilimsel temsili sanatsal "olmak"ın belli bir tanımlayıcı kullanımıdır. Birisinin bir boya darbesinin İkarus, bir mavi lekenin gökyüzü -veya paytak bir oyuncuyu göstererek onun Hamlet olduğunu- ya da bir müzik parçasının yaprak hışırtısı olduğunu söylemesi gibi. Anaokulunda öğrenilen bir uygulamaya göre, bir çocuk bir kedi resmi gösterdiğinde bunun bir kedi olduğunu söyler ve bir hayvan laboratuarında bir şempanze resmi gösterildiğinde "topu" işaret eder. Bu bilinçli durumlarda, sanat dünyasına bir katılım, gerçek bir sahtelik içinde uyum sağlamaya hazırlanma anlamına gelir.

Bu *oluş*, iğnelerle tahta bir bebeğin vücuduna eziyet eden bir düşman olduğu söylendiğinde *büyülü* bir tanımlama ile; güneşin Apollo'nun arabası olduğu söylendiğinde (bir konuşma tarzı değil belirsiz bir doğru olarak) *efsanevi* bir tanımlama ile; ekmekle şarabın et ve kan olduğunu söylediğinde dini bir tanımlama ile; Juliet'in güneş olduğu (bu sebeple Juliet, Apollo'nun arabası olmamasına karşın Juliet'in tekerlekleri olduğunu söylemenin metaforik olarak yanlış olması) söylendiğinde ise *metaforik* bir tanımlama ile dönüştürücü bir bağ kurar. Elbetteki bu tanımlamaların her biri onun edebi yalnızlığıyla bağlantılıdır ancak bazılarıyla sanatsal tanım arasında -metaforik tanımlamayı hariç tutuyorum- tanımlayıcının sanatsal olmayan durumlarda edebi yanlışlığa inanmamasının daha iyi olduğu pragmatik bir fark vardır. Birisi ekmek ve şarabın, et ve kan olarak görülmesini yanlış bulduğu an, topluluk mistik bir katılımdan çok bir ayin canlandırmasına dönüşür. Birisinin sihre inanmayı bıraktığı an bir kuklayı iğnelemek, dolambaçlı yollardan

gerçekten zarar vermenin yerine geçerek zarar vermenin bir yoluna dönüşür. Bir kere, birisinin dünya hakkındaki görüşleri onu mit çemberinden çıkardığında, güneşi Apollo'nun aracı olarak tanımlamak onu sadece bir metafora dönüştürerek bozar. Ancak sanatsal tanımlamalarla hiçbir şey böyle değildir. A ve b'nin sanatsal olarak tanımlandığı bir yerde, bunun asıl kimliğin başarısızlığı ile tutarlı olduğuna inanılır. Asıl kimliğin başarısız olmasına gerek yoktur. Göreceğimiz gibi bir şey zaten özdeş olan bir şeyle sanatsal olarak da tanımlanmış olabilir. Bununla birlikte, kimliğin iki ayrı ifadesinde mantıksal bir farklılık da görülebilir.

Fakat hayal ürünü şeklinde bir boyun eğmenin olduğu standart durumda, *a* sanatsal olarak *b* olarak tanımlananla aynı değildir. Örneğin İkarus'un ayakları gerçekte beyaz boyadan yapılmamıştır. Elbette ki sanatsal tanımlama en başarılı şekilde mimesisin doğal bir kuram olduğu resim, heykel, oyunculuk, dans, opera ve bazı durumlarda müzik gibi Platon'un *diegesis*[5] kavramıyla zıtlıklar içeren örneklerde görülür. Üzerinde durduğum yorumlama yapıları da sadece bu türlerdedir. Bir itirazla karşılaşmak için çok erkendir; ancak sanırım bunu yapmanın bir uygun yolu da örneğin roman yazımındaki söylemsel dilin sanatsal olarak kurgunun ikna edici olmasını sağlayan tarif olarak tanımlanmasıdır. Kurmacada verilen doğruları kabul ederiz. Gerçek ve hayali olan arasındaki fark, birincinin doğru ve diğerinin yanlış olması değil –her şeyden önce bir olgu hayal statüsüne yükseltilmediği halde gerçek olarak addedilmesine karşın yanlış ve kurgusal bir düzyazı da yazınsal olarak doğru olabilir– birincinin sanatsal olarak, ikincinin ise yazınsal olarak tarif edilmesidir.

Bu, bir şekilde bizi hikâyemizden uzaklaştırır. Şu anda, tanımlama ve böylece de yorumlama konusundaki bazı sınırlamalar üzerinde çalışıyorum. Ardından bu ve sonraki bölümlerde, sanat olup olmamasına bağlı olarak benzeş dilin farklı sınırlar altına düşeceği sezgisi üzerinde durabiliriz. Bir temsili, bir sanat yapıtına dönüştürenin ne olduğu sorusu hâlâ durur. Bu, sanatsal tanımlama mantığının kendi başına çözemeyeceği bir sorundur. Zeki bir okurun sanatsal tanımlamanın sanat olarak statüsü oldukça tartışmalı olan temsillerle alakalı olduğu konusuna derin bir itirazı olabilir. Bir alfabe kitabındaki kedi resmi, öyle olduğu söylense de gerçekten bir kedi olmadığından, bir sanat yapıtı da olmayabilir. Ancak bu analiz adımlarını, söylediklerimin bizi sadece gerçek sorunların başladığı bir noktaya taşıyacağını söylememe izin vererek tamamlayalım.

5. *Diegesis*: Anlatılan durumlar ve olayların gerçekleştiği kurgusal dünya; anlatma, aktarma. (ç.n.)

Bir açıdan, tıpkı hayalgücünün sınırlarının bilginin sınırları olması gibi, yorumlamanın sınırları da bilginin sınırlarıdır. Bir çocuğun bir sopa parçasıyla nasıl oynayabileceğini düşünün: Sopa bir at, mızrak, silah, bebek, duvar, bot, uçak olabilir; evrensel bir oyuncaktır. Fakat çocuğun yeniden biçim verme hayallerini uygulayabilmesi için iki bilişsel durumun sağlanması gerekir. Elbette ki birincisi, çocuğun sopanın bir at, mızrak ya da bebek olmadığını bilmesidir. Aristo'nun da vurguladığı bu nokta, çocuğun oyundan sağlaması beklenen zevki alabilmesi için, sopanın öyle düşünerek, olduğunu varsayarak oynadığı şey olmadığını bilmesi gerekir. Burada sadece bir sınır vardır, bence bu bahane veya hayalgücü ile ilgilidir; çocuk sopaya öyleymiş gibi davranamaz. İkinci tür sınır daha dolaysızdır. Bir çocuğun bir sopanın at olduğunu hayal etmesi veya öyle davranması için, atlar hakkında bir bilgisi olmalıdır ve oyunun sınırları onun bilgisinin sınırlarıdır. Bu, Aristo'nun taklidin bilişsel sınırları ile ilgili bir düşüncesinin farklı bir biçimidir; kişinin bir taklitten zevk alabilmesi için orijinali bilmesi gerekir. Tabi ki bu ancak kişinin tüm çeşitleri hayal edebilmesi için, orijinal hakkında yanlış fikirlerinin olmasıyla mümkündür: Eğer çocuk "çuf çuf" diyerek sopayla koşturuyor ve sopanın bir at olduğunu iddia ediyorsa; trenlerin de aslında at olduğunu söyleyebilir. Böyle bir çocuk, sadece daha az bilgili olduğu için sopaya binerek dörtnala koşan bir başka çocuktan "daha yaratıcı" değildir. Locke, hayalgücünün verili materyallerin alışılmadık biçimlerde bir araya getirilmesinden oluştuğunu ileri sürer ve verili malzemenin kendisinin hayal edilebileceği düşüncesini reddeder. Hiç deneyimlemediğiniz bir rengin nasıl bir renk olduğunu hayal edemezsiniz ve birisinin güneş çiçeğinin koyu mavi olduğunu hayal edebilmesi basitçe "yanlış inanışlar" anlamına gelen bir "hayaller" duyusu olsa bile –birisinin mutfakta hırsızlar olduğunu hayal ettiğini söylememizin mutfakta gerçekten hırsızlar olması durumunda itiraz edilecek bir tanım olması gibi– bir itiraz değildir. İlgilendiğimiz nokta, "hayali olarak" çeşitli ögelerin bir araya konma yöntemlerinde sınırlar olup olmadığıdır ve *burada* da bir kişinin hayal etme yeteneğinin onun bildiği veya en azından inandıklarıyla sınırlı olduğunu söylemek bir şekilde Locke'un teorisine karşıdır. Bahsettiğim şöyle bir şeydir. Bir çocuktan Kraliçe Anne gibi davranmasını istersem onun Kraliçe Anne ve Kraliçe Charlotte arasındaki fark konusunda pek bir şey bilmesini beklemem. Bu sebeple kendimi Anne gibi davranmasını istediğimde, Charlotte gibi davrandığını söylerken bulmam. Ondan kibirli bir şekilde etrafı koklamayı da içeren; ancak iğne arıyor bile olsa dört ayak üzerinde durması-

nı engelleyecek kraliçelere has tavırlar sergilemesini isterim. Fakat bir çocuktan bir karıncayiyen gibi davranmasını istersem, benim için dört ayak üzerinde yürümesi, hırıltılı sesler çıkarması yeterlidir; çünkü çocuğun karıncayiyenlerin bir tür hayvan olduğunu bilmelerinden öte bir bilgilerinin olmasını beklemem. Ancak kollarını kanat çırpar gibi çırpacak olursa, benim isteğimi anlamadığını düşünürüm. Ondan bir pozitron olmasını istedikten sonra eğer çocuk "vın" diyerek kendi etrafında dönüyorsa ya konuyla ilgili bir şey biliyordur ya da şanslıdır.

O zaman verili öğelerden oluşan yeni bileşimler için yaratıcılığa nerede fırsat tanınır? Olay şöyle gelişir: Çocuk, uçan bir karıncayiyeni canlandırdığını söylediğimde, benim onun karıncayiyen performansını beğenmeyişimi reddeder. Onun karıncayiyenlerin uçmadığını bildiğini öğrenince bunun yaratıcılık olduğunu kabul ederim. Böylece bu Aristo'nun ilk düşüncesiyle bağlantılı bir hale gelir. Birisi ancak öyle olmadığını bildiğinde bir şey x'miş gibi ve birisi ancak x'in F'nin olmadığını bildiğinde x, F'ymiş gibi davranabilir. Yine de halen bazı sınırlar vardır. Aslında köpeklerin konuşmadığını bilmenize karşın konuşan bir köpek hikâyesi anlattığınızda veya genelde öyle olmadıklarını bilmenize karşın ekoseli bir at resmi çizdiğinizde yaratıcı olduğunuz düşünülür. Fakat bir köpeğin konuştuğunu ve bir atın Macdougals gibi uyandığını düşünmeniz için atlar ve köpekler hakkında yeterince bilginizin olması gerekir. Burada silinemeyen geçirgen bir yapı olduğu gözle görülebilir. Onlara sahip olmadığını biliyorsanız, ekoseli atınıza bir dokunaç ekleyebilirsiniz; fakat esas sorun yine de çizimde daha fazla at olmasına izin vermeden önce gerçekleşen metamorfozun ne kadar derin olacağıdır. Örneğin eğer sekiz adet dokunacı olan at kafalı bir şeyse, vermeniz gereken karar onun ahtapot bedenli bir at mı yoksa at kafalı bir ahtapot mu olduğudur. Bu konu denizkızlarının balık kuyruklu bir kadın mı yoksa bir kadın torsosu olan bir balık mı olduğu analizine benzer (Locke, denizkızlarını bir tür balık olarak nitelemiştir). Bir insanın yaratıcı olarak düşünülmesi için gereken ve bir ayağı yere basan hayalgücü genellikle, nesneye atfedilen özellik ona yabancı olmasına karşın bir şekilde nesneyi *aydınlatıyorsa* takdir görür; aksi durumda kavramsal abartı veya Gotik bir büyüme olarak görülür. Ancak tüm bunların kurmaya çalıştığı ana noktadan yani neye inandıklarını –dünyanın onlara nasıl göründüğünü– bilmediğimiz sürece yaratıcılığın yüklemlerini yapıta veya sanatçılarına uygulayamayacağımız noktasından uzaklaşırız. Caillebotte[6] *Place d'Europe*'u optik olarak olanaksız bir

6. *Gustave Caillabotte* (1848-1898): Fransız izlenimci ressam. (ç.n.)

şekilde resmederken, yaratıcı mıydı yoksa yanıltıcı mı? Piranesi, Benevento yolundaki kuleyi gerçekteki bodur halinden çok daha uzun resmederken, yaratıcı mı yoksa yeteneksiz miydi?

Her şekilde, bana öyle geliyor ki benzer düşünceler genel olarak en azından sanatçının inandıkları tarafından idare edilmesi gereken yorum bütününe uygulanabilir. Bu, Newton'un *Principia*'sından önce üretildiği öğrenildiğinde, J. ve K.'nin işlerine benzeyen bir nesnenin onların çalışması olarak yorumlanamamasının bir nedenidir. Bu, iş hakkında yapılan yorumun sanatçının işi, kullandığı kavramlar ve çalıştığı zaman bağlamında yorumlanmasını *istediği* ve yaparken inandığı şekilde gerçekleştirilmesi gerektiği kadar kasti bir yanlış düşünmedir. K'nin resmini yorumlamak için sadece Newton'un ilk kanunu hakkında bir şeyler bilmeniz yeterli değildir; ayrıca K'nin Newton'un ilk kanunu hakkında bir şey bildiğinize inanmanız gerekir; aksi takdirde yorum basitçe bulutlar arasında görünen yüzler gibi olur. Bulutlardaki düşünceleriniz bilginizin sınırlarıdır yine de sanat yapıtlarını yorumlarken sanatçının sınırları da göz önüne alınmalıdır. Buna ek olarak Newton'un ilk kanunu olarak ele alındığında yorumumuzun sınırları K'nin ilk kanun hakkında ne kadar bilgisi olduğuna bağlıdır. Bir satırın bir kenardan diğer kenara ilerlediği gerçeği için sağlam bir açıklama aradığımızı düşünelim, yine de J., kanun hakkında linear hızla ilgili oluşu dışında hiçbir şey bilmiyorsa bu bizim yorumumuzun bir parçası olamaz. Onun cehaleti izin verilen tanımlama çeşitleri ve alanına bazı sınırlar çeker. Şimdiye kadar sanat yapıtlarının yapısı hakkında, sanatsal amaç düşünüldüğünde neyin hedeflendiğini bilmeden, doğru ve yanlış yorum kavramını neyin yönettiğini bilmenin zor olduğundan daha yararlı bir şey söylemedim. Şu anki amaçlarımız için, satırın bir patika, bir kenar ya da bir sınır olabileceği ilk kanunla ilgili bilginin tanım ve yorumun ilerlemesini mümkün kılacağını bilmek yeterlidir. Bu satırın sanatsal eşdeğeridir.

Diyelim ki çizgiyi sınır olarak adlandırdık. Bir resmin bilimsel çiftimiz gibi üretildiğini; ancak bu sefer bir manzara resmi olduğunu düşünelim. Resmin üst yarısı beyaz gökyüzü, alt yarısı beyaz gökyüzünü yansıtan sakin deniz olsun. Birinin gerçeği diğerinin yansımasıdır ancak neredeyse gerçek olmayan bir sınır sebebiyle bir sayılır ve resim *Deniz ve Gökyüzü* yerine *Birliğe Özlem* şeklinde adlandırılan alegorik bir manzara resmi olur. Şu ana kadar herhangi bir kişi, birinin hayal edilebileceği kadar çok türe ait eserlerden oluşan bir galeri oluşturabilir. Bunlardan benim hayal edemediğim birisi olan *Kader* için o yorumu destekleyen hiçbir tanımlama göremem. Bir okuma *Yılbaşı Çiçeği Di-*

ken Yaşlı Adam'da olduğu gibi istenmelidir. Bizimki gibi bir resim hayal edebilir, ancak o şekilde dönüştürüldüğünde onu nasıl göreceğimi hayal edemem. Bu, bir çocuktan sopa, mavi bir lekeymiş veya engellenmiş bir hapşırmayımış gibi davranmasını istemek gibidir. Belki de "mavi bir leke var" veya "işte engellenmiş bir hapşırma" derken sopayla işaret edecek olması dışında çocuğun sopayla ne yapacağını göremem. Bu *tout court* numara yapmaktan ziyade numara yapmanın numarasını yapma örneği olur. Bir resme istediğiniz ismi verebilirsiniz ancak –eğer bilginizin sınırları yorumun sınırlarıdır önermesi geçerliyse– onu her istediğiniz şekilde yorumlayamazsınız. Kader veya yaşlı adamların yılbaşı çiçekleri dikmesi konusunda ne kadar çok (veya az) şey biliyorsak, onları bu şekilde yorumlamanın da bir yolu olmadığını biliriz. Yorumun bizden kaçtığı *La Tempesta* gibi resimler elbette ki vardır, fakat avangardların itirazlarına kulak vermek için bunları irdelemeyi erteliyorum.

Yorumun irdelenmesinin, bizi sanat yapıtlarının tanımlanması konusunda fazla ileriye götürmeyeceği söylenebilir. Sıradan bir çizgiyi, basit bir kalıp olarak ve böylece örneğin önce ön daha sonra arka yüz olarak gördüğümüz Necker küpleri gibi, birbirinden ayrı ve bir araya getirilemez mekânsal eksenlerle görmek mümkündür. Bir kişi bu çizgilerin önce bir ördeğe daha sonra bir tavşana dönüştüğünü görebilir. Bu önemsiz şeyler sanat yapıtı mıdır? Onlar da herhangi bir harita veya diyagram gibi yoruma ihtiyaç duyar. Bu itiraz dinlenmelidir; çünkü sanat için gerekli bir koşul olarak yorumlanabilirliği sorgular. Fakat ben bunun gerekli olup olmadığını sorarak yeni bir itiraz geliştiriyorum. Neden yorumluyoruz? Neden yapıtı kendi başına bırakmıyoruz? J.'nin belirttiği gibi bazı çalışmaların yorum gerektirdiği kesindir ve benim birkaç sayfa önce bu gerçeği, iğreti bir formüle gönderen sinsi tavrım da acelecidir. Tüm insanlar için, dar fikirli bir düşünceyi evrensel bir koşula dönüştürme konusunda uyanık olmalıyım. Dikkatimi kendi saygısız tabanı gibi, örneğin bir sopayı bir sopa olarak yorumlamak veya bir sopa her ne ise oymuş gibi davranmak gibi yorumlamanın anlamsız olduğu işlere çeker. J., bu işlerin neyse o olduğunu, sadece kendileriyle tanımlanabildiklerini ve yine de sanat yapıtı olduklarını ekler.

J., ovada çalışan adamları düşünün der. Kendi resminin önünde bize kulak misafiri olan –K.'nin konusu ile ilgili olarak– köylü adam bizim deli olduğumuzu düşünebilir. J.'nin kabul ettiği gibi, bunun onun kendi hatası olduğu kesindir (son çalışmasında olduğu gibi yorumlamayla ilgili bir şey yaratmak hem onun hem de köylünün inandığı her şeyle – yani şeylerin ne iseler o olduğu ve başka bir şey olmadığı konusunda– bir

uzlaşmadır. Köylünün söylediği sadece beyaz bir tual parçası üzerinde siyah bir çizgi olduğu ve başka bir şey olmadığıdır. Çok bilmiş kişilerin köylünün herhangi bir şey hakkında söyleyeceklerini tanımlamaya geldiğinde daha fazla otoriteye sahip olacağına emin değilim fakat köylü bir tür sanatsal afazi ile tanımlanırken ilerleyelim ve bir bölüm önce barbarın gördüğünü zannettiğimiz şeyi yani sadece birtakım sanat yapıtlarını mümkün kılan materyal eşdeğeri, yorum ve tanımlama yapmayı öğrenmeden önce olması gerekenleri görelim. Şimdi, J.'nin kabul ettiği bazı işlere odaklanabiliriz.

İlk olarak, birkaç yıl önce Kuriloff adlı bir sanatçı tarafından sergilenen bir işi düşünelim. *Laundry Bag* [Kirli Çamaşır Torbası] adı verilen eser, bir tahtaya monte edilmiş ve altındaki etikete hiçbir yoruma yer bırakmayacak şekilde "kirli çamaşır torbası" yazılmış bir kirli çamaşır torbasından ibarettir. Allegorik zihin, bu alçakgönüllü, kirli keten depoyu bundan daha fazla bir şey olarak görmeye çalışır; etiket ise bu hayallerin hepsinin ayağının yere basmasını sağlar. Yapıt ne söylüyorsa, onu işaret eden sade adam ne olduğunu söylüyorsa odur. Bir kirli çamaşır torbası, daha fazlası değil. Başka bir sanatçı, Lichtenstein'ın daha önce tartıştığımız *Brushstroke* [Fırça Darbesi]nde örneklenen boya fizikçilerinden biri olabilir. Duchamp, boya kokusuna âşık bu sanatçıları "koku duyusuyla ilgili sanatçılar" diyerek yermiştir. 1950'li yılların sanatçılarının dünyası Fromentin'in Van Eyck'in dünyasının da oluştuğunu söylediği, boyadan oluşmuştur. Sanatın başlangıcından beridir boya, sihirli bir malzeme gibi yetenekli sanatçının dönüşmesini istediği şeye –şehit azizler, yerleştirilmiş elmalar, dağlar, bakireler– dönüşür. İzleyiciler her zaman geçmişe ve eser boyunca sanatçının yapmak istediğine bakarak kayıtsız kalır. Koklamayla ilgili, sanatçılar esere tanımlanması ve yorumlanması inatçı bir şekilde garip olan şekiller vererek yapıtın anlaşılmasını zorlaştırır. Boyayı atlayıp, yapıtı şekillerden doğru görmeye çalışmak, sade adamın boya olduğunu söylediği yapıtı tamamen gözden kaçırmaktır. Onun söylemesi beklenen, yapıtın sadece siyah ve beyaz boya olduğudur. Bu aynı zamanda koku duyusuyla ilgili sanatçının da söyleyeceğidir; siyah ve beyaz boya, daha fazlası değil. Sade adamın kuram olmayan- kuramının bu Taocu durumu, günümüz avangardının iki önemli amacına işaret eder. Sanat dünyası yakın zamanda başka yönlere sürüklense de sade adamı sanatsal kutlayıcılarından ayıran felsefi itiraz etkilenir ve bizim gibi yorumlanmadan hiçbir şeyin sanat yapıtı olmaması gerektiğini söyleyenlerin dikkatli incelemelerini hak eder.

Farkına varılması gereken ilk nokta, Kuriloff'un yapıtının ilk bakışta zannedildiği kadar radikal olmadığıdır. Örneğin, onun sadece bir kirli çamaşır torbası olduğunu söylemek, bazı şeyleri unutmak veya geçmişte bazı şeylerin yapıldığını söylemektir. Bunlardan biri kirli çamaşır torbasının, sergilendiği yapıtın sadece bir parçası olmasıdır. Ona ek olarak kirli çamaşır torbasının üzerine asıldığı tahta ve o tahtanın üzerine asılan kısmen dikkat çekici, "Kirli Çamaşır Torbası" yazılı etiket vardır. Toplumumuzda, kirli çamaşır torbaları tahtaya asılmaz, tuvalete ya da kapı arkalarına asılır. İkinci olarak, bu torbalar günlük yaşamın, bilindik nesneleridir ve etiket gerektirmez. Yapıt, uzaydan gelenler için düzenlenmiş bir serginin parçası gibidir. Yapıştırılmış bir kürdanın altında "Bir Kürdan", yapıştırılmış bir protezin altında "Takma Diş" yazılması gibi. Çok sıradan ve tanıdık bir nesneyi etiketlemek, onu altüst etmek, gerçek anlamından saptırmaktır. Böylece Kuriloff, tam bir ironi örneği olarak, reddettiği geleneğin bir parçası olur. Ancak daha radikal olan, yatağını *Yatak* olarak kurup onu bir sanata dönüştürdüğünde, J.'nin yakaladığı mantıksal giriş var olduğu sürece analiz bir şekilde *ad hominem*[7] olmasıdır. Rauschenberg gibi duvara tahta ya da etiket asmaz. J., yapıtın hiçbir şeyle ilgisi olmadığını bilmesine ve yorum yapmamasına karşın, söyleyebileceğimiz en iyi şey, en azından neyle ilgili olduğu hakkındaki meşru sorudur. Böyle bir nesneyle koku duyusuyla ilgili bir sanatçıyla olduğu gibi, alanı en azından en sonunda bu kuramsal kardeşlerden temizleyerek ilgilenebileceğimize inanıyorum.

Koku duygusuyla ilgili sanatçı çalışmasının siyah ve beyaz boyadan ibaret olduğunu, daha fazlası olmadığını, resmin en nihayetinde bir resim olduğunu, hiçbir şeyle ilgili olmadığını söylediğinde; yüzeysel bir gözlemci onun sıradan bir adamın söyleyeceklerini söylediğini sanabilir. Ancak optik olarak ayırt edilemez nesneler arasında, ontolojik bir sınırın zıt yanlarında yer alacak kadar derin farklılıklar kurmayı öğrenirsek, benzer stratejileri ayırt edilemez görülen; fakat oldukça farklı açıklamalar yapmak için kullanılan ve farklı güçleri olan *cümlelere* uygularız. "Bu siyah ve beyaz boyadır." kendi başına bir yorum olabilir ve sanatı indirgeyen biri söylediğinde bu anlama gelir; ancak sade bir adam söylediğinde aynı anlama gelmez. Burada vurgulamak istediğim nokta, bir kişinin birbirinden farklı bağlamsal faktörlere dayanarak aynı cümleyi farklı yorumlar yapmak için kullandığıdır. "Bu siyah ve beyaz boyadır" cümlesi sanatsal önermeleri reddetmek için de kullanılabilir veya *kendisi* sanatsal bir önerme olabilir.

7. *Ad hominem*: kişiye, kişiliğe yönelik. (ç.n.)

Önermek istediğim şey, koku duygusuyla ilgili sanatçının sanatsal kuramlar ve (onun bildiği) sanat tarihinden oluşan atmosfer içerisinde boyanın fizikselliğine yönelmesi; tüm önerme ve sanat nesnelerine yönelik olarak ele alınan tüm davranış sınıflarını reddederken sanatsal bir yönteme dönüşmesidir. *Sanatsal olarak boyamaya* dönüşü, daha çok Budist bir şey gibi düşünmeyi seviyorum. İnsanlar uzun bir süre sanatı belli bir gerçekliği ortaya çıkaran bir şey olarak değerlendirdi. Boya görmek yerine penceredeki kızı, Sabine ailesine mensup kadınların tecavüze uğrayışını, bahçedeki agoniyi, Bakire Meryem'in göğe yükselişini gördüler. Bu dünyaya ait nesneleri gerçekdışı; biri daha üst düzey şeylere, öteki bir dünyaya, bir nevi dini anlayışla ilerlerken onun arkasına konan şeyler olarak görmek gibidir. Fakat radikal Budizmin üst düzey eğitiminde –Diamond Sutra öğretisi– Nirvana ve Samsara arasındaki fark silinir; dünya daha üst düzey bir dünya için reddedilmemeli ancak daha üst düzey bir dünyanın özellikleriyle donatılmalıdır. Bunun Ch'ing Yuan'ın bir paragrafında çok güzel ifade edildiğini görürüz:

> "30 yıl boyunca Zen çalışmadan önce, dağları dağ, suları su olarak görürdüm. Daha içten bir bilgiye ulaştığımda, dağları dağ ve suları su olarak görmediğim bir noktaya geldim. Fakat şimdi işin özünü yakaladım ve huzur içindeyim. Bu yüzden yeniden dağları dağ, suları su olarak görüyorum."

Dağları dağ olarak görmektedir, ancak dağları daha önce gördüğü şekilde gördüğü söylenemez. Çünkü onları yeniden dağ olarak görmeden önce karmaşık bir ruhani egzersiz ile dikkate değer bir metafizik ve epistemoloji içeren bir yoldan geçmesi gerekir. Ch'ing Yuan, bir dağın dağ olduğunu söylediğinde, aslında dini bir önermede bulunur. Bir dağ ve bir dini nesne arasındaki zıtlık, dağın dini bir nesneye dönüştürülmesiyle ortadan kalkar. G. E. Moore tarafından sağduyunun ünlü savunuluşunu hatırlayın. Bazı filozofların maddi nesnelerin varoluşunu reddettiğinden bahseder. Maddi nesneler derken akıllarında "böyle" şeyler vardır. Moore burada iki elini kaldırır, ancak yanılır; çünkü burada iki maddi nesne vardır. Bu en azından bazı materyal nesnelerin olduğu konusunda kesinlikle bir kanıttır, aslında tek kanıt türüdür. Moore bu filozofların bu iki *elin* varlığını reddetmeyeceğini ekler. Nasıl var olabilirler? Bir şekilde "maddi nesne" ile onun ellerinden farklı bir şey kastediliyorsa, onların neyi reddettiğinden emin olamayacağını ekler. Moore'un önermesi "bu eller vardır" cümlesinin bir "sağduyu önermesi" olmadığıdır. Kimse değil, ama bir filozof bunu reddedebilir ve eğer onaylayacaksa niye onaylar? Bir adam gece rüyasında ellerinin kesildi-

ğini görebilir ve uyandığında bunun sadace bir kâbus olduğunu anlayıp "iki elim var" diyebilir. Fakat böylece felsefi bir önermede bulunmuş olmaz; bu sadece bir rahatlama çığlığıdır. Moore'un hikâyesiyle ulaştığımız rahatlama, metafizik bir rahatlamadır. Pek de net olmayan bir yoldan, dünyanın bizim düşüncelerimize bağlı olmadığı, hatta çok az oranda bu düşüncelerden oluştuğunu hissederiz. Sade adam dediğimiz kişi böyle bir düşünceyle hiç eğlenmez ve ona bunu söylersek "saçma" diyerek uzaklaşabilir. Fakat ne felsefeye bir katkısı olabilir ne de idealizmi çürütür. Felsefi kullanım, genel kullanıma göre doğru açılardandır, benzer çok fazla kelime olduğundan, felsefi iddialar ortalama zihinlere ya banal ya da saçma gelir.

Bu açıdan, boyada sadece sanat bulan pigment fizikçisinin iddiası, "bu sadece siyah ve beyaz boyadır, daha fazlası değil" diyen cahilinkinden farklıdır. Bu siyah boyanın siyah boya olduğunu söylese bile bir totoloji anlatmış olmaz. Daha çok bu "olmak" fiiliyle sanatsal bir tanımlama yapmış olur; sanat tabirinin içerisinde kalır. Aslında, tüm diğer tanımlama sınıfının sanatın ne olduğu kuramıyla karşılaştırıldığında yanlış olduğunu söyler. Bir şeyi tüm açılardan sanat olarak görmek bir sanat kuramı atmosferinden, bir sanat tarihi bilgisinden az değildir. Sanat, varoluşu için kuramlara bağlı olan bir şeydir; sanat kuramları olmadan siyah boya sadece siyah boyadır. Şeyleri, yörüngelere ve takımyıldızlarına ayırma ve birleştirme için bir tür kuram gerektiğinden böyle bir sorunun sorulmasının bile anlamsız olduğunu düşünüyor olsam da herhangi bir kişi dünyayla ilgili herhangi bir kuramdan bağımsız olarak dünyanın nasıl bir yer olduğu hakkında konuşabilir. Bununla birlikte, kuram olmadan bir sanat dünyasının olmayacağı açıktır; çünkü sanat dünyası mantıksal olarak kurama dayanır. Bu sebeple çalışmamız için temel olan nesneleri gerçek dünyadan ayırıp onları farklı bir dünyanın, bir *sanat* dünyasının, *yorumlanmış şeyler* dünyasının bir parçası yapan sanat kuramının doğasını anlamamızdır. Bu değerlendirmelerin gösterdiği bir sanat çalışmasının durumu ile onun tanımlandığı dil arasında, onu bu şekilde kuran bir yorum olmadan hiçbir şeyin bir sanat çalışması olmayacağı şeklindeki bağlantıdır. Ancak bu durumda bir şeyin ne zaman bir sanat yapıtı olduğu sorusu, bir şeyin yorumunun ne zaman *sanatsal* bir yorum olacağı sorusuyla birleşir. Bu öyle yorumlandıklarında neyseler o olan bir alt popülasyon oluşturan sanat çalışmaları sınıfının karakteristik özelliğidir. Fakat bu sınıfın tüm üyeleri sanat çalışması olmadığından, bu yorumların hepsi de sanatsal yorumlar değildir.

Bölüm 6.
Sanat Yapıtı ve Salt Temsiller

Bu kitapta şimdiye kadar uygulanan yöntemlerin, bir zamanlar "görsel sanatlar" olarak adlandırılan alana özel ve belki de kendine has bir uygulama olmasına karşın, sanat alanında aynı sorunların yeniden yükselebileceğini göstermek zor değildir. Sadece verili bir biçimdeki farklı sanat yapıtlarının oluşturduğu bir sınıfı eksik belirten maddi nesneler seçilebilir hatta öncü sanatçılarımız tarafından kullanılan seçenekler sayesinde, ortak maddi benzerlikler içeren farklı biçimlere –resim, müzik veya edebiyat kadar farklı– ait sanat yapıtları da tasarlanabilir. Yorum veya sanatsal tanımlamanın avantajı olmadan bir kişinin 1980 yılı Manhattan Telefon Rehberi'nin basit bir örneği olduğunu iddia edebileceği bir yapıt düşünün. Bu, abonelere gönderilen kalın ciltli reh-

berler gibidir. Yine de bir sanat yapıtıdır ve onu gündeme getirmekteki amacım böylece hangi üsluba ait olduğunun belli olmadığını vurgulamak ve üslup sorununu nasıl çözeceğimize bağlı olarak onu değerlendirme kriterlerimizin değişeceğini vurgulamaktır. Bu kâğıttan bir heykel, bir baskı folyosu, bir roman, bir şiir veya bir roman gibi isimlerin ardı ardına monoton bir şekilde okunduğu bir partisyon –mesela Luciano Berio'nun– olabilir. Bu bir romansa, olaylar dizisinin azlığına üzülebiliriz fakat eğer bir heykelse bir olaylar dizisi olmadığından aynı durum nadiren geçerlidir. Şairin yapıt boyunca tek bir fiil bile kullanmama başarısını takdir edebiliriz (sadece kırmızı kullandığı için ressamı övmek gibi); fakat bir şairin bundan elde ettiği itibar, bir grafiker için geçersizdir. Yine de grafiker, kâğıt hamuru adına lüks kâğıttan ve dizginin sahte sıradanlığı adına –somut şiire uygulanabilen farklı türler arası değerlendirme– oyulmuş satırların çokluğundan kaçındığı için övülebilir. Ve benzer şekilde türden türe değişebilir.

İlginç bir roman olduğunu söylemeden belli, mütevazı felsefi ilgi alanları içeren bir roman (heykel veya her neyse) olması gerektiğini söylemek çekicidir; tek önemi, yapılabilmiş olmasında yatar. Bu tür işlerin amacı genellikle felsefi olarak içerdikleri fikirle derinlemesine bağlantılıdır. Fakat yine de *Metropolis 80* romanını düşünelim. Gözlemlediğimiz gibi bir roman olarak, olaylar dizisi ile az bir bağlantısı varken nasıl bir olay gelişimi olduğunu araştırırken çok fazla karakter görülür. Türün kısıtlanmış belirsizliği geleneksel romana uygundur. Yine de kesinlikle okunabilir. Joan Didion'a göre (üçüncü eşi Diane'nin anlatımıyla) Piskopos James Pike "beş yaşlarındayken hem sözlüğü hem de telefon defterini (10 yaşından önce de tüm Britannica ansiklopedisini) baştan sona okumuştur. Bu, Piskopos'un erken yaşlarda bilgiye susamışlığını anlatmak için kullanılmıştır; ancak "aşağılamadığını" söylediğini hayal etmek zor olsa da hâlâ telefon rehberini baştan sona okumaktadır. Kitabın son sayfasına bakarak "her şeyin nasıl geliştiğini anlamaya çalışan" roman okurunun tek amacı –eğer bir okur varsa– yazarın hikâyesini Zs merdivenleriyle bitirmesiyle tahmin edilebilen amacına sadık kalıp kalmadığını anlamaktır. Son sayfada kahyadan çok bahçıvan bunu yapar veya feminist kahraman, kendini çömlekçilikle oyalamaktansa evliliğe karar verirse şaşırırız. Biraz M ve biraz R ile kolayca birinci cildin sonuna (A-M) geliriz. Bir açıklama türü olarak R'lerin anlatı düzenine bir göndermeyle roman olarak nesnenin türsel tanımlaması tarafından belirlendiği konusunda bir açıklama isteriz. Onu sadece bir roman olarak sınıflamak bile bu tür bir açıklamayı uy-

gun hale getirir, ancak aradığımız açıklamalara ulaşmada fazla başarılı olamayabiliriz. En azından neye benzediklerini öğreniriz. Bununla birlikte, yeterince geleneksel olan Zs'lerle bitirebiliriz. Bu ona bir tür klasik biçim verir. *Yazarın* işaret ettiği gibi, A'larda bir başlangıcı, M'lerde bir ortası ve Z'lerde bir sonu vardır. Yazarın alfabetik açıdan bir kararsızlığı vardır. M'lere ulaştığımızda, Hardy ile karşılaştıracak olursak oldukça büyük bir felaket hissi uyanır ve yazarın sarsılmaz bir kararlılıkla N'ler üzerinden ve dolayısıyla O ve P'ler boyunca devam ettirdiği aralıksız anlatma tutkusuna hayran oluruz. Kitabın romantizm merakının olmadığı ve tanımlamadan kaçındığını söylerken haklıdır; fakat bunlar burjuva fazlalıklardır, ne olursa olsun kendini bir parça saf sanat üretmeye adamaktan memnundur: Soyut Anlatımın Mutlak Romanı. Siyaset bilimci bir meslektaşı olan Alas ona şöyle demiştir: Klasik bir formatı devam ettirirken belli bir *esprit conservateur* [tutucu düşünce] ile zehirlenmiş olarak kalır ve hâlâ anlatı zamanıyla -kim bilir?- tarihsel kavramsallaştırmanın bir tür burjuva çizgiselliğine bağlıdır. Ancak yazınsal bağlantıları Başlangıç, Orta ve Son olan Geçmiş, Şimdiki Zaman ve Gelecek'in yapısının derin ekonomik sınırlarını kim bilebilir? Bundan canı yanan yazarımız çalışmanın sayfalarını alfabetik olmayan, çürümüş bir sanatsal kültürün son kalıntılarına zarar verecek şekilde tekrar yazarak yanıt verir. "Nasıl istiyorsanız, öyle okuyun" der. "Başlangıç *başladığınız*, bitiş *durduğunuz* yerdir." Katılımcı kurmacayı keşfeder ve tam o sırada Dun ve Bradstreet'in alfabetik sıralamasını bozar.

Bunların hepsi olabilir belki, hepsi oluyor da fakat güncel yazarlarımız bu kısa konuşmaları uzatmaya çalışmaz ve deneylerinin türün kurallarıyla tanımlandığı gerçeğine dikkat çekmez. Örneğin "başlangıç ve son" okuma eylemiyle ilgili olsa da yapıta yönelik göndermeler olarak kalır. Bununla birlikte romandan kâğıt heykele geçersek, "başlangıç ve son" yerini, "ön ve arkaya" bırakır ve tümüyle değişik bir sanatsal deney dizisi mümkün hale gelir. Yine de bazı açılardan öykülü heykel de vardır. Her ne kadar Soyut Roman Yazarı gibi Soyut Heykeltıraş da öykülü damgasına sinirlense de bu heykelin hangi hikâyeyi anlattığı, türler arası bir uygulamadır. Kendi yapıtlarında bir hikâyenin olmayış biçimi Manhattan Telefon Rehberi'nde bir hikâyenin olmayış biçiminden farklıdır; çünkü roman ve heykel benzer soruların uygulandığı türlere aittir.

Ayrı sanatsal türlerin birbirinden farklılaşan yapılarını açıklamak ukalalık olur. Bu farklı yapılardan basitçe olası sanatsal deneylerin sınırlarını çizen mantıksal alanları belirlemesi ve avangardların türü tanımlayan özelliklerinden biri olmamasına karşın ne derece bu sınırlar

içerisinde kalan bir şey üretebileceğini görmek için sınırları araştırmaya yönelmesi sebebiyle bahsediyorum. Bu tür kategorik bir keşfin bazı türleri olarak soyut resim, olaylar dizisi olmayan roman, kafiyesiz şiir ve atonal müziği sayabiliriz. Manhattan Telefon Rehberi'ne benzediği için oldukça yabancı türleri andıran bir müzik yapıtını düşünün. Dostane bir eleştirmen, yapıtının desteklenemez uzunluğu yüzünden Wagner'e benzediği iddiasında bulunan besteciye yapıtının çalınamayacağını söyleyebilir. Çalınamayacak uzunlukta bir eser üretmek amaçlarından biri olabilir ("duyulan melodiler hoş..."); fakat çalınamaz olması için bile birinci sınıf bir müzik gerekir. Manhattan Telefon Rehberi'nin çalınamaz olduğunu söylemek abestir, çünkü bu müzik değildir. Dünyanın çoğu mantıksal olarak çalınamayan şeylerden oluşur.

Farklı ontolojik sistemlere ait karıştırılabilir benzerler olgusunun; ancak karıştırılan şeylerden biri temsili bir özellik taşıdığında, benzerlerden en azından biri bir şeyle *ilgili* veya içeriği, konusu veya anlamı olduğunda ortaya çıktığını düşünüyorum. Kastettiğim şeyle ilgili iyi bir örnek: Biri yazılan, diğeri anlamıyla çelişkili bir biçimde yüzeyde kalan iki şekil dizisi olacaktır. Bu iki dizi birleştirilebilir, fakat yalnızca bir tanesi okunabilir; çünkü sadece biri bir yazı parçasıdır. Yazı, yazılmamış benzerine ait olmayan özellikler taşır. Latince olabilir, hatalı bir sözdizimi olabilir, yanlış yazılmış bir kelime içerebilir veya sadece cümlenin bir parçası olabilir. Bu özellikleri yalnız işaretlere yüklemek sadece yanlış değil, kategorik olarak da hatalıdır. Kişi okuduğu yazı sayesinde yer değiştirebilir, hareketlenebilir, uyarılabilir veya yumuşatılabilir; ancak bunlar metaforik olarak çeşitli öğeler tarafından yapılmış işaretlere yönelik hatalı tepkilerdir. Bunun sebebi, bir dizinin, temsili olmayan benzerinde olmayan yapısal özellikleri olduğu için temsili olmasıdır. Her bir dış ayrıntıya göre benzer olmalarına karşın farklılaşan özellikleri varsa sanırım farklılık için altyapılarına bakmak gerekir. Aynı olduklarını söylemek altyapılarının iki su damlasının veya iki altın parçasının benzemesi gibi aynı olduğunu söylemektir. Ancak bir tanesi okunabilen bir yazı ve diğeri sadece bir işaretler dizisiyse, bu durum altyapı temelinde açıklanamaz, farklar için aradığımız temeli bulmamıza yarayacak şekilde mikroskobik bir seviyeye düşürmez. Yapılar yazının yer aldığı konumdan temsili bir sisteme sanal olarak ilerler. Bu ilgili temsil sisteminin kural ve düzeni tarafından empoze edilir ve tabandan yüzeye olduğu gibi çıkmaz. Böylece farklı kural dizileri ve düzenlemeler başlangıç olarak temsili addedildiğinde başka türlü ayırt edilemez olan karşılıklı parçalara farklı yapılar tahsis eder.

Bununla birlikte bu durum, bir spekülasyon gibi gelsin ya da gelmesin –denenmesi farklı bir eserle yapılsa da– bize iki bölüm önce geride bıraktığımız bir soru olarak döner. Sanat yapıtlarını diğer temsillerden nasıl ayırt ederiz? Sıradan temsillerle sanat yapıtları arasındaki farkı yaratan temsiliyet kavramına ne eklemeliyiz? Ayırt edilemeyecek eşdeğerleri bulma yönteminin burada da uygulanacağı görülebilir. En azından görsel açıdan ayırt edilemeyecek iki temsil bulmamız gerekir, bunlardan sadece biri sanat yapıtıdır. Böylece soru, onları birleştirenin ne olduğu olur.

Sonraları *Languages of Art*'ta Nelson Goodman, gözalıcı bir paralel duruş sergiler. Elektrokardiyogramda gösterilen eğrinin eğimini, aynı olduğunu sezdiği Hiroshige'nin Fujiyama Dağı çizimindeki eğrininkiyle karşılaştırmamızı ister. Bunlardan birisi kesinlikle bir sanat yapıtıyken; elektrokardiyogram, bu ilişkiler aracılığıyla tanımlanan koordinat noktaları boyunca ilerleyen rakamlar arasındaki bağlantıyı gösteren bir grafiktir. Tabi ki amacım grafikten oluşan bir sanat yapıtı olmayacağını söylemek değil. Ancak her grafiğin bir sanat yapıtı olmadığı konusu tartışma götürmez. Hiroshige'nin çizimiyle uyumlu olanın da bir sanat yapıtı olmadığını varsayalım. Daha açık olması için örneği çeşitlendirelim. Bir elektrokardiyogram yerine Fuji'nin eğimini gösteren bir grafiği ele alalım, böylece eğri çiftlerimizde ne içerik ne de biçim farkı olur. Goodman, bir grafik üzerindeki noktaların belirlenmesi ile ilgili her şeyin geçerli eşitlik içerisindeki x ve y değişkenlerine verilen değerlere bağlı olduğunu gözlemlemiştir. Belki de Hiroshige'nin eğrisine net bir hesaplamayla ulaşmadığı kabul edilebilir. Ayrıca burada konu, kayıtlı doğrultularda yapılmış ustaca bir değişiklik için gelişmiş zihninde kaç tane Fourier dizisi çözmesi gerektiği değildir. Retinadaki görüntülerin algıyı etkilemesi gibi bunlar da tasarımcının hareketlerini etkiler ve genellikle gözlerimizde neler olup bittiğini bilmeyişimiz gibi Hiroshige'nin de zihninde neler olup bittiğinden haberi olmadığı kesindir. Ondan sanatsal mistisizmin açıksözlü anlatımıyla "ne görürsem onu çizerim" demesini bekleyebiliriz. Goodman'ın eğrileri farklılaştırma konusundaki tarihsel değerlendirmeleri kaydetmede kendiliğinden, şahsi çabasını takdir edebiliriz, ancak bu durum yine de bunlardan birinin neden sanat yapıtı olduğu sorusunu yanıtlamaz.

Bu sorun beceri, sinaptik ağ, *maniera* (üslup, biçem) ve duyarlık gibi Hiroshige'yi bir usta yapan etkenlerle ve "herkesin takip edebileceği" bir sanat çerçevesiyle çalışan bir sanatçı olasılığıyla şiddetlenir. Analitik geometrinin yardımını sağlayarak Fuji'nin eğimini belirleyen noktaların

yerini işaretler, onları bir çizimde birleştirerek aradığı mekanikliği yakalar ve sanatı "el ve göz çöplüğünden" arındırır. Onun akademik olmayan araçlarla da olsa bir çizim ürettiğini kabul ediyorum. Fuji Dağı'nın Eski Görünümünün Korunması Japonya Bürosu tarafından sipariş edilmiş, ideojik eğri çiziminin ödüllendirileceğini saklasam da bunun bir sanat yapıtı olduğunu söylemeye devam edeceğim.

"Doluluk" kelimesini literatüre katmasına ve Hiroshige'den "göreli olarak dolu" olarak bahsetmesine karşın Goodman, ayırt edici özellikleri belirlemede yararlı değildir. Doluluk veya onun zıt anlamlısı zayıflama kavramlarının ne anlama geldiğinden emin değilim, fakat en azından Goodman grafik ve çizim arasındaki farkı kabaca şu şekilde açıklar: "Resimsel çerçevede temel olan bazı özellikler grafiksel şemada bir olasılık olarak dışlanmıştır." Bu tamamını alıntılayacağım daha gelişmiş bir açıklamayı özetler:

> "Grafiğin tek anlamlı özelliği, geçip giden çizginin merkezindeki her bir noktanın yatay ve dikey eksenleridir. Grafikte çizginin kalınlığı, rengi ve yoğunluğu, tüm grafiğin boyutu vb fark etmez. Eskiz için bu geçerli değildir. Eskizde satırın herhangi bir şekilde kalınlaştırılması ya da inceltilmesi, rengi, arka planla kontrastı, büyüklüğü, hatta kâğıdın özelliklerinden hiçbirisi, göz ardı edilemez." (*Languages of Art*, s. 229)

Kişi *neye* ilişkin olduğunu bilmek istemez mi? Nesnelerin özelliklerinin temel mi koşullu mu olduğuna karar verilmesi gereken bir resim için -güncel sanatta kolay olmasa ve tüm diğer özellikler bununla eşanlamlı olmasa da ünlü örneklerinden birinin Rauschenberg'in tuval üzerinde yitip giden gölgelerin doygunluğa katkıda bulunduğu resmi olduğunu düşünerek; koordinat olarak belirlenmiş herhangi bir satır, grafikle anlamdaş olduğundan, söyleyebileceğim kadarıyla Goodman için koordineli olarak belirtilmiş herhangi bir çizgi, grafikle anlamdaş olabilsin diye, konular anlamdaş olmalıdır. Bununla birlikte sanırım tüm diğer özellikler için -bu durum resim için geçerli değildir- hangisinin kurucu hangisinin ise olası olduğuna karar verilmesi gerekir. Bu verilmesi kolay bir karar değildir; özellikle bu tür çalışmaları, Rauschenbeng'in gölgelerin tuval üzerindeki akışının doygunluğa katkıda bulunduğu efsanevi yapıtlardan biri olarak hesaba kattığımızda. Bu durumda grafik "tam olarak inceltilmesin" ve tahmin ederim ki incelme sadece gerçek şeyleri canlandırabilsin diye farklılıklar her durumda bir aşama meselesi olur -bu durumda hiçbir temsili yüklemi karşılamaz ve Goodman'ın deyimiyle hiçbir "karaktere" benzemez. Sa-

dece bu sebeple, doygunluğa gönderme yapmak bizi problemin kaynağına geri götürür. Tüm diğer şeyler önemli olanın eğrinin noktalarının konumu olduğu ve doygunluk anında Goodman'ın grafiğinden ayırt edilemediği bir *çizim* hayal etmede başarılı olduğumuz gerçeğinde yatar. Goodman'ın gözlemi, çizim ve grafik arasındaki farkı ortaya çıkarmaktansa, iki çizim türünü tanımlar. Ancak daha sonra görsel olarak fark edilemeyecek eğrilere üslup kavramı altında bakmamız çok daha iyi olabilir; grafik sadece bir grafik olduğu için herhangi bir üslupsal özellik taşımaz ancak analitik olarak oluşturulmuş çizim üslupsal olarak mekaniktir – bu neredeyse estetik bir değerlendirmedir – ve Hiroshige'nin çizimi belki de sadece bir samurayın kılıcı gibi disiplinli ve kontrollüdür. Üslupsal yüklemler atfettiğimiz eğrilerin tarihini bildiğimiz için algısal olarak ayırt edilemeyecek işlere karşı çıkılabilir. Ancak eğer prensip olarak üslupsal kafiyeye müsait ancak anlık algı ile ayırt edilemeyen şeyler arasında ayrı tuttuğumuz farklılık tarihleri açısındansa, sadelikten uzak olduğundan farklılık tarihleri aradığımız araç olmayabilir. Gerçek bir örneği inceleyerek konuyu gündeme getirelim.

Cezanne's Composition adlı saygın kitapta, eleştirmen Erle Loran, ustanın resimlerinin biçimsel yapısını derinliğine inceler. Kitap, bazı yararlı grafiklerle resimlenmiştir. Bunların bir tanesi özellikle ünlüdür. Çizim, Cezanne'ın eşine ait ünlü bir portreyi grafikleştirir. Grafik, oklar, noktalı çizgiler, isimlendirilmiş alanlarla bir grafiğin olması gereken neyse odur ve Loran'ın açığa çıkarmak istediği yönleri ve oranları ortaya çıkarır. Grafiğin şöhreti kitabın ortaya çıkmasından birkaç yıl sonra Roy Lichtenstein'ın ölçü ve malzeme olarak Loran'ın grafiğinden farklılaşan *Madam Cezanne'in Portresi* (1963) adında bir resim yapması fakat aralarındaki görsel benzerlik yüzünden Loran'ın intihal suçlamaları yöneltmesiyle ortaya çıkan anlaşmazlığın dönemin sanat dergilerine yansımış olmasındandır. Şimdi, o zamanlar elbette Lichstenstein her yerden "aşırma" yapıyordu: Catskills sahillerinde hâlâ görülen, banyo yapan bir güzelin yer aldığı reklam; tanıdık gelen çeşitli Picasso'lar, aşırma suçlamasının gülünç derecede alakasız olacağı birçok şey. Benzer sanatsal bağlantısı olan bir yapıttan bahsetmek gerekirse teneke Campbell çorbası kutusunun benzer şekilde mal edilmesi mümkün değildir; etli ve baharatlı Hint çorbasını başka bir isimle pazarlama masrafından kurtulmak için; ürünün üzerine Campbell etiketlerini yapıştırarak aşinalığı ve tümevarımı kullanmak ilgisiz bir yöntemdir. Buna ek olarak Loran'ın kitabı 1950'lerin sanat dünyasında o kadar yaygın bir şekilde tartışıldı ki aşırmanın ortaya çıkma olasılığı düşüktü. Bununla birlikte

konular ilgi çekici bir şekilde ahlaki değildir; fakat bir sanat yapıtının grafiği ile grafiğe benzeyen sanat yapıtının arasındaki ciddi felsefi fark ile ilgilenir ve en azından bu durumlarda mevzu oldukça açıktır. Loran'ın grafiği belirli bir resim ve onun hacim ve vektörleriyle ilgilidir. Lichtenstein'ın resmi Cezanne'ın eşini resmetme yöntemi hakkındadır. Resim, Cezanne'ın gördüğü şekliyle kendi *karısıdır*. Dünyayı Cezanne'ın gördüğü şekliyle birçok etiketlenmiş alandan, oklardan, dikdörtgen ve noktalı çizgiden ibaret göstermek ilginçtir. Cezanne, Emile Bernard ile yaptığı ünlü konuşmasında doğayı Pitagorasçı bir bakış açısıyla duyuların ne söylediğine ve geleneksel resimlerin ne gösterdiğine bakmadan bir küp, koni ve küreden ibaret olarak gördüğünü belirtir. Bu geometrik spekülasyonların üzerinden fazla bir zaman geçmeden, Kübistler dünyayı bu bağlamda resmetmeye başlar. Ancak bu durumda, bu geometrik bakış açısını kendisine bir Öklid problemiymiş gibi davranılan Cezanne'ın eşine uygulamak ne derece uygundur! İçinde aşırı namuslu geçinen birisiyle bir satirin içten içe tutuştuğu bu adamın cinsel yönünü, eşiyle yaşadıklarını ve bir oğlunun olduğu bu evlilikdışı ilişkideki tutkuyla şiddeti biliyoruz. Eğer bu duygunun kaynağı ve merkezi formülleştirilecekse, bu bize sanatçının ruhundaki sanatsal dürtünün sonuç başarısından ne kadar bahsedebilir; özne kendisine mumdan bir elmadan daha az ya da çok yoğunluk ve analitik yıkıcılık ile davranılmasına neden olacak şekilde birçok satıhı varmış gibi, şematize edilmiş olsa da. Burada modeli, aşkı, desteği, meleği olan eşi Camille'in ölü bedeninin yanında otururken yas tutmak yerine onun gözkapaklarındaki mor rengi çalışan Monet'nin acı dolu keşfi hatırlatılabilir. Cezanne'ın ne çeşit bir canavara dönüştüğünü düşünmüştür. Lichtenstein ile kıyaslamaya izin verilirse, Cezanne'ın ne tür bir canavara dönüştüğünü gösterir, fakat onunki dünyanın modern zamanların büyük ressamı tarafından algılanan biçimiyle ilgili olarak her durumda bir benzerlik ve zekâ işidir. Loran'ınki bir sanat yapıtı değildir, her şeyden önce bir resmin grafiğidir. Her ne kadar her ikisi de temsil araçları olarak kategorileştirme şeklinde görülebilse de aşırma suçlaması nesnelerin birbirinden ayrı kategorilere ait olduğu kadar saçmadır.

Kanıtlandığı ve birinin sanat yapıtı diğerinin temel olarak bir grafik şeklinde kabul edildiği söylenemese de hepsi sadece farkına varmamız gereken felsefi dürüstlüğün oluştuğu bir durum *gibi* görünür. Bu noktaya kadar analiz farklı içerikleri olan iki temsil olarak kurulur. Biri Cezanne'ın bir resmiyle, diğeri ise bu şekilde resim yapan birinin varolduğu tahmin edilen görüş ve tavrıyla ilgilidir. Öyleyse, aradığımız tür-

deki ile aynı hesaba gelen bu fark olmazsa, bir içerik diğerinden daha derin olabilir. Başlangıçtan itibaren, farklı içeriklerine karşın birbirine tıpatıp benzeyen iki sanat yapıtının var olabileceğini biliriz. Bu sebeple sanat yapıtlarının onları tüm diğer temsillerden tamamen ayıran bazı özel içerik türlerinin olduğunu kanıtlamak istesek de içeriğe başvurmak bizi bir yere götürmez. Lichtenstein'ın çalışmasının bu özel içeriği varken, Loran'ın çalışmasında bunun olmadığını ("çalışma" sözcüğü konusundaki belirsizliğe dikkat edin) gösteririz. Lichtenstein'ın resmiyle aynı içeriği taşıyan bir şeyin *ipso facto* bir sanat yapıtı (Cezanne'ın görme biçimi konusundaki tanımlamamı düşünün) olacağını varsaymakta tereddüt ediyorum. Fakat, farklılık içerikte ve göze çarpan herhangi bir şey de değilse, nerededir? Örnek ne kadar ilginç olsa da sadece aydınlatılması gereken sorunu yeniden üretir.

Bu örneğin aradığımız farkları ortaya çıkarmaktaki başarısızlığı yine de bize mantıklı bir ileri adım önerir. Sadece belli bir dereceye kadar dıştan birbirine benzeyen ve ayrıca içeriği aynı olan değil; buna ek olarak birinin sanat yapıtı olup diğerinin olmadığı bir çift obje bulduğumuzu varsayalım. Bu durumda bu çiftteki farklar sanat yapıtı ve salt temsil arasındaki farkları görülebilir hale getirmelidir. Adalet düşüncesi eşitlere eşit davranılmasını gerektirse de, J.'nin başlangıçta söylediği gibi, sanat kavramının keyfiyetinin salt haksızlıkla eş anlamlı olduğu bir örnekle ortaya çıkarılamayabilir. Biçim ile içerik kimliğinin uygunluğu sebebiyle çiftin ne biri ne de ikisi sanat olmak zorundadır. Biçimleri eşleşirken içeriği farklılaşan çiftlerin birinden bahsetmek daha az rastlantısal görünecektir. Ve diğerleri: En kötü şekilde sistematik bir biçimde sanat dünyası züppeleri tarafından tasarlanan Kurumsal Sanat Kuramının karikatürize edilmiş formülüne zorlanırız. Böylece, bence anlaşma gerekli örneğin yerleştirilip yerleştirilememesine bağlanır.

Neyse ki bu bölümde açacağım tartışma, örneklerimizi hangi sanat türü daha uygunsa oradan almamıza olanak verir. Bu sefer bir metni düşünelim. Bunun için birkaç sene önce Truman Capote'nin *In Cold Blood*'ının[8] çıkış noktası olan ilk kurgusal olmayan romana bakalım: "Tüm romanlar kurgusaldır." karşı örneğini analitik olmayan bir hale getirmesiyle felsefi olarak yenilikçi olan bir yaratı. Yazar, karakter, bölüm, durum ve olay icat eden tipik roman yazarından farklı olarak felsefi imgelemin bu hayret verici kısmından farklı bir şey keşfetmemiş veya en azından keşfetmemiş gibi davranmıştır. Capote bugün araştırmacı gazetecilik denilen teknolojileri kullanır ve sürekli anlamaya çalı-

8. Truman Capote, Soğukkanlılıkla, Çev. Ayşe Ece, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004. (y.h.n.)

şarak kitabın konusu olan cinayet hakkında bulabileceği her şeyi bulur. Bu, kaza bölgesi savcısının ofisindeki herhangi bir kişi tarafından yazılan tam bir adli raporun içeriği veya Capote kadar girişimci bir gazete muhabirinin makalesidir. Capote hata yapmış olabilir fakat ona göre bunlar kurmaca bir iş gibi görünmez, bu sebeple adli rapordaki veya gazete makalesindeki hatalar yazarlarını yaratıcı yazarlar olarak kurar. Kurmaca olan ile olmayanı ayırmak, düzyazıyı şiirden ayırmak kadar zekâ gerektirir. Her durumda da metinler karşıtlarına dönüşmeden kurmacada bir tarihsel gerçek olabildiği gibi kurmaca olmayanda da tarihsel gerçekdışılık olabilir. Yine de ben uyanık bir okurun ayrıntılara inmesi için geriye ne kaldığını göstermekten daha fazlasıyla ilgilenmiyorum. Bu benzer olguların hepsini temsil eden üç metin olduğunu düşünmek anlamına gelir. Bununla birlikte yazma biçimleri farklılaşır, ihtiyaç duyduğumuz örneğe ait bir temel koşulu karşılamakta başarısız olur. Bundan sonra farklı amaçlarına uyacak şekilde birbirlerinden uzaklaşırlar. Capote'ın kitabı edebi ustalığı ve farkını yaratan Edwardien Gotik duyarlılığından beklendiği şekilde bir roman gibi okunur. Acaba kurgusal olmayan bir romanın bu şekilde okunmasına gerek var mıdır? Kurmaca olan veya olmayan bir romanın okunması gereken belli bir yol var mıdır?

Şimdi olasılığın "hikâyenin" edebi bir eser çağrısı taşıma anlamına geldiği kurmaca dışı bir hikâye olduğunu düşünün. Hayali yazar sanatsal deneyci olarak Capote'ın peşindedir ve bu sayfaları anlaşılmaz hale getiren birçok sanatçı gibi ideolojik olarak sanat karşıtıdır. Ona, M diyelim. Burada M., herhangi birinin edebi olarak tanımlayabileceği her şeyden kaçınır. Kendisinin çürüteceği iyi bir fikri olmasına gönülsüz bir şekilde izin verdiği Capote'ı küçümser. M., bir tür aydın araştırması sonucunda çıkan telegramlar, menkul kıymetler borsası dökümleri, küçük ilanlar, standart gazete metinleri, çamaşırhane listeleri ve benzerleri gibi metinleri ödüllendirir ve sanat yapmaya çalışan yazarlar bunu nadiren kullanır. Başlıca başarılarından biri Marilyn Monroe takvimidir. Bununla birlikte, bu örnekte yer, tarih, gazetecinin imzası, manşet, alt başlık, sütun ve diğerleriyle bir gazete hikâyesi biçimini seçer. Öyleyse önceki gibi Patchogue'deki benzin istasyonu sahibini ve birçok müşteriyi öldürdükten sonra intihar eden adam olayını araştırmasına izin verelim. Şimdi onun kurmaca olmayan -yazar isminin uygunluğu açısından aynı şekilde M., adını verebileceğimiz taşralı bir suç muhabirinin *Newsday* gazetesi için yazdığı kısa hikâyeden hiçbir farkı olmayan- hikâyesinin biçim ve içeriğini biliyoruz. O sadece kendi işini

yapıyor. Fakat M.'de sadece işini yani "sanat yaptığını" söylüyor. İzlenen yolun sonuçları tamamıyla birbirine uyuyor. Daha özenli ve daha az güvenilir örnekleri belirtilebilir, fakat bu örnek olasılık açısından avantajlıdır. Ne yönden farklıdırlar ve birini sanat yapıtı yaparken diğerini yapmayan nedir soruları açıkça sorulabilir.

Bana şimdi nerede farklılaştıklarını anlamak pek de zor gelmiyor. Kurmaca olmayan hikâye, önemli bir noktaya temas etmek için gazete hikâyesi biçimini kullanır. Buna karşılık, gazete hikâyesi bu yöntemi gazete hikâyelerinin biçimi olduğu için kullanır; yazar bu biçimi kullanarak herhangi özel bir vurgu yapmaz. Gazete hikâyeleri, genelde edebiyat olmamaları özelliğiyle edebi hikâyelerle çelişir. Yazar M.'nin yeniden kurabileceğimiz düşüncesi faydasız değildir. M.'nin belirtmek istediği, gazete yazısı biçiminin medyaya batmış bir dünyaya bu tür sefil olguların sunumunda uygun bir yöntem olduğudur. Bu sebeple biçim ve içerik arasında, çöküşle ilgilenen Capote tarafından düğümlenen hassas bir ilişki vardır. Bundan dolayı M., kurmaca sunumun olağan biçimini reddeder; çünkü ona göre bu, kurmaca değildir. Kurmaca olmaması (gazete yazılarında olduğu gibi) edebi olmadığı için değildir. Pop sanatçısının tarihimizin içi doldurulmuş imgelerini sunmak ve zamanımızın şiddetine vurgu yapmak için ekranları ve kitlesel iletişimin dehlizlerini kötüye kullandığı yöntemleri anlatmıştım. Işık-gölge oyunu, resmi donuklaştırma, eski ustaların sırlama yöntemleri Kennedy suikastleriyle, Watergate itirafıyla, Vietnam'la çelişebilir. Haber ajansı fotoğrafları bunları kısa haber filmlerinin II. Dünya Savaşının, rotogravürlerin I. Dünya Savaşının ağır gerçeklerinin ve tahta oymaların Fransız-Prusya savaşı olaylarının canlandırılışı olması gibi açıklar. Ortam, mesaj değil, mesajın sunuş şeklidir. Bu, medyanın yapısını bilen sanatçılar için biçimsel bir araç olarak düşünülebilir. Kültürümüzde oldukça yaygın olduğu için dikkat etmediğimiz gazete yazısı biçimi, M. tarafından yaygınlaştırıldığı için -(henüz) edebiyatta yaygın değildir- seçilmiştir.

Bu farkın, yaratmak istediğimiz farkı gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceği sorusu sorulabilir. Bu görsel bir eşleşme ve içerik kimliğinin ötesinde bir farktır. Bu örneğin üretildiği prensip genişletilip, genelleştirilebilir. Sanat yapıtı olmayan herhangi bir temsil bir bütünle eşleştirilebilir, fark sanat yapıtının, sanat yapıtı olmayan bir işin içeriğinin nasıl sunulacağı konusunda bir fikir vermek için, içeriğini sunma yöntemini kullanıyor olmasıdır. Elbette ki tüm sanat yapıtları, sanat yapıtı olmayan işlerle karşılaştırılmaktan kaçınmaz. Bundan kaçınmayanlar çoğunlukla modernisttir. Bununla birlikte, içeriğin kendisiyle ilişkili

biçimde sunulması bir sanat yapıtını analiz ederken her zaman düşünülmesi gereken bir şeyse, tanımlama aşamasında olabiliriz. Bununla birlikte, bu bir sanat çalışmasının kopyasının kendi başına nasıl bir sanat çalışması olmayacağını göstermeye de yarayabilir. Kopya, sanat çalışmasının içeriğini özellikle onunla ilgili herhangi bir açıklama yapmayacak şekilde sunma yöntemini gösterir. Bir kopya mükemmel olduğu düşünülen bir oyuncu gibi saf bir saydamlığı amaçlar. Bu, sanat yapıtının fotoğrafı içeriği sunulan içerikle ilgili bir şey olarak gösteriyorsa, kendi başına pekâlâ bir sanat çalışması olabilir.

Lichtenstein'ın resminde, Loran'ın şemasında olmayan birçok özellik vardır; fakat aralarındaki farkın basitçe bu olduğunu söylemek zordur. Örneğin, Lichtenstein'ın resmi diğerinden çok daha büyüktür. Ancak onun karşılığı da ondan daha küçüktür. Biri tuvale resmedilmiş diğeri kâğıda basılmıştır. Bunlar hakkında zıt özellikleri olan her bir çiftin bir şeyi sanat yapıtı yapacağını gösteren bir şey yoktur. Birçok örnekte tam tersi geçerlidir. Ben tamamen farklı türde bir özelliği, bu kitabın hatırlatıcısına minnettarlığımı gösteren bir özelliği tanımlamaya çalıştım. Lichtenstein taşı gediğine koymak için şema biçimini kasten kullanır ve bu tabi ki sadece bir şema değildir. Lichtenstein'ın *Madam Cezanne'ın Portresi* bunlardan hiçbirisi değildir. Onun türü, biçimi ne olursa olsun (eğer bir biçimi olduğu söyleniyorsa), Lichtenstein'ın şemayı hiçbir şekilde kullanmadığı diğer çalışmalarıyla tutarlıdır. Lichtenstein burada şematik dili *gösterişli* bir biçimde kullanır. Ancak Loran şemaların dilini değil, basitçe (şema olduklarından bu dil içerisinde yer alan) şemaları kullanır. Lichtenstein'ın yaptığı ne olursa olsun, şemalaştırma değildir. Şemalaştırma eyleminin başarı, başarısızlık ve uyumsuzluk kriterleri vardır. Aslında Loran'ın yapıtı örneğinde daha ileriki deneysel çalışmaların tamamen yanlış giden göz hareketleri olduğunu göstereceği şema sahte olabilir. Onunkisi sanata değil her bir yapıtın yapısını açımlarken tek tek incelenmesi gereken, tamamen farklı kriterleri olan sanat psikolojisine bir katkıdır.

Bu, durumdan duruma değişir. Ancak bu ayrıcalıktan öteye geçmemek felsefi sorumluluktan ve hangi genel prensiplerle ilgili olduğunu anlamaktan kaçınmak olur. Bizden her bir sanat yapıtını kendi terimleriyle incelememizi isteyen bu prensip sanatın takdir edilmesi için formüller üretemez. En iyi durumda, sanat çalışmasının analizinin içermesi gereken terimleri belirtir. Bu konuyla ilgili bir tezim var.

Tezim, kategorik olarak yalnızca betimlemelerle farklılaşan sanat yapıtlarının temsil edildiğini ayrıntılı biçimde belirttiğinde ayrıntılı bir

şekilde belirtilmeyen temsil yöntemlerini kullandığıdır. Bu semantik değerlendirmeleri (*Sinn and Bedeutung* [Duygu ve Anlam] daki değerlendirmeleri) aşan bir kullanımdır. Sonuç olarak, Lichtenstein'ın çalışmaları ne ifade ederse etsin, o içerik hakkında bir şey *anlatır*. Bunu yapmayı başarmasının nedenlerinden biri kültürümüzde ekonomi, istatistik, makine mühendisliği, tanımlayıcı geometri ve onları *modes d'emplois* [kullanma şekilleri]ne ait şemaların yaptığı çağrışımlardır. Bu çağrışımlar yüzünden şema, gösterdiği şeyin sanal bir metaforudur. Yapıtın son analizinde çalışılması gereken temsil ve ifadenin bu çifte rolüdür. Şemalar, şema olarak gösterdikleri şey hakkında hiçbir şey ifade etmez. Bu, bir şey ifade etmeyişlerinden değil, bu tür temsillerde "ifade etme" kavramının yeri olmayışındandır. İfade değişkeni için *sıfırı* kullanıyormuşuz gibi değildir; hayali eşitlikte sıfırı atamamız için bir ifade değişkeni bile yoktur.

İfadenin sanat çalışmasının metafizik yapısını araştırmamız için son derece eğreti bir kavram olduğunu kabul ediyorum. Tarz, retorik veya metafor kavramlarının da "ifade etme" kavramından daha iyi anlaşılmadığı belirtilmelidir. Onları gelişigüzel seçtim fakat analizin önemli bir noktasında her birinin doğal bir şekilde gözler önüne serilmesi, ortak bir yapıları olduğunu düşündürür. Bu eğer doğruysa metaforun veya ifadenin kendisini araştırmak yerine hepsini bir arada ele alarak her biri hakkında birçok şey ortaya çıkarabileceğimiz anlamına gelir.

Bir sonraki bölümde şimdi açıkladığım iddialı programdan bahsedeceğim, ancak önce okurda oluşabilecek itirazları gidermem gerektiğini düşünüyorum. Bu kavramların tanıtıldığı polemik ortamını yeniden hatırlayalım. Sanat çalışmalarını şeklen uyumlu ve aynı içeriği olan betimleme çiftlerini kurarak, diğer betimleme araçlarından ayırt etmeye çalışıyordum. Daha sonra bir sanat yapıtının, alelade bir betimlemeye kanıt olarak içerik hakkında bir şey söylediğini ileri sürdüm. Buna karşın ifade etme olarak tanımladığım şeyin, çalışmanın içeriğinin bir parçası olmadığını bu yüzden sonuçta Lichtenstein'ın çalışmasının bir şekilde Loran'ın şemasından daha zengin ve farklı bir içeriğinin olduğunu; kurmaca olmayan düzyazının kaydettiği kriminal olgulara ek olarak, gazete dilinin kültürel yeri hakkında bazı bilgiler içerdiğini nasıl bilebilirdim? Bu durumda, sonuçta aradığım tanımı görmezden geldiğim bir alanda yani içerikleriyle farklılaşan sanat yapıtlarında mı aramalıyım? Ne hakkında olduklarıyla ilgili olmalarının dışında –birinci ve ikinci dereceden içeriklerinin olması– ilgili oldukları yöntem hakkında olduklarını varsayalım. Kendi kendilerinin referansı oldukların-

dan semantik açıdan karmaşıktırlar. Eğer sanat çalışmaları her zaman sanatla dolayısıyla kendileriyle ilgiliyse ve iddia ettiğim gibi var olmak için sanat kavramına ihtiyaç duyuyorlarsa, bu bir tesadüf değildir. Öyleyse böyle bir durum olduğunu düşünelim. Bu durumda her bir betimlemenin en azından kısmen kendine referans veren bir sanat çalışması olduğunu sorgulamamalı mıyım? Bu durumda bizimkinden önceki görev sonsuza kadar gider mi?

Yine de bu ciddi itiraz yerine getirilmeli, tüm sanat felsefesi tarihi boyunca –bildiğim kadarıyla– böyle bir soru yöneltilmediğinden biraz ilerleme kaydettiğimizi fark etmek rahatlatıcıdır. Yönetilmeyen bu sorular kısmen, ifade ve diğer kavramlar tarafından seçilen özellikler ne olursa olsun ve ister temsili kategoriler ister basitçe temsillerin özellikleri olsun, onlara *sanatın geleneksel imitasyon kuramı* içerisinde bakmanın gereği olmadığı düşüncesi dikkate alınarak sorulabilir. Bunun belli bir felsefi soyluluğu olan kuramın eksikliği olduğuna inanıyorum ve yeni oluşturulmuş bu kavramlarla başa çıkmak için bu yetersizliği göstermek istiyorum. Taklit kuramının (ayna görüntülerinin betimleme olmasına izin vererek) sanat yapıtı olan ve olmayan betimlemeler arasındaki farkı etkilemeyeceği Sokrat'ın bir öngörüsüydü. Her şeyden önce, Platon'un sanatın taklit kuramına inanan biri olarak tanımlanması nasıl bir ironidir?

Şimdi Sokrat'ın itirazını ciddi olarak ele almak istiyorum. Bu itiraz, özellikler hakkında bilmeye değer şeyler getirir ve bizi bir şekilde bu itirazla karşılaşmaya hazırlar. Konu, bir kuramı yok etmek değil, sanat atmosferinde yaşamasına ihtiyaç duyulan faktörleri tanımlamaktır. Eski çağlarda ve diğer zamanlarda bu faktörler hakkında ne bilindiği şeklindeki tarihsel soruyu bir kenara bırakıyorum.

Sanatın taklit kuramı en iyi paradigmalarını resimden alır ve ideal formülasyonu Leonardo Da Vinci'nin ünlü açıklamasında ifade edilir. Leonardo'nun sanatçı ve tema arasında bir parça camın aracılık ettiğini söylediğini düşünün. Bu durumda camın üzerindeki iz olarak temanın taslağı, onu göze sunulduğu biçimiyle yeniden üretir ve özellikleri vasıtasıyla cam üzerinde nesnenin nasıl göründüğünü yeniden gösterebilirsek sonunda göz bir nesneyi veya bir nesnenin cam tabakaya yansıtılan kopyasını algılamak arasında ayrım yapamaz hale gelir. Aslında, göz, ışık ve tonlamaya dayanan yetenekli bir elin müdahalesi için olmayan ve cam *boyunca* ayırt edilebileni, cam *boyunca* fark edecektir. Farklı kaynaklardan gerçekte ne olduğu hakkında göze ulaşan bilgiyle tam olarak aynı olan görsel veri tema ve görüntü arasındaki farkı tam olarak

belirtmez. Elbette Leonardo'nun zihninde durağan bir göz vardır; paralaks ani bozulmalara neden olur. Zihninde ayrıca sabit temalar da yer alır. Camın üstünde bir nesnenin yapacağı hareketleri sabitlemenin bir yolu yoktur. Bu noktada sanatçıdan ya izleyicilerin hareket eden nesneler hakkındaki önceki düşüncelerini doğal karşılaması ya da farklı gelenekleri hareketin işaretleri olarak tanıtması beklenir. Sinema teknolojisinin ortaya çıkmasına kadar, hareket sadece gösterilebiliyor, kopyalanamıyordu. Bu ortamda cam levhaların arasına girerek kopyalama yapmakta yetersiz olan özelliklerin ortaya çıkardığı karmaşıklıkları tartışmanın bir faydası yoktur. Kopyalanabilen özelliklerle ilgili yeterince sorun var.

Cam üzerindeki görüntüyle, bir eğrinin kendisi olarak aynı gradyandaki bir eğriyi temsil ettiği bir tür doğrudan temsil ile uğraştığımızı varsaymak ilgi çekicidir. Bu anlamda betimleyen özellik, betimlenen özelliğin bir örneği olduğunda, doğrudan betimlemedir. Aslında Da Vinci'nin imgelerinde bu, nadir görülen bir durumdur. Bu sebeple camda ortaya çıkan şekil, temadaki ilgili yüzeyin kare olduğu bir yamuk olabilir. Temanın kırmızı olduğu yerde, imge kahverengi olabilir. Aynı görsel deneyimi gerçek kırmızı ve gerçek kahverengi olarak aydınlatan, gerçek kare ve gerçek yamuklar olabilir. Yamuk ve kahverengi, kare veya kırmızı *olmadan önce* kare ve kırmızıdır. Aslında betimleme neyden yapılmışsa o olması gerektiği belli bir sanatsal ideolojiye göredir. Böylece siyah olmasa da geleneksel olarak siyah yapılan gölgelerin farkına varan Empresyonistler bunu salt bir eğilimden çok, gözlemde bir hata olarak hisseder. Gölgeler renkli olduğu için, gölgelerin tasvirleri de renkli olmalıdır. Bu, empresyonist resmin işaretidir. Ancak elbette ki bunun da bir bedeli vardır. Honfleur limanının *The Harbor of Honfleur* resmine veya Pantoise'deki Seine nehrinin *The Seine at Pantoise* resmine benzediğini düşünen çok az sayıda izleyici bulunacağına eminim. Betimleyicinin ve betimlemenin aynı yüklemleri örneklerle desteklediğini düşünürsek (bu, kırmızının kırmızı olması gerekliliğidir), Empresyonistler farklı uyarıcılar boyunca eşit deneyimleri ortaya çıkaran betimlemeci sanatın mevcut stratejilerini geliştirmek yerine ihlal eder. Kesin olarak konuşacak olursak, izleyici bir imgeyi algılarken, bir temayı algılarkenkini algılamayacaktır. Sadece bu şekilde görünecektir. Farklı nedenler uzun süre illüzyonistlerin sırrı olan ayırt edilemez deneyimleri aydınlatabilir. Fakat nedenleri belirleyen deneyim olmadığından taklit, izleyici algıladığının imge değil tema olduğuna inandığında oluşur. Mesele gerçekte tema ve betimleme arasındaki farkı neyin gösterdiği değil, onların gözde ne izlenim bıraktığı ve zihni

nasıl tahrik ettiğidir. Eğer taklit oluşmaktaysa izleyici ortama ait hiçbir özelliğin farkında olamaz; taklit bunun ortam olduğunu algıladığımız sürece başarısızdır. Bu sebeple ortam, her zaman olduğu gibi görünmez olmalıdır ve bu gereklilik şeffaf olması beklenen, bizim ancak içinden görebildiğimiz (bilincin kendisinin değil nesnelerinin bilincinde olmamız şeklinde şeffaf olması gibi) bir cam levha ile mükemmel şekilde sembolleştirilebilir. Eğer cam levha bir araç değilse, mimetik temsil için bir metafor olabilir ve ben de imitasyon kuramının belli başlı bir özelliği olması için ortamın mantıksal görünmezliğini seçerim. Başarılı taklitçi sadece temayı yeniden üretmez; yeniden üretimin ortaya çıktığı ortamı kaldırır. Bu istenen mimesis olasılığı için gereken koşuldur: Biri bu şeklin (örneğin bir Pymaglion ise bir kadın veya bir kuşsa biraz üzüm) görüntüsündeyken gerçekliğin varlığı içindedir. İmitasyonun amacı izleyiciden bunun Aristo'nun imitasyon bilgisinin haz yarattığı düşüncesiyle bariz bir şekilde uyuşmayan bir imitasyon olduğu olgusunu gizlemektir. Ancak Aristo'ya göre taklit, açıkça illüzyonu gerektirmez. Platon'da ise gerektirir ve burada bahsedeceğim de bu kuram biçimidir. Bir sanat kuramı olarak ele alındığında, taklit kuramı diğer her şey görünmez –veya görünse de ileri taklit teknolojileriyle üstesinden gelinebilecek bir fazlalık– olduğunda sanat çalışmasının içeriğine indirgenmesidir. Amacım taklit kuramının, sanat çalışmalarını içeriği aynı olduğundan, aynı onlara benzeyen uygun tasvir sınıfından ayırt etmeye hizmet edemeyeceğidir. Açıkladığım gibi, sadece içerik bunu yapamaz. Eğer sanat sadece içerikten ibaretse, bu bölümün başında tartışılan kavramları düzenlemenin yolu yoktur (Bu arada bunun sanatı neredeyse sanat çalışmalarının içeriğiyle tanımlayan Marksist sanat kuramlarındaki bir eksiklik olduğunu belirtmiştim).

Taslağını çıkardığım kuram felsefi olarak Piskopos Berkeley'in zihin teorisinin tam bir benzeridir. Zihnin içerdiği fikirlerdir ve fikirler sadece içerikleri*dir*, bu sebeple bir inek ve bir inek fikri arasındaki fark her şeyden önce inekleri, inek düşüncesiyle özdeşleştirmeye meraklı olan Berkeley tarafından çizilmemiştir. Fikirden, içeriği çıkardığımızda geriye hiçbir şey kalmaz. Bu sebeple farkında olduğumuz şeyin bir fikir olduğunun asla farkına varmazsınız; sadece neye –yani bir ineğe– ait bir fikir olduğunu bilirsiniz. Berkeley'in kuramını fazlasıyla şaşırtıcı yapan budur ve insanları ikna etmenin bu derece zor olmasının nedeni sadece fikirlerin farkında olmalarıdır.

Daha önce bahsettiğim gibi aynı zamanda, ortam kavramının da felsefi bir benzeri vardır. Bu bazen saf, yarı saydamlık olarak tanımlanan ve hiçbir zaman bir nesnenin kendisi kadar donuk olmayan bilinç kav-

ramıdır. Bu yüzden ortam hiçbir zaman resmin bir parçası olmayan ancak öyleymiş gibi bir toptan geri çekilme ve kendi kendini ortadan kaldırmayla geride sadece içeriği bırakarak kendini adayan bilinç için bir tür metafizik tasvirdir. Bu sebeple sanat çalışması mesajdır ve ortam hiçbir şeydir; bilincin daha çok Sartre tarafından ele alındığı şekliyle bir tür hiçlik olduğu gibi hiçbir şeydir. Dünyanın bir parçası değildir; ancak kendisi verilmeden dünyanın verildiği bir parçadır.

Bu benzerlikler imitasyon kuramını metafizik olduğu dereceye kadar görünür yapmanın ötesinde, sanatın diğer türlerindeki birkaç saydamlığı fark etmemizi sağlar. Örneğin gösteri sanatını aktarmanın zirvesindeyken, Phédre'nin seyircinin inandıklarını yansıtan ve dilin gerçekte Thebes'de görünen ancak aynı zamanda Comédie sahnesinde kaybolan neyse onu görmek olan paradokslarına olanak sağlayan imgesi üzerindeki cam tabakaya dönüşmek için kendi benliğinin kaybolmasını istemesi gibi, gösteri sanatlarında da –örneğin– paralel ideolojiler vardır. Yeniden müzik performansına dönecek olursak, bazı müzisyenlerin amacı kendilerini dinleyici ve ses arasındaki uzamdan dinleyicinin müzisyenin müzikten uzaklaştığının bilincinde olacağı kadar soyutlanmaktır.

Hem Aristo hem de Platon öyle olduğunu düşünse de müzik genellikle bir taklit sanatı olarak düşünülmez; ancak tam olarak duyguları ifade etmiyorsa da bir şekilde onları taklit ettiğini düşünenler de vardır. Müzik, ortam kavramı arabulucu malzeme ve özneden izleyiciye aktarma perspektifinden resim, heykel ve drama ile önemli özellikler paylaşır. Buna yazıyı okuduğumuzda bilincine varmamızın beklendiği bir ortam olarak kabul ettiğimiz; ancak Levin'le Kitty'nin fantezi ve rüyalarının nesneleri olarak zihnin doğrudan bakışından önce de canlı olduğu duygusunu bildiğimiz derecede edebiyat da dahildir.

İdeal üslup yazmanın kendisi bir tür son çare, imge ve kurmaca bölümlerini hemen sunamayanlar için bir sığınakmış gibi mucizevi bir başlık, *écriture* [yazma]nın sıfır derecesi üzerine kelime oyunu yapmaktır. Hareketli görüntü filmi gördüğününün ancak kitabı okumadığının söylenmesini doğal bir şey haline getirerek yazmanın bağlı olduğu soruna bir çözüm olarak gelişmiş gibidir. Ortam karanlık bir şekil, içinden gördüğümüz camdır, metafizik bir katarakt, fırlatıp atabildiğiniz ve görülecek ne varsa onunla yüzyüze görebildiğimiz bir görüş protezidir. Ortamlar içinde doğrudan ve tam olarak değil dolaylı olarak ve yansımalarıyla algılanan biçimlerin yer aldığı çamurlu birer havuz olduklarından, şimdiye kadar ele aldığımız taklit kuramı aslında Platonizmle eş

anlamlıdır. Platon'un sanattan nefret etmesine az sayıda insan şaşırır. Sanat, Platonizmi yüceltirse kendinden nefret etmesi gerekir; çünkü sanatçı en iyi ihtimalle mekânı yoğunlaştırdığında, en büyük özlemi, uyumsuzlaşmayı ifade etmeyi başarıp ortadan kaybolmaktır. Sanatı, gerçekten ayıran ortamdır. Taklit kuramını tavsiye eden kopyalama kavramından çok, ortamın ötesine geçebilen doğru kopyalama çeşidi olasılığıdır.

Bu kuramın kesin sonucu, seyircinin sanat çalışmasına verdiği tepkinin kendiliğinden sanat çalışmasının içeriğine verdiği tepki olmasıdır. Daha az bilgiçlik taslarsak, sanat çalışmasının hangi özelliklerinin olduğu, basitçe sanat çalışmasının gösterdiği özelliklerdir. İdeal olarak boş olan ortamların kendi görünür tutkularında başarısız olduğu kadar kendine has özellikleri vardır. Sadece estetik özellikleri düşünelim. Kuram, "güzeldir" in doğru analiz edilmesi sorununu çözmeyebilir; fakat "güzel bir sanat çalışmasıdır" sorununu çözer. Analiz şöyledir: X'in güzel bir sanat çalışması olması ancak ve ancak y'nin güzel ve "x'in y'ye ait" olmasıyla mümkündür. Bu durumda güzel sanat çalışmaları yapma görevi basitleşir: Güzel bir şey bulur ve bir cam levha üzerine resmedilir. Lessing "bilge Yunanların, resmin güzelliği tasviri olarak sınırlandırdığını; Yunan sanatçının güzel olmayan hiçbir şeyi resmetmediğini" yazar. Bu görüş, bugün bile örneğin bir resmin neden güzel olmadığını açıklarken kullanılabilir. Monroe Beardsley[9] *Beauty and Aesthetic Values* adlı makalesinde "Grünewald[10] çarmıha gerilmeyi güzel olmayan bir şey olarak betimlediğinden beridir, resim güzel olan değildir" diye yazar. Beardsley, güzel resmedilmiş çarmıha gerilme resimleri olabileceğini de ekler. Fakat bu durumda onlar güzel çarmıha gerilme resimleri –"veya çarmıha gerilmeyi değil diğer bölümleri gösteren resimler"– olmalıdır (*Journal of Philosophy*, 1962, s. 621) Aslında ikincisine nasıl erişilebileceğini ben de bilmiyorum. Yeşil lekelerin olduğu, acılı İsa imgesini hafifletmek için Grünewald'ın resmine ne katılabileceğini bilmiyorum. Birisi resme Watteau veya Lancret[11] tarzında çelenklerle dans eden beyefendi ve hanımefendiler ekleyebilir –ancak bu dehşetli İsa güzel alanları asit gibi aşındırarak birdenbire resmi daha da dehşetli hale getirebilir- tıpkı kadın bir keşişin kıl gömleğini süslemek için "kadınsı bir dokunuşla" eklediği süslü düğümler gibi. Ne kadar iyi niyetli olsa da eklenen bu alanlar korkuyu derileştirir ve sanatsal sadizm eylemleri

9. *Monroe Beardsley* (1915-1985): Amerikalı sanat felsefesicisi. (ç.n.)
10. *Matthias Grünewald* (1470-1578): Dinsel resimleriyle ünlenmiş Alman Rönesans ressamı. (ç.n.)
11. *Nicolas Lancret* (1690-1743): Fransız Rokoko ressamı. (ç.n.)

oluşturur. Ancak "güzel (hoş) çarmıha gerilmelerin" kendilerinin gitmesiyle, aynı anda daha büyük bir kayıp olur, çarmıha germe olayları oldukça korkunçtur. Sanatçılar Rönesans dönemi dini resimlerinde kanı gizlemek için çok uğraşmıştır. İsa peştemali içinde ve kaslarıyla beden eğitimine uygun bir şekilde asılmış bir atlete oldukça benzeyebilir ve sanat tarihinde acı çektiğinin pek de düşünülemeyeceği birçok haç biçimli karakter bulunabilir. Trento Konsülü'nün[12] dini estetik uzmanlarının dini inancın arttırılması için aziz ve şehitleri acılarının daha aslına uygun biçimde yansıtılmasını talep etmesiyle, İsa Golgotha'da olduğu gibi yaralanmış ve kanlı bir şekilde gösterilmeye başlanmıştır. Bu sebeple Beardsley'in aklındaki çarmıha gerilmeden çok, çarmıha gerilmenin aslında -sadece taklit olmadığı için- güzel görünebilecek temsilidir. Lessing'inkinin benzeri olan diğer formül belki de şu şekilde formüle edilebilir:

w= sanat çalışması ve
c= içerik

diyelim ve (c) ile (c) nin tasvir ettiği şey arasındaki ilişkinin

güzel (w)→ (güzel (c))

olduğunu bir an için unutalım.

Bu teoride iki ana zorluk vardır. Bunlardan birincisi, önermedeki ilk bileşenin hiçbir zaman tam olarak karşılanmadığıdır. Çalışma neyden yapıldıysa o olduğundan ve çalışmaya verdiğiniz tepki çalışmanın yapıldığı veya verdiğimiz tepki olduğundan, çalışmayı estetik bir yüklemle eleştirmeyi amaçladığımızda, bunun yerine çalışmanın içeriğine eklemleniriz. Galerilerdeki deneyimlerimiz bir şekilde yanlış görünür. Hatta bazı sanatçılar güzel Meryem Ana resimleri çiziyorsa, verdiğimiz tepki sadece güzel Meryem Ana resimlerine değil Rafael ve Murillo'adır. Kuram, çalışmanın oluştuğu içeriği korumak da bize hiçbir şey sunmadığından bu deneyimi açıklayamaz. İkincisi ise, kuramın en iyi şekilde hoş bir resmin genellikle hoş bir şeyin resmi *olmasına* dayanarak "güzeldir" veya "hoştur" gibi rutin estetik yüklemler için işlemesidir. Bu formül üzerine bir genelleme yapacak olursak

(F)(F(w)→(F(c))

12. *Trento Konsülü* (1545-1563): Katolik Kilisesinin inanç dogmalarını, yükselen Reformist düşüncelere karşı sağlamlaştırmak için kiliseye bağlı bütün piskoposların katılımıyla Kuzey İtalya'daki Trento kentinde yaptığı toplantı, konsey. (ç.n.)

olur ve sonuç olarak ortaya çıkardığımız örnek, resimlere yönelik tepkilerimizi açıklayacağımız anda birdenbire dudaklarımıza gelen estetik yüklemlerle oldukça tutarsızdır. Estetik yüklemlerin dağılımı oldukça geniştir, estetik söylemin hizmetine sunulmayan bir dil sıfatı bulmak zordur. Bu dağılımın kapsamını gördüğümüzde çalışmanın içeriğine bağlı olan bu yüklemlerin bir kısmını kabul etmek zorunda kalırız. Şimdi bu iddiaları kanıtlamaya çalışalım. Sanat çalışmalarının anatomisinin bir kısmını sanat çalışmaları hakkında konuştuğumuz dilin mantığıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkararak çözmeliyiz.

Burada André Racz[13] çizimlerinin sergisiyle ilgili eleştirilerden derlediğim terimlerin bir listesi bulunmaktadır. Bunlar aslıda çiçek çizimleridir ve şimdi listeleyeceğim yüklemler "güçlü", "ömürsüz", "pürüzsüz", "derinlikli", "dayanıklı", "zarif", "etkili", "narin" gibi aslında çiçeklere kolayca uygulanamayacak yüklemlerdir. Benzer bir liste herhangi bir sanat dergisinin sütunlarından, herhangi bir sanat eleştirisi kitabından, müzik dergilerinde bulunabilecek benzerlerinden, mimariyle ilgili gazetelerden, süreli edebi yayınlardan seçip ayrılabilir veya konser aralarında duyulabilir, galeri ve müzelerde mırıldanılabilir, ders ve seminerlerde bahsi geçebilir. Bu kelimeler sanat dünyasının geçerli para birimidir.

Elbette, "zayıf", "kararsız", "sert", "basit", "boş", "cansız", "beceriksiz" gibi terimlerin zıt anlamlarını karşılayan çizimlerden oluşan bir koleksiyonu hayal ederek anlaşılabileceği gibi bu terimler sadece tanımsal değildir. "Dokunaklı" kelimesi için zıt anlamlı bir kelime bulmakta tereddüt ediyorum. Örneğin "sade" kelimesi "katışıksız" kelimesiyle birbirini tamamlar ve tavsiye edilen nitelikleri akla getirir; bu sebeple burada sadece uygun bir "etkili konuşma sanatı kaybını" kullanacağım. Bu terimler toplumsal yaşamda övgü terimlerinin yansımasıdır; bir şeyden "güçlü" olarak bahsetmenin tavsiye edilmediği bir metin hayal etmek güçtür. Güç, hız, eminlik, alışkanlık ödüllendirmek için kullandığımız veya en azından güvendiğimiz terimlerdir, burada onları düşünmek yararlıdır; çünkü onlar estetik söylemin sıradan yaşamdaki kelime haznesine göre en azından felsefede temsil edildiğinden daha az bayattır.

Birinin sanat dünyasını kastettiği dil topluluğu üyeleri, bu kelimelerin ifade ettiği anlamları paylaşmaya eğilimli olmasa da belli bir terimin belli bir çalışmaya uygun olup olmadığı konusunda kendi aralarında nadiren anlaşmazlık yaşar. Birinin güçlü bulduğunu, daha uyanık bir sanat simsarı abartılı bulabilir. Ancak abartı güçlü ve zayıf ile aynı bü-

13. *André Racz* (1916-1994): Uzun yıllar Colombia Üniversitesi'nde resim ve heykel profesörü olarak görev yapmış. Romanya doğumlu Amerikalı ressam. (ç.n.)

yüklüktedir; zayıflığı güç şeklinde maskelenir. Biz "gerçekten güçlü değil, fakat belki akışkan, sizce de öyle değil mi?" diyen birini anlamayız. Bu estetik özneyi düzeltmek değil değiştirmektir ("akıcı" da akışkanlık olabilir, onu abartan güçtür). Onları bilince yükseltmek zor olmasına karşın, sanat dünyasında bu terimleri uygulama kuralları pratik olarak oldukça iyi anlaşılmalıdır. İyi anlaşılmalıdırlar; çünkü bu terimleri kullandığımızda karşılıklı olarak birbirimizi kolay anlarız. Üstteki listede bulunan tüm terimler gerçekten uygulanırsa, bu çizimlere uygulayamayacağınız terim yoktur –çizimlerin nasıl hem tüm bu şeyler hem de abartılı, gösterişli, ateşli, çocukça veya mekanik olabildiğini görmek zordur– fakat en azından çizimlerle ilgili olarak estetik kullanımı olmayan kelimeler de vardır. Böyle kelimelerin olduğunu kabul edebiliriz, ancak örnek bulmakta zorlanırız; çünkü birinin düşünebileceği –gürültülü, sıkıştırılmış, hipertansif, sarkık gibi– herhangi bir kelime bu terimlerin çaba harcamadan uygulanabildiği hayali çalışmalara yönelik bir meydan okuma olabilir. Aslında, onları şakaları ve en yakın semantik ilişkileri taşıdıklarına emin olduğum metaforları anladığımız kadar hızlı anlarız. Bir çalışmanın niye güçlü olduğunu açıklamak, bir şeyin niye komik olduğunu açıklamak gibidir. Bu yapılabilir; açıklama bir çalışmayı güçlü veya bir şakayı komik olarak tanımlayan zihinsel süreçleri tekrarlar. Böyle şeyleri genelde hemen gördüğümüzden basit özellikler veya semantiğin basit terimleriyle uğraştığımızın farkında olmalıyız.

Sanatın dili, sanat çalışmalarının gerçek şeyleri desteklediği ilişkilerde olduğu gibi olağan bir söyleme ihtiyaç duyar. Biri bunu gerçek bir konuşmanın taklidi olarak düşünebilir. Sanat çalışmalarına uygulanabilirken, gerçek şeylere uygulanamayan; veya bunu sadece metaforik bir büyüme ile yapabilen terimler vardır: ışık/ gölge, üçüz kemer, şarkılı gibi. Bunlar içerdikleri farklılıkları işaret eden profesyonellerin kullanacağı teknik terimlerdir. İlk kullanımlarında "döşeme kirişi" veya "karikatürde" olduğu gibi tarafsız olduklarından dikkate değerdirler. Belirttiğim gibi bu, tanımlamaya çalıştığım terimler için geçerli değildir. Hepsi bir değer ifade eder ve sanat yapıtlarını onları değerlendiren bu hav olmadan nitelendiremeyiz. Estetik tanım ile estetik zevkin dili birbirini tamamlayan parçalardır.

İşin içeriği dışında ilgili hükmün öznesi olarak hiçbir şeye izin verilmediğinden bize göre soru, şeffaf ortamlar kuramının bu tarz yüklemlerle nasıl başa çıktığıdır. Görüntü ideal olarak temadan ne kadar ayırt edilemiyorsa, yüklemler de görüntüye bağlı olmalarına karşın normalde temalara bağlı bir tür olmalıdır. Böylece çiçek olarak çiçeklerden

daha gerçek olmayan, çiçeklerin tasvirinden de daha gerçek olamaz. Elbette, kesin bir dille konuşacak olursak ortamdaki görüntünün kendi başına hiçbir özelliği yoktur. Böylece, resmedilen çiçekler sarıysa bu özelliği gösteren görüntü içerisinde söylenmek istenen onun "sarıdan olduğudur." Kullanmak istediğimiz her yüklemin önünde sessiz bir "-den" olabilir ve bu "-den" saydam ortamların gizemlerine bulaşmadan dokunduğumuz betimlemeci sanatın özelliğiyle uyumlu olmalıdır: Kahverengi bir leke kendisi kırmızı olmadan "kırmızıdan" olabilir. Temsilin *bir şeyden olma* özelliğinin verdiği bilgiden bir anlam çıkartmaya gerek yoktur; "kırmızıdan" bir leke kahverengi olabilir ancak kırmızı da olabilir. Ancak tam olarak saydam olan bir ortamın ideal ve olanaksız örneğinde de, ortam sadece dilbilimsel temsili ayrılmaz, "-den"i kapsayan özellikleri vardır. Berkeley'in düşünceleri her zaman ineklerden veya çiçeklerden bahsederken –Berkeley'in ruhlara ait gördüğü– saf şeffaflık durumu yüzünden bir düşüncenin olabileceği özelliklerin hiçbiri düşüncelerin kendi özellikleri olamaz.

Bu hesabın ne kadar imkânsız olduğunu görmek, şeffaflık kavramının meydana çıkarabileceği herhangi bir felsefi isteksizliği dikkate almayan dar bir yansımadır. Başlangıç olarak, bu yüklemler daha sonra yüklemi çalışmanın içeriğine gönderen içeriksel "-den"in başına eklenmesini gerektiren mantıklı bir analize teslim olmaz. "... çiçeklerin güçlü çizimleridir." cümlesinden "... güçlü çiçeklerin çizimleridir." cümlesine ilerleyemeyiz. Yapamayız; çünkü hiçbiri yoktur veya en azından bu çiçekler güçlü değildir. Bu sebeple mümkün görünen durumlarda, bazı gerekli gramer veya sözcük yapısı, "Atletlerin güçlü resimleridir." cümlesinin "Güçlü atletlerin resimleridir" cümlesine veya Beardsley örneğinde olduğu gibi "... x'in güzel bir resmidir." cümlesinin "... güzel x'in bir resmidir." cümlesine ilerlediği örneklerde olduğu gibi perdelenmiştir. Estetik yüklemlerin filozoflar tarafından çalışılan geleneksel çeşitliliği ile bir zorluk –özellikle "... güzeldir." ile ilgili– sözlü hassasiyetlerimizi sarsmadan eşit biçimde sanat yapıtlarına ve salt gerçek şeylere uygulanabilir; onlar güzel resimler ve güzel gün batımlarıdır. Çizimler hakkında bu şekilde konuşmak anlaşılır olmasına karşın çiçeklerin güçlü olduklarını söylemek saçmadır. Sanat dünyası diline ve elbetteki değiştirdiği gündelik dile aşina olan birisi için gerçek çiçeklerin akışkan, güçlü veya arzulu olarak tanımlanması tamamıyla şaşırtıcı olabilir. Gerçek hayatta çiçeklerin bu sıfatlardan birine uyması mümkün değildir. Aslında çiçekler bir dereceye kadar sağlam olmasına karşın – zaten hangi nesne bir nebze sağlam değildir ki– Grice'in çiçeklerin bir

dereceye kadar sağlam olduğunun gözlenmesi için "konuşma ile ilgili sezdiri(m)" olarak nitelediği sezgileri bozabilir. Bu sebeple, her şeyden önce çiçeklerin güçlü çizimlerinden, güçlü çiçeklerin çizimlerine kolayca geçemeyiz. Elbette ki bu, bir metnin çiçeklerin güçlü olduğunu söylemenin edebi olarak anlamlı olduğu bir yere eklenebileceğini reddetmek anlamına gelmez. Onların topraktan çıktığını düşünüyoruz. Dickens, *Great Expectations*'da[14] Bay Jagger'in "güçlü mendilinden" bahseder ancak bize aynı zamanda bir aksesuar olarak gerçek olan bu karakterleştirmeyi kabul etmemiz için bir bağlam sunar. Racz'ın çizimleri için tema olarak kullanılan çiçek çizimlerine "güçlü" öncülünün uygulanması için özel bir kapsam gerekmez. Sanat dünyasının bir üyesi olarak elbette ki sanat dünyasının sözcüksel kullanımına yabancı olan birinin kafası bir sanat dünyası tanımlamasının gerçek dünyaya uyarlanmasıyla karışır. 4. Bölümde, bir sanat kavramımız oluncaya kadar, sanat çalışmalarının estetik özelliklerini maddi karşılıklarının estetik özelliklerinden ayrı olarak algılayamadığımızı ileri sürdüm. Şimdi bu noktayı bir adım ileri taşıyacağım. Sanat çalışmalarına uygulanabilen, ancak ne gerçek şeyler ne de sanat çalışmalarının maddi karşılıklarına uygulanamayan standart estetik yüklemlerin ötesinde bir yüklem çeşitliliği vardır. Eğer çiçeklerin güçlü olduğunu söylemek tuhafsa, eğri büğrü yazılmış, lekeli sayfaların gücünden bahsetmek de aynı derecede tuhaftır.

Bu düşünceler biz daha ileri bir önermeye götürür. Şeffaflık kuramına göre, sanat bir yanılsamaya ulaşmaya çalışsa da, yanılsamanın dilinin bu yüklemlerle hiçbir ilgisi yoktur. Görmeye dayalı eylemler için standart övgü terimleriyle, x'in bir resmini "aynı x'e benziyor" diyerek yüceltiriz. "Yemek için yeterince güzel görünüyor." veya "tatmak için yeterince iştah açıcı", Zeuxis kuşlarının simülasyon olduğu bilinen üzüm simülasyonuna uyguladığı tanımlardır. Bu sebeple sanatçının görülmesini istediği şeffaflığın amacı boyanmış üzümlerin "F gibi görünmesi" değil ancak "F"nin gerçek olduğuna inanılmasıdır; bu durumda sanatçının çarpıcı yanılsamacı tekniğinin sonucu olarak yanlış olmaktadır. Ancak bu türden hiçbir şey en ufak bir ölçüde bile incelediğimiz sanatsal yüklemlerle işlemez. Çizimlere uygulanan "güçlü" gibi terimler bazı özel durumlar ve farklı anlam ölçütleri hariç çizimlerin ne hakkında olduğuyla ilgili değildir. Aslında yanılsama birinin sadece bir resim gördüğünde çiçek gördüğünü sanmasını sağlayabilecek şekilde işlemesine karşın, onun yanlış bir şekilde *o çiçeklerin* güçlü olduğuna inanmasını sağlayamaz. Bu yüklemler sınıfı için genel olarak doğru olduğundan,

14. Charles Dickens, *Büyük Umutlar*, Çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, İstanbul, 2001.

ona verilen öneme karşın sanat kavramı ile ilgili her şeyden sonra yanılsama kuramı, *trompe l'oeil* kavramı üzerine arabuluculuk yapmaya değecektir. Yanılsama anı ortaya çıktığında sanat dünyasının tüm dili uygulanamaz hale gelir. Sanat dilinin karakteristik terimleri gerçek bir şey olduğuna inanılan yanılsama içeriğinde değil sadece (yanlış bir şekilde) gerçek şeylere uygulanan yüklemlerde çalıştırılır. Belki de bunu gerçekleştirmek için gereken en faydalı gözlem Racz'ın çalışmaları hakkında ilginç (ve oldukça), zekice kullanılan terimlerin, çizimlerin aslında hiçbir anlama gelmemesidir. Bir şekilde, Ruth White Gallery'de gösterilen birtakım güçlü, akıcı, enerjik çizimlerin olduğunu söylemiştim, onların neden olduğunu veya herhangi bir şeyden olup olmadığını söylemem zordur.

Şeffaflık kuramının varmış gibi davranarak çok erdemli bir duruş takındığı ortam, elbette ki hiçbir zaman gerçekten yok edilemez. Her zaman saf içeriğe buharlaştırılamayacak bir madde tortusu kalır. Sorgulanan yüklemlerin içerik olmadan da çizime uygulanabilen saf malzemeye uyarlanamayacakları gerçeğinden anlaşılabileceği gibi; böyle bir durumda bile ortam ve madde arasında bir ayrım yapılmalıdır; yüklemler doğrudan gerçek nesnelere ya da benzer şekilde gerçek olan kâğıt ve mürekkebe uygulanamazlar. Sanat çalışmaları hakkındaki doğru yüklemler, sanat çalışmalarının maddi eşdeğerleri için geçerli değildir. Mevcut sanat dünyasında saydamlık kuramı kadar indirgemeci bir eğilim olmamıştır. Simetriyi korumak için, bunu Opak Kuramı olarak da adlandırabiliriz. Bu kurama göre sanat çalışması sadece kendisinden yapıldığı malzemedir; tuval ve kâğıt, mürekkep ve boya, kelimeler ve gürültü, ses ve hareketlerdir. Joseph Mashek'in sert resim adını verdiği ve kendi malzeme karşılığıyla özdeş olmak isteyen bir resim *vardır*. Ancak sert resim, sert dille birlikte işler; karakteristik olarak resim için kullanılan yüklemlerin hiçbiri sert resim için kullanılamaz, sadece gerçek şeylere uygulanan yüklemler kullanılabilir. Sert resim hakkında sadece olmak istediği ve aynı olmayı başarabilen materyal karşılığı hakkında verdiğimiz gibi tanımlar verilebilir. Bu sebeple eleştirmenlerin tek yapabileceği, bu resimleri gerçek söylemin kelime haznesinde tanımlamaktır. "Derinliğinin olması" gibi bir sanatsal yüklemin uygulandığı an, ilgili malzemeyi geride bıraktığımız ve artık içerikle değil malzemeyle tanımlanan sanat yapıtıyla uğraşmaya başladığımız andır. Ortam malzemeyle tanımlayamayacağı için, hiçbirine sahip olmasa bile bir sanat çalışmasının içerik sorunu mantıksal olarak reddedilemez.

Bu ayrımların diğer felsefi özneler üzerindeki spekülatif yerleşimi olasılığından her zaman etkilendim. Sanat yapıtlarını içeriklerine indirgemeye çalışan kuram ile Berkeley'in şeylerin sadece fikirlerin içeriği olduğu şeklindeki kuramı arasındaki benzerliği zaten belirttim. Berkeley isabetli bir zihin yapısının ürünü gibi ve kendisine son derece şeffaf gelen, ancak Hume'un varlığını onaylamaya hazırlıksız olduğunu bulduğu bu kuramı kabul etmiştir. Ancak Hume, benlik bu içeriklerin veriliş yöntemi olmasına, nadiren verdiklerinin bir parçası ve verileriyle karşılaştırıldığında mantıksal olarak görünmez olmasına karşın benliği içeriklerine indirirken aynı zamanda huzursuz hisseder. Materyalizmin, maddi somutlaştırmalarımız ve belki de sinir sistemimizin bazı durumlarıyla, Berkeley'in "ruh" ve Hume'un "benlik" olarak tanımladığı nihai indirgemeciliğinden hepimiz haberdarız. Bu iyi bir kuram olmasına karşın, benlik ortamla herhangi bir benzerlik taşıyorsa, benlikle sinir sistemi arasındaki ilişki basit bir kimlik meselesi değildir. Ortam için geçerli olan ancak tuval için geçerli olmayan yüklemler olduğundan, sinir sistemi hakkındaki yüklemler benliğin taşıması beklenen özellikleri taşıdığı sürece geçerlidir. Belki de dünya yeniden bu kimin sinir sistemiyse ona veriliş yönteminde oluşur. Kısaca, ahlak psikolojisi diliyle güçlenmiş nörofizyoloji tanımlarında eksik olan benlik tanımı, kişilik ve karakterin sanat dünyasındaki üslup ve ifade özelliklerinin tümüne en yakın olan nitelikleridir. Birey olarak birbirimize oldukça ilginç gelmemizin nedeni olan ve içimizdeki sevgi ve nefret, cazibe ve tiksinti duyguları yaratan; geleneksel felsefedeki zihin-beden sorununu tanımlayan gruplaşmış ayrımlar bağlamında sınıflandırmadan kaçan karakter ve kişilik özellikleridir. Bu paralel yapılar içerisinde sanki sanat yapıtı onu yapan sanatçının dışsallaşmasıymış ya da bir yapıtı takdir etmek dünyayı sanatçının duyarlığıyla görmekmiş gibi sanatta bizim için önemli olan, birbirimiz için önemli olanın bir parçasıdır.

Bu noktada bu spekülasyonları daha ileri götürmek tehlikeli olur, esas ilgilendiğimiz kavramlar olarak bize geri dönerler. Kendimizi ahlaki psikolojide onlara veya onların eşdeğerlerine yönlendirmeden önce hâlâ gideceğimiz bazı yollar var. Belki de hâlâ saydamlık kuramıyla ilgili bir başka zorluk üzerinde düşünerek bu yolu hazırlayabiliriz. Bir şeyin taklit olması, taklidi olduğu şeyin varolmasını gerektirmez: "(i), O'nun taklididir" önermesi, dünya O'suz olduğunda geçerlidir. O varsa ve (i) iyiliğin açıklık, netlik, çözünürlük vb özelliklerle tanımlandığı iyi bir O taklidiyse tek gereken (i) den O'yu ayırt edebilmemizdir. Birisi ne olmadığını tanımlayabilir ve böyle tanımlar için yapılması gereken tek şey,

bunlar üzerinden iyi bir tanımlama yapması şartıyla varolan O ile durumun ne olduğunu söyleyebilmemizdir. Taklitler gibi tanımlar da sentaktik ölçütler ve diğer çeşitli duruluk ve açıklık ölçütleri ile güzellikten uzaklaşır. Genel olarak, bir resim veya bir önerme şeklinde olan R tasvirini anlamak için bu ölçütlerin karşılandığını varsaymak, R gerçek olduğunda R öznesinin nasıl olması gerektiğini bilmektir. R'nin *güzelliği* ancak R dünyaya uygulandığında bilmeyi kolaylaştırır. Bu anlamanın kasvetle uyuşma miktarı, doğrulamanın belirsizlikle uyuşma miktarıdır. Bu bağlantı genel olarak anlam, anlayış, bilgi, gerçek, tasvir ve gerçeklik arasındaki bağlantılar gibidir. Bu, genel olarak bir fındıkkabuğu içerisine sıkışmış felsefedir.

Sadece taklitlerle ilgilendiğim şu anda, anladığımız tasvirler sınıfı doğru olduğunda gerçekliğe uygun olmalıdır veya en azından ilgili bir gerçekliğin aydınlatabileceklerine benzer deneyimleri ortaya çıkarabilmelidir. Eğer (i), O'nun taklidiyse ve O, (i)'nin ortaya çıkmasını beklerken ortaya çıkmıyorsa, bu durumda (i) yanlış veya kötüdür. Yanlış veya kötüdür: Değiş tokuşlar her zaman mümkün bazen gereklidir; bazı taklitler çok kötüyse onları gerçek ya da iyiyse yanlış varsayabiliriz. Görsel mimesis (benzetme) de, Da Vincian bir levha ölü nesnelerin (natürmort) ölü taklitleri için güzelliği tanımlar; "ölü" kelimesi hem hareketsiz hem sessiz anlamlarını içerir. Dil felsefecileri çok da uzun olmayan bir süre önce, tanımlayıcı güzelliği neyin açıklayacağı sorusuyla ilgilenmiş; doğal bir dilde net bir şekilde buna hizmet edecek cümleler bulma umudunu kesmişler ve yapay cümlelere başvurmak zorunda kalmıştır. Wittgenstein'ın ideal olarak cümlelerin resimler gibi olduğunu iddia ettiği oranda, *Tractacus* da her iki arayışta aynı biçimde devam eder. Saydamlığıyla net cümleler için felsefi arayış, Wittgenstein doğal dillerin oldukları gibiyken iyi oldukları düşüncesini riske attığında ve resimsel netlikle ilgili sorular algı psikolojisine bırakıldığında az ya da çok sona erer. Her şekilde, mimetik güzellikle ilgili verilmiş ölçütlere göre her zaman tuhaf bir şeyin iyi benzerliğini veya tanıdık bir şeyin kötü benzerliğini seçme problemi olacaktır. Picasso, kadınları başlarının bir tarafında yer alan kontrolden çıkmış gözleriyle tasvir eder; acaba bunlar kadınlara dair fizyonomi ile ilgili düşüncelerimizin yenilenmesini gerektiren güzel tasvirler mi yoksa sıradan kadınların kötü yapılmış tasvirleri midir? Fizyonomi konusundaki görüşlerimizi düşünün, bu durumda bu imgeler sadece kötü olduğunda gerçektir. Elbette ki her zaman sürprizler olabilir. Güney Sung'un dağ manzaralarıyla hava atanlara, Çin'de ovalar boyunca ince parmaklar gibi yükselmiş bunlara

benzeyen dağlar olduğunu görmek şaşırtıcı gelir. En azından dünyanın sabit olarak kavramsallaştırılmasına, bir görüntünün iyi mi kötü mü, doğru mu yanlış mı olduğu, resimleri değerlendirmek için başka bir yolu olmadığından her defasında saydamlık kuramlarıyla yüzleşip yüzleşmediği konusunda bir karar verilmelidir. Taklit ona çok kötü göründüğünde, dünyayı kavrayışımızla ilgili temel revizyonlar yapmak hatta onları gerçek ve iyi olarak hayal etmek gerekir; sanatçıyla ilgili -acemi olup olmadığı, hile yapıp yapmadığı veya deli olup olmadığı gibi konularda- özel açıklamalar talep edilir. Sonunda farklı bir olasılık öneren modern zamanlarda bu açıklamalar net bir şekilde yetersizdir, sorgulanan sanatçı gerçekten kötü bir şekilde tasvir ettiği bir gerçekliği taklit etmekle ilgilenmez, fakat daha iyi bir şekilde yaptığı bir gerçeklik hakkındaki belirli şeyleri ifade eder. Sanata bakmanın Da Vinci'nin levhasının artık alakalı görünmediği tümden farklı bir yöntemi talep edilmiştir.

Ancak Da Vinci'nin levhası elbetteki yeni bir dağılımda bile her zaman alakalıdır. Bu dağılımlar tasvirsel olarak planlanmadığında, ifade Da Vinci perspektifinden sapmalarla ölçülebilir. İfadenin görüntüde bozulmalar yaratması kaçınılmaz olur. Bozulmalardan bahsetme açık bir taklide karşı koruyucu mudur? Saydamlık teorisyenlerinin, tasvirsel bir fonksiyonu olmayan içerik ve tasvir özelliklerini açıklamadığı olgusunda bir gerçeklik payı vardır. Diğer taraftan, bu saydamlık teorisyenine empoze edilen gibi bir kararın bağışlanmasına benzemez; kişinin hangi sapmaların betimleme acemiliğinden, hangisinin anlamlı bir sebepten kaynaklandığına karar vermesi gerekir (Her sapmanın anlamlı bir bağlantısı olduğunu ileri süren iyi niyetli ama ahmakça bir teori vardır). Bunların tümü doğrudur yine de saydamlık teorisyenlerinin sadece negatif bir anlam yükledikleri ve taklidin yenilgisine yordukları, imge ile tema arasındaki çelişkilerde bulunan üslup, ifade ve metafor kavramlarının olduğu bir yer düşünmek mümkündür.

Sanatçıyla izleyici arasında, bir tasvirin ona uyan bir temadan ayırt edilemeyeceği konusunda bir anlaşma olduğundan, bu noktada çelişkilerin görülmez olabileceğini belirtmek faydalıdır. Giotto'nun çağdaşları onun ulaştığı gerçekçilik karşısında afallamıştır ve Giotto ile aralarında tüm bir Rönesans'ın geçtiği Vasari[15], "canlı bir insanın su içtiğine inandıracak bir etkiyle resmedildiği için" Giotto'nun su içen bir adamı tasvir ettiği resmine methiyeler düzmüştür. Bu geleneksel bir övgü biçimidir; fakat Giotto'nun resimlerine bakakalmamıza neden olan bu değildir. Gizli bir gerçeklik boyunca gördüğümüz bir cam gibi olan, Giotto'nun

15. *Giorgio Vasari* (1511-1574): İtalyan ressam, yazar, tarihçi ve mimar. (ç.n.)

çağdaşlarına saydam gelirken bize donuk gelir. Birden onlara görünmez gelen, ancak bizim değerli bulduğumuz bir şeyin -Giotto'nun üslubu- farkına varırız. Giotto dış görünüşle ilgili tam bir nitelendirmenin gelişmediği zamanlarda yaşadığından saydamlık kuramcısı buna mantıklı açıklamalar getirebilir. "Üslup" olarak adlandırdığım, Giotto'nun üslup dediğinde kastettiğinden azdır ve bu sebeple görünmezdir. Bu onun zamanındaki sanat dünyasının yeterince büyük bir çoğunluğunun paylaştığı bir görme biçimi olmalıdır. Aksi takdirde Giotto'yu Vasari'nin düşündüğü şekilde övemezlerdi. Ana fikir genel görünümlüdür. Proust, büyük aktrist Berma'yı aynı şekilde saydam bir şey olarak tanımlar; hiçbir zaman görmeye geldiği büyük oyunculuğu görememiştir. Bunun yerine kendini umutsuz aşkı yüzünden acı çektiği Phèdre'ye dikkatle bakarken bulmuş; bu yüzden karakterin ortaya çıkışını takip edememiş ancak karakterin kendisini izlemiştir. Biz Berma'nın oyunculuğunu hiçbir zaman izleyemeyeceğiz. Ancak eminim ki zamanda yolculuk şansımız olsaydı ve onu izleyebilseydik de bu oyunculuk hiçbirimizin üzerinde Proust'un üzerinde bıraktığı çarpıcı etkiyi bırakmazdı. Tıpkı Nancy'nin mobilyaları ya da Toulouse- Lautrec'in afişlerinin farklı tarzı gibi, Berma'da Güzellik Çağı'nın (Belle Epoque)[16] tiyatro dünyasında donuk bir oyuncu olarak tarzıyla farklılaşmıştır. Biz sadece Elliott Gould[17] gibi kendi aktörlerimizin doğal göründüğüne ikna oluruz; çünkü onların seyircileri kendilerinin taklitlerine dönüşmüştür. Ancak Gould, Berma'nın zamanında sahneye çıksaydı, o kadar donuk görülürdü ki oyuncu olduğu bile fark edilmezdi.

Bu tartışmadaki konular, benim dönemler ve kişiler arasındaki yapısal benzerliklerle ne kadar ilgilendiğimi gösterir. Her biri kendisi için *a pour soi* [bir iç dünya] ve diğerleri için *a pour autrui* [bir dış dünya]dır. İçerisi basitçe dünyanın veriliş biçimidir. Dışarısı ilkinin ikinci veya bir başka bilinç için bir nesneye dönüşme yoludur. Dünyayı yaptığımız gibi görürken, *bunu* dünyayı görmenin bir çeşidi olarak görmeyiz; sadece dünyayı görürüz. Dünya konusundaki bilincimiz, bilincimizin bir parçası değildir. Belki daha sonraları değiştiğimizde, dünyayı gördüğümüzden farklı bir kimlikte, bilincin içeriklerini tümden renklendirerek görme yöntemimizi anlarız. Anlamın araçlarından bahsederken Frege, onların *Farbung*'u olarak bahsettiklerini ayırır. Yakalamaya çalıştığım düşünce budur. Dickens'ın kitap baskılarını süsleyen meşhur gravürü-

16. *Belle Epoque* (Güzellik Çağı) Avrupa'da özellikle Fransa'da 19. Yüzyıl sonlarında 1. Dünya Savaşı'na kadar devam eden sanatsal, kültürel ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı dönem.
17. *Elliott Gould* (1938-): 1960'lı yıllarda Hollywood filmleriyle aktörlüğe başlayana Amerikalı oyuncu. (ç.n.)

nü düşünün. Kuşkusuz birçok hayranı bu büyük adamın portresine sahip olabilsin diye yapılmıştır. Onlar "Aynı buradakine benzeyen bir Bay Dickens var." diyecektir. Ancak saydamlık ölçütüne göre gravür tam olarak ona benzemez ve ona benzediğini düşünmek, kişinin bilincinin onun gerçekliğini nasıl renklendirdiği hakkında bir fikrinin olmamasıdır. Bunu erken Viktorya dönemi yapıtı olarak görürüz. Boyutlar ve oranlar onun tarihini belirler; hiç kimse arkaizm için kasten uğraşmadığı sürece bugün birisini o oran ve boyutlarla resimleyemez. Resimleyemez ve şöyle der: "Bu aynı kendisi gibi bakan Bay Kuhns'dur." Aslında, hayır. Gözler fazla büyük, saçlar fazla dalgalı, dudaklar her zaman olduğundan kalın. Bu şekilde bakan biri ancak bir ucube olabilir. Bu bir taraftan geriye doğru Ossian ve Cenci'lere, diğer taraftan ileriye doğru aşırı yığılmış mobilyalara ve ağır Edwardian bir pencereye bakan romantik ve gösterişli bir baştır. Bu, Bay Dickens'ın gösterildiği biçimde varsayılan –kimin dönemiyse onlar tarafından yaşanan dünyayı tanımlayan inanış ve davranışların bir şekilde ifade ettiği– yaşını anlatır. Bu inanış ve davranışlar değiştiğinde dönem sona erer, Bay Dickens –veya başka bir şeyi– bu şekilde daha fazla görmez olur. Birisi bunun farkına vardığında, kişi dönemin bilincini dışardan görmüş olur. Üslup ve ifadenin nitelikleri, bu renklendirmeye eklenir. Saydamlık kuramının işe yaramadığı da bu renklendirmedir. Bu gerçekliğin değil, betimlemenin parçasıdır ve saydamlık kuramında bu farklılık için olumlu bir yer yoktur. "Lichenstein'ınkini Loran'ın tasvirlerinden ayırmama yarayan özellikler içeriğin bir parçası değildir." demek elbette ki saydamlık kuramı varsayımlarına bir gönderme yapmaktır: İçerik derken kastım tasvir edilen nesneyle elde edilen eş uyaranlardır.

Bir sonraki bölümde yapmayı planladığım saydamlık teorisinin bu bölümde bahsettiğim eksikliklerini incelerken yerleştirmeye çalıştığım renklendirme özelliklerini detaylı bir şekilde analiz etmek olacaktır. Benim tasvir etme ve gösterme biçimleri arasında kurduğum geniş paralelliğin dikkat çekici sonuçlarından biri şudur: Eğer paralellik tutarsa, zihin dilinin mantıksal garipliklerini düşünmek yerine en iyi mantıksal içgörülerimizi üslup ve ifade kavramlarına yerleştirebiliriz. Bu sanki bir sanat yapıtı, sanatçının bilincinin dışsallaştırmasıymış, biz onun gördüğünü görmeden görme biçimini görebilirmişiz demektir. Canaletto, Venedik'in hediyelik eşyalarını yapmıştır ve onlarla Venedik'te görebileceğimiz şeyleri görebiliriz. Kibirli turistlerin onları alma sebebi budur. Fakat resimlerinde gondol ve Saluta'dan daha fazlası vardır. Canaletto'nun dünyayı her zaman müşterilerinden farklı bir görme bi-

çimi vardır; onlar bunları sadece Venedik'in nasıl göründüğünü gösteren hediyelikler olarak görür. Kendi tarzlarında şehir kadar sihirlidirler, çünkü belki de şehir onlardır, belki de bilince yükselen şehir kendi başına bir sanat yapıtıdır. Yine de şimdilik mantıksal konulara geri dönelim.

Bölüm 7.
Metafor, İfade ve Üslup

Sanat yapıtlarını onlara benzese de onlarla aynı statüyü paylaşmayan diğer tasvir araçlarından ayırt etmeye çalışırken, bizi konuya yakınlaştıracak retorik, üslup, ifade gibi kavramları sundum. Bunların üçü arasında, sanat kavramına en uygun olanın ifade kavramı olduğunu düşünüyorum. Sanat, her şeyden önce tasarlanmış bir sanat tanımı için aşılmış bir ifade*dir*. Sanat yapıtı örneğinde, özneler olduğunda, haklarında onları tasvir etmenin ötesinde bir şey söylediğinde bu durum daha da doğrudur. Bu yüzden eğer ifade başarısızsa, o bir sanat yapıtı değildir. Ancak bir önceki bölümdeki tartışmamızda üslup ve retorik neredeyse aynı ayırt edici işlevi üstlendiğinden, ders kitaplarında sanat teorisi olarak daha az saygın bir yere konmalarına karşın, bazılarını ifa-

de kavramıyla tanımlamanın avantajımıza olacağı bazı ortak nitelikler vardır. İfadenin sanatın önemli bir yönü olduğuna ikna olmuş bir filozof, bütün zamanını sanat felsefesinde oldukça çevresel bir duruşu olan ifade kavramını denemekle geçirebilir. Üslup, ifade ve retorik arasındaki kesişim noktasının hedefe yakın olduğunu varsayıyorum. Bunu aklımızda tutmak bir zamanlar etkileyici ve zor olan; her biri aydınlatıcı kütüphaneler yaratan kavramlarla fazla alakadar olmaya karşı koruyucu bir gücümüzün olmasını sağlayabilir. Lichtenstein'ın *Madam Cezanne'ın Portresi* resmini tartışırken, onun şema biçimini retorik olarak kullandığını belirtmiştim, şimdi bu iddiamı retorik uygulamalarının genelde fark edilen özelliklerini vurgulayarak netleştirmek istiyorum. Bir uygulama olarak, retoriğin işlevi söylemin dinleyicisini söylem öznesine belli bir tutum sergilemeye, özneyi belli bir açıdan görmeye yönlendirmesidir. Genellikle retorikçi –ve retorik stratejiyle, ilgili olduğumuzda herhangi birimiz– sadece olguları açığa çıkarmaz; bunu izleyicinin gerçekleri algılayacağı bir şekilde değiştirecek bir biçimde öne sürer (Retorikçinin olguların iletişimi seviyesinde bulunması mantıken ilgi çekici değildir, bağlı kalmamız istenen olguların orada durduğunu; retoriğin ancak bu başlangıç kabul edildiğinde başlayacağını ifade edebiliriz). Loran şemasının işlevi, *Madam Cezanne'ın Portresi*'nin izleyicileri için ortaya koyduğu göz hareketlerinin haritasını yapmaktır ve büyülenmiş bir gözün hareketlerinin ana çizgilerini sunarak görevini tamamlar. Bir şema olarak doğru veya yanlıştır; hangisi olduğunu ortaya çıkarmak için testler yapılabilir. En azından şematik biçimi retorik olarak kullanmaz. Söylemin büyük kısmı, bilimsel söylemin amacıyla aynı düzendedir. Söylem belli bir tavrı sorgulamadan önce izleyicilere bildirir ve belli doğruları bildirmek dışında hiçbir şey amaçlamaz. Sadece olguların kendileri adına konuşmasından memnun olan yazar veya konuşmacının hiçbir müdahalesi olmadan bu tavrın tek başına ortaya çıkmasına neden olur. Ayrıca rutin raporlamanın bilişsel ve söylemsel yeteneklerinin ötesinde hiçbir "sanatın" herhangi bir tavra neden olduğu kaydedilmemiştir. Bu elbette ki ideal bir durum olabilir. Aslında en nesnel yazma biçiminde bile retorik kaçınılmaz olabilir. Yazmanın en nesnel biçimleri bile kendi içinde retoriktir, onun retorik amacı okura bunların kendi adına konuşan olgular olduğunu garanti eder. Yine de şu ayrımı yapalım: Felsefi amaçlar için ideal duruma ihtiyaç duyarız.

Retoriğin anlatmakta olduğum özelliklerinin kelimeler ve resimler arasında bir ayrıma temas ettiğini varsayıyorum. Ayrıca her iki durumda da temsil edilene yönelik tavrın kasıtlı olduğunu varsayıyorum. Her

ikisi de şeylerin nasıl göründüğünü canlandırır, bir şişe bira resmi insanı susatabilir, bir kadın giysisi resmi sekse yönelik bir arzu yaratabilir. Ancak, bir şişe izleyicinin soğuk olduğu anlamı çıkaracağı veya bir giysi giyende kadın düşkünlüğü anlamı yaratacak şekilde gösterilmişse, izleyici birayı içmeye veya giysiyi almaya değer bulur. Ticari sanatçıların retorik becerileri, algıları bu şekilde kışkırtılabilmeleriyle denenir. Aslında, resimler anlaşılmak için bu anlamları ortaya çıkaracak ve izleyicinin anlamlandırılan nesneye yönelik duygularını güçlendirecek şekilde yapılır. Susuzluğun seyirciyi susuzluğa ve susuzluğun sona erdiğini hayal etmeye yönlendiren portresi ile Carlo Dolci'nin resimlerinde gördüğümüz izleyiciyi sofu bir kedere yönlendiren, iri gözlerdeki gözyaşı tasviri arasındaki ayrım, retoriğin en cafcaflı örneklerini ele aldığımızdaki kadar büyük değildir. Ben sadece, sorgulanan sebeplerin iyi ve kötülüğünden bağımsız olarak, retoriğin davranışlara sebep olan amacının mantıksal değerlendirmesiyle ilgileniyorum. Dolci'nin iri gözlü aziz ve şehitlerinin günümüz beğenisi için fazla duygusal ve isteklerinin bizi arzulanan davranışa yöneltmek için fazla görünür olduğu kesindir. Bu izleyici tarafından canlandırma yöntemlerinin farkına varıldığında, yaratılmak istenen etkinin engellendiği anlamına gelir. Ancak en görkemli sanatta bile retoriğe dayalı yönleri bulmak hiç de zor değildir ve dünyayı, özel bir bakış açısıyla görmemize neden olacak şekilde tasvir etmek sanatın ana görevlerinden sadece biri olabilir. Bu, inancı arttırmak ve güçlendirmek için izleyicilerin duygularını kontrol altına alan Yüksek Barok dönemi İtalya'sındaki sanatçıların ve genel olarak günümüz dünyasının sosyalist gerçekçi ve politik sanatının da açık amacıydı. Ancak herhangi bir etki ve dünyayı tamamıyla deneyimleyenlerin dünyayı görme biçimlerinde bir dönüşüm veya biraz doğrulama amaçlamayan bir sanat hayal etmek güçtür. Gelin bazı örneklere bakalım.

Napolyon'u bir Roma imparatoru olarak tasvir ettiğinde, heykeltıraş Napolyon'u sadece Roma imparatorlarının giydiği antik kostümler içinde göstermez. Heykeltıraş daha çok izleyiciyi özneye- Napolyon'a yönlendirmek ister, Sezar veya Augustus gibi Roma imparatorlarına uygun davranışları sunmak (imparator Marcus Aurelius olursa, bir şekilde farklı tavırlar sergilenir) konusunda endişelidir. Fazlasıyla işlenmiş olan bu figür bir itibar, otorite, heybet, güç ve politik kesinlik metaforudur. Aslında *a'nın b olarak* tanımlanması veya resmedilmesi her zaman böyle metaforiktir: Flora olarak Saskia, çoban kız olarak Marie Antoinette, Trajedinin İlham Perisi olarak Bayan Siddons, böcek olarak Gregor Samsa, sanki resim *b*'nin özellikleri altında *a*'nın görül-

mesini emreden bir şeye dönüşüyormuş gibi (*a*'nın *b* olmadığı imasını söylemeden yaparak, daha önceden bahsettiğimiz sanatsal tanımlama kavramı, bu miktarda bir metaforik yapıyı içerebilir). Adı geçen örneklerde bir Roma imparatoru, trajedinin ilham perisi veya basit bir çoban modeli olarak kullanılan Napolyon, Sarah Siddons veya Marie Antoinette arasında ilginç bir ayrım çizilebilir. Modeller kendi başlarına birer betimleme aracıdır ve neyin modeli iseler ona hizmet ederler; modelin kimliği o isimle belirtilen şeyin kimliği tarafından hiçe sayılır. İdeal olarak, model saydamdır ve resmi yapılan, fotoğraflanan vb model olmasına karşın aslında onu neyin modeliyse o olarak algılamak zorunda değiliz. Eğer model, kimliğin bu şekilde gizlenmesi için fazla tanıdıksa, kötü seçilmiştir. Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy veya Richard Dixon göz ardı edilemeyecek derecede kuvvetli kimlikler olduğundan kötü modeller olacaktır. Bir model, örneğin Montparnasse'de Kiki veya Renoir'in evinde Gabrielle gibi, model olarak belli bir kimlik edinir. Yine de burada bile sanatçı onları model olarak kullanıldıkları *şekilde* görmeyecektir; çünkü aslında tema olarak değil de model olarak kullanıldıklarında, plajlarda çıplakların değil, plajlarda çıplaklığın yerine geçerler. Saskia bazen bir modeldir, bazen –örneğin Rembrandt onu bir yaz şapkasıyla ya da ölürken resmettiğinde– bir temadır, bazen de örneğin Çiçek Tanrıçası Saskia olarak resmedildiğinde bir metaforun öznesidir. Öznenin kimliğini koruması ve böyle algılanması, metaforik şekil değiştirmenin yapısıdır. Bu sebeple bu dönüşümden çok bir şekil değiştirmedir: Napolyon bir Roma imparatoruna dönüşmez, sadece onlardan birinin özelliklerini taşır; bu, Gregor Samsa'nın bir bilimkurgu kahramanı olmasının da nedenidir; çünkü metaforik değildir metamorfoza uğramıştır.

Metafor, her biri resimsel bir karşılığı olan sözsel mecazların en bilinenidir. Fakat metaforun detaylı bir illüstrasyon peşinde koşmaktansa, neden retoriğin bir aracı olduğunu, Napolyon'un Roma imparatoru olarak portresinin neden basitçe bir model olarak Napolyon'un kullanıldığı bir Roma imparatoru tasvirinden veya Napolyon'un geleneksel kıyafetler içinde sunulmasından daha fazlası olduğunu sorgulamak, amaçlarımız için daha uygundur. Bu soruya verilecek yanıtın, bir önceki bölümde gözden geçirdiğimiz başka bir sorunu anlamamıza yardımcı olacağını düşünüyorum: Neden bir sanat yapıtı (Lichtenstein'ın portresi) ve salt bir tasvir (Loran'ın şeması) arasında sadece kavramsal bir fark yoktur? Burada Napolyon'un bir Roma imparatoru olarak resmiyle, Napolyon'un bir Roma imparatoru modeli olduğu resim arasın-

daki farkın neden sadece kavramsal olmadığı sorulabilir. Eğer sadece kavramsal bir fark olsaydı, neden Napolyon'u emperyal soyluluğu gösteren çok sayıda aksesuarın ortasında göstermek yerine, onu emperyal soyluluk figürü olarak gösteren bir metafor kullanırız? Neden "gerçeğin kendisi adına konuşmasına" izin verip, metaforun yeni gerçeklere ulaşmasını engellemeyiz? Bu bizi yeniden neden metaforları kullandığımız sorusuna geri döndürür.

Aristo'nun *Retorik*'i[18] her şeyden önce bir ahlaki psikoloji yapıtıdır. Kitap II, duyguların bir analizini verir. Burada Heidegger'den bahsetmek yerinde olacaktır; çünkü bu konuda onun zamanından beri çok az ilerleme kaydedilmiştir. Aristo'nun duygularla ilgilenmesinin ana nedeni, her ne anlatılıyorsa ona yönelik belirli davranışlar oluşturmaya çalışan retoriğin etkisidir. Buna göre retorikçilerin harekete geçirmek istedikleri kızgınlıksa, duygular üzerinde yeterli kavramsal etkileri olması gerekir. Retorikçiler kızgınlığın yöneldiği nesneyi, nesneye yönelen kızgınlığı onaylanabilir bir tepki olarak görülebileceği şekilde canlandırmayı bilir. Böylece herhangi bir şekilde küçük düşürüldüğü gerçeğini kaydetmek zorunda kalmaz; küçük düşürüldüğünü düşünmek buna uygun bir öfkeyle karşılık vermeyi gerektirir. Bu sebeple doğru olarak kabul edilenin belli bir tanımını edinmekten daha fazlası gerekir. Bu, o nesneye doğru çekilmedir, böylece orijinal olarak nesneye uygulanan ve retorisyenin belirlediği ışığın içinden görülen davranış şeklini tanımlar. Aslında tıpkı eylem içerisinde yok edilmeye çalışılan pratik bir önerme ve bir düşünce içerisinde sona erdirilmeye çalışılan teorik bir önerme gibi, Aristo'nun *Retorik*'ini de belli duyular içinde sona erdirilmeye çalışan yetersiz bir önerme yapısı içinde görmek inanılmaz değildir. Her şeyden önce duygular salt sezgilerden, inanış ve eylemler ise salt algı ve fiziksel hareketlerden farklı olarak savunma yapılarına gömülmüştür. Yaşamakta olduğumuz koşullar altında hissetmemiz gereken şeyler olduğunu biliriz. Hissetmememiz gereken şeyleri de biliriz; tıpkı yaşadığımız topluluktaki herkesin anlayacağı koşullar altında inanmamız veya yapmamız, inanmamamız veya yapmamamız gerektiğini bildiğimiz şeyler gibi. İnanış, eylem ve duygular argümanlara değil kişiye ait durumlardır ve mantıksal nedenlerin Aristocu yapılarda önemli olduğu kadar nedenseldir. Bir retorikçi için belli bir duygunun hissedilmesi gerektiği veya siz –seyirci– hissettiğinizde meşrulaşacağı ve hissetmediğinizde meşrulaşmayacağı açıklaması yeterli değildir: ancak *o duygunun sizde var olduğunu fark ettiğinizde* ve size ne

18. Aristoteles, *Retorik*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. (ç.n.)

hissetmeniz gerektiği söylenmediğinde değerlidir. Retorikçi göz kamaştırıcı bir şekilde, zihni meşgul etmeli ve onu, içinde olmasını istediği duruma yöneltmelidir. Otomatik veya sadece mantıktan oluşan varlıklarla karşı karşıya değildir. İşte bu yüzden bir gösteri sanatı olarak psikolojiyle bağlantılandırılan retorik bir ikna ve mantık sanatı olarak, olgu ve anların bağlantısını nitelediği kadar seyirciyle de bütünleşmelidir.

Aristo psikolojik mantık alanındaki en ilginç gözlemlerinden birinde, *entimemi*[19] retoriksel amaçlar için en uygun mantıksal biçim olarak gösterir. Bu, başlangıçta kafa karıştırıcı olabilir; fakat önemli bir noktayı aydınlatır. Bir entimem önermesi veya sonucu eksik olan önermedir. Eksik satır açık bir doğru olduğunda veya açık bir doğru olarak değerlendirildiğinde ve önermesel geçerliliğin normal şartlarını karşıladığında geçerli bir önerme sunar. Herhangi bir kişinin fazla bir çaba harcamadan kabul etmesi beklenen şey, yani banalitedir. Böylece entimem doğru denilen sonucunu açıklamadan daha fazlasını yapar ve uygun bir durumda öncüllerinin gerçekliğini de açıklar. Bu entimemin çerçevesini oluşturan ile okuyan arasındaki karşılıklı karmaşık ilişkiyle ilgilidir. Okur, çerçeveyi oluşturanın açtığı uçurumu kendisi doldurmak zorundadır: Eksiği tamamlamalı ve kendi sonuçlarını ("kendi sonuçları", "herhangi birinin" çıkarabileceği sonuçlardır) çıkarmalıdır. Pasif bir dinleyici gibi oraya ne yerleştireceği söylenmez, topluluğun dua etmediği veya önünde değil de onunla dua ettiği bir yerde duyarlı bir duacının yapması beklenen şekilde, sıradan mantık sürecine katılarak oraya ne konup ne çıkartılacağını kendi bulmalıdır. Kısa bir yöntemle, entimemin dinleyicisi, bir tabula rasa gibi bilgiyle yüklenmek yerine ideal olarak her okurun katılması gereken sürece katılır. Entimatik biçimlerin ideal olarak örneklediği bu tür baştan çıkarıcı saptamaların baş düşmanı açıklıktır ve bu tüm retoriksel kullanımlar için geçerlidir. Güncel kullanımda "retoriksel" sıfatının en tanıdık halinin "retorik soru" biçiminde ortaya çıkışını düşünün. H. W. Fowler[20], bunu sessiz asabiyetiyle şöyle açıklar: "Bir soru genellikle bilgiyi ortaya çıkarmaz, daha çarpıcı bir biçimde önermenin yerine geçer. Sadece bir yanıtın mümkün olduğu varsayılır ve dinleyici bunu zihinsel olarak kendine ait hale getirmek isterse bu onu konuşmacının önermesinden daha çok etkiler." Sokrat'ın, yetersiz olduğunu ileri sürdüğü bir konuda ileri bir

19. *Entimem*: Öncüllerinden biri ifade edilmemiş tasım, örtük tasım. Örnek: "Düşünüyorum, öyleyse varım." (ç.n.)
20. *H. W. Fowler* (1858-1933): İngilizce dili üzerinde çalışan öğretmen, yazar ve sözlükbilimci. (ç.n.)

kuram sunan kişi, onun geliştirdiği maieutik[21] sanatın bir yöntemi olan diyalogla aynı sonuca ulaşmaya çalışan karşıt görüşlü sofistlerle bazı derin varsayımları paylaşır. Sofistlerin genel bir ikna psikolojileri vardır ve Sokratik konuşmaların standart bir retorisyen alıştırması olması şaşırtıcı değildir. Entimatik uçurum, dinleyicinin kendisi ve zihnin neredeyse kaçınılmaz hareketi arasında bir köprü oluşturacağı ve onu diğerlerinin ikna çabalarından daha etkili bir şekilde etkileyeceği; retorisyenin basitçe dinleyicinin canlılığını sömürdüğü retoriğin bastırdığı eksiklikleri örnekler. Küçük Iago'nun Othello'yu beceriyle kıskançlıktan çıldırtacağı alanı nasıl yarattığını gözlemlemek eğiticidir.

Benzer bir dinamizm metaforda da bulunabilir. Bu doğru bile olsa, bu metaforları nasıl anladığımızı açıklamaz, sadece zihnin bazı hareketlerinin kesiştiğini anlatır. Bu, Aristo'nun mantık perspektifinden çok dar; fakat kavrayış perspektifinden yeterince net bir şekilde, ortadaki *t* terimini bulmanın *a* metaforik olarak *b* ise, *a*'nın *t*'ye, *t*'nin *b*'ye gittiği bazı *t*'ler olduğunu bulmak olduğunu söylediği bir konudur. Bu durumda metafor, bir öncülü eksik bir önerme dolayısıyla da entimatik bir sonuç olur. Belki de her terim çifti için onları bir metafora çeviren üçüncü bir terim bulunabilir; bununla birlikte bunlar aslında birbirlerine uzak olmalarına karşın olası bir sözcüksel harita üzerinde birbirlerinin yerlerine geçebilir. Bu sebeple entimimler gibi bazı basmakalıp gerçekler de (truisms) uygun bir orta yer seçimini yönetebilir. Bu seçenek metaforun dilin *yaşayan sınırlarını* oluşturduğu düşüncesini ciddi bir şekilde sorgular. Yine de burada önemli olan Aristo'nun metaforun mantıklı biçimini bulup bulmaması değil önemli bir şeyi tanımlamasıdır. Orta terim bulunmalı, uçurum kapatılmalı, zihin harekete geçmelidir. Yeteri derecede bilgisi olmayan birini katılıma teşvik etmek anlamsız veya basitçe kafa karıştırıcıdır; bir Roma imparatoru olarak Napolyon sadece Napolyon'un genelde nasıl giyindiğini, Napolyon'un bu şekilde giyinmesinin tarihsel olarak yanlı olduğunu, Roma imparatorlarının bu şekilde giyindiğini vb bilenler için görsel bir metafordur. Ayrıca seyirci *bu adamın* sanatçı tarafından neden *bu şekilde* giydirildiği -ki bu Napolyon'un neden bu şekilde giyindiğini sormaktan tamamen farklıdır ve yanıtı kesinlikle metaforik değildir- sorusuna verilecek yanıtı bir metafor olarak algılamalıdır. Kısaca -bu, geri dönmemizi gerektirecek yeterince mantıklı söz içerir- metaforik ifade temsildedir (Roma imparatoru olarak Napolyon'dadır), bu kıyafetleri giyen Napolyon olarak temsil edilen gerçeklikte değil. Napolyon'un çok güçlü bir

21. Zihinde şekil almamış bir düşünceyi Sokrat tarzında sorgu yöntemiyle açığa çıkarma. (ç.n.)

figür olduğuna hiç şüphe yoktur. Retorisyen portrenin amacı, yaygın bir bilginin bu klasik kavramın tüm iyi niyetli çağrışımlarıyla Romalı bir gücün ışığına yerleştirilmesidir. Aslında bu kavram yok edilmesi zor biçimde güçlü ve zengindir. Napolyon sadece Romalı elbiseleri giyiyor olsa, eğer gerçeğe uygun portrelerinde bu kıyafetleri giymiyorsa ve *bu kıyafetlerin* kendisinin metaforik bir anlamı yoksa, bunu neden yaptığı dışında düşünecek şey azdır. Bir metaforun resmi neredeyse kesin olarak metaforik bir resim değildir. Bu, temsil biçimini içeriğinden ayırmanın önemli olmasının tam ya da kısmi sebebidir.

Şimdi bu gelişigüzel yansıtmaların ışığında bir önceki bölümde sıraladığımız örneklere dönebiliriz. Loran'ın Cezanne'ın eşinin portre şeması ile Lichtenstein'ın bu şemayı bir mantıksal kristalografi[22] örneği olarak ele aldığı farklı yapıların bir şekilde bozulması bir kez daha öğretici olacaktır. Aynı resim, portre bu iki betimlemenin öznesidir. Bir tanesinde şema gözün takip ettiği yolu az ya da çok işaret eder. Diğerinde amacın tamamen farklı olduğunu görürüz. Bu anlamda onu bir metafor olarak yorumlayabiliriz; daha önce olduğu gibi bir şema olarak *Madam Cezanne'ın Portresi*"dir. Bu, bir portrenin farklı şekilde tecelli etmesidir: Napolyon'unki gibi bu portre de bir yer değiştirme ve kimlik kazanır; bu, orijinal göndermelerle aydınlatılması anlamına gelir. Bu portreyi bir şema olarak görmek, dünyayı şemalaştırılmış bir yapı içerisinde gören sanatçıyı görmektir. İzleyicinin bu şekil değiştirmeye katılabilmesi için, elbette ki portreyi, Loran'ın şemasını, şema konseptinin yarattığı çeşitli çağrışımları bilmesi ve ardından portreyi bu çağrışımlarla birleştirmesi gerekir. Böylece sanat çalışması *tout court* bir betimlemeden çok, şekil değiştirici bir betimleme olarak kurulur. Bunun sanat çalışmalarında, bahsettiğim önemli yapıtta olduğu gibi, temsiller bilinçli olduğunda veya sanatçı öznesine şaşırtıcı ve etkileyici özellikler verdiğinde naif bir şekilde geçerli olduğunu düşünüyorum. Sanırım sanat yapıtını anlamak her zaman orada olan metaforu yakalamaktır. Örnekleri çeşitlendirmek için Gainsborough'un *St. James's Mall* adlı resmini düşünelim. Bu aslında gezintiye çıkan Kraliyet kadınlarının resmidir. Kadınlar aynı zamanda çiçekler ve allée [ağaçlı bir yol] içinde süzülen bir akıntıya dönüşür; resim bir boş zaman ve eğlence belgesinden çok bir zaman ve güzellik metaforu haline gelir. Yine de eğer tamamlanmışsa her bir sanat çalışması bir kuram örneğidir: Bir peygamber olarak Rembrandt, dışbükey bir ayna imgesi olarak Parmigianino, Herkül olarak Diocletion, kuzu olarak İsa. Fakat bence sanatın

22. *Kristalografi*: Kristalleri inceleyen ve sınıflandıran bilim dalı. (ç.n.)

en muhteşem metaforları, içinde izleyicinin kendini temsil edilen karakterin özellikleriyle özdeşleştiği ve kendi yaşamını orada gösterilen yaşamın özelliklerine göre gördüğü örneklerdir. Kendini sanat çalışmasının yaşam için bir metafor olduğu ve yaşamın şekil değiştirdiği bir yerde Anna Karenina veya Isabelle Archer, Elizabeth Bennett veya O olarak; ıhlamur içerken, Marabar mağaralarında, East Egg denizi sularına açılırken veya Red Chamber'da görmek... Şekil değiştirmelerin yapısı aslında inanmadır –ne tür bir haz getireceğine ve kandırma amaçlı olmayacağına– yapısına benzer. Fakat bu tür –mış gibi yapmalarda kişi her zaman olmaya çalıştığı kişi olmadığını ve– mış gibi yapmanın yapıldığında sona eren bir oyun gibi olduğunu bilmelidir. Ancak sanatsal metaforlar bir dereceye kadar doğru olduğundan farklıdır; kendini *Anna* olarak görmek bir şekilde Anna *olmaktır* ve birisinin kendi yaşamını *onun* yaşamı olarak görmesi onun gibi olma deneyimiyle değişmesidir. Bu sebeple sanatın bir ayna (dışbükey bir ayna) olduğu düşüncesinin bir temeli vardır; başlangıçta söylediğimiz gibi aynalar bize onlar olmadan kendimiz hakkında bilemeyeceğimiz şeyleri söyler ve kişinin kendini açığa vurma araçlarıdır. Kişi kendini Anna olarak görebilirse, elbette iyi bir kadın olmadığını, hatta kadın olmasının şart olmadığını, bir Rus olduğunu ve bir 19. yüzyıl insanı olduğunu düşünerek kendisi hakkında bir şey öğrenir. O kimliğin ne olduğu konusundaki düşüncelerinizi kendi kimliğinizden tamamen ayıramazsınız; kendinizin Anna olduğuna inanmak, hayatınızı cinsel bir tuzak ve kendinizi görev ve tutku arasında kalmış bir kurban olarak görmek, ancak buna inandığınızda gerçekleşir. Eğer sanat hayatın bazı zamanlarında bir metafor ise kişiye yabancı olmayan ve sanatın yardımıyla açığa çıkan bir deneyime yol açar. Sanat kişinin özne olmasıyla oluşan metaforik dönüşümün fiilen –tanıdık sanatsal illüzyon– sahneye konmasıdır: Eser ne ile ilgiliyse osunuzdur, büyüleyici bir kadına dönüşen sıradan bir insan.

Elbetteki bunlar büyük düşüncelerdir. Kişinin bu noktada sanatın kendisini neredeyse evrensel olarak büyük bir eyleme dönüştüren herneyse ona tutunmak zorunda kalacağı da kesindir. Güzelliğin büyük bir eylem olması gibi güzel nesneler yapmak da büyük bir eylemdir. Ancak sıklıkla gördüğümüz gibi estetik, sanatın kalbine nadiren dokunur ve büyük sanat yapıtlarına neredeyse hiç dokunmaz aslında genelllikle en güzel olan sanat değildir. Bu arındırıcı tartışmanın büyük bir kısmı benzer minimal örneklere, sade tuval karelerine, kaba kutulara ve tek çizgilere dayanır; şaheserler üzerine düşünüp taşınır. Ancak bu noktada

harikulade olandan bahsetmenin zor olmadığı, bir ya da iki aşikâr özelliğe işaret edildiği, sanat çalışmalarının çıkarımlarının retorik bağlamında kurulduğu yerde durmalıyız.

İlk olarak eğer sanat çalışmalarının yapısı metaforların yapısı ise veya bu yapıya çok yakınsa, bir sanat yapıtının yeniden düzenlenmesi veya özeti, katılımcı bir zihinle hiç bağdaşmaz ve çalışmanın içsel metaforunun hiçbir eleştirel yorumu, bir metaforun basitçe tanımladığı metaforun gücünde olamayacağından (tıpkı bir keder anındaki çığlığa tanımının bu çığlığın kendisine verilen tepkinin benzerini üretmemesi gibi) çalışmanın yerine geçemez. Kişinin çok beğendiği bir resmin ne anlama geldiğini açıklamasında her zaman bir tehlike vardır: Çünkü eser "hepsi bu kadar mı?" diyeceklere her zaman açıktır, yani onlara tavsiye edebilecekleri çok az şey verir. Birinin tanıma daha fazlasını ekleyerek bu söndürücü tepkiye yanıt vermeye çalışması her zaman aynı sorunun yeniden sorulması olasılığını yaratır. Bunun sebebi her zaman fazla olanın sadece birinin daha fazla kelimeyle gerçekleştirilebileceğini umduğu niteliksel bir abartma olmadığıdır. Bu daha çok metaforda kapsanan işin gücüdür ve güç *hissedilmesi* gereken bir şeydir. Metaforların belirtilmesi gereken daha geniş çağrışımları yoktur, belki bu anlamda birisi metaforu onun tüm çağrışımsal unsurlarına "açabilir." Ancak metaforun gücü bir kez daha bir atıflar listesi olarak metafordan tümden farklı bir mantıksal tür olan çağrışımsal eşdeğeri tarafından taşınır. Öyleyse metaforu bu geniş anlamda yorumlayan eleştiri, işin yerine geçen bir şey olarak tasarlanamaz. Eleştiri daha çok okur veya izleyiciyi her şeyden önce kavramların değişmesiyle kaybolabilecek veya yapıtın dışsal zorluklarıyla ulaşılamaz hale gelebilecek; kabul edilmiş kültürel donanımın yerleştirmede yetersiz olduğu yapıtın etkisine yanıt vermek için gereken bilgiyle donatmaya yarar. Genellikle söylendiği gibi metaforlar sadece eskimez; ayrıca bir şekilde ölürler ve bu durum, sıklıkla ciddi bir şekilde yeniden canlandırma gerektirir. Sanat tarihi ve edebiyat tarihi gibi alanların bu tür eserleri yeniden anlaşılabilir hale getirmesi en önemli özellikleridir.

Bu sebeple "yapıtın kendisine dikkat edilmesi gerektiği" düşüncesinde bir gerçeklik payı vardır; çünkü doğrudan deneyimin yerine geçebilecek bir şey yoktur ve olamaz. Bazı bilindik deneyci kuramlarda benzerinin olduğu söylenir ve yüzeysel bir okumayla bu benzerlik bir dereceye kadar sanat yapıtlarında ayırt edici olması beklenen şeyin altını kazar. Eğer kişi bu yüklemleri "kırmızı" olarak anlıyorsa ve ne kadar uzatılsa da hiçbir tanım benzer ilkel deneyimlere denk olmazsa, kırmızı

olma gibi temel özelliklerin doğrudan deneyimlenmesinin yerine geçebilecek bir şey yoktur. Bu benzerlik temelinde kişinin, deneyciliğin kanıtladığı ilkel niteliklerde olduğu gibi sanat yapıtlarında de benzersiz ve indirgenemez bir yön bulunduğunu iddia edebileceğine şüphe yoktur; *The Night Watch* [Gece Bekçisi]nin benzersiz niteliği, kırmızı rengin basit niteliği gibi evrenin temel unsurlarından biridir. Böylece sanatın benzersizliği konusunda bir açıklamamız olur! Bu ilgi çekici, ancak son tahlilde ikna edici olmayan bir kuramdır. İkna edici değildir; çünkü sanat yapıtlarının yapısı metaforların yapısına benzer ve *sanatsal* deneyim içsel olarak bu yapıyla ilgilidir. Bu bilişsel bir yanıttır ve basit özelliklerle temel karşılaşmalarımızdan tamamen farklı bir karmaşıklığı anlamayla ilgilidir. Anlamı bir konuda bilgi edinerek öğrenmek tıpkı kırmızı ile karşılaştığımızda bunu "kırmızı" renge uygulayabilmemiz gibi "Gece Bekçisi" ismini de uygulamamızı sağlar. Ancak bu veya başka bir resmi anlamak onu tanımlamaktan fazlasıdır. Tepkisel anlamanın tam da bu karmaşıklığı birçok durumda açık bir şekilde eleştiriciliğin arabulucuğuyla teşvik edilir. Bizi "yapıtın kendisine" yönlendirenlerin bir kısmının kafasındaki ikincil yapıtlara karşı çıkmak olduğundan, bir taraftan da yapıta ulaşma olasılığının karmaşıklığını ve eseri tanımlamak için kullandığımız dille eserin kendisini deneyimleme arasındaki karmaşık ilişkiyi göz ardı ederek ilkel deneyimlerle benzerlik kurmaya açık olanlar –karakteristik olarak sanatsal deneyime bir tür estetik leke veya bir patlama gibi davranan– onlardır.

Bir başka nokta daha var. Sanat çalışmalarının kimlik ve yapılarının türediği tarihsel ve genel olarak nedensel matrikslerden soyutlanmasını şiddetle eleştiriyorum. Bu sebeple "çalışmanın kendisi" tarihsel olmayan bir sanat kuramının hiçbir felsefi savunma yapamayacağı sanatsal ortamıyla birçok nedensel bağlantıyı gerektirir. Retoriksel gücün referanslarıyla şimdiye kadar desteklendiğinden çok daha güçlüdür. Yapıtın retoriği entimem, retoriksel sorular ve benzetmelerin tamamladığı kavramlara ulaşabilmeyi gerektirir; eser bu güç olmadan hissedilemez. Ancak bunun ötesinde sanırım retoriğin kendisi kasıtlı bir faaliyet olarak analitik bir gerçektir ve bunların ancak bazıları bunu yapabilir. Eğer doğruysa bu çalışma ve sanatçı arasındaki önemli bir ilişkiyi gösterir. Yani, bir kişinin diğerini retoriksel olarak esere tepki vereceği (belki de yanlış bir şekilde) aşamaya kadar ilerlettiği gerçeğine imalı bir gönderme vardır. Elbette ki "kasıtlı", "bilinçli" anlamına gelmez ve sanatçının bilinçaltında sanata gönderme yapan bir kuram için alan vardır, bu olmadan sanat ile amacı arasında kavramsal ilişkiler değişir, metaforlar

üretilmesi gerekir. Daha fazla irdelemeyeceğim psikoloji bu sebeple karışıktır.

Son olarak, bunlardan bahsederken metaforun yapısının içerikten çok betimlemenin bazı özellikleriyle ilgili olduğunu gözlemledim. Sanat çalışmalarıyla salt betimlemeler arasındaki farkın sadece basit bir içerik farkı olmamasının nedeni budur. Ayrıca yapıtın gücünün bir parçası o betimlemenin özellikleriyle içsel olarak bağlantılı olduğundan aynı içeriği olan başka bir betimlemenin neden tamamen yapıtın yerine geçemeyeceğini de açıklar. Bu, metaforların şimdiye kadar bahsettiğim mantıksal özelliklerinden daha fazlasına dikkat etmeden netleştirilemez. Metafor, geniş bir başlık olmasına karşın bir çeşit değerlendirme –en azından bu iddiaları söndürecek derecede etkili bir değerlendirme– yapma sorumluluğundan kaçamam.

Bu tartışmalarda görsel metaforları kasten ve taraflı bir şekilde vurguladım; çünkü görsel metaforlar varsa, iyi bir metaforik ifade ve anlam kuramı, dil ve görüntüler şeklindeki her iki ana betimleme sistemindeki görünümü de açıklayabilir. Bu sebeple metaforu olası kılan ikisine de yabancı bir şey olamaz; kişi iki sistemin de paylaştığı özelliklere dayanması gerektiğini düşünür. Örneğin metaforları basitçe gramer ve anlam açısından normal dışı cümle ve ifadeler olarak tanımlayan kuramlar vardır. Aslında, dilbilimsel metaforlar böyle olabilir ancak bir metaforun herhangi bir şekilde gramatik veya anlamsal olarak sapmış bir cümle veya ifade olabileceği konusunda şüphelerim var. Öyleyse nelere görüntüsel metaforlar diyoruz? Standart veya normal dışı resimler için mihenk taşı olabilecek bir görüntü "grameri" var mıdır? Ya da görüntüsel beceri dediğimiz dilbilimsel beceriyle karşılaştırılabilecek, bir şey var mıdır? Peki, bu iki yeterlik sistemi arasındaki bağlantı nedir? Eğer varsa, belki de görüntüsel beceri gramatik becerinin paraziti gibidir ve görüntüsel metaforlar tamamen gramatik beceriye gönderme yapılarak, gramatik olarak normal dışı metaforlara ait tek bir gramatik kuramın yolunu açacak şekilde açıklanabilir. Veya başka yol olabilir mi? Ya da sadece iki bağımsız sistem mi vardır? Bu sorular burada, sanat felsefesiyle yanıtlanacak sorular değildir. Onları sanat felsefesinin derin, merkezi soruları olarak başka bir yerde değerlendirdim. Burada onları sadece kuramsal taşralılığa karşı bir uyarı olarak ele aldım; çünkü iyi bir dilbilimsel metafor kuramımızın olması, iyi bir *metafor* kuramımızın olduğu anlamına gelmez. Bu arada tartışmamızı daha gramatik en azından dilbilimsel alanlarda sürdürmek, anlaşılırlığı bitirecektir. Dogmatik biçimde ileri sürülmüş birkaç gözlemle başlamama izin verin.

I. Metaforlar dilin yeşeren sürgünleri olmasına karşın, tıpkı edebi dilin ölmüş, katılaşmış metaforlardan oluşması gibi gündelik dilin işlemeyen metaforlar mezarlığı olduğu ileri sürülür. Bu bana tamamen yanlış geliyor. Günlük dil klişelerle doludur ve klişelerin ölü en azından oldukça bayatlamış metaforlar olduğu kesindir (hâlâ ölümden büyük uyku, zamandan bir nehir, yaşamdan bir rüya, tutkudan alev, erkeklerden domuz olarak bahsetmek ne kadar uygundur). Bununla birlikte klişeler konuşma diline deyişler olarak girer, belli bir duruma renk katan yılbaşı süslemeleri gibi ulaşılmış bilgeliği damıtıp meydana çıkarır. Onlar, tıpkı "Doğum günün kutlu olsun." veya "Sana bakmayı seviyorum." gibi anın ifadeleridir ve onları anlamak az ya da çok nerede ve ne zaman söylenmelerinin uygun olduğunu anlamaktır; bunun dilbilimsel beceri ile bir alakası yoktur daha çok kültürel beceriyle ilgilidir. Bu şekilde "su kaynıyor." gibi belli bir sıcaklığa erişen su için doğru olan ve kültürel becerinin edebi yönüyle hiçbir alakası olmayan *kalıp cümlelerden* ayrılmalıdırlar. "Su kaynıyor." cümlesi hiçbir zaman parlak bir mecaz olmamıştır, ancak henüz bayatlamamıştır da. Kimsenin keşfi değildir. Onu "Kanı kaynıyor." deyişi ile karşılaştırın. Bu, sıradanlaşmış, orta yaşlı bir metafordur; kişi onu kendisi icat etmese de korkarım ki bir yazar tarafından icat edilmiştir. "Lenfi kaynıyor" un ise şimdi bile metaforik bir değeri olmaması ilginçtir. Çünkü lenf, kan gibi metaforlar üretilen bir şey değildir. "Kanı kaynıyor." cümlesinin bir kalıp olduğuna ve "Su kaynıyor." cümlesinin kalıplaşmış söylem gibi genellikle klişeleşmiş metaforik bir yönünün olduğuna itiraz edilebilir. Bu, aşağıda açıklayacağım nedenlerle yanlıştır. Şimdilik "Su kaynıyor." cümlesinin "Suyun sıcaklığı 100 dereceye ulaştı." olarak netleştirilebileceğini gördüm, ancak benzer bir yerine koymayı "Kanı kaynıyor." cümlesi için yapamayız; söylemin öznesi hazırlanırken ölecektir. Genelde metaforların işareti de bu tarz yerine geçme ve açıklamanın bir kavramı anlamamıza olanak verdiğini düşündüğümüz netleştirmelere direnmektir. Bu durumda görüntüsel metaforlar içgüdüsel olarak kesin şekilde varsa görüntüsel klişeler olduğunu da söyleyebiliriz; ancak her görüntü ya biri ya da diğeri değildir. Birisi patlamayı gösteren bir metafor olarak, karakterin başının üzerine yıldız ve eğriler çizmeyi bulmuş ve bu çizgi roman klişelerinden birine dönüşmüştür; "yıldızları görmek" sözlü, diğeri de görüntüsel bir karşılık mıdır? Başının üzerinde yıldızlar olan bir adam resmi sadece başının üzerinde yıldızlar olan bir adam resmi de olabilir.

II. Sanırım metaforların normalden sapan ifadeler olduğu kuramı tam da bahsettiğim konuda bilgi verir: Metaforları benzer bir yaşam süreleri olmayan kalıpsal ifadelerden farklı olarak genç *ve* yaşlı diye ayırmak gerekir, zekice normalden sapma kavramı bunu en iyi ve yapısal biçimde gerçekleştirir. Normalden sapma kötü biçimlilik veya gramatik olmamadan farklıdır, istatistik değerlendirmelerle hiçbir bağlantısı yoktur. Bir metafor olan "zamanda bir ilmek" klişesi, daha iyisini buluncaya kadar edebi olan "denizde bir ilmek"[23] cümlesine göre daha sık kullanılır. Birisi denizde bir ilmekten bahsettiğinde saklanmış bir ilmek mi, etkisiz bir ilmek mi, sualtındaki bir ilmekten mi ya da neden bahseder? "Denizde ilmek iyidir." şeklinde net bir metafor yoktur, bunun sebebi cümlenin normal dışı olmasından mı kaynaklanır? Nasıl söyleyebiliriz? Kuramın kelimenin değil cümlenin bir özelliği olarak metaforlaşması doğru yolda olduğunu gösterir ve bu durum Nietzsche veya Derrida'nın kuramları üzerinde de bir sınırdır. Ancak normalden sapmanın nasıl tanımlanacağı soruna devam eder ve malzemeyi ilk olarak görüntülerin perspektifinden ele almanın işe yaradığını kanıtlar.

Napolyon'un Madame Récamier olarak resmedildiği bir resim düşünün. Napolyon sevimli İmparatorluk giysileri içinde beklenmedik şekilde David'in uzun bir kanepe boyunca uzanan Madam Récamier portresindeki gibidir. Kim bilir bu belki de onun erkekliğine yönelik bir karalama ya da Récamier'in tahtın arkasındaki güç olduğuna dair bir ima olarak sunulmuştur. Bunun anlam çıkartmayı izleyiciye bırakan zeki bir ressamın parlak düşüncesi olduğunu varsayalım. Resim ne kadar farklı görülse de Napolyon'un daha önce böyle resmedilmediği düşünüldüğünde çok da farklı değildir. Normal dışı kavramına vurgu yapmak için, tıpkı birçok Nazi'nin olduğu iddia edildiği gibi Napolyon ve arkadaşlarının da aslında travesti olduğunu hayal edelim. Odasının mahremiyetinde kadın çağdaşlarının güzel İmparatorluk giysilerinden giysin ve tombik bedenini David'in resminde görüldüğü gibi uzun bir kanepeye yerleştirsin. Aslında, o uzun kanepenin üzerinde, o giysiler içinde resmedilmeyi istediğinde normal dışılığı oldukça ileri bir aşamaya gelmiştir ve cinsel olarak yabancı giysiler içinde resmedildiği bir portreyi de büyük ihtimalle sevgililerinden birine göstermek üzere sipariş eder. Portrenin yapıldığını düşünün. Okurun

23. A stitch in brine.

fark edeceği gibi bu portreyi şimdi Napolyon'u Récamier olarak tanımladığımız örnekten ayrı düşünmek kaçınılmazdır. İkisi yan yana durmaktadır, ikisi de Napolyon'un kadın kıyafetleri içindeki resmidir. Birisi metafordur, diğeri değil. Eğer metafor normal dışıysa bu da normal dışı bir portredir, kendi içinde normal dışı olmayan diğeri normal dışılığın portresidir. Hangisinin hangisi olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Gerçekliğin bununla uzaktan yakından bir ilgisi olmadığı kesindir. Birisinin metaforik gerçekliği diğerinin metaforik olmayan gerçekliğiyle uyumludur ve aslında ikincisi Napolyon'u belki de bir şantaj girişimi olarak *gördüğü* ("Nasıl bulabilirler?") diğer portrenin metaforik anlatımını görmez hale getirebilir. Sanat çalışmalarının tamı tamına diğer tasvirlere benzemesi ya da hiçbirine benzemeyerek göze yardımcı hiçbir benzerlik sunmaması gibi, resimler de onlara gereksinim duyduğumuz her an birbirine benzer. Bu sorunun yanıtlanamaz olduğunu söylemiyorum, ancak normal dışının kuramcıları için küçük karışıklıklar yaratarak ıstırabı arttırmasam iyi olur. Bunun yerine, metaforların rutin mantıksal özelliklerinden bahsedecek ve bunların standart gramatik örneklerin bazıları fark edilebilir şekilde normal dışına çıkmadan bu mantıksal özellikleri paylaştıkları sürece normaldışılık ile ilgili hiçbir şey gerektirmeyeceğini ileri süreceğim. Eğer normal dışılarsa, bu durumda abnormalite için iyi bir mantıksal değerlendirme kriterimiz olacaktır.

III. "Suyu kaynadı." cümlesinde "kaynadı" sözcüğünü "100 dereceye ulaştı." şeklinde değiştirebiliyorken, "Kanı kaynadı." cümlesinde değiştirememiz, Türkçede "kaynadı" sözcüğünü muğlak bir sözcük yapar. Bununla birlikte bu muğlaklığın yüklemlerin literal ve metaforik kullanımlarının ayrımıyla kesiştiğini, bu yerine koyma başarısızlığının "Kanı kaynıyordu." örneğinde ortaya çıkmasının derin nedenleri olduğunu göz önünde bulundurmalıyım. Bu metaforların içlemle[24] ilgili bir yapıları olması ve bu yapıların işaretlerinden birinin eşdeğer ifadelerle yer değiştirmeye direnmesiyle ilgilidir. Üstte örneklendiği gibi yer değiştirmeler belirsiz olabilir, ancak mümkündür. Eğer T muğlak bir ifadeyse, aslında az ya da çok olasılıkla birbirleriyle yer değiştirmeyen; ancak T ile yer değiştirebilecek en azından iki ifade vardır ve bu T'nin muğlak olması anlamına gelir. Ancak bir bağlam içlemle ilgiliyse, hiçbir yer değiştirme meşru değildir. Metaforların yer değiştirmeye direndiği keşfi

24. *İçlem* (intension): Bir kavramın çağrıştırdığı niteliklerin veya taşıdığı özellikleri tümü. (ç.n.)

bildiğim kadarıyla, Romeo'nun, Juliet'in güneş olduğu şeklindeki metaforik seslenişi ile bunu görselleştiren öğrencim Josef Stern'e aittir. Aslında güneş, güneş sisteminin merkezinde yer alan sıcak gazlar kütlesidir. Ancak Juliet'in güneş sisteminin merkezinde yer alan sıcak bir gaz kütlesi olduğunu söylemek yanlış ve birisinin "güneş" ifadesindeki muğlaklık sebebiyle bir bağdaşmama olduğunu söylemesi de isterik bir komedi olur. Başka şekillerde muğlak olabilir; ancak Romeo aşkını güneş ile özdeşleştirirken muğlaklığa müsamaha göstermeyecektir. Kesin olan, "Kanı kaynadı." cümlesinin bir metafor mu (veya daha iyisi bir klişe) yoksa muğlak bir yüklemi olan tamı tamamına bir cümle mi olduğunun belirsizliğidir. Buna karar vermenin zor olmadığını düşünüyorum; çünkü cümle resimsel olarak çok kızgın şeklinde anlatılabilecek öznenin kanının "kaynamasını", öznenin kendisinin "kaynayan kanı" kadar çok belirtmez. Fakat özel durumları düşünmenin fazla bir yararı olmadığını düşünüyorum. Daha çok, kabaca Stern'in iddia ettiği gibi metaforik bağlamların aslında içlemle ilgili olduklarına dayanarak ve metaforik bir yapıyı anlamanın ilk filozofik adımın nedenini anlamak olduğunu ileri sürerek devam edeceğim. Yanıtı bulduğuma emin değilim, fakat bazı tahminlerim var.

Günümüzde felsefeciler özellikle gramer olarak normaldışı birçok bağlamı tanımlar. Bunlar *salve veritate* [gerçeği koruyan] bağlamlarda eşgöndergeli –veya eşzamanlı– ifadelerin olmaması yüzünden içlemseldir. Bu bağlamlar içerden ölçülemeyeceği için miktar belirlemenin, yer değiştirmenin diğer yüzü olması beklenebilirdi. Bu bağlamlar içinde içlemsel olarak en çok gözden geçirilen belki de "*m* kişisinin *s*'ye inandığı" cümlesidir. Örnek olarak, s "*a*, F'dir" cümlesi olsun. Bu durumda (*s* cümlesi tek başına verildiğinde bu önermelerin hiçbirinin gerçeği desteklemeyeceği kabul edilmesine karşın) *s* ne *a* ile *b*'nin aynı olduğu ne *m*'nin *b*'nin F olduğuna inandığı ne de *(Ex) m x'in F olduğuna inanır* gerçeğini sürdürür. Düşünce bağlamlarında görülen bu anomaliler, zihinsel söylem alanında kişinin, niteliğin "*s*" türü bir yapısı olduğunu kabul edebileceği ana kadar örneğin korku, arzu veya umut gibi herhangi zihinsel bir durumda olduğunun söylenebileceği zamanlarda sıklıkla görülebilir. Durum ne zaman böyle olsa, yerleşmiş *s* kanıtlanabilir şekilde içlemseldir ve bu mantıksal düşünce zemininde, içlemsellik "zihinsel olanın işareti" olur. Bu mümkündür, ancak burada zihinler hakkındaki tuhaf gerçeklerle uğraştığımızı söylemek aceleci olacaktır.

Etkileyici bir çeşitliliği olan bağlamlar zihinsel olarak anlaşılır olmasa da içlemseldir. Örneğin tek bir bağlam veya tüm bağlamlar için yapısal benzerliklere yönelen ("inanışların" kendisinin cümleler üzerinde cümle oluşturan işleyişler olarak kullanıldığı epistemik mantık yapıları dahil) tipik bağlamlar; bir kişinin alıntılandığı ve söylediğinin aktarıldığı ("... dedi" cümlesinin uyarı, umut, vadetme, iddia etme vb gibi kapsamlı konuşma eylemlerinden herhangi biri olarak özelleştirildiği) bağlamlar gibi. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde eğer metaforlar içlemsel ise, mecazdır. Aslında mecazlar iyi bir örnek oluşturur. Tümü karşılaştırma ve bir benzerlik hissi verir, ancak bir şeyin başka bir şeye benzediğinin söylendiği her cümle *ipso facto* [durum gereği] benzetme olmaz. Tip'in Fafnir veya Cerberus'a benzetilmesinden farklı olarak, "Tip Xerxes gibidir" bir benzetme değildir. Mevcut tüm içlemsel bağlamlar içerisinde detaylı bir sayım yapıp yapmadığımız sorgulanabilir. İçlemselliğin sadece, zihin veya bilince lıas olması beklenen bazı özelliklerle, içlemselliğin kolayca açıklanmasının engellenmesi için yeterince örnek olmasını isterdim.

Şimdi tüm bu farklı bağlamların neden içlemsel olduğunu açıklayan bazı genel açıklamaların, tüm bağlamların ve sadece onların paylaştığı bir çeşit özel gerçeklik durumunun olması gerektiğine inanıyorum. Genelleştirilemeyen içlem açıklamaları anlamlılık ve güç bakımından ne kadar parlak olsa da bu gerçeklik durumu soyutlanıncaya kadar, *ad hoc* (bu amaca yönelik olarak) ele alınmalıdır. Böylece en özenli düzenek olası dünya kümelerinin fazlasıyla yapay kavramlarını kullanarak, tipik bağlamlarla -bunlarla aynı yapıyı paylaşır görünen birçok başka kavramla- başa çıkmak üzere evrilir. Bu sebeple gerçek dünya hakkındaki bir şeyin muhtemelen doğru olduğu düşüncesini, bir şeyin (bazı olası dünyalarda) gerçekten doğru olduğu düşüncesiyle değiştiririz. Bu yaklaşımın faydalı olmaya devam edeceğine şüphe yoktur; çünkü hepsinden önce felsefeciler olası dünyaların içereceği türde teknik düzenekleri sever. Halihazırda uygulanmıyorsa da kısa süre içinde bu dünyada bazı cümleler için metaforik olarak gerçek demek yerine olası dünyalarda edebi gerçek denileceğine ve tipik mantık anlayışı için bir semantiğin yerine metaforlar için bir semantik planlanacağına inanmak için nedenimlerim var. Ancak ileri sürdüğüm gibi içlemselliğin *genel* bir açıklaması isteniyorsa, tüm parlaklığına ve aşırı tesadüfi anlayışına karşın olası bir dünya analizinin yaşayacağına inanmak zor olacaktır. Sanırım hiçbir zaman bir analizi reddetmek için ikna edici olmayan bu aşırı yapaylığın dışında, olası-bir-dünya yapısının *a*'nın *b* ile aynı olduğu tüm

durumlarda *m*'nin "*a*, F'dir" demesinin doğru ve "*b*, F'dir" demesinin yanlış olduğu örneklerde söylem bağlamlarını nasıl çözümlediğini görmenin zorluğunu anladım. Sunmak istediğim kuramın olası dünyalara referans veren satırlar boyunca gelişen semantik kuramların mimari hamlesiyle hiçbir ilgisi yoktur. Aslında daha doğaldır, bu bağlamları *nasıl algıladığımızla* ilgilidir ve şimdiye kadar söyleyebileceğim kadarıyla doğrudan söylemin kolayca atılan bir örneğini bile kapsamak için genelleştirilebilir. Kuramın sadece ana hatlarını sunacağım ve uygulamasının kabataslak örneklerini göstereceğim.

Kuram kısaca şöyledir: İçlemle ilgili bağlamların mantıksal garipliği, cümlenin yapısında yer alan kelimelerin içlemle ilgisi olmayan rutin söylemde genelde atıfta bulunduğu şeylere atıfta bulunmamalarıdır. Daha çok temsil edilen kelimelerle sıradan olarak atıfta bulundukları şeylerin biçimlerine yani kendi gerçeklik koşulları içerisinde temsile bir göndermede bulunurlar. Bu nedenle "*m* Frege'nin büyük bir filozof olduğuna inanıyor" dediğimizde, "*m Begriffschrifft* [Kavram Yazısı] nın yazarının büyük bir filozof olduğuna inanıyor", o Frege olmasına karşın aynı olmayacaktır. Bunun nedeni onu Frege'nin yazdığını biliyor olması değildir, bunu bilebilir ve *Begriffschrifft*'in yazarının büyük bir filozof olduğuna inanabilir. Bunun nedeni ne Frege'ye ne de *Begriffschrifft*'in yazarına atıfta bulunmamız değil, bunun yerine *m*'nin bir şeyi temsil ettiği biçimi çizmiş olmamızdır. Öne sürdüğümüz cümle, bir temsilin parçasıyla (bu örnekte) dünyanın *m* tarafından algılanış biçimiyle ilgilidir. İçlemsel bağlamlar ifadelerin kelimeleri kullanmalarından oldukça farklı bir şeyle ilgili olduğundan, yerini alma ve miktar belirlemenin engelleneceğinden endişe etmeye gerek yoktur. İçlemsel olmayan bağlamlara referans vererek kullandıklarıyla, aynı şeylere referans vererek kullandıkları arasında hiçbir bağlantı olmadığından böyledir. Ancak semantik oldukça karmaşıktır. Okurun, bu kuramın metafor örneğiyle ne güzel uyuştuğunu görmesi için bazı bağlamları yeniden gözden geçireceğim. Felsefeci olmayanlar doğrudan o tartışmaya atlayabilir.

Alıntılar: Oldukça kompleks olabilecek bir durumu ele alalım. Bir kişi konuşma sırasında kinayeli bir alıntı yapar. Benzer alıntıların retoriksel kullanımları, belki de alıntıyı fark etmesi beklenen izleyiciyi övmek içindir; çünkü alıntının kendisinin bilindik olması gerektiğinden alıntının bilinmesi göndermenin bilinmesine bağlıdır. Bilinir olmanın yarıçapı, bir topluluğu şekillendiren bir daire veya sınıf oluşturur, bu ister çağdaşları için Virgil'den Latince alıntı yapan (*Phineas Finn* adlı kitaptaki) Bay Daubeny ister Bob Dylan'dan alıntı yapan Mark Rudd

olsun. Benzer alıntıların her zaman metaforik bir yaratıcılığı vardır, alıntı zaten bir metaforsa alıntının kendisi herhangi bir metafordan daha yararcıdır. Genellikle alıntı şu andaki durumla alıntılanan ifadenin tasarladığı durum arasında fark edilebilir bir paralellik kurmak için yapılır. Rudd "Hava tahmincisine rüzgârın nereden eseceğini sormam gerekmiyor." derken, Bay Daubeny amaca uygun bilgeliğiyle basitçe "Grais pandetur ab urbe. [Bir Yunan şehrinden gelecek]" der. Ve herkes kendisini ıslah olmuş hisseder. Şimdi semantik ve genel metaforik uyumun karmaşık işlemlerine ulaşıldığını varsayalım: Alıntının farkına varılmış, durum özetlenmiş, konuşmacı çok derin bir gerçeği seslendirmiştir, benzerlikler aşikârdır veya aşikâr olması beklenir. Konuşmacı sözlerini yanlış alırsa, bu ihtiyaçların hiçbirisi değiştirilemez. Diyelim ki Bay Daubeny *Yunan şehri* yerine *Yunan tarihi*, Rudd ise *hava tahmincisi* yerine *metoroloji uzmanı* demiş olsun. İçinde özgün kaynaktaki söylenişin yer aldığı (Virgil, Dylan) dilbilimsel topluluklarda bir seçeneğin olması beklenebilir ve yazar alıntılayanın yanlış kullandığı kelimeleri kullanabilir. Örneğin "hava tahmincisi" ve "meteroloji uzmanı" aynı şeyi niteleyebilir ya da "Yunanistan" ve "Eski Yunanistan" aynı coğrafi alanı tanımlayabilir. Bu sebeple basit bir vezin tekniğiyle kelime seçimlerini meşrulaştırabilirler. Dylan'ın radikal underground tarza hiç uymayan alternatif "meteroloji uzmanı" kelimesini kullanışı kadar olmasa da seçmediklerinde bile bir seçimleri vardır. Temel nokta Virgil ve Dylan'ın konumunu tanımlayan ne olursa olsun, bu seçimin onları alıntılayanlar için geçerli olmadığıdır. Alıntılayanlar bu kelimeleri öne çıkarmalarındaki benzerlikleri vurgulamalı, şiirsel gerçekleri bildirmeli, toplumsal bağları sağlamlaştırmalı ve diğerleri gibi retorik sebepler ne olursa olsun kelimeleri doğru vermelidir.

Şimdi bunları düzenleyeceğim. Diyelim ki Q bir alıntı, F Q üzerinden P önermesine giden bir fonksiyon ve dinleyicilerine Q'dan bahsettiğinde P demek istediğini açıklayan bir konuşmacı olsun. Bu durumda Bay Daubeny Yunanistan'daki değil, İngiltere'deki küçük bir kasabadan bahsediyor olur; politik bir konuşmada İngiliz Kilisesi'nin devletten ayrılması mevzusunu açar. Her durumda, dinleyici işlevi fark eder ve Q ile P'yi değiştirdiği gibi değiştirir. Bu aşamaya kadar bu retorik bir başarıdır. Böyle bir durumda ne anlama gelirse gelsin P olarak Q'nun gerçek olduğunu varsayalım. Her durumda bu doğruysa, Q içindeki *t* teriminin *salve veritate* [gerçeği korumak] için bir *t* terimiyle yer değiştirmesinin gerçeği değiştirmemesi gerekir.

Alıntılama eylemlerinde her zaman bir söyleyene kesin bir göndermede bulunulur, hileli bir anlaşma durumunda ihmal edilebilen bir kaynak gösterme yapılır. Avam Kamarası üyeleri "Bir Yunan şehrinden gelecek." diyenin Virgil olduğunu tahmin edebilir. Eğer bizi yönlendirdiği cümle Q'nun kendisi ise, Q'nun işlevi oldukça basit olabilir. Bu sebeple "Babam yemeğin hazır olduğunu söyledi." cümlesi ilgili dinleyiciyi "yemek hazır" cümlesine yönlendirir. Böyle durumlarda retorik en düşük seviyededir veya yoktur, bu örnekte söyleyenin otorite kaynağını belirtmek için masaya çağıracak herhangi bir kişisi yoktur. Genel olarak, dinleyicinin algıladığı P, büyük oranda birbirine eş cümlelerden oluşan ve Q cümlesinin yeniden kurulduğu herhangi bir küme olabilir, *a*'nın *b*'ye "Babam 'yemeğin masada olduğunu söyledi"; b'nin ise *c*'ye kısaca "akşam yemeği masada" demesiyle değişen fazla bir şey yoktur. Alıntılamalarda genel olarak, alıntılayan bir cümleyi söyler ve ifade eder. Amaçlar retorik olduğunda dinleyicinin cümleyi bulmasını da sağlayacak işlevi bulmasını ister. Genellikle retorik tuzağa gelindiğinde dinleyicinin bir seçme şansı olur; her biri retorik eylemi farklı ancak başarılı bir iletişim kurulduğunda kabaca benzer yöntemlerle tamamlar. Ancak söylendiği gibi, alıntılayan kişinin böyle özgürlükleri yoktur. Alıntıladığı kelimeleri çeviri tarafından sağlanan, çevirilen cümlenin özgün cümle ile kasten izomorfik olduğu esnek sınırlar içerisinde Carnap'ın kelimeleriyle tekrarlamaya zorlanır. Durum ne olursa olsun, Virgil'den alıntı yapan Bay Daubeny oldukça karmaşık bir açıklama yapar. Bunun bazı gerçeklik koşulları Virgil'in kelimeleriyle, bazıları Virgil'in sözleri neyle ilgiliyse onunla ve bazıları Q'nun içerildiği cümle ile karşılanır. Ardından son iki gerçeklik koşulu kümesi arasındaki bağlantıya dayanan gerçeklik koşulları gelir. Karışıklık Bay Daubeny'nin sözlerinin alındığı farklı seviyelerden kaynaklanır. Bay Daubeny'nin sözleri bazı kelimelere gönderme yapar, hangi kelimelere gönderme yapılmak istenir, gönderme yaparken neyi kasteder vb. Bu sebeple imalı alıntısı, bir başkası için olduğu kadar, kolaylaştırdığı söylemde de oldukça kompleks bir rol oynar. Buradaki iddiam alıntı metinlerini içlemsel yapan önermeyi doğru yapan –eğer doğruysa– onun tekrarlaması gereken *kelimelerin* bazı özellikleridir. Sadece bu kelimeler alıntı metinleri dışında onlarla yer değiştirmek için hazırdır. İfadesi tam olarak içlemsel değildir, kısmen ne ile ilgili olduğu aynı zamanda kopyaladığı kelimelerin ne ile ilgili olduğuyla da ilgilidir. Bu kelimeler, daha önce olduğu gibi şeffaftır ve tek bir konuşma eylemi içerisindedir ve bunun sebebi Bay Daubeny'nin alıntıya ek olarak retoriksel işlevin alın-

tıyı yerleştirdiği cümleyi belirtmesi ve bunun da alıntının kendisinin diğeriyle yer değiştirebileceği bir konumda olmasını gerektirmesidir. Elbetteki salt alıntı semantiği daha basittir, kişinin kopyalamaya çalıştığı bir cümle kümesini kopyalamasını ve bu sırada seyircisinin amacının bu olduğunu bilmesini gerektirir. Bu sebeple tek gereken şey kişinin kullandığı kelimelerin bahsettiklerini tekrarlamasıdır. Ancak ben daha karmaşık bir durum istiyorum, kelimelerin kendi kendilerine oluşturduğu, bazılarının bütüne yönelik gerçeklik koşullarını karşılamak için kullandığı bir durum.

Tarzlar: Alıntısal bağlamlar, bir kelimenin neden basitçe eşanlamlısıyla yer değiştiremeyeceğini açıklamak için tüm içlemsel bağlamların dışarıda bırakılmasıyla oluşturulur. Gerçekten söylenen *ikinci* değil ilk kelimedir. Bu sebeple alıntısal bağlamların sınırları özen gerektirir. Ben de alıntısal bağlamlarla başlayacağım, çünkü onlar arasındaki benzerlikler düşünülebileceğinden daha çoktur. Kısaca, diğerleri için bir örnek olarak önce alıntısal bağlamları ardından tarz bağlamlarını ele alacağım. Tarzların, cümleler üzerindeki işlemler olarak tasvir edildiği ve bir tarz işlemcinin karıştırılmış bir cümleye bağlanmasıyla ortaya çıkan cümlelerin ancak karıştırılmış cümle bağlanan tarzın koşullarını sağlarsa doğru olması önemsiz bir gözlemdir. Bu sebeple bu tür cümleler bileşik cümlelerin bir özelliğiyle ilgilidir; bir özelliğiyle ilgiliyse gerçek, değilse yanlıştır. Bu, *o* cümleyle ilgilidir, bileşik cümleden bir terimin onunla eşgöndergesel bir başkasıyla yer değişmesiyle elde edilen diğeriyle ilgili değildir. Bu şekilde o cümlenin neyle ilgili olduğuyla ilgili değildir. Bir an Frege'nin "Sabah yıldızıyla akşam yıldızı aynıdır." şeklindeki ünlü cümlesiyle onun "Sabah yıldızı sabah yıldızıyla aynıdır." şeklindeki eşini düşünün. Sadece ikinci cümlenin gerekli olduğu düşünülür; fakat onun gerekliliği astronomik bir olgudan değil, yan yana duran terimlerin aynı olduğunu kanıtlamanın koşulu olan *a* eşittir *a* şemasını gerçekleştiren kanıtlardan türer. Ancak birinci cümle "mümkün"dür çünkü kanıt olarak sunulan cümle ne o şema ne de "*a* eşit değildir *a*" şemasıdır. Bu şemalardan birini kanıtlayan cümlelerin "mümkün" olmasının nedeni dünyanın herhangi bir özelliğinin üstün olmasında değil, kullanılan terimlerin üstün olmasındandır ve "Sabah yıldızının akşam yıldızıyla eş olması mümkündür." önermesi bileşik cümlenin kendisini doğru veya yanlış yapan bir şeye göndermede bulunarak değil, sadece terimlerle ilgili bu olgulara gönderme yapılarak doğrulanabilir. Bu yüzden birinin dünyadaki kimlikleri kurmasını mümkün kılan bu tür değerlendirmelerden bağımsızdır. Bu tarz cümleleri oluştu-

ran ve sadece onlarla ilgili olan terimler, bu cümlelerin neden içlemsel olduğunu ancak bu içlemsel cümleler dilin belli özellikleriyle doğru veya yanlış hale gelidiğinde açıklar. Bu konu başlığına böyle bakıldığında söylenecek fazla bir şey kalmaz, ancak tarzlar hakkında diğer açılardan daha fazlası söylenebilir. Benim ilgilendiğim de bu açılardır.

Elbetteki "gerekli", "olanaklı" ve "olanaksız" kelimelerinin üzerlerine nicelik döşedikleri çeşitli cümleleri içlemselleştirmeden bazı kullanımları olabilir. Bu sebeple örneğin evlenmesi mümkün dediğimde, buradaki cümlenin içleminin anlaşılması güçtür. Çünkü "olanaklı" kelimesinin "ortaya çıkışının" mantıksal tasvirinin cümle üzerinde bir işlem olması anlaşılır değildir. Ancak bu tür cümlelerin analizi karmaşık olmaya da eğilimlidir. "Smith'in evli olması mümkündür." cümlesini düşünün. Smith'in muhasebe şefi olduğunu varsayarak eğer Smith'in evli olması mümkünse muhasebe şefinin evli olması da eşit derecede mümkün olmalıdır, çünkü ikisi aynı adamdır. Fakat Smith aynı zamanda Bayan Smith'in kocasıdır ve Bayan Smith'in kocasının evli olması mümkün ve bu kişi Smith'in kendisi olduğundan ayrıca "Muhasebe şefinin evli olması mümkündür." cümlesiyle gramatik bir eşitliği varmış gibi göründüğünden, bunu *söylemek* tuhaf kaçacaktır. Bunun sebebi "mümkün" kelimesi nasıl tanımlanırsa tanımlansın Smith ile bir ilgisi olmayışıdır. Günümüzde ortaçağcılığa antika bir dönüşle "mümkün" kelimesi "...'nın özüyle çelişik olmayan" olarak algılanır. Bu, bu ifadeyi anlamanın derin bir yoluyken, öz kavramının tamımlamalar yerine bize göndermede bulunduğu debdebeli analizleri vardır. Öyle görünüyor ki "Bunun olması mümkün." cümlesi "Bunun olmayışı, bir tanımlama meselesi değildir." şeklinde okunabilir, bu Smith'i Bayan Smith'in kocası olarak tanımladığımızda yanlış gibi gelir çünkü Bayan Smith'in kocasının evli olması bir tanım meselesi olarak *görülür*. Ancak her halükârda, eğer "Mümkündür." cümlesi okunursa bizi tanımlara yönlendirir ve tanımlar neredeyse tamamen kelimelerden oluşur. Tekrar etmek gerekirse, "Mümkündür." cümlesi epistemik bir nitelendirme olarak ele alınabilir böylece "Smith'in evlenmiş olması mümkün." cümlesine "Herkes Smith'in evlendiğini söyleyebilir." veya "Smith hakkında bildiğimiz şey Smith'in evli olmasıyla tutarlıdır." şeklinde algılanabilir. Ancak "anlatmak" ve "bilmek" az ya da çok (örneğin düşünce gibi) bir bilişsellik durumunu ima eder ve benzer durum tanımları paradigmatik olarak içlemseldir. Burada yeniden yok saymanın "Herkes söyleyebilir." cümlesiyle veya bilişsel dürüstlüğün karşılaştırılabilir ifadeleriyle işaret edilen yarı gölgesinin gönderme yapılanın bir *koca* olduğu aydınlanma-

sıyla hayal edilmesi güçtür. Ayrıca ikincisi oldukça özel veya sınırlanmış anlamda ele alınmadıkça evli olduğu konusunda çok az şüphe kalır. Genellikle üslupsal kullanımları da olan terimlerin atipik kullanımı, oldukça net biçimde içlemsel bağlamlarla alakalı gerçeklik koşullarının özelleşmesinde bazı unsurlar üzerinde içlemlerin asalaksal bir duruşu olacak biçimde çözümlenebilir. Ancak burada benim işim bir katalog oluşturmak veya farklı durumları ortaya çıkarmak değildir.

Psikolojik Atıflar: Bileşik cümlelere dayanan içlemler olgunun keşfinden beri apaçıktır. Bu "inançlar", "umutlar", "korkular veya "düşünceler" gibi tipik zihinsel öncülerin yer aldığı cümlelerle, "*s'* dir" gibi bir cümle parçasıyla takip edilen ve s'nin kendisinin bir cümle olduğu durumlardır. Bunların hepsine "*m*, '*s*' diyor" analiziyle aynı şekilde ve doğrudan alıntılama ile aynı sınırlamalara maruz birer özne olarak yaklaşmak mümkündür. Bununla birlikte "*M*, bunun *s* olduğunu söylüyor." cümlesindeki "bu" kelimesinin daha yakın bir gramatik bağlantı önerdiği ve ikinci cümlenin *oratio obliqua* (dolaysız bir önerme) örneği olarak aslında *m*'nin *s* demesini gerektirmediği kesindir. Kişi tümü her şekilde *s anlamına gelen* kelimeler kullanabilir; hiçbir kelime kullanmadan *s* diyen iletişim biçimlerini kullanabilir vs. Durum ne olursa olsun, eğer m bunun s olduğunu söylüyorsa, bir şekilde ifade edilen, yazılan veya işaret edilen bazı özel cümleler olması gerekir ve bu cümle, kelime haznesi ve grameri cümlenin ne ile ilgili olduğunu söyler. Alıntısal bağlamlar bu yüzden içlemseldir. Bu sebeple "M bunun s olduğuna inanıyor." cümlesinin, "M 's'ye inanıyor." cümlesinin dolaysız bir önermesi olarak örneklenen bağlantıda direndiğini düşünebiliriz ve bunu s'nin m'nin inandığı s olarak özel bir cümle oluşunun göstergesi olarak alabiliriz. M'nin bir şey söylediği doğruysa cümlenin gerçek bir oluşumu olduğuna karşı çıkılabilir. Cümlenin gerçek oluşumu onun ağzından çıkar veya yazdığı kâğıtta belirir; bir cümle üretilmiştir. Ancak sadece inanılan bir cümle hakkında ne söylenebilir? Cümle nerededir? M'nin inandığı şeyi yazmanın bir cümle üreteceğini ve talebe boyun eğeceğini söyleyen zekice kuramlar mevcuttur. Ancak –bir cümleyi işaret ederek *–m bu*'na inanıyor demek istenilmesi düşündüğüm şeyin aşırı derecede tuhaf bir açıklamasıdır. İtirazım iyi niyetlidir.

Benim teorime göre, eğer *m s*'nin doğru olduğuna inanırsa, *m*'nin *s*'nin özgünleştirdiği cümlesel bir durumu vardır. S'nin dünyayı kendisinin örneklediği bir şekilde temsil edeceğine inanmak ve *s*'ye bir düşünce atfetmek, kısmen bir tasviri tanımlamaktır. Bu umut, korku ve diğerleri gibi tüm zihinsel tanımlamalar için geçerlidir. Bu durum dü-

şünceyi umut veya korkudan ayırma problemi yaratır fakat ben burada sadece bu durumların tasvirleriyle ilgileniyorum. Kısaca, zihnin cümlesel tasvirlerin yazılan cümlelerin kâğıt üzerinde veya konuşulan cümlelerin eterde harfi harfine belirmesi gibi bir ortam olduğunu ileri süreceğim. Psikolojik yazılar olarak kapsadıkları gerçeklik koşulları bir temsile göndermede bulunur (kişi benim çok ham olabilecek kuramımı reddederken bunu kabul edebilir); eğer içlemsellik sonunda bir tasvire göndermede bulunursa, içlemselliklerinin açıklaması bunu takip eder.

Metinler: Eğer bu ham analizleri genelleştirecek olursak, içlemsel bağlamlar bu şekildedir; çünkü formasyonuna girdikleri cümleler belli cümlelerle–veya belli tasvirlerle– ilgilidir ve o cümle veya tasvirlerin bu bağlamlar dışında çalışması için ilgili olmaları gereken şeylerle ilgili değildir. Alıntısal bağlamları tartışırken not edildiği gibi, içlemsel bağlamlar, özellikleri tümünün gerçeklik koşulları içinde anlamı olan cümlelerin birden fazla rolünün olabileceği gerçeğiyle karmaşıklaşabilir. Bu sebeple kişi alıntı yaparken kelimelere atıfta bulunmasının ötesinde onlarla bir anlaşma ifade edebilir; bileşik cümleden hem bahsedilmiş hem de cümle tek bir konuşma eyleminde kullanılmıştır. Kişi birinin s'ye inandığı gerçeğini kaydetmeyebilir; buna ek olarak inandığı şeyin doğru olduğunu söylemek isteyebilir ve bu aslında kişinin, düşüncenin içeriği olarak alıntıladığı cümlenin hakkını aramasıdır. Bu sebeple kendi amaçlarımız doğrultusunda mevcut teknolojiyi herkesten önce ele geçirmek için, bir cümle tek bir konuşma eylemi içinde saydam ve donuk olmalıdır; içlemsellik olgusunun yükselişi onun saydam olmayan bir rol veya konumda olmasına bağlıdır. Bunu belki de en net biçimde yazarın kastetmek istediği gerçekler neyse onu kastetmenin ötesinde –bir yanılsama yaratma, bir uyumu sürdürme, bir sözcük oyunu kurma, bir karakterle alay etme, bir anatema sunma gibi başka kelimeler kullanılsa başarısız olacak– yazınsal amaçlar için kullanmak üzere seçtiği kelimelerin yer aldığı yazınsal metinlerde görürüz. Metinlerin kendisi saydamlık kriterine göre bir dilde söylenebilecekler çevrildiği dilde de eşdeğer biçimde söylendiği oranda hiçbir problem yaratmayacak şekilde çevrildiğinde kaybolacak olan bu metinsel özelliklerdir. Belli mesafedeki *şeyler* olarak alınan ve parçaları diğer parçalarla olguları belirtmek veya doğruları sunmakla bir ilgisi olmayacak biçimde bağlantılandıran metinselliğin belli prensipleri metinlerin bu özellikleridir. Bu, kısmen neden orijinal çeviriyi yeniden düzenleme veya özete tercih ettiğimizi de açıklar. Böyle yaparız; çünkü yazarsal anlaşmazlık ve *sanat* diyelim, metnin yapıldığı sözlü materyalde yer alır.

Elbetteki sözlü materyal kendi anlamını da taşır. Sanırım bu donukluğun koşullarına referansta bulunarak biçime ait olanları ortaya çıkarırız. Her metinde ikisi de olduğundan, biçim ve içeriğin hangi şekilde ayrılamaz ve hangi biçimde farklı olduğunu açıklamak zor değildir. Ancak metin bir şey olarak çevrilemez; çünkü şeyler var olamaz. (Aklıma gelmişken Anakara'da metinlerle ilgili olarak kışkırtılan bu tehlikesiz mantıksal olgu, coşkulu metne tapınmanın [textolatry] şaşırtıcı selidir).

Metaforlar: Şimdi genelde en azından yorumlarının doğru veya yanlış olması bağlamında doğru veya yanlış olan ve belli özelliklere ek olarak donukluk koşullarıyla da bağlanan metaforlar hakkında ne söylendiğini görelim. "Erkekler domuzdur." şeklindeki küfürlü metaforu düşünün. Domuzlar, domuz etinin özel kaynaklarıdır, yine de erkekleri domuz olarak damgalayan kadınlar için saldırganlığın tanımlandığı merkez olmaktan uzaktır. Aslında domuzlar faydalıdır, iyi huylu hayvanlardır ancak domuzlarda var olduğu düşünülen ve insanlarda olmasının ahlaken iğrenç olduğuna inanılan bazı özellikler vardır. Bu metaforun gerçeklik koşullarının bazılarının öncülün bazı özellikleri tarafından oluşturulduğu anlamına gelir. Metafor "domuz" olarak domuzlar hakkında değil –bu ifade ile ilgili, günün deyimi olarak edindiği çağrışımlarla birlikte– erkekler hakkındadır ve önemli olan *bu ifade* olduğundan, bir başka kelime veya ifadenin metaforun dışladığı aşağılayıcı zehri taşıyacağının garantisi yoktur. Bununla birlikte başka bir durumda değiştirilebilir olan "domuzlar" şeffaflık çerçevesinde bu ifadelerle birlikte yer alabilir. Böylece bir metafor öznesini ve onu sunuş biçimini sunar. Buna ek olarak, öznenin bu şekilde sunuluşu başka bir şekilde yanlış ya da düz olarak ifade ediliyor olsa da doğrudur.

Elbetteki metaforların "sunuş biçiminin" günün kültürel çerçevelerinde anlam ve bağlantıları vardır. "Erkekler domuzdur." metaforunun belki de domuzların azlığı veya değeri sebebiyle aşağılayıcı olmadığı başka zaman ve kültürlerle bağlantısı olabilir. Mesela Sheakespeare'in zamanında Juliet güneş olarak tanımlandığında belki de bu onun temizliğini simgeliyordu. Ancak bu çağrışım güneş lekelerinin icat edildiği ve cennetsel bedenlerin mekanik kanunlara mahkûm gösterişsiz bedenler hale geldiği bir zamanda yaşayamaz. Bu nedenlerle, çevrilebilseler bile metaforlar iki ayrı dilin kültürel farklılığı sebebiyle çeviri sırasında bazı şeyler kazanır veya kaybeder. Bu sebeple metaforların alıntılar, üsluplar, önermesel tutumlar veya metinlerden daha olağandışı bir tarafı yoktur. Sonunda mantıksal dikkatimizi bir ifadenin kullanımından bahsedilişine aktardığımızda, normal dışında bir değişiklik yoktur.

Sanırım bu noktayı geçmişte bırakmak tedbirli bir tavır olmayacaktır. Çeşitli retorik mecazların semantiği üzerine çalışmak kabul edilebilir bir oyalanma olabilir; ancak bu teorinin hayranı –veya düşmanı– olabilecekler için bir alıştırma olsa daha iyidir. Bana göre, metaforların sanat çalışmalarında olması gerektiğini düşündüğüm bazı yapılarının olması yeterlidir; metaforlar sadece özneleri temsil etmez fakat temsil biçiminin özellikleri özneyi anlamaya katkıda bulunmalıdır. Her şeyden önce her metafor küçük bir şiir gibi olan basmakalıp bir söylemdir. Özellikleri aracılığıyla, metaforları küçük sanat yapıtları olarak tanımlarız.

Eğer Meyer Shapiro *üslubun* "ifade olarak adlandırdığımız tüm özelliklere" bir referans olduğunu ve Nelson Goodman ifadenin metaforik bir örneklem olduğunu söylerken haklıysa, retorik kavramından uzaklaşıp, ifade ve üslup kavramları üzerinden yolumuzu bulmaya çalışabiliriz. Böylece metafor bu üç kavramın ortak merkezi olabilir ve bunu kabul edersek, sanat kavramının kendisini retorik, üslup ve ifadenin büyük rol oynadığı bir analizle birleştirebiliriz. Ancak elbetteki bu üç kavram ne eştir ne de ortak öğeleri tarafından boşaltılmıştır ve tamamen kesişmedikleri alanları keşfetmek iyi olacaktır. İfade ve üslubun sanat felsefesiyle geleneksel –belki de yanlış anlaşılmış– bir bağı olduğu sürece, bunu yapmak için bir sebep gerekmez; ifade, retorik ve üslup arasındaki yolun ortasında yer alır göründüğünden, bu konuda Nelson Goodman'ın ifadenin metaforik örneklendirmeye indirgenebileceği – zaten yapıldığı gibi– şeklindeki etkileyici önerisini izleyeceğim. Metafor konu başlığı üzerinde ne yapabileceğimizi söyledikten sonra, ifadenin işleyişini örnekleme kavramını kurtarmak için yapılacak fazla bir şey kalmadığından ve ayrıntılara inmek için yüklü bir fikir olmadığından bu hareket hızla yapılmalıdır.

Örnekleme, tasvir etmenin en basit durumlarından biridir. Bir sınıftan örnek alınması ve sınıfı oluşturan özellikleri paylaştığı kesin olan bu örneğin içinden alındığı sınıfı temsil etmede kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Bu şekilde tasarlanan örnekler *e* bir *k* örneğidir ve *k*'nin çeşitli üyeleri vardır gerçeğini takip ettiği sürece daha geniş betimleme biçimlerindeki gibi belli sorular doğurmaz; aksi takdirde *e* bir örnek olmaz. Böylece her örnek kendi ismi yararına bir çeşit antolojik argüman kurar ve sonuçta, yanlış örnekler değil sadece yanlış biçimde örnek oldukları düşünülen şeyler vardır. Örneklendirme, betimleme aracının neyi temsil etmesi gerekiyorsa onun örneği olduğu durumu kapsayacağı şekilde genişletilebilir. Bir çizgi betimler ve o bir çizgidir; bir renk renktir; bir şekil şekildir; bir ses sestir ve betimlemeci bir dans veya bir filmdeki

hareket ise harekettir. Aslında örneklendirme Platon'un mimesis ile kastettiğine çok benzer, en iyi örneği bir oyun yazarının konuşmayı betimlemek için konuşma kullanmasıdır. Oyuncunun dudaklarından çıkan kelimeler konuşurken tasvir edilen karakteri oluşturan kelimelere dönüşür. Daha ayrıntılı açıklarsak, örneklendirmeler tasvirlerin temel bir sınıfını oluşturur, diğeri ilgili, gizli bir gerçekliğin yükselmesiyle sorulara olanak verenlerdir. Ancak bunlar sadece bir açıdan önemlidir, böylece örneklendirici tasvirleri analiz etmek yeterlidir. *a* örneklendirici biçimde *b*'yi tasvir eder eğer

(i) *a* ve *b* aynı yüklemi gösterir ve
(ii) *a*, *b*'yi gösterir ise
(iii) çünkü (i) doğrudur.

Sanat çalışmalarının diğer şeylerin yaptığı bazı benzer yüklemleri[25] göstermek için ortaya çıktığı gerçeği, sanat çalışmaları o yüklemleri göstermenin yanlış bir yolu olarak belirdiğinde çeşitli sorunlara yol açar. Bu, özellikle geleneksel olarak ifade kavramıyla bağlantılı örnekler aktarıldığında ortaya çıkar, sorgulanan yüklem duygulanmanın sözcük dağarcığından gelir. Bir müzik parçası veya şiirin "üzüntülüdür" yüklemiyle ifade edilmesi tuhaf bulunur. Veya kaybolmuş bir aşkı ve harcanmış olanakları hatırlayan birisiyle aynı yüklemin kullanılması. Ruhu olmayan bir şey nasıl üzgün olabilir? Standart felsefi "Müzik üzüntülüdür." önermesi bazı nedensel iddialar ya bestecinin üzüntüsünü müzikle ya da daha az yetenekli olan bir başkasının kendisininkini gözyaşları ve uzağa dalmalarla ifade ettiği veya müzik onu duyanın yüreğinde üzüntünün yükselmesine neden olduğu için eksiltili bir cümledir. Bu kuramlar oldukça hoş olmasına karşın müzikolojik ve fenemonolojik buluşlarda yaşama şansları yoktur; çünkü besteci bu müziği yazarken üzgün değildir ve üzgün olsa bile müzik dinleyicilerinde büyük bir melankoli yaratmaz veya hiç melankoli yaratmaz. Aslında bir müzik parçası –Country Gardens gibi hiç üzgün olmayan bir parça olsa da– üzüntü yaratabilir. Kişi bir parçayı dinleyince kendini üzgün hissedebilir; çünkü anaokulunda öğretmeninin bu parçayı çaldığını hatırlayabilir. Bu durum mükemmel bir biçimde genellenebilir. Bir ressam bir adama olan dostluğunu, onun en sevdiği köpeğin portresini yaparak gösterebilir; resim, dostluğun bir ifadesidir, ancak sonuç olarak dostluğu ifade etmez. Ressam, bu dostluğu örneğin o adamın çimlerini biçe-

25. *Yüklem* (predicate): Bir önerme ya da yargıda özne üzerine söylenen, onu evetleyen ya da değilleyen, özneye yüklenen şey; haber. Mantıkta P ile gösterilir. (ç.n.)

rek de gösterebilir ve biçilmiş çim tıpkı köpeğin portresinde olduğu gibi bir dostluk ifadesi olabilir. Fakat tahmin edilebileceği gibi *bu* bir sanat yapıtı olmadığı gibi dostluk veya başka bir şeyi de nadiren ifade eder. Uygulamaya çalıştığımız ifade kavramı için nedensel anlamda köpeğin portresiyle aynı olmasına karşın birinciler tasvirken, biçilmiş çim tasvir değildir. Bu durumda biçilmiş çim, dostluğu ifade etse de bunu nedensel kaynaktan farklı başka bir sebep için yapar. Bu eğer gözyaşları yerine aynı şekilde bestecinin üzüntüsünü ifade ediyorsa, üzüntülü müzik için de geçerlidir. Aynı açıklama tarzını kabul ettikleri oranda her biri bir ifadedir, ancak müzikte bu olgunun ötesinde bir şey olmalıdır. Veya neden gözyaşlarının kendi başlarına birer sanat yapıtı olup olmadığını düşünmeliyiz. Bunun ötesinde müziği sanatçı hakkında bir şey bilmeden üzüntülü olarak tanımlar, sanat çalışmalarının en etkileyici özelliklerini algılarız. Yapıtı tanımlamamızda bu eksik bilgimizin bir etkisi yoktur. Ancak bu bizi müziğin üzüntülü olduğuna nasıl karar verdiğimiz ve bir kişinin "üzüntülü"yü nasıl gösterdiği sorusuna götürür. Bunun yanıtını bilmemizin yararlı olacağı kesindir, bir kere yanıtladığımızda müziğin üzüntüyü *örneklediğini* söyleyebiliriz. Şimdi verilen analizler, üzüntülü şeyler grubunu anlatır ve gösterme de bir betimleme biçimi olduğundan, müzik *etkileyici* olduğu oranda betimleyicidir. Müziğin anlamlılığı, geniş oranda kabul görür ve betimlemeci özelliği tartışılırken, bu iki tavrın çelişkilerini ortaya sermek uygun olur. Bu durumda daha çok örneklendirmenin nasıl yorumlanacağı sorusu ortaya çıkar ve Goodman'ın örneklendirmenin bir metafor olarak yorumlanacağı kuramı -ki bu bir resmin metaforik olarak "üzüntülüdür"ü örneklemesidir- gerçekten ilginçtir. Bunu kısaca açıklamaya çalışacağım.

İfade edici yüklemlerin sanat yapıtları için asla tamı tamına doğru olmadığı sonucuna ulaşmak bir şanssızlıktır. Her heykelin bir ağırlığı, her resmin bir uzamı vardır; ancak her heykel bir ağırlık ve her resim de bir uzam ifade etmez. "Metaforik olarak örneklendirilmişten", "gerçekten örneklenmemişe" geçiş, "metaforik olarak gerçek"ten "gerçekten yanlışa" geçişin bir benzeridir. Burada sanırım, kötü çıkarsama felsefecilerin heykel ve resimleri kategorik olarak yanlış ifade eden anlamlı yüklemler üzerinde kısıtlı olarak sabitlenmesiyle korunur. Aslında bu yüklemler bizim psikolojik söz dağarcığımızdan çıkar ve resimleri bunlarla giydirme acıklı bir safsata örneğidir. Bununla birlikte, yüklemlerin kategorik olarak yanlış *olmadığı* bireylerde bile, sonucun kendisi kötüdür. Bir oyuncu, bir müziği çalan kişi belki de yönetmen veya notasyon

öyle olduğunda üzüntüyü -veya mutluluğu- ifade edebilir ve aslında ifade ettiği üzüntü ve mutluluğa dönüşmeden de gerçekten üzücü veya mutluluk verici olabilir; yani o anda içsel durumu ne olursa olsun bunları istenilen şekilde sunabilir. Ancak önemli olan duygusal yüklemlerin anlamlandırıcı yüklem çeşitliliğini yok etmemesidir. Aynı zamanda anlamlandırıcı yüklemler olarak kullanılan duygusal yüklemlerle birlikte hareket eden nedensel tezler gibi herhangi bir şeyin diğer anlamlandırıcı yüklemler için doğru olduğunu varsaymak olağandışı olacaktır. Bir resim ağırlığı remettiğinde, bunu *kendi* ağırlığıyla yapmaz. Yine de metaforik olarak örneklediğini genel anlamıyla da örnekler. Beauvais katedralinin (iyi ki) dikey bir yapısı vardır. Kısmen sütunları birbirinden ayıran uzaklığın, onlardan oluşan tanozun yüksekliğine oranıyla açıklanan bir yöntemle dikeyliği de ifade eder. Aslında Beauvais'in dikeyliği anlam açısından ele alındığında bir metafordur. Genel olarak ele alındığında, mimari yapıları ilgilendiren yaşamsal faktörlerden biri yerçekimi, sürtünme, baskı, gerilim vb terimler açısından ele alınmasıdır.

Bu tür yüklemleri, mantığı bir bölüm önce anlatılan sanatsal yüklemler içinde "üzüntülüdür"ü sınıflandırdığımız gibi sınıflandırmak mümkündür. Gerçekte belki de dilde zaman zaman böyle bir kullanıma zorlanmayan bir yüklem yoktur. Bununla birlikte bu asimilasyona karşı en azından iki önerme vardır. İlki daha belirgin bir örneğin kullanımıyla ileri sürülür: Bir resim sanatsal olarak apaçık güçlü bir resim olmadan da gücü *ifade edebilir*. Bir çizim çabuk bir çizim olmasa da (doğru olduğunda çabucak çizildiğini göstermesi gerekmez) çabukluğu ifade edebilir. Bu örnekler sonsuza doğru genişletilebilir: Bir çalışma her şeyden önce, sanatsal yüklemler bu değişimleri kabul etmese de zayıfça, beceriksizce veya anlaşılmaz bir biçimde de olsa ne ifade ediyorsa onu ifade etmelidir. İkinci önerme, sanatsal eylemlerin değerlendirmeleri ima ettiğidir, bu sebeple bir resmi güçlü olarak tanımlamak aslında onu bir parça övmektir. Ancak bu durum ifade edici yüklemler için aynı mantıksal bağlamda doğru değildir. Bir kişi bunun iyi mi yoksa kötü mü olduğu sorusunu bir kenara bırakarak Beauvais katedralinin dikeyliği ifade ettiğini söyleyebilir. Ancak bunların hepsinden farklı olarak benim iddiam -eğer Goodman haklıysa- bir resim gücü ifade ediyor demek sıradan bir yüklemin metaforik kullanımı iken, bir resmi güçlü olarak adlandırmanın sanat dünyasına ait bir yüklemin uyarlanması olduğudur. Beauvais'i dikeyliği için öven veya dikeyliği onu övmek için kullanan biri, elbetteki onu dik bir şekilde durduğu için övmüyordur. Ancak dikeyliği bir sanat dünyası yüklemi olarak kullanmak -bazı bi-

nalar bunu örneklerken, bazıları örneklemez– Beauvais'in dikeyliği ifade edip etmediği ve sanat dünyasının dikeyliğinin metaforik bir çağrışım taşıyıp taşımadığı sorusunu gündeme getirir. Eğer Meyer Shapiro'nun üslup çalışmalarının biçim ve ifade ilişkisiyle bağlantılı olduğu önermesi doğruysa, burada üslubun kavramsal sınırlarını açmaya başlayabiliriz. Belki de aslında bu sınırı açmayı reddedemeyiz; çünkü bir işin neyi ifade ettiğini, bunu nasıl yaptığından ayırmak kolay değildir. Bu, belki de ifade olanın sanatsal söz dağarcığı tarafından asimilasyonuna karşı elde edeceğimiz en iyi önerme olan üçüncü önermeyi açığa çıkarır; sanatsal yüklemler ifadenin açıklanmasının bir parçası olarak kendileri dahil olur. "Şematik" Lichtenstein'a uygulandığında sanatsal, Loran'a uygulandığında gerçeğe uygun bir yüklemdir; ancak ilkinin şematizmi ifadesinin oluştuğu metaforun herhangi bir tanımına dahildir. Bu sebeple, yeniden Beauvais'e dönersek, onun görkemli dikeyliği sanatsal bir özellik olarak düşünülebilir. Ancak sadece ruhun yükselmesi için bir metafor olarak ele alındığında ifade edici bir özellik olarak hissedilebilir. Elbette ki bu hissetmeden anlaşılabildiği gibi, hissederek de anlaşılabilir. Hiç kuşkusuz bunun Goodman tarafından kabul edilip edilmeyeceği de soru işaretidir. Metaforik örneklendirme önerisini, bir eser neyi ifade ediyorsa onun metaforudur düşüncesi haline getirdim; ancak Goodman'ın tüm bir ifade kavramını iki önemli semantik nosyon olan örneklendirme ve ispatlamaya indirgeyerek psikolojik yöntemlerden arındırması onun büyüklüğüdür. Tanımları diğer yazarlarla bağdaştırmak yerine, anahtar örneğimize dönelim ve kuramımız için onunla çalışalım.

Madam Cezanne'ın Portresi ile şemasının metaforik değişiminin, resmin gösterdiği şey ile ilgili ifadesini açığa çıkardığını iddia etmiştim. Ne ifade edildiğini anlamak için Cezanne'ın –bu vahşi, duygusal adamın– tutku gelgitlerine neden olan *eşini* bile bir dağ, Provans'da bir *çiftlik evi*, bir elma veya görüntüsel bir keşif nesnesiymiş gibi bir tema olarak kullandığı resminin merkezindeki metaforu araştırmalıyız. Lichtenstein'ın çalışması bu yaklaşımın bir karikatürüdür; ancak resmin kendisi kısmen kendine gönderme yapacak şekilde, nesnelerin hatta sevgi nesnelerinin bile nasıl resmedilmesi gerektiğini ifade eder. Bu gözleri olup, hisleri olmadan doğan biri gibidir. Bir keresinde Giacometti bana dünyayı elleri olmadan doğan, dokunma duygusu olmayan biri içinmiş gibi saf bir şekilde görselleştirmeye çalıştığını söylemişti. Resim muhtemelen (kuramın lehine olacak şekilde) Cezanne'ın çalışmanın öznesine yönelik, önerdiğim imalı yol haricinde resme girmeyen

hislerini ifade etmeyecektir. Resim bize, göstermenin bir yolunu sunar ve bir örnek olmanın dışında resim için bir metafor olarak da alınabilir (bu yazınsal olarak örneklendirici olan bir şeyin metaforik olarak da örneklendirici olduğuna güzel bir örnektir).

Bir Tema Olarak Madam Cezanne'ın (ünlü portreyi adlandırabileceğimiz şekilde) Rembrandt'ın ünlü Bathseba olarak Hendrijke Stoeffels portresiyle karşılaştırılması ilginç olabilir, Hendrijke'nin Rembrandt için anlamı, karısının Cezanne için anlamı gibidir. Resmin öznesinin Bathseba'dan çok, Hendrijke olduğunu varsayıyorum, böylece bu tasvirin merkezinde kendiliğinden metaforik bir yapı oluşur. Bu eserle ilgili olarak Kenneth Clark "Kişi Hendrijke'nin bu aşkla güzel görünen yuvarlak, sağlam bedeninin cesur modelliğine bakar." şeklinde yazmıştır. (Rembrandt: Giriş, s. 101) Yani bir sanat yapıtıyla karşı karşıyayız ve bir sanat yapıtı dışında böyle bir cümlenin anlamlı olmayacağını düşünmeye çalışan izleyicide başka hiçbir şey bu kadar hızlı bir şekilde netleşmez. Eğer haklıysam –bu tanımı bir sanat yapıtı dışında hiçbir şey karşılayamıyorsa– sanat ve sanatın dilleri hakkında onları yakından inceleyerek bir şeyler öğrenebilmek durumundayız. "Cesurca modellik yapmak", ressamın bedende resimleşmeden önce korkabileceği bir şey olduğunu ima eder. Ancak kabullenmesi güç bir gerçekle karşılaştığımızda korkarız. Bazı sapkınlıklar atfetmediğimiz sürece Bridge Bardot'nun portre ressamlarının onun muhteşem güzelliğinden korkacakları bir şey yoktur. Bu sebeple her ne kadar onun Rembrandt'a modellik etmesini "cesurca" diye tanımlasak da bu uygun bir nitelendirme olmayacaktır. Ancak diyelim ki karmaşık geometrik bir yüzey gibi davranılan Madam Cezanne'da olduğu gibi serinkanlılıkla ve ilgisizce ele alınan öznenin portresinde korkacak ya da korkmayacak hiçbir yer yoktur. Bu sebeple böyle bir zarfın "cesurca" örneğindeki gibi mantıksal uygulanabilirliği, bu iki kadına bakarken iki sanatçının sanatçı olarak birbirinden nasıl farklılaştığını göstermek için yeterlidir. Rembrandt derisi yüzülmüş gövdeler, kadavralar, yaşlı, hasta, kör insanlar, merhamet duyulacak nesneler gibi kasap, anatomist, yaşlılık hastalıkları uzmanı veya Budistler olmayan hassas insanların çekinebileceği birçok şeyi resmetmiştir. Bunların her birini çekinmeden resmetmiş olması derin hümanizmasının ve bir insan olarak Katolik sevecenliğinin işaretidir. Bu nesneleri sevecenliğini ve hümanizmasını çekinmeden resmedebilmek için seçmiş gibidir. Gövdeler, bir kasabın resmedeceği veya resmetmek isteyeceği şekilde resmedilmemiştir; kadavralar anatomistlerin fazla bir şey öğrenebileceği şekilde değildir; anatomi derslerinin

resmini yapmıştır; ancak resimler anotomi dersi değildir. Hendrijke örneğinde çekinilmesi gereken yaşın işaretleri ve bunların bedende nasıl resmedildiğidir. Bir erkek orta yaşlı bir kadını aşağılayıcı bir biçimde resmedebilir ancak cesurca değil (Diane Arbus'un fotoğrafları bu anlamda cesurdur); çünkü aşağılamaya kararlı olan kişi çekinmez: Katları, kırışıklıkları ve sarkmış göğüsleri, kadını eski bir çanta gibi göstermek için resmeder, önem verdiği budur. Ancak Rembrandt bunlara önem vermez, onları öylece orada bırakır çünkü onlar sevdiği kadına aittir. O kadın, üzerindeki o yaşam izleriyle bir kralı onu elde etmek için cinayet işleyecek kadar baştan çıkarabilecek güzellikteki Bathseba'dır. Yapıtın metaforu budur: O kısa, bodur, kralın gözbebeği kadını *aşkın ifadesi* olarak göstermek; tıpkı kısa, bodur bir Amsterdamlı kadını aşağılayarak kısa, bodur Amsterdamlı bir kadın olarak gösterip hor görmek gibi (Neden onu rahat bırakmıyorsun?). Bu durum tam da İsa'nın kadavra olarak gösterilmesiyle karşılaştırılabilir. Mantegna[26] İsa'yı kadavra olarak öyle güçlü bir şekilde resmetmiştir ki bu figürü aynı şekilde resmetmek isteyen herkes Mantegna'nın perspektifini kullanmıştır. Bu durumda resim güzelliğin sınırsızlığını, kurtuluşun gerçekliğini ve kutsal aşkın gücünü ifade eder. Bağımsız birer gerçek olarak, Rembrandt'ın Hendrijke'yi sevdiğini ve Cezanne'ın karısına Provanslı bir tutku duyduğunu biliyoruz. Ancak bu resimlerin ifade ettiklerinin bu bilgiyle hiçbir ilgisi yoktur. Hendrijke çıplak teniyle gösterilmiştir, Madam Cezanne ise tam tersi. O yaş ve gençliğe dair niteliklere hiçbir gönderme yapılamayacak bir şekilde sunulmuştur ve sunuluş biçiminde onun iç dünyası ve düşünce biçimi hakkında konuşmamız mümkün değildir.

Onu Cezanne'ın başka bir teması olan iskambil oyuncuları bağlamında düşünelim. Bu geometrik usullerle çalışan bir göz için ilgi çekici bir konudur. İskambil oyunları ilgi çekicidir, sıklıkla ciddi bahislere girilir, yeteneğe veya hileye bağlı olarak oynanır. Oyun masası yaşamın bir metaforudur, kâğıdın açıldığı an gerçekliğin bir anıdır. Caravaggio'nun resminde Saint Matthew usta iskambil oyuncularıyla gösterilir. Jan Steen'in iskambil oyuncuları cehennemdeymiş gibidirler, bir elleriyle bir bira maşrapasını ya da bir göğsü tutarken, diğer elleriyle masaya kâğıt atarlar. Onun iskambil oyuncular sefih ve mutludur. Ancak Cezanne'ın iskambil oyuncuları bunların hiçbiri değildir; onlar pelerinleri ve melon şapkaları altında birer patlıcan gibidir. Herhangi bir psikolojik ilgiden yoksundurlar, iç dünyaları yoktur, bu resimler "insan karakterinin zengin açıklamaları" değildir. Bunlara zıt olarak Cezanne'ın resmettiği Aziz

26. *Andrea Mantegna* (1431-1516): İtalyan Rönesans dönemi ressamı.

Victoria dağı neredeyse canlıdır. Bildiğimiz gibi Cezanne natürmortları için model olarak mumdan meyveler kullanmıştır; bu durumda iskambil oyuncularının resimleri için de cansız mankenleri kullanmış olması tutarlı olacaktır. Cezanne'ın bir paradigma sanatçısı olduğunu düşünen Roger Fry'ın, onun resimlerindeki psikolojik içerik yokluğunu, saf bir resim özellliği olarak olumlu biçimde görmesi tesadüfi değildir. Bu sebeple Rembrandt'ın resimlerinin psikolojik kirliliğinden hayıflanma konusunda yardımcı olamaz, hatta Rembrandt'ın psikolojik endişelerini romanlara ayırıp resimlerini saf bir hale getirse daha iyi bir ressam olacağını söyler. Ancak benim iddiam, bunların metaforlardaki farklılıklar olduğu ve Cezanne'ın resimlerinin Rembrandt'ınkinden daha az ifade edici olmadığıdır.

Romanlarda da -aynı şekilde bir üslup meselesi olarak- biçim ve içerik arasında benzer bir bağlantı bulunabilir. Hemingway'in karakterleri Cezanne'ın iskambil oyuncuları gibi basit ve geometriktir ve onları ifade eden cümlelerin basitliği düşünüldüğünde başka türlü olmaları da zordur. Buna karşın Proust, uzunluğu ve bükülebilirliği olan cümleler, karşılıklı dengelenmiş özellikler kullanır. Bu cümleler Proust'un karakterlerinin incelikli, zekice, içe dönük ve genellikle nörotik iç dünyalarıyla uyumludur. Onun karakterlerinin iç dünyaları her bir duruşun bir anlam taşıdığı dünyalardır, örneğin anlatıcının kız kardeşlerinin Swann'a açık bir komplimanda bulunduğu dialog, Proust üslubu bir kinayedir. Proust'un Hemingway'in cümlelerine yönelik kıskançlığı hakkında bir şeyler yazmaya çalıştığınızı düşünün. Veya James'in yoğun ve jelatinimsi düzyazısının, onun ilgilendiği şey olan bireysel karakterlerin yoğunlaşma noktaları olduğu hissiyatını düşünün. "Bayan Brookingham'ın çizim odasının sözbirliği etmiş kiracıları, başka her şeyden çok birbirlerinin tereddütleriyle ilgilenmektedir." şeklinde yazdığı *The Awkward Age*'de bunu mükemmel şekilde örnekler. James'in karakterlerinin hepsi tereddütler yardımıyla iletişim kurar ve düzyazı bunu gösterir; bunun Rebellaisçi sözdizimi, Johnsoncu simetriler veya Şekspiryen abartı ile yapıldığını düşünün.[27] Örneklerin incelenmesiyle ulaşılacak daha ileri bir nokta yoktur. Buradaki felsefi nokta, bir şey temsil edildiği yol ve temsil edilen konu ile bağlantılı olarak ele alındığında ifade kavramının metafor kavramına indirgenebileceğidir.

Üslup teriminin etimolojik kökeni, Latince *stilus* -yazmak için kullanılan sivri uçlu araç- kelimesidir. Onun özel yazınsal kullanımı onu bir benzeri olan *stimulus* (nokta, dürtü) dan ve *instigare* (dürtmek) den

27. *François Rebelais* (1494-1593): Fransız roman yazarı, doktor, humanist. *Samuel Johnson* (1709-1784): İngiliz yazar.

ayırır. Aslında biçim ve daha az yüceltilmiş fonksiyonlarının çağrıştırdığı haylaz sesler, o zamanın gramatolojik fantezistini cinsel olarak eğlendirir. Bununla birlikte *stilus* bizim için ilgi çekici bir temsil aracıdır ve bunun ötesinde yazdığı yüzeyler üzerinde kendi karakterinden bir şey azletme özelliğiyle ilgi çekicidir. Burada kurşun kalemin kâğıt üzerinde bıraktığı dişli satır, pastelin taş üzerinde bıraktığı pürüzlü satır, metal levhalar üzerinde iz bırakan oyma kalemi gibi durgun paslı satır, fırçalar tarafından çizilen değişik satırlar, koyu pigmentlerin sopayla karıştırıldığı satırlar, bir sopanın ucundan damlatılan boyayla yapılan damlatma satırları gibi satırların farklı stilus düzenleriyle oluşan belli özelliklerine göndermede bulunuyorum. Sanki neyi temsil edecekse onu temsil etmesinin ötesinde, temsil etme aracı temsil sürecinde kendi karakteri hakkında bir şey bildirir ve temsili etkiler. Böylece deneyimli göz ne hakkında olduğunu bilmenin ötesinde, bunun nasıl yayıldığını da bilir.

Böylece bu *nasıl* için üslup terimini ayırabiliriz tıpkı bir temsilden içeriğini çıkarttığımızda -üslup ve kullanımda saklanan malzeme arasındaki zıtlığın izin verdiği bir algoritma- olduğu gibi. Sanırım gerçek uygulamada üslubu malzemeden ayırmak güçtür; çünkü birlikte, aynı anda ortaya çıkarlar. Bir biçim uygulanmaya başlayıncaya kadar fırçanın kâğıdı terk etmediği Çinliler kendilerini bu uygulama ustalığının izin verdiği balık, yapraklar, bambu parçaları vb biçimlerle sınırlamıştır. Last Judgement [Mahşer] veya Massacre of the Innocents [Masumların Katli] tek bir üslupla -bir anormalliği- çizen ustalığı boşa harcamak olur, bu tür konular seçildiğinde farklı bir stilus ve farklı bir üsluba hükmedilir. Çinlilerle konu üslup gösterisi için bir fırsat olur ancak bu bir odak meselesidir. Temel nokta aynı konunun üslupsal olarak farklı şekillerde düzenlenebileceği ve eşanlamlı araçların üslupsal farkları işaret edebileceğidir. Diğer taraftan tek bir üslupsal gelenek içerisinde, geniş anlamda söylersek stilus sadece kendi karakterinden değil ayrıca onu yönlendiren elin karekterinden de bir şey azleder, ancak böylece üslup bir otobiyografi meselesi, Rembrandt'ın çizgisi de onun imzası haline gelir. İlk *Pieta*'dan sonra Michalengelo hiçbir zaman başka bir çalışmayı imzalamamıştır, buna gerek olmamıştır çünkü yapıt sadece onun elinin, tek başına yapabileceği bir iştir. Ardından doğal olarak Buffon'un "Üslup kişinin kendisidir." şeklindeki derin gözlemine bakabiliriz; bu onun dünya dışında kendini dolayısıyla sözü katarak dünyayı resmetme biçimidir. Ancak şimdi stilus'un ad değişimini yaparak bu kavramı genişlettik.

Değerlendirdiğim üç kavram içinde retorik, betimleme ve seyirci arasındaki, üslup ise betimleme ve betimlemeyi yapan arasındaki ilişkiyle ilgilidir; her iki durumda da tıpkı ifade etmede olduğu gibi betimlemenin nitelikleri içeriğe nüfuz etmez. Dünyayı betimlemenin ötesinde sadece üslubu malzemeden ayırmamızı sağlayan acımasız ancak gerekli bir soyutlama eyleminde gerçekçi biçimde sanatçı üsluba gönderme yapılan bu niteliklerle gördüğümüzde betimlemenin içeriğiyle ilgili olarak kendisini de ifade eder. Her şekilde açıklamak istediğim bu ilişkidir ve rapsodist[28] İon örneğini düşünerek iyi bir başlangıç yapıp, kendi tarzımızla rapsodiden mantığa geçebiliriz.

İon sadece Homer'i ezberden okuyabilme yeteneği olan yorumlayıcı bir sanatçıdır. Hem seçkin hem özel olması tuhaftır, İon diğer şairleri aynı etki ve ikna gücüyle ezberden okuyamaz ve bu durum (fazla parlak olmayan) İon için kafa karıştırıcıdır. Belki de Bach yorumlarıyla dikkat çekici olup da Fauré'yi veya Alban Berg'i yorumlama gücü olmayan bir piyanistle karşılaştırılabilir. Sokrat'a göre olayın açıklaması -onun ünlü benzetmesini kullanırsak- tıpkı çekim gücünü demir bir yüzüğe, yüzükle aktaran bir mıknatıs taşı gibi, İon'un da onunla ve onun yardımıyla iletişime geçen bazı dış güçler sayesinde telafi edici biçimde yaratıcı ve metne hâkim olmasına karşın "bilgisinin veya sanatının" olmamasıdır. Aslında İon'un büyük bir hatibin dinleyicisini neredeyse manyetize etme gücü vardır. Geliri buna dayanır ancak sanırım komediye yatkın bir oyuncunun Hamlet veya Lear oynayabilmesi gibi o da duygusuzca bu yeteneğini tüm şairler için kullanabilmeyi ister ve bunu neden yapamadığını merak eder. Ancak Sokrat'ın bilgisi veya sanatı olmadığını söylerken kastettiği de tam da bu yetenekleri geliştirmedeki yetersizliğidir.

Tabiki bazı şeyler tıpkı bu genelleştirme gibi "bilgi veya sanatın" bir işaret*idir*. Bir çocuk bazen belli bir kitabı okuyabileceğini ama başka hiçbirisini okuyamayacağını söyler. Ancak ardından onu da okuyamaz, muhtemelen kendisine oldukça sık okunan bir kitabı vardır ve o metni birlikte anlatabilecek kadar ezberlemiştir. Bununla birlikte, dışardan her ne kadar okumaya benzese de aslında hiçbir şekilde okuma olmadığını muhtemelen fark etmez. Okuyabilmek -elbetteki hepsini aynı şekilde anlayamasa da- dil içerisindeki her metni ve tüm metinleri okuyabilmektir; çünkü anlamak okumadan çok bilgi gerektirir. Ya da birisi piyanoda belli bir notayı ayırt edebilir; ancak beceri ve derinlik konusundaki sınırlamalara yeniden göndermede bulunursak piyanoyu

28. *Rapsodist*: Eski Yunan'da epik şiir okuyan kişi. (ç.n.)

çalabilmek demek piyanoda her şeyi çalabilmektir. Benzeri bir durum çizim için de geçerlidir. Çizebilmek, yapılan aslanlar Delacroix'inkilere veya nü çalışmalar Boucher'inkilere[29] benzemese de çizilebilir her şeyi çizebilmektir. Bu anlamda, İon'un sanat bilgisi vardır; anlatılabilir her şeyi anlatabilir. Onun şikâyeti bunları, Homer'i anlattığı yüksek seviyede anlatamamasıdır. Burada soru, kişi hepsini olası en başarılı şekilde gerçekleştirse de okuma, çalma, çizme veya anlatmada bilgi veya sanatın olup olamayacağıdır. Burada İon'un performansını diğer performanslarından ve diğer rapsodilerle Homer'in performanslarından ayıran bilgi veya sanatın yakınında bir şey midir? Eğer öyleyse İon bunu öğrenebilir veya biz bunu öğrenip İon kadar iyi yapabiliriz. Bilgi veya sanat *yetenek* olarak bahsedilen şeyin tam tersidir. Yetenek mantıken verilmesi gereken bir şeydir, başka bir şekilde edinilebilir yetenek olmaz. Elbetteki Sokrat, bu anlamda kullanılan yetenekleri göz ardı etmemektedir. Onun sorusu *de facto* hangisinin bir yetenek olduğudur; belli bir uygulama gücünün mantıksal olarak bir yetenek olarak algılanıp algılanmayacağı ya da benzer bir uygulama gücüne öğretim ve öğrenim yoluyla bilgi edinildiğinde ulaşılıp ulaşılamayacağıdır. Böylece doğanın değişkenliklerine bağlı olmayız. Uygun bir eğitimden geçmeyi kabul eden herkes sadece konuştuğumuz şeyi yapma değil aynı zamanda bunu bir bilgi alıştırması olarak yapabilme ve zavallı İon'un açıkça bağlı olduğu gibi kendi dışındaki güçlere bağlı olmama farkıyla bir Rubinstein[30] veya bir Bernhardt –veya bir İon– olabilir. "Bilgi veya sanat" radikal bir tür eşitlikçiliği ima eder, Kant'ın bahsettiği "doğanın üvey anne cimriliğinin" haksızlığının üstesinden gelmenin bir yoludur. Eğer bilgimiz varsa sanatçılarımızı ve şairlerimizi kurayla bile seçebiliriz.

Burada Sokrat'ın durumuna sempati duymak zor değildir. Şair olarak mükemmel oldukları noktada bilgi veya sanat olarak eksik gösterilen ve kendilerine duyulan güven dışında kültürleri içerisinde ahlak öğretmenleri olarak görülen şairler ve tam da burada bilgileri eksik olduğundan meraklı olmaları gereken öğretmenler, öyleyse onları öğretmeye nitelikli kılan nedir? O zaman neden oldukça uzun burunlu olmak da insanlar için bir tür yetenek sayılmıyor? Ancak Sokrat tüm ahlak otoriteleri ve uzmanlarının düşüncesine karşı ciddi bir polemik içindedir. *Euthypron*'da tanrıların hayran olduğu olarak tanımlanan iyinin, tanrılar ona hayran olduğu için mi iyi olduğunu yoksa tanrıların o iyi olduğu için mi ona hayran olduğunu sorar. Eğer birincisi geçerliyse, tanrıların hepimizin –özellikle neye hayran olacağımız konusunda–

29. *François Boucher* (1703-1770): Rokoko üslubunun ustalarından Fransız ressam. (ç.n.)
30. *Arthur Rubinstein* (1887-1982): Ünlü Polonyalı piyano virtüözü. (ç.n.)

otorite olduğu bir durumda nasıl farklı bir otoritesi olabilir. Eğer ikinciyse bunun bir sanat veya bilgi meselesi olduğunu varsayabiliriz, bu gerçekte tanrılarda olan, bizdeyse olmayan ancak prensip olarak erişebileceğimiz ve böylece neyin iyi olduğu konusunda tanrılar kadar iyi yargıçlar olabileceğimiz bir bilgidir. Her iki yolda da en sonunda ahlaki yol göstericilik için tanrılarla birlikte hazırlık yaparız. Tekrar edersek, *Devlet* de adalet uzmanı olacak bir şey olmadığını göstermeye çalışır (öyleyse tam olarak ne zaman adil insanı kullanırız?). Sokrat'ın düşüncesinde temel olan bilinebilir bir şeyin herkes için bilinebilir olduğu, bu yüzden prensip olarak hiç kimse tarafından bilinemiyorsa, bilgi olmadığıdır. Öyleyse belki de İon'da olan bilgi değil, kaçınılmaz bir yetenektir. Bununla birlikte, prensip olarak bilgi olduğunu varsaysak da İon'un performansıyla ilişkisi ile bunun bilgi olduğunu düşünen birisinin benzer performansları arasında büyük fark vardır. Farklılığı temellendirmek istediğim zemin bu iki ilişki arasındaki yani üslup ve biçim arasındaki farktır. Dışardan gözlemlendiğinde önemli bir fark yokmuş gibi görünse de üslup bir yetenektir, biçim öğrenilebilir.

Başka bir yerde de temel olan ve olmayan eylemlerle ayrıca temel ve temel olmayan kavrayışlar arasında derin sayılabilecek bir ayrım keşfettim. Kabaca farklılık şuradadır. Eğer bir şeyi bilen kişi, onu bildiği başka bir şey üzerinden biliyorsa, kavrayış temel değildir. Eğer söz konusu kişinin, *a*'yı yaparken *a*'dan farklı yaptığı bir şey varsa, bir eylem temel değildir. Temel kavrayış ve eylemler, kavrayış ve eylemin bağdaştırılmaması sürecinde tanımlanır. Temel olarak yapılan her şeyin aslında temel olmayan bir yolla ve tam tersi olarak ve benzer şekilde kavrayışla da yapılabileceğini söylemek oldukça güçtür. Galileo diyelim ki Tanrı tarafından bilinebilecek ne varsa bilebileceğimizi iddia eder, ancak Tanrı bildiği her şeyi doğrudan doğruya ve sezgisel olarak bildiğinden birçok durumda çıkarım ile ilerlemek zorundayız. Bu sebeple Tanrı, uzak gezegenlerin sıcaklığını bizim canımızın acıdığını bilmemiz gibi bilebilir. Emek harcamayı ve aletlerin arabuluculuğunu gerektirse de Tanrı'nın kendi başına bildiğini bilebiliriz. Bu, Galileo'nun bilişsel inancıdır. Ancak Tanrı ne yapıyorsa bunu doğrudan yapmak, tüm eylemleri temel eylemler olmak zorundadır. Belki de benzer pratik bir inançla Tanrı'nın yaptığı her şeye, gerekli teknolojiyle ulaşırız. Bilinebilir ve yapılabilir her şeyi bilebilir ve yapabiliriz prensibi belki de Sokrat'ın bilgi veya sanat derken kastettiğiyle yakındır. İon yaptıklarını bilgi veya sanat olmadan yapar; bu anlamda bu basit bir performanstır. Yine de bunu, sanat veya bilgi arabuluculuk için orada olmadığında yaptıkları

temel olmayan bir şekilde yapılamaz düşüncesi takip etmez. Bu sebeple, üsluptan bahsederken aklımdan geçen bağlantı, sanat veya bilginin arabuluculuğu olmadan kurulandır. Üslubun, kişinin kendisi olduğunu söylerken kastedilen de bu olabilir. Kişinin başka bir şeyin avantajını kullanmadan kendisinin bulduğu yoldur. Şimdiye kadar açıkladığımız üslup ve temel olmayan bir performansı olan biçim arasında haksız bir ayrım yaptık. Hiç kuşkusuz bu yazıyı neden diye sorarak bitirmeye değecektir. Yanıtta derin insani önem taşıyan bir şeyin yer aldığına inanıyorum ancak burada sanatın ne olduğu ve olmadığı arasındaki farka benzer bir şeyin bulunduğunu da düşünüyorum.

Bir tanesi sanat çalışması olan diğeri olmayan görünürde ayırt edilemeyen iki nesnenin olasılığına alıştık. Eğer bu iki nesnenin üretim biçiminden kaynaklandığını varsaydığımız farklılıklar sonunda birinin temel olması ve diğerinin "bilgi veya sanatın" arabulucuğuyla yapılmasına dayansaydı harika olurdu. Elbetteki bilgi, yetenek, eğitim olmadan sanat olmaz. Sanat, bir usta olma olasılığının analitik bileşeni olduğu şeyle bağlantılıdır. Kişi sadece üslupla ilgili sorular sorduğu, bu sorularla oynadığı veya üslup meselesi olarak tanımladığımız özellikler önem kazandığı durumlarda yükselir. Temel ve temel olmayan uygulamalara gönderme yaptığımda aklımda olan budur; çünkü usta bir ressamın Rembrandt'ın *üslubunda* çizebileceğine inanırım -prensipte bilgi veya sanat meselesi olarak Rembrandt'ın yapabileceği başka biri tarafından da yapılabilir ve bu sebeple yolunu tam olarak bir bilgi veya sanat meselesi olarak çizebilir. Veya bir performans veya bir temsil özelliklerinin oluşturduğu herhangi bir grupla. Üslup meselesi böylece de *l'homme même* [insanın kendisi] meselesi olup olmaması veya bilgi veya sanat ürünü olarak konup konmamasıyla ilgilidir. Burada soru, onların oraya bu şekilde veya başka bir şekilde konmasının nesnenin değerlendirilmesinde, bir kopya olmasında, üslubunda ya da her neyse onda ne farklılık yaratacağıdır. Benzer sorular ahlaki değerlendirme alanında önem taşıdığından soru da önem taşır.

Ölçülü şeyler yapma ile ölçülü bir insan olma arasında önemli bir ayrım yapan, bir eylem kişinin karakterinden kaynaklanıyorsa ahlak gerçekten bir değer taşır ve ölçülü olma ölçütlerini tam olarak karşılayamaz diyen Aristo'dur. Bu sebeple bir kişi örneğin, ölçülü insanların yaptığı şeyler listesindekileri, listede yazıyor diye yaptığında ölçülü bir insan olmaz. Listenin kullanılması kişinin kendisiyle, ilham aldığı özellik arasına bir mesafe koyar, böyle bir liste, bu tür bir insan olmakla çelişkilidir. Aynı şey birçok ahlaki özellik için de söylenebilir: İyilik, in-

celik veya düşüncelilik iyi olma, ince olma veya iyi şeyler yapmayı düşünmeyle çelişkilidir; çünkü bir listede yer alırlar. Bu sadece bir listenin arabuluculuğunun gerekli olması değildir; hiçbir kapsayıcı listenin sonlu eylem serilerinin olamaması; her bir eylemin ve her tür eylemin listede yer alması ve listede olmayanın bir tür olmamasıdır. Bir tür olmak yaratıcı olmaktır, herkesin bir tür olarak tanımlayacağı sıra dışı durumlarda yer alabilmektir. Ahlaki olgunluğa erişmiş (ahlaklı) bir kişi sezgisel bir kişidir, daha önce hiç bulunmadığı durumlarda doğru kararlar vermeye ve uygun hareketlerde bulunmaya muktedirdir. Ahlaki yetenek neredeyse göstergesinin dil içerisinde yeni cümleler üretebilmek ve anlayabilmek olduğu dilbilimsel yetenek gibidir. Tıpkı ahlakın yapılacak doğru şeyler listesinde uzmanlaşmak olması gibi, dil içerisindeki bir cümle listesinde uzmanlaşmak için de dilbilimsel yetenekten başka hiçbir şey geçerli olamaz. *Devlet*'te Sokrat gündelik yaşamın küçük aciliyetleri hakkında şöyle der: "Haklarında hiçbir yazılı kanun olmasa da böyle meseleleri yönetmekteki küçük bilgelik kalıcıdır." Bazıları örneklerle öğretir ancak sonunda bunu taşıyıcısını yapılanmamış ahlaki ve yasal alanlara taşıyan karar vermenin gelişmesi için yapar. Kant: "Bu sebeple örnekler anlamanın el arabalarıdır." diye yazmıştır. Onun ahlaki sisteminin temeli eyleme geçme ile prensiplere uygun biçimde eyleme geçme arasındaki farktır. Kant, *The Critique of Pure Reason*'nda[31] yer alan alaycı bir dipnotta şunu ekler:

> "Karar verme yetersizliği genellikle aptallık olarak adlandırılır, böyle bir eksikliğin çaresi yoktur. Uygun bir anlama seviyesini korumak için hiçbir şeye ihtiyaç duymayan dar kafalı veya anlayışsız bir kişi... çalışarak eğitilebilir, hattta öğrenme seviyesine ulaşılabilir. Ancak böyle kişiler genellikle karar vermede yetersiz olduğundan, bilimsel bilgiye başvururken esas isteklerine ihanet eden ve hiçbir zaman iyi olamamış bilen adamlarla karşılaşmak olağandışı değildir." (Smith, s. 178)

Karar verme kavramı, Kant'ın *zevk duyusu* kavramıyla ortak öğeler taşır. *Zevk* basitçe şeyleri *zevkli* bir şekilde sıralamakla oluşmaz, kişi bir kurallar dizisi düzenleyicinin deneyimlemeden karar verdiği zevkli bir düzenlemenin ne olduğunu gösteren çeşitler listesini yönlendirmelidir. Aslında bu çeşit bir tarifin arabuluculuğu, eylemi tam olarak bir zevk alma deneyimi olmaktan çıkarıp daha çok yokluğunun kanıtına dönüştürür. Fark edilebilir ulusal bir zevk anlayışı olmasına karşın, bazı in-

31. Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2011. (ç.n.)

sanların zevki tamamen ritüelleştirdiği ve kendilerine öğretilen durumdan net bir şekilde saparak estetik bir ayrım yokmuş gibi davrandıkları söylenir. Bu sebeple Kant'taki karar verme ve zekâ gibi, tat da bilgisi veya sanatı olmayan bir şeydir. Belki de onunla birlikte uygun şekilde denendiğinde tadının *iyi* olmasını sağlayan bir bilgi veya sanat –tad alma duyusu iyi olan biri tarafından tadının iyi bulunması anlamında– olabilir. Ancak eğer bilgi veya sanatı kullanıyorsa, tartıştığımız bilgi veya sanat onu düzenleyen zevk duygusu olan kişiyle oldukça tutarsızdır.

Son olarak, bu durum güzel sanatlar için de doğrudur. Bach, sosis yapar gibi füg üreten gizli bir füg besteleme makinesine sahip olmakla suçlanmıştır. Bir taraftan böyle bir makinenin patentine sahip olmanın hiçbir anlamı yoktur. Şimdi isteyen herkesin istediği fügü besteleyebileceği, bu yüzden de altın yumurta üzerinde kuluçkaya yatmış bir kaz gibi olacağı bir durum olacaktır. Bu doğru olabilir ama aslında ilgi çekici değildir. İlginç olan böyle bir makinenin var olup olmadığı veya var olamayacağı ile ilgili kanıtlar değildir. Eğer böyle bir makine varsa ilginç olan onu kullanan kişinin Bach'tan üretilmiş füglerle oldukça farklı bir ilişkisinin olması gerektiği ve füg yazan makinenin örnekleyeceği bu ilişkinin arabulucu araçların (kurallar, listeler, kodlar) olmayışı yüzünden başarısız olması dolayısıyla bu mekanik füglerin *mantıksal olarak üslupsuz* olacağıdır. Herkes Picasso'nun boyadığı kravat gibi bir kravat boyayabilir, ancak aynı Picasso'nunkine benzese bunun bir üslubu olmayacaktır. Picasso bir keresinde kurnazca, Kahnweiler'e[32] gitar resimleri lisansını sattığı için şimdi zengin bir adam olduğunu söylemiştir.

Bahsettiğim noktaya ulaşmak için yapılması gereken belli bir çalışmayı tam olarak kopyalamaktır. Çalışma herhangi bir üslupta olsun. Kopyası onu üreten formül sebebiyle mantıksal olarak üslupsuz olacaktır; aslında bir üslup gösterir ama bir üslubu yoktur. Elbette ki bu iki şeyin tamamen birbirine benzemesi ve aynı üslupta olması da mümkündür. David Pears[33] bana J.L Austin'in[34] derslerini doğaçlama yaptığını ancak her defasında derslerin aynı olduğunu söylemişti, bu kendini tekrardan başka bir şeydir. Sanatçı Ad Reinhardt aynı uyarıcıdan kaynaklanıyormuş gibi görünen birbirine oldukça benzeyen siyah kare resimler yapmıştır, bunlar birbirinin taklidi değildir ve her biri sanatçıyla

32. *Daniel Heney Kahnweiler* (1884-1979) Kübizmi ilk keşfedenlerden biri, sanat tarihçisi, koleksiyoner ve sanat tüccarı. (ç.n.)
33. *David Pears* (1921-2009) Wittgenstein üzerine çalışmalarıyla tanınan İngiliz filozof. (ç.n.)
34. *J. L. Austin* (1911-1960) İngiliz dil felsefecisi. (ç.n.)

aynı ilişkiyi kurar. Şişe resimleri tamamen birbirine benzer görünen ya da benzediği hayal edilebilir olan Morandi'nin her bir resmi aynı sanatsal kaynaktan gelir ve birbirleri arasındaki benzerlik üsluplarının dokunulmamış kalmasını sağlar. Bunu bir üslubu olan ancak şimdi bir biçimi olan ve resimleri Morandi[35] ya da Rembrandt'ınkilerden daha az birbirine benzese de genellikle kendi kendini tekrar ya da kendi kendini intihal ile suçlanan Chagall ile karşılaştırabiliriz. Öyleyse soru, bu tür bir tekrarın sanatçının ve çalışmanın statüsünü neden, çalışmanın üslubunu çalacak kadar zedelediğidir.

Aslında üslubun kişinin kendisi olduğu, kişiyle ilgili birçok dış ve kısa süreli etkene karşın, üslubun en azından esas olarak kişiye ait olan özellikleri içerdiği içgörüsüne geri dönmek istiyorum. Burada üslup ve moda arasında bir zıtlık olacaktır, üslup ve biçim arasında kalan moda tanım itibariyle kısa süreli ve geçicidir. Biçim, üslup olarak ortaya çıkandır; ancak aslında bir uçurumla kişiden ayrılır, aradaki köprüyü kurmak bilgi ve sanatın işlevidir. Bu sebeple *birisi* Rembrandt'ın üslubunda resim yaptığında, bir biçimi taklit eder ve en azından bu açıdan resimde Rembrandt'ın olduğu şekilde içkin değildir. İçkinliğin dili kişinin kendisi ve üslubunun kimliği tarafından meşru hale getirilir. Rembrandt üslubunun perspektifi açısından düşünüldüğünde kendi resimleri*dir*. Bu nosyonları keşfetmeye başlamak istiyorum ve başka bir konuya ait olan ancak burada bahsettiğim bir tartışma için şimdiye kadar olduğu gibi acımasızca spekülatif olmalıyım. Bu konuda ancak şimdi bir ipucu verebilirim.

"Kişinin kendisi" aslında ne demektir? Tasvirler sistemi, dünyayı görme biçimleri, vücut bulan tasvirler olduğumuzu iddia eden bir kuram ileri sürdüm. Açıkça, herhangi bir benzer kuram, felsefi olarak ne kadar ilginç olsa da sonunda ampiriktir ancak dayandığım kavramsal kanıt *çeşitleri* yoğunluk açısından belli bir olgudur. Bu sebeple "*M s*'ye inanır." gibi karakteristik açıdan psikolojik cümlelerin gerçek olması için *m*'nin *s* cümlesinin resimlediği bir cümle olarak ifade edilmesi gerekir. S'nin resimlediği cümlesel durum doğruysa, inanılan şey de doğrudur. Kesinleşmiş durumlar kuramında iki tür kanıt bulunur. Birincisi, eğer bazı temel insan davranışlarının anlaşılması isteniyorsa düşüncenin bir dili olması; akıl yürütmenin oluşabilmesi için meşru bir inanıştan bilgiye veya meşru bir davranıştan harekete geçişin olması gibi düşüncelerin cümlelerin yapısını içermesi; zihin durumlarının bir kere de nedensel ve mantıksal olarak birbirine bağlanması gerekir diyen psi-

35. *Giorgio Morandi* (1890-1964): Natürmortlarıyla tanınan İtalyan ressam. (ç.n.)

kolinguistikten gelir. Diğer kanıt Freud'dandır. *Psychopathology of Everday Life*'ta tanımlanan bu tür bağlantı zincirlerinin bazıları cinas ve fonolojik[36] benzerliklerle yürür; bu rüyalar bilinçaltındaki düşüncelerin kelime oyunlarına dönüşümüdür. Ancak bu kelime oyunları, düşünceler sadece onlara eşlik eden kelimeler olmadığında var olur; konuşulan kelimelerin aynı akustik imgelemi vardır. Elbetteki Freud'da da işleyen görsel cinaslar vardır. Ancak her durumda benim teorim kelimelerle, resimler veya çoğunlukla olduğu gibi her ikisinden de oluşan anlatım sistemleri oluşumuzdur. Benim görüşüm kısaca "İnsan kendi dilinin toplamıdır çünkü insan bir işarettir." diyen Pierce'ün tezinin genişlemesidir. Tam da Freudyen fenomenle birlikte tasvirlerin kendi tasvirsel özelliklerinin ötesindeki özelliklerine şiddetle karşı olarak yetiştirildik; bu sadece bir insanın neyi ifade ettiği değil, zihin yapılarını açıklamak için yardım istenen tasvir etme biçimidir. Üslup dediğimde kastettiğim ne tasvir ederse etsin bu tasvir etme biçimidir. Shopenhauer'un hoş düşüncesini kullanacak olursak bir kişinin üslubu "ruhunun fizyonomisidir." Ve özellikle sanatta, üslubun karşılık geldiği anlamın tasvirin iç düzeninin bu dış fizyonomisi olduğunu kanıtlamak istiyorum. Elbette ki aynı zamanda bir dönemin veya bir kültürün üslubundan da bahsedebiliriz ancak bu bizi eninde sonunda o döneme neyin ait olduğunu tanımlayan ortak temsili modalara götürür. Üstte önerdiğim gibi dönemlerin ve kişilerin kavramsal yapıları, bir iç ve dışı olan bir dönem hakkında konuştuklarımızla aynıdır. Bu dönem tarihçinin ulaşabileceği bir tür yüzey ve konu edilen dönemi yaşayanlara ait, insan kişiliğinin içe ve dışa doğru yönlerine oldukça benzeyen bir tür içselliktir. Ancak bu benzerlikleri meşrulaştırma ve ayrıntılandırma sorununu bir başka duruma bırakarak, kendimi bireysel durumla sınırlandırıyorum.

Şimdi eğer bu üslup kavramına benzeyen herhangi bir şey değerliyse, bunu daha önce tartıştığımız arabulucu bir bilgi veya sanatın yokluğunu gerektiren türde ilişkilerle bağlantılandırabiliriz. Benzerlikler bir kez daha kuvvetlendirilebilir ve kuram tahminleri en üst seviyeye çıkartılabilir. Yine de inanç kavramına geri dönelim. Bir kişi *s*'ye inandığında, *s*'nin doğru olduğuna inanır. Bu dilbilimsel eylemde, insanların normalde *s*'ye inandıklarını söylemeyecekleri olgusuyla yansıtılır; basitçe *s* doğru ve böylece dünya bu şekildeymiş gibi davranırlar. Bunun için dünyaya düşüncelerimizden çok eylemlerimizle göndermede bulunuruz ve itiraf ettiğimizi değil, tanımladığımızı gerçeklik olarak hissederiz. Her şekilde düşüncenin itirafı ve düşünceye atıf arasında tanımlanmış

36. *Fonolojik*: Sesbilimsel. (ç.n.)

ve böyle bir analizin destekleyeceği bir asimetri vardır. Ben *s*'ye inanıyorum ancak *s* yanlıştır cümlesini bir çelişki olmadan söyleyemem ancak başka bir kişi hakkında onun *s*'ye inandığını ancak bunun yanlış olduğunu söyleyebilirim. Başka birisinin düşüncelerinden bahsettiğimde, ondan bahsediyorumdur. Bununla birlikte, o kendi düşüncelerini ifade ederken, kendinden değil dünyadan bahseder. Konu edilen düşünceler inanan kişi için şeffaftır, dünyayı bu düşünceleri bilmeden ancak bu düşüncelerle anlamlandırır. Yine de düşünceleri diğerlerine şeffaf değildir; onlar dünyayı bu düşüncelerle anlamlandırmaz; onlar bir bakıma düşünceleri anlamlandırır. Bu anlamda düşüncelerim, bana bir şey onları görünür kılıncaya kadar görünmezdir ve onları dışardan görebilirim. Bu genellikle düşüncenin kendisi dünyanın akış biçimine uymakta başarısız olduğunda gerçekleşir ve kazayla alıştığım nesnelerden kendime dönmeye zorlanırım. Bu sebeple düşüncelerimin yapısı bilincin yapısı gibidir, büyük fenomenolojistler tarafından görüldüğü gibi bilinç, dünyanın nesnelerinin onun için bir nesne olduğu şekilde kendisi için bir nesne olmayan bir yapıdır. Bilinç nesnelere ait olduğu anlamda, kendine ait değildir veya bu "kendine" bir başka anlamda –*x* herhangi bir nesne olsun, Sartre'ın *öz-farkındalığa* karşı, *x'in farkındalığı* tartışmalarında bahsettiği gibi noktalama anlamında– kullanılır.

Başka bir deyişle, bilinç olarak kendimi dışardan görmüyorum. Başkaları için bir nesneyim ama kendim için değil ve kendim için bir nesne olduğumda zaten bunun ötesine geçmiş oluyorum; görülebilir kılındığında, o en azından içerden artık ben değildir. Ancak bu daha çok cisimleştirdiğim temsiller için geçerlidir; ben dünyayı temsil ederim, benim dünyayı temsil etme biçimlerimi değil. Böylece Schopenhauer'un fizyonomi kullanımını tersine çevirirsek, yüzüm başkaları tarafından görülebilir ama ben göremem ve aynada gördüğüm yüzün bana ait olduğunun içsel bir güvencesi yoktur. Kendi temsillerimle ilgili bir tür bilinç geliştirmek önemli bir çaba gerektirir ve o temsilleri benimkiler olarak kabul etmek karmaşık bir eylemdir. Sanırım psikanalizi felsefi olarak bu derece karmaşık yapan da bu özdeşleşmenin karmaşıklığıdır.

Durum ne olursa olsun, bana kalırsa üslupla kastettiğimiz, kişinin kendisi olan ve dışardan fizyonomik olarak görülen temsillerin bu özellikleridir. Ve biçim için olmasına karşın, üslup için bilgi veya sanat olamamasının sebebi, temsilin dıştan görünümünün, temsilin ait olduğu kişiye genellikle verilmemesidir; kişi dünyayı onlarla görür ancak onları görmez. Temsillerinin özellikleri onun değil diğerlerinin görmesi içindir ve bilgi ya da sanatın varlığı onun üslubu olarak onlarla tutarsız

olan bu dışsallaştırmayı önceden varsayar. Böylece onun üslubu olması için hemen ve kendiğinden ifade edilmeleri gerekir. Bir varlık olarak düşünülen tarihsel dönem için de aynısı doğrudur. Bu tamamen orada olmadan gören tarihçinin bakış açısından bir dönemdir; o dönemi yaşayanlar için bu yaşamın yaşanma biçimidir. Devamında o zamanda yaşamanın nasıl bir şey olduğu sorulduğunda, dışardan bir tarihçi perspektifiyle yanıtlayabilirler. İçerden verilecek yanıt yoktur; bu basitçe şeylerin olma biçimidir. Bu sebeple bir dönemin üyeleri tarihçiye tatmin edici yanıtlar verebildiğinde, dönem dış sınırını belirler ve bir anlamda bir dönem haline gelir.

Öyleyse sanatta ilginç ve önemli olan, sanatçının onun dünyayı görme biçimini –sadece resmin bir pencere gibi olduğu dünyayı değil, dünyanın onun tarafından sunulduğu halini– görmemizi sağlayan doğal yeteneğidir. Sonunda bir delikten bir anlık görüntü yakalamaya çalışan röntgenciler gibi, basitçe bir kayanın üzerinde oturan o çıplak kadını görmeyiz. O kadını, yapıta sihirli bir şekilde işlenen temsilin erdemiyle, aşkla görüldüğü haliyle görürüz. Onu Rembrandt'ın gördüğü haliyle görmeyiz; çünkü Rembrandt onu sadece aşkla görmüştür. Yapıtın büyüklüğü çalışmanın maddeleştirdiği temsilin büyüklüğüdür. Eğer üslup kişinin kendisiyse, üslubun büyüklüğü kişinin büyüklüğündendir.

Üslubun yapısı kişiliğinin yapısına benzer ve bir üslubu algılamak basit bir sınıflandırma uygulaması değildir. Bir üslubu algılamayı öğrenmek, bir insanın dokunuşunu veya karakterini ayırt etmeyi öğrenmeye benzer. Bir çalışmayı bir kişiye atfederken, yaratıcısından emin olmadığımızda, bir eylemi bir kişiye atfederkenki kadar kompleks bir iş yapıyoruz. Yapıtın kişinin yapısıyla uyuşup uyuşmadığını sorduğumuz kadar, karakter yapısıyla uyuşup uyuşmadığını da sormalıyız. Bu uyuşma kavramı kelimenin resmi anlamıyla tamamen alakasızdır. Bir halı, odanın diğer mobilyalarına uymuyor; bir tabak, yemeğin içeriğine uymuyor ya da bir adam, içinde olduğu kalabalığa uymuyor dediğimizde bahsettiğimiz türün uyuşmasıdır. Bununla ilgili olan zevkin uyuşmasıdır ve bu formüle indirgenemez. Bu hiç kuşkusuz sebepler tarafından yönetilen bir eylemdir, ancak bu sebepler halihazırda bir hüküm vermiş ve zevki olan birisi için ikna edici olacaktır.

Brillo kutusu[37] sanat dünyasında ilk başta, *commedia dell'arte* figürlerinin Strauss'un operasındaki Ariadne adasına getirdiği aykırılığa benzer bir etki yaratmıştır. İçlerinde kendisine bir ayrıcalık tanındığından sanat yapıtları dünyasını fazlaca alabora etmeyen ve görkemli ya-

37. Andy Warhol, 1960'lı yıllarda Brillo sabunluklarının paketlendiği mukavva kutuların birebir benzerini yaparak sanat yapıtı olarak sergilemiştir. (ç.n.)

pıtlarla eşit bir mekân talep eden devrimci ve güldürücü bir talep varmış gibidir. Şaşkın bir anımızda, sanat dünyasının basit ve *lümpen* bir nesnenin sanat dünyasında izin alarak çoğaltılması gerektiği argümanını ileri sürdüğünü düşünmemiz söz konusu bile değildir. Ancak ardından "Brillo kutusu" sanat yapıtını ticaret dünyasındaki kaba benzeriyle karıştırdığımızı fark ederiz. Yapıt, sanat olduğunu aceleci bir metaforla savunur; sanat-yapıtı-olarak-brillo-kutusu. Sonunda sıradan bir nesnenin bu dönüşümü sanat dünyasında hiçbir şeyi dönüştürmez. Sadece sanatın bu metafor mümkün olmadan önce kesinlikle belli bir tarihsel gelişme gerektiren yapılarını gösterir. Brillo kutusu gibi bir şeyin mümkün olduğu an kaçınılmaz ve anlamsızdır. Kaçınılmazdır; çünkü bu hareket yapılmalıdır, bu ya da başka bir nesneyle. Anlamsızdır; çünkü bir kere yapıldığında bir kez daha yapılması için bir neden yoktur.

Ancak ben bir felsefeci olarak konuşuyorum ve bu hareketi felsefi bir eylem olarak kuruyorum. Bir sanat yapıtı olarak Brillo kutusu, bunun şaşırtıcı metaforik göndermeler içeren bir Brillo kutusu olduğunda ısrar etmekten fazlasını yapar. Bir sanat yapıtı her zaman neyi yapıyorsa onu yapar: Bir dünyayı görme biçimini dışsallaştırır; bir kültürel dönemin iç dünyasını açıklar; kendini bir ayna haline getirerek krallarımızın bilincini görmemizi sağlar.

Amerikalı sanat kuramcısı, eleştirmeni ve filozof Arthur C. Danto'nun 1983 yılında yayımlanan kitabı *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çağdaş sanat yapıtları ve kuramlarının sorunsallaştırdığı sanat tanımı etrafındaki güçlükleri, özgün bir kavramsallaştırmaya tabi tutarak ele alıyor. Danto, sanat felsefesinin yer yer nesnesini bir kenara bırakıp kendi içine kapanan tavrına alternatif olarak kuramını, gerek sanat gerek felsefe tarihinden örnekler yoluyla açıyor. Çağdaş sanat açısından yeni bir kuramın aciliyetine vurgu yapan kitap, çağdaş sanat yapıtlarını da içine alacak yeni bir sanat tanımının düşünülebilir olmasını sağlayacak bu yeni kuramda kurucu rolü sanat ile felsefe arasında bölüştürürken, sorgulamaya sanat kurumlarının dahil edilmesi gerekliliğine de değiniyor.

Sanat felsefesiyle ve "sanat yapıtının" tanımlanmasıyla ilgili en ilginç felsefi kitaplardan biri... Danto hem sanat felsefesi hem de sanat tarihiyle ilgili gıpta edilecek bir bilgi zenginliği sergiliyor. Sonuçta ortaya çıkan, gelecek yıllarda bu alandaki tartışmaların merkezine yerleşeceği kesin olan bir çalışma.

Journal of Aesthetics and Art Criticism

Danto, sanatı sıradan olanın bir metaforu olarak sunuyor. Sanat apaçık şeyleri sıra dışı hale getirir; sıradan olanı paradokslaştırır. Ezber bozar. Danto'nun bu eğlenceli kitabını alın ve okuyun...

Commonweal

Yazar, "sıradan nesnelerin nasıl sanat yapıtlarına dönüştüğü" sorusuna odaklanarak, sanat yapıtının tanımlayıcı özelliklerini ortaya koyuyor... Kitap, sanatta "üslup" konusuyla ilgili harika bir tartışma sunuyor. Danto, hem Nelson Goodman'ın bazı temel görüşlerini anlatıyor hem de onları tartışıyor... Bu kitap, yakın bir zamanda adı duyulacak bir eser olacak.

Choice

AYRINTI

2012
0033936
ANS
105400077544