Peter de Bolla

Sanat ve Estetik

İngilizceden çeviren: Kubilay Koş

Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

İngiliz akademisyen Peter De Bolla Cambridge Üniversitesi King's College'da İngiliz dili dersleri vermektedir. *Art Matters*'dan başka *Harold Bloom*, *The Education of the Eye* ve *The Discourse of the Sublime* başlıklı kitapların da yazarıdır.

Peter de Bolla

Sanat ve Estetik

Ayrıntı: 484
Sanat ve kuram dizisi: 20

Sanat ve Estetik
Peter de Bolla

İngilizceden çeviren
Kubilay Koş

Yayına hazırlayan
Ergül Ergün

Son okuma
Ayşenaz Koş

Kitabın özgün adı
Art Matters

Harvard University Press/2001
basımından çevrilmiştir.

© Harvard University Press 2001

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak resmi
Barnett Newman, Onement I

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Alev Özgüner

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2006*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-464-8

.....

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Sanat ve Estetik

Peter de Bolla

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 Ekonomi-Politiği 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

HAZIRLANAN KİTAPLAR

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

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

E.C. De Bolla ve
Christine Adams'a

RESİMLER

Resim 1. Marc Quinn, *Self*, kan, paslanmaz çelik, perspeks ve soğutma ekipmanı, 1991.

Resim 2. Marc Quinn, *Self*, ayrıntı.

Resim 3. Barnett Newman, *Onement I*, tuval üzerine yağlıboya 27 1/4″ x 16 1/4″, 1948.

Resim 4. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, tuval üzerine yağlıboya 7′ 11 3/8″ x 17′ 9 1/4″, 1950-1951.

Resim 5. Mark Rothko, *Red, Brown and Black*, tuval üzerine yağlıboya, 8′ 10 5/8″ x 9′ 9 1/4″, 1958.

Resim 6. Barnett Newman, *Concord*, tuval üzerine yağlıboya, 90″ x 54″, 1949.

Resim 7. Barnett Newman, *Cathedra*, tuval üzerine yağlıboya ve magna, 96″ x 213″, 1951.

Resim 8. Barnett Newman, *Argos*, tuval üzerine yağlıboya, 33″ x 72″, 1949

Resim 9. Barnett Newman, *Dionysius*, tuval üzerine yağlıboya, 69″ x 48″, 1949.

Resim 10. Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, tuval üzerine akrilik, 108″ x 238″, 1969-1970.

Resim 11. Mark Rothko, *Black over Reds* tuval üzerine yağlıboya, 95 1/2″ x 81 1/2″, 1957.

İçindekiler

I. GİRİŞ: ESTETİK DENEYİM. 13
II. DİNGİNLİK: BARNETT NEWMAN'DAN
VIR HEROICUS SUBLIMIS *33*
III. BERRAKLIK: GLENN GOULD'DAN *GOLDBERG* (1981) 64
IV. ILIMLILIK: WORDSWORTH'TEN *BİZ YEDİ KARDEŞİZ* 100
V. KIRILGANLIK: HAYRANLIĞIN MİMARİSİ. 131

— Kaynaklar. 148
— Dizin. 150

TEŞEKKÜR

Bu kitabın bazı bölümleri uzun bir süredir düşünülüyordu; Wordsworth'ün *We are Seven* [Biz Yedi Kardeşiz] şiiri üzerine yazılan ilk kısım biraz farklı bir biçimde de olsa 1986-1987 yıllarında tamamlandı. İngiltere, Kıta Avrupası ve Kuzey Amerika'da üniversitelerde bildiri olarak sunuldu. Son olarak da 1999'da Kopenhag Üniversitesi'nde sunuldu. Bundan sonra Barnett Newman ile ilgili bölüm şekillenmeye başladı ve bunun bazı bölümleri yine biraz farklı bir biçimde *Politics and Aesthetics in the Arts*'ta (Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 2000, yay. haz. Salim Kemal ve Ivan Gaskell) yayımlandı. Bu bölümlerin yeniden basılmasına izin verildiği için teşekkür ederim. İlk bölüm, yine biraz farklı bir biçimde hem Central England (1997) hem de Southampton üniversitelerinde (1998) bildiri olarak sunuldu. Glenn Gould ile ilgili bölüm bir kez 1997'de Cenevre Üniversitesi'nde, bir kez de 1998'de Dulwich College'da olmak üzere iki kere sunuldu. Zekice yorumları nedeniyle bütün bu etkinliklere katılan izleyicilere ve beni davet etme nezaketini gösteren aşağıdaki kişilere minnettarım: Jonathan Arac, Pittsburgh Üniversitesi; Isobel Armstrong, Birckbeck College, Londra; Gavin Budge, Central England Üniversitesi; Wlad Godzich, Cenevre Üniversitesi; Paul Hamilton, Oxford Üniversitesi; Peter Hughes, Zürih Üniversitesi; Cora Kaplan ve Stephen Bygrave, Southampton Üniversitesi; Jan Piggott, Dulwich College ve Chris Prendergast, Kopenhag Üniversitesi.

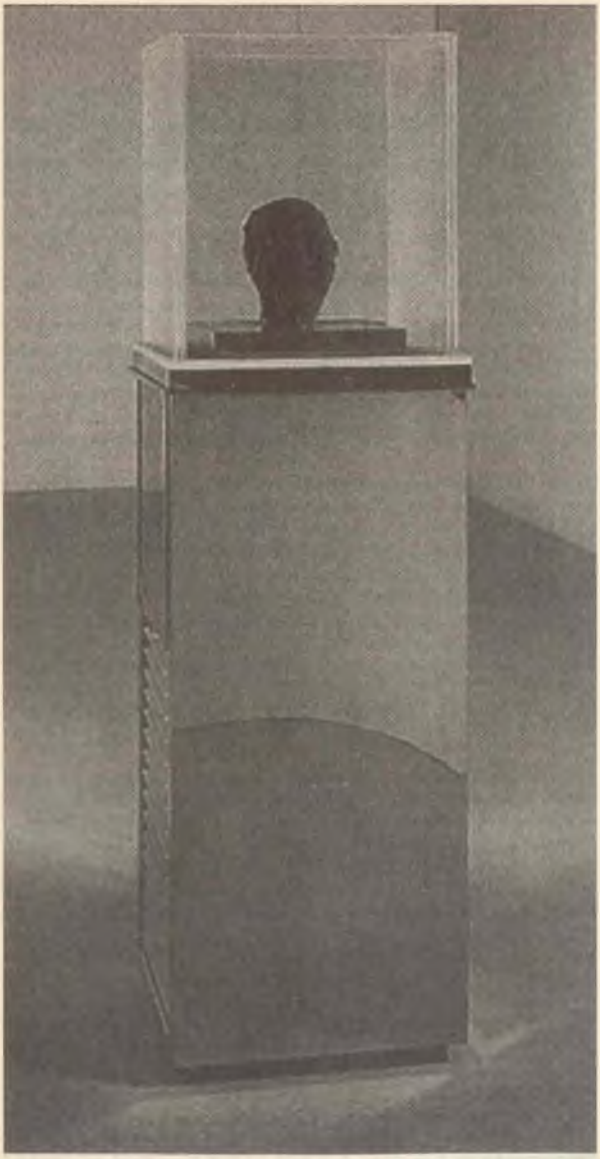
Farklı bölümler bir araya geldiğinde kitap tamamlanmış olarak ilk çıkışını 1998'de, "Art's Wonder" [Sanatın Harikaları] başlığı altında verdiğim bir dizi konferans sırasında Cambridge İngiliz Dili Fakültesi'nde yaptı. Özellikle oradaki izleyicilere teşekkür etmek istiyorum, çünkü tartışmamın tamamını anlatmak için bulduğum ilk fırsat buydu.

Her ne kadar o tarihte ne onlar ne de ben bunun farkındaysak da bu kitabın kuramsal dayanağının büyük bir kısmı, "Unofficial Knowledge" [Resmi Olmayan Bilgi] başlıklı bir araştırma projesinde çalıştığım arkadaşlarımla birlikte 1992-1997 tarihleri arasında hazırlandı. Toplantılarımızda teşvik eden ve zevk veren yaratıcı tartışmalar gerçekleşti. Jonathan Burt, Maud Ellmann, John Forrester ve Simon Goldhill'e işbirliğine açık katkıları, eksilmeyen ve belki de alışılmamış cömertlikleri için minnettarım. Aynı zamanda King's College Araştırma Merkezi'nin o zamanki genç katılımcıları ve yöneticileri Martin Hyland ve Alan MacFarlane'e de projenin gerçekleşmesini sağlayan maddi ve kurumsal destekleri için teşekkür etmek isterim.

Taslak çalışmamı, çeşitli aşamalarında aşağıdaki kişiler okuduğu için çok şanslıyım: Jonathan Burt, John Butt, Maud Ellmann, John Forrester, Simon Goldhill, John Henderson, Frank Kermode, Eric Mechoulan, Ian Patterson, Greg Polletta, Chris Prendergast, David Ward ve Rick Waswo. Çalışmamı okuyan bütün bu kişilerin, yapmış olduğum işin güçlü ve zayıf yanlarını görmemde olağanüstü yardımları oldu. Umarım yayımlanan bu versiyonda güçlü yanları zenginleştirebilmiş ve elimden geldiği ölçüde de zayıf yanları ortadan kaldırmayı başarabilmişimdir. Taslak çalışmamı büyük bir dikkatle okuyup pek çok zekice yorumla katkıda bulunan Greg Polletta'ya özellikle teşekkür etmek isterim, öyle ki yazdıklarımın ne kadarının bana ait olduğunu ben bile merak ediyorum. Her hâlü kârda bu son versiyonun bana sunulmuş arkadaşlıkların karşılığını vermesi mümkün değil.

Yayınevinden Lindsay Waters projeme başından beri ilgi göstermiş ve kitabın basılmasına kadarki uzun süreçte desteğini hiçbir zaman esirgememiştir.

Bu kitap, benim neden hayranlık fikriyle ilgilendiğimi anlamama kendi farklı tarzlarında yardımcı olmuş iki kişiye adanmıştır. Beş yaşında bir çocukken Londra Milli Galeri'deki koleksiyonları gördüğümde duyduğum ilk heyecanı ve o zamanki rehberim olan annemin nasıl sabır gösterdiğini hâlâ anımsıyorum. Bunun üzerinden yirmi yıla yakın zaman geçtikten sonra, Christine Adams, o zaman ne onun ne de benim basılacağını tahmin edebileceğim bu kitabı, okuma, bakma ve dinleme etkinliklerim sırasında neyin peşinde olduğum hakkındaki ince fakat ısrarlı sorgulamalarıyla ortaya çıkarmaya başladı. Bundan yaklaşık yirmi yıl kadar sonra bugün bu iş açığa çıktığında da, yalnızca kendisinin bilebileceği şekillerde bu kitabı ortaya çıkarmaya devam ediyor.



Resim 1. Marc Quinn, *Self* [Kendi], kan, paslanmaz çelik, perspeks ve soğutma ekipmanı, 1991. Saatchi Galerisi, Londra. © sanatçı.

1
Giriş: Estetik deneyim

Genç İngiliz sanatçı Marc Quinn, Kuzey Londra'daki Saatchi Koleksiyonu'nda sergilenen, *Self* [Kendi] (Resim 1) adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte vücudundan dört buçuk litre kan aldırdı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan, sanatçının başının dişçi alçısından yapılmış kalıbına boşaltılarak donduruldu. Katı formunu koruyabilmesi için kalıp, kanın sıcaklığını eksi altı derecede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirildi. Resim 2'de görüldüğü gibi, heykelin dış yüzeyi ince bir buz tabakası ile kaplıdır ve bu tabaka, heykelin kırılganlığına ait belli imleri yüzeyin altındaki daha çok donmuş kanı sergileyen çatlaklar halinde ortaya koyar. Baş, içerdeki ısıyı koruyan ince bir plastik kübün içine yerleştirilmiştir ve soğutma ünitesini içeren

paslanmaz çelikten bir kaide üzerine oturur. Heykel, yaklaşık omuz yüksekliğinde sergilenmektedir; ağız ve gözler kapalıdır, yüz hatlarının bir çeşit huzur ifade edip etmediğini söylemek güçtür. Sanki sanatçının duyuları içe yönelmiştir, bilincin (ya da korkunun) sesine ya da gürültüsüne dikkat ediyormuş, sanki dünyayı bilinçten ayırma girişimi başarısız olacakmış gibidir. Görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda, hem "bakmayın" hem de "içinize bakın" der gibidir.

Böyle bilimsel ve ilk izlenime edebi bir anlam katmaya çalışmaksızın betimlendiğinde, heykel soğuk bir biçimde görülebilir. Açıkça yaşam ve ölüm, sanatın kalıcılığı ya da kırılganlığı, temsil edimi ya da biçimleri –aslında temsil olgusu– üzerine birçok şey ortaya koyar. Ama kısmen malzemenin sıcaklık derecesinin yol açtığı bu soğukluk yalnızca bir yüzey, kolayca delinebilir bir üstderidir; bu yüzden de izleyiciyi düşünselleştirme sürecinden daha doğal bir şeyle doldurur. Bu kitap işte o "şey" ile ilgilidir.

Self'i ilk kez gördüklerinde duyumsadıklarını, omurga boyunca yayılan, ürpermeye yakın, bir çeşit aşırı heyecan duygusu ya da tuhaf bir titreme, İngilizcede "birisinin mezarı üstünde yürümek" diye anlatılabilecek bir tür bedensel kasılma olarak tanımlayan kişilerle karşılaştım. Bazılarında bu ani bedensel tepkiler, insan başı ya da yüzünün benzer sunumlarına ilişkin çeşitli düşüncelerin çabucak doğmasına yol açabilir: ölüm maskı, balmumu heykeller, cenaze heykeli, mumyalanmış vücut ya da anatomi modeli. Bu olduğu zaman, fiziksel karşılaşmanın ilk heyecanı hızlı bir biçimde karmaşık düşünceler yığınına dönüşür; sanki ani bir istek –isterseniz buna bir etkilenme kıvılcımı deyin– karşı karşıya geldiği her türlü geçirgen yüzeyde izlerini bırakan bir tepkiler zincirini harekete geçirir. Bazı izleyiciler için bu yüzey "duygu" olarak tanımlanabilirken diğerleri için daha çok "muhakeme"dir. Örneğin bazı insanların heykelle ilk karşılaştıklarında yüzlerinin kızardığına, bazılarının da boş bir ifadeyle dönüp gittiklerine tanık oldum. Bana göre bu deneyim, Wordsworth'ün söze döktüğü bir tanımlamada yatar –o bu düşünme-duyumsama durumunu "gözyaşı dökmek için fazlasıyla derinde yatan düşüncelere" sahip olmak diye nitelerdi– çünkü ben ağla-

mak için duyulan ani istemsiz bedensel itkiyi, neredeyse buna eşdeğer düzeyde istemsiz olan düşünselleştirme alışkanlığıyla bastırılmış olsa bile saptayabilirim. Kişinin esnemesini bastırması gibi burada da düşünce duygunun dışavurumunu bastırır.

Kısmen fiziksel, kısmen zihinsel, duygusal düzeyde olup, yine de yüksek düzeyli zihinsel etkinlikler çerçevesinde açıkça dile getirilen ya da potansiyel olarak dile getirilebilir olan bu "arada bulunma durumu", hayranlığı betimlemenin bir yoludur. Bu kitapta biraz daha farklı yollar öne süreceğim ama asıl amaç ya da hedef kitap boyunca değişmeyecek. Daha basit bir anlatımla benim görevim, bir sanat yapıtı tarafından derinden etkilenmenin ne demek olduğunun daha iyi anlaşılmasını sağlamak. Bu işe, aşağıda sıralayacağım nedenlerden ötürü, üç örnek üzerinde, yani her biri farklı ortamlardan alınmış üç yapıtla yaşanan üç deneyim ya da karşılaşma üzerinde çalışarak giriştim. Ben bu tür deneyimleri "duygulanımla ilgili" [*affective*] ya da "estetik" olarak nitelendiriyorum ve tartışmanın büyük bir kısmını da belirli duygulanım tepkilerinin ayrıntılı bir biçimde incelenmesi oluşturacak. Ancak bu incelemeler, hem bu tarz tepkilerin doğasıyla ilgili genel inanışlar hem de kitabın genel konusu tarafından verilen özgül bir bağlam, yani sanatın harikalığı çerçevesinde ele alınacak: Bu kitabı yazma nedenlerim, hayran olma deneyimini ya da harikuladeliğin poetikasını daha iyi anlamaya yönelik duyduğum arzuyla derinden ilintili. Bu konuda merak duymama yol açan şey ise, metnin ana bünyesinde sunulan üç yapıtla yirmi beş yılı aşkın bir sürede gerçekleşen ilk karşılaşmalarımda bulunan ortak bir özelliğin farkına varmamdır. Bu özelliğe ben "suskunluk", yani dilin tutulması diyorum.

Estetik araştırma geleneği çerçevesinde bu açıkça dile getirememe durumu türlü yorumlara yol açmıştır: Bazı yazarlar, bu durumu estetik deneyimin ayırt edici özelliği olarak diğerlerinden ayırmışlardır. Diğerleri ise sanat ve estetikle ilgili her tür tartışmanın merkezinde yer alması gerektiğini düşündükleri başka birtakım konular nedeniyle, bu konuyu ikinci plana itmişlerdir. Aşağıda bu konuyla ilgili tartışmalara daha ayrıntılı değineceğim, ancak şimdilik ilk gözlemlerimden söz etmek istiyorum. "Suskunluk" tepkisinin,

söyleyecek söz bulamama ya da sanat yapıtı karşısında konuşmaya nasıl ve nereden başlayacağını bilememe duygusunun, sanat yapıtlarına verilen en yaygın ilk tepki olduğuna inanıyorum. Dolayısıyla, bu durumu fark etmek önemli bir özgünlük içermiyor. Neredeyse aynı derecede yaygın olan bir kanı da sanat yapıtı karşısında hissedileni dile getirmeye yönelik hemen her çabanın, deneyimi zayıflatacağı, hatta tamamen yok edeceği fikridir. Gerçekten de, çok değerli olduklarına inandıkları bir şeyi kaybedecekleri korkusuyla tepkileri hakkında konuşmaktan kaçınan pek çok öğrenciyle karşılaştım (bu korkunun, Cambridge idare sisteminin günlük sıradan dinamiklerinden de kaynaklanıyor olabileceğini belirtmeliyim). Estetik hakkındaki teknik literatür kapsamında bazen, "suskunluk" tepkisine yönelik bir gerekçe sunulur. İleri sürüldüğü üzere, duygulanım deneyimleri [*affective experiences*] biliş düzeyinde ortaya çıkmadığı için, sanki bildik anlamda söylenecek bir şey yoktur. Uygun olabilecek tek dil, ünlemlerin dili –şaşkınlıktan a! demek– olabilir. Bu gözlem bazen sanat kavramının kuramsal incelemesiyle ilintilendirilir. Bu bakış açısına göre sanatın kendisi, açıkça dile getirilemezlik özelliğiyle bağlantılıdır.

Ancak ya asıl durum bundan farklıysa? Ya "suskunluk" dediğimiz şey *yalnızca* dilimizdeki bir kusurun, böyle deneyimleri ifade eden bir söz dağarcığının bulunmayışının sonucuysa ve bir kategori olarak sanatın kurucu bir yönüyle ilgili değilse? *Duygulanım* deneyimlerini ifade edecek çok az sözcüğümüzün olması ya da hiç olmamasıyla ilgili gözlem doğru olsa bile, bu gözlem böyle bir dağarcığın icat edilemeyeceği anlamına gelmez. Bazı yazarlar, sanat yapıtıyla karşılaşmanın bu özelliğine dikkat çekse bile, aşağıda sıralayacağım nedenlerden ötürü estetik sorgulamanın bu yönünün ihmal edildiğini söylemek mümkün. Öte yandan daha esnek ve incelikli bir söz dağarcığı oluşturma girişiminin başarısızlığa uğrayacağına kesin gözüyle bakmak yanlış olur. Aslında elinizdeki kitap, bu eksikliği ifade etmek için yapılan bir güç birliği çağrısı olarak anlaşılmalıdır. Çekici görünsün ya da görünmesin, bu çağrının, çok sayıda varsayıma dayanması nedeniyle bazıları tarafından değerlendirme yapılmaksızın kabul edilemeyeceğinin ve bazıları tarafın-

dan da kuşkuyla karşılanacağının farkındayım. En azından bu varsayımların gün ışığına çıkarılması gerekiyor.

Estetik deneyim nedir? Bir insan böyle bir deneyim yaşayabilmek için ne yapabilir? Bu deneyim, diğer deneyim türlerinden ayırt edilebilir mi? Böyle bir deneyim nasıl olur? Bu deneyimi estetik alanında tutan ya da onun diğer ifade biçimlerine veya deneyimlere açık olmasına izin veren (ya da onlardan ayıran) şey nedir? Bütün bu sorulara yanıt bulunduğunu varsaysak bile, böyle bir deneyimin kendime ya da başkalarına ifade edilebilmesi mümkün mü? Bu son soru, bu kitabın büyük bir kısmında, örneklerden yararlanılarak yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Öte yandan birinci sorum kısmen, "estetik" niteleme sözcüğünün özel anlamı hakkındadır. Buradaki zorluk, bu sözcüğün genellikle farklı amaçlar ya da niyetlerle ve bu amaç ya da niyetler belli edilmeksizin çok çeşitli şekillerde kullanılıyor olmasından kaynaklanır. Günlük konuşmada örneğin, sanki X kişinin ayırt edici bir özelliğiymiş gibi o bireyin "estetik"inden söz edilebilir. Burada anlatılmak istenen, kişinin "beğenisi" gibi bir şeydir, ancak bu terimin olumsal ve kendine özgü yönleri "estetik" kategorisinin evrensel sınırlarına riayet edebilmek için göz ardı edilir. Terim bir sanatçıyla ilgili olarak kullanıldığında genellikle sanatçının ilkeleri ya da sanat yapım süreci gibi bir şey anlatılmak istenir. Terimin felsefe ya da düşünce tarihinde de değeri vardır. Bu bağlamda, filozoflar ve düşünsel tarihçiler tarafından sıkça anlatıldığı şekliyle, XVIII. yüzyılda Baumgarten'in sözcüğü ilk defa kullanmasıyla (Yunancadan türetilen sözcüğün "duyu algılaması" anlamı en başta gelen kullanımıdır) başlayan bir "estetik" geleneğinden söz edilir. Bu geleneğe farklı açıklamalar getirilir, farklı bağlamlara oturtulur. Fakat pek çok kişi bu geleneğin, ne bir şeyi sanat yapıtı yapan diğerini yapmayan "sanat meselesi" ile bağlantılı yalın "sanat" konusu, ne de sanat yapıtlarının genellikle "estetik özellikler" diye adlandırılan kendine has özellikleri üzerinde odaklandığı gözlemiyle hemfikir olacaktır. Bu gelenek, yalnızca sanat yapıtlarıyla karşılaştığımızda ortaya çıkan özgül deneyim biçimlerinin çözümlemesi ya da tartışmasına da adanmış değildir. Örneğin, Kant güzelliğin, insan elin-

den çıkmış olanları kadar, doğal biçimleriyle de ilgilidir. Örneğin, bazen bu alanın, estetik ile etik gibi başka yargı biçimleri arasındaki bağlara ya da çeşitli güzel sanatların birbiriyle ilişkilerinin ayrıntılı tartışmasına terk edilmiş olduğunu da görürüz.

Bununla birlikte "estetik" teriminin bir başka kullanımı, terimin "sanat felsefesi" terimiyle dönüşümlü olarak kullanıldığı profesyonel felsefe alanında görülür. Ama burada bile nüanslar ya da vurgu farklılıkları vardır. Çözümleyici estetik olarak bilinen çözümleyici ekolle ilişkili sanat akımlarıyla ilgilenen çağdaş felsefe dalı kapsamında şu tür sorularla karşılaşılabilir: "Sanat nedir?" "Sanat yapıtını anlamak ne demektir?" "Sanatın değeri nedir?" Burada "estetik" sözcüğü çoğu kez bir sanat kuramına gönderme yapmak için kullanılır, çünkü bu soruşturmanın birincil amacı bir şeyin sanat yapıtı sayılabilmesi için gerekli ve yeterli koşulların belirlenmesidir. Ancak, "Sanat nedir?" sorusunu kötü formüle edilmiş, yanıtlanamaz ya da yararsız olarak nitelendiren bazı filozoflar vardır. Bu yazarlara göre "sanat meselesi" tek başına anlaşılamaz; yalnızca "estetik" deneyimle ilişkilendirildiğinde anlam kazanır, çünkü bir sanat yapıtının ne olduğu ancak ve ancak "estetik" adı verilen özel bir deneyim yoluyla kavranabilir. Şu durumda, estetik sanat kuramcıları için "sanat kuramı" ile "estetik kuramı" arasında kesin bir fark var demektir; aslında ilki ikincisine bağlıdır. Bu görüş açısını benimseyen filozoflar sanatı bir estetik deneyim aracı olarak görürler ve sıkça şöyle sorular formüle ederler: "Güzellik duyumunu uyandıran nedir?" ya da "Güzel nesnelerin doğasında, böyle tepkiler uyanmasına neden olan özgül nitelikler var mıdır?"

Genelde "kuram" diye söz edilen çağdaş sorgulamanın başka bir nüfuz alanında "estetik" çoğu zaman en önemli düşünürünün Immanuel Kant olduğu varsayılan *estetik kuramı*'na işaret eder. Ancak burada da "estetik" terimi üzerinde bir uzlaşım bulunmamasından dolayı, işler eşit derecede karmaşıktır: Kant'ın oldukça net bir biçimde açıkladığı belirleyici yargı ile estetik yargı arasındaki fark, bazı yazarlar tarafından "estetik"in tanımını yapmakta kullanılır. Diğer kuramcılar ise terimin daha geniş anlamlar kazandığı Kant-sonrası gelenek çerçevesinde yoğunlaşır. Bu terimin daha

sonra "geri türetilmesi"yle işler daha da karmaşıklaşır ki bununla sonraki kullanımlar standart olarak bütün tartışmaya temel metin olarak kabul edilen *Critique of Judgment* [Yargı Gücünün Eleştirisi]* içinde geriye giderek yorumlanır. Böylece bir "estetik kuramı", bazı ellerde sanatın her durumundan bağımsız hale gelir. Bu şekli alan kuram, tek tek sanat yapıtlarıyla ilgilenmez; bir "estetik kuramı"nın başlangıçta sanat yapıtları için yararlı olabileceği düşünülmüştür. Onun yerine kavramın tarihselliğinin açıklamaları (yani, yüce güzellik, beğeni, ahlâk kuramı, söz sanatı, güzel sanatlar, ekonomi ve kamusal alanla ilgili Aydınlanma söylemlerinin kendine özgü ilintilendirilmesinin kökeni) bulunur ve bu tarihsel boyut, tarih ya da ideolojinin ipoteği altında olmaksızın "saf" bir "estetik" dünyasının var olabileceği düşüncesine bağlı olarak çoğu kez kesin kabul edilir. Bu düşünce şekline göre "sanat" kategorisi, yalnızca buna öncül, "estetik" kavramıyla ilişkilendirilerek anlaşılabilir: "Sanat yapıtları", kişi ancak "estetik" kavramını tamamıyla anladığında görünürlük kazanır. Sonuç olarak, "sanat" kategorisi, "estetik" kavramının tarihsel biçimlenmesinde rol oynayan ideolojik çıkarlar tarafından eşit derecede bozulmaya uğramış olmalıdır. Bu yüzden sanat yapıtı için "estetik" kavramının tarihselliğinin kirliliğinden arındırılmış bir dünyanın olamayacağı söylenebilir, çünkü ilk kategoriyi tanımlayabilmek için ikincisine ihtiyaç vardır. Bazı açıklamalarda bu yorum genişletilerek sanat yapıtlarının doğası, diğer bir deyişle "estetik" kavramını kuran ideolojileri temel almaları üzerine genel bir önerme biçimini alır. Sıklıkla bu, moda deyimle sanat yapıtlarının, ideolojinin sadece kılık değiştirmiş hali olduğu ifadesine dönüşür. Aşağıda "sanat" ve "estetik" arasındaki ilişkinin bu şekilde kavranması hakkında görüşlerime yer vereceğim.

Söze, bu kitabın hedefinin duygulanım deneyimini irdelemek olduğunu söyleyerek başlamış olsam da, tartışmada şimdiye kadar, sanki "estetik" ve "duygulanım" terimleri birbirinin yerine kullanılabilirmiş gibi bir anlam kayması var. Genelde "duygulanım" deneyimi sanat yapıtları tarafından uyandırılan deneyimleri içermekle birlikte, yalnızca sanat nesnelerine göre tanımlanmazlar, diğer bir

* Bkz. *Yargı Gücünün Eleştirisi*, çev.: Doğan Özlem, İnkılap Kitabevi, 1996.

deyişle kişinin "duygulanım" yaşamının yalnızca "estetik"ten ibaret olmadığı düşünülür: Duygular ve duygusal yaşamımız çok daha geniş bir deneyim yelpazesine dayanır. Bununla birlikte, bu kitap boyunca duygulanım tepkisi ya da deneyimlerinden söz ettiğimde demek istediğim yalnızca *sanat*'a verilen tepkilerdir. Fakat, bu şekilde diğer duygulanım tepki türlerini dışarda bırakmak istemiyorum. Bu karşılaşmalar için, somut anlamıyla estetik terimini kullanacağım ve bu yüzden bunlara *estetik* deneyimler diyeceğim; estetik sözcüğünü italik kullanmamın nedeni sözcüğü kısıtlı anlamıyla kullandığımı göstermek. Bu yöntem biraz hantalca olsa da gerekli çünkü işaret ettiğim gibi "estetik" sözcüğü bir dizi olguyu anlatmak için kullanılır ve birçok farklı kuramsal ve kavramsal tasarıyı kapsar.

Duygulanımla ilgili ya da *estetik* deneyimleri diğerlerinden ayıran özellik, bu deneyimlere sanat yapıtlarıyla olan karşılaşmaların neden olduğu gerçeğidir. Bu durum, karşılıklı bir tanımlamayı ifade eder. *Estetik* deneyime yol açan şey sanat yapıtıdır ve aynı zamanda sanat yapıtı *estetik* deneyimi oluşturan bir nesne olarak tanımlanır. Bu karşılıklılık dairesel mantığı içerdiği gerekçesiyle, bazen bir sav için yıkıcı olabilir, fakat böyle olmak zorunda değildir. Pek çok sav, başlangıçtaki önermelerine daha çok netlik kazandırmak için geribildirime bel bağlar. Buradaki kesin kıstas, epistemologların "kanıtsal öncelik" [*evidential priority*] adını verdikleri şeydir. Tanımlamaya yol açan şey, bu durumda estetik bir karşılaşmanın kanıtıdır: Bu hem mantıksal hem de zamansal olarak ilk sıradadır ve yalnızca, bunu anlamamı sağlayabilecek olan bir "sanat" kavramına ulaşmam için gerekli gördüğüm deneyimin ardından gelir. Doğal olarak bu, "deneyimin kanıtı"nın nelerden oluşacağı sorusunu göz ardı eder ki bu konuya aşağıda döneceğim.

"Sanat" kavramının *tanımı*'na bu şekilde yaklaşmanın kullanışlı bir yol olmadığını söylemek yanlış olmaz ve birçok filozof sanatın tanımına bu şekilde yaklaşmanın sorunlu doğasına dikkat çekmişlerdir (ve bu defa tartışma *dairesel*'dir). Dahası bazı yazarlar, genel bir "sanat" kavramı tanımından haberi olmayanların, sanat yapıtlarına yönelik duygulanım deneyimlerini yaşamalarının ola-

naksız olduğunu ileri süreceklerdir; ama ben bundan, Immanuel Kant'ın tam da *a priori* kavramları olmayan şeyleri nasıl anladığımızı açıklamak için kullandığı Üçüncü Eleştiri'sindeki projesine olan yanlış inanışı göstermek için yararlanacağım. Yani Kant'ın başlangıç noktası şudur: Bazı şeyler –bunlara sanat yapıtları deyin– genel bir kavramdan yola çıkıp o kavramın özel bir durumuna geçerek anlaşılmaz. Kant'ın saptadığı bu sorun için bulduğu çözümse, kendi deyimiyle "belirleyici yargı" (ki bu, kavramın genelinden özeline geçiştir) ile "estetik yargı"yı birbirinden ayırmaktır. Bu ikincisinin pek çok özelliği bulunsa da bu aşamada ben bunların yalnızca ikisini kullanmak istiyorum: Estetik değerlendirmeler *hem* öznel *hem* de evrenseldir.

Birçok insanın farklı pek çok durumda benzeri temellere dayanarak tek bir yargıyı paylaştığı gerçeğini göz önünde bulundurursak, Kant bu tür yargılar özneldir derken, yargılar *bireysel* olmak zorundadır demek istememiştir. Diğer bir deyişle *öznel* bir yargı herkese açık olabilir ve yargıya sahip herkes için öznel olarak kalabilir. Bu yargıların evrensel olduğunu ileri sürerken Kant, bir topluluğa ait olmanın bu tür yargıları gerektirdiği gerçeğine işaret etmiştir. Nesnellik illüzyonu yaratan bu öznellik, bu alışılmamış karışım, estetiğe ayrıcalık katar. Daha sonra bu durumdan, bir duygulanım tepkisinin "sanal etki"si olarak söz edeceğim. Gelgelelim, bu terminolojiyle ilgili sorunlar da vardır; en önemlisi "yargı" sözcüğü, gündelik kullanımda ayırımcılık, değer biçme anlamları da içerir. Bu yüzden sanat yapıtlarıyla ilgili olarak kullanıldığında, değer biçme yanı her zaman araya girer gibi görünür. Ancak yargı Kantçı anlamda anlayış ve mantık arasında arabuluculuk etme yöntemimize de işaret eder. Kant'ın metinleri, değer biçmeyi işe karıştırmaksızın nasıl bazı şeyleri anlayabileceğimizle ilgilidir. Sorunun nedeni, pek çok insanın "estetik yargı" dendiğinde, bir şeyin, estetiğin koşullarıyla ya da estetik temelinde yargılanmasını anlamasıdır. Yine de "estetik *algılama*" gibi bir kavrama gönderme yapmak için de kullanılabilmektedir; bu durumda da Kant'ın anlamlarından ikincisi, kullanımda ilk sırada gelir gibi görünür. Kafa karışıklığına neden olmamak için "yargı" terimini bütün kitap boyunca yalnızca

ayırt edici anlamında kullandım. Bununla birlikte, terimin Kant tarafından tanımlanan alışılmışın dışındaki özelliğini –yani estetik yargının öznel ancak evrensel olma niteliğini– de *estetik* deneyimi açıklarken saklı tutmak isterim. Diğer bir deyişle *estetik* teriminin kendi kullandığım tanımını biçimlendirirken Kant'ın "estetik yargı" ile ilgili söylediklerini esas aldım.

Sanat örneğine dönecek olursak Kantçı formülasyonun, sanatsal uygulamanın ürkütücü verimliliğinden anlam çıkarmamıza nasıl yardımcı olduğunu görebiliriz. Bu bakış açısına göre, kategorinin özgül örneklerinden, diğer bir deyişle her bir sanat yapıtından anlam çıkarmaksızın formüle edebileceğimiz genel bir "sanat" kavramının varlığından söz edemeyiz. Bunun sonucu, sanat yapıtları ile sanat olmayanlar arasında ayrım yapabilmek için gerekli olan, önceden kestirilebilir kıstasların bulunmamasıdır. Filozof Morris Weitz'in terimiyle, sanat "açık bir kavram"dır ve değişim, büyüme ya da yenilik olasılıklarını sürekli olarak bünyesinde barındırmalıdır. Böylece, "Sanat nedir?" sorusunu yanıtlama takıntısından, "sanat" kavramının etkisel deneyim için bir *önkoşul* olduğu konusundaki ısrarcı tutumdan vazgeçilirse, biçim, yapı ve temsil içeriği bakımından sanatın olağanüstü bir çeşitliliğe sahip olduğu görülür. Bu onun kendi kendini sorgulamasını da kapsar. Dahası, bu olasılık sanat yapıtlarının bazen bugüne kadar kullanılmamış biçim ya da yapılarda yaratılabilmesi, bazen de farklı zaman ve koşullarda uygunsuz ya da sanatsal ifadenin ötesinde sayılabilecek temsil içeriğine sahip olabilmesi şeklinde kendini gösterir. Açıkça belirtmek gerekirse, sanat kuramının "açık kavram" olması düşüncesi, "sanat" kategorisinin, sanat yapıtlarını sanat olmayanlardan ayıracak kavramsal tutarlılığa sahip olması gerektiği görüşünü savunan bazı filozofları tatmin etmeyecektir. Bu yazarlar için deneyim kavramı sağlam olmayan temeller üzerine kurulmuştur.

Estetik deneyimimiz hakkında konuşmak için sanatın kesin bir tanımının önkoşul olduğu görüşünün tersine, bu kitap boyunca, "sanat" kavramı üzerine bir tartışmanın en iyi başlangıç noktası değilse de, en yararlı başlangıç noktasının, estetik deneyimin kendisi olduğu görüşünü savunacağım. Elbette böyle deneyimler, yaşadığı-

mız dünyada bizi bir birey olarak biçimlendiren sosyal, politik ve ideolojik alışkanlıkların içinde gizlidir. Ancak bu, birazdan açıklayacağım türden deneyimleri yaşamış olduğum gerçeğini değiştirmez. Nitelik açısından farklı olan böyle deneyimlere karşı direnip direnmemenin bana kalmış bir şey olduğunu kabul ediyorum. Bu tür deneyimlerin estetik ideolojinin maskelenmesinden *başka bir şey* olmadığına ve aslında, yalnızca "sanat" kavramının temel ideolojisinin yinelemeleri olduğuna inanırsam, gerçekten de bu deneyimlerin ortaya çıkmasını engellemeye çalışmak mümkündür. Ama ben bunlara inanmıyorum. Ben çok daha farklı bir şeye inanıyorum, şöyle ki (zannedildiğinden çok daha nadir olan) *estetik* deneyimin bu anlarının nitelik açısından diğer deneyim türlerinden ayrıldığına inanıyorum. Onları böyle yapan şey ise, tam da onların *estetik* doğaları. Bu deneyimler kolay yaşanmazlar; istesek de ortaya çıkmayabilirler. Bizim onlar üzerinde çalışmamız ve berraklaştıklarında onları çözmemiz gerekir. Ortaya çıktıklarında onları tanıyamayabiliriz ya da daha sık rastlandığı üzere onlarla ne yapacağımızı bilemeyebiliriz.

Kesin olan şudur ki bu deneyimlerden bir şeyler öğrenirim. *Estetik* deneyimin yoğun anlarında insan, bu anları sanki bilmenin yörüngesindeymiş gibi hisseder; sanki çok hafif bir sesle bir şey fısıldanmış, yine de bu ses bir şekilde duyulmuş gibidir. Bununla birlikte öğrendiğim şeyin dikkatlice ve sabırla, deneyimin içinden ayıklanması gerekir. Belki de bunun farkına, örneğin deneyimi ortaya çıkaran nesneyle pek çok kez yeniden karşılaştığımda ya da deneyimin üzerinden uzun bir süre geçtiğinde varırım. Diğer bir deyişle bu deneyimler çoğu kez, çoktan beri bildiğim ama yine de kendime bilgi olarak göstermem gereken şeyi tanımlamamda yardımcı olur. Bildiğimin sınırlarına dikkat çekerler, böylece bilinmeyen ya da bilinemez olanı gözle görünür kılarlar. Bu durum gerçekleştiğinde bilinmeyen ya da bilinemez olan bilgiyi nesneye yansıtırım: Sanat yapıtının, ortaya çıkarmaya ya da kendime mal etmeye çabaladığım bir şey içerdiğini sezerim. Bu türdeki deneyimler, *bunu* bilmemi sağlar. Bu yüzden, düz bir mantıkla bilişsel bir değeri olduğu söylenebilir. Ancak bu deneyimler çok daha karmaşık ve

dolaylı bir biçimde yapısal bilişle bağlantılıdır.

Sonuç olarak böyle bir bakış açısıyla, (*estetik* tepki uyandıran) herhangi bir sanat yapıtı, uyandırmış olduğu *estetik* deneyimin kesin doğası üzerinde düşünmeye sevk eder bizi. Bu nedenle, sanatla olan bütün karşılaşmalar daha geniş ya da dar kapsamıyla şu soruya yanıt arar: "(Bu) *estetik* deneyimin doğası nedir?" Biraz farklı şekillerde de olsa bu soruyu ilerideki bölümlerin her birinde soracağım. Bu, sanatla olan her karşılaşmanın *estetik* olacağı ya da *estetik* karşılaşmaların diğerlerinden daha iyi, daha önemli, yararlı ya da keyif verici olduğu anlamına gelmez. Bir resme verilen tepkiler örneğin politik ya da ekonomik içerikli olabilir; örneğin bir öyküyü ya da onun sosyal anlamlarını sunuş biçimi özel olarak dikkat çekebilir. Ama bu tepki türleri, kavramı somut anlamıyla alırsak, *estetik* değildir. Bu yüzden de, o eserin "sanat" unsuruna verilen tepkiler değillerdir, çünkü "sanat" unsuru uyandırdığı *estetik* tepki açısından tanımlanır. Sanat yapıtlarının dış dünyada etkileri vardır, anlamları kodlar ya da üretirler, takas ekonomisinde maddi değerleri vardır. Zaman zaman kültürel değerlere dayanan yoğun bir çatışmanın merkezi olurlar. Sanat yapıtı dediğimiz nesnelerin bu ve başka yönleri, farklı zamanlarda ve farklı niyetlerle, en az *estetik* tepkiler kadar önemli addedilir. Yaklaşık otuz yıldır estetik temele dayanmayan bu sanat değerlendirmeleri pek çok akademik çalışmanın merkezinde yer almıştır. Buna karşın (Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Theodor Adorno, Hans Georg Gadamer, Gérard Genette ve Richard Shusterman'ın aralarında bulunduğu) bazı yazarların konu olarak kendilerine *estetik* tepkinin doğasını, biçimlerini, şekil ya da hatlarını seçtiği söylenebilse de, hâlâ daha pek çok insanda, derinden etkilendiği bir anda attığı ünlemler belli bir utanç duygusuna neden olmaktadır. Bu durum, böyle anların derinden duyumsandığı, üzerlerine titrendiği ve kişisel gelişimi biçimlendirici olduğunun anlaşıldığı zamanlarda bile geçerlidir. Bu nitelikler, duygulanım yaşamlarımızın doğasını ayrıntılı bir biçimde incelemekten neden çekindiğimizi açıklamayı kolaylaştırır: Böyle anların özel kalmasını yeğleyebiliriz. Böyle olduğunu kabul etsek bile ben, bu azgelişmişliğin bir başka nedeni daha olduğuna

inanıyorum. Bu neden, (*estetik* deneyime "sahip olma" güçlüğüyle aynı anlama gelen) *estetik deneyim*'in ayrıcalıklı konumunu tanımlama güçlüğüdür. Bu zorluğun bir kısmı kesinlikle, "deneyim" kavramının kendi içindeki karmaşıklığından kaynaklanmaktadır.

Bir deneyime "sahip olur muyuz" ya da bazı yazarların öne süreceği gibi aynı zamanda (veya yalnızca) o deneyimi "yaratır mıyız?" Eğer bu mantıklı bir ayrımsa, yarattığımız deneyimler sahip olduklarımıza oranla bizim için daha kolay elde edilebilir, daha belirgin ve daha sorunsuz bir biçimde bize ait, bizler tarafından sahiplenilen ve belki de sonuçta daha derinden duyumsanan deneyimler midir? Bu soruların biçiminin tam olarak anlaşılabilir olduğundan emin değilim, çünkü bana öyle geliyor ki, tuhaf bir şekilde bizler hiçbir zaman herhangi bir şeyi, başka bir şeyle aracısız bir temasa girme anlamında, "deneyimlemeyiz". Deneyim hem *nachträglich*'tir, yani gerçek oluştuktan sonra bizim tarafımızdan bilinir; hem de dünyayı ve kendimizi anlama sürecinde algılarken kullandığımız sayısız filtre tarafından kirletilmiştir. Bu demektir ki, deneyimle ilgili kısıtlı ve özel bir kanıt durumu, yani kişinin (bir) deneyim yaşadığının kanıtı söz konusu değilse, ben kanıt olarak deneyime düşüncesizce güvenemem. Bu konu 4. Bölüm'de tartışılan şiir için en önemli konulardan biridir.

Eğer deneyim için bu genel anlamda doğruysa, *estetik* deneyim için neler söylenebilir? İlk anda, kişinin bu tür deneyimlere "sahip olduğu" ya da onları "yarattığı"nı söylemenin, bu terimin ya da kavramın kullanımına uygun olmadığını düşünüyorum. *Estetik* deneyimden, birilerinin kendi eşyalarıymışçasına sahip olabildiği ya da algılayan özne tarafından yaratılan bir şey olarak değil, başlı başına *yaşanan* bir şey olarak söz etmek daha akıllıca olur. Deneyim insanı etkiler, bu da onu diğer tür deneyimlerden daha az elle tutulur kılmaz; bir süresi, biçimi ya da yalnız o kişinin bilebileceği, ama yine de aynı zamanda o kişiyi bir topluluğa bağlayan bir şekli vardır. *Estetik*'e özgü bu nitelik, onun sanal bir etki üretmesidir; böylece tamamen kişisel bir deneyim yaşayan özneye dayalı bir şey (estetiğin öznel temeli) nesnelliğin (yani hem gerekli hem de evrensel olmanın) yanıltıcı niteliğini üstleniverir. Bununla birlikte, bura-

dan böyle deneyimler hakkında konuşamayacağımız ya da bunları karşılaştıramayacağımız ve karşıtlaştıramayacağımız, hatta değerlendiremeyeceğimiz sonucuna varmak yanlış olur. Wittgenstein'ın *aperçu*'sünü* benimsersek: Başkasının düşüncesini düşünemem demek, başkasının eldivenini giyemem demeye benzer. Bu kitabın geri kalan bölümü tam da bunun nasıl yapılacağını göstermeye çalışacaktır. Bana göre sanatın yüce değeri onun bizleri, deneyimlerimizi, dünyalarımızı, inançlarımızı ve farklılıklarımızı paylaşmaya sevk etmesinde yatar. Sanat karşısındaki *duygulanım* deneyimlerimiz, üzerinde bu tekil dünyaların, inançların ve farklılıkların yerleştirilebileceği bir alan sağlar.

Sanata verilen estetik olmayan tepkilerle ilgili öne sürdüğüm bakış açısının tam tersini savunduklarından, bazıları için *duygulanım* deneyimine başvurmanın olanaksız olduğunun farkındayım. Onlar duygulanım ya da *estetik* olanın politika veya ideolojiden ayıklanamayacağına inanırlar: Sanat yapıtları kaçınılmaz olarak politika ve ideolojinin dünyevi ağına takılırlar. Bu tanıya katılıyor olsam da ben aynı sonucu çıkarmıyorum çünkü sanat yapıtı olarak adlandırdığımız nesneler bu dünyaya aittir. Fakat sanat nesneleriyle olan deneyimimiz de politik, sosyal, ekonomik vb bataklığa saplanan bu dünyanın aynı derecede parçasıdır diye, onların *yalnızca* dünyevilikleriyle ilgileneceğimiz anlamı çıkmaz. Bir nesneyi farklı açılardan görmeyi tercih edebiliriz (genellikle tüm boyutlarını, niteliklerini ve güçlerini görmek daha iyidir), aynı zamanda da bu bakış açılarının taraflı ve kısmi olduğunun farkında olabiliriz. Farklı zamanlarda, farklı nedenlerden dolayı, bile bile bu bakış açılarından birine direnebilir ya da herhangi bir görüşün taraflılığına karşı koymak için bir dizi farklı bakış açısından yararlanabiliriz. Aynı şekilde, farklı bir biçimde görmeye ne kadar uğraşsak da, *yalnızca* belli bir tip mercek aracılığıyla görebiliyor da olabiliriz. İlerleyen bölümlerde, üç yapıtı *estetik* bakış açısı aracılığıyla olabildiğince birbirinden ayrı olarak algılamaya çalışacağım. Bunun bir nedeni kendimde ve başkalarında, bir duygulanım tepkisini sözcüklerle ifade etme konusundaki genel bir eksiklik diye adlandırılabilecek

* Dış görüntünün altında yatan anlamayla ilgili algı, anlayış. (y.h.n.)

bir durumun farkına varmış olmam, diğer nedeni de başlangıçta değindiğim hayranlık duygusunu biraz daha derinden ele almak istememdir.

Bu tarz bir uygulamanın eksikliğine, I.A. Richards uzun bir zaman önce 1929'da, benim açılış sözlerimi anımsatan bir biçimde işaret eder. *Practical Criticism* adlı kitabında Richards, şiirin anlamı hakkında konuşmak, bunları betimlemek ve çözümlemek için dolu bir cephanenin yanı başımızda kullanımımıza hazır beklediği yorumunu yapmıştır. Bir şiire vereceğimiz duygulanım tepkisi söz konusu olduğunda ise, o derece iyi bir donanıma sahip değilizdir; onun sözleriyle:

> Duyguları ele almak için elimizde karşılaştıracak hiçbir şey yoktur. İçgözlem, duyguları anlatan birkaç hantal betimleyici isim, çokça estetik sıfat ve şiirin dolaylı kaynakları, yalnızca birkaç kişinin istisnai saatlerde kullanılmak üzere emrine verilmiştir. İçgözlem, düşünsel ve duyumsal ürünler ve süreçler söz konusu olduğunda bile kullanılan beylik bir sözcük oldu; duygular için kullanıldığında ise çok daha az güvenilir, çünkü bir fikir ya da imgeye göre bir duygu, dikkatimizi ona yönelttikçe daha fazla kaybolma eğilimindedir. O kaçarken kuyruğunun ucundan tutup onu yakalamamız gerekir. Dahası yakalamakta kısmen başarı sağlasak bile hâlâ daha onu nasıl çözümleyeceğimizi bilmiyoruz.[1]

İzleyen bölümlerde, sanat yapıtlarına yönelik duygulanım tepkisini ayrıntılarıyla ele alma işine, akademik sanat tartışmalarının çoğunda yeterince kullanılmayan bir söz dağarcığı, yani duygu ya da heyecan anlatan sözcükler üzerinde özellikle durularak başlanacaktır. "Üzerinde özellikle durmak" sözünü kullanıyorum çünkü bunun, *estetik* deneyim konusundaki incelememi anlaşılmaz ya da dile getirilemez bir duyguya, hatta sığ ya da "duygusal" bir tepkiye dönüştürmeyi kabul etmeyişimin bir işareti olarak anlaşılmasını umuyorum. Yazın eleştirisi tarihi, diğer güzel sanatlar alanlarındaki izah ve tenkitler gibi, duygusal olanın hem "daha sert" hem "daha yumuşak" versiyonlarını içerir. Gerçekten de, bu çizgideki çalışmala-

1. I.A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (New York: Harcourt, Brace, 1929), s. 217.

rın özel bir biçimi olan "kişisel eleştiri" yazın ve daha genel anlamda sanat alanlarının akademik tartışmalarında yakın bir geçmişte ortaya çıktı. Ancak bu kitap, bu konuda bir katkı yapma niyetiyle yazılmadı. "Duygu" diye tanımlayabileceğim bir yerden işe başlamış olsam da bu, yalnızca daha ayrıntılı irdeleme ve yorumlamalar için bir zemin hazırlamak içindir. Bu tanımlama, burada anlatılacaklar için bir son nokta değildir. Bu yolda ilerlerken, kendi deneyimimin bir haritası ya da mimarisi ortaya çıkmaya başlayacak ve özellikle kendi tepkilerimin *estetik* yönleri diye ele aldığım şey daha belirginleşecektir. Sanat yapıtlarının ayırt edici bir biçimde değerlendirilmeleri, bu tepkilerin betimlenmelerine dayanılarak mümkün olabilir: Eğer bir yapıt bende aynı tarzda, tekdüze, cılız duyumsanan ya da sıradan bir tepki uyandırıyorsa, değişken, başından sonuna kadar gücünü koruyabilen, çoksesli ya da derinden duyumsanan bir tepki uyandıran yapıta oranla o yapıta daha düşük bir *estetik değer* atfetmekten sakınmam.

Bu kıstası bu tür değerlendirme yargılarının temeli olarak alarak, bir yapıtın *estetik* değerini, yarattığı tepkinin niteliğiyle bir tutuyorum. Bu bağlantıyı kurmakta bir sakınca görmüyorum çünkü bir sanat yapıtındaki "sanat"ı, nesnenin *estetik* açıdan anlaşılabilen özgül unsurunu, yalnızca ona verdiğimiz tepki sayesinde anlayabiliriz. Aslında tepki, sanat yapıtının maddeselliğine eşdeğerdir; bir sanat yapıtında "sanat" bileşeni olarak tanımlayabileceğimiz şeyin ta kendisidir. Bu bakış açısı, bir sanat yapıtına verilebilecek tepkinin, aynı zamanda o yapıtın maddeselliğinin diğer bileşenleriyle de, örneğin politik ya da ideolojik motivasyonu, anlamı veya etkileriyle de ilintili olabileceği gerçeğini kabul eder. İşte bu nedenledir ki ben, sanat yapıtı olarak adlandırılan nesnelerin, uyum, bütünlük, yoğunluk gibi niteliklerini "estetik" nitelikler olarak tanımlama girişimlerini yararsız bulmaktayım çünkü bu tür girişimler, kişinin dikkatinin, sanat yapıtının yarattığı deneyimden çok, yapıtın kendisine yönelmesi gerektiğini öne sürerler. Bu anlam kayması ya da benim asıl dikkat edilecek unsur diye tanımladığım kavramdan uzaklaşma, "sanat" bileşeninin konumunu karıştırmaktadır, çünkü "sanat," nesnenin içinde yer alan bir şey değil, *estetik* deneyimin

eşsiz biçimde bir özelliğidir; bu deneyimi anlamak için kullandığımız araçlar her ne kadar *izleyici*'ye o nesnenin içindeymiş gibi *görünse* de, bu görüntü bizim *duygulanım* tepkimizin ürünü olan bir yanılsamadır. Bununla birlikte, tepkiye ulaşmanın bir yolunun da, dikkati nesnenin uyum, bütünlük gibi biçimsel özelliklerine yöneltmek olduğunun farkındayım. Fakat şu da anlaşılmalıdır ki bu, sürecin bir aşaması, *estetik* deneyimi yaşama hedefine ulaşmanın bir aracıdır. Bu konuyu 3. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak ele alacağım.

Bir yapıtın "sanat" bileşeninin o yapıtla olan *estetik* karşılaşmanın bir fonksiyonu olduğu layıkıyla söylenebilse, o zaman her nesnenin bir "sanat yapıtı" sayılabileceği sonucuna ulaşılır, çünkü daha önce belirttiğim gibi "sanat" olma niteliği her bakımdan betimleme ya da çözümlemenin etkisi altında kalan nesnede değil, onun uyandırdığı tepkide yatar. Bu gözlem, bazen bana göre hatalı bir biçimde, herhangi bir şey sanat olabildiğine göre, her şey bir diğeri kadar iyidir düşüncesini desteklemek için kullanılır. Bu iddiaya göre sanat yapıtları arasındaki ayırım, birbiriyle rekabet halindeki beğenilerin, sabit fikirlerin ve önyargıların birbirleriyle itişip kakışmasından ibarettir. Gelgelelim, *estetik* değeri, tepkinin niteliği belirler: Eğer belli bir nesne "güçlü" ya da "derin" diye tanımlanabilecek bir tepki uyandırıyorsa, nesnenin kendisi ne kadar basit, sade ya da kabaca işlenmiş olursa olsun, yüksek bir *estetik* değer taşıdığı ileri sürülür. Ancak tepkinin ne kadar güçlü olduğunu belirleyebilmek için kişinin, o tepkiyi kendisine olduğu kadar başkalarına da açık bir dille ifade edebiliyor olması gerekir. Bu yüzden dikkatimizi "suskunluk" duyumuna yöneltmek zorundayız. Şüphesiz "güç" ve "derinlik" kavramları değişken niteleyicilerdir: Bana göre güçlü olan başkasına göre zayıf olabilir; benim için orijinal olan bir şey başkası için klişe olabilir. *Estetik* deneyimlerin doğası üstüne söylediklerimin, yani böyle deneyimlerin *hem* öznel *hem de* evrensel oldukları gerçeği ışığında, bu saptama hem doğru hem de kaçınılmazdır. "Benim için güçlü olan senin için de güçlü olmalıdır" biçimini alırlar. Ancak iş burada bitmez, eğer bitseydi *estetik* deneyimlerin olağanüstü değerini anlama yolunda bir adım bile ilerleyememiş olurduk. Bu deneyimlerin nasıl, güçlü, sıradan veya başka bi-

çimler alabileceğini açıklama görevi şimdi bana düşüyor. Kültür, altyapı, alınan terbiye, eğitim ve uzmanlık alanları gibi farklılıklarımızı ortak bir platform üzerinde ortaya serdiğimizde bir ortaklık hissi, paylaşılan bir deneyim ortaya çıkar; bu, sanat yapıtlarını değerlendirmemize yol açan duygulanım deneyimidir.

Bir sanat yapıtıyla olan her duygulanım karşılaşması, zorunlu olarak diğer karşılaşmalar ve diğer nesnelerle ayırım yapmayı gerektirir. Bazı sanat yapıtları bize diğerlerinden daha iyi görünür. Dolayısıyla bu türden değerlendirmeleri yaparken kullandığımız kıstasları ayrıntılı bir biçimde ele alma ihtiyacı doğar. Son yıllarda bazı sanat eleştirmenleri, sanatla olan karşılaşmaların değerlendirmeye dayalı olmasından rahatsızlık duydular ve yargılama kıstaslarını yapıtın yalnızca estetik olmayan yönü ya da bağlamı üzerine oturtmaya çalıştılar ve böylece sanatın kendine özgü değerini ortadan kaldırdılar. Diğer eleştirmenler de, yalnızca sanat yapıtlarına özgü özellikler olmasa da genel olarak sanatın değerine sahip çıkan "hümanist" konumlara sığınmaya çabaladılar. Bu iki konumdakiler artık pek çoklarının sağırlar diyaloğu diye adlandıracağı bir biçimde, yirmi yıldan fazla süredir birbiriyle çatışmaktadır. Bu tuhaf girdaba girme riskini göze alıp, sanat yapıtlarının *estetik* bileşenleri hakkında ya da *estetik* deneyimin, tam da bu kendine özgü biçimine dayanan değerlendirme yargılarına nasıl yol açtığı konusunda henüz yeterince şeyin söylenmediğini kendi adıma belirtmek isterim. Bu yorum, yapıtın kendisini ve bizim onu estetik olmayan yönlerden değerlendirmemizi de etkileyen, estetik olmayan niteliklerin bağımlı doğasının doğru bir şekilde çözümlenmesine değinmez. Bu konu hakkında böylesine az konuşulmuş olmasının nedeni başlangıçta söz ettiğim "suskunluk"tur.

Bu sorunu ifade etmenin en iyi yolunun dikkati, duygulanım deneyiminin belli örneklerine yöneltmek olduğunu yukarıda belirtmiştim. İlerleyen bölümlerin de konusu bu olacaktır. İlk önce görsel bir sanat yapıtını, soyut dışavurumcu ressam Barnett Newman'ın bir resmini, daha sonra da müzik örneğine geçerek Kanadalı piyanist Glenn Gould'un yorumladığı J.S. Bach'ın *Goldberg Variations* [Goldberg Varyasyonları] adlı yapıtının ikinci kaydını ele

alacağım. Son örneğim ise yazın alanından: Wordsworth'ün *We Are Seven* [Biz Yedi Kardeşiz] şiiri. Bu üç okuma bir tür yolculuk deneyimidir; bunlar benim süregiden *estetik* eğitimimin önemli anlarıdır. Bu eğitimin tarihsel ya da kronolojik yönlerine dair bir şey anlatmamakla birlikte (son örneği uzun süredir –onlarca yıldır– biliyorum), bu örnekler kendi duygulanım deneyimimin doğasını daha iyi anlamamı sağlayacak şekilde birbirleri üzerine kurulmuşlardır. Bu giriş bölümüne kendi dünya deneyimimin niteliksel farklılığına işaret edeceğini düşündüğüm bir örnekle, Marc Quinn'in *Self*'i ile karşılaşma deneyimiyle başlamıştım. Bu deneyim bende değişik bir uyarılma ve meraklanma duyusu ya da duyumu uyandırır ve işte araştırmama başlamak için vurgulamak istediğim duyu ya da duyum budur. Bir sonraki bölüme *Vir Heroicus Sublimis* [Kahraman Yüce İnsan] ile başlıyorum, fakat oradan –yani bir duyu ya da duyumdan– başlama gereksinimi müzikle ilgili olan 3. Bölüm'de biraz azalıyor. Bu bölümü sanat yapıtlarının algılanma ve alımlanma süreçlerinde ortaya çıkan uzaklık kavramı ve sanat yapıtlarının bu uzaklık sorunuyla bizim yüzleşmemizi istediğinin farkına varılması fikri üzerine kuracağım. 3. Bölüm'deki tartışmadan devam ederek 4. Bölüme şiir tartışmasıyla, yani sanatla olan karşılaşmalarımda yalnızca *estetik* olana özgü, açıkça odaklanmış olduğunu umduğum bir açıklamayla başlayacağım.

Sunuşum, kaçınılmaz olarak birbiri üstüne kurulan tartışmalardan oluşuyor, ancak bu çalışmanın, doğrusal bir yapıda olmasını amaçlamadım, diğer bir deyişle her bir bölüm bir önceki bölüm okunmadan anlaşılamaz anlamına gelmiyor. Örneğin Gould'un *Goldberg*'i, yalnızca Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis*'i ile ilgili açıklamayla bağlantılı olarak anlaşılabilir diye bir şey yok. Aksine, örneklerim belli sanat yapıtıyla olan farklı karşılaşmalar olarak sunuldu. Bu boyutuyla, peşin hüküm taşımaması amacıyla her bir bölüm kendi başına bir çalışma olarak alınabilir, fakat bu durum sonuç bölümü için geçerli değildir. Ancak daha önce de belirttiğim gibi bu örneklerin benim süregiden *estetik* eğitimimde rol aldıkları da anlaşılmalıdır. Bu durum zorunlu olarak onlara farklı bir boyut katar ve benim onları kendi içlerinde ve birbirleriyle karşılaştırma-

lı olarak yorumlamamı gerektirir.

Geriye bir sanat yapıtını deneyimleyenlerin yeterlilikleriyle ilgili bir soru kalıyor: Bir kişi romantik şiir, barok klavye müziği ve soyut resim hakkında aynı derecede bilgiye sahip olabilir mi? Olabildiğince kibire kaçmadan, sanat yapıtlarını algılayabilme yeteneğinin sanki görmek için yalnızca bakmak yeterliymişçesine kolay bir şekilde kazanılmadığının anlaşılması gerektiğini düşünüyorum. Bazı yapıtları tam olarak anlayabilmek için uzun yıllar süren sabırlı uygulamalar gerekebilirken, diğerlerindeki sanatsal yanla uyum sağlayabilmek için önce özel birtakım bilgiler edinmek şarttır. Bu yüzden, örneğin belli bir yapıtın değerini anlamaya başlamak için öneri bağlamında, neleri bilmek gerekir sorusu bana göre yerinde bir somdur. Buna ek olarak kişinin, inançla görmeye, duymaya ya da okumaya başlamadan önce, bu tür biçimlerle karşılaşmış olma anlamında, benzer yapıtları da bilmesi gerekebilir. Ancak buradaki soru, kişi ne kadarını bilmelidir, sorusudur. Böyle şeyleri biliyor olmanın kişiyi görmekten, duymaktan ya da okumaktan ne kadar alıkoyacağı konusu da aynı derecede önemlidir.

Gözü ya da kulağı eğitmenin oldukça yararlı olabileceğine inanmama karşın, yine de kitap boyunca, bu eğitimin kapsamı ya da içerebileceği şeylerin büyük ölçüde yapıtın kendisi tarafından belirlendiği konusunda direterek bu gözlemi yumuşatmaya çalışacağım. Burada ve daha önce belirttiğim gibi, yapıtı ancak, onunla yaşadığımız duygulanım deneyimi aracılığıyla anlayabileceğimiz gerçeğinden yola çıkarak, bu anlayışın aslında bizim sanat yapıtıyla olan *estetik* karşılaşmamızdan kaynaklandığı sonucuna varabiliriz. Diğer bir deyişle, yalnızca duygulanım tepkimize dikkat ederek "altyapı" ya da uzmanlık, kulak eğitimi ya da başka şeyin sanat yapıtları konusunda ne derece yararlı olabileceğini bilebiliriz. Elbette değerlendirmelerimizin, zamanla ve farklı koşullar altında değişikliğe uğraması mümkündür. Bu yüzden, bu tür karşılaşmaların tarihsel boyutunun olduğunun da tamamıyla farkında olarak sanat yapıtlarıyla olan belirli karşılaşmalar üzerine yoğunlaşacağım.

II

Dinginlik: Barnett Newman'dan *Vir Heroicus Sublimis*

29 Ocak 1948'de New York'lu ressam Barnett Newman, elli üçüncü doğum gününde, sonradan "ilk" resmi olarak anılacak yapıtı tamamladı. Bu, 27" x 16"* boyutundaki bir tuval üzerine yapılmış yağlıboya tablo idi. Ortasından, yaklaşık olarak tablonunkinin yirmide biri genişliğinde kabaca boyanmış portakal rengi bir şerit geçen, kırmızıya çalan kahverengi, sıradan bir dikdörtgene benziyordu. Newman tabii ki daha önce de resim yapmıştı. Aslında, bundan yirmi altı yıl önce, 1922'de Arts Students League'e [Sanat Öğrencileri Birliği] kaydolmuş, sanat eğitimine başlamış ve bundan dokuz yıl sonra, otuz altı yaşında New York lise sisteminde tam za-

* Yaklaşık 41 cm x 70 cm. (ç.n.)

manlı yedek resim öğretmeni olmuştu. Ancak 1940 yılında sanatsal üretimini neredeyse tamamen sonlandırmış ve yeniden resim yapmaya başlaması için dört yıl kadar bir sürenin geçmesi gerekmişti. "İlk" resmini keşfetmesi için bir dört yıl daha geçecekti.

Elli üçüncü doğum gününde, o resmi tamamlarken ne yapmış olduğunun farkında değildi. Tuval, önceki çalışmalarına göre daha az "duygudurum üretiyor" görünüyordu ki bununla, resmin "dış doğa"dan konu olarak hiçbir şey almadığını anlatmak istemişti. Kendi deyimiyle bu ismi henüz konmamış resim, onun, "ilk defa, kendi yaptığı bir şeyle karşı karşıya kaldığını... anlamasını"[1] sağlamıştı. Tam olarak ne yapmış olduğunu anlaması için resimle birlikte sekiz dokuz ay geçirmesi gerekti.

Sekiz dokuz ay.

Bu yoğun dönemin sonunda yapmış olduğu şeydeki gizli anlamları görmeyi başardı. Resim yapmanın ağırlığı ve sınırlandırmasından kendini kurtarıp, *Onement I** (Resim 3) adını vereceği bu resimde kendi sanatındaki mucizeyi keşfetti.

Resim sanatıyla ilgili bir yığın soruyu arka arkaya sıralamadan önce bu anekdotla başlamayı yeğledim. Bu öyküde olduğu gibi, bir sanat yapıtı onu yapan sanatçı tarafından bile hemen anlaşılamayabilir. İlk sorum bu konuyla ilgili: Kişi kendini sanata nasıl hazırlayabilir, onu kabullenmeye nasıl hazır olabilir? Kendisini, resmin mevcudiyetine nasıl hazırlar? Soruyu bu şekilde ifade ettim, çünkü resme bakma edimi, bakan kişinin mevcudiyeti, yani kişinin bakma edimi sırasında buradayım diye hissetmesi ile resmin kendisinin mevcudiyeti arasında bir tür uzlaşı gerektirir. Öyleyse soruma yaklaşmanın bir yolu da, mevcudiyetin potansiyel olarak rekabet halindeki iki ifadesini uzlaştırmanın gerekliliğine işaret etmek olacaktır. Resim için hazırlık, bu koşullarda bu gerekliliği kabul etmek demektir. Tartışmanın ilerleyen bölümünde bu kabullenmeyle ne demek istediğimi, görsel bir sanat yapıtıyla olan bir deneyimimi ayrıntılı bir biçimde irdeleyerek anlatacağım. Fark edileceği üzere,

1. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews* (Berkeley: University of California Press, 1990), s. 256.

* İngilizcede "Birlik", "Ben" anlamlarına gelebilecek türetilmiş sözcük. (ç.n.)

aslında bu deneyimle sanat yapıtının malzemesi arasında bir analoji var. *Sanat* açısından yapıt hakkında bileceğimiz tek şey budur, çünkü *bu* malzeme, bir sanat yapıtıyla karşı karşıya olduğumuzu gösteren duygulanım tepkisidir. Bu maddesellik nadiren, izleyen öznenin bir özelliği, yani izleyicinin içinden gelen bir şey olarak algılanır. Yalnızca bir duygulanım deneyimi süreci sayesinde bunun bilincine vardığımız gerçeğinden yola çıkarsak, böyle olması gerektiği de savunulabilir.

Aslında farklı yönlerde ilerleyen ama birbirini tamamlayan bu iki duyum genellikle görsel sanat deneyimine eşlik eder. Bir yandan sanat yapıtının sanki üzerimize geldiğini hissederiz, öyle ki orada bir şeyin algılandığını hissetmemiz, izleme deneyimi içinde bir çeşit iz bırakır. Bu neredeyse hayalete benzeyen, görüntü sonrası bir imgedir. Bunun ışığında, sanat yapıtını, yalnızca alışılmamış bir fotoğraf negatifi biçiminde kendisine erişebileceğimiz bir tür iz, yani bir duygulanım tepkisi olarak betimleyebiliriz. Diğer yandan duygulanım deneyimimiz, sanat yapıtıyla aramızdaki uzaklığı kapatarak onunla çok yakın bir ilişki içine giriyormuşuz duyumunu verir. Zaman zaman bu duygu öyle yoğun bir hal alır ki kendimizi sanat yapıtıyla özdeşleştirir, onu sömürgeleştirir ya da kendimize mal ederiz. Karşılaşmanın, biri izleyiciye (izleyicinin duygulanım yaşamının içine), diğeri nesneye (sanat yapıtının derinliklerine) doğru ilerleyen bu iki ayrı yörüngesi, sanat yapıtına verilen her tür duygulanım tepkisini içerir ve benim *estetik* deneyimimin maddesel düzeyi üzerinde etki bırakır.

Sanat yapıtının maddeselliğine ilişkin bu farklı yoruma, sanat yapıtlarının genelde gerçek bir mekân kapladıkları ve yapıtın "gerçek" malzemesinin –taş, tahta, tuvaldeki boya vb– bizim ona verdiğimiz tepkiyle bir ilgisi olmadığı düşüncesine dayanarak karşı çıkılabilir. Örneğin resim, kendi mekânına sahip çıkar ve mevcudiyetini kesin bir dille belli eder. Israrcı bir biçimde *buradayım* diye haykırır ve böyle yaparken de izleyiciden, oradaki sunumunun katiliğine konsantre olmasını ve onunla ilişkiye girmesini talep eder. Dahası, resim eşi benzeri olmayan bir fiziksel bütünlüktür; mekanik yeniden üretim çağında bile mevcudiyeti kopya edilemez. Bu tuval,

bu boya, bu duvar, bu müze, bu mekân herhangi bir resme nasıl konsantre olacağımızı belirler. Benzer maddesel etkenler diğer görsel sanat yapıtlarına verdiğimiz tepkiler için de geçerlidir. Farklı sanat biçimleri özgüllük düşüncesiyle doğal olarak farklı şekillerde uyuşur, ancak görsel sanat konusunda mevcudiyetin büsbütün ağırlığıyla ilgili ayrı bir şey vardır ki bu, resmin (ya da aslında heykelin) fiziksel örtüsüdür. Ben mevcudiyetin bu ağırlığını, resme ya da heykele verdiğim tepkileri diğerlerinden farklı kılan şeylerden biri olarak görür ve kaçınılmaz olduğunu düşünürüm. Bundan dolayı bir resme bakmanın uyandırdığı duygulanım deneyimini keşfetme girişimlerim, hem fiziksel nesne, yani "gerçek" maddesellik diye adlandırılabilen şey, hem de sanat yapıtının maddeselliği, yani benim duygulanım deneyimlerim sayesinde ulaşabildiğim, yapıttaki "sanat" üzerine olacaktır.

Sanat yapıtlarının değeri ve bazı yapıtları nasıl daha değerli bulduğumuz ile ilgili tartışmamın bir bölümü, sanat yapıtına olan yaklaşımımızı, yapıtın kendisinin yönlendirdiği gözlemine dayanır: Resim, bir noktaya kadar bize nasıl bakılacağını, müzik nasıl dinleneceğini, şiir nasıl okunacağını öğretir. İşte sanat yapıtını alımlama ve anlamaya yönelik bu tarz ve kipleri yine yapıtın *kendisinin* önerdiği düşüncesi, benim sanatın sanal etki diye adlandıracağım şeye, yani duygulanım deneyimimize içsel olan şeyin yapıtın "içinde" olanın bir yansıması ya da ona verilen bir tepki olduğu hissine bağlıdır. Bu, duygulanım tepkisinin bir yan ürünü, sanal etki dediğimiz şeydir, çünkü aynı zamanda biliyoruz ki yapıtın iç derinliklerini ya da estetik felsefesi terimleriyle "içsel nitelikler"ini algılamamız tamamıyle yapıtla olan karşılaşmamıza bağlıdır. Gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapıtındaki "sanat"ın farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz.

Böylece değerlendirmelerimiz öznel oldukları halde, bize, yapıtın nesnel niteliklerine dayanıyor ve bunlar tarafından zorunlu kılınıyormuş gibi görünür. Bu nesnel nitelikler bazen sanat yapıtlarının biçimsel özellikleri denilen şeyle ilişkilendirilmiştir: fırça vuruşlarının tanımı ve çözümlemesi, boya maddesinin türü, uygulama yön-

temi, destek, çerçeve ve resmin içeriğiyle olan etkileşimi vb. Bunların hepsi bir yapıtın yol açtığı duygulanım tepkisi üzerinde yoğunlaşmaya yardımcı olur. Buna ve diğer biçimsel özelliklere dikkat ederek yapıtın, benim duygulanım tepkimle *nasıl* etkileştiği konusunu açımlayabilirim. Böyle bir etki, ne bu ne de başka herhangi bir biçimsel özellik tarafından oluşturulabilir, ne de bu özellikler tarafından içerilirler, çünkü her ne kadar resmin üretimi için büyük oranda "sanat" yetenek anlamında gerekli olsa da, sanat yapıtındaki "sanat" boya maddesinde, uygulama yönteminde, imgenin gerçeğe yakınlığında vb değildir. Sanat yapıtıyla olan bir karşılaşmanın sanal etkisi onun tekilliğinin kabul görmesidir. Bu yüzden her duygulanım deneyimi, hem nesnenin kendisinin hem de bizim onunla karşılaşmamızın özel olması sonucunda ortaya çıkar görünmektedir.

Ancak bu karşılaşmanın zamana ve mekâna, belli bir kültürel altyapıya, gözün eğitimine vb özgü olması, doğrudan duygulanım tepkisine yol açtığını düşündüğümüz yapıtların bize aynı derecede bağlayıcı görüneceği anlamına da gelmez. Burada, önümüzde duran sanat yapıtının tek olduğu, nedenleri bilinmeyen üretim ve alımlanma sürecinin sınırlarını aşmakta olduğu duygusunu kastediyorum. Bu sınırları aşma duygusu da "sanal" olmalıdır, çünkü sanat nesnesinin, bütünüyle görme, değerlendirme, sanatsal üretim ve benzeri bağlamların kendine özgülüğü içinde yer aldığım ve bunlar tarafından üretildiğini biliyoruz. Ama bunu biliyor olmamız, duygulanım deneyimini engellemek durumunda da değildir. Aslında genellikle "büyük" sanat yapıtları olarak addedilen yapıtları ele alırsak, hangi bağlamda yerleştirilmiş olurlarsa olsunlar, izleyici eğitimli ya da eğitimsiz olsun, benzer kültürel bağlamdan gelsin ya da gelmesin, bu yapıtların güçlü duygulanım tepkileri uyandırabilme kapasiteleri ve onlardaki sınırları aşma duygusu çoğu kez oldukça fazladır. Burada sözü geçen, yapıtın uyandırdığı sınırları aşma duygusu, sanat yapıtlarıyla olan *estetik* karşılaşmalarımızın diğer bir özelliğidir ve kendimizi tuhaf hissedip utanacağımız bir duygu değil, kabullenip incelememiz gereken bir şeydir. Örneğin Michelangelo'nun Rondanini *Pietà*'sı bende, yapıtın zamana sığ-

madığı hissini uyandırır, çünkü ondaki güzellik, sanki paylaştığımız kültürün, ortak insanlık mirasımızın temel yapıtaşlarından birini oluşturuyormuşçasına doğal görünür. Bu doğal güzellik duygusu adeta yapıtın kendisi tarafından zorunlu kılınıyormuş gibidir, öyle ki, yapıtla karşılaşan herkes, benim yapıtın sınırları aşan gücü olarak algıladığını şeyin farkına varmalıymış gibi gelir bana. Bence böyle yapıtları ve onların sınırları aşan sanal etkilerini; bir sanat yapıtıyla olan her karşılaşmanın zaman, mekân, kültürel gelenek ve bunun gibi şeylere özgü olacağı ve bir nesneyi diğerinden daha fazla inceleme konusu yapan şeyin eşit derecede bağlam, gelenek ve kültürel pratiklere ait rastlantılar tarafından saptanacağı bilgisinden feragat etmeden de deneyimlememiz mümkündür.

Önce bir beğeni geleneğinde yok olup, sonrasında değişen bir alımlama bağlamında yeniden yaşam bulan ve yüksek değer biçilen pek çok yapıt vardır. Gücü, önemi, dehası ya da üstünlüğü tamamıyla kendi alımlanma tarihçelerindeki ana bağlı olarak, yarılanma ömürleri önemli derecede uzatılan ve örneğin bu değerlendirmenin yapıldığı bugüne dek ulaşan yapıtların sayısı da bunlardan aşağı değildir. Bunlardan birincisine Eliot'ın Dante'nin değerini anlaması, ikincisine de XVIII. yüzyılda ortaya çıkan çılgın Shakespeare hayranlığı örnek gösterilebilir. Ancak bunlardan herhangi birini biliyor olmak *estetik* karşılaşma için bir önkoşul değildir. Aslında çoğu zaman böyle bir bilgi, duygulanım deneyimini perdeler ya da engeller, sanatın fısıldayan alçak sesini bastırıp işitilmesini önler. Buradaki can alıcı nokta estetik olmayan tepkilerin *estetik* deneyimi nasıl önleyeceği değil, nasıl mümkün kılacağıdır.

Bu bölümün geri kalanının ana konusu olan, Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis* başlıklı resmi (Resim 4) birtakım ön bilgiyi gerektiriyor. Öncelikle belirtmek gerekirse, yapıt bir "yüksek sanat" eseridir, tuval üzerine yağlıboya bir resimdir ve çağdaş sanatın gerçek bir mabedi olan New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) asılıdır. Biçimsel olarak türü, şövale üzerinden yapılan yağlıboya resimdir. Sergilendiği yer de müzenin –sıradan herhangi bir müze değil, dünyanın en saygın müzelerinden birinin– yetkili bir kuruluşudur. Çok açık bir biçimde görülüyor ki resme bu temel re-

ferans çerçevelerinden arınmış olarak yaklaşmak olanaksızdır. Dahası, resmin hem biçimsel tarzının hem de sergilenme bağlamının tarihçeleri vardır ve bu tarihçeler zorunlu olarak bu tür bir sanata (soyut, XX. yüzyıl, Amerikan) ve bu tür bir kuruluşa (kendine özgü edinme, sergileme ve himaye politikaları olan) has çeşitli ideolojik duruşları kodlar ve bunların içine yerleşir. Sonuçta, birey olarak izleyiciler, bu resme, kendilerine özgü tepkileri ve bu ideolojik yükün çeşitli biçimlerini yanlarına alarak bakacaklardır. Diğer bir deyişle, farklı izleyicilerin kendi izleme deneyimlerinin potasında çeşitli boyutlarda, kendi zevklerine göre biçimlendirecekleri farklı eğilimleri, farklı beğenileri olacaktır. Bu yüzden diyebiliriz ki kişi yalnızca gözlerini açıp benim seçtiğim resme "bakamaz", çünkü bir noktaya kadar kişinin gözleri çoktan "açılmıştır": Resim bir noktaya kadar zaten "görülmüştür".

Belki de bu resme verilen en yaygın tepki şaşkınlıktır. Ne anlama geliyor, neyi temsil ediyor? Ne demek istiyor? Soyut dışavurumcu sanat ya da "renk alanı" resmi diye bilinen şeyle haşır neşir olan izleyiciler bile bu tuvali kendi içine almayan, aşırı soğuk, aşırı düşünsel bulabilirler. Durum böyleyse, şakınlık yerini çabucak hayal kırıklığı, sıkılma ya da kızgınlık gibi daha güçlü olumsuz tepkilere bırakabilir. Rothko'nun 1950'den sonra yaptığı resimlerle, örneğin yine New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen *Red, Brown, and Black* [Kırmızı, Kahverengi ve Siyah] (1958) adlı tablosuyla (Resim 5) karşılaştırıldığında, Newman'ın devasa resmi başka bir dünyada yaşıyor gibidir. Ancak ilk bakışta, çizim, dizisel perspektif, kompozisyon, anlatım, gerçeğe uygunluk gibi Batı'nın gerçekçi resminin temel yapıtaşlarını açık bir şekilde resimden çıkarması bakımından, Rothko'nun "renk alanı" resimleriyle belli yüzeysel benzerlikler taşıdığı görülür. Pek çok izleyici Rothko'nun resimlerini, eğer yorucu bulmuyorsa, duygusal açıdan çekici (ki bu çekicilik elbette ressamın yaşamı ve sonunda intihar ederek ölmesi hakkındaki bilgiyle desteklenir), içten, tutkuyla dolu ve hepsinden önemlisi izleyiciye *açık* bulur. Görüntü açısından bu resimler, Newman'ın tuvallerinden fazla farklılık göstermiyor olsalar da, aralarında *maddesel* bir fark vardır. Rothko'nunkilerde boya dü-

zensiz olarak uygulanmıştır, yoğunluğu değişir; boyanın tuvale *uygulanması* hâlâ daha onun maddesel sunumunun bir parçasıdır. Newman'da ise boya yeknesaktır. Boya ve destek arasında görünmez bir birleşim varmış, sanki burada malzeme rengin kendisiymiş izlenimi verir. Rothko boyama çabasının resim aracılığıyla görünmesine izin verirken, Newman zorlu üretim sürecini yumuşatır.

Bunların hiçbiri bir resmi diğerinden daha az değerli kılmak zorunda değildir; bu tarz biçimsel farklılıklara dikkati çekerek yalnızca, bu iki büyük sanatçının yol açtığı birbiriyle çelişen tepki *kayıtlarını* daha hassas bir biçimde yakalamak istiyorum. En azından ilk karşılaşmada, Rothko göz için çizerken, Newman yine ilk bakışta akıl için çizer. Rothko'nun yoğun ve şiirsel renk katmanları, duygusal yaşamlarımızın tutkusuyla dağınık bir biçimde fışkırırken, Newman'ın bilimsel renk kesitleri soyut düşüncenin önerme dilini konuşur. Belki de bu nedenle Newman'ın gizemli diye adlandırılan resim, heykel, çizim ve baskıları, kendi çevrelerine bir duvar örüyor gibi görünür, sanki yapıtı "yakalamadan" önce bilmek, onun ritmini anlamak, imgesel dünyasına girmek ve sunumunun yoğunluğunu duyumsamak zorundaymışız gibidir. Tuhaf bir şekilde Newman'ın tuvalleri bizden, bu sanatla ilk karşılaştığımız anda yaşadığımız körlük duygusundan yola çıkıp içgörüye doğru yönelmemizi istemektedir. Kendi "suskunluk" deneyimimizle işbirliği yapmamız gerekir, onunla savaşmamız değil.

Ancak bu şekilde işe başlamak hatalıdır. En iyi Newman eleştirmenlerinin dikkat çektiği gibi, benim ileri sürdüğüm –ne anlama geliyor, neyi simgeliyor, ne anlatmaya çalışıyor?– tarzda sorular onun resmi hakkında sorulacak yanlış sorulardır. Harold Rosenberg'in 1972'de *New Yorker*'da çıkan makalesi daha anlamlı bir başlangıç sunar: "Onun resimlerinden hiçbiri kesin bir şeyi simgelemez: Onlar birer sembol ya da amblem değildir, sadece resimdir."[2] Bu yüzden daha uygun bir hareket noktası şu soru olacaktır: "Bu resim benim ona göstereceğim konsantrasyonu nasıl belirler ve

2. Makale şu kitapta yeniden basıldı: *Abstract Expressionism: A Critical Reader*, yay. haz. David Shapiro ve Cecile Shapiro (Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1990), s. 346-347.

bunu yaparken bu konsantrasyon benim için ve resim için ne yapar?" Bu hazırlık sorusundan sonra şöyle devam edilebilir: "Benim nasıl hissetmemi sağlar, ne hissetmemi sağlar? Benim duygulanım tepkim neyi içerir?" Bu soruların arkasında, bütün büyük sanatlarla ilgili o ısrarlı söylenti, yapıtın kendisine bir şeyler sakladığı, en son çözümlemede bile erişilemeyecek, bilinemeyecek bir şeyler içerdiği yolundaki rahatsız edici düşünce yatar. Bu nedenle sessizce fakat ısrarlı bir biçimde aşağıdaki spekülasyonların içine gizlenen soru şudur: "Bu resim ne biliyor?"

Bu resme yönelmenizi belirleyen ilk ve en belirgin özellik onun boyutlarıdır. Tuval üzerine yağlıboya resimlerin boyutlarıyla ilgili sınırlamalar uzun zamandan beri bilinir. Tuvali uzun bir mesafe boyunca gerebilmek, fiziksel olarak rahatsız konumlarda yüzeyi boyamak, bitmiş resim üzerinde oynamak ve sonuçta sergileneceği uygun yerleri bulmak gibi sorunlar, XIX. yüzyıl başlarında Amerikan manzara ressamları, XVIII. yüzyılda İngiliz tam boy portre ressamları, XVI. ve XVII. yüzyılda Avrupa saray sanatçıları ve hepsinden önce büyük ölçüde Batı'nın gerçekçi resim geleneğine dilini kazandırmış olan XV. yüzyıl İtalyan sanatçılar (Quattrocento) tarafından bilinen şeylerdi. Ancak boyutsal büyüklük, söylendiği gibi her şey demek değildir. Bize yalnızca, sunumun aurasına ilişkin ipuçları verir. Bununla birlikte, *Vir Heroicus Sublimis* için boyut iyi bir başlangıç noktasıdır, çünkü resmin en belirgin, en net fark edilir özelliği budur. Tuval 2 m 42,25 cm x 5 m 41,66 cm'dir. Ortalama bir insan adımının 90 cm kadar olduğu düşünülürse, resmi boydan boya geçmek için beş tam adım atmak gerekir. Sanırım bu durum, resmin kurduğu ve gerektirdiği optik düzen hakkında bir şeyler anlatır. Öyleyse karşılaştığımız ilk şeylerden biri boyutsal büyüklüktür; resme yaklaşımımızı o düzenler.

Resmin bir sonraki en belirgin özelliği, onun temsil etmeye dair içerikten yoksun oluşudur; imge "soyut"tur, diğer bir deyişle, belki renk dışında hiçbir şey *resmetmez*. Eğer Batı geleneğindeki ressamların birincil kaygılarının dünyaya ayna tutmak ve onun ye-

niden sunumunu/temsilini gerçekleştirmek olduğu söylenirse, bu tuval, en azından ilk bakışta o geleneğin bütün izlerini silmiş, boyayla örtmüş demektir. Dünyayı bizim gördüğümüz biçimiyle resmetme çabasındaki Batı sanatının, yüzyıllar boyu süren evrimi boyunca oluşan çizim sistemlerine göre düzenlenmiş geleneksel normlar yoktur bu resimde. Yalnızca çevremizi saran nesneler anlamında dünya değil, aynı zamanda insan figürü de "soyutlanmıştır". Belki de bu yüzden resme verilen pek çok ilk tepki onu soğuk, neredeyse insanlık dışı, belki de zalim bulmaktır.

1950'de Newman tuvali boyadığında, böyle bir soyutlama ya da figüratiften kaçış yeni bir şey değildi: Kübizmin, gerçeği temsil etmeye dayalı Batı resmi geleneğiyle ilgili çılgın deneylerinin ardından Delaunay, Leger ve belki de hepsinden çok Mondrian gibi sanatçılar 1920'lere gelindiğinde, tasarım ve renkten başka bir şey içermeyen tuvaller yaratmışlardı. Bu ve başka sanatçılar tarafından yaratılmış resimlerin, Newman'ın kırmızı dikdörtgeninden daha fazla hareket içerdikleri ve çok daha küçük ölçekli oldukları söylenebilir, ancak hepsinde temsil etmeye dair içerik boşaltılmıştır. Sanat tarihi kapsamında soyutlamaya doğru yapılan bu yolculuk, minimalizme yönelen öyküsel bir çizgide ele alınmıştır: İlkönce geleneksel temsilin standart biçimleri çarpıtılır, sonra bütün "temsil" iddiasından vazgeçilir. Bundan sonra, resmin yapıtaşları tam da hakettikleri biçimde incelenmeye başlanır: tasarım, fırça vuruşu, renk, doku, destek yüzeyinin özelliği, boya maddesi, çerçeve, asılacağı yer vb. Bir kere resimle ilgili bunlar ve diğer sayısız malzeme bazlı özellik oldukça yoğun incelemelerin ve aralıksız deneylerin konusu oldu mu, elimizde sadece boş tuval ya da maddi olmayan sanat yapıtı kalır ki bu durumda kavramsallaştırmanın zamanı gelmiş demektir. Robert Hughes'un deyimiyle Newman'ın tuvalleri genellikle bu anlatı tabanına, New York Okulu'nun "dini" kanadının resimleriyle birlikte oturtulur ve Hughes'un hafife alan yargılamasına göre, "bozguncu, yırtıcı ve suskun" görünürler.[3]

İyi bilindiği üzere Newman, kendi sanatı ve soyut dışavurumcu

3. Robert Hughes, *The Shock of the New* (Londra: Thames and Hudson, 1991), s. 314, 318. "Dini kanat"ın diğer üyeleri Clyfford Still ve Mark Rothko'dur.

ressam meslektaşlarının yarattığı sanat eserleri üzerine pek çok sav ileri sürmüştür. Ancak bu savlar çağdaş resmin kültürel tarihi açısından ilginç olsalar da, resmin kendisinin ileri sürdüklerinin yanında hiçbir şeydir. Hughes bu iddalara kulaklarını tıkamıştır; sanatçılardan ara sıra gelen şatafatlı demeçler ve destekleyen yorumculardan gelen eleştiri yükü karşısında dikkati dağılmıştır. Bu demeçleri, özellikle Newman'ın kendi sanatsal uygulamasıyla ilgili açıklamasını tamamıyla görmezden gelmek yanlış bir davranış gibi görünse de (ki ben böyle yapmayacağım), bu tutarsız savlar yine de resimlerin kendilerine bakılarak değerlendirilmelidir. Hughes ve diğer Newman eleştirmenlerine göre sanatçının açıklamalarına duyulan eşi görülmemiş ilgi tuvalleri hareketsiz kılar; ilgiyi bu resimlerle birlikte olmanın kendine has özelliklerinden uzaklaştırır ve onların görkemli titreşimlerini alımlamamızı engeller. Gelgelelim Newman'ın sanatına, bu yoğun ressamlık kokan yapıtlar *aracılığıyla* bakmaya çalışırsak, Hughes'un nitelemesinin ne kadar gerçekten uzak olduğunu görmeye başlarız.

Hughes'un Newman'ın resmine vurduğu ilk damga "bozguncu" olur. Ben bunu, Newman'ın gerçekçi Batı sanatının geleneklerini yıktığını söylemek olarak alıyorum. Dünyanın nesnelerini soyuyor, insan biçimini siliyor. Renk ve ara ara geçen, ressamın imzası olan dikey renk çizgileri –Newman'ın deyimiyle "fermuarlar"– dışında geriye hiçbir şey kalmıyor. Belki onları Hughes için hem "yırtıcı" hem de "suskun" yapan şey, kendi resim mekânlarına ya da imgesel dünyalarına ulaştıracak kolay bir yol sunmamaları gerçeğiydi: Bazıları, bana göre yanlış bir şekilde, onların temsilin sıfır noktasına yaklaştığını söyleyebilir. Belirtildiği gibi, Newman'ın sanatına yönelik bu bakış açısı, XX. yüzyıl Batı sanatının tek bir yöne, minimalizme (ve daha ötesine) gittiğini söyleyen egemen anlatı tarafından değerli bulunabilir. Ancak aşağıda inceleyeceğim nedenlerden dolayı, bu bakış açısı bu resimleri yanlış yere koyar, yanıltıcı bir anlatı içine yerleştirir ve sağlam olmayan temeller üzerine oturtur.

Boyanan tuvallerin boyutlarını belirleyen tek olgu teknik etkenler değildir; aslında, açıkça görüleceği gibi optik ve resme ait ne-

denler de vardır. Örneğin bunlardan biri resmin kullanıldığı alandır; bu olgu, neredeyse banal derecede açıksa da ben konuya buradan başlamak istiyorum, çünkü kullanım alanı bize tuvalin, özgün üretim ve alımlanma bağlamıyla ilgili bakış düzenleriyle kesişen yönleri hakkında bir şeyler söyler. Bir tuval 61 cm x 91,5 cm boyutunda olabilir, çünkü özel bir odada asılmak üzere, diyelim ki belli kişiler –aile bireyleri ya da yakın dostlar– belli zamanlarda belli bir biçimde baksın diye yapılmıştır. Tamamıyla temsili resimlere bakmak bağlamında kullandığım böyle bakış düzenlerinin sayısı çok değildir. Gerçekte, Batı geleneğinde dört ana düzen fark edilir: İbadetle ilgili, hayranlık uyandıran, kendi kendini yücelten, sahiplikle ilgili ki bunlar (tam ve kesin olmamakla birlikte) kutsal, tarihsel, alegorik ve portre olmak üzere dört farklı resim türüne karşılık gelirler. Ancak bu dört düzenin hepsi de tuval karşısında izleyicinin konumuyla ilgili olarak, tek çizgisel perspektif geleneği kapsamında ortak bir dizi optik varsayımı kabullenir. Bu varsayımlar izleyicinin durumuyla ilgilidir ve izleyen özneyi, farklı yollarla olsa da hem kurar hem de yansıtırlar. Diğer bir deyişle, farklı resim türleri aracılığıyla, özellikle de uzun tarihsel süreçler boyunca, izleyen özne için birbirinden ayrı biçimlerin oluşmasını talep eder ve buna yardımcı olurlar. Bu yüzden de öznellik kavramının kendisini, farklı yöntemlerle değiştirirler ve bu farklılık bazen oldukça belirgindir. Ancak bu bakış düzenleri, izleyiciyle tuval arasındaki ilişkinin ortak bir biçimde kavramsallaştırılması ilkesine dayanır. İzleyici tek çizgisel perspektifin belirlediği "doğru görüş noktası" üzerindeyken, tuval bir tek mekânı, temsil düzlemini kaplar. İzlemeye gelen özne farklı biçimlerde tanımlanabilir, resme karşı farklı yaklaşımlar benimseyebilirse de (ki bu, en belirgin bir biçimde ibadetle ve sahiplikle ilgili tarzlar arası ayrımda göze çarpar) izleme ve görme deneyimi yoluyla oluşan mekânsal ilişki dört düzen için de ortaktır.

Farklı beklentileri, amaçları ve hedefleri olan farklı özneler Batı sanatının baskın resim geleneklerinin harekete geçirdiği aynı optik alanlara girerler. Bakan özne ile temsil düzlemi arasındaki böyle mekânsal ilişkiler, izleyicinin kendi öznellik duygusunu, en azından resmin temsili içeriği *kadar* güçlendirirler. Meydana gelen bak-

ma edimi en iyi şekilde özdeşleştirme olarak –Ben o dünyadayım, bu resmin dünyası bana ait– tanımlanabilir ve bu durum resim, figüratif temsilin geleneksel normlarını içeriyor olsa da olmasa da, geçerlidir. Batı geleneğinde baskın olan figüratif resim olsa da, figüratif resmin, izleyen öznenin kendi benlik duygusunu imgeleme yollarından yalnızca biri olduğuna dikkat çekmekte yarar var. Örneğin aşağıda tartışacağım diğer temsil kipleri –soyutlama gibi– özdeşleştirme çabasından dışlanmamıştır.

Standart XX. yüzyıl Batı sanatı anlatısında, soyut resmin bu mekânsal ilişkileri kırıp parçalara ayırdığı varsayılır: İlk olarak, yukarıda belirtildiği gibi bütün figüratif izleri yok eder, sonra da tuvalle görme noktası arasında yeni figüratif ilişkiler kurar. Gerçeği temsil etmeye dayalı sanata yakın bazı izleyicilerin, soyut sanatı "insanlık dışı", giriş noktasından yoksun ya da Hughes'un deyimiyle "yırtıcı" olarak tanımlamalarının sorumlusu bu yeniden düzenleme işidir. Çağdaş özneyi parçalara ayırmaya dayanan genel bir felsefi açıklamaya göre, soyut sanat, çağdaş dünyadaki yabancılaşmayı "yeniden sunar/temsil eder", yani bu sanatın *içeriği* soyut olarak kabul edilmelidir. Gelgelelim, bu yaklaşım aşırı basit ve hantaldır. Newman örneğinde geçerli olan ise bunun tam tersidir: Soyutlama resmin temsili içeriği değil, yalnızca Newman'ın boyarken kullandığı *biçimsel* dildir.

Sonuçta demek istediğim, *Vir Heroicus Sublimis*'in, Newman'ın mihenk taşı olarak aldığım ileri sürdüğü ünlü sanat yapıtlarıyla aynı bakış düzenini –ibadetle ilgili– paylaştığına olan inancımdır. Boyut tuvale karşı konsantrasyonumuzu belirleyebilirse de, duygulanım tepkimizin temelini yalnızca resmin fiziksel boyutu oluşturmaz. Boyut, aslında *ölçek*'ten çok daha az öneme sahiptir. *Vir Heroicus Sublimis*'i, Newman'ın daha önce yaptığı bir tuvalle, 1949 tarihli *Concord* (Resim 6) ile karşılaştıracak olursak, resmin, Newman'ın kendi deyimiyle nasıl "ölçek uğruna büyüklüğün sınırlarını aşmaya"[4] çalıştığını görebiliriz. Bu tuval 227,97 cm x 136,21 cm boyutundadır ancak yine de üç katından daha büyük olan *Vir Heroicus Sublimis* ile aynı bakış düzenini çağrıştırır. 1966'da, o za-

4. Newman, *Selected Writings*, s. 183.

man *Washington Post*'un sanat eleştirmeni olan Andrew Hudson'la bir söyleşisinde Newman şöyle der:

> 1950'de tüm yönleriyle ölçek sorunuyla gerçekten başa çıkıp çıkamayacağımı sınamak, büyük renk kütleleri tarafından ayartılabileceğim düşüncesine karşı kendi kendime meydan okuyabilmek için oldukça dar olan 3,8 cm'lik bir resim yaptım. Sanırım şimdiye kadar yapmış olduğum daha büyük herhangi bir resmim kadar iyiydi. Sorun ölçek sorunudur ve ölçek hissedilen bir şeydir. Bir resmin parçalarını birbiriyle ilişkilendirerek ya da resmin ne kadarının resim olduğuna karar vererek yapılan ya da geliştirilen bir şey değildir. Bir resmin ölçeği sonuçta sanatçının mekân duygusuna ve resmi, içinde bulunduğu ortamdan arındırabilme başarısına dayanır.[5]

Burada anlatılmak istenen, minyatür bir portre, tam boy bir portrenin yüzde biri boyutunda bile olsa, boyutlarının *ölçeği* ile pek az ilintili olduğudur. Benzer bir şekilde, geç XX. yüzyıl Amerikan sanatının, insan ötesi etkiler yarattığı farz edilen dev yapıtları da, dev bir ölçekle yakından ilişkili olmak zorunda değildir. Pek çok yapıt fiziksel olarak çok büyük, ancak ölçek olarak minyatürdür ki buna Claes Oldenburg'un sevecen ve aynı zamanda absürd bir hassasiyetle büyüterek yaptığı günlük nesneler arasında *Clothespin, Philadelphia* (1976) adlı yapıtı iyi bir örnektir.* *Vir Heroicus Sublimis*'i boydan boya geçmek için beş ya da daha çok adım atmak gerekir, ama bu şekilde ve aynı birimlerle onun ölçeğini belirlemek olanaklı değildir. Bu resim, kahramanlığı esinler ve ondaki kahramanlık hem Michelangelo'nun *Davud*'uyla hem de Holbein'ın *Erasmus* portresiyle tamamen aynı ölçektedir. Dahası, sunuluş açısından Batı sanatının bu ikonlarının kip ve kipliklerine uygundur; Newman'ın tuvali, görme ediminin Batı geleneğindeki kavramsallaştırmasını tuzla buz etmek şöyle dursun, onu desteklemeye çalışır, ona yeni bir yüz verir belki, ama ne olursa olsun yine de aynı biçimdedir. Hızlı bir göz atmayla, kırmızı dışında hiçbir şey görülmeyebilir, hafife alan bir göz, boyutunun saldırısına uğramış gibi hisseder

5. a.g.y., s. 272.

* Sanatçının, yaklaşık 14 m uzunluğunda bir mandaldan ibaret olan heykeli. (y.h.n.)

kendisini; ancak bakma edimi keşfedilmeye başlandığında, imgenin göze rehberlik etmesine izin verildiğinde, onun ölçeğiyle ilgili farklı bir duyu ve aslında resim tarihindeki ataları görünmeye başlar.

Bu beni tekrar, kullanım konusunu anlama çabasına geri götürür. Bu sanatı yapmanın ardındaki amaç ne olabilir? Böyle bir tuval nerelerde kullanılabilir? Newman "5,5 m'lik" resimlerini yapmaya başladığında, bunlara yer verecek ticari galeri mekânı olmadığından, çalışmaları stüdyo dışında gösterilememişti. Buradan, böyle resimlerin görülebilecekleri mekânla ilgili olarak bir fikir çıkmaktadır ki, her ne kadar örneğin bir Rönesans sarayı yetecek büyüklükte alanı sağlayabilirse de, bu alanın özel bir konut mekânından çok, halka açık bir müze ya da galeri tarzı bir ortam olması akla daha yatkındır. Belki daha da ileri gidip, böyle devasa resimleri barındırabilecek belli bir tür kamusal galeri mekânının, küçük ölçekli ticari galerilerden çok, halka açık başlıca koleksiyon mekânlarına, resmin asılı olduğu New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'ndeki gibi mekânlara benzeyeceği söylenebilir. Bu nedenle, mantıklı olarak bu resmin kendi izlenme alanını, görüleceği yeri, kamusal ve toplumsal bir mekân olarak imgelediği sonucunu çıkarabiliriz. Sonuç olarak resim, *görmenin toplumsal edimini* sorgular: Sanat eseri görme edimi sırasında kamusal bir mekân nasıl paylaşılır? Tuvalin önünde izleyici hangi noktaya kadar kendi özel mekânlarını bulmaya ya da oluşturmaya yetkilidir? Kamusal olanı özelden ayıran derece nedir? Bu ikisi arasındaki sınır hakkında nasıl, nereye ve ne dereceye kadar pazarlık yapılabilir? Bu imge, bir topluluk ve paylaşılmış bir mekâna ait olma hissini, toplumsal bir deneyim yaşama duygusunu ne şekilde özendirir?

Bu sorular ölçekle bağlantılı olarak ileri sürdüğüm diğer bir konuyu, insan figürünün resim düzleminden çıkarılması konusunu etkiler. Bana göre, bu çıkarılma, tamamen silmekten çok bir tür yer değiştirmeye, görme ediminden doğan özdeşleşme hissini oluşturmak ve aslında güçlendirmek için bir yeniden konumlandırma hareketine benziyor. Böyle bir görme edimini de gerçeği temsil etmeye dayalı Batı resmine tepki olarak geliştirilmiş en yaygın biçim

olarak nitelemiştim. Aslında, resmedilmiş insan biçimi, resim düzlemindeki yerinden, yalnızca diğer tarafa, tuvalin önündeki mekânda ortaya çıkmak üzere asıl olduğu yere alınır. Bu yerinden etme yalnızca bu resme ya da soyut dışavurumcu resme özgü değildir; resmin türüne, kullanım alanlarına vb göre hafif farklı biçimler alsa da, Batı geleneğindeki bir dizi resimde buna rastlarız. Örneğin Hogarth'ın Bedlam resimlerini ya da belki *locus classicus*'unu, Velázquez'in *Las Meninas*'ını [Nedimeler] düşünüyorum. Buradaki asıl konu, yeterince merak uyandıracak bir biçimde, bu soyut resmin, temsil edilen insan biçiminin mevcudiyetini, düşünebildiğim herhangi bir başka resimdeki kadar yoğun olarak hissettirmesidir. Bunun ışığında, herhangi figüratif bir resmin yaptığı ya da yapabileceği kadar, belki de sanatsal uygulama tarihindeki amacımız adına, insanı *daha* güçlü bir biçimde *temsil ettiği* (onu resim düzlemindeki yerinden çıkarmak yoluyla olsa da) söylenebilir.

Elbette karşıt görüşün daha yaygın olduğunun farkındayım; figüratif denebilecek herhangi bir şeyin, resim düzlemindeki yokluğu, resmin boyutuyla da birleşince, onu insanötesi kılmakta ya da başlığımızdan yardım alırsak insanüstü yapmaktadır. Bazı eleştirmenler, böyle bir tepkinin, izleyicinin resme göre fiziksel konumuna bağlı olarak yoğunlaştığına inanıyorlar: Tuval o kadar büyük ki "uygun uzaklık" düşüncesini buhrana dönüştürüyor ve böylelikle görme edimini rahatsızlık verici bir duruma sokuyor, sanki resim boyunca hareket etmemiz, uzaklaşmamız, yaklaşmamız, kaçmamız gerekiyormuş gibi. Sonuçta edindiğimiz *uzaklık* ile bağlantılı devingenliğin, kendini rahatsız, az ya da kötü donanımlı hissetme duygusunu vurgulamaya yaradığı varsayılıyor; sanki resim bizim kendi dünyamıza sığmayı reddediyormuş hissine kapılıyor; buradan bakılmak, seyircinin gözleri önünde tutulmak için aşırı büyük göründüğünü düşünüyoruz. Ancak ben resmin bu şekilde nitelendirilmesini ve bunun bakma edimi üzerindeki etkilerini erişilmez, benim görme deneyimimin fazlasıyla uzağında görüyorum. Belki de resmi bu şekilde betimleme çabaları, belli bir tür gören özneyi korumaya yönelik tasarlanmaktadır ki bu izleyicideki hâkim olma arzusu, onun optik bakma devrelerini nasıl algılayacağını da belirle-

mektedir. Ben bu arzunun hedefini, izleyen özneyi bakma edimi sırasında kendi kendisiyle yüzleşmekten, kendisini pasif bir şekilde izlemekten korumak olarak alıyorum. Bu insanötesi ya da insanüstü duyguya karşı benim bulduğum daha kapsamlı, aslında toplumsal ve paylaşılabilir başka bir şey var ve bu, kişiyi rahatsız eden *sunma*, mevcut kılınma ısrarıyla da bağlantılı. Bana göre *Vir Heroicus Sublimis* izleyiciden onun belli bir tür bakış biçimine direnmesini, düşünerek kendi içine bakma biçimine geçmesini, sunumun çıplaklığının talep ettiği gibi, ortak olarak kurulmuş bir mevcudiyet çerçevesinde burada olma duygusu ile yüzleşerek paylaşılmış bir mekâna girebilmek için bakmasını istiyor; burada, paylaşılmış bir dünyanın sessiz yüceliğinde. Bu, belki de resmin neyi bilebileceği ya da daha doğrusu, bildiklerinin neler olabileceği hakkındaki ilk ipuçlarını verir.

Yalnızca bu tuvalin, resmi bu şekilde düşünmeye yönelttiğini sanmıyorum; daha önce belirtildiği gibi, bu resmin gerektirdiği bakış düzeni, figüratif resmin Batı geleneğindeki en etkili düzenlerinden biriyle, ibadetle ilgili olanla uyuşmaktadır. Bu yüzden, *Vir Heroicus Sublimis*'in kendini, pek alışık olmadık bir biçimde ibadetle ilgili ya da kutsal bir resim olarak gösterirken, kendi önceli diye tanıdığı resim geleneğini kaldırmaya, kırmaya ya da parçalamaya çalıştığını sanmıyorum. Görme edimindeki tek noktayı, çok ufak bir noktayı, yani tek çizgisel perspektife dayalı temsiliyet için gören özneyi alıp uzatıyor; sanki göz bedenin tüm yüzeyini içine alacak şekilde büyümüşçesine gözbebeğini bir delikten etkin bir biçimde yüzeye dönüştürüyor. Böylece fiziksel bedene ait bu kılıf, görsel olana karşı hassasiyet kazanıyor. Göz, aslında görmeye devam ediyor ancak, görmenin optik devreleri değişmeden kalıyor. İlk başta gören özne, tuvalin önünde bir dizi noktada yer değiştirmek zorundaymış gibi görünse de –sanki bir dizi görüntünün alınabileceği konumu bulmak için resim boyunca yürümek ya da bir uçtan diğerine bir açı çizmek gibi– bu duygu, görüntü karşısındaki bedensel varlık tam olarak fark edildiğinde kayboluyor. Tek nokta perspektifin tekilliği, görme organının bedenin tamamını kaplayan bir kılıfmış gibi eğretilenmesi ve görmenin odak noktasının kısaltılması sa-

yesinde sağlanıyor. Böylece de beden ve yalnızca benim bedenim değil, genel anlamda fiziksel beden, kamusal alanda görme edimi sırasında kurulan toplumsal beden görüntüye sunuluyor. Bu nedenle, birden fazla özne içeren bu gören özne, benzerlerine, örneğin Rembrandt'ın oto-portresini gören özneye oranla görme eylemi sırasında *daha az* mevcut, bir anlamda daha az insani değildir. Karşılaştırma yapmak ille de gerekliyse, daha çok mevcut ve daha insancıldır. Öyleyse ölçek, izleyiciyi resimle birleştirir, sanatın paylaşılan dünyasına girme noktasını bulması için ona yardım eder.

Vir Heroicus Sublimis'i izlerken kırmızının egemenliğini görürüz. Ancak renk alanı içinde noktalar, Newman'ın farklı renkten "fermuarlar" dediği çizgiler ya da şeritler vardır. Bu fermuarlar tuvale canlılık katar, bakışa zamanı yerleştirir ve görme deneyiminin zamansallaştırılmasına yardımcı olurlar. Aslında fermuarlar, o resmin tıkır tıkır işleyen saatidir. Hem engin tekdüze kızıllığı yarma girişimi hem de onun yüzeyine bırakılmış işaret ya da çizgilerdir. Hem sunumun arkasındakine ulaşmamıza yarayan bir yol açıp, kızıllığın altındakini açığa çıkararak resmin derinliğini açığa vururlar, hem de rengin nüfuz edilemezliğine işaret eder ya da tanık olurlar. Nüfuz edilemeyen kırmızı yüzeye noktalar vurup bakışımızın ulaşabileceği son noktayı gösterirler. Fermuarlar fiziksel olarak daha yakından incelendiğinde, Newman'ın tuvale selobant yapıştırdığı ve üzerini boyadığı görülür ki bu da fermuarın fiziksel olarak tuvalde kırmızı alandan daha derin bir katmanı kapladığı anlamına gelir. Bununla birlikte, optik olarak fermuar, bir dilimle bir katman arasında bir yere denk gelir ve böylelikle resmin "arkasında" olanı hem gizler hem de açığa vurur. Bu, Newman'ın resimlerine bakma deneyimi için yüzeyle derinlik arasında dallanıp budaklanan bir tür salınım başlatır. Bu salınım, hareket ve zamansallık duyumu yaratır; bir zaman duygusunu işin içine katar ve temsili sanatın arka plan, ön plan ve orta mesafeleri ele alışı üzerine modellenmiş bir yarı-anlatı yapısını, bakış sürecine kazandırır.

Bu duygu, resmin "içeriği" tarafından renklendirilir. Bu, diğer Newman yapıtlarında da rastlanan farklı görme deneyimleri sırasında da var olan bir olgudur. Böylece, rengin, bakma zamanına bağlı olarak bir tür baskı yarattığı düşünülebilir: Bu yüzden bendeki zaman duygusu, bakma eyleminin geçiciliğine karşı hassasiyetim, farklı resimler karşısında farklıdır. Genellikle *Vir Heroicus Sublimis*'e yakın bir eser olarak kabul edilen *Cathedra*'da* (Resim 7) örneğin, ilginç bir karşıtlık belirir. Tıpkı resimdeki bölgelerin düzeni ve bunların geometrik ilişkileri gibi tuvalin boyutları da *Vir Heroicus Sublimis*'inkiyle neredeyse aynıdır (yüksekliği ve genişliği yaklaşık 6 mm kadar kısadır): *Vir Heroicus Sublimis*'teki merkez panel beyaz fermuarla ayrılan iki kare olarak kopya edilmiştir. Oldukça belirgin bir biçimde değişen şey ise *renk*'tir ve renk benim bakma zamanına olan hassasiyetim üzerinde baskı uygular. Belli renklerin çağrıştırdığı anlamlar üzerine –mavi melankoliyle, kırmızı kızgınlıkla bağlantılıdır gibi– birtakım metafiziksel spekülasyonlar ortaya atmak istemiyorum, çünkü bu çağrışımlar bakma sürecinde etkili *olabilirse* de benim bu resimlere olan tepkim, rengin anlamına ilişkin bir çağrışımdan kaynaklanmıyor. Onlarda var olan şey beni, metaforik okumaları onaylayacak türden spekülasyonlar yapmaya yöneltmiyor. Bunun nedeni, bu tuvallerin aslında rengi değil, rengin yol açtığı bakma zamanını, rengin zamanını içeriyor olmasıdır. İki tuvalin karşılaştırılmasında açık olan şey her birine ait ayrı bir zaman ölçeği olması, *zamanı işaretlemek* için iki farklı yolun kullanılmış olmasıdır. *Vir Heroicus Sublimis* akan zamanda izlerini bırakır, zamanına uygun görünür, *Cathedra* ise zamanın ileriye doğru akışını durdurur; ortasındaki beyaz şerit, iki mavi kare arasındaki dayanak veya destek noktası, zamanı saatin tiktaklarına ayırır. *Vir Heroicus Sublimis* ile zamanı görebilirken, *Cathedra* ile onun vuruşlarını duyabilirim.

Bakma eylemi sırasındaki zamanın baskısı dediğim şeyi, sanatçı tarafından uygulanan bilinçli –bu baskıyı göstermek ve aktarmak niyetinde olma anlamında bilinçli– bir stratejiyle ilişkilendirerek

* Piskoposun resmi kürsüsü veya çalışma yeri, katedral anlamına gelen Latince sözcük. (y.h.n.)

anlayamayız. Sanatçı resmin ne *yaptığının* farkında görünmektedir. Aşağıdaki yorumdan anlaşılacağı gibi sanki Newman bunu bilir: "Resimlerim mekânın manipülasyonuyla ve imgeyle değil, zaman duyumuyla ilgilidir."[6] Ancak bu zaman duygusunun bir diğer tarihsel boyutu vardır ki Newman bu boyutun da fazlasıyla farkındadır. Tüm projesi kendi kendisini ortaya koymuştur, elbette tam da *zamanına uygun* olarak. Bir dizi deneme, eleştiri, mektup ve kataloglara giriş bölümleri yazarak Newman, dünyayı ve kendisini, elli üçüncü doğum gününde örtüsünü kaldıracağı resme hazırlamıştır. Bu yazılardan biri ilk kez 15 Aralık 1948'de, Newman *Onement I* adlı yapıtını yapmadan bir ay kadar önce *The Tiger's Eye*'da yayımlanmış, "The Sublime Is Now" [Yüce Olan Şimdidir] başlıklı bir denemedir. Bu denemede Newman, resminin zamanına uygunluğu konusunu ilginç bir şekilde gündeme getirmiştir.

Deneme, Longinus'tan başlayıp Burke'e, oradan da Kant ve Hegel'e kadar sürdürülen büyük ölçüde kısaltılmış bir yücelik tartışmasıyla başlar. Bu kısım denemenin ilk iki paragrafını kapsar; sonraki paragrafta Newman, Rönesans'ı yüce ile güzel arasındaki rekabet açısından yorumlayarak resim geleneği üzerinde durmaya başlar. Newman'a göre çağdaş sanat, Michelangelo'nun belirlediği standartları izlemekte öyle zorlanır ki sonunda güzelliği yok etme arzusu geliştirir. Ancak, yücelik duygusuyla karşılıklı bir ilişki kuramayan çağdaş sanat, yalnızca güzellik "sorusu"na takılı kalmıştır; en basit biçimiyle, "Sanat nedir?" yani "Bir şeyi sanat yapıtı –güzel– yapan, diğerini yapmayan nedir?" sorusunu takıntı haline getirmiştir. Newman'ın iddiasına göre, bu takıntı yüzünden, güzellikle ilgili düşünceler her zaman, yüce olanı deneyimlemenin yeni bir yolunu gerçekleştirme çabasının yerini almıştır. Michelangelo "yücelikle ilgili standardı belirlemiş" olsa da, bu standarda ulaşmak ondan sonra gelenlere düşer. Gelgelelim Newman'ın söylediği gibi,

> ... çağdaş sanat, yüce bir içerikten yoksun olarak yakalandığında yeni bir yüce imge yaratmaktan âcizdi. Geometrik biçimselliklerin boş dün-

6. Jean François Lyotard'ın "Newman: The Instant" isimli makalesinden alıntılanmıştır, *The Lyotard Reader*, yay. haz. Andrew Benjamin (Oxford: Basil Blackwell, 1989), s. 247.

yası uğruna, Rönesans'ın figür ve nesne imgelerini çarpıtmak ya da tamamıyla yadsımak dışında onu aşamıyordu. Soyut matematiksel bağlantıların *salt* retoriği, güzellik doğada olsun ya da olmasın, güzelliğin doğasıyla ilgili mücadelenin ortasına düşmüştü.[7]

Bu rekabet, Newman'a göre, Amerikalı sanatçıların en azından bazılarını, New York Okulu'ndaki arkadaşlarıyla ilişkilendirdikleri kahramanca bir duruşa yöneltmiştir. Aslında, bu duruş Amerika'nın bir tarihi olmaması, başka bir deyişle, "Avrupa kültürünün ağırlığından bağımsız" olması gerçeğiyle yetkinlik kazanır. Böylece Amerikalı sanatçılar için yüce içerikten yoksun bir yüce sanat yaratmayı tasarlamak mümkün olmuştur. Bu yüce içerik, geçmişte anlatımsal, tarihsel ya da ibadetle ilgili olsun, sanatın önemli konu malzemesini oluşturmuştu. Bu durum Newman'ı şu soruyu sormaya yönlendirdi: "Şimdi ortaya çıkan 'nasıl' sorusudur; yüce olarak adlandırılabilecek efsane ya da mitlerden yoksun bir çağda yaşıyorsak, saf ilişkilere herhangi bir yüceltmenin girmesini kabul etmiyorsak, soyut bir dünyada yaşamayı reddediyorsak, nasıl yüce bir sanat yaratabiliriz?"[8] Yanıt, geçmişin yükünü geride bırakma, şu anda olma, anı tüm varlığıyla hissetme arzusu ya da niyeti biçiminde ortaya çıkar. Bazıları metafizik ya da mistik söz dağarcığının bu kadar açıkça kullanılmasından biraz rahatsızlık duyabilir, fakat böyle çağrışımları Newman bizzat ve etkin bir biçimde aramıştır. Kendi yapıtlarına verdiği adlarda –burada, *Onement*– bu açıkça görülmektedir aslında. *Zamanına uygun* olma duyumu, o anda bulunma, şimdide olma, hem unutuşun hem de bir tür özgürleşmenin bir biçimi olarak nitelendirilir. Newman şöyle yazar:

> Modası geçmiş ve çağdışı bir efsanenin kullanılmayan desteklerine ihtiyacımız yok. Gerçeklikleri besbelli, modası geçmiş imgeleri çağrıştıran destek ve koltuk değneklerinden arınmış, hem yüce hem de güzel imgeler yaratıyoruz. Kendimizi Batı Avrupa resminin araçları olagelen bellek, çağrışım, nostalji, efsane, mit ya da her ne derseniz deyin, o engellerden kurtarıyoruz.[9]

7. Newman, *Selected Writings*, s. 173.
8. a.g.y.
9. a.g.y.

Kendini geçmişten bağımsız kılma, çağdaş sanatçının kendi deneyimlerine dayanarak sanat yapmasına, şimdiki anın imge yaratma parçası olmasına olanak verir ve yüceliği şimdinin bilinmeyen denizlerine teslim eder. Bu yüzden, Newman'a göre yüce olan artık ne eski tarz sunumlara ne de temsiliyetin modası geçmiş biçimlerine aittir, hele hele temsiliyetin *içeriğinde* hiç yer almamaktadır. Denemenin başlığında belirtildiği gibi: Yüce olanın zamanı şimdidir. Eğer sanatçı bu ana erişebilirse, "şimdi"nin sanatın yapıldığı ana geçmesine izin verirse Newman'ın aklındaki imgeler –örneğin Rothko, Pollock, Gottlieb ya da Still tarafından resmedilenler– Batı geleneğinin herhangi bir başyapıtından daha çok (ya da az) rahatsız edici olmaz. Böylece Newman denemeyi şöyle sonuçlandırır: "İsa'ya, insana ya da 'yaşam'a dayanarak *katedraller* yapmak yerine, [onları] kendimize, duygularımıza dayanarak yapıyoruz. Yarattığımız imge açık bir vahiy; tarihin nostalji gözlüklerini takmadan bakan herkes tarafından anlaşılabilecek derecede gerçek ve somuttur."[10]

Yüce olan şimdidir bildirisi, yapıtı açıkça zamanı, zamana uygunluğunu sorgulamaya iterken aynı zamanda da yüce olanın aynı anda oluşunu vurgulamaktadır. Yüce olan "şimdi" diye tanımlanmaktadır. Böyle zamanına uygunluk, o an için doğru, o anda doğru olmak, elbette zamana uygunsuzluğun ya da zamansızlığın da bir biçimidir. "Şimdi"de olmak zamanın ileri doğru hareketine karşı bir direniş biçimidir; hem geleceğe karşı bir tedbir hem de içinde bulunulan anın kaçınılmaz bir biçimde geçmişin içinde erimesine karşı yapılan bir hücumdur. Zamana uygunluk, hem zamanın içinde hem de dışında olmak demektir. Eğer Newman kendisinin ve sanatçı arkadaşlarının yapıtlarını böyle nitelendiriyorsa, benzer usuller imgeyi "anlamak" isteyen izleyicinin de üzerine gider. Dürtüsel bir şey Newman'ın yapıtlarını görme deneyimini kuşatır; bu, kişinin kendi varlığını, sanat yapıtının zaman-dünyasında, yüce olanın anında kapatılıp kalmış olarak hissetmesine yol açan bir itici güçtür.

İçinde bulunulan anın, hem izleyici hem de yapıtın kendisi tara-

10. a.g.y.

fından hissedilen duyumu. Newman'ın en görkemli resimlerini ve heykellerini kuşatmak için devreye girmiştir. Newman, kendi deyimiyle "izleyiciyi mevcut kılma fikri"ne tekrar tekrar dönmüştür.[11] Bana öyle geliyor ki kişinin orada olmanın baskısını kabullenmeyi öğrenmesi gerekmektedir; diğer bir deyişle, bu, en azından ilk başta "doğal" bir biçimde ya da kesin olarak hissedilmez. Bu bölümün başında, resim yapmaya hazırlanırken, mevcudiyetin potansiyel olarak rekabet halindeki iki ifadesini uzlaştırma ihtiyacını kabullenmek gerekir derken bunu kastetmiştim. Belki de birçok izleyicinin, Newman'ın tuvalleri karşısında, yapıtların kendilerinden talep ettiği şeyleri fark edince belirgin bir rahatsızlık duymalarının nedeni budur. Görkemli sanat yapıtları karşısında ilk başta duyulan rahatsızlık duyumu ender rastlanan bir şey değildir ve bu kısmen, böyle yapıtların ilan ettiği ısrarlı bir biçimde mevcut olma isteğinden kaynaklanır. "Mevcudiyetin baskısı"nı kabullenmeyi öğrenmenin bir yolu, belki de tek yolu, görkemli sanat yapıtlarının uyandırdığı rahatsızlık duyumuyla tekrar tekrar karşılaşmaktır. Bu gerçekleştiğinde, yani rahatsızlık duyumu daha az can sıkıcı bir nitelik kazandığında –ben bu durumu "bu anda olma isteği" diye adlandırıyorum– bu istek hem beni kendimden uzaklaştırır hem de aynı zamanda, daha büyük bir tamlık ve öz-mevcudiyet duyumuna yöneltir. Böyle yapıtlar karşısında hiçbir zaman rahat olacakmışım gibi gelmiyor bana, bu açıdan bakıldığında rahatsızlık her zaman olacaktır. Ancak şaşırma durumunun başlamasına yol açarak benim merakımı uyandıran şey tam da bu tortunun kendisidir. *Vir Heroicus Sublimis* söz konusu olduğunda aklıma gelen en iyi terim *dinginlik*'tir.

Sanat eleştirmeni Davis Sylvester ile 1965 yılında yaptığı bir konuşmada Newman şöyle demiştir:

> ... yapıtımla ilgili olarak şimdiye kadar söylenmiş en güzel şeylerden biri sizin, resimlerimin karşısında durduğunuzda kendinize ait bir ölçek hissi duyduğunuzu söylemenizdi. Sanırım demek istediğiniz şey

11. Lyotard, "Newman: The Instant"tan alıntılanmıştır, s. 247.

> buydu ve benim yapmaya çalıştığım da bu: Resmimin önünde ona bakan kişi kendisinin de orada olduğunu bilmeliydi. Bana göre, bulunduğun yeri hissetme duyumu yalnızca gizemli değildir, o aynı zamanda metafizik gerçeklik duyumunu da içerir.[12]

"Kendisinin orada olduğunu bilmek" duyumu imge ile "yakalanan" bir şey değildir, yani onun içeriği olarak adlandırılamaz. Daha çok, izleyici ile yapıtın karşılaşması sırasında ortaya çıkar. Konuyu böyle ele alıyorum, çünkü bu sanat yapıtıyla olan kendi deneyimimin tamamen görselliğin sınırları içinde kalmadığı konusunda ısrarlıyım. Bu yapıtı duyumsamam tümüyle bakma etkinliğini –en azından bu etkinliğin genel anlamda anlaşıldığı biçimiyle– ilgilendiren bir şey değildi. Ben Newman'ın, daha açık bir felsefi düzeyde, yankı bulmuş –kırılıma uğramış–, duygulanım ve bilişle ilintili tepkiler için bir aralık bırakmayı hedeflediğine inanıyorum; sanki gözle ilgili olan varlıkbilimsel olana dönüştürülebilirmiş, varlığın gözüyle görülebilirmiş gibi. Böylece mevcut olmanın fiziksel gerçeği, yani bakışın bu anında burada olmak, var olmanın metafizik duyumunu örtecektir. Newman'ın sanatıyla olan deneyimim –hem duygulanım hem de biliş açısından– bana var olmak duygusunun nasıl bir şeye benzediğini hissettirdi ya da daha doğru bir biçimde, var olduğumu hissetmeme yardım etti; bu, sanki parmaklarımın arasında ovalayabileceğim, kalınlığını ölçebileceğim, yüzeyini hissedebileceğim bir şeydi. Bakmanın, *Vir Heroicus Sublimis* ile olan karşılaşmamın yalnızca bir bölümünü oluşturduğunu ileri sürerek demek istediğim buydu. Bu deneyim, genel anlamda yalnızca optik sınırlar içinde kalmanın çok ötesindedir. Newman bunu şöyle açıklar: "... umarım hem heykel hem de resim, bakan kişiye bir yer duyumu, bir orada olma duyumu verir."[13] Ancak "kendisinin orada olduğunu bilmek" ne demektir? Nasıl bir bilme olabilir bu? Newman söz konusu olduğunda, bilmek yalnızca görülen şeylerle ilgili değildir, çünkü izleyicinin herhangi bir görsel etkinliği aynı etkiye sahip olacaktır. Aslında, görsel duyulara ek olarak, kişinin duymak, hissetmek, yani sinir sisteminin uyarıldığını fark etmek ile bilmek

12. a.g.y., s. 257.
13. a.g.y., s. 273.

arasındaki farkı anlaması gereklidir. Diğer bir deyişle, insan bir şeyi bilmenin nasıl bir *duygu* olduğunu anlayabilmeli ve duygulanım ile bilişin bulunduğu aralığı hissedebilmelidir. Bu anlamda bakmak, kişinin kendisini metafizik olarak çimdiklemesi duyumuna yakındır. "Orada olma" duyusu hem fiziksel hem de fiziksel olmayan duyuların uyarılmasıyla elde edilir.

Yukarıda sözü edilen düşüncelerin ışığında *Vir Heroicus Sublimis*'e yeniden dönmek istiyorum. Bu tuvale bakmak gerçekten de insanı farklı *hissettirir*; bu yalnızca, *bu* imgeye özgü olmaktan uzak olan bakma etkinliğinin büyük ölçüde bilincinde olmamdan kaynaklanmaz; etkinliğin gerçekleştiği mekânın (hem gerçek fiziki mekân, yani New York Modern Sanatlar Müzesi'nin kamusal ortamı, hem de tuvalin kendisinin yarattığı resimsel mekân) oldukça yüklü olmasından da kaynaklanmaz. Bu iki şey de, odaklanmaya çalıştığım, görme ediminden çok, tanık olma edimine benzeyen duyguya katkıda bulunur. Aslında bu imgeyi görebilmeye başlamadan önce bakmakta olduğum şeye tanık olmak zorundayım; bu anlamda bakmak hiç de görsel bir etkinliğe benzemez, daha çok varlığın ya da varlık duygusunun fark edilmesine benzer. Neredeyse bir şey görsele ait olan alandan çıkarılmış, her zamanki yerinden alınıp bilinmedik başka bir yere götürülmüş gibidir. O şey benim kendi mevcudiyetimi saptamamdır. Orada olduğuma, görme yetisinin onayıyla değil –bir aynanın önünde durmuyorum–, ancak görme duyusunun başka bir duyu (Aydınlanma düşünürlerinin içsel duyu ya da beğeni dedikleri şey) içinde çözülmesi sayesinde tanıklık ederim. Bu, zorunlu olarak görüş içinde bir dokunma duyumu uyandırır, sanki dokunma duyusu görme yetisine dahil olmuş gibidir. 1962 yılında yayımlamış, Dorothy Gees Seckler ile yapılan bir söyleşide Newman bunu şöyle anlatır: "Benim resimlerimin önünde duran herhangi bir kişi, dikey kubbeye benzer tonozların kendisini kuşattığını hisseder ve varlığının mekân bütünlüğü duyumunda canlı olduğunu fark eder. Bu, bir çevre yaratmanın karşıtıdır. Çevre resimden ayrıdır."[14]

Söyleşinin bu bölümünde Newman, resimlerinin, içinde sergi-

14. a.g.y., s. 250.

lendikleri çevreye karşı bir çeşit saldırganlık besledikleri ve doğru bir biçimde görülmek üzere kendi "çevre"lerini yarattıkları düşüncesini yanıtlıyordu. Newman, kendi imgelerinin bir mekân duyusu yarattığına işaret ederek buna karşı çıkıyordu. Benim geliştirdiğim terimlere göre mekân duyusu, imgeye ulaşmak için katedeceğimiz uzaklıkla bağlantılıdır. Newman'ın tuvalleri, büyük ya da küçük olsun, uzaklık sorusunu özellikle ilginç yollardan ortaya sürerler, çünkü boyut, imgeyi görmek için gerekli konumu belirlemede iyi bir ölçü değildir. Kısa bir anekdot bu noktayı daha iyi aydınlatır. *Vir Heroicus Sublimis*'i en son 1999 yılında, New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki Jackson Pollock'un retrospektif sergisi sırasında görmüştüm. Bu oldukça geniş kapsamlı gösteri için, genelde sabit koleksiyonların bulunduğu odalar kullanılmıştı, bu yüzden bazı sabit koleksiyonları dönüşümlü sergiler için ayrılmış olan bodrum katına indirmek gerekmişti. Bu yapıtların arasında Newman'ın tuvali de vardı ve merdivenlerin bitiminde yer alan oldukça uzun bir odanın sonundaki duvara asılmıştı. Bu nedenle uzun bir mesafeden tuvale doğru yaklaşmak, daha çok bir nesnenin üzerine zum yapan kameranın yaratacağı duyuma benziyordu. Bu oldukça uzak konumdan bakıldığında, tuval hareketsiz görünüyordu. Müzenin mekânına eklenen bir renkten ibaretti ve tuhaf bir biçimde boyutu, onun bizi ona bakmaya ve onunla birlikte olmaya zorlamasına ilişkin duyguyu azaltıyordu. Newman'ın kendisi de büyük resimlerinin bu özelliği hakkında yorumda bulunmuştu: "Büyük resimlere uzaktan bakmak gibi bir eğilim vardır. Bu sergideki büyük resimlerin yakından görülmeleri planlanmıştır."[15]

Newman'ın resimleri uzaklık sorusunu açık bir biçimde ortaya atar; izleyicinin, kendisini, yapıta tanıklık etme edimi olarak ölçeklendirmesini ister. Bu da mevcudiyetin potansiyel olarak rekabet halindeki iki ifadesini uzlaştırmanın gerekliliği dediğim şeyi izleyicinin kabul etmesini ister; bu iki mevcudiyet ifadesinin biri imge tarafından oluşturulur, diğeri de izleyici tarafından ilan edilir. Bu iki konumun uzlaştırılması sırasında bakan kişi ile tuval arasındaki uzaklık neredeyse silinir, çünkü en uygun görme noktası, tuvalin

15. a.g.y., s. 178.

kendisinin resmi görmek için gerekli mekanizmanın bir parçası olduğunu ileri sürercesine, imgenin kapladığı mekânla özdeşleşir. Burada görme, optik alanda tekrar tekrar yapılan denemelerin bir fonksiyonudur. Gördüğüm şey, ancak imgenin görüş alanına sunduklarının, görmeme izin verdiği şeylerin himayesinde görülebilir. Gerçekte şöyle de söylenebilir; benim onu gördüğüm kadar resim de beni "görür" ve bu kesinlikle uzaklığın bir fonksiyonudur. Böylece optik olan o derece örtülür ki rengin zamanı, deneyimi kuşatmaktayken bile izleyici sanki bir renkkörüne dönüşür.

Bu zaman duygusu, benim geleneksel ibadetle ilgili poliptiklerin* bir yankısı ya da onlardan sonra oluşan bir imge olarak düşündüğüm *Vir Heroicus Sublimis*'in biçiminin, yüceltilmiş anlatıya dayanan yapısı tarafından güçlendirilir. Bu durum Newman'ın *Argos*** (1949; Resim 8) ya da *Dionysius**** (1949; Resim 9) gibi resimlerindeki yatay fermuarlarını neden daha az zorlayıcı bulduğumu kısmen açıklar. Bu resimler, görme deneyimini yanlış eksen boyunca böler, sanki yataylık şeylerin maddeci dünyasında aşırı sıradan bir olgu gibidir ve deneyimi çok sıkı bir biçimde optik ya da fiziksel duyulara bağlar. Sanki yatay fermuar, neredeyse bir çeşit çizgi olarak okunmalı ya da yorumlanmalıymış gibi orada durur. Doğal olarak bu imgeleri daha az başarılı ve tatmin edici bulurum; dikey fermuarlı olanlar kadar yükselemez gibi görünürler. Tuhaf bir biçimde bunun tersi, dikeyleri hareketsiz, yankıdan yoksun, yatayları hayat dolu, karşı konulmaz görünen Rothko için geçerlidir. Bu yüzden eğer *Vir Heroicus Sublimis*, derinde bir yerde ya da bilinçaltı düzeyinde poliptik resmin biçimsel düzenini yüceleştirmişse, dış paneller hareketsiz kılınıp fiziksel dayanak tuvalin yüzeyinde bir iz ya da çizgi haline geldiğinde, bu duruma nasıl bir anlam yüklene-

* Poliptik: Avrupa sanatında üçten fazla sayıda birbirine bitişik resim levhasını içeren dinsel içerikli sanat yapıtlarına verilen genel ad. (ç.n.)

** Argos: Yunan mitolojisinde bazen İnakhos, Agenor ya da Arestor'un oğlu, bazen de yerli bir kahraman olarak tanımlanan figür. Başının ya da bedeninin her yanına dağılmış 100 gözünden dolayı Panoptes [Hepgöz] diye adlandırılmıştır; Yunanistan'da Peloponisos Yarımadası'nın kuzeydoğusunda Argolis Körfezi yakınlarında bir bölge. (ç.n.)

*** Dionysius: 22 Temmuz 259-26 Aralık 268 tarihleri arasındaki papa.

bilir? İmgenin zorunlu olarak ortaya koyduğu, kalıcı olarak izlemeye açtığı şey nedir?

Ben bunu, sunumun çıplaklığının –burada kırmızının– dış panellerin imgenin merkezi üzerine kapatılamayacağı gerçeğiyle güçlendirilmesi olarak alıyorum. Sonuçta, görme deneyiminin içinde şifrelenmiş, kişinin gözünü kapaması için belli bir emir vardır; poliptiğin dış panellerinin hareket edemezliği neredeyse bunun yerine başka bir hareket biçimini zorunlu kılar ki o da görüş alanının kapatılmasıdır. Bu durum gerçekleştiğinde, kişinin daha iyi görmek için gözlerini kapatması kötü bir yöntem değildir. Her durumda görüntünün gidip gelmesi, resmin düzlemine olan yakınlık duygumu yoğunlaştırır, öyle ki kendi mekânımı, imgenin haykırmakta olduğu tek bir renkle sarılmış bir biçimde hissetmeye başlarım. İlkönce bakarım, sonra gözlerim kapalıyken bir imge sonrası berraklığıyla görmeye başlarım. İlkönce kendimi imgeye sunar, sonra da kendimi ona iyice yakınlaşmış, neredeyse onun bedeninde nefes alıyormuş gibi hissederim. Burasıyla orası arasındaki salınımda, gözlerim gittikçe daha da açılır, daha iyi görmeye başlarım. Yeniden şu soruyu sormaya yöneltilirim: Bu sanat yapıtı ne biliyor? Bunun neredeyse anlatılamaz olduğu gerçeğinin ışığında soruyu şöyle değiştiriyor, yani soruyu şu şekilde sormanın daha iyi olacağına karar veriyorum: "Onun bilme yolu nedir?" Ama bu, güçlü bir biçimde hissettiğim, yapıta daha da yakınlaşmış olma duygumu –daha yakınımdır ama bu yakınlık yeterli değildir– eksiltmez. Bu bende yapıtın derinliğiyle ilgili sanal bir etki bırakır; bu, onun içinde yer alan ve henüz kavrayamadığım bir şey, belki de içinde hiç bulunmadığım bir mekândır.

Bu ibadetle ilgili bir resimdir. Bende, Piero della Francesca'nın *Madonna del Parto*'sunun uyandırdığı hayranlık duygusunu uyandırır. Benim mevcut olma isteğimi içine çeker. Bu duyuma daha da yaklaşmanın bir yolu, benim bu tuvale verdiğim tepkileri Newman ve başka ressamlar tarafından yapılmış diğer tuvallere verdiğim tepkilerle karşılaştırmaktır. Örneğin, bu tepkinin, *Cathedra*'nın bende uyandırdığı tepkiden ne farkı vardır? Ya da Rothko'nun benzer soyut tuvallerinin uyandırdıklarından farkı nedir? *Vir Heroicus*

Sublimis'in karşısında duyduğum en güçlü etki dinginliktir. İmge beni dinginleştiriyor, bir çeşit huzur veriyor, kendimle baş başa kalmamı sağlıyor gibidir. Bu sakinlik, dinginlik duygusu, düşüncelerin rahatlamasına izin verir. Bu durumdayken başka türlü görürüm; aslında, başka durumdayken bilgi olarak ulaşamayacağım şeyleri bildiğimin farkına varırım. Bu resme bakmak, benden bakışlarımı susturmayı öğrenmemi ister; bu, Newman'ın New York Okulu'ndan ressam arkadaşı Jackson Pollock'un "damla" resimlerinin istediği bakış tarzının tam tersidir. Bu sakin, dingin, huzurlu mekân benim duygulanım tepkimin malzemesidir ve bu duygu, sözde benzeri olan *Cathedra* tuvalinin uyandırdığı duygudan oldukça farklıdır. *Cathedra*'nın mavi ifadesinde, dinginlikten çok kendine hâkim olma ya da zarafet gibi bir şey bulurum. *Cathedra*'nın geometrik düzeninin bir ağırlığı, amaçlı bir ciddiyeti vardır. Biçimsel olarak eşit derecede düzenli olan *Vir Heroicus Sublimis* gibi bir imge, dinginliğe yöneltse de, *Cathedra*'nın genel etkisinin kusursuzluğundan yoksundur.

Farklı bir örnek olarak 1952 tarihli *Achilles*'i* [Akhilleus] ele alırsak; *Achilles*'de merkezdeki kırmızı panelin tırtıklı kenarı, gözü dinginlik duyumu denebilecek her şeyden uzaklaştırır. İmge, *Vir Heroicus Sublimis*'teki sakinlik ve huzurdan yoksundur: Benim algılama deneyimimi rahatsız eder, retinamın yanmasına neden olur, beni talepkâr, huzuru kaçmış, aşırı heyecanlı ve kendini kaybetmiş bir halde bırakır. Elbette renkteki farklılığı hissediyorum; *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (1969-1970; Resim 10) [Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden IV], karşı karşıya duran kırmızı ve sarı kareleriyle *Achilles*'den daha açık, neşeli ve güvenli hissettirir. Newman'ın 4 Temmuz 1970'teki ölümünden önce yaptığı son resim olan bu tuval, neredeyse ressamlara özgü bir inançla kurum satmaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere, hiçbir şey ondaki sunumun gücünü aşabilecek gibi görünmemektedir. Yine de onun bu üstünlüğü üzerimde baskı oluşturmaz; onun gururlu güveninde yükselirim; onun kendine olan görkemli inancı beni yetkilendirse de bu

* Achilles: Akhilleus ya da Aşil olarak da bilinen, Yunan mitolojisinde bir kahraman, Troya Savaşı'nda Agamemnon ordusunun en yiğit, en yakışıklı ve en büyük savaşçısıdır. (ç.n.)

inanç karşısında dilim tutulur. Bu tuvalin karşısında hem duygulanım hem de bilişsel açıdan burada, *bu* sunumda olmanın nasıl bir şey olduğunu hissederim.

Newman'ın düşünsel dokunuşunu, çok daha fiziksel olan Rothko'nun tuvalleriyle, diyelim ki, *Vir Heroicus Sublimis* ile benzer, neredeyse aynı renk yapısındaki *Black over Reds* (1957: Resim 11) [Kırmızılar Üstünde Siyah] gibi bir tuvalle karşılaştıracak olursam başka farklar da bulabilirim. Rothko'nun imgesinde, renk değerlerinin katmanlar halinde sürülmesiyle oluşturulan derinlik perspektifindeki değişkenlik, izleme deneyimine bir dalgalanma verir. Rothko'nun resmi, uzaklığı –izleyicinin konumu ve aynı zamanda imgenin derinliği bakımından– Newman'ınkinden oldukça farklı bir biçimde ifade eder. Resme yaklaştığımda, ilk başta siyah panel tarafından verilen derinlik duyumu olarak algıladığım şey bir yüzeye dönüşür; uzaklaştığımda ise kırmızı gölgelerin basamakları daha az belirgin hale gelir. Ama renklerin kavgasının titreşimlerini yakalayabilmek için hareket etmeli, yaklaşmalı ve uzaklaşmalıyım. Newman, Clement Greenberg'e de belirttiği gibi, renk yapılarıyla oynamamıştır. Ondaki renk saftır, sanki daha büyük bir enginlikten gelen bir kalıptır, bir lekeden çok bir "damga"dır. Renk karşısındaki bu tutum, Newman'ın onun parlamasına ya da nefes almasına izin vermesi, izleyicide, Rothko'nun yapıtının yol açtığından çok daha farklı bir duygu uyandırır. Bu farklılık kısmen uzaklığın bir fonksiyonudur. Newman'ın yapıtıyla çok yakın olmak gerçekte olanaksızdır; bakmak, onun sunumunu paylaşarak imgeyle birlikte olmaya dönüşmek zorundadır. Bu yüzden, *Vir Heroicus Sublimis*'in yol açtığı duygulanım tepkimi anlatmak için dinginlik sözcüğünü uygun bulurken, *Black over Reds*'e (1957) olan tepkimi ifade edebilmek için başka bir sözcüğe gereksinim duyuyorum: seslilik. Rothko'nun bu tuvaline bakmak bir yankılanma duygusu uyandırmakta, hem resim, hem benim onunla olan *estetik* deneyimim, dünyayla birlikte yankılanmaktadır.

Bu bölüm boyunca, "Bu sanat yapıtı ne biliyor?" sorusuna verilebilecek yanıtın ne olabileceğini, birbirinden biraz farklı olan biçimlerde ifade etmeye çalıştım. *Dinginlik* terimini kullanmaktaki

dayanak noktam, *Vir Heroicus Sublimis*'teki sanat unsurunun *içeriğini* betimlemekti. Bu içeriğe, ancak Newman'ın tuvalinin bende yarattığı duygulanım tepkisiyle ulaşılabileceğinden, söz konusu içerik aynı zamanda bu tepkinin içeriği olarak da algılanabilir. Bu ikisi birbirine bağımlıdır; her biri yalnızca bir diğeri sayesinde görünür kılınır. Ama bu durum, dinginlik duygusunun ortaya çıkarılması ya da tanımlanması olarak anlaşılmamalıdır. Böyle bir duygu, *estetik* tepkinin ayrılmaz bir parçasıdır ve dikkati doğru yere yöneltmeye yardımcı olsa da, tam manasıyla, tepkinin bir yan etkisi ya da ondan kalan bir tortudur. Diğer bir deyişle, benim "dinginlik" duygum, bu tuvale olan *estetik* tepkime eşlik edebilir de etmeyebilir de. Örneğin, başka birinin bu resim karşısında oldukça farklı bir şey hissedip, yine de yapıttaki huzuru algılayabilmesi tamamen olasıdır.

Sormuş olduğum soruya, yani "*Vir Heroicus Sublimis* ne şekilde bilir?" sorusuna yanıt verebildiğim ölçüde, kendi duygulanım tepkimin içeriğine başvurdum. Ancak "duygu"nun orada karşılaştığım tek malzeme olmadığını da vurgulamak istiyorum. Aslında, benim duygulanım ya da *estetik* deneyimim, duygulardan daha arı bir ortamda, duygusallıkla biliş arasında bir yerde durur. Kendi kendime, bilmek sorusunu sorarım, çünkü böyle yaparak dikkati yalnızca duyulara yöneltmekten kaçınmış olurum. Bilmek sorusu bana yapıtın kendisinin bir niteliği gibi gelir. Tuvalin kendisi için saklıyor göründüğü şey bana yine de dinginlik sunar. Bunu yakaladığım, ona ulaştığım zaman, gizemli bir şekilde titreşimlerini almaya başladığımda, hiç olmadığım kadar derinden etkilenirim.

III

Berraklık: Glenn Gould'dan *Goldberg* (1981)

Müzik sanatına nasıl yaklaşılmalıdır? Burada yalnızca dinleme etkinliğinin fiziksel doğasını, yani bedenin müzikle ilişkisini niteleyen dikkatle dinleyen kulağı ve gergin vücudu değil; aynı zamanda da müziği kabullenmek için gereken zihin hazırlığını da sorgulamak istiyorum. O zaman soru şöyle de sorulabilir: İnsan kendini müziğe nasıl hazırlayabilir?

Konuyu bu şekilde düşünmek müzikle diğer sanatlar arasındaki farkların altını çizer; sanki bakmaya hazır olmak, görsel olana yaklaşmanın gerekli bir önkoşulu değil de yalnızca bir biçimiymiş gibi, hiç beklemediğimiz bir anda bizi etkileme kapasitesine sahip olan görsel sanatların tersine, müzikte ilkönce müzik *olarak* sesi duymamız gerekir. Doğal olarak bir ses de bizi etkileyebilir, hazır-

lıksız yakalayabilir. Müzik bizi şaşırtmak için pusuya yatmış da olabilir; ancak bu durumun gerçekleşmesi için zaten o anda müzikle birlikte dinliyor olmamız gerekir. Görsel sanat bizi şaşırtmaya daha yatkındır, çünkü görsel sanattaki zamanlama kipleri anlık algılamaya izin verir, oysa müzik, süreç, süreklilik ve ardışıklığa dayanan zaman dünyasında yer alır. Müzikteki zamanlama kipleri, müzik ilerledikçe ona ayak uydurarak ya da uydurmayarak kendimizi alıştırmamızı gerektirir ve bizi zamanın içinde dinlemeye yönlendirir. Sonuçta, müziğin zamansallıkla kaçınılmaz olarak karmaşık bir ilişkisi vardır. Ben *zamanın içinde çalmak* kavramını ve zaman tükenir gibi görünürken, zamanın sonunda dinlemenin ne demek olabileceğini açmaya başladıkça, bu ilişki daha da önemli rol oynayacaktır. Zamansallıkla olan bu karmaşık ilişki, müziğe, görsel sanatlarki gibi birdenbire yaklaşma olgusundan söz etmeyi bizim için olanaksız kılıyor. Bu yüzden ben, müziğe nasıl hazırlanılabilir sorusuyla başlıyorum.

Müzik sanatını tanımlamaya çalışırken, müzikle ses ya da gürültüyle düzenli ses arasında var olan oldukça belirgin bir farkla karşılaşırız. Bu durum, müziği böyle farkların çok belirgin olmadığı diğer sanatlardan, örneğin sınırın daha az fark edildiği görsel sanatlardan ayırır gibi görünmektedir. Ancak müzikte, sesin tasarımlı bir yapısı yoktur, başka bir deyişle tasarlanmış biçimden yoksun olan ses, müzik olarak duyulamaz. Müzik, dünyanın sesini uzak tutar. Buradan, dünyanın sesinin müzikle ya da en azından belli müzik türlerinin bir kısmıyla düzenlenemeyeceği anlamı çıkmaz. Gürültü, müzikle sarılabilir ya da en azından Karlheinz Stockhausen'in *Helicopter Quartet*'indeki gibi kontrpuan olarak kullanılabilir. Fakat bu durum bizi, müzik olarak duyduğumuz seslere karşı takınmamız gereken temel tavırları çözümlemeye yöneltir: Dinlemekte olan kulak, yapı ya da düzen benzeri bir şeyi ve böylece sesi düzene sokmak için yapılan bir girişimin izini tanımak zorundadır. O biçim ya da yapıyı dinlemek zorunda değilizdir; aslında onunla birlikte dinliyor olsak da neredeyse dikkatimizi ona vermeyiz. Bu anlamda, müziği duymak müzik dinlemekten ayrılmalıdır. Örneğin, dünyanın sesini duyuyorum deseydim tuhaf kaçardı; eğer

kendi varlığımın sesinden uzaklaşmaya çalışıp sanki sürekli kendi nefes alışımın ya da kalp atışımın sesinin farkına varırsam böyle bir şey söyleyebilirim. Ancak dünyanın sesini dinliyorum dediğimde tuhaf ya da saçma olmazdı. Burada belli bir dikkat biçiminin müziğe hazırlanırken bize eşlik ettiğini görüyoruz: müziği duymamızı sağlayacak dikkatli bir kip geliştirmeyi özendiriyoruz ve benim zaman içinde dinlemeye hazırlanmak olarak aldığım şey işte bu kiptir.

Bir şeyi dinlemek, maksatlı bir etkinliğe dayanır; bu etkinlik içinde, dikkatin yöneldiği nesne maksatlı edim ile bağlantılanır. Oysa bir şeyi duymak daha dikkatsiz bir şekilde ilerler, sanki kişi bir şeye yönelmeden, maksatsız bir biçimde dinliyor ve böylece kulağın yol gösterici doğasının farkına varıyor gibidir. Dahası, müziği duymak sürekli değildir, çünkü dikkatin kendisi açılır ve kapanır, duyargaların etrafında ordan oraya atlar, bir an basa yönelip, sonra kemana, önce sola, sonra sağa döner. Bununla birlikte, dikkatin bu yanardöner özelliği neyi dinlediğimizi, neyi duyduğumuzdan ayırmaya yardım eder.

Bu durum, müziğin başka bir özelliğine, yani müziği yalın sesten ayırmamızı sağlayan, hem sesi hem de sesin duyulduğu dikkatli durumu içeren zamansal kılıfa işaret eder. Bu kılıfın bir yapısı, tanımlanabilir bir biçimi ya da şekli vardır, çünkü müziğin varlığı zaman içinde yer alır. Öyleyse müziğin maddeselliği iki şeyin birleşmesinden oluşur: ses ve zaman. Bütün sanat biçimlerinde olduğu gibi, müzik bir dereceye kadar kendi maddeselliğini sorgular. Müzik, zamanın sesi ve sesin zamanının bir sorgulamasıdır: Müziği sanat yapan sav budur. Böyle bir sorgulama, müziğin varlığını belirleyen ve kendi zamansallığı içinde onu bölümlere ayıran zamanın özgül niteliklerini araştırmakla ilintilidir. Her ne kadar müzik aracılığıyla zaman hakkında konuşabilsek de, burada müziğin zamanı belirtmediğine dikkat etmekte yarar var. Zamansallığın bu ikiliğinin, diğer bir deyişle müziğin çalındığı "gerçek zaman" ile müziğin zamanı arasındaki gerilimin farkına varıyor olmamız, benim sanat tartışması olarak adlandırdığım şeyi bir an için de olsa görebilmemizi sağlar. İşte müzikle karşılaşmamızın yol açtığı, zamansallık

üzerine bu ikili bakış açısı, bizi sanat yapıtının dünyası hakkında bir şeyler düşünmeye iter.

Zamansallığı müzikle ilişkisi açısından anlayabilmek için dinleme etkinliğini, bir önceki bölümdeki görme tartışmasına koşut olarak ele almak yararlı olacaktır. Biraz önce nitelediğim dinleme türü, yani dinleyicinin etkinliği ile çoğunlukla dikkatini çıkardığı sese yönelten icracının ya da müzisyenin dinleme deneyimi birbirinden ayrı olarak ele alınmalıdır. Bunun nedeni, müzik yapmak için gerekli olan konsantrasyonla, icra etmeksizin yalnızca müzik dinlemek için gerekli olan konsantrasyonun aynı şey olmamasıdır. Dahası, icra etmeyen birinin dinleme etkinliği sonucunda oluşan konsantrasyon, dinleme etkinliğini daha önce belirttiğim müziği duyma etkinliğine dönüştürdüğünden, bir icracının konsantrasyonundan oldukça farklıdır. Hem icracılar hem de dinleyiciler iki konsantrasyon biçimine de sahip olabilirler, ancak dinleyicilerinki daha dikkatsiz bir konsantrasyon kipidir. İlerde de görüleceği gibi, her ne kadar Gould'un müzik yaparken yeğlediği kip ikincisi olsa da, bu, icra edenler için alışılmış bir kip değildir.

Müziği duymada genellikle duygulanım deneyimini "duygu" açısından betimleriz. Her ne kadar görsel sanat, yazın ve benzeri sanat biçimlerinde de böyle betimlemelerle karşılaşabilirsek de müzikte bu durum diğer sanat biçimlerine oranla daha yaygındır. Öyleyse müzik için hazırlanmak, belli bir duygu türü için bir hazırlık ya da belli bir duyguyu tatma isteği olarak anlaşılabilir. Çoğu zaman bu duyumun doğası gizemli ve ulaşılmazdır, çünkü sesin anlamsal bir kaydının olmaması "duygu"yu betimlemeyi olanaksız kılmaktadır. Bazı müzik türleri, örneğin program müzikleri, kullandıkları perde ya da ezgiler sanki dilin alanına giriyormuş gibi, bazen anlamsal terimlerle tartışılsalar da bu sıradışı bir durum olarak görünür. Gelgelelim, sesin duygularla bağlantısı konusundaki duyum, müziği duymanın bir parçası kabul edilirken, müziğin yol açacağı duygulanım tepkileri hakkında konuşmak, onları araştırmak ve çözümlemek için sahip olduğumuz söz dağarcığının kısıtlılığı oldukça şaşırtıcıdır. Giriş bölümünde belirttiğim gibi, böyle duyumları sözcüklere dökmek için yapılacak her girişim, tepkiyi yok

etme riskini de beraberinde taşır. Ancak bu duyguyu diğerlerine iletme, onlarla paylaşma arzusu ya da gereksinimi de çoğunlukla duygunun kendisine eşlik eder. Bu oldukça yoğun içtepi, çoğu kez, sanki müzik karşısındaki bedensel mevcudiyetimiz, duyduğumuz sesle birlikte yankılanan bir çeşit ses yansıtıcısına dönüşüyormuşçasına, fiziksel dışavurumla ortaya çıkar. Öyleyse deneyimlediğimiz duygunun çoğunlukla fiziksel bir unsuru olacaktır; aslında dinleme etkinliğini fizikselleştirmemiz, zamanın içinde dinlemenin bedensel sunumu, bu durumda duygumuzun kanıtı olarak görülebilir. Bu, biz dinleyicilerin, müziğin kendisiyle aynı zaman ve mekânı paylaştığımızın, onun *habitus*'unun,* ses dünyasının bir parçası olduğumuzun bir kanıtıdır.

Duyduğumuz sesin müzik olduğunu anladığımız andaki dönüşüme hazırlanmak için ne tür bir içsel kulak alıştırması yapmamız gerekir? Bunu, en azından ilk aşamada, müzik eğitimiyle ya da müzik diye adlandırdığımız sesler silsilesini duyarak kazanılan yeterlikle ilintili bir soru olarak görmüyorum. Böyle bir eğitimin şüphesiz kulağı eğitmekte bir rolü olacaktır. Hiç çağdaş klasik müzik dinlenmeden, diyelim ki Cage'in yapıtları dinlenmeye kalkılırsa, yapıtların ses dünyalarıyla hemen yakınlık kurulması pek olası değildir. Ama bu eğitim yukarıda gönderme yaptığım andan sonra gelir; dinleyicinin duyduğu şey karşısındaki ilk konumunu güçlendirir, böylece, en etkin bir şekilde müzikle ses birbirinden ayrılabilir. Bu konum, en verimli biçimde, dinleme etkinliğine verdiğimiz dikkatin biçimleri açısından incelenebilir ve bu yüzden şimdi dikkati görüngübilimsel yönden ele almaya başlıyorum.

Dikkatin bir yönü, izlediği bir rotası, bir maksadı vardır. Bunu biliyoruz, çünkü dikkat sırasında bir şeye *doğru* dikkatimizi veririz. Bu gerçeğin ışığında, dikkatimizi bir şeye *doğru* yöneltirken aynı anda çevredeki diğer her şeyi görmezden geliriz. Dikkati bir şeye *doğru*

* *Habitus*: Öğrenilmiş davranışlar, yetenek, alışkanlık, tarz vb'nin tümü. Yaşam tarzı. Kültürün bedende aldığı biçim diye de adlandırılabilir. Pierre Bourdieu, *habitus*'u toplumsal gücün, kişide kendini temel alışkanlıklar ve yetiler şeklinde göstermesi olarak tanımlar. (ç.n.)

yöneltmek, onu elle tutulur kılmanın bir yoludur, algılamamızın sınırları dahilinde, örneğin duyma menzilinde, bir şeyi tutmaktır. Bu durumda zorunlu olarak algılama alanındaki diğer her şey dikkatli bir şekilde duyulabilirlik sınırının altında, duyma menzilinin ötesinde olacaktır. Dikkat burada nesneyi doğru uzaklıkta, yani doğru odak uzaklığı ya da duyulabilirlik sınırları içinde tutmak gibi bir şeydir. Dikkatin yöneltildiği şey ise, en azından kısmen, nesneyi o uzaklıkta tutma dinamikleridir. Net olarak duyamadığımız zaman, örneğin, "Yakına gel" yerine, "Yüksek sesle konuş" deriz, ancak aslında iki şekilde de ifade edilebilir. Bu durum, uzaklığın, dikkatin kaçınılmaz bir unsuru olduğunu vurgular; bir odak uzaklığının söz konusu olduğunu söyleyebiliriz ve bu sayede çok yakın ya da çok uzaktaki nesneler dikkatsizliğin alanına indirgenirler. O zaman açılış sorum şu şekilde yeniden sorulabilir: "Müziğe karşı hangi uzaklıkta durmak doğrudur?" Bir şeyi doğru uzaklığa getirdiğinizde, diğer her şey farklı uzaklıklara gönderildiği için, dikkat her zaman dikkatsizliğin yanı başındadır. Ancak bu şeyler, dikkatli kulak ya da gözle doğru uzaklıkta olmadıklarından mı bizim için daha zor ulaşılır ve daha az bilinen şeylerdir? Buradaki asıl soru, dikkatsizken neyi fark ettiğimizdir.

Bu soru ne kadar çok yanıtlanmaya çalışılırsa, *dikkat* edilen şeyin bilineceği düşüncesi o kadar çok tuhaf görünmeye başlar. Dikkatimi, dinlemeye, bu sürecin kendisine yönlendirebilir miyim? Neredeyse gerçekte duyuyor olduğumu anlamak için dikkatimi başka bir şeye yöneltmeliymişim gibi gelir. Dikkatimi sürece değil, seslere yönelterek bunu anlayabilirim. Dünyanın sesinden, bedenimin dışındaki gürültüden bilirim ki duyuyorum, ama bunu bilmemin nedeni dikkatimi etkinliğin kendisine yöneltmem değildir. Dikkati etkinliğe yönelterek dinlemek daha çok, bir sesin ya da ses takımının içinde hapsedilmiş olma, dünyaya yaklaşmak ya da ondan uzaklaşmak yerine dünya tarafından transa geçirilmiş olma hissini verir. Dinleme etkinliğine karşı kayıtsızım, aslında duyduğumu gerçekten fark edebilmek için böyle olmak zorundayım. Buradan, "dikkat"in görüngübilimselliğinden aslında tek başına söz edilemeyeceği ortaya çıkar; her tür görüngübilimsel açıklama daha doğ-

ru bir biçimde bileşik "dikkat-dikkatsizlik" terimi üzerinde odaklanmalıdır, çünkü biri her zaman diğerine eşlik eder.

Öyleyse dikkatsizlik kavramını görüngübilimsel açıdan netleştirmek için incelemeye nasıl başlanmalıdır? Başlangıç olarak, biraz önce dikkatin bileşik niteliğiyle ilgili yaptığımız saptamayı pekiştirmek yararlı olacaktır. Dikkatsizlik, dikkatin karşıtı değildir; gerçekte dikkat dikkatsizliği *içerir*. Dikkat *ortaya çıkar;* bu da, dikkat dünyayla etkin bir ilişki içindedir, dikkat, maksadı olan özneyi dünyaya sunar demektir. Sonuçta dikkati bir şeye *doğru* yönelterek, aslında şimdiyi mevcut kılarım ve böyle yaparken de kendimi dikkatin nesnesi için mevcut kılınmış olarak deneyimlerim. Heideggerci söz dağarcığında buna, varlığımın, elimin altında hazır olduğunun fark edilmesi denebilir. Dikkatin karşıtı, dikkatin dağılmasıdır; belli bir şeye odaklanamamak ve ardından dikkatin çok geniş bir alan üzerine yayılmasıdır: Birbiri ardından gelen algı nesnelerine odaklanmak ve yeniden-odaklanmak, sonuçta da dikkatin bunların hiçbiri tarafından çekilememesidir. Dikkat amaçlıdır, dikkat dağınıklığının ise amacı yoktur. Bununla birlikte, dikkatimin dağılmasını isteyebilirim; diyelim ki dikkate direnmek için hem bir şeye dikkat etme, yani dikkatin dağılmasına dikkat etme, hem de diğer her şeye dikkat etmeme bilincim yükselir.

Belli bir açıdan dikkatsizliğin bir görüngübilimi de olanaksızdır, çünkü dikkatimizi dikkat edilmeyene yöneltmek için, normalde dikkat ettiğimiz şeyi diğer şeylerden ayırırken dikkatimizin nesnesini dikkate hazır kılarız. İlk bakışta bu, dikkatsizliğin görüngübilimi hakkındaki bir gerçeği anlatıyor gibi görünse de bir kez daha düşünüldüğünde şu soru ortaya sürülecektir: Sanki dikkati bir şeye yöneltmek dikkate davet etmekle eşdeğermiş de o şeyin kendisinden dikkat etmesi, dikkatini toplaması istenebilirmiş gibi, dikkatimizi bir şeye yönelttiğimizde o şeyi dikkate hazır kılmamız mı gerekir? Bu aşamada, o şeyin kendisi ona doğru yöneltilen dikkate karşı adeta etkin bir tepki verebilirmiş gibi, tuhaf bir biçimde dikkat edebilir denebilir.

Dikkatimizi hiçliğe çekebiliriz, böyle yaptığımız anda düşüncelerin ve kendilerine *dikkat edilmeyen* şeylerin akınına uğrarız. An-

cak bu *dikkat edilmeyen*, dikkatin içinde var olan dikkatsizlikle karıştırılmamalıdır. Yani *dikkat edilmeyen*'e karşı dikkatsizlik durumunu koruyabilir ve böylece amaçlamadan bir şeye dikkat etmiş olabiliriz. Dikkatsiz kalarak *amaçlamadığımıza* dikkat ederken, daha önce dikkatimizin uzağında tutmuş olduğumuz şeyi uyandırıp onun bize, dikkatli bakışımıza bakmasını sağlarız; bize dikkat etmesini isteriz. Sonuçta, *dikkat edilmeyen* hakkında yapılan bir araştırma kesinlikle dikkatsizlik durumunun araştırılması değildir; *dikkat edilmeyen*'i dikkatin nesnesi yaparken daha önce gözden kaçırmış olduğumuza dikkat çekeriz. Dikkatsizlik hakkında yapılacak bir araştırma, dikkatin kendisine dikkat çekmelidir. Diğer bir deyişle, dikkatsizliğin bir görüngübilimine başlama noktası dikkat olmalıdır; dikkatsizdeki "siz" ekinin neye işaret ettiğini sorarak işe başlanmalıdır.

Düzenli olarak dikkatsizliğin alanına giren belli nesne ya da biçimler var mıdır? Bunlar her günkü, sıradan, gözden kaçırılan, duyulmayan, anımsanmayan, fark edilmeyen, fark edilemez olanlar mıdır? Acaba bu şeyler aşırı *yakın*, görülemeyecek derecede dikkatin yakınında oldukları için mi "doğal olarak" dikkatsizliğin alanına girerler? Böylece bir kez daha yakınlık sorusuyla, bir sesin karşısında durulacak doğru uzaklık ya da takınılacak doğru tavır sorusuyla karşı karşıyayız. Her gün olan, olağan olan ve buna benzer şeylerde çoğu kez, yakınlıklarının gizemi diyebileceğimiz, dikkatin *arkasına* sızmayı sağlayan tuhaf bir güç vardır. Nerdeyse, önünde dikkatin ışığını yaktığı bir ekran, üstüne ne yansıdığını görmek için bakmak zorunda olduğumuz yüzeysel bir geçmiş oluştururlar; böylece ekranın kendisi hem kaçınılmaz olarak görünür, hem de aynı zamanda görünmez olur. Sıradan olan, fark edilmez olma becerisi nedeniyle sıradışıdır. Böylelikle daha iyi fark edilebilir, çünkü doğal yaşam alanımızın günlük sıradan şeylerin alanı dahilinde kalmadığının, en azından çoğu zaman kalmadığının, bizlere sürekli olarak anımsatılmasına gereksinim duyarız. Belki günlük ya da fark edilemez olana duyduğumuz özlemin nedenini bu bize açıklar.

Söz konusu olan, sanki bu alanı sorgulamayı, fark etmeyi önemsemiyormuşuz gibi ona dikkat etmememiz değildir. Hayatta kalmak, bir *habitus* bulmak için bir dikkatsizlik kipi ya da duygudurumu kurmak, dikkatin ulaşamayacağı kadar yakın bir alan yaratmak ihtiyacındayız; bu alan öylesine içedönük, gizli, öylesine rahatsız edici bir biçimde maksatlıdır ki dikkatli bakışımızın derinliklerine indiğimizde kendini tanıma ya da kendini sergilemenin acısıyla yüzümüz kızaracaktır adeta.

Dikkatimizin bir konuda tutulmasından söz ederken, çoğu zaman, dikkati sürekli kıpır kıpır, hareket halinde bir şeymiş gibi düşünür, hareketin kesilmesini de bir durgunluk olarak betimleriz. Dikkatimizi bir konuda tuttuğumuzda, dikkatsizliğin durgunluğu devreye girer, neredeyse dikkatin üzerindeki baskı, dikkatsizliğin serbest bırakılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu derece tek amaç güdülerek bakılan, net bir biçimde üzerinde odaklanılan, dinlenen şey, dikkatsizlik durumunda odağın salıverilmesine neden olur. Müziğin sesi üzerimizden çağlar. Dikkat hiçbir zaman durmaz, sürekli dolaşır, asla sabitleşmez; bu yüzden dikkatle baktığımız zaman kendimizi dikkat etmeye ve dikkat için hazır olarak sunarız. Bu anlamda dikkat durumunda olmak, bir şeye dikkat etmek için, dikkat içinde* olmak için bir hazırlıktır. Ancak kendimizi dikkatsizliğe nasıl hazırlarız? Aklın sesini susturmak, bilinci durdurmak dikkat için bir hazırlıksa, bunun tam tersi, dünyanın ve diğer şeylerin gürültüsüne kapıları açmak dikkatsizlik için bir hazırlık olabilir mi? Boş göründüğümde kendimi dikkate sunarken, bir şeyle meşgulmüş gibi göründüğümde de dikkatsizliğe sunarım; aslında "gözleri" ve "kulakları" dört açma durumu dikkatsiz oluşa hazırlanmadır. Bu durum, müzik dinleme (ve resimlere bakma) etkinliğine nasıl hazırlanılacağı hakkında bir fikir verir ve konser salonları ya da galerilerde sıklıkla rastlanan, kendinden geçmiş dikkatin bedensel izlerinin, dikkatsizliğin göstergeleri olduğunu ileri sürer.

Bu kısımda, bir dikkat görüngübiliminin, başlangıçtaki sorumu daha net bir biçimde sorabilmeyi sağlamak üzere, nasıl bir mantık

* İngilizcede dikkat içinde olmakla, dikkatsiz olmak aynı kelimeyle ifade edilebilir (*in-attention*). Bu cümlede yazar bu sözcüğü kullanarak, hem dikkate hem de dikkatsizliğe işaret ediyor. (y.h.n.)

izleyebileceğini ana hatlarıyla anlatacağım. Artık açılıştaki sorum şu satırlarla yanıtlanabilir: Müziğe hazırlanmak için kendimizi dikkatsizliğe hazırlamalıyız. Bu iki şeyin özdeş olduğunu ileri sürmek istemiyorum, ama dikkatsizlik durumu olmasaydı müzik yüzeye çıkmak için oldukça zorlanırdı. Bunu bir önerme, kuramsal bir inceleme olarak bilmekle, deneyimin bir biçimi, sesi müzik olarak duyma etkinliğinin bir gerçekliği olarak bilmek arasında büyük fark vardır. Bu düşünceleri araştırmak için şimdi bir sanat yapıtının bende oluşturduğu duygulanım tepkilerinden birine dönmek istiyorum.

Kanadalı piyanist ve yayıncı Glenn Gould hakkında, hayattayken ve 1992'deki ölümünden sonra şimdiye kadar pek çok şey yazıldı. Geoffrey Payzant'ın *Glenn Gould Music and Mind*, Otto Friedrich'in *Glenn Gould: A Life in Variations* ve daha yakın bir zamanda çıkan Peter F. Ostwald'ın *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius* adlı kitaplarında ve Edward Said'in *Musical Elaborations* adlı yapıtındaki "Performance as an Extreme Occasion" adlı denemesinde daha kolay bulunabilecek olan bilgileri burada yinelemek gereksiz görünüyor, ama yine de bu literatürde göze çarpan birkaç noktayı burada özetleyeceğim. Gould olağanüstü bir insandı. Bazıları onun alışılagelmişin dışında bir insan olduğunu ileri sürerken, diğerleri bu alışılmamışlığın yalnızca, onun gerçek dehasının dışa yansıması olduğunu söylüyordu. Gould'un hatırı sayılır miktardaki plak listesi hakkındaki fikirler de farklı farklıdır: Bazılarına göre kayıtlarında bulunan, zaman zaman yorucu, özgün müzik yaklaşımları dinleyiciyi şaşkına çevirip dikkati Bach ya da Mozart'ın müziğinden uzaklaştırırken, diğerlerine göre ise Gould'un yaklaşımının bu özellikleri, bu dinleyicilerin, Bach ya da Mozart'ın yapıtlarını yeniden, farklı bir biçimde duymalarını ve daha dikkatle dinlemelerini sağlamıştır.

Burada örneğin, Bach'ın yapıtlarının çağdaş bir piyano ile ya da hatta herhangi bir piyano ile çalınıp çalınamayacağı ya da Mozart'tan Beethoven'a kadar uzanan konçerto repertuarında solo bir

çalgı olan piyano ile orkestra arasındaki ilişki hakkında müzikolojik tartışmalara girilebilir. Gould'un bunlarla ve bundan başka müzik hakkında sayısız konuyla ilgili oldukça kesin olan fikirleri, hâkim olan profesyonel uzlaşımdan ayrılmaktadır. Belki de onun en "alışılagelmişin dışında" fikirleri müziğin "canlı" çalınması üzerineydi: Çoğu kişinin bildiği gibi Gould konser icrasında zirveye ulaşmış, tüm dünyada aranan, Moskova'dan San Fransisco'ya kadar birçok seyirci kitlesinden alkış alan biriyken, kariyerinin beklenmedik bir noktasında konser platformlarından emekli olmuş ve yaşamının son on sekiz yılını klavye başında ve çok çeşitli radyo ve televizyon programları için, örneğin belgesel, drama, söyleşi ve performans programları için kayıt yapmakla geçirmişti.

Gould, kendi deyimiyle çağdaş konser salonlarının, gladyatörvari ortamını sevmemiş, virtüozluk yapmaları için solistlerin omuzlarına bindirilen yükten de nefret etmişti. Aynı nedenle romantik konçerto repertuarı hakkında da oldukça olumsuz görüşlere sahipti. İcranın kendi hatırı için ve başkalarını etkilemek adına yapılan bu cesaret gösterisinin, özgünlüğü belli bir biçimde bozduğunu ve hem müziğe hem de müzisyene zarar verdiğini düşünüyordu. Bir konser salonuna gidip, bir yapıtı kayıttan dinlemenin nasıl bir şey olacağını zihnimizde canlandırırsak, çağdaş müzik icrası kültürünün tuhaflıkları hakkında bir fikir sahibi olabiliriz. Müzik, bestecinin yazdığı notalar bağlamında konser salonu deneyiminde açık bir rol oynasa da, asla deneyimin tek ya da en güçlü unsuru değildir. Bu konular, tabii ki, Batı'nın konser performansı tarihinin içinde –Gould'un tamamen bertaraf etmediği, ancak etkilerini en aza indirmeyi tercih ettiği, icra kültürünün sosyal, ritüel ve politik vurguları içinde– oldukça karmaşık bir biçimde iç içe geçmiştir.

Gould, canlı icrayla karşılaştırıldığında, çağdaş kayıt stüdyosunun, müzisyene son ürün, yani duyulan ses üzerinde çok daha fazla denetim olanağı sağladığına ve "canlı" icranın tüm kusurlarıyla, hızla belleklerden silineceğine inanıyordu. Bu son konuda yanıldığı açıktır, ancak ilkiyle ilgili olarak gerçekleştirmeye çalıştığı müziği en iyi şekilde ifade ettiğine inandığı, birçok alıntıdan meydana gelen "bileşik" kayıtlar oluşturmak için elinin altındaki teknolojiyi

kural tanımaksızın kendi yararına kullandığını söyleyebiliriz. Böyle "bileşik" kayıtlar bugün yaygındır ama Gould'un gelişmekte olan kayıt stüdyosu teknolojisinden yararlanmaya başladığı 1960'larda pek çok alıntı, ek, hatta üst üste kayıtlardan yapay bir biçimde tamamlanmış bir kayıt oluşturma fikri yeni yeni kabul görmeye başlıyordu. Bununla birlikte, Gould'un rakiplerini kızdıran şey, onun, kayıtlarında birçok ayrı alıntı yapması değil, bitmek tükenmek bilmeyen bir arzuyla kayıt teknolojisini kendi yararına kullanması ve sonuçta konser platformunu kötülemesidir. Gould, kaydın canlı icradan *daha iyi* ve *daha* müzikal olduğunu ileri sürüyordu.

Gould için kayıt stüdyosu ve onun gelişen teknolojisi, müzik üretiminin, sanat yapmanın en saf ve en etkili ortamını temsil etmekteydi. Müziğin "ruhunu" yakalamış ya da bestecinin yapıtını daha uygun bir biçimde gerçekleştirmiş, bundan "daha iyi" ya da daha büyüleyici canlı özel konser olamazdı. Ona göre yanlışları düzeltebilme yeteneği adına özgünlükten ödün verilmezdi. Sonuçta, Gould'un kayıtlarını dinlerken, onun bir yapıtı müzik sanatına dönüştürme duyusuna yaklaşabileceğimiz kadar yaklaşırız. Müzik konusunda örnek olarak Gould'un ikinci *Goldberg* kaydını seçmemin bir nedeni budur: Gould söz konusu olunca bu örnek, sanatsal konumu açısından, Bach'ın bu yapıtının herhangi bir canlı icrasından daha özgündür.

Diğer bir temel neden de şudur: Müzikal çözümleme yapılmadığı takdirde, müzik sanatı hakkında konuşmak için, zorunlu olarak daima belli bir parçanın belli bir *gerçekleştirilmesi* ele alınmalıdır. Kendi kendimize müzik çalmak, sese ulaşmanın tabii ki bir yoludur; canlı konserler ve kayıtlar da diğer bir yoldur. Bu ses, müziğin yol açtığı duygulanım tepkisi üzerine yapılabilecek her tür incelemenin temel malzemesini oluşturmalıdır. Her durumda sesin ortaya çıktığı özgül ortam, konser salonu, prova odası ya da evdeki oturma odası olsun, zorunlu olarak nasıl duyduğumuzu ve ne dinlediğimizi etkiler. Bu nedenle, canlı kayıtların, icrayı olduğu gibi yakalayamadığının farkına varmak için özen göstermeliyiz: Bu kayıtlar, canlı olaydan farklı bir dinleme deneyimi türüne aittirler ve yine stüdyo kayıtlarından farklıdırlar. Dahası konser salonunun sosyal

ortamıyla evin özel ortamı kesin bir biçimde ayırt edilmelidir. Dinlemek, örneğin kulaklıkla dinlemek, hoparlörden dinlemekten farklı olmakla kalmayıp günlük özel yaşantının içinde ayrı bir yere sahiptir. Yalnızca sesin kaynağı kulaklara yakın olduğu için değil, aynı zamanda kulaklık diğer bütün sesleri etkin bir biçimde engellediği için, derin bir içsellik yanılsaması, yapıtın özel dünyasına kapanmışlık çok daha fazla hissedilir.

Gould, hem konser salonunun ritüelleştirilmiş kamusal yönlerinin (ki bunlardan nefret ediyordu) hem de değişen kayıt ve pleybek teknolojisinin, müzik eğitimini ve eğlence alışkanlıklarını değiştirdiğinin oldukça farkındaydı. Bu yönden, onun bu yoldaki belki çılgınca da olsa kararlılığı, örnek oluşturur. Kayıt sürecinin *metinsel* doğasını anlamış ve son metni şekillendirmek ve elinden geldiğince sıkı bir biçimde denetleyebilmek üzere yola çıkmıştı. Stüdyonun teknolojisi bu yüzden, *müzikal* amaçlar ve niyetler için yararlanılmak üzere hazır bekliyordu: Gould ve birlikte çalıştığı teknisyenlerin dinleme deneyimi için olabildiğince doğru bir metin yaratmalarını bu teknoloji sağlamıştı. Gould konser platformunu terk ederek, canlı icranın zor, sert ve affetmeyen disiplininden kaçıp kolay çözümleri ve stüdyonun sakin hayatını seçmiş olmuyordu. Ama kendi yaşamını, müzik yapmanın, sanat yaratmanın zorluklarına karşı daha çok sorumlu, daha çok hesap verebilir kılıyordu. Öyleyse Gould için, konser sahnesinden emekli olduktan sonraki kayıtları, önceki canlı icra kayıtlarına oranla daha az özgün ya da daha az müzikal değildi; aksine, müzik sanatında yeni bir çığır açışı temsil ediyordu.

Bazı eleştirmenler ve konser izleyicileri için, Gould'un emekliliği bir rahatlama yaratmıştı, çünkü böylece, kendisine özgü işaret ve davranışları artık icralarının "içeriği" haline gelmiş, böylesine kendine has bir icracı seyircilerin alanından ayrılmıştı. Açıkça belirtmek gerekirse, çalış biçemi ya da tekniği, yani duruşu, dümdüz parmakları, gülünç derecede alçak sandalyesi, mırıldanması ve kendini yönetmesi, izleyicilerin dikkatlerini önlerindeki işten, yani müziğin gerçekleştirilmesi ve değerinin bilinmesinden başka yönlere çekiyordu. Diğerlerine göre ise, alışılagelmişin dışındaki bu

davranışlar yalnızca Gould'un konserlerdeki görünümünün büyü ve gizemini artırıyordu. İlk başta, kayıt stüdyosuna kapanmanın, dinlemenin önündeki bu engelleri kaldırdığı ve bu sayede dinleyicinin dikkat dağınıklığını dikkate dönüştürmesini sağladığı düşünülebilir. Ancak bu bakış açısıyla, mevcut olma hissinin müziği duyma deneyimiyle olan ilişkisinin büyük önemi göz ardı edilir. Bununla bağlantılı olarak, Gould'un klavyenin başındaki mevcudiyeti, bana göre onun müzik yapma yaklaşımındaki en can alıcı ve olağanüstü niteliklerden biridir. Doğal olarak da, onun çalışım nasıl duyacağımızı belirleyen unsurlardandır.

Elbette klavyeli bir çalgı çalan her kişi, çalgıyı fiziksel olarak konumlandırmalıdır. Bazı durumlarda, belli bir konumun duyduğumuz ses üzerindeki etkisini en aza indirmek için çaba gösterilir. Durum böyleyse, icracı, olağanüstü bir incelikle, kendisini kompozitörün sözlerinin, yani orkestrasyonu yapılmış notaların etkisi altına alarak, olabildiğince hafif bir şekilde müziğe "dokunmak" için yola çıkar. İcracının mevcudiyetini silmek için yapılan böyle girişimler, icranın amacının, saydamlığa ulaşmak olduğu düşüncesiyle el ele gider; buna göre, icra, kompozitörün sözlerinin seyirciyle olan doğrudan iletişiminde elverdiğince görünmez olacaktır. İcraya karşı böyle bir yaklaşımla bağlantılı olarak, çoğu kez icracının elinden geldiğince yapıta "sadık" kalmaya çalışması gerektiği düşüncesiyle de karşılaşılır. Bu görüşe bağlı kalan icracılar, yalnız ve yalnız kompozitörün yazdığı notaların çalınması gerektiği konusunda diretirler; hiçbir şekilde süslemek, müziği cisimleştirmek uygun görülmez.

İcraya böyle katı ve püriten bir biçimde yaklaşmak şükredelim ki oldukça nadir rastlanan, bazılarına göreyse olanaksız bir durumdur. Her zaman olmasa da çoğunlukla profesyonel icracılar klavyenin başındaki kendi varlıklarını silmenin olanaksızlığını fark ederler ve bunu bir erdeme dönüştürürler: Bir imza ya da "ticari marka" oluşturulur ve sesin kendisi fiziksel varlığın bu işaretini taşımaya başlar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, bir çalış biçeminden ya da piyanistlerin özelliklerinden söz ediyor olmayışımdır. Burada bir icracının, bir yapıtı önemli derecede farklı müzikal biçimlerde

çalmasına yol açan "yorum" kararlarını da kastetmiyorum; bu durum özellikle yapıtın, icra edenin kendi süsleme yorumlarını katması için açık bırakıldığı barok klavye müziğinde çok belirgindir. Benim sözünü etmek istediğim icracının bu mührü değil, daha temel, hatta sökülüp atılamayacak bir şey, yani klavye başındaki gerçek fiziksel varlıkla üretilen ses arasındaki ilişkidir. Örneğin Amerikalı büyük caz piyanisti McCoy Tyner, öyle benzersiz bir *kuvvetle* çalar ki sesin içinde onun fiziksel gücünü duyabiliriz. Bununla, klavye başında çıkartmayı başardığı yüksek sesi kastetmiyorum. İster tuşları kırarcasına gürültüyle çalsın, ister yumuşak bir biçimde azalan sesgeçitleriyle çalsın, ses, fiziksel bir mevcudiyetin izini taşımaktadır ve bu mevcudiyet çoğunlukla kendi gücü, ağırlığı, kuvveti ve dayanıklılığıyla nitelendirilir.

Mevcudiyetini hissettirmesi yönünden oldukça farklı bir icracı da, sesin üzerinde gerilimin en uç noktalarına doğru gidip gelen fiziksel bir etki bırakan Alfred Brendel'dir. Çalış biçimi, en ciddi müzik yapıtlarının bile şakacı, hatta gülünç bir yönünü ortaya koyarak onların nefes almalarını sağlar. Bu durum öylesine gergin pasajlar yaratır ki çoğu kez gerilimin sona ermesi için can atarız. Bir kez daha, duyduğumuz sese mührünü basan çalgıcının *fiziksel* konumunun altını çizmek isterim. Brendel'i sözcüğün bilinen anlamında "gergin" bir icracı olarak nitelemek istemiyorum. Pek çok açıdan o, bugüne kadar kayıt yapmış en entelektüel piyanistlerden biridir. Ama amacım bunun üzerinde durmak değil, müziğin içinde, mutlak gerilim ve onu izleyen rahatlama arasındaki nabız atışı olarak duyduğumuz şeyin, yani bir icracının müziğe "düşünsel" yaklaşımlar yaratmak için kullanabileceği araçlardan birinin temelinin fiziksel yerleşimde olduğunu göstermektir. Örneğin, Schubert'in *Impromptus* [Doğaçlamalar] Op. 90 D. 899 adlı yapıtının en üst düzey düşünsel yorumları, ilk doğaçlamanın do minörle görkemli açılışından, dördüncünün zarifçe süslenmiş la bemol açılışına geçerken derin huzur anları ile şakacı bir zekâ içerir ve yalnızca düşünce ya da konsantrasyon yoğunluğuyla değil, aynı zamanda, parmaklar için fiziksel alıştırmaları da içeren, ama yalnız bununla sınırlı olmayan fiziksel eğitim sayesinde de gerçekleştirilir. Bu fizik-

sel eğitim, Brendel'in bu müzikte hem yarattığı hem de ilettiği duyuyu daha ince bir biçimde iletmek için, "gerginlik hissi", yani bedenin gerilip rahatlaması olarak da adlandırılabilir. Dinlemeyle oluşan duygulanım deneyimi, müzik sanatının derinliklerine girmemizi, müzikle birlikte zaman içinde var olmamızı sağlarken, olağanüstü yetenekli bir icracıda, dikkatsiz kulağımıza bir şey bildiren işte bu fiziksel konumdur. Fiziksel olanın izi bize rehberlik eder, dinleyen kulağı müziğin zamansal olarak ortaya çıkışı ile uyum içinde olmaya yönlendirir, dinleyiciye bir anda müziğin dünyasına girmiş olduğu duygusunu hissettirir. Fiziksel varlığın böylesine bilinçdışı duyumu, kişinin kendi fiziksel mevcudiyetini bilinçli bir şekilde duymasına yol açar ve bu gerçekleştiğinde dinleyen kulak kendini tam da başka bir bedenin yakınında duyumsar, belki de o bedenin *mekân*'ının bir suretinde yaşar. Bir kez daha uzaklık sorusunun can alıcılığı ortaya çıkar: Hangi yakınlık fazlasıyla yakındır, ne kadar uzakta olmak uygundur? Bu soruyu nasıl yanıtlarsak yanıtlayalım, bana göre çoğunlukla dinleme deneyimini niteleyen fiziksel tepki, bizim duygulanım anlamda etkileniyor olmamızla doğrudan bağlantılıdır. Bu yüzden bazıları müziğe verilecek en uygun tepkinin dans olduğunu söylerler.

Glenn Gould örneğinde böyle bir fiziksel konum, belki gereğinden çok fark edildi. Yalnızca komik derecede alçak yüksekliğe ayarlanmış, hurdası çıkmış eski bir sandalyeyi kullanmakta ısrar etmez, aynı zamanda klavyenin başında bir eli boşaldığında kendi kendini de yönetmeye çalışır ve genellikle yerinde durmadan hareket ederdi ki bunların hepsi başlangıçta pek çok izleyici tarafından oldukça dikkat dağıtıcı bulunmuştu. Ancak müziği konser platformunun dışına çıktığında, kayıtlarının sesinde sürüp giden bedensel yankılanmasının artık değişik bir havası vardır: Gould hem kendi yaptığı sesin içinde yoğun bir coşku içindeymiş, hem de aynı zamanda, başka bir yere dikkat ediyormuş, sanki kendi çaldığına dikkat etmiyormuş gibi görünür. Üstelik gereğinden fazla duyulan vokal eşlik de söz konusudur. Ancak en az bunun kadar alışılmışın dışındaki şey şüphesiz, klavyeye göre fiziksel konumunu bu derece acımasızca ve, bana göre, bu derece etkin kullanmış çok az –eğer

varsa– sanatçının olmasıdır. Cazın en büyük ve özgün isimlerinden Thelonious Monk dışında, ürettiği ses üzerindeki fiziksel etkisi bu kadar seçilebilir olan başka bir icracı tanımıyorum. Yine burada, seslendirmesini değil, klavye başındaki bedensel varlığını kastediyorum. Neredeyse tüm kaynaklara göre Gould, kişilik olarak inanılmaz derecede sinirli biriydi. Onun alışılagelmedik davranışları, sıcaklıkla, elleri, genel sağlık durumu ve mutluluğuyla ilgili takıntıları, hiçbir zaman dış görünüşten öteye geçmedi. Dostlarının ve tanıdıklarının söylediğine göre gülünç, ince ve nazik olabilse de, fiziksel olarak gergin biriydi. Arkadaşlıklarını tamamıyla telefon üzerinden sürdürmeyi yeğlemesi herhalde bir parça bu durumdan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, klavye başındaki görüntüsünü videodan izlerken, müzikle tamamen içlidışlı olmuş birine, onun müzik içinde varoluşuna tanıklık ederiz: Onun fiziksel varlığı yarattığı *sesin parçası*'dır. Sanki sandalyenin tuhaf yüksekliği ve dümdüz parmakları, bedeninin mekân duygusunu korumaya ve kendi fiziksel mevcudiyetini yarattığı sese sunmaya özellikle çalışıyor gibidir. Bu elbette, Gould'un kendi imzasıdır; duyduğumuz ses karşısındaki fiziksel konumunun kendine özgü biçimidir.

Belki burada bir heykel metaforunun yararı olacaktır: Gould klavyeye sanki bir şeye biçim veriyormuş, elle tutulur bir sanat yapıtı yaratıyormuş, örneğin elleriyle çamuru şekillendiriyormuş gibi yaklaşır. Aslında bir bakıma öyledir de, sese biçim vermektedir. Ancak dokunuşu, bir nefes gibi, öylesine hafiftir ki, böyle katı bir benzetme oldukça kaba kaçmaktadır. Daha yararlı olabilecek başka bir imge akla geliyor: Jackson Pollock'un 1940'ların sonlarında yapmaya başladığı, yere gerili tuval üzerinde ellerini, kollarını, vücudunu sallayarak ortaya çıkardığı "damla" resimler. Pollock'un tuvalin üzerindeki bu baletvari devinimleri, damlalar biçiminde izler bırakıyordu. Pollock, tuvalin üstündeki mekânda ilk olarak var olmuş olan sanat yapıtının ikinci aşamasında, tuvali gümüş renginde bir jelatinle kaplamıştı. Gould'un fiziksel izi de aynı şekilde hayaletvari olmakla birlikte pek samimidir: Neredeyse dayanılmaz bir hafifliği vardır. Ama yine de, pek çok durumda, ağırlığını kaybetmiş, madde tabanından koparılmış gibi görünen ürettiği sesin



Resim 2. Marc Quinn, *Self* [Kendi], ayrıntı. Saatchi Galerisi, Londra.



Resim 3. Barnett Newman, *Onement I* [Birlik Ben], tuval üzerine yağlıboya, 27$^{3/4}$" x 16$^{1/4}$", 1948. Modern Sanatlar Müzesi, New York. Annalee Newman'ın armağanı. © ARS, NY ve DACS, Londra, 2001. Fotoğraf © 2001 Modern Sanatlar Müzesi.



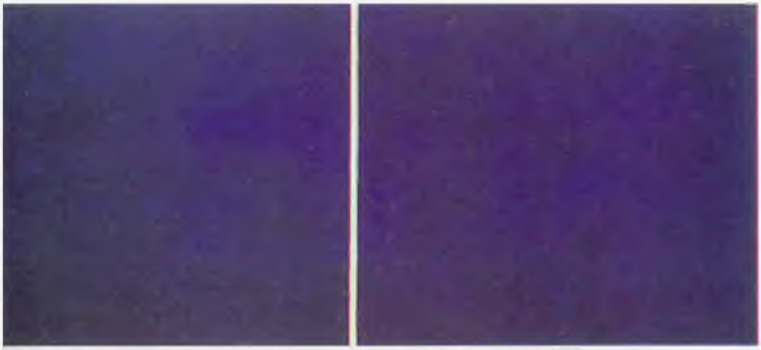
Resim 4. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis* [Kahraman Yüce İnsan]. tuval üzerine yağlıboya, 7' 11$^{1/8}$" x 17' 9$^{7/8}$", 1950-1951, Modern Sanatlar Müzesi, New York. Bay ve Bayan Heller'in armağanıdır. © sanatçı. Fotoğraf © 2001 Modern Sanatlar Müzesi.



Resim 5. Mark Rothko, *Red, Brown and Black* [Kırmızı, Kahverengi ve Siyah], tuval üzerine yağlıboya, 8' 10$^{5/8}$" x 9' 9$^{1/8}$", 1958. Modern Sanatlar Müzesi, New York. Bayan Simon Guggenheim Fonu. © sanatçı. Fotoğraf © 2001 Modern Sanatlar Müzesi.



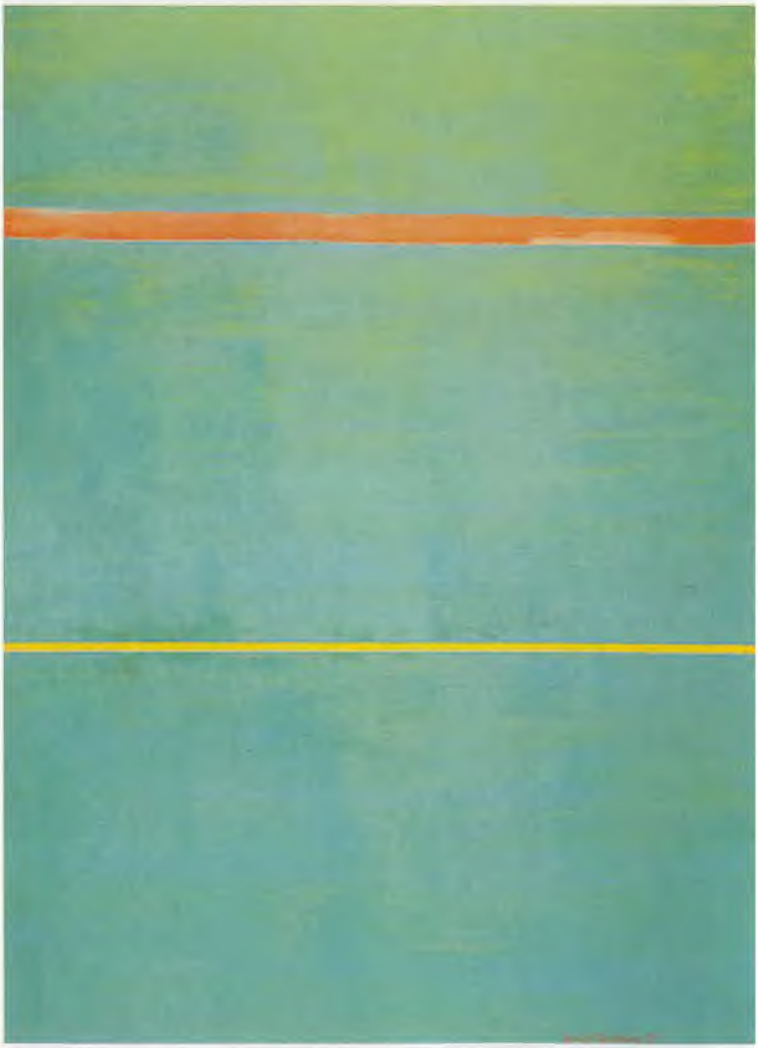
Resim 6. Barnett Newman, *Concord,* tuval üzerine yağlıboya, 90" x 54", 1949. Metropolitan Sanat Müzesi, New York. George A. Hearn Fonu, 1968. © sanatçı. Fotoğraf © 1997 Metropolitan Sanat Müzesi.



Resim 7. Barnett Newman, *Cathedra*. tuval üzerine yağlıboya ve magna, 96" x 213", 1951. Stedelijk Müzesi, Amsterdam. © ARS, NY ve DAC, Londra, 2001.



Resim 8. Barnett Newman, *Argos*, tuval üzerine yağlıboya, 33" x 72", 1949. Barnett Newman Vakfı, New York. © ARS, NY ve DACS, Londra, 2001.



Resim 9. Barnett Newman, *Dionysius*. tuval üzerine yağlıboya, 69" x 48". 1949. Milli Sanat Galerisi, Washington, D.C. Annalee Newman'ın armağanıdır. © ARS, NY ve DACS, Londra. 2001. Fotoğraf © 2001 Mütevelli Heyeti. Milli Sanat Galerisi.



Resim 10. Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* [Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden IV], tuval üzerine akrilik, 108" x 238". 1969-1970, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Natioalgalerie. © ARS, NY ve DACS, Londra, 2001.



Resim 11. Mark Rothko, *Black over Reds* [Kırmızılar Üstünde Siyah], tuval üzerine yağlıboya, 95 7/8" x 81 1/8", 1957. Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore, Maryland © sanatçı.

içinde, bu izi gür ve net bir biçimde duyarız; müziğin havai inceliği içinde sese tempo veren şey de budur. Ancak aynı zamanda bu ses, ilginç bir biçimde Gould'un müzik yeteneğinden artakalan bir telve gibidir; daha çok Pollock'un tuvallerindeki gibi, Gould'un varlığı ortadan kalktıktan sonra kalan izdir. Dinleme deneyimi, algılama mekanizmamız üzerinde izler bırakan hava dalgalarının fiziksel bir titreşimiyle, Gould'un oluşturduğu sesle başlar. Ancak önümüzde açılan müziği zaman içinde dinlemeyi öğrenebilirsek, deneyimin göksel bir niteliğini hissetmeye başlarız. Bazen buna maddesellikten arınmanın, bir tür maddi olmayan mekâna, bir hayal mekânına girmenin coşkusu da eklenir ve Gould neredeyse bir trans durumunda bu mekânı canlandırırken, malzemeyi olağanüstü güzelliğe, sesi sanata dönüştürürken görülür. Bu müziğin zamanı içindeyken bedeni, yarattığı sanatla birlikte, oldukça duyulabilir bir biçimde yankılanır. Sonuçta duyma onuruna eriştiğimiz şey, kendi benliğimizin yanında olmanın sesidir, sarhoş edici bir hazdır. Sanatın harikalığıdır.

İcracının fiziksel izi dediğim şey, çoğu zaman biraz farklı anlaşılmaktadır. Aslında, çoğu kez aklıma gelen, kızaran kablo ya da paratoner metaforudur: Enstrüman çalan kişi sanki görünmez bir biçimde kendi şahsını, hem üretilen ses hem de çalgının kendisiyle bütünleştirmek ister, böylece bizimle yani, dinleyiciyle yapıt arasında içinden akım geçen bir "canlı tel" görevi görür. Neredeyse icracının bedeni sanki müziğin gerçekleşmesine yardım eden bir enstrümana dönüşür. Bu özellikle üflemeli ya da yaylı çalgı çalanlarda fark edilir. Bu yolla, icracı adeta kompozitörün sözleriyle birlikte yankılanır ve, aksi takdirde, notalarda kalacak olan şeyi sese çevirir. Bizim duyduğumuz şey o zaman, çoğunlukla icracının duyduğu müzik olarak anlaşılır. Aslında, icracı kendi duyduğuyla izleyicilerin duyduğu şey arasındaki farkı olabildiğince aza indirgemek için yola çıkar: Müziğin, kompozitörün hayalindeki ses dünyasından dinleyicinin dikkatli kulağına, en etkin bir biçimde taşınmasının önüne hiçbir şey çıkmamalıdır. Fakat, tüm varlığı derin bir biçimde müzikal olan Gould ile duyduğumuz şey bir şekilde farklıdır; sanki Gould'un varlığı yapıttaki notalarla onların klavyede ses-

lendirilişinin *arasına* girer ve varlığın bu şekilde sunulması, sesin içinde yoğun bir biçimde dokunulabilir olmadığı takdirde hiçbir şeydir. Yine belirtmek isterim ki bu yalnızca onun piyanist olarak olağanüstü yeteneğinin ya da sıradışılıklarının bir ürünü değildir, dahası onun bazen, belli müzik yapıtlarına getirdiği fark edilir biçimde alışılmadık ve hatta yabanıl yorumların bir yönü hiç değildir. Beni, "Bu müzik, yani Gould'un *Goldberg*'i (1981) karşısında durulacak doğru uzaklık nedir?" sorusunu sormaya iten şey işte bu farklılıktır. Acaba bu uzaklık Gould'un klavyenin başındaki fiziksel konumunun doğal bir sonucu mudur?

Seçmiş olduğum örnekte Gould'un J.S. Bach'ın müziğini çalması bir tesadüf değildir; aslında kompozitörle icracının müzik zekâları arasındaki esrarengiz "uyum"u ilk fark eden de ben değilim. 1957'de Moskova ve Leningrad'da verdiği konserlerden sonra, Sovyetler Birliği'ndeki izleyicilerin belirttikleri gibi Gould, Bach'ın iki yüz yaşındaki öğrencisi gibi çalmıştır. Gould, yalnızca dünyayı çoksesli olarak duymamış, çok sayıda melodinin aynı zamanda çalındığını da düşünmüştür. Bu yüzden onun XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl repertuarı yorumları, örneğin Beethoven yorumları, kulağa oldukça tuhaf gelir. (Beethoven'ın altıncı senfonisinin bir Liszt transkripsiyonunu kaydetmiş olsa da gerçek "romantik" bestecileri sevmemiştir.) Kendi müziksel varlığının duyduğu şeyle arasına girmesini engelleyememiştir. Yine de Brahms ya da Beethoven'de duyduğu o kadar temel bir biçimde müzikaldi ki onun çaldıklarını yalnızca ya da kasten alışılagelmişin dışında diyerek reddetmek olanaksızdır.

Belki de onun çalışındaki en ayırt edici nitelik berraklıktı: düşüncesinin, düzeninin, sergilemesinin berraklığı. Onun çalışında duyduğumuz neredeyse başka bir dünyaya ait olan berraklık, önümüze serilen müziğin mimarisidir: Sesin maksatlı düzenini ve biçimsel yapısını, sesin müzik sanatına dönüştüğü zamansal sürece yakından tanık olma duyumunu destekleyen, bas temelli bir melodi olarak duyarız. Sonuçta, Gould'un icraları, bir parçanın kusurla-

rını üstün yanlarıyla birlikte açıkça ortaya serdiğinden, bağışlamadan fazlasıyla yoksun olabilir. Bazıları, onun bu kusurları tempo, seslendirme ve benzerleriyle ilgili verdiği sıradışı kararlar aracılığıyla ortaya sürdüğünü savunabilirler. Ancak ben böyle yorumların Gould'un çalışıyla ilintili bir noktayı gözden kaçırdığını düşünüyorum: Bunlar, sanki müzik bu "süslemelerden" ve yorumlama kararlarından ayrıymış ya da onların gerisinde kalıyormuş gibi, çalan kişinin belli "biçemleri" ekleyip çıkarabileceğini, belli tempoda çalmaya karar verebileceğini varsayarlar. Ama Gould'da, her gerçek dürüst çalgıcıda olduğu gibi, ürettiği ses ile müziği duyuşu arasında doğrudan bir ilişki vardır. Örneğin, Gould'un genelde en başarısız bulunduğu, Mozart'ın piyano sonatlarının kayıtlarının – inanılmaz bir hızda, hem la minör (K. 310) hem de do majör (K. 330) çalarken la majör (K. 331) açılışını o kadar durarak çalmıştır ki bu ancak, tereddüt kavramının müzikal açıdan incelenmesi olarak anlaşılabilir– kabul edilebilirliğin ötesinde sıradışı olduğu söylenir: Bunlar kulağa Mozart gibi gelmez. En azından herhangi başka bir Mozart kaydına da benzemez. Ancak Gould, erken Mozart yapıtlarını çok sevdiğini itiraf etse de, Mozart'ın sonraki yapıtlarının, yaklaşık on sekiz yaşından sonra ürettiği yapıtlarının teatral olduğunu düşünürdü. Bu yapıtları o böyle *duyuyordu*, teatral olana karşı duyduğu hoşnutsuzluk da şüphesiz çalışına yansıyordu. Gould ile, ne duyduğunuzu anlarsınız ve duyduğunuz şey onun müzik zekâsının damgasıdır.

Bu zeka, şüphesiz olarak, düşünüş biçimine ve bedenin disiplinine dayanıyordu ki pek çok icracı buna yalnızca yakınlaşabilir. Gould alfabeden önce müziği okuyabiliyordu ve onun müzik belleği o kadar olağanüstü, o kadar kusursuzdu ki uzun ve karmaşık müzikal yapıtların, örneğin, piyano ve orkestra için bir konçertonun, yalnızca piyanoyla ilgili bölümünü değil, tamamını anımsayabiliyordu. Gould, duyduğunu zihninde canlandırma yeteneğine sahipti ve dahası bunu on altı parçaya kadar yapabiliyordu. Daha az yetenekli insanlar bir seferde yalnızca bir şey duyabilirken Gould, sanki sınırsız sayıda şeyi duyabiliyordu. Bu yüzden, onun özel müzik zekâsı, çoksesli ve kontrpuanlı müzik için son derece uygundu ve

Bach çalışındaki inanılmaz berraklık sesin önüne geçiyordu. Kulağın böyle ilginç bir şekilde terbiye edilmesi, onun Bach ve diğerlerinin kontrpuanlı müziğini, kendi müzikal bağımsızlığına sahip her bir eliyle değil de her bir parmağıyla çalmasını sağlayan, Edward Said'in deyimiyle "gerçekten az rastlanır parmak mekanizmasıyla"[1] birleşmişti. Said'in söylediği gibi, sayıları az da olsa böyle teknik yeteneklere sahip başka piyanistler de vardır. Ancak aralarında çok azı, bu yeteneklerini bu kadar katıksız kullanırlar. Gould klavyenin başında her şeyi yapabilirdi; Gibbons'tan Schoenberg'e, ezberden çalabileceği öyle engin bir klasik klavye repertuarı vardı ki kendi kariyerlerinde kısıtlı bir repertuarda uzmanlaşmayı tercih eden çağdaş konser piyanistleri arasında az rastlanır bir marifettir bu. Bu müziği "içinden" yönetmenin, bu müziği ezbere bilmenin yanı sıra hemen hemen her şeyi "notasız" da çalabiliyordu ve isteseydi çaldığı her şeyin herhangi başka bir şey gibi algılanmasını sağlayabilirdi. Bu şaşırtıcı müzikalite, onun icralarında ön plana çıkar ve Gould'un, duyduğunu gerçekten olağanüstü bir berraklıkla çalmasını sağlamıştır.

Gould, duyma tarzı hakkında sonradan piyanistler üzerine yazılmış literatürde sıklıkla yinelenmiş bir hikâye anlatmıştır. Gould 1946 yılında Mozart'ın bir füg ünü,* K. 394'ü prova ederken hizmetçisi elektrik süpürgesini çalıştırır. Süpürgenin sesi piyanonunkine karışır, ki bu da, Gould'un çalma duyumunun her zamankinden daha çok dokunulabilir olana dayandığı anlamına gelir. Ona göre bu etki hiç de zararlı olmamıştır. Şöyle der: "Elbette hissedebiliyordum, kendine özgü akustik çağrışımlarla yüklü klavyeyle olan dokunsal ilişkiyi hissedebiliyor ve ne yaptığımı tasarımlayabiliyordum ama gerçekte duymuyordum."[2] Böyle dikkat dağıtıcı bir şeyin "duyma" yeteneğini engellemekten çok artırdığını keşfeder. Sonraları, yeni bir yapıtın ne hissettirdiğini çabucak anlamaya gerek duyduğunda, "tamamen zıt gürültüleri, çalgının olabildiğince yakınına

1. Edward W. Said, *Musical Elaborations* (New York: Columbia University Press,1991), s. 25.

* Füg: Çoksesli müzikte beste. (ç.n.)

2. *The Glenn Gould Reader*, yay. haz. Tim Page (Londra: Faber and Faber, 1987), s. 7.

yerleştirerek" elektrik süpürgesine benzer bir etki oluştururdu. Televizyon, Beatles plakları ya da elde ne varsa yeterli olurdu, çünkü, "Mozart'la elektrik süpürgesinin tesadüfen bir araya gelmesi yoluyla öğrenmeyi başardığım şey, hayal gücünün içsel kulağının herhangi bir yoğunluktaki dış gözlemden çok daha güçlü olduğudur"[3] derdi. Diğer bir deyişle, dikkatsiz dinlemenin değerini anlamıştı.

Eğer Gould böyle duyuyorsa çalışı nasıl olacaktır? Genellemeler burada özellikle yardımcı olmayacaktır çünkü tüm diğer icracılar gibi Gould da her parçaya aynı şekilde yaklaşmamıştır. Gelgelelim onun *Goldberg Variations*'ın ikinci kaydına geçmeden önce, birkaç ortak özellik belirlenebilir. Belki de Gould'un çalışının en belirgin niteliği, onun piyanist olarak yetenekleri değil, vokalizasyonu, çalışına eşlik eden mırıltı ve şarkılardır. Gould çalarken şarkı söyleyen ilk konser piyanisti değildi – aslında pek çok icracı klavye başında kendiliğinden *sotto voce** eşliğinde başlar: Çağdaş piyanist Keith Jarret buna iyi bir örnektir. Caz ya da çağdaş doğaçlamada, bu ikincil ifade biçimi genelde hoş görülür. Bunlar ender olarak eğitimli seslerden gelir. Ancak klasik repertuarda mırıldanma ya da vokal ifadeler, çoğunlukla dikkati müzik aletinin sesinden uzaklaştıran unsurlar olarak kabul edilirler. Bununla birlikte, Gould'un icraları sırasında, bedeninden yayılan seslerden dolayı bir sıkıntı yoktur; bu sesler onun yaptığı müziğin ayrılmaz bir parçasıdır. Gould, kendisiyle kompozitör arasında geçen hayali bir diyaloğa yer verdiği Mozart Sonatları'nın kaydındaki notlarda, bu konu hakkındaki yorumuna yer vermişti. Şöyle yazar: "Siz sormadan önce söyleyeyim, piyano çalarken sürekli sesimle eşlik ederim. Bana göre bu geçer akçe değil, yalnızca her zaman benle birlikte olan kaçınılmaz bir şey. Bir türlü bundan kurtulmayı başaramadım."[4]

Öyleyse Gould için, bedenden gelen tuhaf ses yalnızca "kaçınılmaz" olan, müzikle birlikte ilerleyen bir şeydi ama, dinleyici bu gürültülerle ne yapmalı? Bach'ı çalışında örneğin, genellikle sanki kasten belli bir sese tını ekliyor ya da bir parçayı belli bir tavır ya

3. a.g.y.

* Çok yumuşak, pes tonda ses. (ç.n.)

4. Mozart, *The Complete Piano Sonatas, Fantasias, K. 397 ve K. 475*, Sony Classical, SM4K52627 CD Notları.

da biçemde çalışına dikkat çekiyor gibidir. Adeta enstrüman hem tuşlu hem de üflemeliymiş gibi nefesinin sesini de işe katar. İstemsiz olarak eklenen ses, sanki müzik yapmanın *kaçınılmaz* bir koşulu gibidir, sanki insan sesinin müzik için gerekli olduğu yönündeki felsefi tezi destekleyen bir unsurdur. *Goldberg Variations*'ın 1981 kaydında, bu seslendirmenin, ruhun sesini taşıdığı, örneğin 2. ya da 4 numaralı varyasyonlarda olduğu gibi, bir çok an vardır. Başka durumlarda, sanki parmaklarını yaylı bir çalgı üzerinde gezdiriyormuşçasına, seslerde neredeyse bir *elle tutulurluk* söz konusudur. Bunun etkisi bir kez daha, dinleyicinin fiziksel mevcudiyet duyumunu güçlendirmek içindir: Gould, somut bir biçimde, müzik yaptığı enstrümanı sarsmaktadır ve o enstrüman yalnızca piyano değil, aynı zamanda kendi bedenidir. Ara sıra sanki boğulmanın önüne geçmeye, nefes almaya çabalıyormuş gibi duyulur; başka zamanlarda ise sesi ya da nefesi daha güçlü çıkar; adeta kendi müzik zekâsına el sürmekten yoğun bir zevk alıyor ve esrik çalışın yeni doruklarına çıkmak için, kendi kendini uyarıyor gibidir. Bazı dinleyiciler için, kendilerini Bach'ın yapıtını kavramaktan alıkoyan şey onun icrasındaki onanizmin ta kendisidir.

Başka zamanlarda, Gould'un vokal eşliği, onun müzikle ve enstrümanla baş başa kendisi için çalıyormuş izlenimini uyandırır ve biz dinleyicilerde oluşan duyum ise özel bir şeye *kulak misafiri* olmaya benzer. Özel bir yerde, böyle fark edilmeksizin ya da hatta davetsiz olarak bulunma duygusu, Gould'un nerdeyse tam bir inzivada yaşanmış bir hayatı noktalamak için gittiği kayıt stüdyosu ziyaretlerinde, gittikçe artarak kendini gösterir. Son kayıtlarından bazılarında örneğin, Ekim 1980'le Mart 1981 arasında yaptığı Haydn'ın son dönem 58-62 numaralı sonatlarında, bu nitelik oldukça belirgindir; sanki akıllara yer edecek kadar özel, tuhaf ve gizemli, hatta simyasal bir şeye kulak misafiri oluyormuşuz gibidir. Gerçekten de oluruz: Yapılmakta olan müziğe kulak misafiri oluruz, kendinden geçişin sesine ulaşırız. Bu, Gould'un kendisinin, özgün müzik deneyimini tanımlamak için kullandığı terimdi. Sonuçta dinleyici, sesin müziğe, becerinin sanata dönüşümünün mahremiyetine kulak misafiri olarak bazen neredeyse kulakla yapılan bir dikiz-

ciliğe zorlanır. Buradan başlangıçtaki soruya dönersek, müziğin karşısında, bu müziğin karşısında alınacak doğru konum nedir? Uygun bir biçimde nasıl dinleyebilirim?

Sorumun yeterince yaygın yanıtı, kulaklarını aç olacaktır! Ama ilginç bir şekilde, tamamen tersine ihtiyaç vardır. Gözlerimizin aksine, kulaklarımızı asla isteyerek kapatamayız ve bu, bize dünyanın seslerine kapıları kapamayı, *iç dünyamız*'ı dinlemeyi öğrenmek hakkında bir ipucu verir. Müzik sanatı, bu yeteneği öğrenmemizde yararlı, kulaklarımızı kapatma girişimlerimizde yardımcı olabilir. Sezgisel olmayabilir ama onun yararlılığı dikkat-dikkatsizlik hakkındaki görüngübilimle ilgili düşüncelerime bakarak araştırılabilir. Bir müzik parçasına, örneğin Gould'un Haydn'ın son dönem piyano sonatlarını seslendirişine dikkatimizi vermek istersek, dikkatsiz bir biçimde dinlemeyi öğrenmemiz, yani dikkatimizin bizi çevreleyen işitsel dünyada herhangi bir şeye takılmasını önlememiz gerekir. Bu, duyduğumuz sese yoğun bir şekilde konsantre olmak, diğerlerini dışlayarak tüm dikkatimizi tek bir sese yöneltmek gibi hissedilebilir, ancak böyle bir dikkat şekli müziği engeller, ortaya çıkmasına izin vermez; dikkatimizi dağıtır, çünkü dikkatimiz yanlış yere yönelmiştir. Müziği hissederek duyabilmek için o anda içinde bulunduğumuz fiziksel mekânın dışında durmalıyız. Aslında, kulaklarımızı kapatmaya öylesine dikkat etmeliyiz ki, iç dünyamızı dikkatsiz bir şekilde duymaya başlayabilelim. Bu, dinleme edimini temizlemek, müziğe yer açmak için duyduğumuz bir sesi reddetmek gibidir. Bu boşaltma işlemi, Gould'un çalışında işitilebilen ağırlıksız olma duyumuyla bağlantılıdır; sesin kendine ait mekânına girmesine, yapıldığı maddeden kurtulup serbestçe salınmasına izin veriyor gibidir.

Dikkati müziğin *estetik* deneyimine yönlendirme girişimlerimde, hazır olanı daha net duyabilmek için kullandığım her zamanki dinleme alışkanlığımı bir kenara bırakmam gerektiğini fark ettim. Böylece içsel kulağım, müziğin zaman içinde ortaya çıkışıyla birlikte dinlemeyi öğrenerek, müziğin sessiz ama ısrarlı nefes alışını duyabilir. Daha önce belirtildiği gibi, bu zaman ve zamanın içinde dinleme duyumu, müziğin temel yapıtaşlarının birinden, yani za-

mansallığın açık ifadesinden türetilmiştir. Aslında biraz daha ileri gidersek, müziği duyarken müzikle aramızdaki uzaklığı azalttığımızdan ve böylece kendi varoluş duyumumuzla müziğin zaman içinde varlığını aynı yörüngeye oturttuğumuzdan söz edebiliriz. Böyle deneyimler enderdir, bunlar için çalışmak, hazırlanmak gerekir. Her istediğimizde de gelecekler diye bir koşul yoktur. Yine de böyle deneyimleri ararken, bu deneyimlere belli yapıtlarda diğerlerinden daha önce ulaşabiliriz –bazılarına ünlerinden, diğerlerine ise sahip oldukları belli niteliklerden dolayı– ve benim için Gould'un, Bach'ın Prelüd ve Füg BWV 895 kaydı buna bir örnektir. Bu kayıt, onun diğer pek çok Bach kaydıyla birlikte, benim dikkatimi kendi duygulanım deneyimime yöneltmeme yardım eder, çünkü Gould'un füglü yapıları bu derece gayretli gerçekleştirmesi, müziğin zamanını, yani saatin gösterdiği zamandan ve yapıtın nota kâğıdındaki zaman işaretinden farklı bir zamanı ön plana çıkarır. Böyle yaparken, Gould müziğin zamansal maddeselliğini vurgular, bu sayede dinleyicinin, icracının yarattığı esrik mekâna girmesini sağlar; bu durum da, saatin zamanıyla müziğin zamanı arasındaki uyumsuzluğun fark edilmesine yol açar. Böylece orada, müziğin içinde, Bach/Gould ile birlikte olmak için, dinleyici, burada, dinleme anında olma duyumundan feragat edecektir. Bu yüzden, bizi "kendimizden geçiren" müzik dinleme deneyimlerinde, kendimizi dünyadaki zamanı terk etmiş gibi duyumsarız –müzikle baş başa olma, onunla birlikte hareket etme, onun kendi mekânında yaşama, müziğin harikalığından bir nefes uzakta olma duyumu– ve farklı bir tür zaman deneyimine geçeriz.

Bu içedönük kulakla dinleme sırasında, süreç ile geçen zaman arasında ilginç bir ilişki vardır, çünkü dünyanın zamanıyla, yani saatin gösterdiği zamanla ilgili duyumumuz, zamanın içinde, müzikle birlikte dinleme deneyimimizle çatışır. Ben bunu en yoğun olarak Gould'un *Goldberg*'in 14 Numaralı Varyasyon'unu yorumlamasında duyuyorum. Aynı parçanın Andras Schiff'e ait 1983 Decca kaydında ise, Schiff'in Bach'ın katı biçimselliğine olan daha gevşek ve yumuşak, bazıları içinse daha etkileyici yaklaşımının içinde müziğin nabzı kaybolmaktadır, halbuki Gould'un yorumu

duygulardan arınmış ve soğuktur.[5] Ancak bu soğukluk, müziğin zamanının içinde dinleme deneyimimin olağanüstü duyumunun üzerine hiçbir gölge düşürmez. Zaman tükenip başka bir şeye, örneğin berrak ışığa dönüşürken, bir an için burada, zamanın sonunda çalma ve dinleme duyumunun nasıl bir şey olduğunu görürüm.

Bu, zaman ve müziğin doğasıyla ilintili bir dizi soruyu da beraberinde getirir. Müzikte zaman/tempo tutmak nedir? Basitçe her bir müzik sunumunu, yapanlar ya da katılımcılarıyla bir hizaya sokma meselesi, yani yalnızca notaların doğru anda seslendirilmelerinin bir fonksiyonu değildir. Yalnızca zamana/tempoya "ayak uydurmanın", düzenli ritimle çalmanın bir fonksiyonu da değildir. Müzik yapan herkes için bunların hepsi bildik şeylerdir, ancak söylemek istediğim bunların ötesinde, müzik sanatının doğasına daha yakın bir şeyin var olduğudur. Bu daha çok, müzikte zaman tutmanın felsefi yönü, başka bir deyişle zaman ve varoluş arasındaki ilişkiler üzerine müziğin ortaya koyduğu felsefi tartışmadır. "Zaman tutmak", bir şeyi yakında tutma anlamını da içermektedir, sanki zaman paha biçilmez, çok değerliymiş gibi. Zaman, müziğin yaratıldığı özü bünyesinde barındırdığı için gerçekten de değerlidir. Ancak aynı zamana ayak uydurmak, doğru adımda olmak anlamını da içermektedir. "Zaman" burada müziğin kendisidir; müziğin dünyanın zamanı, yani saatin gösterdiği zaman üzerindeki özel kazancıdır. Müziğin kendine özgü zamansallığı vardır; müzik, müziğin önkoşullarından biri olan ardışık sesler dizisi, yani doğrusallıkla, ritim, uyum, perde farkı vb arasındaki ilişkiler üzerine kurulmuş dikey mimari, yani müzikal yapı arasında bir yerde bulunur. Bu çatışmada, kendine özgü bir süreklilik ve hız, bir incelik, tekrar, durgunluk ve hareket duyumu olan bir zaman dünyası üretilir. Sonuçta, müzik zamanı belirtmez, zamanın nasıl olması gerektiğini belirtir.

Bu zaman dünyasının, saatin gösterdiği zamanla bir ilişkisi olduğu açıkça bellidir, ancak onunla uyumlu değildir. Gould, belirli müzik parçalarının belirli zamanları olduğuna inanıyordu ki bununla nota kâğıdındaki zaman işaretini kastetmiyordu. Bu yüzden,

5. András Schiff, *The Goldberg Variations*, Decca 417 116-2.

ikinci *Goldberg* kaydında tüm varyasyonları sanki onlar aynı zaman dünyasında yaşıyorlarmış gibi çalmaya çalışmıştı; onun kullandığı terimle, bu varyasyonların ortak bir nabız atışları vardı. Bunun etkisiyle varyasyonlar arasındaki zaman/tempo farkı, parçanın tüm yapısı içinde daha fazla berraklık kazanmak için en aza indirgenir. Böyle çalmak bazen saatin gösterdiği zamanla müzikal zaman arasındaki gerilimi, bir çeşit zamana karşı çalmayı ortaya çıkarır. Bana göre, Gould'un klasik klavye repertuarının çok sevilen belli bestelerini gözü dönmüş bir hızla çalışında da bu görülebilir; sanki saatin zamanıyla müzikal zamanı aynı zaman küresinde, aynı saat diliminde bir araya getirmek için çalarken, zamanı yakalamak ister gibi görünmektedir. Benzer nedenlerden ötürü, Gould, genellikle tabir edildiği gibi, abartılı zamanlamalar seçmiştir; bazı parçaları şaşırtıcı derecede hızlı, diğerlerini de o derece yavaş çalar ki sanki parça parçalanmanın eşiğinde titrer, çünkü Gould, vücut bulmakta olan müziğin sesini bir kalp atışına denk gelecek biçimde yavaşlatmak ister. Böylece Gould, kendi sanatının farkına daha fazla varabilmek için zamansal kılıfı en uç noktalara iter ve bu da dinleyicinin, sanatın vücut bulmasına ayak uydurmasını, müziğin varoluşuyla birlikte zamanın içinde nefes almasını sağlar.

Kontrpuanlı müzik, böyle bir dinleme deneyimi yaratmak için idealdir, çünkü bu tür müzikte dikkat sürekli olarak dikkatli-dikkatsiz durumları arasında gidip gelir; bölümler arasındaki çoğu kez hızlı etkileşimleri dinleriz ve aynı anda iki, üç ya da bazen daha fazla sesi duymanın sonucunda ortaya çıkan duyum, dikkatimizin dağılıyor olduğu duygusunu güçlendirir. Batı klasik geleneğinin diğer biçimleri de aynı etkiyi ya da benzer etkileri yaratırlar, ancak J. S. Bach'ın klavye müziği, müzikal dikkatliliğin bu niteliğini sürekli kullanır. Bu repertuarda, *Goldberg Variations*'ın özel bir yeri vardır, çünkü müzikal yapıları, düz melodik varyasyondan çok, Bach'ın deyimiyle bir dizi *Veränderungen*'e –sözlük anlamı "değişiklik"tir– bağlıdır ve bunlar, Batı klasik müzik geleneğinin temel yapıtaşları arasında yer alan ritim ya da zaman düzeni ve aralık ya da perde ilişkilerine dayanır. Dahası parçanın tüm yapısı dikkatlice düzenlenmiştir: Otuz iki ölçü aryayı otuz varyasyon izler ve en so-

nunda da baştaki arya tekrarlanır ve toplam otuz iki parçadır. Her parçanın temel uzunluğu, aryanın otuz iki ölçüsüne uyar; dört kez (3, 9, 21 ve 30 numaralar) bu, on altıya düşürülür ve bir kez *Uvertür*'de (16 numara) kırk sekize çıkarılır. Turun içinde yapıtın ortasına doğru, yani *Uvertür*'de, başka bir alt bölüm vardır ve bu yapı içerisinde sonuncusu bir kanon olan ilk üç parçanın gruplandığı başka bir düzen fark edilir. Peş peşe gelen her kanonun benzer seri biçimine bağlanarak belirlendiği bu aralıklı düzen baştan sona izlenir (böylece 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 ve 27 numaralı varyasyonlar benzer şekilde kanon biçimindedir); 3 numara kanonu birinci perdeye yerleştirir, 6 numara kanonu ikinci perdeye ve sonuncu dokuzuncuya yerleştirir, yani serinin dokuzuncu kanonu olan sonuncuya kadar böyle devam eder.

İşte yapıtın kurulmasında düzen yaratmaya gösterilen bu özenli dikkat, Gould'un yaptığı müzikle vurgulamak istediği şeydir ve müziğin yapısını diğer pek çok icradan daha berrak duymamıza yol açar. [Bu icralar arasında] Rosalyn Tureck'inki bir istisnadır; aslında Tureck'in hassas ve titiz Bach icraları Gould'un kendi yorumları üzerinde de etkili olmuştur. [Gould'ın yorumlarında] sesin düzenini yalnızca zihnen gözümüzün önünde canlandırmayız, aynı zamanda görsel düzeni de *duyarız*. Bu, Gould'un *The Well Tempered Clavier*'nin [İyi Ayarlanmış Klavye] birinci bölümünü icrasında da aşırı derecede belirgindir. Vurgulamak istediğim yalnızca bu yapı duygusu değildir. Aslında yapıyı *duymak*, dinleme deneyiminin uç noktası için sadece bir yardımcıdır. Vurgulamak istediğim, Gould'un klavye başındaki virtüozluğunun aynı zamanda bu müziğin zaman dünyasına girmemize nasıl yardım ettiğidir. Onun virtüozluğu, bizim sanata ulaşmamızı, duyduğumuz müziğin içinde olmamızı sağlar ve bu da, kendinden geçmiş bir yer değişimi sürecinde burada olma duygusunu daha şiddetli hissetmemize yardım eder. Betimlemeye çalıştığım şey, müzik tarafından içeri alınmak, onun dünyasına kabul edilmektir. Dinleyicinin aldatılma riskini, başka bir anlamda "içeri alınma" riskini göze alması da, sanatın güzelliğine tutunmamız karşılığında ödememiz gereken bedeldir.

Bu yüzden Gould'un çalışı etrafa bir mevcudiyet duygusu ya-

yar; bu, yalnız klavye başında, bedenen kendi mevcudiyetinin değil, aynı zamanda sanatın mevcudiyetinin duygusudur. Onun bütün yaşamı, mucizenin ya da onun deyimiyle "kendinden geçme"nin peşinde geçmiştir. Böyle yaşam boyu süren projelerin kendine has tehlikeleri vardır; örneğin gösterişçilik bazen Gould'un yazılarının çevresinde dolaşıp durur. Ancak çalışındaki mutlak teslimiyet, gösterişin bütün izlerini siler. Bu anlamda Gould, kendi denetimi altında, yapılandırılmış ve bir amacı olan "kendinden geçme" ile yine, o söz konusu olduğunda, zekânın yerini bırakması anlamına gelen teslimiyet arasındaki yolu belirlerken dikkatliydi. Tam bir teslimiyet içinde çalanlar, duydukları müziğe gereğinden çok şey bırakırlar. Müziğin gücü ya da etkisine teslim olma, bir varlık silinmesine yol açar; sanki icracı, kişiyi, *bu* kişinin fizikselliğini, bu icracının bedenini, müziğe yol açmak için yok etmek istemektedir. Bu durumun yalnızca müziğin sesini engellediğini Gould içgörüsüyle kavramıştı. Gould çalarken, denetleyici bir zekâ her zaman iş başındadır, aslında bu onun imzalarından biri olarak kabul edilebilir. Böylece bir anlamda, ister konser sahnesinde, ister kayıt stüdyosunda olsun, varlığını icralarında sürekli olarak hissettirirken, başka bir anlamda da dikkati sanki kendi sunuşu dışında herhangi bir şeyde odaklanmışçasına, ilginç bir şekilde ortada değildir. Yakın zaman kayıt tarihçesinin hem en frapan, sinir edici bir biçimde gösterişli, hatta bencil, klasik icracılarından biridir, hem de aynı zamanda en az benmerkezci olanıdır.

Elbette her konser piyanistinin, icrası sırasında çok yoğun bir konsantrasyon düzeyine gerek duyduğu söylenebilir ama icracı, sözcüğün genel kullanımı anlamında, dikkatli olmak zorunda değildir. Her ne kadar bir icracının konsantre olması ve kendisinin müziğe kapılıp gitmesini engellemesi gerekiyorsa da, klavyede gerçekleştirilen şeye, yani üretilen sese konsantre olmaması gerekmektedir. Gould'un olağanüstü tekniği, gereken fiziksel denetimi sürekli ve tam olarak, aynı zamanda da görece daha kolaylıkla yapmasını sağlıyordu. Bu denetim onun dikkatinin dikkatsiz duruma geçmesine izin veriyor, böylece bizim onunla birlikte duyma, yapılmakta olan müziğin sesine kulak misafiri olma olasılığımızı or-

taya çıkarıyordu. Elektrik süpürgesi anekdotunun da gösterdiği gibi bu dikkatsizlik başka türlü, başka bir yerde dinlemeye neden olur. Gould videoda, hem tüm dikkatini yoğunlaştırmış, şiddetle mevcudiyetini hissettirirken, hem de ilginç bir biçimde neredeyse orada değilmiş gibi görünür. Hem başka bir yerde dinliyormuş hem de duyma yeteneğinden yoksun, neredeyse yaptığı sese sağırmış gibi görünür: Harikalar dünyasında kaybolmuştur. Hem sesinin hem de kollarını sallayarak ve çenesini oynatarak bedeninin canlı ve oldukça sürekli bir biçimde eşlik etmesi, ürettiği sese karşı olan derin ilgisizliğinden kaynaklanıyor gibidir. Bu nedenden ötürü, çaldığı enstrümanın *ses*'ine de benzer şekilde ilgisizdi, bunun yerine klavyedeki *hareket*'in önemini vurgulardı. Sanırım Gould'u, kendi deyimiyle, kendi seslerine gereğinden fazla takılan diğer icracılardan belirgin bir biçimde ayıran şey buydu: Onlar dikkatlerini yanlış şeye yönlendiriyorlardı. Gould'a göre, virtüoz narsisliği bu yüzden sağır ediciydi. Bu narsizm, müziğe dönüşmekte olan sesin sakin, ritmik nefesine üstün geliyordu. Gould'un 1981 kaydını, örneğin Andrey Gavrilov'unkiyle (DG 435436-2) karşılaştırın. Gavrilov'un kaydında, yapıtın notalarına gereğinden fazla saygı vardır, sanki Gavrilov, Bach'ın müziğine dokunmaktan korkuyor gibidir.[6] Notaya yaklaşımından belli olan, bir tür saygı, aradaki mesafeyi koruma çalışıdır bu; sanki gizlice, neredeyse korkarak, müziğe kendi zaman ya da varlığını vermenin korkusuyla sessizce notaya yaklaşmaktadır. Parmaklarının dokunuşu şaşırtıcı biçimde hassas ve tuşu bırakmakta isteksizdir; yaklaşımı fazla kibardır, bu da, bana göre müziğin olması gerekenden çok uzağında bir sese yol açar. Başka bir deyişle, duyduğum müzik şaşırtıcı bir şekilde hareketsizdir.

Gould'un ikinci *Goldberg* kaydında benim duyduğum şey berraklığın, açıklığa, açık bir mekâna girişin sesidir. Zaman zaman sağduyu, ufkun açılması ve farkına varma duyguları da bu deneyime eşlik eder. Bu durum gerçekleştiğinde, Gould'un çalışının sanki benim düşüncelerimi berraklaştırdığını hissederim. Ancak bu

6. Andrei Gavrilov, *The Goldberg Variations*, Deutsche Grammophon, DG 435436-2.

duygu, benim duygulanım deneyimimin bir uzantısıdır ve sanat yapıtının *içinde* olduğunu sezdiğim bir şeyi, onun malzemesini önüme serer. Bu durum için bulabildiğim en uygun sözcük *berraklık*'tır. Haydn'ın son altı sonatının Gould'a ait kayıtlarında da benzer ama farklı bir şekilde, canlılık olarak adlandırabileceğim bir duygulanım tepkisi keşfettim. Mozart'ın ilk altı piyano sonatını yorumlamasında ise saydamlık gibi bir şeye rastladım. Bütün bu durumlarda kullandığım terimler, kendime ait duygularla yapıtların içsel dünyasına ait olduğunu düşündüğüm şeyler arasında ne bulunduğunu betimleyebilmek içindir. Saydamlık adeta, Gould'un, Mozart'ın ilk altı piyano sonatını yorumlamasında bilinen şeyi bilmenin bir yoludur. Oldukça tuhaf bir biçimde, bilmenin bu çeşidi –örneğin saydamlık– onun biliyor olmasının önerme bilgisine çevrilemeyeceği gerçeğine ilginç bir şekilde kayıtsız kalır. Bunu fark ederken, başka bir yoldan bilirken, aynı zamanda bu bilmenin paylaşılabilir, başkaları tarafından da bilinebilir olduğunu hissetmeyi sürdürüyorum.

Berraklık dediğim şey elbette, hem Bach'ın bestelediği müzikle –sürekli olarak birbiri üzerine satırları dokuyan, sesin kontrpuanlı düzeni– hem de Gould'un gerçekleştirdiği ve yarattığı müzikle bağlantılıdır. Çelişkili bir biçimde, dikkatim bir dizi müzikal unsur karşısında dağılsa bile, berraklık ortaya çıkar. Bu unsurlar; tüm parçanın yapısı, bütünün içinde yer alan belli bölümlerin yapısı, satırın soldan sağa ve geriye hareketi, farklı zamanlamaların yarattığı gerilim, yani aslında Bach'ın yapıtının tamamen zamansal açıdan görünümüdür.

Bütün bunlar öyle bir tür genel dikkat ister ki aynı anda birden fazla şeyi duyabilirim; yalnızca ana melodik satırı değil, aynı zamanda füglerin yer değiştirmelerini ya da armonik varyasyonları vb şeyleri de duyabilirim. Böylece bu müziği duymayı öğrenmem neredeyse tüm bedenimle hazır bulunmamı gerektirir: Kulaklarımdan daha fazlasını kullanarak dinlemeyi öğrenmeliyim –bu yüzden Gould'u Bach çalarken dinlediğimde yoğun bir görsellik hissederim–, aslında Gould'un yaptığı müziği duyabilmek için bedenimi bu sese sunmalı, müziğin onda yankılanmasını hissetmeli, onu çok daha

yakınına gitmeye zorlamalıyım. Sanki dikkat kesilmiş kulağımı yönlendirebileceğim tek bir yer yokmuş gibi, böyle bir dinleme biçimini, dikkatin genel bir türü olarak ifade edebilsem de gerçekte pek öyle değildir, çünkü sesin yalnızca bir yönünü takip etmek için sürekli olarak baştan çıkarılmakta olduğum duyumunu güçlü bir biçimde hissederim. Sanki kulaklarım bir satıra ve onun varyasyonlarına kitlenmiş ve ben, ritim, melodi, armoni ya da başka bir şey olsun, ona karşı duran her şeye rağmen onu duyuyormuş gibiyimdir. Ancak burada da, yani tek bir satır birliğinin açığa çıkmasında, dikkatimin, neredeyse benim isteğim dışında başka bir yöne çekildiğini fark ederim. Dolayısıyla, kulağım kendini sürekli yeniden ayarlamalı ve sonuçta bu bestenin kapsamlı ses yapısında birbiri içinde örülmüş farklı sesleri algılamalıdır. Dikkatin bu hareketi, yani dinleme frekansımı sürekli yeniden ayarlaması, dikkatli, yalnızca bir yöne yönelmiş bir dinleme etkinliğinin gelişmesini engeller. Bu sanki başka bir şeyi duyabilmek için duyduklarımı boşaltmak, müziğin girmesine izin verdiğimde oluşabilecek nefes kesici mucizeyi algılayabilmek için kendi bedenimin sesini, iç çekişin yeterince örtülmüş ritmini susturmak gibidir. O zaman bu müzikle aramdaki gerekli uzaklık, ona olabildiğince yakın olmaktır.

Sanırım bu çalış, felsefi bir tartışma olarak anlaşılabilir: Özel bir varolma biçimini, yani varlığa özel bir yakınlaşmayı ortaya koyar. Varolmanın açıklığını sunduğu da söylenebilir. Gould'un bütün varyasyonları, kendi deyimiyle "ortak bir nabız"a uygun olarak çalma kararı, ses aralığının iki ucunda da abartılı bir hız etkisi yapmaktadır: Bazı bölümler öyle bir yoğunluk, ustalık ve beceriyle çalınır ki dinlemekte olan kulak ayak uydurayım derken nefes nefese kalır. Diğer yandan da bazıları, müziğin ortaya çıkması için gereken ilerlemeyi durdurma riskini de içinde barındıran ritmik bir iç çekiş düzeyinde yavaş çalınır. Rosalyn Tureck dışındaki herhangi bir icracı eğer böyle bir şeye kalkışsaydı, müziğin parçalanma riski çok büyük olurdu; müzik neredeyse tek bir ses olarak, tıpkı donmuş bir film karesi gibi, paramparça olmuş bütünün kırık bir parçası şeklinde kaybolurdu. Ancak Gould'un derin Bach anlayışı, yani dijital yeteneği ve klavyenin teknik mekaniklerini tüm ayrıntıla-

rıyla biliyor olması, üstelik Batı müziği geleneğinin muhteşem parçalarını ezbere bilmesiyle, kendi abartılı müzikalitesiyle de birleşince, onun bu oldukça tehlikeli olabilecek olasılığı uyarlamasını sağladı. Böylece *Goldberg* tarafından sunulan felsefi tartışmaya yeni bir vurgu eklenmesine, müziğin zamanın içinde varoluşunun derin yapısının açığa çıkarılmasına yol açtı.

Burada Gould'un 1981 kaydından pek çok örnek verilebilir, ancak ben yalnızca bir tanesini seçeceğim. Yapıtın en başındaki arya aynı zamanda bütün varyasyon dizisinin kapanışını da yapar ve Gould cesurca fakat muhteşem, ince bir ayrımla tartışma yolunu açar. İlk dikkati çeken nokta, Gould'un çalmak için seçtiği hızdır –d = 60, saniyede bir vuruş hızında, bir anlamda ritmik do hızına eşdeğer– çünkü bu, tüm varyasyonlar için görülmedik bir yavaşlıkta hız demektir. Gould'un 1955 kaydı örneğin, 1981 kaydının yarısından biraz uzun sürer. Arya sol notasıyla başlar ve sol majör anahtarındadır; bu sol aynı zamanda hem aryanın hem de son nota olarak tüm parçanın sonudur. Müzik sakin, vurgusuz bir biçimde başlar. Gould'un 1955 kaydını bilen dinleyiciler, anında sesle ilgili bir farklılık sezerler. Bach'ın yapıtı sonra, on birinci ölçüde, bir grup notanın hızlı ve kesik [arpej] çalınacağını gösterir, aslında tüm parça içindeki bu tür tek işaret budur ve yaygın olan klavye geleneklerine göre norm, notaları yükselen bir düzende seslendirmektir. Gould böyle yapmaz; baştaki sol notasını daha alçaktaki mi, si ve sol notalarına geçmeden önce yalıtır ve bunu yaparken de destek pedalına basarak telleri açık tutar. Bunun anlamı, grubun üçüncü ve altıncı aralıklarının seslendirilmesi üzerine kurulan armoni, Gould'un tuşlara dokunmasıyla oluşurken, baştaki nota üzerinde bir duraklatış hissi yaratmaktır. O anda müziğin nabzı durur ve yapıtın tüm örgüsünün bu yankılanma anında yakalanabileceği olasılığı hissedilir, sanki parçanın tamamı süzülüp bu tek sese dönüşebilirmiş gibidir. Zaman hem hareketsiz durur hem de aynı anda sol notası çevresindeki armonilerin sönmekte olan yankılanmalarına doğru uzatılır. Adeta bu ses kendi içinde bütünün bir etkisini, izini ya da belleğini taşıyor gibidir. Bana göre bu duraklatışın çok yoğun bir görsel yanı vardır ve sanki işitsel olan burada birden renge dönüşür.

Bunu ifade etmenin bir başka yolu da, kişinin kendisini oldukça belirgin bir fiziksel mevcudiyet içeren işitsel bir dünyada bulması duyumuna dikkat çekmektir; ben bu yeri, bir ses grubunun ve onun armonik yankılanmasının sonundaki bir açıklık, zamanın sonundaki berrak ışık olarak nitelendiriyorum.

Gould tanınmaya başladığında, başka icracılar da arpej yorumunu aynı şekilde yapmayı seçmiş olsalar da –bu bir tür mini uzlaşım olabilir– Gould'unki dışında baştaki sol desteğine böylesine hassas bir güzellik katabilmiş bir kayda rastlamadım. Gould'un 1955'te CBS için yaptığı kayıtta ve 1959'da Salzburg Festivali'ndeki canlı icrasında (Sony, Glenn Gould Edition, SMK52 685) onu alçalan bir arpej çalarken görürüz, ancak bu, duygulanım açısından bana aynıymış gibi gelmez.[7] Bu kısmen hem arpejin hem de Gould'un tüm varyasyonları çalarken seçtiği temponun hızından kaynaklanır, ama yalnızca kısmen. Bence Gould'un, arpeji böyle çalmayı seçerek yaratmak istediği etki oldukça açıktır; yaptığı, bir geleneğin düşünmeden yapılan bir tekrarı değildi. Bu görüşüm, varyasyonların kapanışında bu nota grubu ikinci kez tekrarlandığında, onun başlangıç aryasında yükselen bir arpej çalma kararıyla da desteklenmektedir. Her ne kadar yakın zamandaki kayıtlarda yapılan hızlı bir tarama bu nota grubunun nasıl çalınacağına dair bir uzlaşma olmadığını gösterse de –1993'teki kaydında Andrey Gavrilov arpej boyunca yükselirken, Andras Schiff 1983'teki ve Rosalyn Tureck 1988'deki kayıtlarında alçalıyordu– dikkate değer bulduğum tek nitelik Gould'un alçalma kararı değildi.[8] Aslında baştaki sole verdiği özel yankılanma da aynı derecede anlamlıydı. Burada Tureck ile yapılacak bir karşılaştırma yararlı olacaktır, çünkü baştaki notayı hiç yalıtmamasına karşın Gould'un icrasına en yakın olan onunkidir.

Bütün bunlar oldukça bilinçli bir ifadeye, Bach'ın yapıtı üzerinde kasıtlı bir vurgulamaya işaret eder. Benim anladığım kadarıyla bu vurgu, bir sanat biçimi olarak müziğin temel mimarisinde yer alır. 1981 kaydında Gould'un imzası her yerdedir, ancak kendinden

7. *Glenn Gould Edition* [Glenn Gould Serisi], Sony SMK52 685.
8. Rosalyn Tureck, *Goldberg Variations*, Vai Audio VAIA1029.

geçmiş bir varoluş hali için yaptığı çağrı, hiçbir yerde aryanın on birinci ölçüsünün başlangıcından daha belirgin değildir. Burada müzik sanatının yaratılışı, ışıklar saçan bir güzellikle ortaya çıkar ve üzücü bir biçimde yavaş yavaş yok olur.

Bu bölümü, Gould'un, Bach'ın yapıtını yorumlayışının son dakikalarını açıklamaya çalışarak bitirmek istiyorum. Son birkaç varyasyonda, kasların sanki müzik daha da zorlaşıyormuşçasına kullanıldığını hissederim. Bu durum içsel kulağı uyarır ve dinlemesini sağlar. Duyma etkinliğinin kendisi adeta gergin bir bekleyişe dönüşür. Bu durum, sesin bastırılmış bir enerjiyle kabardığı, neredeyse bir çeşit rahatlama için yalvardığı, 26 numaralı varyasyonda özellikle belirgindir. Dinleyicide yaratılan etki, beklentinin artması, serbest kalmak için duyulan arzunun güçlenmesidir ve kendi içimizde geçici bir kesilmeye, nefes alışın anlık olarak durmasına neden olur. Bu durum, son bir insanüstü çaba sarf etmeden önce nefesini tutma anına benzer, suya dalmadan önceki anda olduğu gibi. Sonraki varyasyonda, arzulanan rahatlama sağlanır ve yeniden rahatça nefes alınmaya başlanabilir; benim bu bölümde hissettiklerim, sanat yapıtının derinliklerinden hava almak için yüzeye çıkmak gibi bir duygudur. Sonra, bu nefesi aldığım anda, önceki varyasyonun açılmakta, incelikle işlenmekte ve daha engin bir biçimde sunulmakta olduğunu fark ederim. Sonra, müziğe bu kadar yaklaşmışken, Gould tarafından seslendirilen müziğe geri dönmüş olan nefes alış sesini güçlükle algılarım. 29 numaralı varyasyonda, çekingen ve hafif ürkmüş bir halde hava arayışı kaybolmuştur; onun yerini, bir ustalık, müziğin temposunu tutmakta olan ritim duygusu alır. Ses kesinlikle kendine güvenlidir, bir olmanın sesidir: Burada, bu müziğin içinde olmak, güçlü bir berraklık duyumu sağlar ve ben kendimi, harikalar diyarında bulurum.

Bach'ın yapıtı henüz tam olarak ortaya çıkmamıştır, ama açılıştaki arya biçimsel yapıyı uyum içinde tamamlamak için geri döner. Bu durum, bir tür ruhani yumuşamadır; otuz varyasyon için harcanan emek bu düşünce anına, sessiz bir yatışmaya gerek duyar. Burada beden, bu çabanın yarattığı acıyı hissetmeyi öğrenir; müzik yumuşaktır, yatıştırır, sakinleştirir, ıstırabı azaltmak, dikkati yeni-

den ritmik nefesin dikkatsiz, maksatsız etkinliğine odaklamak için oradadır. Yapıtın ana yapısı içinde bu müzikle birlikte olmak, bir yük, bitkinliğin yol açtığı zindelik gibi hissettirir; varyasyonların pek çoğu neredeyse nefes kesecek harikalıktadır. Şimdi sonuna gelindiğinde, bitkinliğin eşiğindeki kulak ve beden zaten bildikleri bir şeyi öğrenmek için can atarlar: kendi nefeslerinin sakin sesini. Artık bütün dikkat harcanmış, bütün nefes solunmuştur, ama yine de benim duyduğum, nefes alışın yavaş ve düzenli sesidir. İçime çektiğim, sonra da dışarı verdiğim havadaki dönüşümün yoğun bir şekilde farkında olarak nefes alışıma, sanatın dönüştürücü gücüne fiziksel bakımdan uyarak dikkat ederim. Şimdi bu müziğe, kendi nefesime olduğum kadar yakınım. Gould ve Gould aracılığıyla Bach, bana, müzik olarak adlandırılan bu sanatla olan deneyimime nasıl yaşam soluğu üfleyeceğimi öğretirler. Bir anlamda bunu yalnızca ben deneyimleyebilirim, yalnızca dinleyici kendisi için deneyimleyebilir ve bu nefes kesici bir şeydir.

IV

Ilımlılık: Wordsworth'ten *Biz Yedi Kardeşiz*

Bu bölüm, bir yazın yapıtının yol açtığı duygulanım tepkisini incelemek üzere yola çıkıyor. Yazınsal sanat yapıtlarına verilecek bir tepki hakkında konuşmadan önce, onları okumamız gerektiğine dikkat çekmek banal görünebilir. Ancak bu gerçek, ciddi ve karmaşık sonuçlar doğurur, çünkü duygulanım tepkisi, yapıtın yaratılmasıyla aynı anda belirebilir (yazınsal sanat yapıtları okuma eylemi sırasında yaratılırlar). Bu yüzden, kardeş eylemler sayılan dinleme ve bakma eylemlerine oranla, okuma çok daha müdahelecidir: Hoşumuza gitsin ya da gitmesin okuma, zorunlu olarak anlam çıkarmayı da kapsar. Bir metne verilecek *estetik* tepkiye yoğunlaşmadan önce o metni okumak mantıklı gibi görünse de, aslında okumak ve tepki vermek birbiriyle etkileşimli eylemler olduğundan bu, ola-

naksızdır; diğer bir deyişle biri diğerinin gölgesinde ve ona ayak uydurarak gelişir. Metinlerle yaşanan duygulanım deneyimlerinin incelenmesi bu yüzden, bir "okuma" ya da yorumlama eyleminin üretilmesi ya da sunulmasıyla birlikte ele alınmalıdır.

Bu her zaman kolay bir iş değildir. Okuma biçimi oluşturmak hem zaman alıcı hem de zor olabilir. Yazın metinleri üzerine yapılan yorumların çoğunun bir okuma biçimi sunmaktan öteye gidemedikleri ya da genellikle bir okuma biçiminin oluşturulduğu noktada tükenerek durdukları doğrudur. Ünlü bazı metinler içinse bu durum, bir beklentiden çok, bir umuttur. Bunun aksine ben bu bölümde, bir metinle yaşanacak *estetik* bir deneyimi açmak için okumanın ötesine geçmeye ya da okumayla yan yana gitmeye çalışacağım. Yine de bu, bir okuma sunumunu gerektirecektir.

Özellikle bir metne verilecek *estetik* tepkiyi irdelemeye kalkışırken okuma süreci boyunca belli soruların –ya da notların– diğerlerinden daha çok işe yarayacağını unutmamak gerekir. Öğrencilerime, kendi tepkilerini incelerken nasıl ilerlemeleri gerektiğini öğretirken, "Kendi kendinize ne soruyorsunuz?" sorusunun, okumanın duraksamasını çoğu kez önlediğini ya da eğer duraksarsa yeniden başlamasına yardım ettiğini fark ettim. Elbette bir metne hangi soruların ya da soru biçimlerinin uygun düşeceğini bilmek gerekir. *Ona* ne sorabiliriz? Ne yazık ki belli tepkilerin nasıl cevaplar kadar kesin bir biçimde anlaşılır olup olamayacağı konusu düşünülmeye başlandığında bu iş bir anda karmaşık bir hal alır. Diğer bir deyişle, belli bir metne karşı alacağımız konumu araştırmamız gerekir; yani herhangi bir konumun uygunluğunu ve bu uygunluğun kaynağını araştırmak zorundayız. İleride görüleceği üzere, günümüzde yazınsal metinlerin okunması ya da yorumlanmasıyla ilgili pek çok anlaşmazlığın merkezinde aslında uygunluk konusu yer almaktadır. Dahası, bazılarına göre bu anlaşmazlığın asıl nedeni "uygunluk" kavramının varsayılan geçerliliğinde yatar: Bu tür okurlar, yazarların okumalarımız üzerinde hiçbir hakları olmadığı görüşündedirler. Okudukları metinler sonsuz farklı şekilde okunabilir ve "uygunluk" düşüncesi, okurları yazarların niyetlerinden daha fazla bağlamaz. Buna ek olarak, "uygun" olma düşüncesine dayanıldığında,

ideolojik anlamda bir dizi beklenti ve inanca öyle bir saplanıp kalınır ki her türlü okuma temel alınan ideolojiyi yalnızca tekrarlar. Bu savın aksine ben, uygunluk konusunu kullanmayı yararlı buluyorum, çünkü bu, sözü geçen metnin özgünlüğünü sağlam bir şekilde korur, şöyle ki benim okumamı hem harekete geçiren hem de sınırlayan şeye dönmeme yardım eder. "*Bu* metinle ilgili olarak doğru hissettiren şey nedir?" sorusunu yanıtlamak için tutunacak bir nokta verir.

Okumak çoğunlukla sanıldığından ya da kabul etmek istediğimizden çok daha riskli bir iştir. Fakat söylendiği gibi, risk olmayan yerde genellikle ödül de yoktur. Düşündüğüm riskler kendimizi bir metne açma yeteneğimiz ya da istekliliğimizle ilgilidir –elbette bu, kendimizi başka birine açmak kadar riskli olabilir–, yani metnin henüz bizim bilmediğimiz ya da bilemediğimiz bir şeyi bildiğini ve *bunu* bilmenin (bunu kabullenmenin) bizim için yararlı ya da zararlı (ya da ayrı zamanlarda ikisi birden) olabileceğini kabullenmekle ilgilidir. Bu kitap, böyle bir kabullenmenin yalnızca metinle yaşanan *estetik* bir deneyim sonucunda ortaya çıkabileceğini ileri sürer ve bir şiirin bir okumasını geride bırakarak bir duygulanım karşılaşmasını açığa çıkarmaya çalışır. Bu söylemi biraz değiştirecek olursak, kitap, bir yorumlama ediminden, onun için öteki ve "oradaki" olanı ya da, daha önceki bir metaforu kullanırsak, kenarında, kıyısında ürettiği şeyi ne olarak kavradığını ortaya çıkarmasını ister.

Seçtiğim metin William Wordsworth'ten; bu yüzden araştırmanın bir kısmı, bir Wordsworth metni yorumlamasının, kendine özgü doğasına da sahip olacaktır. Burada, bu kendine özgülüğü incelemeye başlarken, bir kaygıya parmak basmak isterim; bu kuşku, bir Wordsworth şiiri üzerine yapılan çalışmanın ayırt edici bir şey içereceği, Wordsworth yorumlamasının farklı olacağı düşüncesiyle ilgilidir. Benim burada sorgulamak istediğim, özel bir metinsel duyarlılığın, Wordsworth'ü Wordsworth tarzında okuyabilmek için gerekli olup olmadığıdır. Bu kaygı soruyu tam olarak yerine oturtamamış olmamdan kaynaklanıyor: Wordsworth'e özgü bir yan özel bir yorum biçimini gerekli kılıyor mu, yoksa bu ayırıcı özelliğin

kendisi de bir yorumlamanın ürünü mü? Sonuç olarak ben de Wordsworth tarzında okumanın ne anlama geldiğini henüz kavrayabilmiş değilim, çünkü bunu bilmek bir Wordsworth metni okumuş olmama bağlı gibi görünüyor. Böyle olmasaydı ya da yalnızca buna bağlı olmasaydı, elbette daha faydalı olurdu, çünkü bu, dolaylı olarak, sanki bir metin için alınan konumun tarzı, diğerleri için de geçerli olabilirmiş gibi, diğer metinlerin de Wordsworth tarzında okunabileceği anlamına gelirdi. Bu çıkarsama, uygunluk konusuna dönmeme neden olur: Bu şekilde okumakla ilgili düşünürken uyulmaya çalışılan nedir ve böyle kurallara uymama yolu seçilirse (ve bu nereye kadar bir seçim sorunudur?) bunun sonuçları ne olur? Dahası, *okumaya koyulmak* eylemi üzerine bu şekilde düşünürken, uygunlukla ilgili, yani bir metinden neyin istenip neyin istenmemesinin uygun olacağıyla ilgili seçimlerin, eninde sonunda kişinin kendi kendinden ne istemeyi uygun göreceğiyle ilintili olduğu gözlemini akla getirmekten söz ediyorum. Metinlere sorulan sorular, bu soruların ya da kendi kendimize sorduğumuz benzer soruların sorulmasına karşı bir çeşit savunma ya da direnme biçimleri olsa bile, bu durum geçerlidir.

Bu şekilde başlayarak şuna işaret etmek istiyorum. Sanki duygulanım deneyiminin kendisi, neredeyse soru biçiminde dile getirilen istek ve arzuların arasında bir yerde nitelenebilirmiş gibi, okuyacağım metinle olan ve duygulanım içeren karşılaşmamın, sorgulayıcı bir duygu durumunda kaldığıdır. Aşağıdaki tartışmada belli konuları yerli yerine oturtmak için uzun uzadıya sürdürülen, kapsamlı girişimlerden sonra bile bu durum devam edecektir. İleride de tartışacağım gibi eminim ki bunun nedeni, sorduğu soruya verilecek yanıtın nasıl görünebileceğini bilmenin eşiğinde tereddüt eden şiirin ta kendisidir. Diğer bir deyişle, soruyu formüle ederken istediğimiz yanıt *bizim* için her zaman bir yanıt olarak anlaşılır olmayabilir, yani formüle ettiğimiz sorularla, istediğimiz özel yanıt arasında uyumsuzluk ortaya çıkabilir.

Aşağıdaki okuma, metinlere sorabileceğimiz sorularla onlardan isteyeceğimiz yanıtlar arasında bir mesafe olduğu ve bu mesafenin, dış görünüşünün altında, kendi kendimize soramadıklarımızın ve

sormadıklarımızın bir işareti olduğu gerçeğiyle yüzleşmemizi, bu gerçeği kabullenmemizi sağlayacaktır. Bunun ışığında, okuma edimi sürekli olarak bizim aydınlanma arzumuz ve bilme korkumuzla saklambaç oynamaktadır. Aşağıdaki tartışmada, okumaya özgü risk olarak adlandırdığım bu şeyi daha belirgin kılabilme umuduyla bu arzuyu, bu korkuyla yüzleştirmeye kalkışacağım.

Bunu daha da açık bir hale getirmek ve kafa karışıklığı ihtimalini önlemek amacıyla: Metin, Wordsworth metni olduğu için ona özel, uygun bir okuma yapılması gerektiğini iddia etmiyorum. Bunun yerine, bir yorumun kaçınılmaz olarak kapanmasını ya da tutarlı bir hal almasını engellemek için, metne karşı kendi okumamı sınarken –bir yandan da okumamın yerindeliği konusunda şüpheci kalırken– uygunluk konusunu aklımda tutmaya çalışacağım. Öyleyse, diğer örneklerimde olduğu gibi burada da, sanat yapıtının, bu bölümde bir şiirin, kendine özgü niteliklerinin var olduğu konusunda ısrar edip, bu niteliklere tepki vermeye çabalayacak, kendi içsel okuma sesimin üzerinde metnin sessiz mırıltısını duymaya çalışacağım. Bundan dolayı, bir Wordsworth şiiri karşısında benimsenen konumun kipini sınayabilmek için sıklıkla uygunluk sorusunu akla getireceğim. Bir yandan okuma ediminin hem bu edim hem de eldeki özel metne göre konumlanmış ya da kendini konumlandırmış bir kişi tarafından gerçekleştirildiğini kabullenirken, diğer yandan metnin kendi varoluşunu, onun bir Wordsworth metni olduğunu hissetmeyi nasıl sürdürebilirim? Sanırım bu konuda bir denge kurmak gerektiği açık. Aşağıdaki sorgulamanın başarı ya da başarısızlığının bir bölümü de bu dengenin nasıl kurulacağına bağlı olacaktır. Ancak bu başarı ya da başarısızlık, aynı zamanda benim duygulanım deneyimimi açmak için bu okumayı geride bırakmakla ilgili daha geniş anlamdaki hedefime göre de değerlendirilecektir.

Burada olası bir karışıklığı önlemek istiyorum: Bütün bunlardan benim başka bir yorumlama modeli, Wordsworth metinlerini okumak için başka bir yöntem önerdiğim sanılabilir. Böyle bir yöntem, kuşkusuz halihazırda sahip olduğumuz sayısız okuma kipi ve yorumlama stratejisinin (bunlar yeni eleştirel ve biyografik olanlardan yapısalcı ve post-yapısalcı olanlara, tarihselden yeni-tarihsele

geniş bir yelpaze oluştururlar) yanında yer alırdı. Ancak bu, benim vurgulamak istediğim noktayı gözden kaçırmak anlamına gelirdi, çünkü Wordsworth'ü okumak için yeni bir yorumlama modelini incelemektense, bu metni yorumlayışımdaki duygulanım tepkimi bana daha görünür kılan şeyin ne olduğunu sormayı yeğlerim. Bu yüzden benim okumam yalnızca araçsal olacaktır; hayranlığa giden yolda başka bir yere ulaşmak için kullanılacaktır.

Okumamın, yol boyunca karşılaşılacak bazı metinlere ait ses ya da sesleri içerden söylemekten başka bir şey yapmayacağı söylenebilir. Birazdan üzerinde duracağım bir nokta, bu içerden konuşma ediminin elbette Wordsworth'e özgü olduğudur. Eğer Wordsworth'e özgü bir yorumlama biçiminden söz ediliyorsa, bunun ne eksik ne de fazla, tam bir içerden, karından konuşma, başkasının sesiyle konuşma edimi olduğu düşüncesi akla gelir. Bu metinlerin ilki Wordsworth'e değil, çağdaş Amerikalı filozof Stanley Cavell'ın ait. Cavell'ın "Hollywood Comedies of Remarriage" [Hollywood Yeniden Evlilik Komedileri] diye adlandırdığı, 1930'lu ve 40'lı yıllarda çevrilmiş bir dizi Hollywood filminin tartışılması sırasında, yorumlamada "aşırıya kaçmak" ile ilgili şikâyetlerin belli bir özelliğinden söz eder. Şöyle yazar:

> Bir metinden fazladan anlam çıkarmak, sanki *orada* olmayan bir şeyi metnin içine yerleştirmek gibi bir şeyi canlandırır. Sonra orada ne olduğunu söylersiniz ve metinden başka bir şey olmadığı anlaşılır... Ancak metnin "satır aralarını okumak", bir eleştiri terimi olarak, oldukça dikkate değer bir şeyi, gerçek bir iz üzerinde bile olsa aşırıya kaçmak gibi bir şeyi ortaya atar. Öyleyse sorulacak soru, çoğu kez felsefi bir soru olan, okumanın nasıl sonlandırılacağı sorusudur. Bu durum, eleştiriye dışardan yapılan bir eleştiri olarak değil, eleştirinin bir iç sorunu olarak görülmelidir. Benim deneyimlerime göre, satır aralarını okumaktan ya da fazladan anlam çıkarmaktan ya da aşırıya kaçmaktan kaygılanan insanlar genellikle başlamaktan, olduğu gibi okumaktan korkarlar ya da korkmuşlardır, sanki o metinlerin –insanlar gibi, yerler ve zamanlar gibi– bazı anlamları olmasından ve dahası bunların bilinenden daha fazla olmasından korkarlar.[1]

1. Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), s. 35.

Bu alıntıyla başlıyorum, çünkü yorum sırasında ne kadar ileriye gidilebileceği ve aslında halihazırda ne kadar ileriye gidildiği, sona ya da bir duraklamaya ulaşıldığının farkına varılıp varılmadığı konusu, benim okuma sürecimi birden fazla defa kesintiye uğratacaktır. İşte seçtiğim metin:

Biz Yedi Kardeşiz

Saf bir çocuk, kardeşim sevgili Jim,
Usulca çekiyorken nefesini,
Hissediyor her uzvunda bir dirim,
Nerden bilsin ölüm meselesini?

Sayfiyede gördüm küçük bir kızı,
Sekiz yaşındayım dedi;
Sık ve kıvrım kıvrımdı saçları
Toplanıp sarmış başın çevresini.

Sade bir kır havası vardı onda
Ve yabanıl asice giyinmişti;
Gözleri güzeldi, hem de oldukça,
– Güzelliği beni büyülemişti.

"Kız ve erkek kardeşlerin, küçük kız,
Toplam kaç kardeşsiniz acaba?"
"Kaç mı? Toplamda yedi" dedi kız,
Ve bakarak bana öyle merakla.

"Ve neredeler yalvarırım söyle?"
"Hepimiz yedi kardeşiz" dedi kız
"Ve ikimiz yaşıyor Conway'de
Ve de denize gitti ikimiz.

İkimiz kilisenin bahçesinde,
Ablam ve yanında ağabeyim,
Ve kilise bahçesindeki evde,
Onlara yakınız ben ve annem."

"Diyorsun ki ikiniz Conway'de,
Ve de denize gitti ikiniz,
Yine de yedisiniz; n'olur söyle
Bu nasıl olabilir, sevimli kız?"

Yanıtladı sonradan bu küçük kız,
"Yedi kardeşiz biz ve de
Kilisenin bahçesinde ikimiz,
Bahçedeki ağacın dibinde."

"Koşup oynuyorsun sen sevgili kız,
Capcanlı yerinde bak uzuvların;
Kilise bahçesindeyse ikiniz,
Yalnızca beş kardeşsiniz o zaman."

"Mezarlar yeşildir, görülebilir,
Annemin kapısından" dedi bana,
"On iki ya da daha çok adımda,
Ve de onlar orada hep yan yana.

"Çoraplarımı orda örerim hep,
Dikerim mendilimin kenarını;
Ve de orada yere çömelip,
Onlara söylerim şarkılarımı.

Ve güneş battıktan sonra da Bayım,
Açık aydınlık iken hava daha
Küçük sefertasımı alırım,
Ve yemeğimi yerim orada.

İlkönce giden küçük Jane idi;
İnleyerek uzanırdı yatakta,
Tanrı sonra acısını dindirdi,
Ve sonra o gitti uzaklara.

Yattığı kilisenin bahçesinde,
Ve bütün o kurak yaz boyunca,
Mezarın orda oynadık birlikte
Oynadık yanında abim John'la.

Ve toprak karla kaplandığında,
Ve koşabilir kayabilirken ben,
Gitmek zorunda kaldı abim John da
Ve yatıyorlar yan yana o ve Jane."

Dedim ki, "Kaç kardeşsiniz öyleyse,
Eğer ki cennette ise ikiniz?"
Ve küçük kız yanıtladı şöyle,
"Ah Efendim! Yedi kardeşiz biz."

"Ama öldü onlar, ikiniz ölü!
Ruhları artık cennete gitti!"
Sözcükler boşuna yankılandı
Küçük istediğini alacaktı
"Hayır, biz yedi kardeşiz!" dedi.

Bu şiiri fazlasıyla duygusal ya da önemsiz bulan okurlara rastladım. Üstelik betimlenen karşılaşmanın özgünlüğü hakkında duydukları derin kuşkuları değil, çoğunlukla şiirin zorlayıcı gücü olarak algılanan şeye karşı olan kızgınlıklarını dile getiriyorlardı. Şiiri okurken insan neredeyse kahramanlardan birinin, genellikle yetişkin olanın tarafını tutmaya zorlanıyor gibidir. Böyle tepkileri ben tuhaf buluyorum, sanki tepkinin diğer yanını, yani önce bir tarafı, sonra da öbür tarafı görme tarafsızlığına açık önemsiz ve sıradan olan, sonunda da önemsiz olanı daha derin, hatta dokunaklı bir şe-

ye dönüştüren yanı desteklemeyi reddediyorlar. Böyle bir tarafsızlık, şiirin sayısal yapısı ve aykırı ile düzenli arasındaki salınımın yarattığı gerilim tarafından yansıtılıyor gibidir: Kıtaların dize sayısı (beş dizelik sonuncu kıta dışında hepsinde dört dize vardır); dizelerin uzunluğu (on bir ile on hece arasında değişen kesin ölçüye, can alıcı dizelerde uyulmamaktadır, örneğin: "Yedi kardeşiz biz ve de" [8] ve "Sekiz yaşındayım dedi" [8]); ailenin büyüklüğüne ilişkin rakamın doğruluğu (7 mi 5 mi?); kızın yaşı (8); kapıdan adımların sayısı (12 – beşle yedinin toplamı).

Bu gerilim, şiirin evreninde küçük kızın, sözcüklerin ağırlığından yetişkinlerin çıkardığı anlamı kabullenmesi demek olan son çözüme ulaşmadaki zorluğu dramatize etmektedir. Bu şiiri duygusal bulanların tersine ben, şiirin, adlandırma ve numaralandırma ile ilgili, yani kişinin bizzat bu dünyanın parçası olarak kendini adlandırması ve numaralandırması ile ilgili derin sorular öne sürdüğünü düşünüyorum. Bir dereceye kadar bu şiire verdiğim tepki, kendime bu tür sorular sormama neden oluyor (en azından bu sorularla yüzleşmenin bir yolunu bulmalıyım). Beni şiirin içinde anlaşılamaz bir bilmişlik sezmeye yönelten şeylerden birisi, tam da kendi tepkimde fark ettiğim bu kendi kendini sorgulama dürtüsü ve şiirde çocuksu bir güzelliği hissetmemin nedeni de –siz buna ölümüne gösterişten yoksunluk deyin– kısmen, böyle soruları hâlâ kendim için çözümleyememiş olma duygusundan kaynaklanıyor. Yetişkin kesinliğinin ve bilgisinin düzenli dünyasına anında çevirdiğim, "Nerden bilsin ölüm meselesini?" cümlesi öteki taraftan, yani aykırı evrenden gelen bir öğüt gibi *hissedilir*. Ama bunu yaparken de içinde yaşadığım dünyayla başka bir yer –Wordsworth'ün (Milton tarzındaki) başka bir şiirinde "ölüler diyarı" dediği, ölülerle canlı kişilerin birbirlerinin mevcudiyetini fark edebildiği bir yer– arasında bir süreklilik olduğu yolundaki aykırı düşüncenin bıraktığı hayali izlenimi görmezden de gelemem. Bu düşünce sanki, şiirdeki küçük kızın betimlediği dünyayı bilme –örneğin orda yaşama– düşüncesinden daha aykırı görünmüyor (şiirde şair figürü için bildik olan ve okuma etkinliğinin birincil varsayımlarından birini oluşturan ve bu yüzden okur için de bildik bir düşünce). Artık dünyada olmayan ki-

şileri hâlâ varlarmış gibi hissedebilirim, bu benim deneyimimin de bir parçasıdır ve bu, zaman zaman ve çoğunlukla en masum, masum olduğu için de yoğun bir duygulanım içinde olduğum anlardır. Neredeyse, sanki çok özlenen ve derinden sevilen bir kişi giderken arkasında bir gölge, gülümseme ya da kahkaha bırakmıştır. Bunu kabullenmek, sonunda bu şiiri bir anlamda anlayabileceğimi söylemekle eşdeğerdir, öyle ki onun bilgisi sanki kendim için, belki de kendimi rahatlatmak için tutabileceğim bir eşya gibidir. Bu yüzden, bana göre şiir, önemsiz olmaktan öte, belki de gözyaşı dökmek için bile fazlasıyla derin bir şiirdir.

Şiirin kendisi nasıl bu derinliklere inebileceğimizle ilgili ipuçları verir. Aslında şiirin dramatize ettiği söz atışmasını anlamanın bir yolu, onu kendi yorumu için bir model ya da anahtar olarak görmektir. Bunun ışığında, her okuma kendi hedefinden ayrılıp metnin içinde saklı olanı ortaya çıkarma girişimine yönelik bir "gereğinden fazla okuma"dır. Böyle bir şey, şiirin kendisinin "fazla okunma"sını açığa vurma ya da kabul görme arzusu olarak adlandırılabilir. "Fazla okuma"nın bu şekilde kabul görmesi, Wordsworth'ün dilinde sağlam bir temele oturur: Örneğin, *The Prelude* [Prelüd] gibi, bir şiirin sağaltıcı gücünün ortaya çıkarılmasına yardım eder, bununla demek istediğim şiirde hissedilen sağaltım gücüdür; sanki yazmak, deneyim için bir tedavidir, ya da tedavi yazmaktır. Bu, o şiire ikircikli avunma özelliğini, onun diriltici gücünü kazandıracaktır. Elimizdeki şiirde hafif nüanslarla birlikte benzer bir şeye rastlarız. Ben, metin kendini kendisine açığa çıkardıkça burada açıklanan ve sohbete –çünkü şair/sorgulayıcı ile küçük kız arasındaki söz alışverişini böyle tanımlayacağım– drama, aciliyet, orada bir şeyin tehlikede olduğu hissini veren bu şeye şiirin ana fikri diyeceğim. Dahası, şiirin ana fikrinin metnin kendini kendisine açması olduğu düşüncesini ciddiye almak Wordsworth şiirinin ortak bir özelliğidir. Burada aklıma "To the Clouds" [Bulutlara] ya da "Composed by the Side of Grasmere Lake" [Grasmere Gölü'nün Kıyısında Yazıldı] gibi şiirler geliyor.

Eğer bu bir sohbetse, konuşan iki kişinin farklı nitelikleri nelerdir? Örneğin, yetişkin, adeta bir sorgulayıcı gibi ortaya çıkar. Top-

lumsal, bir çeşit kısıtlayıcı anlam kuramının istek ve gereksinimlerine dayanan bir anlam kuramına uyan ve onu onaylayan bir sesi vardır; bu kuram çerçevesinde, "biz yedi kardeşiz" şeklindeki betimleyici ifadesi yalnızca orada bulunan ya da yaşayan, sohbet noktasıyla aynı süreci paylaşan varlıklara gönderme yapabilir ya da yapmalıdır. Çocuk ise bunun aksine, saf ya da eğitimsiz olarak çizilmiştir; sesi, dilin yaşam deneyimine boyun eğmesi isteğini dile getirir. Sonuçta, ona göre, "biz yedi kardeşiz" ifadesinin anlamı, konuşmanın mevcut toplumsal bağlamının dışında, yani şimdinin buradalığında seslendirilmesinin dışında aranmalıdır. Konuşmaların farklılığına dair bu nitelendirmeler, diğer bir deyişle şiirin draması, Geoffrey Hartman'ın şiir üzerine 1964 tarihli açıklamasında da olduğu gibi, bu yüzleşmeyi toplumsal olanla bireysel olan arasındaki uzaklıklar olarak gören pek çok okurun gözlemiyle uyuşur. Dilin doğasıyla ilgili farklı varsayımlar ve dilin deneyimle olan ilişkisi üzerindeki kargaşa artar; bu durum da Wordsworth'ün, dilin ya da anlamın doğasındaki ve onun dünyayla olan ilişkisindeki bir bunalıma olan inancının yansıması olarak algılanır. Bu tasarı *Lyrical Ballads*'ın [Lirik Baladlar] önsözünde yer alır. Ancak ben, toplumsal olanla kızın dil ve dünyayla ilgili deneyiminin "özgünlüğü" üzerindeki bu vurgunun, şiirin bilmiş tarzı olarak aldığım şeyi görmezden geldiğini, onun yerine dikkati karşılaşmanın henüz çözülmemiş doğasından uzaklaştırdığını düşünüyorum.

Bu bilmiş tarza, çocuk eğer yetişkinin düzeltmesini kabul etmiş olsaydı neyin değişeceğini sorarak yaklaşmak istiyorum: Çocuk eğer toplumun isteklerine razı olsaydı, yani çocukça şeyleri bir yana itip dünyanın nasıl olduğuyla, dünyada var olmayla ilgili yetişkin tanımlamasını, sanki bir matem elbisesi giyer gibi benimseseydi ve böylece yetişkinin dünyayla ilgili sözlerinin kendisininkilerden daha doğru (kanıtlanabilir ve sonuçta inanılabilir?) olduğu inancına gönülsüzce ses çıkarmadan boyun eğseydi ne değişirdi? Çocuk için yetişkinin sözleriyle konuşmak ne anlama gelirdi? Çocukların "büyümesi"ni, yani yetişkin gibi konuşmalarını, böylelikle kızın, "biz yedi kardeşiz" diye diretmesiyle ifade bulan, konuşma ile dünya ve anlam ile deneyim arasındaki yakınlığı –burada ay-

nı anda varoluşlarını– reddetmelerini ya da silmelerini isterken nasıl bir korku dile getirilmektedir?

Bu görüş elbette, dünyanın nasıl *olduğu* hakkındaki yetişkin betimlemesinin çocuk tarafından aslında anlaşılabilir olduğunu varsayar. Burada Wordsworth'e özgü bir önerme ya da ana fikrin güçlüğüne, yani çocuğun aslında adamın babası olması gerekliliğinin kabulüne dikkat çekmek isterim. Böyle bir Wordsworth önermesi aynı zamanda farklı bir *habitus*, Emerson'ın *habitus*'u içinde de bulunur; bu *habitus*'ta bir yaşam felsefesi, bir yaşam dilbilgisi kurma sorunu, Emerson'ın deyimiyle, çocuktaki cevheri bulmakla yakından ilintilidir. Kurmak ve bulmak, bu şiirdeki çocukla ilgili hissetiklerimizin öylesine bir özelliğidir ki çocukluktan yetişkinliğe ilerleyişimizin bir ilerleme ya da büyümeden çok bir unutuş ve reddediş olduğu fikrinin şairin görüşü olduğu düşünülebilir. Bu algılama kesinlikle geçmişe duyulan bir özleme yol açmaz, çünkü yetişkin, çocuk olmanın nasıl bir şey olduğunu, çocuklukta bilginin ya da bilmenin ne olduğunu anımsayamamaktadır. Elbette şiirin ele aldığı en önemli zorluklardan biri, çocukların, biz yetişkinlerin bilemeyeceği şeyleri bilebildiği düşüncesidir, ama aynı zamanda bilginin ne olduğunu, diğer bir deyişle bilginin nasıl adlandırıldığını bilmemiz için kendi kendimizi bulmamız/kurmamız gerekir. Bu durum, şiirin dilinde, hem kendimize hem de dünyaya bir isim koyabilme, dünyanın bize sağladığı kanıt için kendimize güvenebilme gerekliliğiyle eşdeğerdir. Böylece şu düşünce ortaya çıkar: Benliği kurmanın, adlandırma ve numaralandırmanın bir olarak ifade edilmesinin gerekliliğine eşdeğer olması yalnızca bu duruma mı özeldir? Ya da bu daha çok, duyularımızın "doğruluğu" konusunda kendimize ne kadar güvendiğimizle ilgili genel bir gereklilik midir? Ben bunu hem felsefi bir genelleme sorunu hem de ele aldığım şiiri okumanın yönlendirdiği özel bir araştırma olarak alıyorum. Bu okuma benim, sorunun baskısını üzerimde *hissetmeme* neden oluyor – sanki duygulanım deneyimim, kendimi böyle bir felsefi genellemeye açmamı gerektiriyor ve açarken de aynı zamanda soruyu kendi kendime sormuş olmamın sonuçlarından da kaçamıyorum. *Hissettiğim* şey, öyleyse hem kaçınmanın beceriksizliği hem

de kabullenmenin belirmesidir – sayı ile ilgili soruyu kendime sormaktan kaçınma ve kendini bir olarak adlandırma ile numaralandırma gerekliliğini kabullenme. Belki de bu yüzden bazı okurlar bu şiir karşısında kıvranıyor ya da olumsuz tepki veriyorlar – aşırı ısrarlı bir şekilde kaçınmanın baskısını, yani yanıtını bulmak için oldukça uzun bir süre beklemesi gerekebilecek bir soruyla (elbette eğer sonunda yanıtlanabilirse) yüzleşmenin korkusunu hissediyorlar. Böyle okurlar için, yorumlama konusunda belki de daha şimdiden –gereğinden fazla olmasa da– yeterince ileriye gittim.

Biz Yedi Kardeşiz'in bende uyandırdığı duygulanım tepkisini irdelerken bu baskıyı sadece bir ilk adım olarak ele alıyorum ve şiirin dramatik amacının bir parçası olarak gördüğüm bilgi ile kabullenme arasındaki ayrımı daha da irdeleyerek yorumlamayı sürdürmek istiyorum. Çocuğun, bilgiyi yetişkinin algıladığı biçimde kabullenmeyi reddetmesi ya da yetişkinin bakış açısıyla algılamayı becerememesi bu tartışmanın aslını oluşturuyorsa, şiirin ana fikrinin kendi anlamını ortaya çıkaran şey de kabullenmenin niteliğindeki bu farktır. Daha şematik olarak açıklamak gerekirse, şiirin ısrarla kendinden istediği şey, açığa çıkardığı ya da kabullendiği şeyi kendisinin de kabullenmeye hazır olmasıdır. Bu nedenle, bu şiirin bilmek istediği, "Nerden bilsin ölüm meselesini?" satırında ifade bulan ve insan yaşarken ölümü de kabullenir anlayışıyla eşanlamlı görünen yetişkin inanışının bilgisi değil, şiirin kendi içinde bilgi *olarak* yorumlanan şeydir. Şiir, bir şeyin, yani bir sözcük biçiminin, nasıl olup da bir bilgi, dünyanın gerçeklerini bilmenin bir yolu yerine geçebileceğini öğrenmek ister ve bu, "biz yedi kardeşiz" cümlesinin ne anlama geldiğini, asıl gösterilenin ne olduğunu anlamak anlamında, bilmeyi istemekle aynı kapıya çıkmaz.

Şiir bu isteği ve eksikliği –onun yokluğunu– dile getirirken, yorum ve kabullenmenin açıkça görünmesini sağlamak için sözcüklerle dünya arasındaki ilişkide var olan bir yanlışlığı dramatize eder. Böylece çocuğun kullandığı sözcüklerin hafifliğini açığa vurmak yetişkin şaire düşer. Bunu yaparken de, sözcüklerin ağırlığı konusunda diretir ve bu sözcüklerin, kendisinin ve, varsaydığı gibi, toplumun çıkardığı, bildiği ya da kabullendiği anlama eşdeğer bir

anlama gelmesini ister. Çocuğun farklı bir bakış açısından bakarak, olayların yetişkinlerce yapılan betimlemesini reddetmesi, onun olguları gerçekte oldukları gibi görememesi anlamına gelmez; görünüş varoluşa göre önemsizmiş gibi, çocuğun yalnızca dış görünüşü gördüğü anlamına da gelmez: bu reddediş, olguların yetişkinlerce yapılan betimlemesinin olgunlaşmamış bir yansıması olarak da algılanmamalıdır. Daha çok olguların bir *yorum*'u olarak ele alınmalıdır. Dünya çocuk için böyledir, ona böyle görünmektedir. O da kendi adına, yetişkinden ve onun uzantısında okurdan bir karşı talepte bulunur: O, kızın betimlemesini ya da en azından *hem* yetişkin *hem* de çocuk için bilinmez olanı bilmenin bir yolunun, bu duruma özgü söz alışverişi mekaniklerinden etkilenmeyen bir bilme biçiminin olabileceğini kabul etmelidir. Böyle bir bilme biçimi, bu yüzden yaygın bir özellik olamaz. Ancak *bunu* anlamakla birlikte, eğer bu bir bilme biçimiyse, aynı zamanda bilinebilir şeylerin yörüngesi içinde yer almalı ve bu yüzden diğerleriyle paylaşılabilir olmalıdır düşüncesinden de ümidi kesmiş değilim. Buna, sanatın açığa çıkardığı ana fikir ya da *estetik* olanın ayırt edici özelliği denebilir. Bu anlamda, "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinin mecazi anlamda kullanımı üzerindeki baskı –yetişkin elbette, bu sözcüklerin gerçek anlamında kullanılamayacağı konusunda diretir– mecazın üstüne gerçeğin oturtulmasına yol açar; bu, *bir yorumlama* ya da kızın sözlerinin olguların gerçekte olduğu biçimine uymasını isteme, yani görünenin (tıpkı çocuğun varoluşu yorumlaması gibi) görülenle eş ya da ondan önemsiz sayılmasını isteme *biçimidir*. Ben bunu onuncu kıtanın gücü olarak algılıyorum: "Görülebilir" sözcüğü (-ir) yalnızca dizenin bir önceki sözcüğüyle uyaklı kullanılmıştır (yeşild-ir). Dış görünüşün aldatıcı dünyasında görmek için uygun bir "uyak" yoktur, çünkü her şey numaralandırma ediminin yarattığı bir süreklilik içinde yer alır.

Başka bir söylem bağlamında, öyle bir boyun eğdirme ısrarının aynı zamanda da bir yüceltme, var olmanın ağırlığıyla yüzleşip yetişkinlerin kesin kurallı dünyasına çekilmiş olmanın bir işareti olduğuna dair duyguya nasıl karşı konabilir? Her durumda, bu istem, "n'olur söyle?" sözcükleriyle verilmekte ve ilkönce yerle ilgili "Ve

neredeler?" sorusuna bağlanmaktadır; bundan sonra da sorgulayıcı yetişkin ile saf kız arasındaki konuşmanın dönüm noktasına varılır: "Yine de yedisiniz." N'olur söyle" ifadesindeki nezakette ne gizlenmiştir? Yakarış, yani dua.* dua tarafından bilinen, ancak başka hiçbir yerde bilinemeyecek bu tuhaf bilme kipinin başka bir biçimi olabilir mi? Dualar herhangi bir biçimde "söylenebilir" mi? Diğerlerine aktarılabilir mi? Elbette dualar çoğu zaman toplumun ortak malıdır ve paylaşılmış, paylaşılabilir bir dünyaya, bizleri birbirimize bağlayan topluluğa aidiyetimizin göstergesi olarak tasarlanmış, ritüelleşmiş bir eylemde yüksek sesle okunurlar. Yetişkinin kibarlığının önceden tasarlanmış resmiyeti (bu söz atışmasında, gücün kaçınılmaz olarak kendisinin çocuğa yukardan konuşan konumunda olduğunu göstererek kızı zorlamaya çalışmasının bir işareti) burada duadan öğrenilebilecek olanla konuşmada kabullenilecek olan arasındaki, duadaki arzuyla konuşmadaki duyguları gizleyiş arasındaki uzaklığı ortaya serer. O zaman söylemek, yetişkinin ricasında açık konuşulması, olduğu gibi söylenmesi için bir istem ifade eder. Halbuki çocuk için söylemek başka bir anlama, yani hayal gücünün gerçekliği anlamına gelir.

Ancak hepsi bundan ibaret olsaydı, şiir, kartların sağlam bir biçimde bilge yetişkin lehine, bireye karşı toplumsalın lehine karıldığı basit bir kıssadan hisse öyküsü olmaktan öteye gidemezdi. Ne var ki durum bundan daha karmaşıktır. İlk aşamada bir iletişim eksikliği dramatize edilmekte gibidir. Sanki her ses kendi sözcüklerini yine kendi üzerine yansıtmaktadır, öyle ki çocuğun sözcükleri algılaması ve onlara yüklediği değer sanki bir ses yansıtıcısı görevi görür ve kızın, dünyanın ya da olguların durumunun dünyayı betimlemek için kullanılan sözcüklerden çok daha önce var olduğu yolundaki inancını destekler. Kıza göre deneyim dilden önce gelir; halbuki yetişkinin kendi sözlerini, onların ağırlığını ya da anlamını algılaması, onun bir isteğinde yansıtılmıştır: Yetişkin, söylediği sözcüklerin kendisinin bildiği, herkesin kabul ettiği "gerçek" dünyayı anlatmasını istemektedir. Ona göre deneyim ve dil birbirinden ayrılamaz. Sözcüklerin ağırlığını fark edebilmek ve sözcüklerin bo-

* Yalvarmak ve dua etmek İngilizcede aynı sözcükle ifade edilir. (y.h.n.)

şa harcanmasının ne demek olduğunu anlayabilmek için bunun hissedilmesi önemlidir. Bu anlayışı edinmeye başlarken, yaptığımız bu okumadan kendi sözcüklerini tartmasını istemek zorunlu bir hal alır; en azından şiiri yorumlamanın bir yöntemi olarak bu sözcüklerin uygunluğu hakkında bir değerlendirme yapılmalıdır.

Aslında, bu tereddütlü karşı eleştiri, şiirin draması içinde zaten mevcuttur. Yetişkin, kızın sözlerini ağırlığı yokmuş gibi değerlendirilerek aslında kızın sözlerinin bir anlamda yetişkin bakış açısından *yorum*'unu yapmaktadır; bu da kızın bilgi eksikliğini kabullenmek ve onun ölmüş ya da orada olmayan kişilerin, yaşayanlar ve orada olanlarla aynı süreklilikte, aynı zaman ve mekânda var olduklarına dair inancının hatalı ya da yanlış olduğunda diretmek demektir. Bu şekilde, aynı sözcüklerin, "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinin kız tarafından yinelenmesi, şiirin kendi kendisine gösterdiği şeyi kabullenmesi gerektiğini yine şiire anımsatan bir unsur olarak bulunur, sanki şiirin bütün işi sonu gelmeyen bir taklitten ibaretmiş gibidir. Diğer bir deyişle, bu yineleme, yorumda yer alan şeyin, yani yorumun kendi içinde olan şeyin, başka bir sözcük grubu, bir açıklama ya da başka sözcüklerle anlatma olmadığını, ancak aynı sözcükler için başka bir dizi referans noktası olduğunu anımsatmak için kullanılmıştır. Öyleyse, bir anlamda şiir, yorumlamanın olanaksızlığını dramatize eder ya da başka bir şekilde ifade edersek bir yorumlama ediminin ortak bir anlayışa varmakta nasıl başarısız olduğunu gösterir. Yetişkinin bakış açısından bakıldığında yorumlamak, dış görünüşü var olmakla eşit düzeye getirmek, yaratıcı yaşamlarımızdaki "sanki"leri "gerçek"lerle uyuşacak biçimde düzeltmek olarak anlaşılır. Ama kız buna karşı koyar ve bunu yaparken de etkin bir biçimde, şairin yaşadığı her günkü dünyayla kendi yaşadığı harikalar dünyası arasındaki kıyaslanamazlık üzerinde diretir. Yaşayanların ve ölülerin dünyasını birleştirip hangisinin nerede başlayıp nerede bittiğini görülmeyen bir sürekliliğe dönüştüren güçlü yineleme içtepisi kıza olağan görünür: "Ah Efendim! Yedi kardeşiz biz." Sanki kız, "yedi kardeşiz biz" cümlesinin tekrarında kullandığı sözcüklere ağırlık kazandırarak bu sözcüklerin, dünyanın nasıl olduğuna dair alıntıların ya da büyülü ve mucizevi söz-

cüklerin gücüne erişmesini sağlamak istemektedir. Kız (yetişkin dünyasındaki) anlama sırtını dönerken neredeyse yorumlamanın olanaksızlığını gözler önüne sermektedir. Eğer kızın tekrarları, dünyayı olduğu gibi anlatan alıntılar olarak ele alınırsa, bu tekrarlar yorumlamayı hangi açıdan reddedebilir ya da önleyebilirler? Eğer bu alıntılar artık yorumun bir bağlamı ya da onun bir bölümü olarak işlev görmüyorsa nereye aittirler? Eğer alıntılama, söylemenin, şeylerin nasıl olduğunu bilmenin, dua ile vahiy arasında yer alan bir bilme türünün başka bir biçimiyse?

Bu kurguları yanıtlamaya çalışırken, en başta şunu belirtmek isterim: Ne okur ne de şair, "biz yedi kardeşiz" cümlesinin kız için ifade ettiği şeyin, bizim (yetişkin kesinliğini ve anlamını savunanlar) için de aynı anlama gelip gelmediğini yargılayabilecek konumdadır. Karşı çıktığımız nokta, "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinin yaşayan kişilere gönderme yapması gerektiğidir; sözcüklerin gösterdiği şey budur. Aslında *bu* anlam tam, apaçık bir berraklıkla kızca biliniyor olabilir, ancak aynı zamanda kız, yalnızca basit bir hata ya da kendi güçlü arzusu yüzünden kardeşlerinin ölümünün ardından dünyanın doğasını yanlış anlıyor ve onu betimlemeyi artık duruma uygun olmayan bir biçimde sürdürüyor da olabilir. Ne var ki, "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinin tekrarlandığı bir söz atışması sergileyen şiir için durum böyle görünmez ve farklı yorumlar içerir. Aslında aynı sözcük biçimleriyle ifade edilen farklı armağanlar vardır: Kız kendisini anlamayan, belki de kalın kafalı sorgulayıcısına bir armağan sunar, yetişkin de buna karşılık kıza akılcı kesinlik armağanını verir; bunlar aynı pakette sunulmalarına karşın kesinlikle farklı armağanlardır. Gerçekte atışmadaki drama kısmen, cümlenin yetişkin tarafından yorumlanamama olasılığından kaynaklanır. Sonuçta, kızın yinelemeleri yetişkin tarafından yeniden dile getirildiğinde –"Yine de yedisiniz"– cümle bir açıklama ister hale gelir. Bu, derinde bir yerlerde her tür "yorumlama" gerekliliğinin yadsınması ya da en azından yorumlamanın olanaksızlığının kabullenilmesiyle aynı kapıya çıkar. Elbette kahramanlardan birisi için önemsiz, kurallara uygun olan şey, diğerinin hayatının kararması anlamına gelebilir. Bu nedenle, bu iki dünya ve birbiriyle tamamen ayrı dü-

şen bu dünyalarda adlandırma ve numaralandırmaların bağdaşması gerektiği üzerine kodlanmış beklentiler, birbiriyle uyuşmaz. Kesiştikleri noktalar olsa da sonuçta uyuşmazlar; adeta biri için doğru olan öteki için yanlıştır. Yine de bu karşılaşmada acıma duygusu uyandıran unsur yetişkinin, sanki basit bir toplama işleminde *doğru* sonucu bulmaya çalışıyormuş gibi, sanki kıza sözlerini düzeltmesini söyler gibi, sayması ve yeniden sayması ve iki ayrı dünyayı birbiriyle bağdaştırma konusunda ısrar etmesidir: Kilise bahçesindeyse ikiniz, yalnızca beş kardeşsiniz o zaman. Ama açıkça görüldüğü üzere ne zaman şair kızdan konuşmasını ya da yeniden saymasını istese ("n'olur söyle") kız bunu numaralandırma için bir rica olarak algılar.

Burada sözcüklerin ya da olguların anlamı, çocuk eğer onun sözcüklerini tekrarlarsa yetişkinin tatmin olacağı bir yankı kılığına bürünür ve bu durum iki ayrı dünyanın kendi içlerinde yalıtılmışlığını gözler önüne serer. Her iki kahraman da kendi bildikleri şekilde yankı ile alıntı arasındaki uzaklığı artırır ve belki daha etkili bir biçimde bu uzaklıklarda ortaya çıkan özgünlük sorununu ortaya sererler. Bu aslında, kendinden alıntılama olasılığının şiirsel özgünlüğün tek garantörü olarak ortaya çıktığı bir Wordsworth *topos*'udur* – şairin kendi şiir yaratma iradesine el koyan Milton'ın, "Yol gösteren elini uzat biraz ileri" dizesiyle başlayan şiirinde de görülebilir bu. Gelgelelim, yankıyla ilgili sorun, geri yansıyan sesin yankılanmayı başlatan sesle tam olarak aynı olmamasıdır. Yankı ile alıntı arasında, şiir ya da şiirsel ses bulunur ve bu sesin özgünlüğünü sınamak Wordsworth'e özgü *topos*'un görevidir. Bu arada olma durumu, sesin uyarlanmasına, yazıya çevrilmesine ya da şiir yapıtı diye adlandırılabilecek bir biçimde kaydedilmesine izin verir. Bence, yetişkinin sözcüklerin uygun ağırlığa sahip olması yolundaki isteği, sesin uygun bir biçimde yazıya çevrilebilmesi için bir yalvarma, şairin bir umudu ve arzusudur. Ama bu uygunluk nerede yatmaktadır?

Burada Wordsworth'ün rehberliğini izleyecek olursak, uygunluk sorusu, hem sorunun yanıtlanma olasılığından korkan hem de

* *Topos*: Yunanca yer, ülke. (ç.n.)

onu hoş karşılayan şair için özellikle etkili bir biçimde ortaya çıkar. Daha basit bir şekilde anlatmak gerekirse, şiire metin olarak eklenen sesin kendi sesi olup olmadığını insan nasıl anlayabilir? Bu Wordsworth'ün en ünlü izdüşümsel kimliği olan "Boy of Winander"ın ["Winanderli Oğlan"] yüz yüze geldiği sorundur. *We Are Seven*'da, sözcüklerin ağırlığını koruması ya da ağırlık kazanması istemine dönüşen soru biraz farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Bu durumun gerektirdiği de, çocuk tarafından yankının yanlışlığıyla bağlantılı olarak fark edilemeyecek olan şeyin, yetişkin için yetişkinin kıza çektireceği acı olduğunun anlaşılmasıdır; bu acı, yetişkinin iyi niyetli olduğu varsayılırsa daha da keskinleşir. Yetişkin bu niyetini dilin ayartmalarına, kötü yola sapmaya karşı direnme çabasıyla sergiler, sanki kızın sözcüklerinin büründüğü kılığı kabullenmek insanı istemediği bir yere götürecektir. Ancak kötü yola sapmak elbette yetişkin için sadece bir tehdit değildir; aynı zamanda, tamamıyla dilin oyunlarına yakalanmış kızın içinde bulunduğu zor durumu betimlemenin de bir yoludur. Bu, hem sanatın tehlikesi hem de çekici yanıdır. Bu yüzden kız, ölümü daha yumuşak sözcüklerle tanımlar –İlkönce "giden" küçük Jane idi, onu "gitmek zorunda kalan" John izledi– ve yetişkinin açık açık konuşma ("öldü onlar") istemini uyaklı sözcüklerle yanıtlar. Yetişkin şiirin kavramsal uyaklı yapısı içinde, "ölüm"ün "gitme" ile aynı anlamda kullanılmasını reddetmekte ve uyağı bozmaktadır.

Bu şiir aynı zamanda, sesin yazıya uyarlanmasını gözler önüne sürer, bu şiir sanatıdır. Bunu karşımıza öyle çıkarır ki kendimizi onun döngüsü içinde buluruz. Sanırım Wordsworth'ün şiir yazarak başarmak istediği şey de buydu; bu yüzden *Lyrical Ballads*'ın önsözünde şaire, şairin oturduğu düşünülen yükseklerden inmesi ve "kendisini diğer herkesin yaptığı gibi ifade etmesi" yönünde yol gösteriyordu. Şiir, aynı zamanda, bu sözcüklerin şiir sanatına uyarlanmasının ya da söz sanatı diye adlandırılabilecek olan şeyin, tuhaf bir biçimde söz süsleme ediminin gücünü yok ettiğini ileri sürer; en azından şiir sanatının kendisinin dile getirdiği ve gösterdiği gereksinimi karşılamaktan âciz olabileceğine dair rahatsız edici düşünceyi ortaya atar. Bu durum, şiirden kendi gücünü kabullenmesi-

ni ya da açığa çıkarmasını istemekle: kendisini oluşturan sözcüklerin yansımalar, yankılar, uyarlamalardan başka bir şey olmadığını bildiğimiz halde şiirden o gücün kaynağını istemekle aynı şeydir.

Şiir hakkında böyle düşünmek, yani dikkati, söz alışverişinin başında dile getirildiğini düşündüğüm kaçınma duygusuna, diğer bir deyişle ad yerine numara sorununa yöneltmek kendi duygulanım deneyimimin başka bir yönünü saptamamı sağlıyor; çünkü bu karşılaşmadaki rakipler arasında hiçbir sürtüşme olmayışını biraz kafa karıştırıcı ya da en azından tuhaf buluyorum. Bir açıdan bakıldığında, bu şiir bende buz gibi bir etki bırakıyor, çünkü iki kahramanı birbiriyle konuşturmanın ve birbirini dinlemelerini sağlamanın bir yolu yokmuş gibi görünüyor. Duygulanım deneyimimin diğer bir noktasında da, kaçınılmaz olanın karşısında bir hayal kırıklığı ya da kadere boyun eğme gibi bir şeye rastlıyorum. Belki de bu, felsefenin kendine açıklayacağı bilgiyi bilemediği zaman karşılaştığı hayal kırıklığına benziyor; şiirde, şiirin er geç öğreneceği şeyle ilgili olan bu hayal kırıklığı duygusu yerini, yetişkinliğe adım atmanın çocuk olmanın ne olduğunun, yani kişinin temelinin unutulması olduğuna dair yetişkinin inancına bırakır. Bu açıdan sorgulayıcının şiiri yanıtlanamayacak bir soruyla açması anlamlıdır; böyle bir soru kızın kafasındaki dünya resminin yetişkininkine dönüştürülemeyeceğinin habercisidir. Öyleyse yetişkinin kıza "gerçeği" söyletmek için gösterdiği çabalar, kendi efendisinin sesinin uyarlaması olmaktan, yani kızı, taklit etmenin gücünü ve ikiyüzlülüğün çekiciliğini öğrenmeye çağırmaktan öteye gitmemektedir. Ancak sonuçta, hem yazar hem de okur şiirin kendisinin ortaya attığı soru karşısında çaresiz kalmaktadırlar: Nerden bilsin ölüm meselesini? Bu yüzden söz atışmasını, bilgi ile kabullenme arasındaki karşılaşmaya ait birbirine zıt duyguların bir yüzleşmesi olarak ya da açıkça, şiirde sözcüklerin bir kenara atılması biçiminde bize sunulan kabullenmekten kaçış olarak nitelendiriyorum. Dahası bunun arkasında, daha karanlık, daha tuhaf bir duygunun, şiirin zararlı olduğu ve istediği şeylere çözüm getirip geride kalanları çözümsüz bıraktığına dair bir duygunun şiirdeki varlığını keşfediyorum. Bana göre bu duygu en azından şiirin ikircikli sonuç kısmında göze çarpıyor.

İkircikleıme, açıklama çağrısı, yani "Kaç kardeşsiniz öyleyse?" çağrısı bir kez daha bertaraf edildiğinde, bu çağrıya direnildiğinde ya da çağrı geri çevrildiğinde ortaya çıkar; bir kez daha kızın yanıt veren sesi, kardeşlerinin sayısını dile getirişi, şairin anlayamadığı, duyamadığı bir öykü gibi görünür. Şair yardım etmeye çalışsa da, "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinin tekrarında, sanki acıyı duyar. Bu nedenle, sorgulayıcının açıklama çağrısında acıma duygusunun yönlendirdiği yoğun bir ironi vardır. Buna benzer yoğun bir ironi, Wittgenstein'ın yinelenen açıklama çağrısında vardır; böylece felsefe, kendi sebep olduğu hastalığı iyileştirebilecektir. Bu ironinin duyulması, her durumda, şiirin yanıtlayamayacağını bildiği, dile getirmekten korktuğu bir soru karşısında duyduğu şaşkınlık ya da merak duygusuna şekil verdiğini söyleyebileceğimiz belli bir mesafeye tanıklık eder. Aynı zamanda da bu, şiirin yazılışı, kendisine emek verilişi sırasında gözler önüne serdiği, dildeki bir acının zorlukla duyulabilen sesini duymuş ya da fark etmiş olmanın bir izidir; teşhis etmeyle iyileştirmenin tamamen şiirin görevi olmasının da nedenidir. Şiirin bulup iyileştirmeye çalıştığı acının kökeninde yine şiirin kendisi yatmaktadır; yukarıda sözünü ettiğim acıma duygusu da işte buradan kaynaklanır. Bu açıdan *Lyrical Ballads* tasarısının (ikinci baskıya eklenen önsözde geçmişe dönük olarak adlandırılmışsa da) açık açık "gerçekten konuşulan dil"i kullanarak yola çıkması kesinlikle dikkate değerdir; sözcüklerin günlük kullanımlarının dile getirilmesi Wittgenstein'ın olduğu kadar Wordsworth'ün de projesidir.

Buraya kadar kahramanlar arasındaki söz atışmasını analiz ettim ve sohbetlerinin belli yönlerini vurguladım. Ancak bu atışmanın malzemesine çok yakın durarak belki de uygunsuzca davrandım – bu okur, özel bir sohbeti gizlice dinleme çabasında, sanki atışmaya *kulak misafiri* oluyormuş gibidir. Belki de her şiir aynı olasılığa davetiye çıkarır ve kaçınılmaz olarak halka açık konuşmayla kişiye özel dua arasına düşen gölgelerin cazibesine kapılır. Biz de sürekli kendimizi bir konuşmanın ya da bir tür metinsel sürecin kıyısındaymış gibi hissederiz. Belki de herhangi bir okuma ya da tüm okumalar zorunlu olarak davetsiz bir kulak misafiri olmaya,

haber vermeden duymaya yol açar. Şiir sanatıyla olan tüm karşılaşmaların genel bir özelliği olsun ya da olmasın, elimizdeki şiirin üretimindeki maddesel koşullara yakın olan bu durum, yankının rahatsızlık verici alışkanlığını, benim okumamı nitelendiren iç konuşmaya yönlendirir.

Bu maddesel koşullar, dizelerin oluşumundaki öyküyü hatırlayarak aydınlığa kavuşturulabilir. Her zaman ona eşlik eden kız kardeşi Dorothy ve Coleridge ile birlikte bir gün otururlarken şiiri henüz bitirmiş olan Wordsworth, giriş kıtasını diğerlerinin oluşturmasını ister. Wordsworth, Fenwick'e dikte ettirdiği şiirleriyle ilgili notlarından birinde şöyle yazar:

> Hepsi bittikten sonra gelip şiiri Bay Coleridge'e ve kız kardeşime okudum ve şöyle dedim: "Giriş niteliğinde bir kıta eklenmeli ki ben de görevimi tamamlamış olmanın verdiği mutlulukla gelip bu çay ikramına katılayım." İfade etmek istediğim şeyin özünü söyledim ve Coleridge'in ağzından ilk kıta bir anda dökülüverdi:
>
> Saf bir çocuk, kardeşim sevgili Jem,
>
> – "kardeşim sevgili Jem", gülünç oluyor diye ben uyağa itiraz ettim, ancak genellikle Jem diye anılan, dostumuz James Tobin'in adını işe karıştırma esprisi hepimizin hoşuna gitmişti...[2]

Burada benim ilgimi çeken şey ilk kıtanın en son yazılmış olması değil, şiirin anlatıyı çerçeveleyen ya da onun bağlamını yaratan bir üçüncü kişiye yapılan bir jestle açılıyor olmasıdır. Şair son bir giriş kıtasını kaleme alma zorunluluğu hissediyor gibidir. Her ne kadar biçimsel kaygılardan kaynaklanmıyor olsa da bu durum yine de, kafa karıştıran, "Şiir ne zaman tamamlanır?" sorusunun sorulmasına yol açar. Sanat yaratma sürecinde görevin tamamlandığı nasıl anlaşılır? Bu anekdot aslında şiiri tamamlayanın Wordsworth olmadığı gerçeğine mi dikkat çekiyor? Ve onun adına bu işi Coleridge'in tamamladığına mı? Burada uygunluk meselesinden nasıl söz edilebilir? Wordsworth'ün grubundaki diğer kişilerin de yaratma süreci-

2. *The Poetical Works of William Wordsworth*, yay. haz. E. de Selincourt ve Helen Darbyshire, 5 cilt (Oxford: The Clarendon Press, 1949), Cilt I, 440.

ne açık bir biçimde katıldıkları şiirin oluşturulma ortamına yakınlaştıkça nelere dikkat edilmelidir? Bu sorularla bağlantılı olarak, Wordsworth'ün bile bile içinde şiirin tüm dramasının oynandığı bir tür yankı odası, bire bir alıntıların yapıldığı bir salon oluşturmuş olduğunu akla getirmek önemlidir. Dahası icra ve oluşturma sürecinde bir anda ortaya çıkan bağlamın, "espriden hoşlanarak" minnettarlıklarını ifade eden Wordsworth'ün yakın çevresini de içine aldığını unutmamalıyız. Bu tepkide, en azından bana biçimsiz gelen, rahatsızlık veren bir durum vardır: Gülme –eğer orada gerçekten gülündüyse –daha canlı hissedilen bir şeyin yerini alır ya da onun üstünü örter.

Şiirin kendisi böyle bir duygulanım tepkisinin –rahatsızlık– kaynağını sorgulamaktadır ve bu sorgulama, Wordsworth'ün sözcüklerin değeri konusundaki basmakalıp bir düşünceye, şiirin iyileştirici dünyasına bağlılığıyla yakından ilintilidir. Bu tasarının ayrıcalığı, daha önceden betimlediğim, metnin Wordsworth'e özgü olmasından kaynaklanan farklı bir duyarlılığı gerektirmesidir. Elimizdeki şiirde sanırım böyle bir duyarlılık, şiirin *içinde* pek fazla yer almayan ya da şiir *tarafından* sorulmayan, ancak şiirin çok yakınında, irdelemekte olduğum tepkinin içinde yatan bir soruyu dile getirmeye yardımcı olur. Bu soru, sanat yapıtının bildiğiyle, yani bu duygulanım deneyiminin bildiğiyle ilgilidir: Metin nereden bilsin ölüm meselesini? Somnun kendisini şiirin dışında olarak algılasam da yine de ondan yardım alabiliriz. Bu yardım bir tür farkına varma biçimindedir; şöyle ki çocuk, "biz yedi kardeşiz" cümlesiyle şiirde söz edilmeyen ya da en azından sesin uyarlamasına, yani şiire çevrilemeyecek olan bir şey söylemeyi amaçlar. Benim sorum da şöyledir: Metin bunun hakkında ne biliyor, okurun (henüz) bilmediği ya da bilemeyeceği neyi biliyor? Bu kitabın göstermeye çalıştığı gibi, bu yalnızca *bu* şiiri ilgilendiren bir soru değil, genel olarak tüm sanat yapıtları için geçerli olan bir sorudur.

Şiirin sunduğu delillerden yola çıkarsak, kız bu cümleyle ne demek isterse istesin –bir varoluş durumunun, yedi kişi olmanın açıkça söylenmesi mi, yoksa sayılara aklının erdiğini, sayabildiğini kanıtlamak mı?–, bunun şair ya da sorgulayıcının demek istediğiyle

aynı şey olmadığı açıktır; belirtildiği gibi, şiirdeki drama girişten başlayıp dilin kurallarına uyulmayan bu bölümlere kadar genişler. Şair, dilin olayla, kişiyle, varoluşla ilişkisini yetişkinlere uygun bir anlamda çocuğa vermeye çalışır görünürken, diğer yanda çocuk dikkate değer bir biçimde şair/sorgulayıcının düzeltici gerçekliğinden kendi adına rahatsız olur. Çocuk tek bir dil konuşup, yineleme yoluyla defalarca prova edilmiş bir tek şey söylemek isterken, diğer yanda şair pek çok dil duyar; kendi demek istediğini duyar, ancak çocuk tarafından söylenen sözcüklerdeki olası diğer anlamları da fark eder. Buna karşılık çocuğun sesinde bozukluk olarak algıladığı şeyi iyileştirmek için de kendi sesinde ve kendi sesi aracılığıyla, bu sözcükleri çocuğa yineler, armağanı geri verir – "Yine de yedisiniz". Ancak kız da aradaki farkı anlıyor mu? Eğer anlıyorsa, ölmüş kardeşleri hakkındaki yetişkinin betimlemesini reddedişi, şairin ve de bizim ölüm hakkında bildiklerimize karşı bir direnme olarak algılanabilir mi? Eğer öyleyse, şairin sorduğu ilk soru –"Toplam kaç kardeşşiniz acaba?"– daha karanlık, zorlayıcı bir anlam kazanır, çünkü burada kaybedilecek olan şey herhangi bir sayı sorusunun çok daha ötesindedir.

Bunun üzerinde düşünürken, böyle bir soruyu insanın kendi kendisine nasıl yanıtlayabileceğini ve bunu kendi kendisine sormaktan nasıl kaçınabileceğini merak etmeye başlıyorum. Şair/sorgulayıcının sayılarla ilgili kaygısının kaçınılmazlığını anlarken bile onun güdüleri hakkında hissettiğim huzursuzluğun kaynağı belki de budur. Bununla birlikte, ilkönce kaç kardeş olduklarını sorması "doğal" bir davranış olarak algılanamaz, yani böyle bir durumda genellikle isimle ilgili bir soru sorulması daha yaygındır; "Senin adın ne küçük kız?" gibi. Bunun ışığında, şiirdeki sayılar üzerindeki ısrar, sözcüklerin kendisi, belki de isimlerin sahip olmadığı bir ağırlık kazanmaya başlar. Adlandırma, çocuk için çevresinde hissettiği mevcudiyetin bir uzantısıdır; bir şeye ad koyma onu varoluşa, yaşama getirir. Ama numaralandırma da onun için aynı işlevi görür. Kavramsal bir işlem olarak numaralandırma yalnızca hazır bulunan şeyleri değil, orada olmayanları da sayabilme yeteneğini gerektirir; bu yüzden kızın doğru sayma yeteneği bir dereceye ka-

dar yetişkin tarafından anlaşılabilir. Ancak yetişkine göre ölülerin yaşayanlarla aynı şekilde adlandırılıp numaralandırılmaları dilin temsil gücünü yaralar. Adlandırma ve numaralandırma, kendi farklı tarzlarında, insanın *habitus*'u, yani kendini dünyada nasıl konumlandırdığına dair hissettikleri hakkında ipuçları verir. Şeyleri adlandırmak onları yorumlamak değildir ama Wittgenstein'ın dediği gibi, bir şey söylemek için yapılan bir hazırlıktır. Bununla birlikte, şiirde sayıların ifade ettiği gerçeklerin doğru yorumlanması ve bu gerçeklerin adlandırma edimlerinden bağımsız kalması ama onlarla uyuşması, yani uygunluklarının kabul edilmesi bu şiirin çekişme noktasıdır. Buradaki sorun, kızın saymayı bilip bilmemesi değil, tüm saydıklarını adlandırıp adlandıramayacağıdır – kızın sayması adlandırmaya bir giriş ya da adlandırma yerine geçen bir şey mi, bir kabullenme ya da yorumlama edimi midir?

Adlandırmayla numaralandırma arasındaki bu fark, yani bu kavramsal işlemlere yaklaşımımızdaki farklılık, şiire enerjisini ya da varolma azmini verir ve bu nedenle benim bir sanat yapıtı olarak şiirin zorlayıcı gücü diye algıladığım şeye katkıda bulunur. Dahası, küçük kızın adını hiçbir zaman bilemeyecek olmamız, hem şair için karşılaşmanın duygulanımla ilgili acıma yönüne katkı yapar hem de şiirin her okunuşuna bir gizem ya da bitmemiş bir yapıt havası aşılar. Wordsworth'ün kendisi de şiirdeki bu hüzünlü uyumun farkındaydı ve Fenwick'e dikte ettirdiği notta şöyle yazıyordu:

> ... 1841 ilkbaharında Goodrich Kalesi'ni yeniden ziyaret ettim. Küçük kızla karşılaştığım 1793'ten beri Wye'in o bölgesini görmemiştim. Yakındaki küçük köyde, ilgimi bu kadar çok çekmiş olan kişinin izini bulabilseydim çok mutlu olurdum; ama bu olanaksızdı, çünkü ne yazık ki kızın adını bile bilmiyordum.[3]

Belki konumuzun dışında ya da uygunsuz olacak ama şair, kızın ikisinin de adı şiirde verilen kardeşlerini bulmaya çalışsaydı, ölmüş oldukları için aynı zorlukla karşılaşacaktı. Bu uygunsuzluk üzerindeki bir gölge, ölmüş iki kardeşin de adının J harfi ile başladığının

3. a.g.y., Cilt I, 439.

–kabul edilmeyen "Jem" adıyla ortak yönleri– gözlenmesiyle aydınlanır. 1793'teki gezi ve ondan sonra şiirin yazılması sırasında Wordsworth'ün kendi kardeşi John henüz yaşıyordu; 1841 yılına gelindiğinde ise otuz altı yıldır ölüydü. *Biz Yedi Kardeşiz* şiirinin, John Wordsworth'ün 1805 yılında denizde gerçekleşen ölümünü önceden kestirdiğini söylemek zor. Şair 1793'te böyle bir olayı nasıl öngörebilirdi ki? Bunu biliyor olsak bile, önceden bilinmiş bir ölümün hayelete benzer bir gölgesi şiirin üzerinde bir karşı-mırıltı gibi dolanır: "Sırala, Hadi Sırala!" Gelgelelim, bu sorunun uygunluğu ya da ona bir yanıt istemenin uygunluğu, bir şekilde kuşkulu görünür; bunun nedeni belki de yanıtının, yalnız benim için değil, okur için de bilinemez olmasıdır.

Ancak *Biz Yedi Kardeşiz* şiiri, açıkça, ölüme ve ölülere karşı tutumumuz konusunda yazılmış bir şiirdir; kendi kendisine bu uygunluk sorusunu sorar. Şiir, genellikle çok yakından tanımadığımız, hatta yabancı biri bize bir dostunu, akrabasını, kardeşini, ebeveynini ya da sevdiği birini kaybettiğini söylediğinde hepimizin karşı karşıya kaldığı en basit, en çıplak soruları sormaktadır. Bu tür durumlarda hangi sözcükler uygundur ve daha da önemlisi, önce kaybını anlamaya, sonra da acısını hafifletmeye ya da empati yoluyla acısını paylaşmaya çalışacağımız konuştuğumuz kişi tarafından anlaşılabilirdir? Bana öyle geliyor ki bu şiirde tehlikeye atılan ya da sorun olan şey budur; benim şiirin kabullenmek isteyen ama yorumlamak istemeyen bilgisi olarak niteleyeceğim şey budur. Bunu herhangi basit bir anlamda kullanmak ve şiirin, gitmiş ya da ölmüş birini geri getirmekle ilgili olduğunu söylemek istemiyorum. Ancak şiirin, bu ölümü, başkasının ölümü hakkında neler hissedilebileceği konusunu ele alışını basite indirgemek de istemiyorum. Aksine, bu düşüncelerin ışığında, *estetik* deneyimimin kendi sorusunu formüle edebilmesini sağlamak için ya da başka bir deyişle, o sorunun formüle edilip duyulmasını sağlamak için bu gözlemlerin ötesine geçmek boynumun borcu gibi görünüyor. Bu yüzden, bütün bu tahminlere yol açan sorgulamaya geri dönüyorum: "Metin ne biliyor?"

Bu sorunun, şimdi bile güçlükle anlaşılabileceğini ve biraz olsun berraklık kazanabileceği tek yerin de *estetik* deneyim olduğunu

görmek önemlidir. Buradaki duygulanım tepkisi sanat yapıtının maddesel özelliklerine eşdeğer olduğundan, şiiri soruyu kendisine yöneltiyormuş, kabullenmeye çalıştığı bilgiyi kendisinde arıyormuş gibi nitelemek mantıklıdır. Bunun, şiirin "anlamı" olmadığını vurgulamak isterim; aslında bu, hiçbir geçerli anlamda şiir ya da onun bir özelliği hakkında sorulan bir soru değildir, çünkü soru yalnızca benim duygulanım tepkimde yer alır. Benim *estetik* deneyimime bir ad ya da çehre vermenin bir yoludur. Wordsworth'e özgü bir imge burada akla gelir: Duygulanım tepkim boyunca hissettiğim aydınlanma duygusu, daha çok bulutların açılarak yıldızların "Composed by the Side of Grasmere Lake" şiirindeki Grasmere Gölü'nün yüzeyinde belirmesi gibidir. Farklı bir söz dağarcığı kullanırsak diyebiliriz ki bilme ya da bilgiyi kabullenme sorunu anlam meselesi, yani anlam çıkarma ya da anlamı kavrayabilme ile ilintilidir. O zaman soru şöyle de sorulabilir; İnsan dünyadan nasıl *anlam* çıkarabilir, insan nasıl anlar? Soruyu bu kadar açık bir şekilde dile getirmek, en azından benim için, onun gücünü ya da vuruculuğunu hafifletmez. "Anlam" sözcüğünün dikkat çekiyor olması da Wordsworth tasarısı için bu sözcüğün önemini azaltmaz. Aslında *Biz Yedi Kardeşiz* şiirinde dramatize edilen karşılaşmadaki acıma duygusu kısmen, bu tasarının anlamın duyumuyla ilişkilendirdiği özel baskıdan kaynaklanmaktadır. Bu çocuk anlıyor mu, yani onu yönlendiren, içinde bulunduğu anlamları kendisi için ve kendi içinden kurabiliyor mu? Eğer kurabiliyorsa, ben, yani şiirin okuru bundan (anlamak anlamında) bir anlam çıkarabilir miyim? Duyumun –anlam çıkarma, anlama, hissetme, yorumlama, duyma, algılama– kendi içinde anlam kargaşası yaratıyor olması elbette ki Wordsworth'e özgü bir *topos*'tur (*The Structure of Complex Words*'te [Karmaşık Sözcüklerin Yapısı] William Empson tarafından dâhiyane bir biçimde ele alınmıştır) ve özgün bir içgörü olarak iddia edilmesi çok zordur. Bununla birlikte, burada şiirdeki mevcudiyeti benim duygulanım tepkimin alıntısal ya da iç konuşmayla bağlantılı biçiminin ortaya çıkmasına yol açar. Burada bu irdeleme sözcüklerinin *alıntısal* konumuna parmak basmak istiyorum. Bu sözcükler bir okuma metniyle bir açıklama yazısı arasında bir yerde ya da

bölgede yer alırlar; neredeyse kendileri izlenecek bir yol programı oluştururlar, bir yere gidiyorlarmış gibidirler. Ben bu yol programını, şiirin bildiği bilginin hiçbir zaman kimse tarafından bilinemeyeceğinin kabul edilmesi olarak niteliyorum. Ancak insan eninde sonunda bunun *kendisi için* ne anlama geldiğini anlayacaktır.

Öyleyse sonunda varılacak olan yer belirsiz (elbette başkaları için) ama yine de somut bir biçimde yakın (kişinin kendisi için) bir yer olacaktır. Hem neyi bildiğimden emin olmadığım hem de aynı zamanda bu belirsizlikten kaygı duymaksızın kendimi evimde hissettiğim bir yer, yerleştiğim bir yerdir orası – belki bir başka söz dağarcığı burada devreye girmelidir: yerleşme, bina, düşünme. Ilımlılık bu deneyimin kalbinde yer alır; ya da daha doğru bir şekilde söylemek gerekirse ılımlılık, bu *estetik* karşılaşmayı deneyimlemeye verdiğim ad ve çehredir: Bilmenin bir yolu olarak hissettiğim şey bir çeşit sessiz vazgeçme ya da bilginin sınırlarını metanetle kabullenmedir.

Wordsworth bunun için başka terimler ya da buna yakın ifadeler kullanmıştı: örneğin sakinlik ya da çoğunlukla *Tintern Abbey* [Tintern Manastırı] olarak bilinen şiirinden bir deyim, "daha derinden yayılan bir duygu." Ben bunu gözyaşı dökmek için fazlasıyla derinde olan düşünceler olarak ele alıyorum; şiir sanatının, şiirin Wordsworth'ün dilinde kendi kendini algılamasının, Wordsworth'ün "gerçek" olarak adlandırdığı şeyin içinde bulunan düşüncelere benzetiyorum. Şiirin kaderi –sanatın kaderi– iç dünyaları irdelemeyi sürdürmektir. Wordsworth'e göre şiir sanatı kendi gerçekliğinden ne vazgeçebilir ne de bu gerçekliğe teslim olabilir, bu nedenle sıkıntı çeker ya da beklenen bir arzuyla avunur. Bu yüzden "anlam" sözcüğü Wordsworth'ün "topografyasında" böylesine yaratıcı bir rol oynar, çünkü eğer daha kesin anlamlı ya da kendine özgü ağırlıktan yoksun bir sözcük kullanılmış olsaydı bu durum bizim ya da şiirin tükendiğinin, yani sonumuzun gelebileceğinin, bizlerin ya da şiirin yolun sonunda olduğunun bir işareti olacaktı. Bu ise şiir sanatının henüz başlamadığını kabullenmekle aynı anlama gelir. Wordsworth böyle bir durumla yüzleşemez ve onun köylü kızı, *Solitary Reaper*'daki [Yalnız Orakçı] yalnız yaşayan genç kadın gibi

ve Wordsworth'ün pek çok diğer izdüşümsel kimlikleri gibi şiirin sonunun gelebileceğini ve "Şiir ne biliyor?" sorusuna, tam olarak olmasa da belli bir süre için bizi tatmin edebilecek bir yanıt verilebileceğini anımsatmak ve bu düşünceyle avunan Wordsworth'ü azarlamak üzere ordadır.

Sanırım *Biz Yedi Kardeşiz* şiirindeki dramanın, sona gelme, huzura erme sorununun etrafında yapılandırıldığı açıktır. Belki de kendisi için olduğu kadar bizler için de bir sona varmanın ne anlama geldiğini bulması gerekmektedir. Burada, yetişkinin arzusu, yani çocuğa vereceği hediye olarak düşünülen açıklamayı sonlandırmanın ne olabileceğini; diğer bir deyişle, çocuğun sorgulayıcının, "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinden çıkardığı anlamı, yani yetişkinin armağan ettiği anlamı kabul etmiş olması durumunda gerçekleşmesi beklenecek olan şeyin, yani sözcüklerin açıklamayla mezarlarına gitmelerini kabullenmenin ne olabileceğini bulması gerekmektedir. İnatçı konuşmacı figürü şaire şunu anımsatmak için oradadır: Sözcüklerin –varoluşa giriş olarak– açıklamayla huzura ermesi durumunda, böyle bir huzur ya da sonlanma, anlamın ya da duyumsamanın elden gittiğine işaret edeceği için belli bir kayıp ya da üzüntü yaşanacaktır. Bu yüzden yetişkinin anladığı anlamda sonlanma, anlamın sonlanması, kendisinin en önemli sanat yapıtı olan *The Prelude*'ü [Prelüd] yayımlayabilmek için bu duyguyu kendi içinde bulamayan şair tarafından lanetlenmiştir. Wordsworth'e göre şiir sürekli olarak kendi kendine ne bildiğini sormalı, açıklamakta zorluk çekse de bildiği gerçeği irdelemekten asla kaçınmamalıdır. Bu süreç sona eremez, yetişkin kesinliğinde barınamaz, böylelikle de Wordsworth'e özgü yazma ve sonuçta varolma kavramının aksiyomlarından birini oluşturur: Sanattan alacağımız öğüt, yalnızlığı kabullenmeyi, bu bilgiyle mutabık olmayı, onu ılımlı bir biçimde karşılamayı öğrenmektir. Bu nedenle, bazı düşüncelerin gözyaşı dökmek için fazlasıyla derinde olduğu düşüncesi, Wordsworth'ün şiiriyle her karşılaşmamızda çıkarmamız gereken derslerden biridir.

Sonuç olarak, tartışma boyunca zihnimi sürekli kurcalamış olan soruya geri dönmek istiyorum. Diğer pek çok şeyin yanında *Biz Ye-*

di Kardeşiz şiirinin, dilin deneyimle, sözcüğün dünyayla olan ilişkisi üzerine iki karşıt görüşü dramatize ettiğini ve "biz yedi kardeşiz" sözcüklerinin, artık gerçeklerle, dünyanın olduğu haliyle ve bu sözcüklerce adlandırıldığı şekliyle uyuşmadığını gösteren bir deneyimin özgünlüğünü sorgulamayı kendisine görev edindiğini ileri sürüyorum. Temelde sanatın dünyayla ilişkisini, onun bilgisini araştıran bu sorgulamanın, bizi şiirsel sesin gerçek olmayabileceği, diğer bir deyişle bilgi olarak değerlendiremeyeceğimiz şeyleri açığa çıkardığı sonucuna yönlendirmesi olasıdır. Bu durum, Wordsworth tarafından dilde bir acı, iyileştirmek için yola çıkarken yaralayan bir unsur olarak betimlenir. Ben bu acıya bir isim verdim: *Biz Yedi Kardeşiz* ve "biz yedi kardeşiz"in adlandırma ile numaralandırma arasındaki karşılaşmaya tanıklık etmesi için şair/sorgulayıcı tarafından yinelenen yakarış. Buradan yola çıkarak, Wordsworth'e göre şiirin kaynağı ya da kökeni olarak sergilenen ya da açığa çıkarılan şey, bu acının ta kendisidir; bu acı, bu şiirde ve Lucy şiirleri olarak bilinen bir grup şiirde, dildeki acıyla birlikte ölüm olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle bir ikilem oluşur: Şiirin kökeni, deneyime dayanmayan anlamında "gerçek olmayan" ise şair bunu nasıl tedavi edebilir ve sesi, üzerinde durduğu temeli tedavi edecek şekilde bir kez daha metne nasıl ekleyebilir? Bu yüzden ses, Wordsworth'ün yazılarında böylesine derin bir *topos*'tur – hem şiir sanatını yaratır hem de aynı zamanda o şiirin doğruluğunun sınandığı, saptandığı, yargılandığı bir araçtır. *Biz Yedi Kardeşiz* şiiriyle de kolaylıkla anlatılacağı gibi bu, kazanma olasılığının yanında bir de maliyet getirir. Yetişkin kesinliğini reddetmenin maliyeti yargıdan vazgeçmektir; kızın yanıtını sürdürmesinin ödülü ise şiirsel bilginin bilinemez gerçekliğidir. Böylece bu, şiirin dünyayı mecazlaştırmasının bir deneyimi değilse, *dünya*'yı deneyimlemenin nasıl bir şey olduğunu soran Wordsworth'ün ilginç dehasıdır. Ona göre, eğer dünyayı deneyimlemek şiirsel olarak ya da şiirde betimlenmezse o zaman, dünya üzerinde, dünyevi olmak, şiir sanatının hünerinin dışında kalmak, bir ölçüde, rahatlık için fazlasıyla insana ait olmak demektir.

V
Kırılganlık: Hayranlığın mimarisi

Bu bölümden önceki üç bölümün bir *estetik* eğitiminin parçaları olduğunu düşünüyorum. Bu bölümler bir araya geldiklerinde, duygulanım deneyimimin ayrıntılarını oluşturan anlık görüntüler sunar. Ancak aşağıda belirteceğim nedenlerden ötürü, böyle ayrıntılı bir haritanın tutarlılığı ya da anlaşılabilirliği, her bir tepkide sıklıkla rastlanan birtakım özellikler yüzünden zorlaşır. Öncelikle, her üç öykü de sanki kendi deneyimlerimi kâğıda dökerken onların kapanışını yapmışım ya da onlara son biçimlerini vermişim gibi, kaçınılmaz bir biçimde tamamlanmış ya da bitmiş görünür. İkinci olarak, bu deneyimleri kitap haline getirirken, onların kolayca ortaya çıkabildiği ya da benim için anında *estetik* karşılaşmalar olarak fark edilebilir oldukları gibi bir izlenim vermiş olabilirim. Belki de on-

ları bu şekilde görebilmek için gerekli olan emek, anlatırken yine kaçınılmaz olarak, bir dereceye kadar kaybolacaktır. Dahası bu deneyimlerin etkileri, hem neden oldukları rahatsızlıklar hem de keyifler anlamında, tartışmanın arka planında bir yerlerde durur, çünkü deneyimler ve onların etkileri ile yazıya dökülmüş bu düşünceler arasına belli bir mesafe koymak, betimlemelerimi *doğru* kılmaya çalışmamın kaçınılmaz bir sonucudur. Bununla birlikte, dilsiz olanın bir şeyler ifade etmesini sağlamaya çalışmak, bu bölümlerin rahat akışının akla getirebileceğinden çok daha farklı ve bazen çetin bir iş oldu. Sunduğum tepkiler yalnızca, kabuklarından sıyrılıp daha da açılabilecek ya da bir anda durabilecek, devam eden bir süreçte verilmiş yalnızca geçici kayıtlar olabilir. Bu deneyimlerin, benim için zor kazanılmış deneyimler olduğunu belirtmek isterim.

Bu noktada, bu deneyimleri daha iyi anlamama, daha yakından tanımama, onlardan daha iyi yararlanmayı öğrenmeme neyin yardım edebileceğini artık sorgulayabilirim. Bu gereksinimin, bir tür kuramsal ve kavramsal incelemeyle, sunumlarımın örnek niteliğindeki unsurlarından çıkarılabilecek bir kuramla karşılanabileceğini düşünmek elbette ki çok cezbedici. Eğer durum böyleyse, uygun bir kalıp bulamamışım demektir, çünkü bu *estetik* karşılaşmaları irdelemeye özgü zorluklar, onların *radikal* tekillikleriyle bağlantılıdır. Sonuçta gerekli olan şey, bu deneyimlerde biraz daha ayrıntılı bir inceleme yapmaktır, isterseniz buna kuramsal açıklama da diyebilirsiniz. Bana öyle geliyor ki bu neredeyse kesin bir biçimde, kavramsal ya da kuramsal olanı farklı olarak düşünmeyi gerekli kılar. Ya da en azından, bu radikal tekil deneyimlerle ne yaptığımız, onları nasıl kullandığımız, nasıl yerleştirdiğimiz, onlardan ne öğrendiğimiz konusu, sanatın ya da *estetik* deneyimin kavramsal dayanağı konusunda düşünmek ya da bunu açıklamak için farklı bir dizi protokol gerektirir. Anlam çıkarmak burada daha çok, ne olduğunu tamamen anlamadan sanat yaratmak gibidir. Anlam çıkarmak için kullandığım terim, hayranlık deneyimidir.

Buradaki üç örnekle ilgili genel bir değerlendirme yapmanın cazibesinin farkında olduğumu söylemiştim. Böyle bir değerlendirmeyle, sonradan sanat yapıtı ya da *estetik* kavramı karşısında tak-

nılan bir tür genel tutumun içinde birleşecek olan ortak yönler ortaya çıkabilir. Yapıtlarla ilgili ortak temaları ya da yaklaşımları ele almış olduğum yeterince açık sanırım: Konumlandırma sorunu ve *estetik* bir karşılaşma için gerekli olan hazırlık böyle bir temadır. Mesafenin niteliği ise bir başka temadır. Benim karşılaşmalarım, örneğin, sanat yapıtlarının, en azından ilk başta, tuhaf ve rahatsız edici yollarla bize kendi mevcudiyetlerini hissettirdikleri düşüncesinde yoğunlaşır; zaman kavramı tartışması da birden fazla yapıtta önemli bir rol üstlenmiştir ve diğer bir ilgi alanıdır. Ancak bu temalar ya da konular çok önemli iki nedenden dolayı asla evrensel bir konum kazanamazlar: İlk olarak onlar, benim tepkilerimin özellikleridir; başkasının değil, benim zihnimi kurcalarlar. İkincisi, bu ortak yönler yalnızca benim eldeki yapıtlara olan tepkilerimi açmaya yönelik, benim işime yarayan yöntemlerdir. Kendi estetik tavrımın özellikleri, söz konusu olan sanat yapıtlarını daha iyi görmemi sağlayan merceklerdir. Ama işte *estetik* deneyimin radikal tekilliğinin kötü sonucu da burada; bu temalar ve yaklaşımlar bana yapıtların kendi nitelikleri olarak görünürler. Diğer bir deyişle, yalnızca bu özgül yapıtlara genellikle nasıl yaklaşacağımı söylemezler, aynı zamanda da onların içsel olarak algıladığım nitelikleri hakkında bilgi verirler. Bu ikinci algılamanın ışığında, bu niteliklerin, diğerleri tarafından da algılanabileceğine inanıyorum.

Her ne kadar sözü geçen ortak temalar ya da yaklaşımlar benim üç örneğimi birbirine bağlıyormuş gibi görünse de, bu yapıtları bunun için seçmedim. Bir anlamda onlar beni seçti. Bunlar sevdiğim, benim meraklı bakışıma tekrar tekrar yanıt veren, henüz onlarla işimin bitmediği yapıtlardır. Bir sanat yapıtı tarafından derinden etkilenmenin nasıl bir duygu olduğunu araştırmak için yola çıkarken, betimlemekte güçlük çektiğim duygulanıma özgü duyumu harekete geçirmekte diğerlerine göre daha güçlü ve daha güvenilir olan üç sanat yapıtını seçmiş olmam fazla şaşırtıcı değil. Ancak diğerlerini değil de bunları seçerken, önemli bir şeyin açığa çıkarıldığının, görülebilir ve halka açık kılındığının fazlasıyla farkındayım. Böylece sizin de seveceğiniz bir iş olacaktır bu. Yapıtlar hakkında olduğu kadar elbette benim, seçimlerim ve betimlemelerim hakkında da

konuşulacağı gerçeği karşısında fazlasıyla hassasım. Belki bu durum, giriş bölümünde kendi estetik deneyimlerimizin sessizliğiyle yüzleşmeye karşı genel bir isteksizlik olarak betimlediğim şeyi açıklamaktadır: Kendi özel iç yaşamlarımızı fazlasıyla açmaya karşı direniriz.

Estetik üzerine yapılan araştırmaların tarihçesi, çağdaş öznellik kavramlarının gelişiminin tarihçesine verimli bir biçimde koşutlaştırılabilir. Bu koşutlaştırılmış tarihçenin bir bölümünü önceki kitabımda incelemiştim; ancak bu kitap, bu yaklaşıma yalnızca kısaca değiniyor. Yine de estetiğe olan özel ilginin terk edilmesi ve psikolojinin yükselişi hakkında çok şey söylenebileceğini düşünüyorum; nasıl olduğu henüz tam olarak incelenmemiş bir biçimde, psikanalizle birlikte ve psikanaliz içinde geliştirilmiş öznellik kuramları, psikanaliz öncesinde sanatın sağaltıcı gücünün ne olduğunu öğrenmeye yönelik kapsamlı bir araştırma gereksinimini azaltmıştır. Aydınlanmanın rasyonalize edilmesinde, Tanrının bıraktığı boşluğu bazen sanat ya da estetiğin doldurduğu söylenirken, sanat adına bulunulan insan sınırlarını aşma iddiaları hakkındaki incelemelerin yerini psikanalizin doldurduğu ileri sürülebilir. Eğer durum böyleyse, benim sessiz olanı duyulabilir kılma arzum da Freud'un konuşma tedavileri sırasında duyulabilecek bir karşı-sese dönüşün işareti olarak algılanabilir.

Burada seçmiş olduğum her üç sanat yapıtı örneğinin de "yüksek" sanat, itibar edilen sanat ürünleri olduğu gerçeğinden de bir anlam çıkarılması kaçınılmazdır. Aynı derecede kesin olan bir şey de, bazı okurların bu seçimi, yeterlik, eğitim, terbiye, beğeni ya da uzmanlıkla ilgili politik bakımdan tatsız bir dizi iddiaya dayandırılmış olarak görecekleridir. Ancak eşit düzeyde tatsız bir harekete, yani yapıtları yalnızca politik doğruluk adına ya da gündemde olmak amacıyla dahil etmeye direndim. Duygulanım deneyiminin, sanat yapıtlarına verilen *estetik* tepkilerin malzemesini keşfetmek için yelken açarken, doğal olarak bazı kanıtlara ihtiyacım vardı; bu, böyle bir deneyim türü olarak tanımlayabileceğim, ayrıntılı bir incelemeye karşı yeterince dayanağı olan ya da ayakta kalabilecek bir şeydi. Burada önemli görünen şey, *estetik* tepkinin derinliği ya

da gücüdür. Sanatla olan duygulanım karşılaşmalarımıza çoğu zaman eşlik eden "suskunluk" ile ilgili ilk önermemin ışığında, bu güçlü örnekler, suskun olanı duyulabilir kılmak için bir yol bulma girişimlerimde en uzlaşmaz olanlarıdır. Bu nedenle, bulabileceğim en iyi deneysel örneklerdir. Ancak şurası da anlaşılmalıdır ki bu yapıtlar hakkında konuşma riskini almaya hazırım, çünkü bunlar önemsediğim yapıtlardır.

Bana öyle geliyor ki bu konu hakkında, bir sanat yapıtını önemsemek hakkında, bunun gerektirdikleri ve dahası bunların neden *önemsediğim* yapıtlar olduğu hakkında söylenecek daha çok şey var. Ancak otobiyografik unsurlar içerse de projemin, basit anlamda bir otobiyografik ya da kişisel bir proje olmadığının şimdiye kadar açığa çıkmış olması gerekir. Bu tarz yaklaşımları bile bile bir kenara bıraktım, bunun nedeni beni amacımdan saptırmaları, diğer bir deyişle, sanki *estetik* deneyimin tekilliğinin tek açıklaması benim eğilimlerimde, arzularımda, beğenilerimde, formasyonumda yatıyormuş gibi, sanki bunlar daha basit bir anlamda öznel deneyimlermiş gibi sorduğum tuhaf soruları aşırı kolay bir biçimde yanıtlamama izin vermeleri. Bunun tersine benim iddiam, bu deneyimlerin yalnız bununla sınırlı kalmayıp çok daha fazlasını içerdiğini, belki ulaşılması daha tuhaf ve zor olan ama yine de ortaya çıkarmak için ciddi araştırma yapmaya değecek başka bir şeyi içerdiğini ileri sürmek.

Aynı nedenle, bu yapıtlarla ilgili estetik olmayan düşünceleri de bile bile bir kenara ittim. Aslında kendi tepkimi inceleme sürecinde yapıtın beni yönlendirmesine izin vererek her bir yapıtı tek başına ele aldım. Benzer nedenlerle, üç yapıt ya da benim onlara verdiğim tepkiler arasındaki ilişkileri de (bu ilişkiler her neredeyse) esas olarak görmezden geldim. Tüm bu kararlar *stratejik* kararlardı; sanat yapıtı ve bu yapıta verilen tepkinin *estetik* yönü olarak dar bir anlamda tanımladığım şeyi sağlam bir biçimde kavrayabilmek için alındılar. Bütün sanat yapıtları bir bağlam içinde yer alır, tıpkı onlara verdiğimiz tepkilerin, kimliğimiz, nereden geldiğimiz, bir karşılaşmadan ne almak istediğimiz vb ile bağlantılı olarak gelmesi gibi. Ancak eleştirmen Clement Greenberg'in gözlemlediği gibi,

estetik bir bağlamla estetik olmayan bir bağlam arasında, şaşılacak derecede büyük bir fark vardır. Estetik bağlama sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalıştım ancak aynı zamanda estetik olmayan bağlamın da kaçınılmaz olarak sürece davetsiz bir şekilde dahil olacağının farkındaydım. Bir yapıtın *estetik bağlam*'ını tanımlayabilmenin ya da belirleyebilmenin tek yolu onunla yaşanan duygulanım karşılaşmasından geçer.

Çalışma yöntemim, kendi tepkilerimin konumunu sorgulamayı, onların ne yaptıklarını irdelemeyi, diğer deneyim türlerinden farklı yönlerini daha dikkatli araştırabilmek için bu farklılıkları korumayı ya da güçlendirmeyi kapsıyordu. Bu da beni –etki ve bilgi arasındaki mutlak bölünmeye bile bile direnerek– bu deneyimleri bilişsel bir unsuru varmış gibi varsayımsal olarak kavramsallaştırmaya yöneltti, böylece bu varsayımı sınayabilecektim. Bu yüzden tepkilerimin bana herhangi bir bilgi verip vermediğini ve eğer veriyorsa neyin bilgisini verdiğini sordum. Bu sorulara verdiğim yanıtlar şimdiye kadar, böyle bir bilginin *estetik* karşılaşmanın bir yanılsaması ya da sanal etkisi olduğu düşüncesini destekledi, çünkü bu bilgi, önerme bilgisinin ya da edinilen bilginin tanımlarına açık bir şekilde uymuyordu. Bu da beni hatanın, "bilgi" kategorisinin aşırı sınırlı bir biçimde anlaşılmasında yatıp yatmadığı sorusunu sormaya itti. Öyleyse gerekli olan, bilginin algılanmasında kökten bir değişiklik yapılması olabilirdi. Bu tür bir bilgi, yalnızca bir kişinin malı olan, benim sahip olduğum ya da aşina olunan bir şey olamazdı. Aynı zamanda sanat yapıtının içinde, adeta onun bildiği bir şey olmalıydı. Bundan, bir tür önerme bilgisi olarak söz etmek bir anlam ifade etmese de, *estetik* bir karşılaşmada benim için görünür kılınan bilme duygusunu reddetmek de eşit derecede yetersizdir. Ben bunu bilgi yerine, bilme olarak adlandırmak istiyorum, çünkü bu bir bilgi unsuru olmaktan çok bir ruh durumudur. Bu duruma ben, "hayranlık" diyorum.

Estetik üzerine yazılmış literatür, sanat ve estetik deneyimin bilişsel boyutlarını da içerir. Örneğin, sanat yapıtlarının estetik ve etik özelliklerinin yanı sıra bilişsel boyutunun da bulunduğu oldukça sık vurgulanır. Ancak ben konuyu, bir romanın bir yer ya da bir

şey hakkındaki bilişsel doğruları ya da insan motivasyonuyla vb şeylerle ilgili etik doğruları ortaya sermesi gibi, bir yapıtın ortaya koyduğu bilişsel iddialar açısından ele almak istemiyorum. Ayrıca estetik algılamanın bilişsel unsuru üzerine göreceli olarak çok açıklama var. Burada estetik algılamaya özgü niteliğin, kişiye, yapıtın estetik özellikleri denen şeyleri kavrayış yetisi kazandırmasında yattığı söylenir. Ama bu tarz bir inceleme, benim burada ilgilendiğim konulara da yakındır. Duygular ve onların bilişle ilişkileri üzerine son zamanlarda çokça yapılan çalışmalar, yöneldiği konular bakımından benim buradaki çalışmama yakındır, ancak öyle olsa bile, betimlemiş olduğum deneyimler sözcüğün basit anlamıyla duygusal olarak nitelendirilemeyeceğinden, arada tam bir uyum olduğundan söz edilemez. Bir şeyi hissetmek ya da duyumsamaktan, bir *estetik* deneyimi tanımlamanın bir yöntemi olarak söz ettim. Ancak aynı zamanda da araştırdığım –huzur, berraklık vb sözcüklerden oluşan– söz dağarcığının içimdeki bir duyguyu değil de, yapıtın bir niteliğini adlandırmak için kullanıldığını (daha önce de belirttiğim gibi her ne kadar bu duygu duygulanım tepkisine eşlik edebilirse de) göstermeye de büyük çaba harcadım. Daha kesin bir biçimde söylemek gerekirse, bu söz dağarcığı, nesneyle benim onu takdir edişim arasındaki mekânda yer alan, yapıtın sanal bir niteliğini adlandırmak için kullanılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, onu yalnızca yapıtta *hissederiz* –bu onun kendine özgü *estetik* niteliğidir–, çünkü açık bir biçimde bizim içimizdedir. Burada dikkati çekmek istediğim nokta, kendi tepkimin bir özelliğinden çok, sanat yapıtının kendine özgü bir özelliği, onun "sanat-sallığı"dır. Buradaki zorluk ise böyle bir özelliğin yalnızca kendi tepkimin içinde bana görünmesidir.

Buna başka bir açıdan bakmak için giriş bölümünde sorduğum soruya dönelim: "*Estetik* bir deneyim neyle ilgilidir?" Önceki üç bölüm boyunca bu soruyu yanıtlama çabalarım, bilmenin –huzur, ılımlılık vb– farklı ruh durumlarını tanımlama biçimindeydi. Bu ruh durumları kısmen benim tepkimin bir niteliği –duygulara benzemeleri anlamında–, kısmen de sanat yapıtının bir özelliğidir. Benim anladığım anlamda duygulanım deneyimlerinin, bir duyguyu

yaşamak ya da bir duyguya maruz kalmakla aynı şey olmadığının anlaşılması önemlidir: Sanat yapıtı, insanın kendisini üzgün, neşeli, huzurlu ya da başka bir biçimde hissetmesini sağlamaz. Her ne kadar sanat yapıtlarını bu amaçla kullansak da, örneğin her ne kadar ben bu gece Beethoven'ın üç numaralı piyano konçertosunu bildik bir şey hissetmek, diyelim ki coşku duymak için dinlesem de, böyle yaptığımız zaman onlara, en azından terimi şimdiye kadar kullandığım anlamda, *estetik* bakımdan tepki vermeyiz. Giriş bölümünde de belirttiğim gibi, bir duygulanım karşılaşmasını incelemek için duygular iyi bir başlangıç noktası olsa da, bu yalnızca bir *estetik* deneyimin malzemesine ulaşmak için ilerlerken yararlanabileceğimiz bir araçtır.

Öyleyse, benim için günlük yaşamda karşımıza çıkan duygu ile benim kullandığım anlamda duygulanım deneyimi arasında belirli bir mesafe vardır. Bu ayrılık, sanat yapıtlarının uyandırdığı duygularla doğal nesnelerle karşılaştığımızda ortaya çıkan duygular arasındaki farka dikkat çekerek gösterilebilir. Burke'den günümüze kadar estetik üzerine yazılmış literatür genellikle bu iki şeyi birleştirse de, ben onları farklı algılıyorum. İkisi arasındaki temel fark, benim anladığım şekliyle *estetik* deneyimin yalnızca bir sanat yapıtıyla ilgili olabileceği gerçeğinde yatar, çünkü bu deneyim, sanat yapıtının içinde oraya bile bile konmuş bir şeyin bulunduğunu sezmeme yol açar. Sanki bu şey, sanat yapıtı tarafından bilinir de benim onu bulup çıkarmam gereklidir. Dağlar amaçlı bir etkinliğin sonunda oluşmazlar, bu yüzden bir dağa ve bir metne verdiğim tepkilerde benzerlikler olduğunu fark etsem de, dağın benim bulmam gereken bir şeye sahip olduğunu düşünmem: Deneyim kesinlikle benim içimdedir; dünyada bulunan bir nesneyle olan karşılaşmama verdiğim tepkidir. *Estetik* tepkilerle ilgili sorun ise onların da buna benzemekle birlikte tamamen de böyle olmayışıdır. Onlar başka bir şey de hissettirir. Bu beni *estetik* tepkinin radikal tekilliğine geri götürür. Dağ örneğinde, doğal biçimlere verilecek tepkilerin toplumsal uygulamalar yoluyla nasıl kurulduğunu görmek kolaydır ve bu, tepki normlarının ortaya çıkmasına yol açar. Belli biçimlerde tepki göstermemiz ve bu normlara gerektiği gibi uymamız (ya da

duruma göre uymamamız) gerektiğini biliriz. Sanat yapıtlarıyla yaşanan deneyimler, ritüelleşmiş toplumsal âdetler çerçevesinde de yer alırlar; bu âdetler yapıtı nasıl deneyimleyeceğimiz konusunda belirleyici olabilirler – ve belirleyici olurlarsa, sonuçta yaşayacağımız deneyim de doğal biçimlere verdiğimiz tepkilerin tıpatıp aynısı olabilir. Fakat sanat yapıtları için bu durum her zaman ya da tamamıyla geçerli değildir. Kant'ın belirttiği gibi, *estetik* deneyimler öznel *a priori*'ye dayanır; kökten bir biçimde tekildirler.

Tekillik böyle deneyimlerin öznel doğasından kaynaklanır; bu deneyimler radikaldir, çünkü algılayan kişiye hem evrensel hem de gerekli görünen yargılamalara yol açar. Deneyim benim için tektir, ancak benim düşündüğüm gibi düşünmek zorunda olan bir topluluğun üyesi olduğum düşüncesiyle sarmalanmıştır. Bu, kesinlikle *estetik* deneyimin bildiği şeylerden biridir, bu yüzden bir dereceye kadar sanat yapıtlarının bize sağladığı kendine özgü bir "bilgi" olarak adlandırılabilir. Ama sanat eserleri bundan fazlasını yapar. Her bir deneyim, hem her bir izleyici, hem de her bir yapıt için tekildir. *Estetik* bir deneyim kendi tekilliğinin ürünüdür. Bu yüzden farklı bir sanat yapıtıyla her karşılaşmamda tekrar tekrar yinelenen *tek bir estetik* deneyime sahip değilim. Tepki, nesnedeki "sanat" unsurunun kendine özgülüğü tarafından belirlenir. Bu gözlem, sanat yapıtının farklı yönleri –yapılmış olduğu malzeme, toplumsal ya da politik açıklamalar vb– "sanat-sallık" çatısı altında birleştirildiği zaman ortaya çıkan karışıklığı gidermek amacındadır. Örneğin bir sandalye alıp onu sanatsal bir bağlama –diyelim bir müzeye– yerleştirdiğimde "sanat" unsuru, nesneyi böyle bir bağlama yerleştirme etkinliğinin içinde yatmaktadır. Böyle bir yapıtı yaratmaktır bu. Sonra eğer aynı bağlama bir elektrik süpürgesi koyarsam, her bakımdan aynı niyetlerle ve amaçlarla "aynı" yapıtı yaratmış olurum. Burada benim *estetik* tepkim ki anımsayın sanat unsuruna verilen bir tepkiydi, aynı ya da birbirine çok yakın olacaktır. Diğer yandan estetik olmayan tepkim büyük olasılıkla sandalyelerle elektrik süpürgeleri arasındaki farklarla –farklı işlevleri, toplumsal anlamları, üretimleri sırasında kullanılan becerilerle bağlantılar vb– meşgul olacaktır. O zaman dikkat çekmek istediğim nokta, *estetik* tepkile-

rimizin kendine özgülükleridir ve bunlar kesinlikle, bir duygulanım tepkisinin maddeselliği aracılığıyla karşılaştığımız "sanat-sallık"taki farklılıklara bağlıdır.

Şimdi kendi karşılaşmalarımın sunulduğu biçime dönmek istiyorum. Her ne kadar betimlenen şey sonradan yeni açıklamalar gerektirse de üç yapıtla ilgili tartışmamın betimleme şeklinde ilerlediği açık ve nettir. Betimlemenin dili, betimlediği nesneleri, tarafsız bir biçimde renklendiren ya da giydiren "saf" bir biçime ulaşmayı amaçlayabilir. Değer yargılarından arınmış böyle bir betimleme dili, elbette olsa olsa yalnızca bir amaçtır: En yalın betimleyici ifade bile değerlendirici kıstakları kodlar. Bu yüzden, bunu daha somutlaştırmak için Gould'un *Goldberg*'iyle olan duygulanım karşılaşmamı betimleme girişimlerim, bir dizi dolaylı değerlendirici tutum ve düşüncelerle sarmalanmış olarak sunulmuştur. Ancak tarafsız bir betimleme dili olabilseydi bile, benim berraklıkla ilgili açıklamam diyelim ki başka bir dinleyiciyi bu niteliğin Gould'un Bach'ın müziğini yorumlayışında bulunduğuna inandırmış olsaydı bile, yine de bu, böyle bir dinleyicinin aynı duygulanım deneyimini yaşayacağı anlamına gelmezdi. Diğer bir deyişle, başkalarına, yapıtın onların gözden kaçırmış olabilecekleri özelliklerini, tıpkı onların bana atladığım yerleri gösterebilecekleri gibi gösterebilsem de, elimden gelenin en iyisi bu nitelikleri göstererek onların benim duygulanım tepkimin içeriğini algılamalarını *umut* etmektir. Ama asıl güçlük, bu tür özellikleri göstererek ne benzer bir tepkiyi ne de değer yargısını *zorunlu* kılamayışımdır. Estetik üzerine yazan bazı yazarlara göre bu, betimleyici ifadelerin sanki motivasyonları yokmuş gibi ele alınması yanlışına dikkat çeker. Bu bakış açısına göre herhangi bir betimleyici ifade öncül bir değerlendirmeye işlevsel yönden bağlıdır ve dahası, değerlendirme doğrulama amaçlı bir betimlemeye indirgenemez, çünkü adil ve doğru bir ifade olarak betimlemeyle hemfikir olunabilir, ancak yine de özdeş bir değerlendirmeye varılmayabilir.

Bu sorun, estetiğin Kantçı çözümlemesinde yer alan "yargı" teriminin belirsiz doğasından kaynaklanır. Terim, bir yandan fark gözetme anlamı taşırken, diğer yandan kuralları kavrayarak şeyleri

anlama yollarından birine gönderme yapar. Kant buna "içerme" der; yargı "yasaları içerme yetisidir". Bu nedenle "estetik yargı" hakkında konuşulurken çoğu kez bu iki anlamın birden geçerli olup olmadığı açık değildir. Başka bir sorun da, Kant'ın estetik yargının kavramsal olmayan temeli hakkındaki savından kaynaklanır. Bu, terimin ikinci anlamıyla ilişkili olabilir, ancak öncül bir kavrama dayanmıyorlarsa, fark gözetme anlamındaki yargılara nasıl varılabileceğini görmek çok zordur. Bir kez daha *estetik* çelişki kendisini gösterir. *Estetik* hem kavramsaldır hem değildir, hem tekil hem evrenseldir, hem değerlendirici hem de betimleyicidir. Ne var ki ben bu zorlukları ve çelişkileri, *estetik* kategorisinin kendine özgü doğasını sınırlandırma girişimlerinden başka bir şey olarak görmüyorum. İşte tam da bu çelişki ve zorlukların daha derinlemesine araştırılması ve irdelenmesi gerekir.

Böylece duygulanım karşılaşmasının tekilliğini kabul ediyor ve bana özel olması anlamında öznelliğini biliyorum; aynı zamanda deneyimle ilgili (ve dolayısıyla yapıtla ilgili) fark gözetme anlamında bir yargıya da varıyorum. Bu yargı bana *doğru* gibi geliyor; sanki benim yapıtta gördüğümü başka bir izleyici, okur ya da dinleyici de görebilecek ve böylece benzer bir değerlendirmeye varacakmış gibi hissettiriyor. Bu adeta "*estetik* yargı" kavramının grameridir. Bunun sonucu olarak, deneyimin maddesi ya da malzemesi benim içimde değil, yapıtın içindedir ve bundan dolayı başkaları tarafından da ulaşılabilirdir. Bu yüzden ben farklı *estetik* deneyimler yaşayabiliyorum. Yeni ve farklı sanat yapıtlarıyla karşı karşıya gelerek –ya da unuttuğum veya yanlış değerlendirdiğim, hatta çok iyi bildiğim ama yeni ve farklı biçimlerde yaklaştığım bazı yapıtlarla yeniden karşılaşarak– hayranlık anlarını arıyorum, bu anları yüreklendiriyor ve arturıyorum.

Bana öyle geliyor ki yaşanan her *estetik* deneyim bir diğerini besler. Böylece *estetik* deneyimleri daha iyi anlayacağım demek değildir bu, ancak onları deneyimleme olasılığını artırabilirim. En önemlisi, böyle deneyimlerin nasıl hissettirdiğini ya da beni nasıl etkilediğini daha kolay anlamaya başlayabilirim. Bunu söylerken yine de karşılaştığım tüm sanat yapıtlarının teker teker bana aynı

soruyu sorduğunu biliyorum: *Bu* sanatı kabullenmeye nasıl hazırlanabilirim; kendimi nasıl *bu* yapıtı kabullenmeye hazır kılabilirim? Burada *estetik* deneyimin radikal tekilliğine geri dönülür; yaşadığımız estetik deneyimler bizi kusursuzluğa ulaştırmaz. Bir sanat yapıtıyla ne zaman yüzleşsem, bir metne, resme ya da müzik parçasına kendimi açma sürecinin getireceği riskleri de düşünmeye başlamak zorundayım. Yapıtın bilme yöntemiyle yakınlaşmak istiyorsam, önümdeki belirsizliklere karşı çelik gibi sert durmam gerekir. Basit bir anlamda, ne kadar uygulama yapsam ya da eğitim alsam da burada bana bir yarar sağlamayacaktır. Yani *estetik*'in kavramsal yapısının çelişkili doğası, zaman içinde ve gerekli riskleri alarak yakınlaşmakta olduğum (bu kendimi rahat hissettiğim anlamına gelmiyor) sanat yapıtlarıyla gerçekleşen tekrar tekrar karşılaşmalarım yoluyla bir kez daha kendisini hissettiriyor. Bu risklerden bir tanesi de, *estetik* bir deneyim aracılığıyla değişime uğrama olasılığıdır ve kayda değer ölçüde kaygı uyandıran bir sonuçtur. Belki de bu durum, derin *estetik* deneyimlerin nadiren yaşanmasının nedenini, en azından bana, açıklamaktadır.

En derin *estetik* deneyimler, dünyayı algılama şeklimizi değiştirirler. Bu değişim bazen çok küçük, bazen çok büyük orandadır. İçimizde, *estetik* deneyimle birlikte gelen birtakım farklı duyumlar –neşe, korku, dehşet– uyandırırlar. Ama bu duyumlar, hayranlığın içinde kaybolmanın verdiği farklı, esrarengiz zevklerle karıştırılmamalıdır. Marc Quinn'in *Self*'ine yeniden dönmeden önce, bu zevkin doğasını kısaca incelemek istiyorum.

Hayranlık durumu, bizleri rahatsız edip huzurumuzu kaçırabilecek olan huşudan daha hoşgörülüdür, ancak ve tüm benlik duygusunu silip süpürecekmiş gibi görünen kendinden geçme kadar bilinçli bir durum değildir. Hayranlık, bazı şeyleri anlamak olanaksız hale geldiğinde sığınabileceğimiz boş bir delik gibidir. Rahatlık ya da güvenlik duygusunun bir tortusunu taşır. Hayranlık, çoğu kez bir belirti ya da başlangıç olarak kendisine eşlik eden şaşkınlıktan farklıdır. Burada önemli bir fark vardır; hayranlık duygusunun *içinde* ka-

labilirim, içinde var olabilirim, fakat şaşkınlığın yapısal oluşumu, bu duygunun neredeyse ortaya çıkar çıkmaz yok olmasını gerektirir. Hayranlığın tanımlanabilir bir mimarisi vardır; içinde büyülenme ve meraktan çıkıp beğeni aracılığıyla en alt düzeylerdeki adeta uyuşukluk ya da sersemlik bölümlerine geçerek –bu hayranlığın bittiği andır, büyülenmenin tüm enerjisinin tükendiği andır–yaşadığımız, değişik odalardan oluşur.

Şaşkınlık, sanatın bende uyandırdığı duygulanım tepkilerinin çok tekrarlanan bir unsurudur, ancak yapıtla ilgili deneyimim bu tepkiyle sınırlı kalırsa ilgimi çok çabuk kaybederim: Şaşkınlık genellikle daha zorlayıcı olan hayranlık gibi bir duyguya dönüşmekte başarısız olur. Bu yüzden şok edici sanat yapıtları, yaratıcıları böyle bir tepkiyi kışkırtmak için yola çıksınlar ya da çıkmasınlar, bizlere zayıf *estetik* deneyimler sağlar: Aniden yarı yolda bırakılırız, yeni ve hazırlıksız olduğumuz bir şeyle yüz yüze geliriz, ama er ya da geç (ve çoğu zaman da çok erken) yeni olana uyum sağlamanın ve şokun gücünü önemsiz kılmanın yolunu kolaylıkla buluruz. Dahası, genellikle bir şey ilk başta ne kadar şok ediciyse, uyum süreci de o kadar hızlı ve kolay olur. Wordsworth bunun için daha uzun, iyi bir deyim kullanır; buna, "hafif şaşkınlığın şoku" der ve şaşkınlık ne kadar hafif olursa, genellikle şok o kadar uzun sürer. Bana göre bu duyumu davet eden sanat yapıtları, beni şaşırtarak işe başlayıp, daha sonra bambaşka bir şeye yönelten, örneğin hayran bırakan yapıtlara oranla çoğu kez daha az zorlayıcı ya da ilginçtir. Çağdaş görsel sanatın pek çok örneği belleklere kazınacak denli şok edici olabilir: 1998'de Royal Academy "Sensation" [Seziş] gösterisinde sergilenen Saatchi Koleksiyonu'ndaki pek çok yapıt şaşkınlığın nasıl havasının söndüğüne, çekiciliğini yitirdiğine ve şok olmanın bildik duyumu içinde eridiğine iyi birer örnek olabilir – insan bedeninin biçimini bozarak cinsel organların yerini değiştiren Chapman kardeşlerin heykelleri akla geliyor. Sergilenen yapıtların çoğunda benzer yapıdaki tepkinin sıklıkla yinelenmesi yüzünden, bu gösteriye olan ilgimi hızla kaybetmiştim.

Adam Smith, kendimizi yeni ile bildik olanı uzlaştıramaz bir durumda bulursak, şaşkınlığın bizi hayranlığa götürebileceğinden

söz etmiştir, ama bir kez daha şaşkınlık ne kadar hafif olursa uzlaşmak o kadar zor olacaktır. Hayranlık estetik bir durumdur, yalnızca dikkati bir şekilde dağıtabilmek için aklı tümüyle işgal eder. Hayranlıktan soluğu kesilmek bir dikkatsizlik biçimidir. Kendimi hayran kalmış bir durumda bulduğumda, orada kalmaya, o durumda kıpırdamadan durmaya, beklentinin ya da rahatlama anının başlamasını bilerek ertelemeye çabalarım. Tüm dikkatimi verdiğim halde bu yoğunlaşmanın kaynağına dokunamadığımı, farkındalık ve yüksek bir algılama durumunda olduğum halde odaklanamadığımı duyumsarım. Sanki benliğim neredeyse tutarlılık ya da kesinlikten uzaklaşmıştır. Hayranlık durumu, amaç veya nesneden yoksun bir tür derin düşünceyle izleme hali, dikkat eden dikkatsizlik durumunda kalıştır; aynı zamanda hem tüm dikkatimi veririm hem de dikkatim dağılır. Bu şekilde bir hayretten dilin tutulması durumu, hayranlığa yol açan nesnenin karşısında yetersizlik duygusuna neden olabilir, sanki algılama güçlerimin sınırlarını fark etmeye zorlanıyormuşum gibidir. Ancak bu duygu da çoğunlukla yerini, benliğin yoğunlaşan mevcudiyetine bırakır. Hayranlık durumu, o zaman, aynı anda hem zorlayıcı hem de güçten düşürücüdür: Beni daha fazlasını istemeye iter, ama o an geçtikten sonra da hafif rahatlarım. Büyük sanat yapıtları karşısında büyülenmemizin, bilmenin bu hem iten hem de çeken durumundan kaynaklandığına eminim. Hem *estetik* izleme ve düşünmenin gizemli güçlerini ister ya da ararız hem de aynı zamanda hayranlık anında açığa çıkabilecek olan şeyler hakkında hafif kaygı duyarız. Başka bir deyişle, biraz zaman ve çabayla (ya da bazen yalnızca şans eseri) üzerine titrediğimiz sanat yapıtlarının özüne inebileceğimizden eminizdir, ama hiçbir zaman bildikleri şeyi tamamen teslim etmeyecekleri için üzerlerine titrediğimizi de biliriz.

Estetik deneyimi diğer deneyim biçimlerinden farklı kılan şey onun günlük, sıradan olandan mutlak olarak ayrılmasıdır. Yine de tuhaf bir biçimde, alışılmış olana dikkat etmeme durumu, duygulanım deneyimiyle ilgilidir; hayranlık, söylediğim gibi, bir çeşit dikkat dağınıklığıdır. Aynı zamanda, sanki bilgiden önce geliyormuş gibi duyumsanır, çünkü Sokrates'in belirttiği gibi hayranlığın birin-

cil motivasyonu bilgisizliğin kabul edilmesidir. Hayranlık bizden bilmediklerimizi ya da hiçbir zaman bilemeyeceklerimizi, bilginin sınırlarını kabullenmemizi ister. Öyleyse bu, dünyayla ya da olguların durumuyla ilgili kesin gerçeklere ya da doğrulara götürmeyen, farklı bir bilgi türü, bir bilme biçimidir. Bu, âşık olduğumuz zamanlardaki gibi, bildiğimizi bildiğimiz her şeyi renklendiren bir ruh hali, dünyayla ve kişinin kendi benliğiyle birlikte olması durumudur. Bu zaman zaman, elbette mucizebilim [*thaumatology*], yani harikalar ve mucizelerle ilgilenen bilim ya da öğreti gibi görünebilir.

Sonuç olarak, bu kitaba başlarken yer verdiğim yapıta, "Sensation" gösterisinde sergilenen bir heykele dönmek istiyorum: Marc Quinn'in *Self*'ine. Daha önce belirttiğim gibi, başka hiçbir yapıt, sanatçının kendi kanından yaptığı bu olağanüstü güzellikteki döküm kadar beni etkilememiştir. Kendi tepkimde, hem düşünselleştirmenin soğuk duygusunu fark ediyor –bu yapıt ölümlülük, AIDS çağında sanat yapmak, sanatın zamana karşı mücadelesinin boşunalığı ile "ilgili"dir– hem de güzelliğin varlığı karşısında daha içsel, daha doğal bir varoluş duyumunu hissediyorum. Bazen, gözyaşları, belki de kandan gözyaşları, yapıtın soğuk görkemine verilebilecek en uygun tepkiymiş gibi geliyor. *Self* biçimsel olarak bir heykelin, aslında her ne şekilde yapılırsa yapılsın, bir sanat yapıtının olabileceği ölçüde kusursuz. Zamanın içindeki varlığını, yalnızca kendi elektromekanik yaşam bağı, yani kanı katı halde tutan soğutma birimi sayesinde sürdürüyor. Bu teknoloji bile başın "yıpranma"sına engel olamayıp, klasik bir bronz heykelin yüzeyindeki tabaka gibi sadece nesnenin dokunaklı görüntüsüne katkıda bulunuyor.

Ancak en sonunda bu sanata hayranlığı oluşturan ya da içeren şey, yapıtın anlamsal içeriği değildir; onun bilen kırılganlığıdır. Her ne kadar nesnenin maddeselliğinin belli yanları ilgimi çekip, merakımı uyandırsa da, onun gerçek anlamdaki kırılabilirliğinden söz etmiyorum burada. Bu nesneye dokunmak, onun ısısını hissetmek, kanın kokusunu almak istiyorum. Elbette ki tepkimdeki fiziksel ya-

nı hissediyorum – neredeyse beden kendi kurallarıyla kendi adına tepki veriyormuş gibi. Bu yüzden, bir an deri ve kemiklerin yokluğunun şiddetle farkına varıyorum –sanki önümde duran kafanın derisi yüzülmüş gibi geliyor– diğer bir anda ise sanatçının duruşu, heykeli ya da dökümü bir biçim olarak idealize eden bir dizi yankılanmayı benimsemiş gibi görünüyor. Böyle anlarda *Self*'i, yontma ya da döküm yöntemiyle yapılan eserlerin tarihçesinde görmek istiyorum: Giacometti'nin başlarının sarp haşinliği ya da Gaudier Breszka'nın papaz başında bulduğum şekil ve biçimin basit saflığı ya da Henry Moore'un göz kamaştırıcı konturlarla insan vücudunun morfolojik biçimini değiştirmesi aklıma geliyor. Bunu yaptığımda, donmuş kan farklı malzeme biçimlerine, bronz ya da taşa dönüşmüş gibi geliyor. Sonra kendimi sanatçının tavrını anlamaya çalışırken buluyorum, eğer buna gerçek anlamda bir tavır denebilirse. Bu, Shelley'nin şiirindeki gibi "soğuk iradedeki küçümseme", sanatın soğuk ama sonuçta kuru bir zaferi mi, zamana karşı verilen eninde sonunda kaybedilecek mücadele mi? Ya da bu yenilgi karşısında, yani zamanı geldiğinde herkesin insanlığın elverdiği ölçüde bir incelikle tek başına olduğu gerçeğini kabullenmekten başka bir şey yapamayacağı bilgisi karşısında bir vazgeçme, ılımlı olma durumu mudur?

Bazen bu, dua eden birinin duruşuna benzer ve böyle hissettiğim zaman içimde buna karşılık gelen bir duygu uyanır: dua etmenin verdiği sakin, içedönük heyecan duygusu. Ama sonra bu duruş yeniden cansız, anlayışın yaşama gücü veren desteğinden yoksunmuş gibi görünür. Önümde hareketsiz, donmuş, hem kör hem sağır, başka türlü bilmenin karanlık, içsel gizeminin bir anımsatıcısı, önermesel bilgiye direncin ıssız bir ileri karakolu, yani sanatın olağanüstülüğünün bir anıtı olarak durur.

Ancak bu yolun sonuna geldiğimde bulduğum duygu saygınlıktır: İnsan olmanın ölümlü doğasını cesaretle karşılarım. Bu yapıt bana derin bir biçimde, saygınlığın değerini, yalnızlığı kabullenmenin yavaş ama sonunda çarpıcı bir biçimde gerçekleşmesini öğretir. Daha sonra bütün bunların ardında ya da yanı başında kırılganlığı duyarım: Buna *estetik* tepkimin bilişsel unsuru diyebiliriz. Bu du-

rum neden bu heykel karşısında derinden etkilendiğimi anlamama yardımcı olur: Onun kırılganlığı, oldukça açık bir biçimde, sanatın harikalığının yaralanmaya açık olmasıyla, yavaş yavaş yitip gitmesiyle, bilgiyi yalnızca ben bilebilirmişim gibi kendime saklama duygumla ve bununla birlikte paylaşılmış bir bilgiyi barındırma yönündeki baskıyı hissetmeyle aynı anda yankılanır. Bu noktada, kendimi, yalnızlığın kabullenilmesi sonucu ortaya çıkan hayranlığa, en azından onaylama anlamında, yakın hissederim. Bunu, *Self*'in varlığında, sanat beni hangi derinliğe kadar götürebilirse o derinliğe kadar bilirim.

Kaynaklar

1. Bölüm: Giriş: Estetik Deneyim

Estetik üzerine yazılmış genel literatür çok geniştir. Bence başlangıç için en güncel çalışma Noel Carrol'ın *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (Londra: Routledge, 1999) adlı yapıtıdır. Ancak aynı zamanda George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1997); George Dickie, *The Century of Taste* (Oxford: Oxford University Press, 1996) ve Peter Kivy, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997) referanslı yapıtlar da okunabilir.

Profesyonel felsefe literatürü de aynı derecede geniştir ama Stephen Davis tarafından yakın zamanda yazılmış *Definitions of Art* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991) konu üstüne daha fazla okuma yapmak için iyi bir başlangıç noktası sayılabilecek uzun bir bibliyografya içermektedir. Robert Stecker'in *Artworks: Definition, Meaning, Value* kitabı da okunabilir.

Tüm bir bibliyografik deneme Kant'ın *Critique of Judgment*'ı üzerine yazılmış literatürü gereğince yansıtamayacaktır. Aşağıdaki güncel yayınları oldukça yararlı ve fikir verici buldum: Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996); Gerard Genette, *The Aesthetic Relation* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999) ve Jean Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000).

2. Bölüm: Dinginlik

Newman üzerine yazılmış literatürün çoğu sergi kataloglarında yer almaktadır ve aşağıdaki çalışmaları içermektedir: Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (New York: The Museum of Modern Art, 1971); Yves-Alain Bois, *Barnett Newman: Paintings* (New York: The Pace Gallery, 1988); Harold Rosenberg, *Barnett Newman* (New York: Harry N. Abrams, 1978); *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman* (New York: The Pace Gallery, 1944).
Newman'ın yazılarından bir seçki *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (New York: Knopf, 1990) adlı kitapta toplanmıştır.

3. Bölüm: Berraklık

Gould üzerine yapılan çalışmaların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Örneğin Otto Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations* (Londra: Octopus, 1990); Edward Said, *Musical Elaboration* (New York: Columbia University Press, 1991); Kevin Bazzana, *Glenn Gould: The Performer in the Work* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1997); Peter F. Ostwald, *Glenn Gould: Ecstasy and Tragedy of Genius* (New York: W.W. Norton and Company, 1997) görülebilir.
Gould'un yazıları ve söyleşileri *The Glenn Gould Reader*, yay. haz. Tim Page (New York: Knopf, 1984) ve Jonathan Cott, *Conversations with Glenn Gould* (Boston: Little, Brown and Company, 1984) adlı kaynaklarda yayımlanmıştır. *Glenn Gould: Selected Letters*'da (yay. haz. ve der. John P.L. Roberts ve Ghyslaine Guertin [Toronto: Oxford University Press, 1992]) bazı mektupları yer almıştır.
Bach üzerine yazılmış çok geniş bir literatür vardır; *The Cambridge Companion to Bach* (yay. haz. John Butt [Cambridge: Cambridge University Press, 1997]) adlı yapıt iyi bir rehberdir.

4. Bölüm: Ilımlılık

Wordsworth üzerine geniş kapsamlı bir ikincil literatür vardır. *An Annotated Critical Bibliography of William Wordsworth* (yay. haz. Keith Hanley, yard. David Barron [Londra: Prentice Hall, 1995]) adlı yapıt, güncel bir rehberdir. Bu literatürde bulunabilecek, *We Are Seven* ile ilgili pek çok tartışmadan birini, kendi tartışmamı kaleme almadan önce okumuş olmayı dilerdim: Francis Ferguson'un *Solitude and the Sublime* (Londra: Routledge, 1992).

Dizin

A

Achilles [Akhilleus] 61
açık kavram 22
Adorno, Theodor 24
Argos 59
Arts Students League [Sanat Öğrencileri Birliği] 33

B

Bach, J. S. 30, 73, 75, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 140
Baumgarten 17
Beethoven, Ludwig van 73, 82, 138
Black over Reds [Kırmızılar Üstünde Siyah] 62
Brahms, Johannes 82
Brendel, Alfred 78, 79
Breszka, Gaudier 146
Burke, Edmund 52, 138

C

Cage 68
Cathedra 51, 60, 61
Cavell, Stanley 105
Chapman 143
Clothespin, Philadelphia 46

D

Dante, Alighieri 38
Delaunay, Robert 42
dikkat 14, 16, 20, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 32, 37, 40, 43, 45, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 81, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 111, 112, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 136, 137, 138, 140, 144
dikkatsizlik 67, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 85, 87, 90, 92, 93, 99, 144
Dionysius 59
Dufrenne, Mikel 24
duygulanım deneyimi 16, 19, 20, 26, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 67, 79, 88, 94, 101, 103, 104, 112, 120, 123, 131, 134, 137, 138, 140, 144
duygulanım tepkisi 15, 20, 21, 26, 27, 29, 32, 35, 36, 37, 41, 45, 61, 62, 63, 67, 73, 75, 94, 100, 105, 113, 123, 127, 137, 140

E

Eliot, T. S. 38
Emerson 112
Empson, William 127
estetik algılama 21, 137
estetik değer 28, 29
estetik deneyim 13, 15, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 35, 38, 62, 63, 87, 126, 127, 132, 133, 134, 135,

136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144
estetik kuram 18, 19
estetik tepki 24, 63, 100, 101, 134, 138, 139, 146
estetik yargı 18, 21, 22, 141

F
Fenwick, Isabella 122, 125
Francesca, Piero della 60
Freud, Sigmund 134
Friedrich, Otto 73

G
Gadamer, Hans Georg 24
Gavrilov, Andrey 93, 97
Genette, Gérard 24
Giacometti 146
Gibbons, Orlando 84
Glenn Gould Music and Mind 73
Glenn Gould: A Life in Variations 73
Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius 73
Goldberg Variations [Goldberg Varyasyonları] 30, 85, 86, 90
Gottlieb 54
Gould, Glenn 31, 34, 64, 67, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 82-99, 140
Greenberg, Clement 62, 135

H
Hartman, Geoffrey 111
Haydn, Josef 86, 87, 94
Hegel, G. W. F. 52
Heidegger 70
Helicopter Quartet 65
Hogarth, William 48
Holbein, Hans 46
Hudson, Andrew 46
Hughes, Robert 42, 43, 45

I-J
Impromptus [Doğaçlamalar] 78
Jarret, Keith 85

K
Kant, Immanuel 17, 18, 21, 22, 52, 139, 140, 141
Kübizm 42

L
Las Meninas [Nedimeler] 48
Leger, Fernand 42
Liszt, Franz 82
locus classicus 48
Longinus 52
Lyrical Ballads [Lirik Baladlar] 111, 119, 121

M
Madonna del Parto 60
Merleau-Ponty, Maurice, 24
Michelangelo, Buonarroti 37, 46, 52
Mondrian, Piet 42
Monk, Thelonious 80
Moore, Henry 146
Mozart, Amadeus 73, 83, 84, 85, 94
Musical Elaborations 73

N
New York Modern Sanatlar Müzesi 38, 39, 57, 58
New York Okulu 42, 53, 61
Newman, Barnett 30, 31, 33, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63

O
Oldenburg, Claes 46
Onement I 34, 52, 53
Ostwald, Peter F. 73

P
Payzant, Geoffrey 73
Pietà 37
Pollock, Jackson 54, 58, 61, 80, 81
Practical Criticism 27

Q-R

Quinn, Marc 13, 31, 142, 145
Red, Brown, and Black [Kırmızı, Kahverengi ve Siyah] 39
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 50
Richards, I.A. 27
Rosenberg, Harold 40
Rothko, Mark 39, 40, 54, 59, 60, 62
Royal Academy 143

S

Said, Edward 73, 84
sanat felsefesi 18
Schiff, Andras 88, 97
Schubert, Franz 78
Seckler, Dorothy Gees 57
Self [Kendi] 145, 146, 147
Shakespeare, William 38
Shelley 146
Shoenberg, Arnold 84
Shusterman, Richard 24
Smith, Adam 143
Solitary Reaper [Yalnız Orakçı] 128
Still, Clyfford 54
Stockhausen, Karlheinz 65
suskunluk 15, 16, 29, 30, 40, 135
suskunluk tepkisi 15, 16
Sylvester, Davis 55

T

The Prelude [Prelüd] 110, 129
The Structure of Complex Words [Karmaşık Sözcüklerin Yapısı] 127
The Well Tempered Clavier [İyi Ayarlanmış Klavye] 91
Tintern Abbey [Tintern Manastırı] 128
Tureck, Rosalyn 91, 95, 97
Tyner, McCoy 78

V

Velázquez, Diego Rodrigez de Silva 48
Vir Heroicus Sublimis [Kahraman Yüce İnsan] 31, 33, 38, 41, 45, 46, 49, 50, 51, 55, 56, 57-63

W

We Are Seven 31, 119
Weitz, Morris 22
Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV [Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden IV] 61
Wittgenstein, Ludwig 26, 121, 125
Wordsworth 14, 30, 31, 100, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 143

Y

Yargı Gücünün Eleştirisi 19

Sanatın yalnızca bir politika ya da ideolojinin kılık değiştirmiş biçimi olduğunu veya basit bir biçimde insanları eğlendirmekten, onlara hoşça zaman geçirtmekten öte bir anlamı olmadığını ileri süren yorumlar güncelliklerini korumaktadır. Ancak sanat dünyasında, özellikle son yirmi yılda "estetik-sanat" ilişkisiyle ilgili yapılan tartışmalar da oldukça yaygın hale gelmiştir. Estetik ve sanat arasında varlığına inanılan karşılıklı çekimin gücüne dair çok çeşitli görüşler ortaya atılmaktadır. Bu kitap, sanat yapıtıyla karşılaşmanın estetik doğası üzerine yapılan bir keşif serüvenine cesurca yelken açıyor. Akademisyen ve yazar Peter de Bolla, üç farklı alanda üretilmiş üç farklı sanat yapıtından (Barnett Newman'dan çağdaş resim, Glenn Gould'dan klasik müzik ve William Wordsworth'ten lirik şiir örneklerinden) ve onlarla yaşadığı deneyimlerden yola çıkıyor. Bu deneyimlerin, bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kalındığı zaman ortaya çıkan duygulanımların, verilen tepkilerin ortak yönlerini nesnel temellere dayandırarak sözcüklere dökülüyor ve imkânsız gibi görünen bir şeyi başarıyor. Böylece bizleri sanatın harikalığı, onu deneyimlemenin, duyumsamanın mucizevi dinamikleri üzerine derinliğine düşünmeye sevk ediyor. Böylece sanatın kendi dünyamızdaki yerini yeniden sorgulamaya başlıyoruz.

Sanat ve Estetik, estetik deneyimin biricikliği üzerine yapılmış olağanüstü bir tartışma; etkileyici betimlemelerle dolu, rafine, duygusallıktan uzak ve özgün bir çalışma. Sessizliğin sesini duyabilmek, sanat ve estetiğin tutkulu ilişkisini anlayabilmek istiyorsanız sanatın harika evrenine yapacağınız bu yolculukta yanınızda bulunması gereken bir kitap. İyi Yolculuklar...

Peter de Bolla estetik deneyimin eşsizliğini sıradışı bir tarzda tartışıyor (...) *Sanat ve Estetik* adlı kitap, ince elenmiş, ikna edici, aşırı duygusallık ve yapmacıklıktan uzak bir metin – gerçekçi, doğrudan ve orijinal.

Edward Said

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-464-8