JOHN CAREY **SANAT NEYE YARAR?**

JOHN CAREY

Sanat Neye Yarar?

TÜRKÇESİ ORHAN DÜZ



vb.
SANAT
vb.
VAKIFBANK KÜLTÜR YAYINLARI

SANAT NEYE YARAR?

JOHN CAREY

VakıfBank Kültür Yayınları: 0054
Sanat: 006

SANAT NEYE YARAR?
JOHN CAREY

Özgün adı
What Good Are The Arts?
Türkçesi
Orhan Düz

Genel Yayın Yönetmeni
Dr. Hüseyin Yorulmaz

Yayın Müdürü
Dr. Hasan Aksakal

Tasarım ve Yayın Kimliği
Bülent Erkmen

Kapak Görseli
Faruk Özcan

Kitap Editörü
Dr. Erdem İlgi Akter

Sayfa Uygulama
Faruk Özcan

Son Okuma
Ali Şimşek

VakıfBank Kültür Yayınları
Büyükdere Caddesi
No: 97 – Kat 4
Şişli 34394 İstanbul
Telefon: 0 212 354 5730
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2020
© John Carey, 2005

ISBN 978-605-7947-48-2

Kitabın Türkçe yayın hakları AnatoliaLit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla VakıfBank Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Baskı
Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4, Çağlayan Mahallesi,
34403 Kağıthane, İstanbul
Telefon: 0 212 295 86 01
Sertifika No: 45354

1. Baskı: Haziran 2020

SANAT NEYE YARAR?

JOHN CAREY

TÜRKÇESİ

ORHAN DÜZ



JOHN CAREY

5 Nisan 1934, Londra doğumlu İngiliz edebiyat eleştirmeni John Carey, Oxford Üniversitesinde yıllarca edebiyat profesörü olarak çalışmış; *Sunday Times*, *BBC Radio 4* gibi mecralarda kültür eleştirmeni olarak pek çok yayın yapmıştır. "Yüksek kültür"ün seçkinciliğine karşı eleştirel yaklaşımıyla tanınan Carey'in yayımlanmış birçok kitabı arasında, A Little History of Poetry (Yale University Press, 2020), *William Golding: The Man Who Wrote* "Lord of the Flies" (Faber & Faber, 2009), *What Good Are the Arts* (Faber & Faber, 2005), *The Intellectuals and the Masses* (Faber & Faber, 1992; Chicago Review Press, 2005) öne çıkmaktadır.

ORHAN DÜZ

2000 yılında Boğaziçi Üniversitesi Moleküler Biyoloji ve Genetik Bölümünden mezun oldu. *Yarın Çok Güzel Olacak Mı?* ve *Unutulmayan Film Replikleri* gibi derleme kitaplarının yanı sıra çok sayıda çevirisi var. Halen İstanbul'da yaşıyor ve kitap çevirmenliğine devam ediyor.

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler
006

Giriş
008

Birinci Kısım
014

I. Bölüm
Sanat Eseri Nedir?
015

II. Bölüm
"Yüksek" Sanat Üstün müdür?
056

III. Bölüm
Bilim İmdadımıza Yetişebilir mi?
103

IV. Bölüm
Sanat Bizi Daha İyi İnsanlar Yapar mı?
144

V. Bölüm
Sanat Bir Din Olabilir mi?
197

İkinci Kısım
Edebiyatın Gerekliliği
244

VI. Bölüm
Edebiyat ve Eleştirel Zekâ
245

VII. Bölüm
Yaratıcı Okuma:
Edebiyat ve Belirsizlik
304

Sonsöz
352

Ek Yazı
367

Kaynakça
380

Dizin
389

TEŞEKKÜRLER

Bu kitabın birinci bölümünün ilk taslağı 2004 yılında University College London'da gerçekleşen Northcliffe Konuşmaları kapsamında sunuldu. Beni oraya davet ettikleri için profesör John Sutherland'a, profesör Danny Karlin'e, Dr. Helen Hackett'e ve diğer fakülte üyelerine ve beni coşkuyla karşılayan öğrencilere teşekkürlerimi sunarım.

Yazıları veya konuşmalarıyla bana katkıda bulunan insanların sayısı burada isimlerini tek tek sıralayamayacağım kadar çok, ama özellikle fikirlerinden ve verdikleri cesaretten ötürü Dinah Birch, Robert Ferguson, Peter Hemp, Šárka Kühnová ve Adam Phillips'e şükranlarımı sunuyorum. Onların değerli düşüncelerinden istifade etme şansına sahip oldum. Beş yıl kadar önce daha bu kitap ortada yokken, birlikte yediğimiz bir yemekten sonra Faber'in yayıncısı Julian Loose kitabıma bu ismi koymamı önermişti ve o günden sonra da sabır dolu hoşgörüsüyle bana örnek teşkil etti.

Estetik araştırmada manyetik rezonans görüntüleme tekniğinin imkânları konusundaki fikir alışverişlerimiz dolayısıyla Oxford'daki John Radcliffe Hastanesinden Dr. Joe Devlin ve Manchester Üniversitesinden profesör Matthew

Lamdon Ralph'a minnettarım. Kendi alanlarına yabancı birinin anlayabileceği şekilde bilgiyi sunarken gösterdikleri dostane ilgi sebebiyle takdiri hak ediyorlar.

BBC'den Julia Adamson ve Lore Windemuth, 2004 yılının Kasım ve Aralık aylarında Radio 4 kanalında "Mind Reading" adındaki programı beraber yaparken bazı fikirlerimi açıklığa kavuşturmamı salık verdiler ve bu sayede elinizdeki kitaba katkıda bulundular.

Kitabıma hazırlık babından okumalar yaptığım yıllarda, oğlum Leo Carey, sağ olsun, *The New Yorker* dergisindeki masasına gelen ilgili her Amerikan yayınından beni haberdar etti. Böylece kütüphanelerdeki saatlerimi dolu dolu geçirdim. Keza bitmeyen ilgisi ve özeniyle kitabımın müsveddesini okuyup eleştirilerde bulunan eşim Gill'e de teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

Batı dünyasında insanlar iki buçuk yüzyıldır sanat hakkında abartılı sözler sarf edip durmuştur. Sanatın "kutsal" olduğu, "bizleri Yüce Varlık ile birleştirdiği", "Tanrı'nın yeryüzündeki krallığının görünür tezahürü olduğu", içimize "ruhsal esinler üflediği", "ruhumuzun en yüce yerine sevgi aşıladığı", sıradan hayattan "daha yüksek ve daha sahici bir varoluş" barındırdığı, "ebedi ve sonsuz olanı" ifade ettiği ve "dünyanın en deruni doğasını açığa vurduğu" iddia edilmektedir.[1] Sanata yönelik bu övgüler silsilesi kronolojik olarak Alman idealist düşünür Georg Wilhelm Hegel'den çağdaş Amerikalı eleştirmen Geoffrey Hartman'a kadar uzanan otoritelerin görüşlerini yansıtmaktadır ve ilanihaye çoğaltılabilir.

Sanatı kutsal diye nitelendirme konusunda tereddüt yaşayanlar bile genellikle sanatın belli kirletici etkilere, özellikle para ve cinselliğe kapalı olması gereken kutsal bir alan oluşturduğu kanısındadır. Avustralyalı eleştirmen Robert Hughes, eşitsizlik ve sosyal adaletsizlik yüzünden deliren ressam Van Gogh'un acı dolu tanıklığının ifadesini

1. Hartman s. 155, Holland s. 73, Osborne s. 115, Storr s. 17, 145, Hegel s. i 11, Murdoch s. 83.

yansıtan bir tablosunu bir milyonerin misafir odasında asılı görmenin insanda tiksinti yarattığını söylerken genel bir rahatsızlığı dillendirmektedir.[2] Çoğu kimse için, büyük bir sanat galerisini dolaşmanın keyfi, sergilenen sanat hazineleri kişisel tamahkârlıktan doğan düşlerin ötesinde olduğu için, ekonominin yasalarının sihirli bir şekilde askıya alınmış gibi göründüğü bir mekânda bulunma fikriyle birleşince artar.

Gerçek sanatın ticareti olduğu kadar cinsel uyarılma fikrini de kovması gerektiği, sanat hakkındaki görüşlerin şekillenmeye başladığı 18. yüzyıldan bu yana bir kaide olagelmiştir. Günümüzde internet en çok pornografik görüntüler elde etmek için kullanılıyor; bu da demektir ki, bu görüntüler bugünün dünyasında en çok aranan sanat nesneleridir. Öte yandan biz onları gerçek sanat kategorisinden katı bir şekilde dışlarız ve çocuk pornografisi gibi durumlardaysa yasadışı ilan ederiz. Uygunsuz resimlere bakan insanları hapse gönderme uygulamasını yeniden canlandırdık; bu uygulama İsa veya Bakire Meryem resimlerine sahip olmanın hapse girme, hatta idam edilme gerekçesi sayıldığı Protestan reformunun put kırıcı çılgınlıklarından beri askıdaydı.

Sanat, geleneksel olarak belli deneyim türlerini dışladığı gibi, belli tipteki insanları da dışlayagelmiştir. Sanat üzerine yazanlar, ruhsal yararın çok arzulanır olsa da herkese açık olmadığını vurgulamıştır. Nitekim Schopenhauer şu

2. Hughes (1991) s. 270.

uyarıda bulunmadan edemez: "Her sanat dalının en mükemmel eserleri, dehanın en saygın ürünleri, her zaman duyarsız çoğunluğun aklının ermeyeceği kitaplar olmalı, onların erişimine sunulmamalı ve onlardan fersah fersah uzak tutulmalıdır, tıpkı saray erkânının sıradan insanlara kapalı olması gibi."[3] Aslında bazı sanatseverlere göre tam da bu dışlayıcılık, sanatı cazip kılmaktadır. "Eşitlik köleliktir," diye yazar Fransız romancı Gustave Flaubert ve "bu yüzden sanatı seviyorum," diye ekler.[4] Evrensel eğitimin, Amerikalı avangard sanat eleştirmeni Clement Greenberg'ün deyişiyle, "hakiki kültürel değerlere duyarsız"[5] yarı cahil bir sürü ürettiği ve bu insanların yoz sanat eserlerine olan bayağı talebinin estetik atmosferi kirlettiği yönündeki yakınma 20. yüzyılda yaygınca dillendiriliyordu.

Ne var ki, gerçek sanat eserinin doğru insan üzerinde doğru biçimde işlenmesi durumunda ne tür bir ruhsal etkiye yol açacağı konusu büyük ölçüde es geçilmiştir. Sanatseverlerin diğer insanlara nazaran daha "incelikli duyarlılıklara" sahip olduğu yine sanatseverler tarafından sıkça dile getirilir. Fakat bunu ölçmek zordur. Zekâyı ölçen testler vardır, ama inceliğin nesnel ölçümünü yapmak mümkün değildir ve kısmen bundan dolayı bu alandaki iddialar ve karşı iddialar şiddetli kızgınlıklara yol açmaktadır. *The Civilizing Process* [Uygarlık Süreci] adlı kitabında Norbert Elias, 11. yüzyılda Yunan bir prensesle evlenmiş Venedik

3. Schopenhauer, 3. Kitap, 49. Kısım.
4. Flaubert'ten aktaran Bourdieu s. 576.
5. Greenberg s. i 12.

Dükünü anlatır. Prensesin Bizans çevresinde sofrada çatal kullanmak âdettendir, ama Venedik'te çatal diye bir şey duyulmamıştır. Kadın, iki sivri ucu olan altından çatalı kullanarak yiyeceğini ağzına götürdüğünde korkunç bir cürüm işlemiş olur.[6] Bu aşırı inceliği, doğaya uygun şekilde elleriyle yemek yiyen Venediklilere saygısızlık addedilmiş ve kadıncağız, rahip tarafından ilahi gazapla korkutularak kınanmıştır. Bundan kısa bir süre sonra tiksinç bir hastalığa yakalanmış ve İtalyan ilahiyatçı St. Bonaventure (daha sonra kendisine Papa V. Sixtus tarafından Hıristiyan kilisesinin en ileri gelenlerinden biri payesi verilmiştir) bu hastalığın Tanrı'nın takdiri olduğuna hükmetmekte hiç tereddüt etmemiştir.

Bizim kültürümüzde, sanat nesnelerini çevreleyen kutsal hale, yüksek veya düşük sanatsal incelikle ilgili ithamları özellikle incitici ve rahatsız edici kılmaktadır. Bu durum 1960'larda resmin geri planda kalması ve onun yerini çeşitli kavramsal sanat, performans sanatı, beden sanatı, enstalasyonlar, oluşumlar (*happening*), videolar ve bilgisayar programlarının almasıyla alevlenmiştir. Bu sanat dalları insanlarda öfke uyandırmaktadır, çünkü Yunan prensesin yemek çatalı gibi, yerleşik zevkleri olan insanlara yönelik kasıtlı bir hakaret gibi algılanmaktadırlar. Dolaylı olarak bu sanat eserleri onların kıymetini bilmeyenleri, sanatın gerektirdiği ve sanatseverlerde beslediği özel yetilerden yoksun kalmış düşük insanlar diye sınıflandırmaktadır.

6. Venedik Dükünün çatalı için bkz. Elias s. 55.

Buna karşın yeni sanat formlarından hoşlanmayan kimseler, onları sadece yapay ve sahte değil, aynı zamanda gerçek sanatın kutsal kapısından girme iddiasında bulunan yalancılar olarak görmektedir. Bu kitapta mevcut kızgınlığımız ve kafa karışıklığımızla ilgili olduğunu düşündüğüm bazı basit sorulara cevap bulmaya çalışacağım. Öncelikle şu soruları soracağım: Sanat eseri nedir? "Yüksek" sanat, "düşük" sanattan üstün sayılmalı mıdır? Sanat bizi daha iyi insanlar yapar mı? Ve sanatın kutsallığına ve ruhsallığına olan inancımızın ima ettiği gibi, sanat gerçekten bir din olabilir mi? Son yıllarda beyin ve sinir sistemi üzerinde çalışan bilim insanları sanata giderek daha fazla ilgi gösterip sanat eserlerini gördüğümüzde ne gibi fiziksel değişimler yaşadığımızı açıklamaktadır. Ben elimden geldiğince onların ulaştığı sonuçları değerlendirip bilimin sanatın değeri konusundaki tartışmalara –bence– neden faydalı bir katkı sunamayacağını izah edeceğim.

Kutsal bir nesne olarak sanat eseri mefhumu bu eserin değerinin mutlak ve evrensel olduğunu ima eder. Bu düşünce, ileriki sayfalarda açıklayacağım üzere, bana pek makul gelmiyor. Değerin nesnelere içkin olmadığı, değerlendirmeyi yapan kişi tarafından onlara atfedildiği gün gibi aşikârdır. Öte yandan bu durum estetik tercihi şahsi bir fikir meselesi kılarken, kanımca onun önemini azaltmamaktadır. Aksine estetik tercihler hayatımızda belirleyici önem taşımaları bakımından etik tercihlere benzer. Fakat onlar, herhangi bir sabit ve aşkın ölçüte atıfta bulunularak doğrulanamadığı için hiç değilse rasyonel açıkla-

mayla doğrulanması gerekir. Bu kitabın ikinci kısmında edebiyatın bizi nasıl etkilediğini ele alıp insanları değiştirme konusundaki belgelenmiş örnekleri sunarak edebiyatın diğer sanatlara üstünlüğünü elbette öznel ve kişisel yollarla ortaya sereceğim.

BİRİNCİ KISIM

I. BÖLÜM
SANAT ESERİ NEDİR?

"Sanat eseri nedir?" sorusu basit bir sorudur, ama şimdiye dek hiç kimse bu sorunun cevabını bulabilmiş değildir ve belki de herkesi tatmin edebilecek bir cevap bulmak imkânsızdır. Yine de ben bu bölümde bu soruya bir cevap bulmaya çalışacağım.

Daha baştan şunu belirtmeliyim ki, önümüzdeki sayfalarda seküler bir bakış açısı benimseyeceğim. Yani dinsel inançtan kaynaklanan mülahazaları bir kenara koyacağım; dine karşı saygısız olduğum için değil de, dinsel inanç yaklaşımı, tartışmamızın şartlarını öngörülemez şekilde temelden değiştireceği için. Eğer bir Tanrı'ya veya tanrılara inanıyorsanız, "Sanat eseri nedir?" sorusuna vereceğiniz cevap Tanrınızın veya tanrılarınızın takdirine bağlı olacaktır –tabii onların sanatsal ilgileri olduğunu varsayarsak. Bu ilaveyi yapma gereği duydum, çünkü bazı tanrılar sanatsal ilgiye sahip görünmüyor. Katolik eleştirmen Jacques Maritain, ebedi hayatı sanatta aramamamız gerektiğini göstermek için, Hıristiyanlığın Tanrısının kıyamet günü Parthenon, Chartres Katedrali, Sistina Şapeli ve ayin bestelerini yakacağını tahmin etmektedir.[1] Bu bir sa-

1. Tillman s. 479.

natseverden beklenebilecek bir tavır değildir ve İncil'in Mısır'dan Çıkış (*Exodus*) bölümünün 20:4 numaralı ayetinde zikredildiği gibi, tüm oyma "putların" ve suretlerin yasaklanması görsel sanatlara yönelik bariz bir antipatiyi yansıtmaktadır. Öte yandan İncil'in Tanrısının, tanımı gereği her şeyi bildiği için gerçek bir sanat eserinin ne olduğunu da bilmesi gerektiği kuşkusuz ortadadır. Sonuç olarak Hıristiyan sanat tartışmaları, Tanrı fani kullarına mutlak ve ebedi sanatsal değerlerin bilgisini eşit şekilde dağıtmamış olsa bile, bu değerlerin var olduğunu kabul edebilir. Ben önümüzdeki sayfalarda böylesi ilahi kutsallık atfedilmiş mutlak değerlerin varlığını dikkate almayacağım.

"Sanat eseri nedir?" sorusunun basit bir soru olduğunu daha önce belirtmiştim ve cevabın da basit olduğunu ileri sürebilirsiniz. Sanat eseri *Primavera*, *Hamlet*, Beethoven'ın *Beşinci Senfonisi* ve buna benzer eserlerdir. Ancak burada asıl soru, sanat eserinin ne olmadığı, ne *olamayacağı* sorusudur. Zira sanatın ne olmadığını bilmediğimiz sürece ne olduğuyla arasına bir sınır çizgisi çekemeyiz. Bunun da kolay bir cevabı olduğunu öne sürebilirsiniz. Sanat eseri olmayan bir sürü şey vardır, insan dışkısı mesela. Her ne kadar bu ikna edici gelse de aslında talihsiz bir cevaptır. Zira 1963'te ölen İtalyan sanatçı Piero Manzoni her birini 30 gramlık kendi dışkısıyla doldurduğu teneke kutuları bir sergide izleyicilere sunmuştur. Bu kutulardan biri Tate Gallery tarafından satın alınmıştır ve halen galerinin koleksiyonunda yer almaktadır.

Elbette burada "Dışkı kötü bir tercih, boşluğa, mutlak boşluğa ne dersiniz?" diyerek çıkışabilirsiniz. Boşluk kesin-

likle bir sanat eseri olamaz, çünkü boşluk bir şey değildir. Ne var ki bu iddianız tartışma götürür. Nitekim kavramsal sanatın öncülerinden olan Yves Klein bir keresinde Paris'te tamamen boş bir galeriyi sergilemiştir.[2] Demek ki boşluk da bir sanat eseri olabilir.

Bu minvalde daha fazla örnek vermeyi gerekli görmüyorum. Bazı şeylerin kesinlikle sanat eseri olamayacağı yönünde bir kanaat sahibi olan hayal edebildiğim en sabit fikirli muhatabım bile her seferinde alt edilebilir. Bu kişi sanat eserinin en azından sanatçı tarafından yapılmış şeyler olması gerektiği yönünde bir itirazda bulunabilir. Ancak Tony Cragg veya Bill Woodrow gibi buluntu nesnelerden ve çerçöpten sanat yapan ya da Tate Gallery'nin koleksiyonuna 125 adet ateş tuğlasıyla giren Carl André gibi modern heykeltıraşlar zikrettiğimiz itirazı hemen çürütebilir. Bu heykeltıraşların kullandıkları malzemeleri *seçtiği* ve onları belli bir düzene soktuğu ve böylelikle sanat eserinin bir tercihi yansıtması gerektiği yönünde bir itirazda bulunulabilir. Sanat salt bir tesadüf olamaz. Bu iddiaya karşı da Dadacıların eserleri öne sürülebilir. Nitekim Jean Arp, kâğıt parçalarını yırtıp yere bırakmış ve düştükleri yerde onları sabitlemiştir; keza Tristan Tzara, bir torbadan rastgele çekip keyfince sıraladığı cümlelerden şiirler yazmıştır.[3]

Çaresiz kalan muhatabımız sanat eserinin rastlantısal olabileceğini kabullenebilir. Fakat bu sefer de sanat

2. Hughes (1991) s. 382.
3. Hughes (1991) s. 61.

eserinin hiç değilse sanatçının yaptığı bir şey olduğu hususunda ısrar edebilir. Sanatçı eyleyici (*agent*) olmalıdır. Ne var ki bu görüş de yanlıştır. Fransız sanatçı Orlan, kadın güzelliğinin tarihsel süreçte erkek tarafından belirlenmiş kıstaslarına yüzünü uydurmak için 1990'dan itibaren bir dizi estetik ameliyattan geçti –Boucher'in Europa'sının ağzı, Mona Lisa'nın alnı, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi vb.[4] Bu ameliyatlar dünyanın çeşitli yerlerindeki sanat galerilerinde canlı olarak yayınlandı. Ayrıca ameliyattan sonra Orlan'ın bedeninin kalıntılarını ve videoları da satın alabiliyordunuz. Bütün bu sanatsal hadise "Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu" diye adlandırıldı ve açıkçası bu adlandırmanın bir sebebi, sanatçının artık eyleyici değil, edilgen kurban olduğunu göstermektir.

Bu noktada okurların içi rahat olsun; bu kitap, Turner Ödülü[5] adaylarının listesi ne zaman açıklansa, boyalı basının hep yaptığı türden, modern sanatın iğrençliklerine karşı bir söyleve dönüşmeyecek. Aslında bunun tam tersi doğrudur. Yakın zamanda gösterilen şu veya bu enstalasyonun kesinlikle bir sanat eseri olmadığı yönünde ahkâm kesen kişiye cevaben şunu sormak isterim: "Bunu nasıl söyleyebiliyorsun? Senin ölçütlerin neler? Bu sonuca nereden vardın?" Doğrudur, bu soruların dillendirilmemesi en iyisidir, çünkü fiziksel şiddete yol açabilirler; bu da bize in-

4. Korsmeyer s. 161–3.

5. İngiltere'de, İngiliz ressam J. M. William Turner adına İngiliz görsel sanatçılara 1984 yılından bu yana verilen ve özellikle kavramsal sanatla özdeşleşen prestijli bir sanat ödülü –ed.n.

sanların sanatı pek umursamasalar da, sanatsal beğenileri hakkındaki eleştirileri ne denli ciddiye aldıklarını gösterir.

Bu bağlamda son zamanlarda görülmüş olan bir davaya dikkat çekmek istiyorum. Prens William'ın yirmi birinci doğum günü partisine davetsiz giden ve kendini komedi teröristi diye tanımlayan Aaron Barschak, Ekim 2003'te Oxford Sulh Ceza Mahkemesine çıktı –kriminal hasar suçlamasıyla.[6] Mahkeme, Barschak'ın Oxford'daki Modern Sanat galerisinde Jake ve Dinos Chapman tarafından yapılan bir konuşmayı kesintiye uğrattığını öğrendi. Chapman Kardeşler, galerideki *The Rape of Creativity* [Yaratıcılığa Tecavüz] sergileri üzerine konuşuyordu. Söz konusu sergide, Goya'nın bir dizi gravürü üzerine yerleştirilmiş karikatür kafalar vardı. Barschak, galerinin duvarlarına, sanat eserlerinden birine ve Jake Chapman'a "Yaşasın Goya!" diye bağırarak kırmızı boya sıçratmıştı. Savunmasında, tıpkı Chapman Kardeşlerin Goya uyarlaması gibi, başka birinin sanatından kendi sanat eserini yarattığını ve bu eseriyle Turner Ödülüne aday olmayı amaçladığını iddia etmişti. Onu suçlu bulan Bölge Yargıcı Brian Loosley ise şu beyanda bulundu: "Bir sanat eserinin bu şekilde kasten tahrip edilmesinin ciddi bir suç olduğu ve hapis cezası gerektirdiği görüşündeyim. Bence kendi reklamını yapmaya yönelik bir gösteriydi bu... Hayalgücümüzü kuşkuculuğa doğru esnetip modern standartlara göre karar verecek olsak bile bu bir sanat eseri olarak kabul edilemez."

6. Haber kaynağı: *The Times*, 31 Ekim 2003.

Bir sanat kuramcısı olarak, Bölge Yargıcı Brian Loosley'ye tam bir inanç beslemediğimi itiraf ediyorum. Chapman Kardeşlerin yapıtını kesinlikle sanat eseridir diye kabul ederken, Barschak'ın protestosunun sanat eseri olamayacağına nasıl karar verdiği, bana göre açık değildir. Muhtemelen, Barschak bir suç işlerken aynı zamanda sanat eseri yaratıyor olamaz diye düşünüyordu. Ne var ki bunun aksine, sanat ve suçun her ikisinin de sosyal normlara karşı gelmeleri bakımından birbiriyle yakından bağlantılı olduğunu iddia eden kuramcılar da bulmak kolaydır. 1893'te Fransız Parlamentosuna bir bomba atıldığında, Fransız anarşist şair Laurent Tailhade (Wilfred Owen'ın bir arkadaşı) hareket güzel olduğu sürece kurbanların önemsiz olduğunu ilan etti.[7] Bundan kısa bir süre sonra, bir başka bombayla sağ gözünü kaybetmesi Paris için eğlence konusu oldu. Sürrealistlerin lideri André Breton, en yalın sürrealist eyleminin bir kalabalığa tabancayla rastgele ateş etmek olduğunu açıkladı. Elli yıl sonra Kaliforniyalı sanatçı Chris Burden onun sözüne uydu ve Los Angeles'tan kalkan bir uçağa ateş etti, ama ıskaladı.[8] Eğer Bölge Yargıcı Brian Loosley bu sanatsal emsalleri göz önüne alıp bir kıyaslama yapsaydı, Aaron Barschak'ın espritüel ve zararsız olduğu sonucuna da varabilirdi. Ne olursa olsun, Barschak'ın kendi sanat eserini yarattığı yönündeki iddiası, bana kalırsa yargıcın söylediği hiçbir sözle çürütülmüş görünmüyor.

7. Hibberd s. 134–5.
8. Hughes (1991) s. 267.

"Sanat eseri nedir?" sorusu elbette modern bir sorudur. 20. yüzyılda sanat sahnesinin özgürlüğüne kavuşması ve bunun sonucunda halkın şaşkınlığı, söz konusu sorunun öne çıkmasına yol açmıştır. Günümüzde sanat eserleri mütemadiyen öfkeyi ya da alaycılığı kışkırtmaktadır. 19. yüzyılın büyük bir kısmında durum bundan oldukça farklıydı. O zamanlar, şimdi olduğu gibi, sanat kuramcıları sanat eserinin nasıl tanımlanacağı konusunda kafa karışıklığı içindeydi; keza İzlenimci resmin yarattığı kargaşa herkesin malûmudur. Ancak sanat eseri tanımına uyan şeylerden –resimler, kitaplar, heykeller, senfonilerden– şüphe duyulmuyordu.

Aynı şekilde, "Sanat eseri nedir?" sorusunun geç 18. yüzyıldan önce sorulamayacağını, çünkü o zamana kadar sanat eserinin mevcut olmadığını söyleyebilirsiniz. Burada sanat eseri olarak kabul ettiğimiz nesnelerin o tarihten önce var olmadığını kastetmiyorum. Tabii ki vardı. Fakat onlar bizim anladığımız mânâda sanat eseri olarak değerlendirilmiyordu. Endüstri öncesi toplumların çoğunda bağımsız bir kavram olarak sanatı karşılayan bir kelime bile yoktu ve bizim kullandığımız anlamda "sanat eseri" terimi, Yunan ve Roma uygarlıklarıyla ortaçağdaki Batı Avrupa uygarlığı da dâhil olmak üzere önceki tüm kültürlere yabancıydı. Bu kültürler, sanatı dinin yerine koyan özel değerler ve beklentilerin, deha diye adlandırılan manevi aristokratlar sınıfının ve beğeni diye adlandırılan incelikli ve ayrımcı bir başarı gösterisi için sahnenin yerini tutacak deneyimlere sahip değildi. Aksine önceki kültürlerin çoğunda sanat, görünüşe

bakılırsa, bizim "sanatçılarımıza" denk düşen özel bir sınıf tarafından üretilmiyordu; bilakis tüm topluma yayılmıştı. Boyalar, dövmeler, tılsımlar ve saç bakımıyla yapılan bedensel süslemeler, açıkçası ilk insanlar arasında evrensel bir sanatsal pratikti. Aynı şey, bazılarınca en eski sanat formu olduğu düşünülen ve hiçbir zaman yalnızca insanlara ait olmayan dans için de geçerliydi. Yetişkin erkek şempanzeler, sağanak yağışlar sırasında yerde tepindikleri ve elleriyle yere vurdukları bir "yağmur dansı" yaparlar.[9] Ancak bu örneklerin hiçbirinde, bildiğimiz kadarıyla, söz konusu etkinlik akademik çalışmaya benzer bir şeyin konusu olmadığı gibi, olağanüstü ustalık veya beceriye de manevi bir değer atfedilmemiştir. "Estetik" kelimesi 1750'de Alexander Baumgarten tarafından kullanılıncaya kadar bilinmiyordu ve ilk kez Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabında öne sürdüğü estetik varsayımlar, iki yüz yıl boyunca Batıda temel estetik varsayımlar olarak kaldı.

Kant, Batının kendine sanatta akıl hocası olarak seçtiği, değişik alanlara ilgi duyan meraklı bir insandı. Hayatı, Doğu Prusya'nın durgun sularında geçti ve sanata dair çok az bilgisi ya da ilgisi vardı. Özellikle müzik, onun gözünde aşağılık bir eğlence aracıydı. Fikirleri iletme kapasitesinden yoksun olduğundan ve "kavramlar olmaksızın salt duyumlara" dayandığından, müziğin bir sanattan ziyade en iyimser ihtimalle bir "eğlence" olarak sınıflandırılması gerektiği kanısındaydı. Bunun yanı sıra Kant'ın nazarında

9. Van Lawick-Goodall s. 162–4.

müzik, yüksek sesle çalındığında komşuları rahatsız ettiği için "belli bir kentlilik eksikliğinin" de göstergesi olabiliyordu. Kant'ın hassasiyet gösterdiği bir meseleydi bu. Nitekim evinin bitişiğindeki hapishanedeki mahkûmlar yüksek sesle ilahiler söylediğinde, bundan bizzat rahatsız olup hapishane müdürüne şikâyetini iletmek zorunda kalmıştı.

Yargı Yetisinin Eleştirisi, yalnızca sanatı değil, güzelliği ve ona gösterdiğimiz tepkiyi de ele alıyordu ve çok geçmeden Batı sanat kuramında sayısız sanat kuramcısının saygıyla andığı temel bir metin haline geldi. Bu, modern okuyucu için kafa karıştırıcı bir metindir, çünkü kendisiyle çelişir, ortak deneyime ters düşen savlar ileri sürer ve bugün çok az insanın paylaştığı dini varsayımlara dayanır. Kant gayet makul bir şekilde, beğeni yargılarının "öznel olmaktan başka türlü olamayan" yargılar olduğunu belirterek işe başlar. Haz ve acı gibi, onlar da bireyin kişisel deneyimiyle ilgilidir. Ne var ki itiraz edilemeyecek bu düşüncesi çok geçmeden değişmeye başlar. Şeylerin "hoş" olup olmadığına dair yargılama, gerçekte kişisel bir zevk meselesiyken ("Bu benim için hoş" diyebiliriz, başkaları için hoş olmayabileceğinin bilincinde olarak), güzellik yargıları bundan farklı görünmektedir.

> *Güzel açısından durum bütünüyle başka türlüdür. Eğer kendi beğenisine uygun bir şeyi imgeleyen biri, "Bu nesne (gördüğümüz yapılar, giydiğimiz elbise, dinlediğimiz konser, yargımıza sunulan şiir) benim için güzeldir," demekle kendini akladığını düşünürse, bu (tam tersine) gülünç olacaktır. Çünkü eğer yalnızca ona hoş geliyorsa, güzel*

dememelidir. Onun için birçok şey çekicilik ve hoşluk taşıyabilir ve bu hiç kimseyi tasalandırmaz; ama bir şeyin güzel olduğunu bildirirse, başkalarında da tam olarak aynı hoşlanmayı bekler; yalnızca kendisi için değil, herkes için yargıda bulunur ve sonra Güzellikten şeylerin bir özelliği imiş gibi söz eder.[10]

Modern bir okuyucuya bu açıkça yanlış gelir. Bir şeyin güzel olduğunu söylediğimizde, genellikle o şeyin bizim için güzel olduğunu kastederiz. Bu kişisel zevkimizi yansıtan bir ifadedir. Güzellik ölçütlerinin yaş ve kültürler arasında nasıl değiştiğine dair çok basit bir bilgi, başkalarından bizimle güzel olan konusunda hemfikir olmalarını talep etmemizi engeller. Oysa Kant'a göre "güzel" kelimesini doğru kullanan kişi, başkalarının onunla hemfikir olmasını talep etmelidir: "Onlardan bunu *talep eder*. Onlar aksi yönde bir yargıya varırsa onları kınar."

Bunun nedeni, Kant için güzellik ölçütlerinin en derin düzeyde mutlak ve evrensel olmasıdır. Kant, bütün mutlakların ve evrensellerin orada yattığı, kendi tabiriyle "doğanın duyularüstü dayanağı (*supersensible substrate of nature*)" olan gizemli bir hakikat alanına inanıyordu. Bizim (Kant'ın ilginç gerçeklik modeli içinde) bir şeye güzel dediğimizde herkesin bizimle hemfikir olması gerektiğini düşünmemiz, (Kant'a göre) bizim bu gizemli alanın belli belirsiz farkın-

10. Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2016, s. 46.

da olduğumuzun işaretiydi. Kant'ın mutlaklara olan inancı bugün sadece bilinçdışı düzeyde olsa da her halükârda bazı insanlarda varlığını sürdürüyor. İşte tam da bu inanç, bazı şeylerin sanat eseri olduğu, bazılarınınsa olmadığı yönündeki kanaati besliyor. Şimdi açıklığa kavuşan husus şudur ki, Bölge Yargıcı Brian Loosley bu bağlamda bir Kantçıdır. Onun zihinsel evreninde birinin çıkıp da "Bu sizin olmasa bile benim için bir sanat eseridir" demesi mümkün değildir. Aksine, ortada doğru bir cevap vardır ve yanlış yaparsanız hapsi boylayabilirsiniz.

Kant'ın doktrininin diğer bir önemli unsuru da sanatın yaşamdan ayrılmasıydı. Antropolog ve tarihçilerin bulguladıkları gibi, eski kültürlerde sanat her zaman günlük meşgaleler ve kaygılarla, silah, kano ve yemek kazanı yapımı için, yağmuru veya iyi hasadı garantiye almak amacıyla yapılan ritüellerle ilişkiliydi. Öte yandan Kant, sanat eserlerinin uyandırması gereken saf estetik bir ruh halini vaaz etti. Bu saf halde tüm heyecanlar, arzular ve pratik düşünceler aşılmalıydı. "Beğeni," diyordu Kant, "tatminin olabilmesi için her zaman bir çekicilik ve heyecan karışımına gereksinim duyan barbarca bir şeydir." Kant'a göre, güzelliği duyguları harekete geçiren bir şey olarak düşünmek oldukça yanlıştır. "Heyecan", estetik alanda, "katiyen güzelliğe ait değildir." Faydayı ya da pratikliği gözeten herhangi bir düşünce aynı şekilde bayağı ve değersizdir. Güzel nesneye sırf kendisi için hayran olunmalıdır. Dahası, onun saf formuna hayran olunması gerekir, ne rengine maazallah ne de kokusuna, çünkü bunlar salt duyusal zevklerdir. (Kant'ın "çekicilik" derken

kastettiği şeylerdir.) Dolayısıyla Kant'a göre, bir güle bakarken aldığımız haz estetiktir, ama kokusundan aldığımız zevk estetik değildir; keza Kant müzikteki tınının ya da resimdeki rengin de estetik zevk verebileceğini kabul etmez. Renk sadece bir eklenti, bir aksesuardır. Kant'ı ciddiye alan modern sanat kuramcıları, neyin yanılgıya düşülmeden güzel diye adlandırılabileceği, neyin adlandırılamayacağı üzerine kafa yormaya devam etti. Nitekim *Aesthetics and Art Theory* [Estetik ve Sanat Kuramı] adlı kitabında Harold Osborne, duvar kâğıdının renginin ya da zil sesinin güzel sayılabileceğini, ama kahvenin tadının sayılamayacağını iddia eden profesör C. W. Valentine'den söz eder.[11]

Ayrıca Kant'a göre güzellik özünde ahlaki iyilikle bağlantılıdır. Bütün estetik yargılar sonuç itibarıyla aynı zamanda etik yargılardır. "Şimdi ben diyorum ki, güzel ahlak iyinin sembolüdür ve sadece bu açıdan haz verir," diye uyarıda bulunur Kant. Başka bir deyişle, gerçekten güzel bir nesneye baktığınızda onun hakikaten güzel olduğunu söyleyebilirsiniz, çünkü onun iyi olduğunu fark etmişsinizdir. Onun, iyi olan doğanıza hitap ettiğini hissedersiniz. "Zihin salt hazza duyarlılığın üstünde bir yüceliğin ve yükselişin bilincine varacak yapıdadır." Kant'ın bu hissi, tüm hakikatlerin yattığı "duyularüstü" alanda iyilik ile güzellik arasındaki temel bağlantıya atfettiğini söylememize gerek yoktur. "Bu duyularüstü zeminde" ahlaki olan ile estetik olan "alışıldık olmasına rağmen henüz bilinmeyen bir yolla" birbirine bağlıdır.

11. Osborne s. 123.

Kant'ın yorumladığı haliyle güzellik, evrenin temelinde yatan esrarengiz ilkelerle yakından ilişkili olduğu için, onun bakış açısına göre, güzelliğin yaratıcılarının da çok özel insanlar olması gerektiği sonucu, elbette şaşırtıcı değildir. Kant onlara "dâhiler" der; dehanın özel meziyeti ise duyularüstü alana erişimi sağlamasıdır. Sadece sanatçılarda dehaya rastlarız. Kant'a göre bilim insanları, Sir Isaac Newton gibi son derece zeki bile olsalar, "dâhi" adını hak etmez, çünkü onlar "sadece kuralları takip ederler", oysa sanatsal dehalar "öğrenilemeyen veya açıklanamayan bir yolla yeniyi keşfeder."

Bu batıl inanç ve asılsız iddianın Batı düşüncesinde baskın bir konum kazanmış olması gariptir. Yine de olan biten budur. Kant'ın fikirleri takipçileri tarafından geliştirilirken, onun özel estetik hali yarı dinsel bir vecd haline dönüştü ve bu vecd içinde sanatseverin ruhu daha yüksek bir alana erişebildi. *Estetik* (*Güzel Sanat Üzerine Dersler*) kitabında Hegel, "ilahi olanın" ve "en geniş yelpazedeki tinsel hakikatlerin" sanat yoluyla bilinç katına çıkarıldığını belirtir. Sanat, Tanrı'yı "tinsel varoluş ve bilginin edimsel alanında" gösteren, "Mutlağın kendisinin duyusal sunumu"dur. Sanat hayattan veya doğadan daha iyidir. Yaratımları "sıradan yaşamdan daha yüksek bir gerçekliğe ve daha hakiki bir varlığa" sahiptir; doğa "ilahi varlık için yeterli olan bir görüngü biçimi değildir," oysa şiirde durum başkadır. Hegel, Kant'ın müziği küçümseyen yaklaşımını paylaşma eğilimindedir. Ona göre ne yazık ki müziğin entelektüel anlayışlarla pek ilgisi yoktur ve "bu nedenle müzikal yetenek, genellikle kafa-

nın henüz boş olduğu çok erken yaşlarda kendini gösterir." Yine ne yazık ki, müzikal yeteneğe "tinde ve karakterde belirgin bir yetersizliğin eşlik ettiğine" sıkça rastlarız, oysa şiirde (Hegel'in görüşüne göre) "durum başka türlüdür." Hegel ayrıca duyusal olanı sanattan mümkün olduğunca dışlama konusunda Kant'ın yolundan gider. Sanatın asıl işlevi, "hususen tinsel çıkarları tatmin etmek ve salt arzuya uzanan bütün yönelimlere kapıyı kapatmaktır." Sadece daha "kuramsal olan görme ve işitme duyuları sanatta kabul edilebilir. Koku, tat ve dokunmanın hepsi dışlanır, çünkü onlar "sadece maddeyle temasa geçer," oysa sanatta "duyusal olan tinselleştirilir." Bir şeyin güzel olup olmadığının kişisel beğeniye bağlı olduğu düşüncesi, Hegel tarafından alaycı bir ifadeyle reddedilir:

> *Çünkü her koca, evlenmezden önce bütün diğer kadınlardan ayrı olarak güzel bulduğu karısını sonradan güzel bulmayabilir ve bu güzellik için öznel beğeninin hiçbir sabit kuralının olmaması her iki taraf için iyi bir şey olarak düşünülebilir.*[12]

Hegel için de "ilahi olan" bir tek Avrupa sanatında kendini açığa vurur.

> *Bu nedenle, örneğin Çinliler, Hintler, Mısırlılar, sanatsal şekillerinde, Tanrı imgelerinde, idollerinde biçimsizliğin veya kötü ve hakiki olmayan bir biçim belirliliğinin ötesine*

12. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik (Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I)*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi, 2012, s. 44.

asla geçemez. Onlar hakiki güzelliğe hâkim olamazlardı, çünkü onların mitolojik tasarımları, sanat eserlerinin içeriği ve düşüncesi hâlâ belirlenimsizdi veya kötü bir biçimde belirlenmişti ve bu yüzden kendinde mutlak olan içerikten oluşmuyordu.[13]

Öte yandan Avrupa sanatı sahici olduğu için insanı daha iyi bir insan yapar. O "aslında halkların başöğretmeni"dir ve "dürtüleri ve arzuları pranga vurup terbiye ederek" ve "tutkuların hamlığını gidererek" eğitim işlevini yerine getirir.

Kant'ın teorilerinden yararlanan diğer bir düşünür olan Schopenhauer, Batının yüksek sanat mefhumuna yeni katkılarda bulundu.[14] Ona göre estetik nesnenin saf temaşasında (*pure contemplation*) izleyici kendi kişiliğinden bütünüyle kaçar ve "dünyanın iç doğasının berrak bir aynası" olur. Hatta nesnenin bir sanat eseri olmasına bile gerek yoktur. Bir ağaç ya da bir manzara da aynı işlevi görür. İzleyici, "tüm bilincinin sessiz temaşayla dolmasına" izin vererek artık kendisi olmaktan çıkar ve nesneden ayırt edilemez hale gelir. Dahası, göreceği şey de artık nesne olmayacaktır. Dünyanın iç doğasının ondan yapıldığı Platoncu ideayı, "sonsuz biçimi" görecektir. Ancak bu müstesna başarı herkese nasip olmaz, diye uyarıda bulunur Schopenhauer. Özel yeteneklere (*gift*) sahip olunması gerekir. Sıradan fâni, diye burun büker Schopenhauer, "doğanın her gün binlercesini

13. *A.g.e.*, s. 74.
14. Schopenhauer 3. kitap, 34–39. kısımlar.

ürettiği bir mamul" olarak, Plantoncu ideaları görmek için gerekli saf ve çıkarsız temaşaya ulaşmayı asla umut edemez. Schopenhauer bunun sebebini sıradan fânilerin cinsellikle fazla ilgili olmasına bağlar. Sıradan fâni, "ufku ya da odak noktası cinsel organı olan" ve "körce çabalayıp duran" bir yaratıktır; oysa "saf bilginin ebedi, özgür ve dingin konusu" beyinde yatar. Saf temaşa içinde Plantoncu ideaları görebilen kişiler sanatsal dehalardır. Onlar "keskin ve sabit" bakışlarından tanınabilir; oysa sıradan fâninin bakışı "aptalca ve boş"tur. Schopenhauer'e göre, dehalar ayrıca matematikten hoşlanmayışları ve geçimlerini kazanma ve günlük hayatlarını çekip çevirmedeki acizlikleriyle de ayırt edilebilir. Ayrıca onlar pratik hayatı ve bilimi yönlendiren rasyonel yöntemlerden üstün oldukları için "şiddetli duygulara ve mantıksız tutkulara maruz kalır."

Kant ve takipçilerinin sanatsal mefhumlar hakkında bugün hâlâ dolaşımda olan sözlerini teşhis etmek kolaydır. Buna göre sanat şöyle veya böyle kutsaldır; bilimden "daha derin" veya "daha yüksek"tir ve bilimin kapsamı dışındaki "hakikatleri" açığa vurur; duyarlılıklarımıza incelik katarak bizi daha iyi bir insan yapar; sanat bizimle aynı ahlaki kurallara uyması beklenemeyecek olan dehalar tarafından üretilir; sanatın cinsel arzu uyandırmaması ve kötü olan "pornografiye" dönüşmemesi gerekir; bu ve diğer bazı batıl inançlar Kantçı mirasa aittir. Keza sanat eserlerinin özel doğasına olan inanç da öyle. Kantçılara göre, "Sanat eseri nedir?" sorusu mantıklı bir sorudur ve cevabı da vardır. Sanat eserleri, onları saf temaşa hali içindeyken gören çok ye-

tenekli belli bireylerce tanınan ve onaylanan ayrı bir varlık kategorisine aittir; sanat eseri olarak statüleri mutlak, evrensel ve ebedidir.

Bu inanç, doğal olarak tüm gerçek sanat eserlerinin, onları sanat eseri olmayan şeylerden ayıran ortak bir noktası –gizli bir muhtevası– olması gerektiği varsayımını destekledi. Bu muhtevanın ne olduğuna dair çeşitli teoriler geliştirildi. Her ne kadar söz konusu teoriler zaman zaman ilginç fikirler ortaya atmışsa da hiçbiri makul değildir. Örneğin sayısal oran araştırması, estetik değerin anahtarının "altın oran" olduğu yönündeki bir kurama yol açtı.[15] Altın oranda, iki doğru parçasından kısa olanın uzun olana oranı, uzun olanın ikisinin toplamına oranına eşittir. Bu oran Öklid'in dikkatini çekti ve altın oranın tüm sanatın özü olduğu iddiası 19. yüzyılda şevkle ağırlığını hissettirdi. Pek çok resmin yanı sıra Mısır piramitlerinden Rönesans saraylarına ve Le Corbusier'e varıncaya kadar çok sayıda mimari eserin planında ve cephelerinde altın oranın bulunduğuna dikkat çekildi. Meşe yaprağının genişliğiyle uzunluğu ve yumuşakça kabuklarının arka arkaya spiral çapları gibi bitkisel ve hayvansal yapılarda da altın oran bulundu; bu olgu, bakış açınıza göre, altın oranın sanatın ayırt edici bir özelliği olduğu iddiasını zayıflatabilir de, güçlendirebilir de. Gustav Theodor Fechner (1834-87) bu kuramı deneysel testten geçiren ilk kişi oldu ve sonuçta altın orana çok yaklaşan bir dikdörtgenin denekler tarafından diğer dikdörtgenlere göre

15. Berlyne s. 228–30; Osborne s. 63-5.

daha çok tercih edildiğini saptadı. Bununla birlikte, edebiyat ve müzikte altın oranın belirlenmesinin sorunlu olduğu anlaşıldı. Görünüşe bakılırsa, altın oranın kültürler arası çekiciliği de yoktu. D. E. Berlyne, lise öğrencisi Japon kızların "altın orana" sahip dikdörtgene olumlu tepki göstermeyip, kareye daha yakın olan dikdörtgeni tercih ettiklerini saptadı.

Bu arada, kuramcıların sanat eserlerini tanımlama girişimleri, bu işin asıl zorluğu belirginleştikçe daha karışık ve totolojik bir hal aldı.[16] Genel olarak anlaşılması güç bir terminolojiyle pekiştirilmelerine rağmen tanımları, sanat eserlerinin doğru insanlar tarafından sanat eseri olarak kabul edilen şeyler olduğu ya da onların, sanat eserlerinin dosdoğru sahip olması gereken etkilere sahip şeyler olduğu yönündeki ifadelere her zaman indirgenebilir. Örneğin Harold Osborne, sanat eserlerinin "uygun şekilde eğitilmiş ve hazırlanmış bir izleyicide estetik temaşayı sürdürmeye elverişli" nesneler olduğunu ileri sürer. Ancak bu tanımın kullanışsız olduğu apaçık ortadadır, çünkü "uygun şekilde" tabiri tartışmayı bitirmek yerine devam ettirir. Keza bir zamanların ünlü Amerikalı sanat kuramcısı John Dewey tarafından sunulan tanım daha tafsilatlı olsa da, aynı ölçüde işe yaramazdır:

> *Nesnenin yapısı öyle olacak ki gücü, deneyimin kendisinden doğan enerjiyle güle oynaya (ama fazlaca kolay olmadan) etkileşime geçecek; karşılıklı yakınlıklar ve düşman-*

16. Osborne s. 10–11; Dewey s. 162.

lıklar birlikte çalışarak bir töz ortaya çıkaracak ve bu töz de itmelerin ve gerilimlerin yatışmasına yönelik olarak çok seri değil de birikerek gelişecek; işte o zaman ortada gerçekten bir sanat eseri var demektir.

Dewey'nin bu söylediklerinden herhangi birinin herhangi bir şey anladığını düşünmesini hayal etmek güçtür. Kahramanca denebilecek gayretkeş çabasına rağmen, muğlâk ifadeleri ("fazlaca kolay olmadan" ve "çok seri değil", kime göre?) ona pişmiş bir makarna kesinliği verir.

20. yüzyılın başlarında, sanatın gizli muhtevasını bulmaya dönük umutlar ve aynı zamanda sanat sahnesi patlıyordu. Modernizmin yapıtları, sanatın ne olduğu hakkındaki önceki bütün varsayımlara meydan okudu. Bu bilinçlice yapılan bir işti. Sistemin dışına çıkmak, "burjuvanın" müzeler ve sanat galerileriyle kucaklaşmasından kurtulmak modernist bir saikti ve bu saik, çağdaş sanatın çoğulculuğunun ardındaki itici güç olarak varlığını sürdürdü. "Müzeler bir yığın yalandan ibarettir," dedi Picasso. Roy Lichtenstein hiç kimsenin asmak istemeyeceği kadar çirkin bir resim yapmayı istediğini açıkladı.[17] Bu isyanın sebeplerini hem sosyal hem de politik gibi görünüyor. Galerilerin, sanat simsarlarının ve patronların dünyası, parayı ve ayrıcalıkları korumaya yönelik herkese açık olmayan bir dünya olarak görülmeye başlandı. Müzeler, başlangıçta olduğu gibi muzaffer milliyetçiliğinin kaleleri olarak algılanıyordu.

17. Hughes (1991) s. 351, 366.

Musée Napoléon, daha sonra Louvre, diğer büyük Avrupa galerilerine örnek teşkil ederek Napoléon'un ele geçirdiği topraklardan Fransa'ya getirdiği hazineleri sergilemek için açıldı. Birinci Dünya Savaşının katliamı, sanatın kendisini kurumlarla ve resmi değerlerle herhangi bir şekilde ilişkilendirmesinin ahlaksızca olduğu fikrini güçlendirdi. Modern sanat müzesi mefhumunun kendi içinde çelişkili olduğu ve açıkça birbiriyle bağdaşmayan değerler manzumesini gözler önüne serdiği görüldü. Zira meşaleyi ellerinde tutanlar, sanat galerisi yöneticileri, ebedi hakikati taşıyan eserlerle dolu tapınaklarda bir araya geliyordu; oysa söz konusu eserler, bu tapınakların temsil ettiği şeyleri açıkça küçümsüyor, kınıyor ve alaya alıyordu.

20. yüzyıl sanatındaki bu gelişmeleri ve sonuçlarını en hummalı şekilde inceleyen eleştirmen Amerikalı Arthur C. Danto'dur.[18] Tarihsel olarak çalışmaları, sanat eserlerini ayırt etmeye dönük ayrı, farklı, evrensel nitelikler bulma mücadelesinin sonunu işaret eder. Danto, Batı sanatının seyrini inceleyerek onu iki anlatıya böldü: Birincisi, yaklaşık 1400 ile 1880 arasındaki dönemi kaplayan temsil anlatısıydı. Bu dönemde amaç doğayı gittikçe daha doğru bir şekilde taklit etmekti. *Sanat ve Yanılsama* adlı kitabında Gombrich bu hikâyeyi anlatır. İkinci anlatı ise modernizmdi. Buradaki amaç, "modernizmin büyük anlatıcısı" Clement Greenberg'ün belirttiği gibi, malzemelerin –boya, tuval vb.– potansiyelini keşfetmekti. Yanılsama artık sürdürülemezdi;

18. Danto (1964), (1981) ve (1997). Danto'nun "varoluşçuluğu" için bkz. (1997) s. 95.

resmin yapıldığı yüzey sadece bir yüzeydi. Sanat, doğayla değil, sanatla ilgiliydi. Bu hareket Soyut Dışavurumculukta doruğuna ulaştı ve 1960'ların başlarında Pop Artla, özellikle de Andy Warhol'un Brillo Kutusu ile sona erdi. Zaten Danto'nun sanat düşüncesinin filizlendiği tohum da işte bu kutuydu.

Danto'ya göre, Andy Warhol'un Brillo Kutusu heykellerinin 1964 yılının Nisan ayında Doğu 74. Caddede bulunan Stable Gallery'de sergilenmesi, sanat tarihinde bir dönüm noktasını işaret ediyordu. Danto'nun da gördüğü üzere sergi, "filozofların sanata dair yazdığı her şeyi neredeyse değersiz kıldı." Zira Warhol'un heykelleriyle ilgili can alıcı nokta, onların süpermarketlerdeki sıradan Brillo kutularından kesinlikle ayırt edilememesiydi. Bu kutular, bir sanat eserinin duyular tarafından ayırt edilebilen özel bir niteliğe sahip olması gerekmediğini ortaya koydu. Sanat eserinin sanat eseri olarak statüsü, nasıl göründüğüne veya herhangi bir fiziksel özelliğine bağlı değildir. Bir şeyin sanat eseri olup olmadığını sadece o şeye bakarak söyleyebileceğine inanan Greenberg gibi uzmanlar yanılıyordu. Nitekim Danto her şeyin bir sanat eseri olabileceği sonucuna varmıştı. Örneğin daktilosu bir jambonlu sandviç olamasa da, pekâlâ bir sanat eseri olabilirdi. Onu sanat eseri yapan şey, fiziksel yapısıyla ilgili değildi, nasıl ele alındığı, nasıl tasavvur edildiğiyle ilgiliydi.

Aslında Danto'nun da kabul ettiği gibi, dönüm noktası olarak Warhol'un Brillo Kutularını seçmek bir ölçüde keyfiydi, çünkü seçilebilecek başka sanat eserleri de vardı.

Nitekim Marcel Duchamp 1917'de Bağımsız Sanatçılar Derneği Sergisinde "Çeşme (*Fountain*)" adını verdiği pisuvarı sergilediğinde Warhol ile aynı noktayı vurguladı. Duchamp ayrıca bir şişe rafını, bir tarağı ve bir bisiklet tekerini sanat eseri olarak sergiledi. Bu konuda, Warhol'un Campbell Çorbası kutuları kesinlikle Brillo Kutularından daha iyi bir seçim olurdu, çünkü onlar Brillo Kutularından farklı olarak Warhol'un kendisi tarafından bile yapılmamış, doğrudan süpermarket raflarından alınmıştı, bu yüzden de sanat eseri olarak sunulmayan kutulardan kesinlikle ayırt edilemezdi. Yine de Danto'ya göre Brillo Kutuları, felsefi durumu açıklığa kavuşturuyor ve siyahların insan hakları mücadelesi ve feminist hareketlerle aynı döneme denk gelen tarihi bir kurtuluş anını sembolize ediyordu.

Danto'nun vardığı sonuç –bir şeyi sanat eseri yapan şeyin yalnızca onun sanat eseri olarak görülmesi olduğu– kendi nezdinde pek kabul edilebilir değildi. Elinden gelseydi bu sonuçtan kaçınmak isterdi. Çünkü söz konusu sonuç, barajın önündeki bentleri açıyor ve sanatı bir kaosa indirgiyordu. Artık hiçbir şeye "sınırı aşmış" gözüyle bakılamayacağından endişe duyuyordu. Yani kendisinin doğası gereği özcü olduğunu kabul ediyor. Sanatın özel olduğuna, "sanatta her yerde ve her zaman aynı kalan bir tür tarihötesi özün olduğuna" inanmak istiyor, inanıyor da. Her şeyin bir sanat eseri olabileceğini kabul etmesine rağmen, "bir şeyin bir sanat eseri olup olmadığının her şeyden önce maddi bir konu" olduğu görüşüne de bağlı. Bir yandan sanat eseri olanlar, diğer yanda olmayanlar diye iki ayrı nesne kategori-

si olması gerektiğinden kesinkes emin. Sanat eseri olmayan şeyler, "sanatın yüksek konumuna erişmiş numarasını asla yapamayacak salt nesne olan şeylerdir." Bu kanaatlerini, aynı ölçüde emin olduğu, herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği yönündeki kanaatiyle uzlaştırması zordu. Yine de ikilemine çözüm sunan bir uzlaşıya vardı. Bu uzlaşı, dikkati, nesnenin kendisinden –diyelim Brillo Kutusundan– onu bir sanat eseri olarak gören kişilere çevirmeyi öngörüyordu. Danto'ya göre, bu kişilerin fikirlerinin kıymeti harbiyesinin olabilmesi için kendilerinin "sanat dünyasına" ait olmaları gerekiyordu.[19] Yani modern sanat anlayışına sahip uzman veya eleştirmen olmaları lazımdı. "Bir şeyi sanat olarak görmek, bir sanat kuramı atmosferi, sanat tarihi bilgisi gerektirir." Yalnızca böyle insanların düşüncesi bir nesneyi sanat eserine dönüştürebilir ve onların bunu yapabilmesinin nedeni, sanat eserinin anlamını kavrayabilmeleridir. Danto'ya göre, sanat eseri bir anlam taşımasından ötürü ayırt edilebilir ve bu anlam herhangi bir anlam değil, belli bir anlamdır. Bu doğru anlam sanatçının kastettiği anlamdır.

Danto sanatçının niyetine yaptığı vurguyu aydınlatmak için Amerika Uluslararası Fırın, Şekerleme ve Tütün İşçileri Sendikası, 552. Lokali tarafından üretilen ve üzerinde "We Got It!" yazan bir çubuk şeker örneği verdi.[20] Bu şeker, 1993 Chicago Culture in Action sergisinde sergilendi. Danto, sanat eseri olan bir çubuk şekerin özellikle iyi bir çu-

19. Sanat dünyası için bkz. (1997) s. 165.
20. Çubuk şeker için bkz. (1997) s. 185.

buk şeker olması gerekmediğini, "sanat niyetiyle" üretilmiş bir çubuk şekeri olmasının yeterli olduğunu belirtir. Onun yorumuna göre, uzmanlar ve eleştirmenler işte bu niyeti tanıma vasfına sahiptir. Dahası, bu niyeti tanıdıktan sonra, eserin başarılı olup olmadığına kendi bakış açılarına göre karar verebilirler. Bir sanat eseri, "kastedilen anlamını taşıma yetkinliğine göre başarılı veya başarısız sayılmalıdır."[21]

Kuramını açıklamak için bir örnek verir ve bence verdiği örnek kuramının kendi yanlışlarını da ortaya koyar. Danto, Picasso'nun hayatının sonuna doğru mavi bir kravat resmi yaptığını hayal etmemizi ister bizden.[22] Aynı zamanda Picasso hakkında hiçbir şey bilmeyen ve Picasso'nun ondan haberdar olmadığı bir çocuk da mavi kravat resmi yapmaktadır. Kravatlar bittiğinde her açıdan tıpatıp aynıdır. Tesadüfe bakın ki, her ikisi de aynı marka boyayı gayet güzel kullanmıştır. Bununla birlikte, Picasso'nun durumunda pürüzsüz düz resim, 1950'lerde New York resmine damgasını vuran ve Soyut Dışavurumculukta doruk noktasına ulaşan kaba fırça darbeleri ve damlatma üslubuna polemikçi bir dokundurma ve reddiye sayılırken çocuğun durumunda pürüzsüz resim sırf baba beğensin diye öyle yapılmıştır. Şimdi sorulması gereken soru şudur: Şayet resimlerden biri sanat eseriyse, bu hangisidir? Danto'nun bu soruya cevabı kesindir. Elbette Picasso'nun resmi sanat eseridir, çocuğunki değil. Danto bunun sebebini şöyle açıklar: "Çocuğun

21. Kastedilen anlam için bkz. (1997).
22. Kravat resmi için bkz. (1981).

kravatı sanat eseri değildir; Picasso'nun kravatının kolayca girebildiği ayrıcalıklı sanat eserleri birliğine onun girmesine bir şey engel olur." Danto'nun görüşüne göre onu engelleyen şey, Picasso'nun resminden farklı olarak çocuğun resminin modern sanat tarihiyle ilgili bir anlam taşımamasıdır.

Danto'nun örneğinin, yalnızca kendi yanlışlarını göstermesi bakımından değil, "Sanat eseri nedir?" sorusunun gündeme getirdiği temel meselelere bizi yönlendirmesi bakımından da güzelce inşa edildiğini düşünüyorum. Çocuğun kravatının bir anlamı olmadığı veya doğru bir anlamı olmadığı yönündeki itirazına cevaben, aslında onun birçok anlama sahip olabileceğini söyleyebiliriz. Anlamlar nesnelere içkin şeyler değildir, doğal olan şeyler değildir. Anlamlar, nesneleri yorumlayanlar tarafından temin edilir. Kuramını ayakta tutmak adına, Danto sürekli bu gerçeği atlamaya veya gizlemeye çalışır. Sözgelimi, Duchamp'ın pisuvarını tartışırken, onu bir sanat eseri olarak görmek için Duchamp'ın onunla neyi amaçladığını anlamamız gerektiği hususunda ısrar eder. Duchamp, Hans Richter'e amacının "estetik kavramının cesaretini kırmak" olduğunu söylemiştir ve bu, Danto'ya göre, pisuvarın sanat eseri olarak yorumlanmasına izin veren tek yoldur. Danto, kişinin daha önce gerçekten hiç fark etmediği bembeyaz, parlayan güzel bir şekle estetik açıdan hayran kalmasının mümkün olduğunu kabul eder. Fakat bu, Danto'ya göre, konumuzla alakası olmayan duygusal bir durumdur. Danto bunun, "en değersizimiz –belki de özellikle en değersizimiz– kutsal lütufla aydınlanır" diyen İsa öğretisinin estetik karşılığı olduğunu

öne sürer. Bu, tüm dünyayı ve içindekileri Tanrı'nın sanat eseri olarak telakki eden Hıristiyan bakış açısının bir versiyonu olurdu. Danto bu dindarca hayalleri hemen reddeder: "Gelin bunu yanlış sayalım." Bu aceleciliği bize bir fikir verir, çünkü Danto, savındaki zayıf bir noktanın üzerinden atlamaktadır. Pisuvarı basitçe güzel olarak görmenin Hıristiyan dindarlığıyla bir ilgisinin olması gerekmez ve eğer onunla ilgisi olsaydı, bu, onu saçma kılmazdı. Danto, bu yaklaşımlara karşı, onların kendi görüşünden farklı olduğu ve Duchamp'ın pisuvarının önemini azalttığı hususunda ısrar etmenin ötesinde gerçek bir cevap sunmaz.

> *Duchamp'ın sanatını Hıristiyan estetiği içinde edimsel bir vaaza indirgemek onun asıl felsefi özgünlüğünü gizlemek olur ve her halükârda bu yorum, bu nesnelerin nasıl olup da sanat eseri sayıldığı sorusunu karanlıkta bırakır; çünkü bu yoruma göre gösterilecek tek şey, onların öngörülmeyen estetik bir boyut taşıdıkları olurdu.*[23]

Ancak hiç kuşkusuz bazı izleyicilere göre, bir nesnenin "öngörülmeyen bir estetik boyut" taşıması, tam da onu sanat eserine dönüştüren şeydir ve Danto'nun atıp tutması onların yanıldığını kanıtlamaz. "Gerçekliğin bir anlamı yok, sanatınsa var" demekte ısrarcıdır Danto. Onun bu sözüne verilecek cevap, gerçekliğin ona atfedebileceğimiz kadar çok anlamının olduğudur; öyle ki, Danto'nun uydurduğu hikâyeye baktığımızda bile, gerçeklik bir çocuğun mavi kravat

23. Hıristiyan estetiği için bkz. (1981).

resmi gibi anlamsız görünen bir şey tarafından temsil edilir. Nitekim çocuğun resmine bakanlar, muhtemelen onu sayısız farklı şekilde yorumlayacaktır. Bazıları onu bir sevgi ifadesi olarak görürken, diğerleri de (Danto'nun öne sürdüğü gibi) kravatın cinsel sembolizmine dayanarak babaya Ödipal düşmanlığının ifşa edilmesi olarak yorumlayacaktır. Bu yorumlardan biri veya daha fazlası herhangi bir anlamı değil de kastedilen anlamı içeriyor olabilir ve bu da Danto'nun, doğru yorumun sanatçının kastını (*intention*) yakalaması gerektiği kriterini karşılar.

Ancak Danto'nun, sanatçının kastı vurgusuna yapılacak asıl itiraz, bunun basitçe bir kriter olarak işe yaramıyor olduğudur. Müzelerimizi ve galerilerimizi dolduran sanat eserlerinin büyük çoğunluğunda, sanatçının kastını hiçbir surette bilemeyiz. Çok daha eski sanat eserlerinde sanatçıların kim oldukları dahi bilinmiyordu. Daha önce belirttiğimiz gibi, onların bizim anladığımız mânâda "sanat" üretmeye kastetmiş olmaları pek muhtemel görünmüyor. Eserleri kasta göre değerlendirmek tam bir kısırdöngüdür. Zira eleştirmen kastı eserden çıkarır ve daha sonra süreci tersine çevirip eserin kasta uygun olup olmadığına karar verir. Edebiyat kuramcıları, 20. yüzyılın ortalarında, bir değerlendirme yöntemi olarak kasıtlılığı (*intentionalism*) etkin şekilde elden çıkartıyordu ve Danto'nun hâlâ bu yönteme bağlı kalması, kesinliğe yönelik çılgınca bir isteği yansıtıyor.

Danto'nun kuramındaki bir başka kusur da, çocuğun babasının, pekâlâ kendisinden beklenebileceği üzere, kravatın kendisi için bir sanat eseri *olduğu* konusunda ısrar et-

mesiyle açığa çıkar. Danto'nun buna cevabıysa muhtemelen şudur: "O bir sanat eseri *değildir*, nokta. Sen onun hakkında ne düşünürsen düşün, o bir sanat eseri değildir, çünkü sanat dünyası onu bir sanat eseri olarak görmeyecektir." Bu cevap muhtemelen sevecen babayı tatmin etmeyecektir. Peki bizi tatmin etmeli mi? Aslında Danto'nun cevabı, başta değindiğim dini çözümün bir başka versiyonudur. Danto ile aynı fikirde olduğunu varsayarsak dindar kişi şöyle diyecektir: "Tanrı, çocuğun kravatını bir sanat yapıtı olarak görmez." Keza Danto da şöyle demektedir: "Sanat dünyası çocuğun kravatını bir sanat yapıtı olarak görmez." Bu cevap, esasında dindar kişinin cevabıyla aynıdır, çünkü her iki cevap da kararının sorgulanamadığı ve tüm öznel ve kişisel görüşleri otomatikman geçersiz kılan aşkın bir otoriteye başvurur. Beğeni sahibi insanlar, Danto'ya göre, aslında doğuştan üstün, ayrı bir soyu teşkil eden insanlardır. Danto beğeninin öğrenilemeyeceği, onun bir hediye olduğu kanısındadır.

Bu noktada, Danto'nun sanat dünyasının kararlarına ettiği imanın resmin yanı sıra diğer sanat dallarına da uzandığını eklemek gerekir. Doğrusu tüm sanat dallarına uygulanan bir inançtır bu. Neyin müzik, neyin gürültü olduğuna karar veren bir müzik dünyası, dansı salt hareketten ayıran bir dans dünyası ve edebiyatı tanımlayan bir edebiyat dünyası vardır. Danto için bu ayrımlar gerçek ve kesindir. Nitekim Danto, "Gazete hikâyesinin, edebi olmaması hasebiyle, her yerde edebi hikâyelerle tezat oluşturduğunu" belirtir. Görünüşe bakılırsa, bazı durumlarda uzman heyetlerin birden fazlası buna karar vermek zorunda kalır. Danto

buna örnek olarak, Robert Morris'in 1961 tarihli *Kendi Yapım Sesiyle Birlikte Kutu* (*Box With the Sounds of Its Own Making*) yapıtını gösterir. Küçük ahşap bir kutudur bu; içinde de yapımı sırasında çıkan çekiç ve testere seslerini taşıyan bir bant bulunur. Görsel ve işitsel bir olgu olarak bu kutu muhtemelen müzik veya heykel olarak nitelendirilebilir. Keza Danto'ya göre Manhattan telefon rehberi de çeşitli kategorilerde bir sanat eseri olarak nitelendirilebilir.[24] Avangard bir roman ya da bir kâğıt heykel ya da bir baskı folyosu olarak görülebilir. Ancak mavi kravat resminde olduğu gibi, sadece sanat dünyasının onayı onu sanata dönüştürebilir.

Kravat resmi önemsiz bir örnek olarak görünebilir. Fakat Danto ile baba arasındaki çatışma, bir sanat eserinin ne olduğu hakkındaki tüm anlaşmazlıklar ile "yüksek" ve "düşük" sanatın kendine has esasları üzerine tüm tartışmalara örnek teşkil edebilir.[25] Benim uydurduğum tartışmada Danto'nun stratejisi, babanın kişisel fikrini geçersiz saymak, onu hesaba katmamaktır. Yüksek sanatın savunucuları, insanların sözümona düşük sanattan aldıkları zevki kale almadığında veya değersiz gördüğünde aynı stratejiyi uygular. Özel koşullar ne olursa olsun, yüksek sanatın savunucularının savı şuna indirgenebilir: "Bir Rembrandt tablosuna baktığımda veya Mozart dinlediğimde edindiğim deneyim, yozbeğeniyi (*kitsch*) veya duygusal taşkınlıkları seyrederken veya dinlerken edindiğim deneyimden daha değerlidir."

---

24. Manhattan telefon rehberi ve edebiyat için bkz. (1981) s. 136, 146.
25. Sanatın sınırı için bkz. (1981) s. 22.

Bu sava mantıklı itiraz, diğer insanların iç deneyimlerini bilme imkânımızın olmadığı, bu nedenle onlara zevk veren şey ne olursa olsun, elde ettikleri zevki yargılamanın hiçbir yolun bulunamadığıdır. Çok az bir özdeğerlendirme bize kendi zevklerimizin ve tercihlerimizin kaynaklarının bizim için bile belirgin olmadığını söyleyecektir. Her birimizde keşfedilmemiş bir ülke var. Yazarlar uzun zamandan beri bunu biliyor ve bize de anlatıyorlar. Sözgelimi, Virginia Woolf şöyle diyor: "Bırakın başkalarının ruhunu tanımayı, kendi ruhumuzu bile tanımıyoruz. İnsanlar bütün bu yolu bir arada katetmezler. Her insanın içinde bakir bir orman gizlidir; kuşların ayak izlerinin bile yabancı olduğu karla kaplı bir alan."[26] Sevecen babanın Virginia Woolf'u tanıdığını ve bu alıntıyı hatırladığını varsayarsak, bu, Danto'ya iyi bir cevap olabilir.

Başka bir kişinin bilincine erişemesek de, kabaca soru-cevap yöntemiyle de olsa, insanların aynı sanat eserine verdiği tepkilerin büyük ölçüde değiştiğini söyleyebiliriz. Bildiğim kadarıyla bu sorunun en kapsamlı incelemesi, Hans ve Shulamith Kreitler'in *Psychology of the Arts* [Sanat Psikolojisi] adlı kitabında yer almaktadır. Bu kitap deneysel estetik, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji alanlarında yapılmış yüz yıldan fazla süren araştırmaların sonuçlarını içeren, tüm sanatlar üzerine devasa bir incelemedir. Kaynakçası 1500 öğeyi bulmaktadır. Kreitler çifti sanata verilen tepkilerin son derece öznel olduğunu ve kişisel çağrışımların ter-

26. Woolf s. 14.

cihi belirlemede büyük bir rol oynadığını tespit etmiştir. Deneyler insanların tepkilerinde o kadar büyük bir değişkenlik olduğunu göstermektedir ki, kaydedilen ortalamalar neredeyse anlamsızdır. Örneğin müzikte sadelik yanlıları, kişisel bir tepkinin dinleyiciyi müziğin kendisinden uzaklaştırmaması gerektiğinde ısrar etse de, ampirik çalışmalar, bütün o duygu, çağrışım, fikir ve hayaller yelpazesinin bilfiil devrede olduğunu tekrar tekrar göstermiştir.[27] Ayrıca bu çalışmalar, belli müzik parçalarının uyandırdığı hayallerde herhangi bir ortak nokta bulamadığı gibi, bu bestelerle bestecilerin beyan ettiği kasıtlar arasında da herhangi bir uyuşma saptayamamıştır.

"Kişiler aynı esere *Neden* farklı tepki verir?" sorusuna gelince, bunun bilinemeyeceğini, daha doğrusu, bu soruya cevap verebilmek için neredeyse sonsuz bilgiye sahip olunması gerektiği konusunda Kreitler çifti aslında Virginia Woolf ile hemfikirdir.[28] Bu bilgi "sadece algısal, bilişsel, duygusal ve diğer kişilik özelliklerini değil, biyografik verileri, spesifik kişisel deneyimleri, geçmişte sanatla karşılaşmaları, bireysel anıları ve çağrışımları da içeren ölçülemeyecek kadar geniş bir değişkenler yelpazesini kapsamak" zorundadır. Araştırmacının tek bir izleyicinin tek bir sanat eserine tepkisini anlamaya başlayabilmesi için bile muazzam miktardaki bu bilgileri toplaması gerekir.

27. Kreitler s. 279–80.
28. Kreitler s. 364–5.

Yüksek sanatın üstünlüğünü ilan edenlerin, aslında, düşük sanattan zevk alanlara, "Benim hissettiğim senin hissettiğinden daha değerlidir" dediklerini öne sürdüm. Böyle bir iddianın, başkalarının duygularına erişemediğimiz için psikolojik açıdan anlamsız olduğunu şimdi idrak edebiliriz. Başkalarının duygularına erişme imkânımız olsaydı bile, senin deneyiminin bir başkasınınkinden daha değerli olduğunu iddia etmen anlamlı olur muydu? Yüksek sanatın savunucuları sadece kendi deneyimlerinin kendilerinin nazarında daha değerli olduğunu kastetmekle kalmıyor, çünkü bu, yüksek sanatın üstünlüğünü değil olsa olsa onların bu sanatı tercih ettiklerini kanıtlar. Onlar, ayrıca kendilerinin yüksek sanattan edindikleri deneyimlerin, başkalarının düşük sanattan edindikleri deneyimlerden mutlak ve içkin anlamda daha değerli olduğunu da kastediyorlar. Böyle bir iddia nasıl mantıklı olabilir? Böyle bir iddiada "değerli" sözcüğü ne anlama gelebilir? Bu sözcük ancak ilahi olarak takdir edilmiş bir mutlaklar dünyasında, Tanrı'nın hangi duyguların değerli, hangilerininse değersiz olduğuna karar verdiği bir dünyada bir anlam taşıyabilirdi. Ve bu dünya, daha önce belirttiğim gibi, benim savımı yürüttüğüm dünya değildir.

Danto'nun, babanın sanat dünyasının kararıyla hemfikir olması gerektiği yönündeki önerisine karşı çıkarken baba, benim belirttiğim itirazlara ek olarak, sanat dünyasına olan imanın çağdaş toplumda epey zayıfladığına dikkat

çekebilir. Örneğin Saatchi[29] olgusunun perspektifinden bakılınca görülen anlamıyla modern sanat, Clapham otobüsündeki adamın zihninde her halükârda para, moda, şöhret ve sansasyon hevesiyle eşanlamlı hale gelmiştir ve zikrettiğimiz adamın bu yanılsaması, hatırı sayılır kültür eleştirmenleri tarafından da paylaşılır.[30] Robert Hughes, kitle iletişim araçlarının revaçta olduğu toplumumuzda sanatın hayatta kalan rolünün "yatırım sermayesi olmak" olduğunu beyan eder. Etkili siyasi sanat artık imkânsızdır, çünkü bir sanatçının adının duyulabilmesi için ünlü olması şarttır ve o ün kazandıkça sanatı değerlenir ve bu sebeple kendiliğinden zararsız hale gelir. "Günümüz siyaseti söz konusu olduğunda, sanat büyük ölçüde Musak'ın[31] durumuna heveslenir. Sanat güç elde etmek adına arka planda çalınan müziği temin eder." Hughes, 2004'te önceki ay Sotheby'de erken dönem bir Picasso resmi için yapılan 100 milyon dolarlık müzayedeyi takiben, Haziran ayında Kraliyet Sanat Akademisinde yaptığı konuşmasında yeniden saldırıya geçti.[32] Bu meblağın, bazı Karayip ve Afrika devletlerinin gayrisafi

29. İngiltere'de ünlü bir reklamcı ve iş insanı olan Charles Saatchi, aynı zamanda önemli bir sanat koleksiyoneri ve galeri sahibidir. Yazar burada; kavramsal işler üreten, ancak bu işleriyle tabloid basında neyin sanat olup olmadığına dair büyük tartışmalara yol açan ve Damien Hirst'ün başını çektiği Genç Britanyalı Sanatçıların (YBA) yükselişinde oynadığı rol başta olmak üzere, Saatchi'nin sansasyonel bir şekilde medyada kalma becerisine ve bu anlamda kendisine yönelik eleştirilere gönderme yapmaktadır -ed.n.

30. Hughes (1991) s. 111.

31. Amerika'da mağaza ve benzeri yerler için fon müziği üreten şirketin, aynı zamanda bu tür müziklerin genel adı –ed.n.

32. Hughes'ün Kraliyet Sanat Akademisinde yaptığı konuşma *The Times* gazetesinin 3 Haziran 2004 sayısında yayınlandı.

milli hasılasına yakın olduğuna dikkat çekerek Batının süper zenginleri bir tabloya bu parayı harcadığı zaman "bir şeylerin çürüdüğünü" belirtti: "Bu tür hareketler sanatı onurlandırmaz. Aksine sanata duyulan arzuyu patolojik hale getirerek onun itibarını düşürür." Hughes konuşmasında Picasso'nun arkadaşı ve yetkin biyografi yazarı John Richard'dan alıntı yaptı ve onun, hiçbir resmin bu kadar değerli olmadığını ve resmi satın alan kişinin "Bu parayı çok daha değerli bir şeye harcamalıydı" sözünü nakletti. Damien Hirst'ün formaldehit içindeki köpekbalığını da taşlayan Hughes, modern sanatın şok taktiklere bel bağlamasını kınadı. "Çoğumuz gibi ben de 'avangard' teriminin, ne olursa olsun her şeyin kabul gördüğü bir kültürde anlamının son kırıntısını kaybettiğini çok iyi biliyorum." Postmodernizmin eleştirmeni Fredric Jameson çoğunlukla aynı sebeplerden Hughes kadar karamsardır:

> *Olan şudur ki, bugün estetik üretim genelde meta üretimiyle bütünleşmiş durumdadır: Daha geniş ciro sağlayacak şekilde (giysiden uçağa kadar) sürekli daha yeni görünen ürünlerin imal edilmesine yönelik çılgın ekonomik zorunluluk, bugün estetik ilerleme ve deneyselciliğe giderek daha önem kazanan yapısal bir işlev ve konum atfetmektedir.*[33]

Halkın bu eğilimlere tepkisinin bir belirtisi, 2002 yılının Temmuz ayında ünlü bir modern sanat eserinin ölümcül

33. Jameson 37. Ayrıca bkz. Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Yayınları, 2011, s. 33.

bir kazaya uğramasıyla ortaya çıktı. *Self* adı verilen eser, heykeltıraş Marc Quinn'in kafasının bir büstüydü ve 4,25 litrelik kendi donmuş kanından yapılmıştı.[34] Söylenenlere bakılırsa bu büst 1991'de Charles Saatchi tarafından 13.000 sterline satın alındı ve doğası gereği buzdolabında saklandı. Büstün içeriğinden habersiz olan inşaatçılar, Saatchi'nin Eaton Meydanındaki evinin mutfağını yenilerken buzdolabını kapattı ve buzdolabının etrafında kan havuzunun biriktiğini ancak iki gün sonra fark edebildiler. Bu olay tabii İngiliz basınında latifeli bir dille işlendi. Köşe yazarları gülümseyerek okurlarına, Saatchi'nin konağında ayrıca Tracey Emin'in 150.000 sterlin değerindeki yapılmamış yatağının yer aldığı özel bir odanın bulunduğunu hatırlattı. *The Times* modern sanat eserlerinin başına gelen diğer kazaları şaka yollu anımsattı. John Chamberlain'in ezilmiş ve kaynak yapılmış arabalardan yaptığı soyut eseri, bir New York galerisinin dışındaki kaldırıma kısa bir süreliğine terk edildiğinde çöpçüler tarafından alınıp götürüldü. Müzayede evindeki hamallar, Christo'nun heykelinin ayrılmaz bir parçası olduğunun farkına varmadan, bir sandalyenin kahverengi ambalaj kâğıdını çıkardılar. *Evening Standard* gazetesinde, sanat dünyasının Saatchi'nin kaybına ilişkin yorumuna ("Tate sözcüsü bugün 'Marc Quinn çok önemli bir sanatçıdır,' dedi.") bariz iğneleyici bir neşeyle yer verildi.

Bu saygısızlığın 2004 yılının Mayıs ayında Momart deposunun yanması üzerine yaşanacak mizah patlaması-

34. *Evening Standard*, 3 Temmuz 2002 ve *The Times*, 4 Temmuz 2002.

nın bir provası olduğu anlaşıldı.[35] Yangının yol açtığı zayiat Saatchi koleksiyonunun en meşhur iki parçasını içeriyordu: Tracey Emin'in yattığı herkesin isminin yer aldığı çadır enstalasyonu ve Saatchi tarafından 500.000 sterline satın alınmış, Chapman Kardeşlerin yaptığı sakat oyuncak askerler tablosu, *Hell*. Sanatçı Sebastian Horsley, çoğu kimseden farklı olarak sözünü pek sakınmadan ortak tepkiyi dile getirdi:

> *Tek hayıflandığım husus, sanatçıların eleştiri oklarından muaf tutulmasıdır. Eleştirilselerdi gerçekten harika olurdu... Sanatçılar, iyi ödüllendirilen saray cücelerinin rolünü oynuyor... Buna neden izin veriyorlar ki? Saatchi, Jopling, Turner Ödülleri –ki bu ödüller, alenen aşağıladıkları bir toplumdan ödül almak için diz çöken dönekler, ilanla aranan haydutlar için. Sahi muhalefete ne oldu? Neden punk kuşağı, sanat dünyasının saltanatıyla el sıkışıp eserlerine burun kıvıracak çevrelerde dolaşan, iğdiş edilmiş, fazlasıyla uysal tiplere dönüştü?*[36]

Sonraki birkaç gün boyunca basında ve insanların telefonla katıldıkları programlarda kamuoyu, Brit-Art adı verilen modern akımın aldatmaca, para ve yetenek yoksunluğunun ittifakından meydana gelen bir sahtekârlık olduğu görüşünü tekrar tekrar dile getirdi. Sanat eserlerinin imhası, sadece sanat dünyasının tamamen itibarsızlaştığı bir kültürde

35. *The Times*, 27 Mayıs 2004, 3.
36. T2, 7.

bu kadar sevindirici olabilir ve bu atmosferde, Danto'nun sanat eserinin ne olup olmadığına sanat dünyasının karar vermesi gerektiği yönündeki görüşü, gülünç derecede gerçekdışıdır.

Ne var ki bu görüş, hatırlayabileceğimiz kadar yakın bir geçmişte çoğu insan tarafından anlamlı ve gayet makul bulunuyordu. Gelgelelim sanat dünyası bizim kadar değişmedi. Her türden otoriteyi –tıbbi, bilimsel, siyasi– reddetmeye yönelik yükselen eğilim, 20. yüzyılın sonlarında iyice şekillendi ve sanat dünyasının duruşuna karşı beslenen şüphe de bu eğilimin bir parçasıydı. Yükseköğretime erişimin artması bu durumun temel sebeplerinden biridir. Nitekim 1960'ların ortasından itibaren nüfustaki üniversite öğrenci sayısı beş kat arttı. Bununla birlikte, sanat dünyasının görüşlerine karşı çıkma eğiliminde rol oynayan diğer bir faktör de, kitlesel sanatın ortaya çıkışıdır. Kitlesel sanatı üreten güçler teknolojik olduğu kadar sosyaldi ve sosyal oldukları ölçüde de, azınlığa karşı çoğunluğun isyanını temsil ediyordu. Ortega y Gasset'in 1925'te yayımlanan "*Sanatın* İnsansızlaştırılması" adlı denemesine göz attığımızda, bu insanların neye isyan ettiğini hemen anlarız. Ortega'nın gözlemine göre, –resim, müzik, heykel, edebiyat– her alanda modernist sanat, özünde popüler olmayan, dışlayıcı ve seçkinci bir sanattır. Onun işlevi budur. Modernist sanat bir "toplumsal güç" işlevi görerek, "kalabalığın biçimsiz kitlesini", sanatı anlayanlar ve anlamayanlar diye iki gruba ayırır. "Bu durumda bir kesimde, ötekine bahsedilmemiş bir anlama organı var demek oluyor; demek bunlar insan soyu-

nun iki ayrı türü."[37] Neticede modernist sanat, "her zaman kitleleri karşısına alacaktır," çünkü onlara kasten hakaret etmektedir. Onları "tarihsel sürecin atıl maddesi" gözüyle kendilerine bakmaya zorlar.

Öte yandan Ortega'nın öngöremediği şey, kitlelerin misilleme yapabileceği ve seçkinci sanatı gölgede bırakacak şekilde kendi sanatına sahip çıkabileceğiydi. Onyıllar içinde, hep yenilik peşindeki 20. yüzyıl teknolojik devrimi, ekranlar, kulaklıklar, hoparlörler aracılığıyla resmi sanat dünyasının hayal bile edemeyeceği bir ölçekte ve türde gece gündüz sanat sunabilecekti. Ve bunu dünya, hayret ve tiksintiyle karşılayacaktı. Klasik müzik günümüzde, multimilyon dolarların döndüğü müzik endüstrisinin sadece minicik bir köşesini işgal ediyor. Şiir okuyucuları ve tiyatro müdavimleri, hayal ettikleri yaşamı televizyondaki melodram dizileri aracılığıyla yaşayan küresel yığınlarla kıyaslandığında origamiyle uğraşanlar kadar az sayıda. Resim neredeyse bitmek üzere; buna karşın sanat dünyasının fil dışkısı ve şişme bebekleri, kitlesel sanatın dünya çapındaki parıltılı ünlülerinin dur durak bilmeyen geçit töreninden şöhret kırıntısı kapmaya dönük umutsuz bir çabayı temsil ediyor.

Bu bölümün başında "Sanat eseri nedir?" sorusunu sormakla yetinmeyip cevap da vereceğimi bildirdim. Şimdi cevabı vermenin vakti geldi. Kanımca Danto, cevabın nesnenin fiziksel özelliklerinde yatamayacağını öne sürerken

37. Bkz. José Ortega y Gasset, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 21.

haklıdır. Her şey sanat eseri olabilir. Bir şeyi sanat eseri yapan şey, birisinin onun sanat eseri olduğunu düşünmesidir. Danto'ya göre o birisi sanat dünyasının bir üyesidir. Fakat sanat dünyası dışında hiç kimse artık buna inanmıyor. Sanat dünyası güvenilirliğini kaybetti. Karar verici seçmen kitlesi genişledi ve aslında dünyanın her tarafına yayıldı. "Sanat eseri nedir?" sorusuna vereceğim cevap şudur: "Sanat eseri, şimdiye değin herhangi bir kişinin onu sanat eseri olarak gördüğü herhangi bir şeydir –o şey bir tek o kişinin gözünde sanat eseri olsa bile." Dahası, herhangi bir şeyi sanat eseri olarak görmenin nedenleri insandan insana değişebilir. Dolayısıyla görebildiğim kadarıyla bu tanım, bir yanda [Botticelli'ye ait] *Primavera*'yı ve [Beethoven'a ait] *Beşinci Senfoni*'yi, diğer yanda içinde insan dışkısının olduğu kutuyu ve bir çocuğun mavi kravat resmini kapsayacak kadar geniş kapsamlı yegâne tanımdır.

"Sanat eserinin" seçkinci bir kategoriye ait olmayı ima eden bir övgü terimi olarak kullanılması hiç kuşkusuz miadını dolduruyor. Bir şeye bir "sanat eseri" diyerek ona ilahi bir onay bahşetme düşüncesi, şimdilerde entelektüel açıdan perilere duyulan inanç kadar saygındır. Momart deposu yangınından ve kamuoyunun açık yürekli tepkisinden sonra Tracey Emin, yurtdışındaki arkadaşlarının, onun sanat eserlerinin çok az değer gördüğü bir ülkede yaşaması sebebiyle duydukları üzüntüyü kendisiyle paylaştıklarını bir radyo programında bildirdi. Onun ve arkadaşlarının kızgınlığının anlaşılabilir olsa da, bunun modern düşüncenin basit bir yanlış anlamasından kaynaklandığını idrak edebiliyoruz.

Onlar sanat eseri denilen ayrı bir varlık kategorisinin (ki Emin'in yapıtlarının da bu kategoriye ait olduğuna inanıyorlar), sanat eseri olmayan şeylerden aslen daha değerli olduğunu ve bunun sonucu olarak evrensel saygı ve takdiri hak ettiğini zannediyorlar. Artık farkına vardık ki, bu varsayımlar 18. yüzyılın sonlarına ait ve bizim kültürümüzde geçerliliğini yitirmiş durumda. "Bu bir sanat eseri midir?" sorusunun –kızgınlık, öfke veya sadece şaşkınlıkla sorulsun– şimdi tek bir cevabı olabilir: "Eğer öyle olduğunu düşünüyorsan sanat eseridir, düşünmüyorsan değildir." Bu bizi göreceliğin uçurumuna atıyormuş gibi görünüyorsa, o zaman sadece şunu söyleyebilirim: Bizler gerçekte, öteden beri göreceliğin uçurumundayız zaten –şayet o bir uçurumsa.

Bana kalırsa benim yaptığım tanım, Danto'nun akıl yürütme biçiminin daima onu götüreceği tanımdır. Yazılarının birçok yerinde, farkında değilmiş gibi görünerek, sanat eserinin kimliğine ilişkin meseleleri kişisel yargıya açık bırakıyor. Örneğin bir şeyin sanat eseri sayılmasında bir sınır olup olmadığını tartışırken şu yorumda bulunuyor:

> *Benim görüşüme göre, estetik bir tavır almanın, belli gerçeklere ruhsal bir mesafe koymanın yanlış veya insanlıkdışı olduğu durumlar vardır; sözgelimi, polisin göstericileri copladığı bir isyanı bale olarak görmek veya uçaktan atılmış patlayan bombaları mistik krizantemlere benzetmek gibi.*

Gayet haklı. Fakat buradaki soru, kararı sanat dünyasının vermesi meselesi değildir. Bir şeyin bir kişinin gözünde sanat eseri olabilirken, başka bir kişinin gözünde olmayabile-

ceği kabul edilmektedir. Eğer siz onun sanat eseri olduğunu düşünüyorsanız öyledir. Danto'nun gayretkeş akıl yürütmesi, onu bu kavrayışın eşiğine getiriyor, her ne kadar kendisi eşikten öteye bir türlü zıplayamasa da.

Benim önerdiğim tanımın ilginç bir sonucu, etrafta hayal ettiğimizden daha az sanat uzmanı olduğunun ortaya çıkmasıdır. Zır cahilin sanata yönelik tutumuyla eskiden şu sözle dalga geçilirdi: "Sanat hakkında fazla bir şey bilmiyorum, ama neyi beğendiğimi biliyorum." Fakat bu hepimizin söyleyebileceği bir söz gibi görünmektedir. Elbette sanatın bir veya daha fazla dalında derinlemesine bilgi sahibi uzmanlar ve eleştirmenler vardır. Ancak gördüğümüz gibi, insanların sanat eserlerine verdiği tepkiler neredeyse sonsuz çeşitliliktedir. Ayrıca bir resmi, kitabı veya müzik parçasını tanımak için bile tüm bu tepkileri bilmemiz gerektiğini de gördük. Sanat eseri, bir kişinin ona gösterdiği tepki tarzıyla sınırlı değildir. O tüm geçmişi boyunca uyandırdığı bütün o gizli, özel, bireysel, kendine özgü hislerin toplamıdır. Ve biz bu hisleri bilemeyiz, çünkü onlar başkalarının bilincinde saklıdır. Ve eğer onları bilemiyorsak, o zaman tek bir sanat eserini bile gerçekten bilemeyiz. Öyle görünüyor ki, hiçbirimiz sanat hakkında fazla bir şey bilmiyoruz –her ne kadar neyi beğendiğimizi bilsek de.

II. BÖLÜM
"YÜKSEK" SANAT ÜSTÜN MÜDÜR?

Kültür yorumcuları "yüksek" sanatı (klasik müzik, "ciddi" edebiyat, eski ustaların resimleri vb.) kitlesel veya popüler sanattan ayırır ve genellikle onun üstün olduğunu kabul ederler. Bu bölüm, bu iddianın rasyonel bir zemin olmadığını ileri sürecektir. Yükseklik metaforu bile kendi başına gariptir. Bu metafor bedenden duyulan utançtan kaynaklanıyor olabilir; "yüksek" sanat, "düşük" bedensel iştahların üstündedir ve "ruha" seslenir. Aynı zamanda, sosyal sınıfın çağrışımlarını da taşıyabilir; "yüksek" sanat, sosyal mertebeleri onları salt hayatta kalma mücadelesinin üstünde tutan azınlığa hitap eden sanattır. Çelişkili bir şekilde, "yüksek" sanatın da aynı zamanda genelde "derin" olduğu varsayılır. Ne var ki bu terimleri kullananlar, söz konusu terimlere herhangi bir gerçek anlam yüklemez. Yüksek sanat savunucuları, yüksek sanattan edindikleri deneyimlerin, düşük sanattan edindiklerinden doğal olarak daha değerli olduğuna emindir; her ne kadar önceki bölümde gördüğümüz gibi, böyle bir iddia kanıtlanamaz olmanın ötesinde anlamsız olsa da.

Romancı Jeanette Winterson, ideallerini Clive Bell[38] ve Bloomsbury Grubundan[39] devşiren yüksek sanat savunucularının güzel bir örneğidir.[40] Onlar gibi gerçekçiliğe tepeden bakar ve sanatı "esrime" ve "cezbe"yle bir tutar. Onlar gibi "toplu eğitimi" hor görür. Eleştiri yazıları, mutlak bir dünyada yaşadığını ortaya koyar. Bir yanda T. S. Eliot, Virginia Woolf ve kendisi gibi "hakiki" sanatçılar, diğer yanda "hatasız ve düzgün bir İngilizce kullanmakla övünen bir Leh" diye küçümsediği Joseph Conrad gibi sanatçı olmayanlar vardır. Hakiki sanatçılar ruhen üstündür. Winterson bununla da kalmayıp onların toplumsal anlamda da üstün olduğunu ima eder. Onlar, "tezgâhtarların ve boyalı basının dilinden" uzak dururlar. Sanat "büyü"dür ve hakiki sanatçılar "büyü yapma hakkına" sahiptir. Görünüşe bakılırsa bu, Winterson'ın nezdinde salt hevesten ibaret değildir. Kendinin sihirli varlıklarla çevrili olduğuna olan inancı, sıradan izleyiciye pek akıllıca gelmez: "Sahip olduğum resimler etrafında çok dikkatli hareket ediyorum," diye içini döker, "çünkü ben onlara ne kadar yakından bakıyorsam, onların da bana o kadar yakından baktığını biliyorum."

---

38. Bloomsbury Grubuna ev sahipliği yapan, 1881-1964 yılları arasında yaşamış ünlü İngiliz sanat eleştirmeni –ed.n.

39. Aralarında Virgina Woolf, John Maynard Keynes ve Duncan Grant gibi isimlerin olduğu, çoğunluğu Cambridge Üniversitesi mezunu bir grup sanatçı, yazar, eleştirmen, ekonomist, felsefeci ve entelektüelin 1907-1930 seneleri arasında estetik ve felsefi meseleleri tartışmak için Londra'nın Bloomsbury semtinde bir araya gelmesiyle oluşan seçkin grup –ed.n.

40. Winterson s. 4–6, 93, 134, 74, 87, 72, 19, 144.

Kendi sanatsal zevkinin doğruluğu asla sorgulamadığı bir veridir. Buna karşın, annesinin kültürel meselelerdeki düşük eğilimlerine hayıflanır:

> *Fakir olan annem hiçbir zaman objeler satın almadı, o semboller satın alırdı. Misafir odasındaki en iyi vitrine koymak üzere gudubet şeyler almak için para biriktirme alışkanlığı vardı. Aldığı şeyler fabrikada üretilmiş, gücünü aşan şeylerdi. Eğer aldığı şeyi kendi çapında görebilseydi ona asla para harcamazdı. Ne kendisi onu görebiliyordu ne de evimize gelip vitrine hayran hayran bakan komşuları.*

Burada sergilenen önyargılar hiç kuşkusuz geleneksel olsa da yine de birer önyargıdır. "Fabrika ürünü" şeyleri beğenmemek, sanat ve zanaatlar hareketi aracılığıyla William Morris'e ve nihayetinde Carlyle'a kadar uzanır. Her şeyin "kendi kapasitesi dâhilinde (*in its own right*)" görülebileceği inancı, Matthew Arnold'ı yansıtır ve tüm gözlemlerin gözlemcilere bağlı olduğu yolundaki modern anlayışı göz ardı eder.

Winterson kendi görme biçiminin neden üstün olduğunu açıklamaz, ama annesinin ve onun arkadaşlarının, kendisine benzeselerdi daha iyi olacaklarını düşünür. Bunlar yüksek sanat savunucuları arasında yaygın olan varsayımlardır. Onlar kendilerinin zengin ve mutlu bir hayat sürdüğünü düşünür ve eğer onların sanatsal zevkini paylaşırlarsa, cahil kitlelerin de zengin ve mutlu olacağından emindirler. Aslında Winterson'ın anlattığı durum hem

kendine hem de annesine tatmin sağlayacak bir durum gibi görünüyor. Bu, Winterson'a açıkça ihtiyaç duyduğu kendini üstün hissetme gereksinimi için bir neden sağlıyor; annesineyse arkadaşlarıyla aynı zevki paylaşmanın bir yolunu sunuyor. Eğer annesiyle birlikte arkadaşları, Winterson'ın beğendiği sanat tarzında gerçekten ustalaşmış olsaydı, muhtemelen paylaşmaktan zevk alacakları için o sanattan da zevk alacaklardı. Ancak bu durumda Winterson kendini üstün hissetmek için yeni bir sebep bulmak zorunda kalacaktı. Her halükârda onun gözardı ettiği çarpıcı husus, aslında annesiyle birlikte arkadaşlarının bilincine erişemediği için onların kendi sanat tarzlarından aldıkları zevk ve tatminden haberdar olmamasıdır.

Bu tür sosyal ve kültürel bölünme yüksek sanat mefhumunda saklıdır. O ancak "düşük" olan diğer sanatlarla kıyaslandığında "yüksek" olabilir. Ellen Dissanayake'nin *What Is Art For?* [Sanat Ne İçindir?] adlı kitabında da savunduğu gibi, böylesi bir sanat kavramı nispeten yeni olmakla kalmaz, aynı zamanda insanın evrimi perspektifinden bakıldığında anormal de görünür.[41] Dissanayake'nin yaklaşımı etolojiktir (yani insan da dâhil olmak üzere hayvanların çevrelerinde nasıl yaşadığını ele almaktadır) ve sorduğu soru da sanatın doğal seçilime nasıl bir katkıda bulunduğudur. O, Kant sonrasında ortaya çıkan, kişinin tek başına yaptığı manevi temaşa olarak sanat modasıyla değil, izleri erken dönem insan topluluklarına kadar sürülebilecek, deri

41. Dissanayake (1988), özellikle s. 55–9, 98–102, 109, 115–6, 172–87, 195.

boyamadan silah süslemesine kadar uzanan bir etkinlikler silsilesiyle ilgilenir. Onun gözlemine göre bütün bu erken dönem sanat formları, toplumun uyumunu pekiştirip hayatta kalmasına yardımcı olan müşterek işlerdir. Yüksek sanatın bölücü eğilimleri onlara yabancıdır.

Bu birbirinden çok farklı sanat faaliyetlerini birleştiren tek bir ilke bulmak zordur. Ancak Dissanayake'nin öne sürdüğü üzere, onları "özel kılan" hepsinin ardında yatan davranışsal eğilimdir. Bir şeyi özel kılmak, onu gündelik alandan farklı bir alana yerleştirmektir. Bir şeyi özel kılmak insanlarla sınırlı değildir. Müstakbel eşini ayartmak için küçük sarayını inşa eden çardak kuşu da Dissanayake'nin kastettiği anlamda özel bir iş yapar. Dissanayake, özel işler yapan insan topluluklarının yapmayanlara kıyasla daha çok hayatta kaldıklarını, çünkü çaba harcamanın, yapılan işin –diyelim alet yapımını– yapılmaya değer olduğuna hem kendilerini hem de başkalarını ikna ettiğini öne sürer. Dolayısıyla sanatın işlevi, toplumsal açıdan önemli etkinlikleri gerek bedensel gerekse duygusal olarak tatmin edici kılmaktır. İşte bu işleviyle sanat doğal seçilimde rol oynar.

Antropolojik bulgular da Dissanayake'nin teorisini doğrular. 21. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüş bir Taş Devri göçebe toplumu olan Kuzey Amerika Eskimoları, yani Inuitler üzerine yaptığı bir araştırmada Richard L. Anderson, Inuit sanatının her zaman süsleme amaçlı yapılmadığını bulguladı.[42] Bu sanat rekabetçi de değildi: Sanatta mükem-

42. Anderson, Korsmeyer'in içinde s. 19–33.

mellik mefhumu olağandışıdır. Sanat, şaman için alet, çocuklar içinse oyuncak yapmak demektir. Inuit kabilesinin kadınlarının elbiselerini deri, kürk ve telle süslediği ve çoğunlukla bu kadınlar tarafından icra edilen dövme sanatının en yaygın iki boyutlu sanat türü olduğu doğrudur. Ancak bu pratikler cinsel cazibeyi artırdığı için yalnızca süslenme amacı taşımaz. Anderson'ın vardığı sonuca göre, genelde Inuit sanatı Dissanayake'nin "özel kılma" dediği şeye yakın görünen bir şeyi "kültürel açıdan önemli" bulmaktadır.

Yüksek sanat savunucuları, Dissanayake'nin teorisinin zekice ama meselemizle ilgisiz olduğu yönünde sert bir yanıt verebilir pekâlâ. Sanatsal seçimlerimiz neden Taş Devri insanının yaptıklarını dikkate alsın ki? Çünkü, diye cevap verir Dissanayake, bu bizim temel insani donanımımızın kaynaklandığı yerdir. Zihniyetimiz ve metabolizmamız, korkularımız ve özlemlerimiz avcı-toplayıcı olarak yaşadığımız çağda şekillendi. İnsan soyunun uzun soluklu tarihinde, göçebe avcı-toplayıcılar norm teşkil etti. Sadece son 10.000 yılda avcılığın ve toplayıcılığın yerini yerleşik tarım ve nüfus kümeleri aldı. Modern şehir hayatına gelince, o daha dün başladı. Aslında antropologların da sık sık vurguladığı gibi, bizler Taş Devri zihnine ve çağdaş yaşamın tatmin edemediği Taş Devri ihtiyaçlarına sahibiz. Öncelikle, Dissanayake'ye göre, bizler yalnızız. Avcı-toplayıcı insan, doğumdan ölüme kadar birbirine sımsıkı kenetlenmiş bir grupta yaşarken, modern insan, birbirine yabancı bireylerden oluşan çeşitli ve katmanlı bir topluma doğar ve bu insanın evrim sürecinde oldukça yeni bir olgudur.

Bunun popüler sanat için doğurduğu sonuçlar açıktır. Yüksek sanat dışlayıcı iken, popüler sanat, sadece eğitimli bir azınlığa yönelik olmayan, kucaklayıcı ve erişilebilir bir sanattır. Aidiyete vurgu yapar ve dolayısıyla avcı-toplayıcı grubun kenetlenmesine katkı sağlar. Dissanayake, popüler sanatın daha önceki insan toplumlarında görülmemiş ölçüde romantik-cinsel aşkla meşgul olduğunu ve bunun da modern hayatın yalnızlığına bir tepki olduğu kanısındadır.[43] Antropolojik bulgular, romantik aşkın kültürler arasında neredeyse evrensel olduğunu gösterir. Evrimsel açıdan, romantik aşk insansı ebeveynleri birbirine bağlar, böylece yavruların hayatta kalma şansını artırır. Yeni olan şey bunun mevcudiyeti değil, modern yalnızlığa karşı koyma işlevi gören popüler sanatta muazzam bir önem kazanmasıdır.

Popüler sanatı eleştirenlerin yakındığı şiddet ve duyumculuk da aynı şekilde evrim tarafından içimize programlanmış biyolojik gereksinimleri karşılamak olarak değerlendirilebilir. Yenilik ve heyecan ihtiyacı ile tekdüzelikten kaçınma temel insani özelliklerdir ve insan olmayan primatlarda da, özellikle gençlerinde gözlemlenebilir. Yoğun duyguların peşindeyiz, çünkü evrimsel açıdan duygunun amacı yapıp ettiklerimize bir odak ve yön kazandırmaktır.[44] Biliş (*cognition*), tabiri caizse, avare avare dolanıp durur, ta ki duygu (öfke, korku, arzu) onun için yönelebileceği bir şey seçene değin.

---

43. Dissanayake (2000) s. 49

44. Wilson s. 123.

20. yüzyılın başlarındaki entelektüellere göreyse, kitlesel sanatın biyolojik dürtülerle ilişkisi sadece bu sanatı itibarsızlaştırmaya hizmet etti. Dahası bu ilişki, kitlesel sanatın "düşüklüğünün" ve taraftarlarının bayağı doğasının bir kanıtıydı. Bildiğim kadarıyla, bunun aksini iddia edip, kitlesel sanattaki ilkel unsuru sanatın tarihsel kökleriyle ilişkilendiren tek eleştirmen, Çek romancı, deneme yazarı ve dramatist Karel Čapek oldu.[45] Popüler sanattaki antik özellikleri ortaya çıkarmak Čapek'in uzmanı olduğu bir alandı. Hayatı boyunca, sanatı insanlara ulaştırmak ve sosyal sınıflar arasındaki engelleri kaldırmak için uğraştı. Örneğin bir dedektiflik öyküsünü esasen avla özdeşleştirdi ve onun izlerini Taş Devri mağara resimlerindeki av sahnelerine kadar sürdü. Gazetelerin içeriğini inceleyerek onların güncelmiş gibi gözükse de aslında yüzyıllık temaları ve olay örgülerini devamlı yeniden dolaşıma soktuğunu dolayısıyla "yaşamın ebedi sürekliliğinin" ötesinde fazla haber sunmadığını ortaya koydu.

Čapek edebiyatın eğlendirici olması gerektiğinde ısrar eder. Edebiyatın asıl işlevi "varoluşun sıkıntısını, kaygısını ve griliğini" gidermektir ve bu her zaman böyle olmuştur:

> *Edebiyatın demokratikleşmesinden, kitabı halka sevdirme ihtiyacından söz ediyoruz. Ama insanların nerelere gittiklerine bakmak gerek. Sinema salonlarında oturuyorlar, çünkü orada bir şeyler oluyor ve onları heyecanlandırıyor. Beğeninin bu şekilde köreltilmesine karşı nutuk çekmek çok*

45. Čapek s. 20, 101, 130.

kolaydır. Ne var ki sinema salonlarında oturan insanların, yirmi beş yüzyıl önce, ateşin başında oturup Homeros gibi ozanların kahramanlık şiirlerini, Akalılarla Truvalıların birbirlerini nasıl kesip doğradıklarını, Aşil'in Hektor'u nasıl surların etrafında sürükleyerek üç kez dolaştırdığını ya da Odysseus'un Polyphemus'un gözünü oyduğunu dinleyen insanlarla özünde aynıdır. Filme gelince, bütün kusurlarına rağmen ilkel bir avantaja sahiptir: Destansıdır, yani her zaman bir şeyler olur; burada yaşam en açık ve en canlı haliyle kendini açığa vurur –eylem halinde... "Halkın seviyesine inmeye" ve onlar için incelikten yoksun özel bazı eserler üretmeye gerek yoktur. Şayet popüler edebiyattan bahsedecek olursak, bu bir yanda "popüler" edebiyatın, diğer yanda da "yüksek" edebiyatın olduğu anlamına gelmemelidir. Ben şahsen yüksek edebiyatın popüler olmasını isterim.[46]

Popüler sanatın şiddetinin ve duyumculuğunun Čapek'ten daha geleneksel eleştirmenler tarafından reddi, çoğu zaman ona yöneltilen gerçeklerden kaçtığı suçlamasıyla el ele gider. Fakat kaçış tıpkı şiddet ve duyumculuk gibi insani bir gereksinim olarak görünmektedir. Adam Phillips'in, *Houdini's Box* [Houdini'nin Kutusu] kitabında öne sürdüğü gibi, hepimiz kaçan sanatçılarız, çünkü istediğimiz hayat istemediğimiz şeylerden kaçmaya bağlıdır. Bu anlamda kaçışı

46. Čapek'in "Instead of Criticism" adlı makalesinden. İngilizce çevirisi için Charles Üniversitesinden (Prag) Dr. Sarka Kuhnova'ya minnettarım.

savunmak benlik algımız için temel niteliktedir ve onu kınamak garip öncelikleri açığa çıkarır:

> *Macar psikanalisti Michael Balint'in bir zamanlar söylediği gibi, bir şeyden kaçan bir kişi başka bir şeye doğru kaçıyordur. Eğer bizler (psikanalistler ve diğerleri gibi) kaçtığımız şeyi, ona doğru kaçtığımız şeyden daha gerçek –bu veya şu bakımdan daha değerli– bulursak, korktuğumuz şeyi arzuladığımız şeye tercih ediyoruz demektir.*

Bu, bazı kaçış yollarının zararlı olduğu gerçeğini inkâr etmeyi gerektirmez. Dissanayake 488 insan topluluğuyla yapılmış etnografik bir araştırmadan söz eder.[47] Bu araştırmanın sonucunda denek topluluklarının %89'unun bir tür kaçış deneyimi yaşadığını ve alkol ve halüsinojenik uyuşturucuların kullanılan en yaygın yöntemler olduğunu bulgulandı. Popüler sanatın bunların tamamen yerini alması pek mümkün görünmüyor, ama açıkçası eğer yerini alsaydı sağlıklı ve faydalı olurdu. İlaveten "yüksek" sanatın da aynı şekilde bir tür kaçış olduğunu eklemeliyiz. Nitekim psikolog William James, alkol üzerine yazarken şu yargıya varır: "Alkol fakirlerin ve cahillerin gözünde konserlerin ve edebiyatın tuttuğu yeri tutuyor."

Dissanayake'nin yaklaşımının çekiciliği, sanat etkinliklerini kendi küçük kültürel penceremizden daha geniş bir yelpazede görmemizi sağlamasıdır. Onun analizi kapsamında "sanat" bir kategori olarak çözülür ve bazılarının

47. Dissanayake (1988) s. 155, Bourguignon'dan alıntı yapıyor.

sanat sayabileceği, bazılarınınsa saymayabileceği etkinliklere katışır. Tabii ilk bölümde ulaştığımız sanat tanımı bunu normal karşılamamızı öngörür. Eğer sanat, herhangi birinin sanat olarak kabul ettiği bir şeyse, başkalarının sanatsal statüsünü şiddetle inkâr edeceği şeyleri de içerecektir. Dissanayake, örneğin modern kadınların kendilerini ve evlerini süslemek için sarf ettiği çabanın boşuna ya da anlamsız olarak görülmemesi gerektiğini ve bu çabanın "yüksek" sanat eserlerinden ziyade, farklı zaman ve kültürlerdeki sanat faaliyetleriyle bağdaştığını savunuyor. Feminist eleştirmen Karen Hanson'ın altını çizdiği gibi, erkek estetikçiler, kadınların modaya olan ilgisini her zaman küçümsemiştir; bu da yüksek sanatın esrarlı havasında saklı olan bedenden utanma duygusunu yansıtıyor olabilir. Fakat bir kez bu önyargının üstesinden gelindiğinde, moda kolayca sanat olarak görülebilir hatta tipik erkeksi bir dille aşkın diye göklere bile çıkarılabilir. Hanson, Baudelaire'den alıntı yapıyor:

> *Dolayısıyla moda, doğal hayatın insan beyninde biriktirdiği tüm kaba, dünyevi ve nahoş süs eşyalarının yüzeyinde gezinen ideali beğenmenin bir belirtisi olarak düşünülmelidir... Her moda yenidir ve Güzelliğe yönelik az çok yerinde bir çabadır, huzursuz insan zihninin ona karşı sürekli kabaran bir açlık hissettiği bir ideale bir tür yakınlaşmadır.*[48]

48. Korsmeyer s. 59–72 ve Baudelaire s. 32.

Bahçıvanlık, kolayca sanat olarak addedilebilecek bir başka aktivitedir. Zenginler için peyzaj bahçeleri Rönesanstan beri sanat eseri sayılmıştır. Bununla birlikte kitlelere yönelik sıradan bahçıvanlık, antropolojik bir açıdan bakıldığında, sanat faaliyetine daha çok benzer. Bahçenin merkezi modern bir tapınaktır ve penceredeki çiçekliğe kadar her ölçüde, diğer çağdaş kurumların sağladığından daha fazla sayıda insanın güzellik yaratmasını sağlar. Çoğu insanın nazarında bahçe, kendisini insan soyunun yetiştiği yeşil dünyaya hâlâ bağlayabilen yegâne ince ipliktir.

Dissanayake, özellikle avcı-toplayıcı sürünün yoldaşlığını özleyen genç erkekler için kaygılanır. Ona göre, genç erkekler, okula gitmekten veya ofiste oturmaktan çok, "tüylü mamutları mızrakla avlamaktan veya ahbaplarıyla birlikte odun deposu inşa etmekten" keyif alırdı. Onun antropolojik perspektifinden bakılınca sanat ve oyun birbiriyle örtüşen olgulardır. Nitekim kendisinin de işaret ettiği gibi, bazı Afrika toplumlarında sanat ve oyun için aynı kelime kullanılır. Bunu akılda tutarak, yabancılaşmış genç erkeklere ihtiyaç duydukları şeyi vermeye en yakın modern sanat formunun futbol olduğunu söyleyebiliriz. Futbol seyretmek –dahası futbol seyrederken aynı zamanda toplu şiddete karışmak– fiziksel temas, kimlik kaybı ve avcı-toplayıcı modeldekine çok benzeyen erkek erkeğe muhabbet için fırsatlar sunar. Sahadaki performansı kabile dansına ve savaş taklidine benzetmek için fazla hayalgücüne gerek yoktur. Apaçık cinsel sembolizmiyle gol sayımı, "taraftarlara" bir şey başardıkları yanılsamasını aşılar ve oyunların, operaların ve senfonilerin

sonunda yüksek sanat düşkünlerinin yaşadığı "kapanış" hissine tartışmasız benzeyen bir tatmin hissi verir. Futbolu bir sanat formu olarak görmek, elbette ona herhangi bir değer kazandırmaz –en azından bu kitabın kapsamı bağlamında. Zira biz geçtiğimiz bölümde, özünde değerli bir kategori olarak sanat mefhumunu bir kenara itmiştik.

"Yüksek" sanatın kendini beğenmişliği, onu farklı coğrafya ve zamanlardaki diğer kültürlerle karşılaştırdığımızda ortaya çıkar. Yüksek sanat kıstaslarına göre, bir bardak çay içmek gibi sıradan bir şeyi sanat diye adlandırmak gülünç görünebilir. Ancak Japonya'da çay sanatının ciddi bir önemi vardır. Zen disiplini gibi, çay sanatı da zihin dâhil tüm gereksiz özellikleri devreden çıkarmayı amaçlar. Sazdan kulübe ve sade mutfak eşyalarıyla çay seremonisi, Daisetz T. Suzuki'nin açıkladığı gibi, vazgeçiş yoluyla kurtuluş imkânı sunar:

> *Yaz sabahları sadece birkaç saat açan gündüzsefası, budaklı gözdesiyle buz gibi bir ayaza meydan okuyan çam ağacı kadar önemlidir. Mikroskobik canlılar, fil veya aslan kadar yaşamın tezahürüdür. Aslında onlar daha fazla canlılığa sahiptir; çünkü diğer canlılar yeryüzünden silindikten sonra bile mikroplar varlığını sürdürür. Öyleyse çayhanemde çayımı yudumlarken, onunla birlikte bütün evreni yudumladığımı ve kâseyi dudaklarıma kaldırdığım o ânın, zaman ve mekânı aşan sonsuzluğun ta kendisi olduğunu kim inkâr edebilir?*[49]

49. Keorsmeyer s. 58–9, Suzuki s. 313–14.

Bu son cümle yanıltıcı şekilde Batının "yüksek" sanat iddialarına benziyor gibi gelebilir. Oysa burada, düşüncenin seyri tam aksi yöndedir. İnsan ruhu için ölümsüz "anıtlar" yaratma çabasındaki Batı sanatı, burada üstü örtük şekilde reddedilir.

Şartların onların aleyhinde olduğu hesaba katılırsa, "yüksek" sanatın üstünlüğünü savunma adına makul bir sav geliştirmeye soyunanlar, sadece bu çabalarından ötürü takdiri hak ediyor. Gelgelelim öne sürdükleri iddialar genellikle şaşkınlık vericidir. İşte size, Iris Murdoch'ın *İyinin Egemenliği* kitabında yer alan, iyi sanat ile kötü sanat arasındaki farka dair açıklaması:

> *Oysaki kötü sanatta olan şey, bencilce kurulan hayalin kolaylıkla kestirilebilen ve oldukça tanıdık yollarıdır. Nesnel bir bakışla, dünyanın ne kadar da farklı gözüktüğünü bize göstererek, aslında nesnel olmanın nasıl da zor olduğunu anlatır iyi sanat. İnsan koşuluna dair bize sunulan gerçeğe ilişkin ve durmaksızın üzerinde düşünülen bir formla bize sunulan bu görüntü, bizim de yoğunlaşabileceğimiz tek bağlam olarak çıkar.*[50]

Bu tuhaf bir iddia. "Nesnel" kelimesinin sözlükteki tanımları şunlardır: "Algıdan veya bireyin kavrayışından bağımsız olarak var olan" veya "duygu ya da kişisel önyargıyla çarpıtılmamış" ya da "düşüncelere, duygulara vs. karşı fi-

50. Bkz. Iris Murdoch, *İyinin Egemenliği*, çev. Tuğba Gülal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 92.

ili ya da dışsal olgulara ait veya onlarla ilişkili." Murdoch bunların sanata uygulanabileceğine sahiden inanabilir mi? El Greco, Rubens veya Turner'ın resimleri nesnel midir? Yahut Milton, Pope veya Blake'in şiirleri? Veya Swift, Dickens ya da Kafka'nın romanları? Sanatçıların bakışları nesnel olsaydı, yapıtları birbirinin aynısı olmaz mıydı? Sanatçıların bakışları da, dünyaya gerçek bir nesnel bir bakışı temsil eden kimyasal formüllerle tıpatıp aynı olmaz mıydı? Murdoch'ın beyanı, gerçeğin tam tersi gibi görünüyor. Şayet nesnellik ile sanatın ardındaki ilke olarak Murdoch'ın "bencilce kurulan hayal" tabiri arasında bir seçim yapmak zorunda kalsaydık "bencilce kurulan hayali" seçerdik; gerçi onu "bireysel hayali bakış" diye yeniden ifade etmek isteyebilirdik.

Murdoch'ın olayları nasıl fevkalade yanlış anlama noktasına geldiğini görmek kolaydır. Sanata meraklı ("iyi" sanat olması koşuluyla) ve bencilce olmayanı da önemsiyor, bu nedenle tüm veriler aksini işaret etse bile, ona göre bu ikisinin birbiriyle bağlantılı olduğuna inanmak önemli. Bencilce olmayanın erdemin temeli olduğunu savunuyor, dolayısıyla iyi sanatın bencillikle lekelenmemiş, yani nesnel sanat olduğunu kastediyor. Ne var ki bu argümanına hafifçe dokunduğunuzda bile yıkılır, çünkü o, sanat ile erdem arasında ispatlanması gereken bir tekabüliyet varsayar.

Murdoch ister sanatsal isterse doğal olsun, güzelliğin bizi bencilce kaygılardan kurtarabileceğine inanır ve penceresinden gördüğü bir kerkenezi örnek olarak verir:

Farz edelim ki, kendi kendime pencere kenarına oturmuş, bana hücum eden zarar verici düşüncelerle birlikte hayata karşı yılgın ve kırgın bir haldeyim; aniden kanatlarını çırpa çırpa uçan bir kerkenezin havada süzülüşünü görüyorum, işte tam da o andan itibaren her şey değişiyor. İncinmiş ruhum birden, bu andan itibaren yok oluyor ve ortada o güzel kerkenezden başka bir şey kalmıyor. Zihnim diğer düşüncelerle meşgul olamıyor bile, çünkü onlar artık o an öncesi kadar önemli değil.[51]

Hiç şüphesiz hepimiz benzer şeyler hissetmişizdir. Fakat bu, Murdoch'ın iddia ettiği gibi, gerçekten kendinden bir kaçış mıdır? Onun bir kerkenezi görme biçimi, tamamen içinde bulunduğu kültürel koşullarca belirlenir. Onun gözünde kerkenez, Gerard Manley Hopkins'in[52] "The Windhover [Kerkenez]" şiirindeki kuş gibi özgürlüğün ve görkemin sembolüdür. Gelin, Murdoch'ın şiire düşkün, iyi yetişmiş bir akademisyen değil de, birazdan pazara götürülecek bir civciv sürüsünü izleyen Çinli bir köylü olduğunu hayal edelim. Bu durumda bir kerkenezin görülmesi endişe uyandıran kötü bir olay olur. Köylü, civcivlerini saklamak için acele eder ya da yeterince şanlıysa ateşli bir silah bulup kerkenezi vurmaya çalışır. Bu elbette bencillikten arınmış bir davranış değildir. Ama Murdoch'ınki de öyle. Onun kendini düşünmeme dediği şey, fazlasıyla alıştığı için artık farkında ol-

51. *A.g.e.*, s. 90.
52. Victoria Çağının öndegelen şairlerindendir –ed.n.

madığı kültürel avantajların muhafazasına bağlıdır. Doğa hakkında hoş düşünceler edinerek kendinden veya kendini şekillendiren kültürden kaçabileceği, fikri bir yanılsamadır.

Murdoch'ın savunduğu türden bir kanaat elbette çok yaygındır. Geçtiğimiz bölümde gördüğümüz gibi, bu kanaat Kant'ın "güzelliğin özgeci temaşası" doktrininden kaynaklanır. Söz konusu kanaat yanıltıcı olmasına rağmen yüksek sanatın üstünlüğüne yönelik savlarda sık sık karşımıza çıkar. Bu üstünlüğe duyulan inanç, kültürümüzde o kadar yerleşmiştir ki, ona karşı çıkanların bile, yaptıklarının pek de farkında olmadan ona uyduğu gözler önüne serilebilir. Örneğin Kültür, Medya ve Spor Bakanı Saygıdeğer Chris Smith, *Creative Britain* [Yaratıcı Britanya] adlı kitabında, yüksek sanat ile düşük sanat arasındaki farkı ortadan kaldırmaya girişir.[53] Onun yaratıcılık tanımı sadece eski "yüksek" sanatları değil, moda, yazılım, reklam, bilgisayar oyunları ve pop müziği de kapsar. Yaratıcılığın işlevini ise üslubunun tipik bir özelliği olan yarı-dilbilgisel bir çeşniyle şöyle özetler: "Yaratıcılık insan hayatına en derin değeri katmaktır." Bu cümle bir şey ifade ediyorsa, kesinlikle salt parasal olmayan "değer" mefhumu dolayısıyla ediyordur. Ancak incelediği "yaratıcı sektörlere" gerçekten atfettiği tek değer türü finansal niteliktedir. Bu sektörler yılda 50 milyar sterlin kazanmaktadır ve bu, Smith'e göre, onları haklı çıkartır. Smith, söz konusu sektörlerin insanların zihnini ve yaşamını nasıl etkilediğini sormaz.

53. Smith s. 1–8, 15–16, 35–7.

Smith yüksek sanata yöneldiği zaman, farklılık bir anda kendini gösterir. Tony Blair kısa süre önce Noel Gallagher'ı[54] Downing Street'e davet ettiği için eleştirilmişti. Smith ise sadık bir şekilde onu savunmaya soyunur:

> *Evet, Başbakan gerçekten Oasis'i No.10'a davet etti, ama birkaç gün sonra Cottesloe Tiyatrosunda Richard Eyre'in yapımını üstlendiği* Kral Lear *oyunundan da derinden etkilendi. Hepimiz için en derin kültürel deneyim, çoğu zaman güzel operanın zirvelerinden, klasik orkestranın coşkulu müziğinden ya da yüksek dramın duygusal işkencesinden doğar. Öte yandan kültürel faaliyetlerin geri kalan kısmını görmezden gelmemeliyiz.*

Bu banal ve kaçamaklı yağcılığın neresinden tutarsanız elinizde kalır. Doğrusu opera, klasik müzik ve Shakespeare oyunları "hepimizin" katıldığı etkinlikler değildir ve eğer bunlar "en derin kültürel deneyimi" temsil ediyorsa, o zaman onlardan habersiz olanlar ve kültürleri için "yaratıcı sektörler"e bel bağlayanlar, bu en derin deneyimlerden mahrum kalır ve sonuçta da nispeten sığlaşırlar. Cottesloe Tiyatrosunda "duygusal işkence" çeken Sayın Blair, açıkça Smith tarafından her nedense övgüye değer biri olarak sunuluyor. Shakespeare'den "derinden etkilenmesi", Oasis'i beğenmesine rağmen layıkıyla kültürlü bir insan olduğunu gösteriyor. Başka bir deyişle, Smith yüksek sanat ile düşük sanat arasındaki ayrımdan "nefret ettiğini"

54. Popüler İngiliz rock grubu Oasis'in gitarist ve söz yazarı müzisyen –ed.n.

ileri sürse de, bu ayrımı tamamen geleneksel bir şekilde onaylıyor.

Sonuçta Chris Smith, sanatın sosyal katılımı desteklediğini, yüksek tabaka ile alt tabaka arasında köprü kurduğunu ve insanların kendilerini dışlanmış ve tecrit edilmiş hissetmelerini önlediğini beyan etse de, aslında herhangi bir sanat eserinin bu etkiye sahip olduğunu düşünmez. Talihsiz bir ilham anında, Galler Prensesi Diana'nın ölümünün insanları birbirine bağladığı veya böyle sunulabileceği fikri aklına geliverir ve bu fikri hemen savına katar. Prenses Diana'nın ölümünde "hakiki duyguların taşkınlıkla açığa vurulması", der Smith, bu hissiyat içindeki insanlara, "paylaşılan kültürel duygu aracılığıyla ortak bir kimlik duygusu" vermiş ve "kültürün insanları birbirine bağlamaya yardımcı olduğunu" kanıtlamıştır. Hangi "kültürel duygu"? Prenses Diana'nın ölümü hangi anlamda "kültürü" temsil ediyor ve bir araba kazasında ölmek nasıl yaratıcılığa bir katkı olarak nitelendirilebiliyor? Bütün bunlar Smith'in es geçtiği sorulardır.

Yüksek sanata karşı alçak sanat tartışması üzerine çok daha akıllıca bir inceleme Noël Carroll tarafından, onun *A Philosophy of Mass Art* [Kitlesel Sanat Felsefesi] adlı kitabında sunulmuştur. Noël Carroll bir kültürel yorumcu olarak kusurlardan azade değildir. Bir yanda kitlesel sanatın, diğer yanda avangard sanatın olduğunu ve ikisinin arasında hiçbir şey olmadığını varsayma eğilimindedir. Fakat bazen, geçmişteki avangard sanatın yapılarını taklit eden ve "belli bir eğitim almış" insanlara hitap edecek şekilde ta-

sarlanan, kendisinin "vasat sanat (*middlebrow art*)" diye adlandırdığı bir kategori olduğunu kabul eder.[55] Çoğu oradan geldiği için entelektüellerin kızıp hor gördüğü, genellikle gevşek bir tabirle "orta sınıf" diye adlandırılan toplumun okuryazar geniş bir kesiminin entelektüellerce dışlanmasının tipik bir örneğidir bu. Carroll ayrıca, onayladığı eserleri överken muğlaklığa düşebilir. "En yüksek başarıya ulaşmış bazı eserler" ürettiği için kitlesel sanatı savunur, her ne kadar kitlesel sanatla ne kastettiğini veya onu nasıl ölçtüğünü açıklamasa da.[56] Görünüşe bakılırsa burada, genellikle kitlesel sanat düşmanlarının bile hayranlık duyabileceği Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Alfred Hitchcock filmleri gibi eserler kastedilmektedir.

Öte yandan Carroll'ın güçlü yanları bu kusurlarını gölgede bırakmaktadır. Kitlesel sanatı gözden düşürmek için kullanılan çeşitli savları sistemli bir şekilde çürütmekte ve her bir sav için makul bir reddiye sunmaktadır. Kitlesel sanatı, kitlesel tüketim için kitlesel teknoloji aracılığıyla yapılıp dağıtılan sanat olarak tanımlar ve onu tüm sınıflardan, ırklardan ve yaşam alanlarından en fazla sayıda insan için en yaygın estetik deneyim biçimi diye nitelendirir. Küresel önemine rağmen, sanat felsefecilerinin çoğu tarafından gözardı edildiğine veya küçümsendiğine dikkat çeker. Kitlesel sanat ile "yüksek" sanat arasında farklılıklar olduğunu inkâr etmez. Mesela kitlesel sanatın kalıplaşma eğiliminde

55. Carroll s. 232.
56. Carroll s. 184.

olduğunu itiraf eder.[57] Ancak bunun çoğu "gerçek" sanat eseri için de geçerli olduğunda ısrar eder. Sözgelimi Kübist veya İzlenimci sanat eserleri bilindik üslupları takip eder ve Aristoteles'in *Poetika*'sından beri yüksek sanat geleneksel, yerleşik türlere ve kompozisyon kurallarına bağlı kalmayı talep etme eğilimi gösterir.

Carroll ayrıca, avangard sanatla kıyaslandığında kitlesel sanatı anlamanın daha kolay olduğunu da kabul eder. Kitlesel sanat, karmaşık psikolojik dramalardan ziyade, iyiyle kötü arasındaki karşıtlığın açıkça ortaya konmasından yanadır. Muammalardan uzak durur. Aslına bakılırsa kolay anlama, kitlesel sanatın "merkezi tasarım özelliği" olarak görülebilir. Bununla birlikte Carroll, sanattaki zorluğun değerle aynı kefeye koyulmasına karşı çıkar. 20. yüzyıl öncesi resminin büyük bir kısmı da dâhil olmak üzere, geçmişte neyin gerçek sanat olarak kabul edildiğini düşünürsek bu sanattan alınan zevkin nispeten zahmetsiz olduğu açıkça görülür. Örneğin İzlenimci resim pek çok izleyiciye anında zevk verir. Carroll yüksek sanatın zor, dolayısıyla üstün olduğu yönündeki ısrarlı eleştirinin, Protestan iş etiği doğrultusunda kadirbilir bir tepki olarak yorumlanabileceğini öne sürer. Bu eleştiri, yüksek sanatı savunanların enerjik, çalışkan ve başarılıyken, kitlesel sanatın alımlayıcılarının tembel, basiretsiz ve anlık tatmin bağımlısı olduğunu ima ederek çoğu zaman sosyal eleştiri havasına da bürünür.

---

57. "Kalıplaşma" için bkz. s. 61–3.

Yüksek sanatın mecburen zor olduğu iddiası, genellikle kamu parası tarafından desteklenmesinin gerekçesi olarak sunulur. Geniş bir kitleye ulaşılamayacağı için, herkesin para ödeyerek yardım etmesi gerektiği, aksi halde yüksek sanatı beğenen azınlığın ona gücünün yetemeyeceği iddia edilir. Barbican Merkezi[58] Genel Müdürü John Tusa, 1999'da yayımladığı *Art Matters: Reflections on Culture* [Sanat Meseleleri: Kültür Üzerine Düşünceler] adlı kitabında, bu iddiayı devletin artan mali desteğinin mazereti olarak ileri sürer. Tusa mutlaklara inanır. "Mutlak kalite," der, "sanata değer biçilme çabasında son derece önemlidir."[59] Bunun ne anlama geldiği ve "mutlak kalitenin" nasıl ölçülebileceği gizemini korusa da, şurası açık ki, Tusa'nın zihninde "kalite" ile zorluk arasında bir bağ vardır. "Gerçek şu ki," diye açıklar, "opera bir çikolata kâsesine banmaya benzemez. Sizden çok şey ister ve zordur." Kendinden emin bu iddialara rağmen, operanın zorlukla bağlantısı tartışmaya açık görünüyor. "Operaya gidenler ne tür bir zorlukla karşılaşıyor?" diye sorabiliriz. Peluş koltuklarda oturmanın, müzik dinlemenin ve şarkı söylemenin zor olan tarafı nedir ki? Evet doğru, ara verildiğinde, bardaki servisten yararlanmak biraz çaba ister, ama bu bile çoğu insanın günlük işleriyle kıyaslandığında pek de zor diye nitelendirilemez. Bir şirket eğlencesinden sonra Covent Garden'dan ayrılıp şoförlerini selamlayan şık kıyafetler içindeki semiz sanatseviciler, ne

58. Londra'da bulunan performans sanatları merkezi –ed.n.
59. Tusa s. 103, 131.

bedenen ne de zihnen zorlu bir çaba sarf etmiş gibi görünür. Halkın zihninde yüksek sanatın savurganlık, şaşaa ve seçkinlikle bağlantısını sürdürmek için hiçbir kurum Royal Opera House kadar katkı sunmamıştır. Bu kurumu ayakta tutmak için diğer insanlardan vakumlanan muazzam miktarda para insanların diline düşmüştür. Bu kurum, sadece 1996'da 78 milyon sterlinlik piyango fonunu emdi; Sanat Konseyinin kuruluşundan bu yana kamu yardımından en çok istifade eden kurum olageldi. Tusa'nın da dediği gibi, opera çikolata kâsesine banmaya benzemez. Çok daha pahalı bir iştir.

Yüksek modernist sanat için öne sürülen türden bir "zorluk", başka bir açıdan da sıkça sorgulanır. Ulaşılması zor olan doğru çözümleri bulmayı gerektirdiği için haklı olarak "zor" denilebilecek çeşitli zihinsel uğraşlar vardır – matematik problemlerinden tutun da çapraz bulmacalara varıncaya kadar. Modernist bir sanat yapıtının –örneğin T. S. Eliot'ın "Çorak Ülke" şiirinin– "zor" olduğunu söylemek, bu kelimeyi oldukça farklı bir anlamda kullanmak demektir. Bütününde "Çorak Ülke" şiirinin ne mânâ ifade ettiği konusunda bir fikir birliği yoktur ve şiirin bazı bölümleri için az buçuk da olsa tatmin edici bir açıklama şimdiye kadar yapılmamıştır. Şiirin bulmaca gibi bir çözümünün olduğu fikri herhalde şiirseverler tarafından küçümsemeyle karşılanırdı. Bununla birlikte, eğer doğru bir çözümü yoksa, onun "zorluğu", çözümü olan işlerin zorluğundan oldukça farklıdır. Anlayamadığımız şeyler için normalde kullandığımız sözcük "anlaşılmaz"dır ve yüksek sanatı, özellikle

de yüksek modernist sanatı tanımlamada bu sözcük, "zor" sözcüğünden daha doğru olabilir.

Kitlesel sanata karşı yöneltilen diğer bir standart eleştiri de, uyandırdığı duyguların yüksek sanatınkilere kıyasla sığ olmasıdır. *Journal of Consciousness Studies* [Bilinç Çalışmaları Dergisi] dergisinde yazan Amerikalı düşünür R. D. Ellis, tipik bir iddiada bulunarak, "iyi sanatın bizi rahatsız edebildiği, kışkırtabildiği veya ağlatabildiği için" tanınabilir olduğunu, oysa "hazcılar" tarafından beğenilen düşük sanatın salt "hoş" veya "güzel" olduğunu ileri sürer.[60] Diğer yüksek sanat savunucuları, düşük sanatın uyandırdığı duyguların sığ olduğunu kabul ederken, yüksek sanatın ayırt edici özelliğinin duygusal kontrol olduğunu savunur. Carroll, Abraham Kaplan'dan[61] emsal teşkil eden bir yorum alıntılar: "Popüler sanat duygular içinde debelenirken, sanat onu aşarak bize kavrayış kazandırır ve böylece hislerimizin hâkimi oluruz." Açıkçası, yüksek sanatın duygusal etkilerine dair bu farklı değerlendirmelerin her ikisi birden doğru olamaz. Yüksek sanatın aynı anda hem bizi kışkırtıp ağlattığı hem de duygusal kontrolü öğrettiği iddia edilemez. Doğrusunu söylemek gerekirse, başkalarının bilincine erişemez oluşumuz ve sanat eserlerine verilen kişisel tepkilerin çeşitliliği, sanatın duygusal etkileri hakkındaki tüm yorumları şüpheli kılar. Carroll kitlesel sanatın öfke, iğrenme, korku, mutluluk, hüzün ve şaşkınlık gibi neredeyse evrensel

60. Ellis s. 171.

61. 1918-1993 yılları arasında yaşamış Amerikalı felsefeci, akademisyen –ed.n.

olan duygusal tepkiler uyandırmaya çalıştığını kabul eder. Bununla birlikte, yüksek sanatın kabul görmüş eserlerinin de neredeyse evrensel duygular uyandırmaya adandığını ve muhtemelen bu faktörün onların kültürlerarası çekiciliğini açıkladığını savunur. Ayrıca ona göre, sığ duygularla neredeyse evrensel duyguları bir araya getirmek hatadır.[62]

Bu görüşleri muhtemelen daha da uzatabiliriz. İnsanların sanat eserlerine –diyelim trajedilere– tepki olarak hissettiği duyguların gerçek hayatta hissettikleri duygulardan açıkça farklı olduğunu anlamak için fazla gözlem yapmaya gerek yoktur. Gerçek hayattaki matemde hissedilen çaresizlik ve bunalım hissi bir ömür boyu sürebilirken, bir trajedideki ölüm, en fazla bir akşam üzüntüye neden olur. Tiyatro müdavimleri herhalde ertesi gün teskin edilmeye ihtiyaç duymaz, ama matem tutan kişiler böyle değildir. İzleyiciler gerçekten "duygusal işkence" (Smith'in ifadesi budur) çekseydi kimse bilet almazdı. Çocuğunuz arabayı alıp saatlerce geri dönmemişse ve cep telefonundan kendisine ulaşılamıyorsa, işte o zaman duygusal işkence çekersiniz. Bu korkunç bir deneyimdir ve hiç kimse canı gönülden bu deneyimi yaşamak istemez. Yüksek sanatı savunan Jeanette Winterson, "sanatın içimizde uyandırdığı duyguların başka türlü deneyimlerin uyandırdığı duygulardan farklı mahiyette olduğunu" öne sürer.[63] "Farklı" derken düpedüz "daha yükseği" kasteder. Ancak onun bu iddiasına verilebi-

62. Duygular için bkz. s. 245-58.
63. Winterson s. 135.

lecek doğru cevap şudur: Evet, sanatın uyandırdığı duygular, gerçek hayatta hissedilenlerle kıyaslandığında sahte ve geçicidir. Her halükârda, yüksek sanatın "derin" duygulara erişebilmesiyle ayırt edildiği iddiası, tartışmaya açıktır, eğer "derin" sözcüğü "gerçek" veya "yoğun"la eşanlamlı kullanılıyorsa.

Nörobilimciler gelecekte bu konuya bir miktar açıklık getirebilir. Onlar beynimizdeki belirli duygu merkezlerinin, mânâlı bir yüzün resmini gördüğümüzde faaliyete geçtiğini saptadı bile. Bir kişinin bir sanat eseriyle karşılaştığında hissettiği duygusal yoğunluk hiç kuşkusuz yakın gelecekte ölçülebilecek. Ancak mevcut araştırma yöntemlerinin ortaya koyduğu gibi, aynı sanat eserine verilen kişisel tepkilerin geniş çeşitliliği, duygusal yoğunluk seviyelerinin de benzer şekilde değişkenlik göstereceğini ve yeni bulguların nasıl yorumlanacağının muhtemelen bir tartışma konusu olarak kalacağını göstermektedir. Kolayca etki altına alınabilen kişiler (entelektüel terminolojide "sığ" veya "histerik" diye tabir edilen), kitlesel sanat örnekleriyle karşılaştığında yoğun bir duygu hissedebilir pekâlâ ve bunu hissettiklerinde, yüksek sanat savunucuları, onların duygularını gözden düşürmek için nedenler bulmak zorunda kalacaktır. Bunda da başarılı olacaklarından emin olabiliriz.

Bence diğer insanların ne hissettiğini ve ne düşündüğü tam olarak bilemeyiz. Ancak çoğumuz tepkilerimizi bir dereceye kadar tarif edebiliriz ve edebiyat eleştirisi de dâhil olmak üzere sanat eleştirisinin tarihine dair şaşırtıcı bir gerçek şudur ki, sanat eleştirisinin bu bilginin kaynağı-

na hiç ilgisi olmamıştır. Eleştirmenler için bu veya şu sanat eserine tepki olarak "bizim" ne hissettiğimize dair beyanda bulunmak bilindik bir iştir, ama aslında kastettikleri *kendilerinin* ne hissettiğidir. Acaba Aristoteles Delphi'deki seyircilerin bir kısmına bakıp trajedi kuramını gözden geçirmiş midir? Doğrusu hayır ve o zamandan beri eleştiri kararlılıkla at gözlüğünü takmış halde günümüze kadar gelmiştir. Carroll'ın incelediği kitlesel sanat eleştirmenleri kanaatlerini hep kitlelere dair hayal mahsulü bir tahayyüle dayandırır. Bunun sonucu olarak da eleştirileri esasında hayali kurgudan öteye geçmez.

Bu, özellikle siyasi idealler tarafından yönlendirildiklerinde belirginlik kazanır. Sözgelimi Marksist eleştirmen Theodor Adorno, kitlesel sanatın, kitlelerin bağımsız eleştirel akıl geliştirmelerini engelleyerek onlara boyun eğdirmek için tasarlanmış kapitalist bir tezgâh olduğuna inandı.[64] Bu amaç uğruna kitlesel sanatın, kitlelerin "zihinsel melekelerini otomatikleştirip dumura uğrattığını" ve mevcut toplumsal düzeni sorgulamalarını engellediğini savundu. Carroll aslında kitlesel sanatın birçok öyküsünün ve stereotipinin (örneğin bilim-kurgu ve western) toplumsal değişim olasılığıyla ilgili olduğunu göstermekte pek zorluk çekmez. Ancak bu tür tespitler Adorno üzerinde fazla etkili olmaz, çünkü onun kitlesel sanatın nasıl işlediğine dair kanaatlerinin keşfedilebilir gerçeklerle hiçbir ilgisi yoktur. Sözgelimi o filmin, "seyircinin tarafında hayalgücüne veya düşünmeye yer bırakmayacak"

64. Adorno (1975) s. 12–19, (1997) 126–7.

kadar hızlı bir araç olduğunu öne sürer. Seyirci dikkatini ekrandaki ince ayrıntılardan başka yöne çevirince hikâyenin olay örgüsünü mutlaka kaybeder. "Şayet seyirci ardı arkası gelmeyen olaylar silsilesini kaçırmayacaksa düşünmeyi askıya alması gerekir. Neticede bir medyum olarak film, "kurbanlarını filmi doğrudan gerçeklikle özdeşleştirmeye zorlar."

Sinemaseverler bu haberi şaşkınlıkla karşılayacaktır. Sadece kendi tahayyülüne dayanarak tespitlerde bulunan bir başka eleştirmen olan Walter Benjamin, ulaştığı çıkarımlarda Adorno'yla neredeyse taban tabana ters düşer.[65] O, sinemanın ve fotoğrafın gelişimini memnuniyetle karşılar, çünkü bunlar topluca üretilen sanatı mümkün kılmakta ve geleneğe saygıyı aşılayan eski tarz sanat eserlerinin yarı-dinsel "aura"sının yerini almaktadır. Benjamin'e göre, filmler seyircilerdeki eleştirel mesafeyi teşvik eder. Yakın plan çekimi kullanmaları, kapitalist toplumun gerçeklerine nüfuz edici şekilde bakmaya olanak tanır. "Hayatımıza hükmeden mecburiyetleri kavrayışımızı genişletir" ve işçi sınıfının bilincini geliştirmek ve proleter devrime katkısını artırmak için ideal bir araçtır. Dahası film, izleyiciyi "aurası olan" sanat eserinin yaptığı gibi esir almaz; bölünmüş, kesintili dikkate olanak tanır. Sonuçta, seyirci kitlesinde ortak eleştiriyi canlandıracak, "algıdaki köklü değişimin göstergesi" olan "yepyeni bir görme biçimi" ortaya çıkar.

Benjamin'in açıklamasında, onun iddia ettiği şekilde film izlemenin izleyicinin bilişsel ve algısal yetilerini

65. Benjamin s. 223, 225, 230, 236–8, 242.

geliştirdiğine dair herhangi bir kanıta rastlamıyoruz ve bu durum, onun yazdığı türden "kuramsal eleştiri"nin tipik bir özelliğidir. Carroll, Benjamin'in yaptığını bir çeşit "teknolojik özcülük" diye sınıflandırır; yani Benjamin bir teknolojinin, bu örnekte filmin, ona mündemiç bir bilinç haline veya politik duruşa sahip olduğunu, dolayısıyla bu teknolojinin sunulmasının insanların düşünme ve hissetme tarzlarını kesin ve öngörülebilir şekilde değiştireceğini varsayar. Bilgisayarların sınıflara sokulmasının eğitimi geliştireceği inancı aynı hatanın bir örneğidir. 20. yüzyılın en ünlü teknolojik özcüsü Marshall McLuhan, kitle iletişim araçlarının ütopyaya giden yol olduğunu söyler.[66] Kendisi bu araçların içeriğinden ziyade yapılarıyla ve teşvik ettiği dinleme ve görme alışkanlıklarıyla ilgilenmiştir. Kısacası onun savına göre, televizyon insanın izolasyonunu ve bireyselliğine gidererek dünyayı "küresel bir köy" yapacak ve ortak yaşam bilincinin kayıp cennetini geri getirecektir. McLuhan, matbu kültürün tek başına okumayı öne çıkararak insanı insandan ayırdığına inandı. Aynı kültür ayrıca mantığı el üstünde tutup duyguları bastırıyor ve tahayyülü duyusal yaşamdan ayırıyordu. Neyse ki televizyon bizi sadece gözü besleyen matbu sayfaların kuruluğundan ve sessizliğinden kurtaracak, diğer duyularımızın, özellikle de McLuhan'ın görme duyusundan "daha sıcak" bulduğu işitme duyumuzun zenginliğini bize geri kazandıracaktı.

66. McLuhan (1964) s. 19, 85–8, 193, 334.

McLuhan'a göre matbu kültürün bir başka kötü yanı da tüm deneyimi doğrusal, standart bir forma sığdırmasıydı. Okuryazar olmayan kabile kültürleri, lineer olmayan düşünceyi –metaforik, mitik, muhayyel– beslerken, matbuatın zorbalığı ve onun ayrılmaz bir parçası olan dikkat biçimleri uzmanlaşma, sistemli düzenleme, seri üretim, milliyetçilik ve modern militarizmin yolunu açtı. Neyse ki televizyon bu süreci tersine çevirebilir ve bizi mimik, taklit ve dansla dolu kabile dünyasına geri götürebilirdi. McLuhan televizyonun "dokunma duyusu da dâhil olmak üzere "tüm insani duyulara" hitap ettiğine garip bir şekilde inandı. Televizyonun etkisinin programın içeriğiyle ilgisi yoktu: "Medyum mesajın kendisidir." Faydalı sonuçları, ne izlediğimizden bağımsız olarak, basitçe teknoloji ile duyularımız arasındaki ilişkiden hasıl olacaktı. Bu nedenle, programların kültürel içeriği ne kadar "yüksek" olursa olsun, televizyon çocuğu, "okuryazarlığın antitezi olan bir ruhla dünyayla yüz yüze" gelecekti. Eski kültürden kurtulmuş olarak o, küresel köyün neşeli toplumuna katılacaktı. Ademi merkeziyetçi, toplumcu ve kardeşçe olan bu köyde, insanlar birbirlerinin dertleriyle o denli ilgileneceklerdi ki, bireycilikten zerre iz kalmayacaktı.

Elbette McLuhan'ın kuramı iyilikten yana, iyimser ve güzel bir kuramdır ve özellikle de hayatlarının çoğunu kitap okuyarak geçirmiş entelektüelleri, örneğin kabile dansının onlara güzel bir giriş olacağı şekilde, daha duyumsal doğası olan zevkleri elden kaçırdıklarına dair kolayca ikna edebilir. Ama televizyonun etkilerine dair bir

kehaneti olarak gerçeği pek yansıtmaz. Zira 21. yüzyıldaki en ateşli McLuhancılar bile, toplumcu küresel bir köyde yaşadıkları ya da geleceğe bakıldığında böyle bir ütopyanın ufukta göründüğü izlenimine sahip değillerdir. Tam tersine, televizyonun etkisinin refah içindeki Batı yaşam tarzlarını ve çok sayıda yoksul insanın beklentilerini açığa vurup, bunun sonucunda da kıskançlık, öfke ve dini nefreti körüklemek olduğu iddia edilebilir. Öte yandan bu tür bir iddiayı, onu destekleyecek kanıt olmadan öne sürmek tam da McLuhan'ın düştüğü tuzağa düşmek olur. Carroll'ın vurguladığı gibi, teknolojiler politik ve sosyal ajandalar taşımaz. Medyum mesajın kendisi değildir. Televizyon mutlaka cehaleti artırır, diyemeyiz. Keza matbuat da "doğrusal" düşüncenin aktarılmasıyla sınırlı değildir. Mantık kitaplarının yanı sıra mistiklerin şiirlerini ve yazılarını veya McLuhan'ın matbuata karşı veryansınlarını da aktarabilir.

Kitle iletişim araçlarının etkilerine dair tamamen mesnetsiz iddiaların genellikle bu araçların misyonerlerinden değil de, şiddetle eleştirenlerinden geldiği konusuyla ilgili olarak Adorno'nun durumu, Benjamin ve McLuhan'a kıyasla daha alışıldık bir durumdur. Günümüzde çoğu entelektüelin kültürel açıdan saygın ya da her halükârda saygınlık potansiyeline sahip bulduğu radyo, sinema ve diğer teknolojilerin ilk başta entelektüeller tarafından reddedilmesi eğitici bir deneyimdi. 1936'daki yazısında R. G. Collingwood, "doğası itibarıyla" değerli gördüğü gerçek sanatı eğlence, propaganda, aşırı duygusallık ve diğer kit-

lesel sapkınlıklardan ayırt eder ve bu formların sığlığıyla onları üreten teknoloji arasında yakın bir bağ olduğuna kesin gözüyle bakar: "Gramofon, sinema ve kablosuz iletişim pekâlâ eğlence veya propaganda aracı olarak kullanılabilir, çünkü burada izleyicinin işlevi salt alıcı olmaktır, birlikte yaratmak değil."[67] Bu pasajı alıntılayan Carroll, pasifliğin, kitlesel sanat izleyicilerine karşı yöneltilen en yaygın suçlamalar arasında olduğunu belirtir. Yüksek sanat "aktif izleyiciliği" teşvik ederken, kitlesel sanatın pasif bir alımlama hali içinde tüketildiği, bu yüzden de onun izleyicisinin ayrım yapma melekesinin, kullanılamamaktan dolayı zamanla köreldiği iddia edilmektedir. Buna karşılık, Carroll gizem ve gerilim hikâyeleri gibi popüler sanat türlerini örnek verir. Zira bu örnekler okurun aktif katılımını, olay örgüsünü takip etmesini, ipuçlarına dikkat kesilmesini, biraz sonra nelerin olabileceğini kestirebilmesini gerektirir. Ayrıca Carroll, kitle pazarındaki müziğin çoğu zaman metaforik olduğunun, dolayısıyla yorum gerektirdiğinin altını çizer. Bu iddia son zamanlarda Christopher Ricks tarafından, onun *Dylan's Visions of Sins* adlı kitabında güçlü bir şekilde desteklenmiştir. Ricks bu kitapta Dylan'ın şarkı sözlerini en ufak ayrıntısına kadar incelemiş ve bu sözleri Keats, Shakespeare ve İngiliz şiirinin diğer büyük isimlerinin şiirleriyle kıyaslanmaya değer bulmuştur. Ricks'in savları herkesi ikna edebilmiş değildir, ama Dylan'ın şarkı sözlerine normalde klasik metinlere gösterilen yakın ve

67. Collingwood s. 323.

hassas ilgiyi göstererek değer vermek, kitle pazarına yapılan müziğin doğal kalitesizliğine dair gelecekte daha az söz duyacağımız anlamına gelmektedir.

Ne var ki bu durum muhtemelen hiçbir fark yaratmayacaktır. Bu konudaki önyargıları değiştirmek zordur. Beğeni, özellikle de yüksek sanat düşkünleri arasında, özsaygıyla öylesine sıkı sıkıya bağlıdır ki, "düşük" beğeni sahiplerine üstünlük atfetmek neredeyse bir kimlik krizi riskini göze almak demektir. Adorno, Benjamin, McLuhan ve benzerlerinden öğreneceğimiz asıl ders, kitlesel sanat izleyicileri hakkında daha fazla şey bilmemiz gerektiğidir. Kitlesel sanattan ne tür hazlar ve tatminler elde ettikleri ve bu sanatın onların hayatını nasıl etkilediği, ancak dışarı çıkıp insanlara sorularak cevaplanabilecek sorulardır. Şimdiye kadar yapılageldiği gibi, masanızın başında oturup sadece hayalgücünüzü kullanmanız, asıl yapılması gerekenin yerini tutmaz.

Bu örüntüyü değiştirmeye çalışan araştırmalara örnek olarak Dorothy Hobson'ın[68] *Crossroads: The Drama of a Soap Opera* [Kavşaklar: Pembe Dizilerin Dramı] kitabını gösterebiliriz. Bu çalışmada Birmingham yakınlarındaki bir motelde uzun süredir çekimi devam eden ITV melodramının izleyicilerinin tepkisi öğrenildi. Eleştirmenler hep bir ağızdan diziyi aşağılayınca Hobson, dayanamayıp diziyi araştırmaya karar verdi. Hobson'ın saptadığına göre, dizinin çoğunluğu kadınlardan oluşan 14-15 milyon izleyicisi

68. 1942 doğumlu, medya ve kültür üzerine çalışan İngiliz akademisyen, yazar.

vardı ve beğenilmesinin nedeni, izleyicilerin hayatlarını ilgilendiren sorunları işlemesiydi. Güçlü kadın karakterleri göstermesi, izleyicinin gözünde diziyi ilerici bir yapıya sokuyordu. Karakterlerin birçoğu yalnız ya da yaşlıydı ve diğer melodramlarda olduğu gibi, bir dereceye kadar zamansızlık önemliydi. Nihai bir şey olmamalıydı. Bir "son" sunmaya yönelik her çaba protesto ediliyordu. 1982'de, dizinin başlamasından on yedi yıl sonra, Meg Mortimer'i oynayan Noele Gordon'ın kadrodan kovulması üzerine halk galeyana gelmişti. *Birmingham Evening Mail* gazetesi bir anket ve posta yoluyla kamuoyunu yokladı. Ezici çoğunluk Meg'in dizide kalması yönünde fikir beyan etti. Cevaplar, çoğu emekli olan, genelde işçi sınıfına mensup orta veya ileri yaşta kadınlardan gelmişti. Meg'i bir işletmeyi yöneten ve koca olmadan çocuklarını yetiştiren emekçi bir kadın, pozitif bir model olarak addettiler ve programı, toplumda bozulmaya başladığını düşündükleri bir tür istikrarla bir tuttular. Buna rağmen, *Crossroads*, sosyal açıdan sorumsuzluk anlamında "hayalperest" değildi. Engellilerin sorunları ve böbrek bağışçılarına duyulan ihtiyaç hakkında izleyicilerini bilgilendirdi ve bir çocuk böbrek hastası için para topladı. Özürlü izleyiciler, Paul Henry'nin oynadığı eğitim özürlü Benny karakterinin kendilerine bir kimlik duygusu aşıladığını beyan etti.

Melodram izleyicilerinin kurguyla gerçeği karıştırdığı yönündeki entelektüel alay büyük ölçüde temelsizdir. İzleyicilerin motelde kalma ya da iş bulma taleplerini zaman zaman ilettiği ve dizide kürtaj yapmayı düşünen bir

kadın oyuncuya Birmingham'daki büyük bir mağazada hizmet sunulmadığı doğrudur. Ancak bunlar istisnaydı. Hobson, izleyicilerin, olay örgüsünü yakından takip etmeye dayanan ve kendi yaşam deneyimlerinde kök salmış yüksek bir eleştirel farkındalığa sahip olduğunu saptadı. Dizideki karakterleri sanki hepsi gerçekmiş gibi tartışmak, birbirleriyle oynadıkları ve ne yaptıklarını gayet iyi bildikleri bir "oyun"du. Hobson, "pasif izleyici" kavramının bir söylenceden ibaret olduğunu tespit etti. Nitekim izleyiciler yaratıcı katkılar sunuyorlar, kendi yorum ve anlayışlarını katıyorlar ve durumla nasıl başa çıkılması gerektiğine dair kendi duygu ve düşüncelerini iletiyorlardı. "İzleyici sayısı kadar farklı *Crossroads* var."[69] Bu anlamda *Crossroads*, toplumsal katılımıyla "popüler sanat"tı. İzlenme sebepleri çeşit çeşitti, ama merak unsuru ("Sanırım ben meraklı biriyim.") ortaktı. Doğrusu, dizi daha ziyade yalnız yaşayan insanlara yoldaşlık ediyordu. Yüksek sanat olmaması, "iddiasız" olması gerçeği, beğenilmesindeki güçlü etmendi ve estetik olduğu kadar ahlaki bir güç diye telakki edilebilirdi, çünkü böbürlenme ve kendini beğenmişliğin reddiyesini ima ediyordu. Hobson, *Crossroads* dizisinin düpedüz bir kültür çatışmasını kışkırttığına inanıyordu. Eleştirmenler, "Bu program bana ve benim kültürel değerlerime saldırıyor" dedi, ama izleyicilerin ne düşündüğünü keşfetmeye çaba göstermedikleri için cahilce bir konumdan hareket ettiler. Hobson şu sonuca varmıştı: "İzleyicilerin program

69. Hobson s. 135–6.

hakkında ne düşündüğünü veya ne hissettiğini görmezden gelmek yanlış ve seçkinci bir eleştiridir."

Yanlış ve seçkinci eleştiri ne olursa olsun yoluna devam etti tabii.[70] Yale Üniversitesinden edebiyat kuramcısı Geoffrey Hartman'ın yüce gönüllü feryadı *Scars of the Spirit: The Struggle against Inauthenticity* [Ruhun Yaraları: Özgün Olmamakla Mücadele] (2002) popüler kültürün "salt tüketim pasifliğini teşvik ettiği" yolundaki suçlamayı ele alır. Meşhur Fransız eleştirmen Jean Baudrillard'ın fikirlerinden yola çıkan Hartman, kitlesel kültürün sonuçlarını, hiç olmadığı kadar endişe verici bir biçimde okuyucuya sunar. Onun ve Baudrillard'ın savı, modern yaşamın özgünlükten yoksun olduğu yönündedir. Medyadaki imgelerle bombardımana tutulan bizler, artık kendi varlığımızdan emin değilizdir. Videolar, amatör sinemalar ve televizyonun "simulakları" gerçek bir insandan ziyade salt bir hayalet, bir "android" veya "kopya" olmanın içten içe hissedildiği "kimliksizlik duygusunu" üretmiştir. "Gerçeklik ilkesinin zayıflaması" nedeniyle, bütün dünyanın "elektrikli hayaletlerle dolu bir film" olduğu yanılsaması içindeyiz. Fark edileceği üzere, bu türden bir felaket tellallığı yapan eleştirmenlerin, kendilerini aldanmışlar sınıfına asla dâhil etmemeleri dikkat çekicidir. Anlatılan ciddi kişilik sorunları her zaman bir başkasının, aslında çoğu kişinin, neredeyse herkesin başına gelmektedir –gerçekliği canlı tutmak için mücadele eden aynı kafadaki eleştirel azınlık hariç. Hartman, dışarı

70. Hartman s. ix–xi, 155, 200, 233-5.

çıkıp sokaktaki insanlara android mi, yoksa kopya mı olduklarını sorduğuna dair hiçbir işaret sunmaz, oysa bunun sorumlu bir araştırma adına atılacak ilk adım olduğuna kuşku yoktur.

Hastalığımızın tedavisi Hartman'a göre yüksek sanattır. Bizler "kutsal" ve "manevi" olanla ilgili özgünlüğün özlemini çekiyoruz ve yüksek sanat bu özlemi gideriyor. Yüksek sanat Batı yaşam tarzımızın sığ dünyasından bizi koruyabilir ve gerçeklerle yeniden ilişkilendirebilir. Hartman kitabının daha sonraki bölümlerini yazarken New York'un ikiz kulelerine terör saldırısı düzenlendi. Çok yönlü ve korkunç diğer tüm sonuçlarının yanı sıra bu olay, Hartman'ın savı için ciddi sorunlar yarattı. Zira teröristlere, çağdaş kültürün sadece Hartman'ın kınadığı yanlarına tepki gösterdikleri ve Hartman'ın övdüğü manevi özgünlüğün peşinde oldukları gözüyle bakılabilirdi. Nitekim Hartman, olaydan sonra yazdığı bir yazıda bunu benimsiyordu. Batı materyalizmine karşı korsanların radikal Müslüman tepkiyle ve saflık ve adanmışlık özlemiyle hareket etmiş olabileceklerini farz ediyordu. Aslında "toplumun, benliğin ve dünyanın gerçekdışılığı" duygusuyla yaşanan bir hayatı gözler önüne sermesi bakımından, özgünlük arayışlarının, kendi kuramını desteklediği kanısındaydı.

Belki de. Korsanları harekete geçiren saikleri bulmamıza imkân yok. Fakat eğer Hartman'ın iddia ettiği gibi, onun yüksek sanatla özdeşleştirdiği türden manevi ve kutsal bir özgünlük arayışıyla hareket ettilerse, o zaman yüksek sanatın beslediği anlamlardan ve yaşamdan yoksun oldukları

için diğer "düşük" insanlara karşı besledikleri aldırmazlığı veya horgörüyü de gözler önüne serebilirlerdi. Elbette yüksek sanat savunuculuğu ile terörizm arasında çok farklılık vardır. Ben onları bir tutmuyorum. Ancak yüksek sanatın sizi "kutsal"la, yani insani kaygıları aşan, tartışmasız şekilde değerli bir şeyle temasa soktuğunu varsaymak salt insani olanı küçümsemeyi de beraberinde getirir ve bu tavır uluslararası terörizm alanında uygulamaya geçtiğinde katliamı destekler. Her iki durumda da ölümcül unsur, başkalarının zevksizlikleri, eğitimsizlikleri, ırksal veya dini kökenleri ya da kitle iletişim araçlarıyla androide dönüştürülmeleri yüzünden sizin gibi tam anlamıyla insan olmadıklarına kendinizi inandırmanızdır. Elbette bu bakış açısını böylesine çekici kılan şey, sadece bu ölümcül unsur değildir. Zira o beraberinde harika bir güvenlik duygusu getirir. Uzmanlığınızı garanti altına alır. İsimsiz kitlelerin hariç tutulduğu yaşam kitabına adınızı yazar.

Hartman'ın savı, kendinin yüksek sanattan edindiği tecrübenin, diğerlerinin kitle iletişim araçlarından edindiği tecrübeden daha iyi olduğunu söylemektir. Bu tür bir iddiada bulunmanın zorlukları şimdilerde açıkça görülmektedir. *What Sort of People Should There Be?* [Nasıl İnsanlar Olmaları Gerekir?] adlı kitabında Jonathan Glover[71] bu zorlukları felsefi açıdan inceler (o zamanlar henüz kitabını yazmamış olan Hartman'a atıfta bulunmasa da). Glover, kendinin ya-

71. Türkçeye *İnsanlık: Yirminci Yüzyılın Ahlaki Tarihi* (*Humanity: A Moral History*) kitabı kazandırılmış, etik felsefesi çalışmalarıyla bilinen İngiliz felsefeci, akademisyen (Oxford Üniversitesi) –ed.n.

şadığı türden kültürlü bir hayatın tartışmasız üstün olduğunu düşünmek için bir neden bulmayı kesinlikle isterdi. Bunu ötekiler hakkında konuşma tarzından anlıyoruz. Sözgelimi o, dünyanın aç kitlelerine yiyecek ve barınak sağlamanın kültür ya da felsefeden daha önemli olduğunu kabul eder. Ancak "Tüm bunlardan sonra, onlar için geriye kalan tek şey, bir sigorta şirketi için çalışmakla geçecek bir hayatsa,"[72] onlara yiyecek ve barınak sağlamanın ne anlamı var diye sormadan da edemez. Böylesine kibirli bir tavır insanın nefesini kesiyor. Glover, hangi hakla bir sigorta şirketinde çalışarak geçirilen ömrün kendi ömrü kadar değerli olmadığından dem vuruyor? Ancak bu kibir, en azından kendi üstünlük duygusu için herhangi bir rasyonel temel varsa onu bulacağı konusunda bize teminat vermeye yarıyor.

Glover, bu arayışa katkıda bulunmak için "yaşam kalitesi" diye adlandırdığı bir kavram sunar. Bu kavram, bazı faaliyetlerin diğerlerine tercih edilebilir olduğunu göstermenin bir yolu olarak ümit verici görünür. Zira eğer o faaliyetler yaşam kalitenizi daha iyi veya daha kötü hale getiriyorsa, onları değerlendirmek için güvenilir bir temeliniz olacaktır. Ne yazık ki, daha iyi veya daha kötü bir yaşam kalitesinin nasıl bir şey olacağı, öznel bir yargı olarak kalmaya devam eder. Glover bunu kabul eder, keza öznellikten kaçışın imkânsızlığını da kabul eder. Zihinsel engelli bir kişinin yaşam kalitesinin, zeki ve kültürlü bir kişininkine göre düşük olacağı örneğini verir. Öte yandan, bu hayat "içten

72. Glover s. 178, 162.

içe yeterli" olabilir, yani bu hayatı yaşayan kişinin gözünde tatmin edici, değerli, hatta başkalarının hayatına tercih edilebilir görünebilir. Hangi görüşün doğru olduğuna kim karar verecek?

Bu tür kararlar, zihinsel engellilerin ortadan kaldırılmasının bir devlet politikası olduğu Nazi Almanya'sı gibi rejimlerde ölüm kalım meselesi haline gelir. Normal insanlara dönüşmeyecek ceninlerin kürtaj edilmesi, bazen onların süreceği düşük yaşam kalitesi gerekçe gösterilerek haklı çıkarılır. Bu tür yargılar soğukkanlı ve tarafsız görünmekle birlikte, yaşam kalitesinin ne olması gerektiğiyle ilgili keyfi kararlara dayanması nedeniyle özneldir. Söz konusu yargılar, hayatı yok edenlerin, o hayatın onu yaşayan kişilerin gözünde nasıl göründüğüne (ya da kürtaj edilmiş ceninler örneğinde nasıl görüneceğine) dair ilk elden bilgiye sahip olamayacağı için de keyfidir.

Kültür ve sanat söz konusu olduğunda Glover, bunların yaşam kalitesini ne kadar artırabileceğine dair nesnel bir ölçütün, J. S. Mill'in *Faydacılık* (1861) adlı kitabında öne sürdüğü eleme testine dayanabileceğini düşünür. Mill'in testi konsensüs kavramına dayanır. Eğer iki zevki tatmış olanların hepsi ya da çoğu bir zevki diğerine tercih ediyorsa, o zaman o zevki kalite açısından üstün görmekte haklıyızdır. Bu ölçüt, en çok hangi sanat eserlerine değer vermemiz gerektiğine kesinkes karar vermede cazip bir olanakmış gibi görünür. Ancak bazı dezavantajları vardır. Birincisi, aynı sanat eseriyle kaşı karşıya gelen iki insanın ondan aynı zevki aldığını söyleyemeyiz. Bunu bir kenara bıraksak bile,

Mill'in kelle sayma işlemi gerçekten demokratik bir ölçekte uygulandığında, sonuçları çoğu kimse için kabul edilemez olacaktır. Örneğin pop müzik, klasik müzikten daha üstün çıkacak; keza futbol heykelden daha üstün çıkacaktır. Klasik müzisyenler ve heykeltıraşlar, haklı olarak, böyle bir "kalite" testini protesto ederdi. Daha fazla sayıda insanın bir şeyi tercih etmesinin, sadece o şeyin daha popüler olduğunu gösterdiğini, bundan başka da bir şeyi göstermediğini öne sürerlerdi.

Mill'in bazen yüksek sanat savunucuları tarafından kullanılan konsensüs savının bir çeşidi de, oy hakkının kısıtlanmasıdır. Yalnızca kelleleri saymanız durumunda pop müziğinin ve futbolun muzaffer çıkacağı doğru olsa da, sadece ince zevk sahibi eğitimli insanların görüşlerini dikkate almanız ve geçmiş dönemlerde yaşamış bu vasıflardaki insanların oylarını da dâhil ederek sayıyı artırmanız durumunda, daha tatmin edici farklı bir sonuç elde edebilirsiniz. Bu şekilde, kuşkusuz tüm insanlığın değil de gerçekten önemli olanların ortak görüşünü öğrenebileceğiniz söylenebilir. İskoç Aydınlanma filozofu David Hume, "Beğeni Standardı Üzerine" adlı makalesinde konsensüs argümanını bu şekilde genişletmeye çalışır.[73] Kendisi sanat kurallarının bilimsel olmadığını kabul etmekle birlikte, yine de gerçek bir beğeni standardı olduğu hususunda ısrar eder ve bu standart, "evrensel olarak her ülkede ve her çağda beğenilen şey"dir. Ne yazık ki, bir an için düşündüğümüzde, dünyada

73. Hume s. 231, 241, 238–9, 247–9, 229.

belki cinsel ilişki ve yemek hariç bu kriteri karşılayan hiçbir şey olmadığını fark ederiz. Çağlar, kültürler ve bireyler sanatsal tercihlerinde kökten farklılık gösterir. Üstelik, Hume'un makalesini okuduğumuzda, bizzat kendisinin "evrensel" ölçekte beğeni toplayan sanata inanmadığını çok geçmeden anlarız. Aksine, Hume'a göre sanatın gerçekten takdir edilmesi son derece seçkinci bir meseledir ve insanlığın büyük bir kısmı bu yetenekten mahrumdur. "Herhangi bir sanat eseri hakkında yargıda bulunmaya elverişli vasıfta çok az insan vardır," diye belirtir Hume. Kaba etkilere maruz kalmamak için hassas bir ayırt etme melekesine sahip olmalısınız, çünkü "en çirkin sıva bir köylüyü veya Kızılderiliyi etkileyecek güzellikte olabilir," diye uyarıda bulunur. Ayrıca "önyargılardan da arınmış" olmanız gerekir; bu, Roma Katolik sanatında "ebedi lanetler" olan "bağnazlık ve batıl inançlardan" uzak durmanızı sağlayacaktır. Dahası, "ilkel ve saçma ibadetlerden" ahlaki ilkeler çıkarmış Kuran takipçilerinin ileri sürdüğü iddiaların aslını kavramak için de yeterince rasyonel ve medeni olmanız gerekir. Yani Hume'un "evrensel olarak hayran kaldığı" şey her neyse, en iyi ihtimalle "Katolikleri, Müslümanları, köylüleri ve Kızılderilileri hesaba katmaz." Hume yazar ve sanatçılar hakkındaki yargılarımızın zamanla değişebileceğini kabul etmeye hazır olsa da, kesinlikle yüce olarak addedilebilecek bazı tercihler olduğuna inanır. Mesela, [John] Bunyan'ı [Joseph] Addison'a tercih etmenin akla hayale sığmayacağını öne sürer. Ne var ki, İngiliz edebiyatının neredeyse bütün takipçileri bugünlerde onunla aynı fikirde değildir.

Shakespeare, ünüyle mekânı ve zamanı aşan sanatsal değerler taşıdığını kanıtladığı için muhtemelen çoğu yüksek sanat savunucusunun, evrensel çapta kabul görmüş bir dâhi olarak seçeceği bir yazardır. Ancak burada bile konsensüs savı çökmektedir –sadece bugünün dünyasında Shakespeare'in eserlerini bilenlerin sayısının, bilmeyenlerden bariz derecede fazla olması sebebiyle değil, ayrıca yüzyıllar boyunca zeki ve eğitimli kişiler arasında bile Shakespeare'in büyüklüğü hakkında hiçbir zaman bir konsensüs sağlanamadığı için de. Onun hakkında Voltaire ve Tolstoy'un küçümseyici görüşleri[74] iyi bilinir.[75] Charles Darwin okulda öğrenciyken Shakespeare'den "muazzam keyif" alıyordu ama büyüdüğünde görüşü değişti: "Son zamanlarda Shakespeare okumaya çalıştım, ama onu dayanılmaz derece sıkıcı buldum; öyle ki midem bulandı."[76] Norbert Elias, *Uygarlık Süreci* kitabında, Büyük Friedrich'in *Alman Edebiyatı Üzerine* incelenmesinden (1780) alıntı yapar:

---

74. Tolstoy, ilk kez 1906'da *Rus Sözü* gazetesinde yayınlanan "Shakespeare ve Dram Sanatı" başlıklı makalesinde, eserlerini inceleyerek dili doğal olmayan, karakterleri sorunlu ve ahlakdışı bulduğu Shakespeare eserleri ve onları yüceltenler hakkında şunları söyler: "Shakespeare'in yapıtlarının bir parçacık olsun bir artamı olsaydı, onları böylesine büyük bir gönül akışıyla beğenmenin, ölçüsüz övgülere boğmanın anlaşılabilir herhangi bir nedeni olsaydı bu soruyu yanıtlayabilmek büsbütün zor olurdu. İki aşırılık söz konusu burada: En uyduruk bir eleştiriye bile değmeyecek, beş para etmez, bayağının bayağısı yapıtlar ve bu yapıtları insanoğlunun bugüne dek yarattığı bütün yapıtların üstünde gören sınır tanımaz, akıl almaz bir genel övgü." Bkz. Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Sanat Nedir?* (10. Baskı), çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 358. –ed.n.

75. Davidson s. 274–7 ve Tolstoy s. 132–3.

76. Gardner s. 322.

Bugüne dek Almanya'da hüküm süren zevksizliği görmek için tiyatrolarda oynanan oyunlara şöyle bir göz atmanız yeterlidir. Görürsünüz ki, oralarda Shakespeare'den dilimize çevrilmiş en kötü oyunlar oynanmakta, izleyiciler ancak Kanadalı vahşilere yakışan komik lafları duydukça zevkten kendilerinden geçmekteler... Düşkünlük ve büyüklük bu değin bir arada olabilir, entrika ve trajedinin bu garip birleşimi insanları etkileyebilir mi?[77]

Elias, bunun kişisel bir görüş olmadığını, on sekizinci yüzyılın sonlarında Fransızca konuşan Avrupa üst sınıfının standart görüşünü yansıttığını vurgular. Nitelim, Shakespeare'in döneminde Thomas Nashe ve Robert Greene gibi üniversite eğitimi almış entelektüeller, onun büyük bir yazar olduğu kanısını bütünüyle saçma buluyordu.[78] Aksine, onu edebiyat dünyasının eşiğinde kalmış yarı-eğitimli bir intihalci, bir "zıpçıktı" olarak görüp alay ediyorlardı. Aynı çağda kültürel yorumcu George Hakewill'in temsil ettiği, on yedinci yüzyıldaki eğitimli kişilerin ortodoks görüşü, bir İngiliz yazarın kaleminden çıkan ve Homeros ve Vergilius klasikleriyle kıyaslanabilecek yegâne eserin Sir Philip Sidney'in *Arcadia*'sı olduğu yönündeydi.[79] Bu eser ne *Hamlet*'ti ne de *Kral Lear*'dı, ki Hakewill bunları hiç anmadı bile. Dahası, Shakespeare'in kendisi bile, oyunlarını yayımlamak

77. Elias s. 11–12. Türkçesi için ayrıca bkz. Norbert Elias, *Uygarlık Süreci* (Cilt I), çev. Ender Ateşman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 86.

78. Alexander s. 52–7.

79. Hakewill s. 287.

ya da tiyatrosunun yayımlamış olduğu oyunları okuyup düzeltmek için hiçbir çaba göstermedi. Onları, insan soyunun mahrum edilmemesi gereken kültürel bir hazine olarak görmek bir yana dursun, varlıklarını sürdürüp sürdürmediklerini bile umursamıyordu.

Voltaire, Darwin, Tolstoy ve diğerlerinin görüşlerini düşünceden yoksun ve aptalca diye reddetmek ve Shakespeare'in evrensel değer olduğuna dair kendi kanaatimizin doğruluğunda ısrar etmek, kültürlerin değiştiğini ve onların en köklü kabullerinin bile bu değişimle birlikte silinip evrildiğini idrak edememek demektir. Eğer kültürümüzde "evrensel" öneme sahip bir şey bulmaya niyetliysek, onu sanattan ziyade bilimde bulmak daha muhtemeldir. Richard Dawkins *Bir Şeytanın Papazı* kitabında, başka bir yıldız sisteminden üstün yaratıkların (buraya gelmek için bizden üstün olmaları gerektiğini vurguluyor) gezegenimize inişlerini ve düşünsel sermayemizle tanışmalarını hayal ediyor.[80] Bizim insani duygu ve düşüncelerimize sahip olmadıkları için Shakespeare'in veya sanat ve edebiyatımızın herhangi bir isminin onlar için muhtemelen bir anlam ifade etmeyeceği görüşünde. Aynı şekilde, eğer onların bir edebiyatları veya sanatları varsa, muhtemelen bunlar da bizim insani duyarlılıklarımıza yabancı görünecektir. Fakat Dawkins'e göre, matematik ve fizik başka bir mesele. Her ne kadar yıldız gezginleri muhtemelen bu disiplinlerdeki gelişmişlik seviyemizi düşük bulacak olsalar da, Dawkins'e göre ortak bir zemin

80. Dawkins s. 78–9.

bulunabilir. "Evrenle ilgili belli soruların önemli olduğu konusunda hemfikir olunur ve bu soruların çoğunun cevapları konusunda neredeyse kesin bir fikir birliği sağlanır."

Bunların hiçbiri Shakespeare'i küçümsemek için bir neden değil elbette. Ancak bu, Shakespeare'in ya da herhangi birinin sanatının "evrensel" değerinden dem vurmanın anlamsız olduğunu bize hatırlatıyor. Shakespeare'in değeri, ister demokratik kelle sayma yöntemiyle, isterse değişik çağların zeki ve eğitimli insanlarının katıldığı sınırlı bir oylamayla sağlansın, neticede bir "konsensüs"le belirlenemez. Ölümünden bir yüzyılı aşkın bir süre sonra, çoğu insan onun oyunlarını hiç de "yüksek" sanat olarak görmüyordu. Oyunlarının bir zamanlar entelektüeller tarafından hor görülen popüler sanat, şimdiyse yüksek sanat olduğu gerçeği, yüksek sanat ile popüler sanat arasındaki farklılıkların içkin olmadığını, kültürel olarak inşa edildiğini gösteriyor.

Ne türden kültürel deneyimleri veya hangi yaşam kalitesini tercih etmemiz gerektiği sorusuna olası bir cevap olarak sunduğu "konsensüs" savını önümüze süren Jonathan Glover'ın soruşturması kararsızlıkla neticeleniyor. Kendisi, bu sorulara güvenilir cevaplar bulma ihtimalimizin olmadığı kanısında. "Kaliteyi" ölçme adına yapılan tüm testlerin sonuçsuz kaldığı neticesine varıyor. Kendi değerlerimize ve önyargılarımıza geri dönmek zorunda kalıyoruz. Bu bölümde topladığım veriler, Glover'ın şüpheciliğini destekler niteliktedir. Yüksek sanat savunucularının kendi üstünlükleriyle ilgili hiçbir şüpheleri olmasa da, öne sürdüğü savlar –herhangi bir sav öne sürdüklerinde– dikkatli bir incelemeden yoksun gö-

rünüyor. İnsan soyunun sanatsal faaliyetleri, tarihin büyük bir kısmında yüksek sanattan farklı olduğu için evrimsel bir amaca hizmet etti. Söz konusu faaliyetler topluca yapılan pratik faaliyetlerdi. Popüler ya da kitlesel sanatın, yüksek sanat yanlısı eleştirmenler tarafından en çok itiraz edilen özellikleri –şiddet, duygusallık, kaçış, romantik aşk saplantısı– yüz binlerce yıl boyunca uzak atalarımızdan miras kalan insani ihtiyaçları karşıladı. Kadın modası, bahçıvanlık ve futbol gibi faaliyetler, bu ihtiyaçların yüksek sanatın yapamadığı bir şekilde karşılandığını gösterebilir. Sonuç olarak, Iris Murdoch gibi yorumcular, yüksek sanatın üstünlüğüne dair felsefi bir kanıt oluşturmaya soyunduğunda, sonuç ya felaket oluyor ya da kendini kandırmak. Yüksek sanatın daha zor olduğu ya da daha derin duygular uyandırdığı için düşük sanattan daha iyi olduğu ve düşük sanatın kalıplara dayandığı ve pasif tüketimi körüklediği için değersiz olduğu yönündeki iddiaların doğrulanabilir olmadığı ortaya çıkmış durumdadır. Kitlesel sanata karşı öne sürülen savdaki en çarpıcı eksiklik –Adorno, Benjamin, McLuhan ve Hartman örneklerinde gördüğümüz gibi–, bu sanatın, alıcılarını gerçekte nasıl etkilediğini irdelemeye yönelik hiçbir ilginin olmamasıdır. Bu eleştirmenlerin, kitlesel sanatın etkilerine dair sundukları tuhaf ve çelişkili izahların, işinin hakkını veren izleyici araştırmaları yapan kişilerin bulgularıyla hiçbir ilgisi yoktur. Son olarak, "konsensüs" savını –yani yüksek sanat ürünlerinin, doğru düşünen insanların konsensüsünce her zaman öyle göründüğü için üstün olduğu savını– Shakespeare örneğinde bile uygulamaya sokmanın zor olduğu ortaya koyulmuş durumdadır.

III. BÖLÜM
BİLİM İMDADIMIZA YETİŞEBİLİR Mİ?

Kitabın ilk iki bölümünde terminolojiyle ilgili bazı noktaları açıklığa kavuşturmaya ve bazı yanlış anlamaları gidermeye çalıştım. "Sanat eseri nedir?" sorusunun güvenilir tek cevabının şu olduğunu öne sürdüm: "Şimdiye değin herhangi biri tarafından sanat eseri olarak görülen herhangi bir şey sanat eseridir, o şey sadece o insanın gözünde sanat eseri olsa bile." Ayrıca Tanrı vergisi mutlakların yokluğunun, diğer insanların bilincine erişmenin imkânsızlığıyla birlikte, diğer insanların estetik yargılarının doğru veya yanlış olduğunu beyan etmekten bizleri alıkoyduğunu veya alıkoyması gerektiğini savundum. Bu bölümdeyse, bilimin bu durumu değiştirip değiştiremeyeceğini, dinin sağladığı mutlak değerleri sağlayıp sağlayamayacağını, başkalarının bilincine ulaşmamıza imkân tanıyıp tanıyamayacağını, estetiği bir fikir alanından bir bilgi alanına çevirip çeviremeyeceğini sorgulamak istiyorum.

Bunun olabileceğine inanan modern bir düşünür olan biyolog Edward O. Wilson,[81] *Consilience: The Unity of*

81. 1929 doğumlu Amerikalı biyolog, doğa bilimci, araştırmacı, ödüllü ünlü popüler bilim yazarı –ed.n.

Knowledge [Bilginin Birliği] adlı kitabında kendi savını ortaya koyar. Wilson'ın savı şöyledir: Tüm insani etkinlikler ve fikirler beyinde ortaya çıktığı için ve beyin de beyin bilimcilerinin bir gün anlayacağını umduğumuz maddi bir nesne olduğu için, sanat ve etik de dâhil olmak üzere tüm insani faaliyetler bilimsel açıdan açıklanabilir. "Her zihinsel işlem," der Wilson, "fiziksel bir temele sahiptir ve doğa bilimleriyle tutarlıdır."[82] Wilson ayrıca evrensel bir "insan doğası"nın var olduğunu da savunur. Bu insan doğası evrimsel bir üründür ve bir dizi "epigenetik[83] kuraldan" ibarettir.[84]

Bunlar duyusal sistem ve beyinde cereyan eden doğuştan gelen işlemlerdir; genetik ve kültürel olmak üzere iki tür evrimin ortak çalışmasıyla gelişmiştir. Genler, duyu-algısı ya da zihinsel gelişimin belirli düzenlerini tayin eder ve kültür, tayin edici genlerin hangilerinin hayatta kalacağını ve çoğalacağını belirlemeye yardım eder. Birincil ve ikincil epigenetik kurallar vardır. Birincil olanlar, duyularımızın dünyayı algılama biçimini belirler; örneğin bizim görme duyumuz, görünür ışığın dalga boylarını, renk tayfı olarak adlandırdığımız ayrı birimlere böler. İkincil epigenetik kurallar düşünce ve davranışlarımızla ilgilidir. Bu kurallar, lisanın sinirsel mekanizmalarını, dostluğun bir işareti olarak gülümsemeyi, ikili karşıtlıklara (iyi, kötü; yukarı, aşağı)

---

82. "Fiziksel temel" için bkz. Wilson s. 105.

83. Epigenetik, biyolojide, DNA dizisindeki değişikliklerden kaynaklanmayan, ama aynı zamanda ırsi olan, gen ifadesi değişikliklerini inceleyen bilim dalıdır. Diğer bir deyişle, ırsi olup genetik olmayan fenotipik varyasyonları incelemektedir –çn.

84. Epigenetik kurallar için bkz. s. 164–213.

yönelik insani eğilimi ve ensest tabusu ve yılan korkusu gibi hususları içerir.

Sanata dönecek olursak, Wilson, sanat eserlerinin "onları yönlendiren, biyolojik olarak evrilmiş epigenetik kuralların bilgisiyle esaslı şekilde anlaşılabileceğini" öne sürer.[85] Bununla, belli sanat eserlerinin, uydukları epigenetik kuralları teşhis ederek nasıl ortaya çıktığını anlayabileceğimizi kasteder. Epigenetik kurallar, duygu uyandırmada belli düşünceleri diğerlerinden daha etkili kılar. Sonuçta bu kurallar, arketiplerin yaratılmasına yönelik kültürel olarak yanlı bir evrimden geçer; arketipler ise "sanatta başat temalar olan merkezi anlatılar ve sıkça tekrarlanan soyutlamalar"dır. Wilson'ın söylediğine göre sayıları epey sınırlıdır. Mit ve kurguda, iki düzine kadar az sayıda arketip grubunun arketiplerin çoğunu kapsadığını belirtir; örneğin kahraman, canavar, kâhin, anaç kadın ve bunların türevleri. Wilson, "kalıcı olduğunu kanıtlayan" sanat yapıtlarının bu arketipleri içeren yapıtlar olduğu, çünkü onların, "insan evriminin evrensel olarak sunduğu" talepleri karşıladığı sonucuna varır.

Wilson'ın teorisinde bazı eksiklikler var gibidir. Basitçe bir veya birden çok arketip içermenin bir esere kalıcılık vasfı kazandıracağına kendisinin inanıp inanmadığı belli değildir. Bu yanlış bir varsayım olurdu, çünkü kahramanlar, canavarlar, anaç kadınlar ve benzeri arketipler içerdiği halde unutulup gitmiş pek çok eser vardır. Öyleyse sanat

85. Sanat için bkz. s. 235–49.

eserlerinin kalıcı olmak için arketiplerden başka bir şeye ihtiyaçları varsa bu ne olabilir? Farz edelim ki, aynı epigenetik kuralı yerine getiren iki sanat eseri var; diyelim ki her ikisi de yılan korkusu arketipini işliyor, tıpkı Yaratılış Hikâyesini işleyen birçok sanatsal ve şiirsel yapıt gibi. Şimdi bu iki eser kalıcılık vasfı bakımından eşdeğer midir? Eğer değilse, neden eşdeğer değildir? Tekrar belirtmek gerekirse, insanlar sanat eserlerine çok farklı tepkiler gösterir, sadece farklı çağ ve kültürlerdeki insanlar değil, aynı kültür içindeki insanlar da. Wilson'a göre, epigenetik kurallar hepimiz için geçerli olduğuna ve özümüzdeki evrensel insani doğayı teşkil ettiğine göre, bu kadar farklılığa nasıl izin verebiliyorlar? Wilson, sanat eserinin "kalite"sinin "insaniliğiyle, insan doğasına bağlılığının derecesiyle ölçüldüğü"[86] kanısındadır. Aslında her çağda ve kültürde herkese hitap edebilen belli başlı eserler olsaydı, o zaman onların evrensel çapta insani bir şeye karşılık geldiği sonucuna varabilmemiz mantıklı olurdu. Gelgelelim gerçek şu ki, dünyamızda böyle bir eser yoktur, Wilson'ın hayal dünyası hariç.

Belki de önerdiği değerlendirme yönteminin en belirgin sorunu, sanat ve edebiyat tartışmalarımızın öteden beri bir eserin uyduğu epigenetik kuralları saptamaya indirgenemeyecek kadar ayrıntılı ve anlaşılması zor yorum alanları içermesidir. Açıkçası, Wilson teorisinin pratikte nasıl işleyeceğini göstermeye hiç cesaret etmez. Demem o ki, birçok nesil boyunca "kalıcılığını" kanıtlamış bir sanat

86. İnsan doğası için bkz. s. 251.

eserini –mesela *Hamlet*'i ya da Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* tablosunu– seçip başarısının epigenetik kurallara nasıl bağlı olduğunu açıklamaya hiç girişmez. Ve neden bunu yapmakta tereddüt ettiğini anlamak da zor değildir. Bir sanat veya edebiyat eserini kendi epigenetik kurallarına başvurarak analiz etmek, bir yük kaldırma aracı kullanarak yapboz yapmayı denemeye benzer.

Öte yandan Wilson, yürürlükteki epigenetik kuralları açıklayabileceğine inandığı birtakım bio-estetik deneylerden bahseder. Örneğin Belçikalı psiko-estetikçi Gerda Smets'in *Aesthetic Judgement and Arousal* [Estetik Yargı ve Uyarılma] adlı kitabına atıfta bulunur.[87] Bu kitabında Smets, estetik yargı için güvenilir bir bilimsel temel bulma girişimini anlatır. Smets, belirsizliğin rahatsız edici olduğu ve bilginin alternatifleri ortadan kaldırarak gerginliği giderdiği ve zevk verdiği yönündeki gözlemi temel alan bir psikoloji dalı olan Bilgi Kuramı alanında çalışmaktadır. Bu kurama göre, bilgi, çok "fazlalık" içermemelidir (örneğin aynı unsuru veya modeli fazlaca tekrarlamamalıdır), aksi halde sıkıcı bir hal alır; buna mukabil, çok azlık da şaşkınğa ve kaosa yol açar. Smets deneyini büyük bir özenle planlamıştır. Üç şeyin gerekli olduğunu tespit etmiştir. Birincisi, bilinen fazlalık oranlarıyla geniş bir yelpaze oluşturan modellerdir. İkincisi, bu modellere bakan insanların beyninde neler olup bittiğini ölçmenin yoludur. Üçüncüsü ise, insanların modellere ilişkin estetik yargılarının bu ölçümlerle karşılaştırılmasıdır.

87. Smets için bkz. s. 255.

Küçük siyah beyaz küpleri çok sayıda farklı modele göre düzenleyerek ilk problemi ustaca çözer. Bunlar, 64 küpün kullanıldığı satranç tahtası gibi basit tekrarlı bir modelden, 900 küpün bariz rastgele gruplandırıldığı daha karmaşık modellere kadar uzanır. Denek olarak kullandığı insanlardan, her bir modele iki saniye bakmasını ister. Daha sonra, onlara siyah ve beyaz küpler vererek modeli yeniden inşa etmelerini ister. Modeller karmaşıklaştıkça –yani daha az fazlalık içerdikçe– denekler daha çok hata yapar. Sonunda yaptıkları hataların sayısı toplanır ve ortalaması alınır; böylece her bir modele özgü kesin fazlalık oranı hesaplanır.

Deneyin bir sonraki aşamasında bir elektroensefalogram (EEG) kullanılır. Bu, elektrotların yerleştirildiği kafatasında bulunan iki nokta arasındaki elektriksel potansiyeli ölçen ve onu dalga halinde kaydeden bir cihazdır. Denek rahatlamış bir halde karanlığa bakarken, EEG, alfa dalgaları denilen yüksek genlikli ve düşük frekanslı büyük dalgalar gösterir. Denek uyarıldığında, EEG'si daha düzensiz, daha yüksek frekanstaki beta dalgalarını gösterir. Uyarılma, deneğin alfa ritminin beta dalgaları tarafından kesildiği süre ölçülerek hesaplanabilir. Smets, fazlalık oranı değişen siyah-beyaz modellerinin bir seçkisini her deneğe gösterir ve her modelin yol açtığı uyarılmayı hesaplar. Yüzde 20 oranında fazlalığa sahip modellerde uyarılmanın en yüksek olduğunu bulgular. Eğer basit, tekrarlı bir modelin yüzde 100 fazlalık düzeyine yaklaştığını, tamamen rastgele bir düzenlemenin ise yüzde 0 fazlalık oranına sahip olduğunu göz önüne alırsak, sadece yüzde 20 fazlalık içeren modellerin

gerçekten çok karmaşık olduğunu ve onların yarattığı yüksek beyin uyarımının deneğin bariz düzensiz olan bir şeyde bir düzen bulma çabasını yansıttığını anlarız.

Wilson, Smets'in bulgularını anlattıktan sonra yüzde 20 fazlalığı tercih etmenin epigenetik bir kural olduğu sonucuna varır. Ne var ki bundan şüphelenmek için sağlam sebeplerimiz bulunmaktadır. İlkin, Smets'in deneklerinin çoğunun yüzde 20 fazlalığa sahip modelleri tercih ettiğini bulguladığı doğru değildir. Onun bulguladığı sonuç, yüzde 20 fazlalığın EEG puanlarında en yüksek uyarılmaya yol açtığıdır. Fakat deneyin üçüncü aşamasında, deneklere hangi modeli en güzel bulduklarını sorduğunda, birbirinden çok farklı cevaplar gelir. Deneklerin çoğu, yüzde 60 fazlalık içeren modelleri (yani daha az karmaşık, daha düzenli modelleri) en güzel model olarak seçmiştir. Ama ortada bir konsensüs yoktur. "Estetik açıdan daha duyarlı" veya "yüksek derecede görsel veya estetik eğitim sahibi" diye sınıflandırdığı denekler daha karmaşık modelleri seçmiştir (yüzde 60'tan ziyade, yüzde 40'lık fazlalık oranına sahip modelleri, ama asla yüzde 20'lik olanları değil). Başka bir deyişle, gelişigüzel görünen bir modeli çözmek her zaman için beyin eforu gerektirirken (Smets'in denek grubunun her seviyesinde bu geçerliydi), aynı estetik tercihler, aynı küçük grup içinde bile büyük ölçüde değişmektedir. Yüzde 20 fazlalık oranına bağlı bir epigenetik kural olsa bile, bunun estetik tercihler arasında yargıda bulunmaya hiçbir faydası olmayacaktır. Keza Smets'in, deneklerin model seçimindeki genel eğiliminin yüzde 40-60 dalga bandında bir yerde ol-

duğunu keşfetmesi de bu bağlamda bir işe yaramaz. Zira, diyelim ki yüzde 40 ile yüzde 60 arasında fazlalık oranı içeren modelleri tercih etmeyen bazı insanlar varsa; buradan, bu insanların insan soyunu layıkıyla temsil edemediği ya da onların estetik tepkilerinin düşük seviyede olduğu sonucu mu çıkmaktadır? Her iki sonuç da bilimsel açıdan haklı gösterilemez. Bilimsel bir perspektiften bakıldığında, onların olağandışı olduğu sonucuna varılabilir sadece. Demek oluyor ki, Smets deneyi, sanat eserlerini değerlendirmek için mutlak standartlar oluşturma yönünde hiçbir ilerleme kaydetmemiştir.

Zaten doğası gereği bunu yapamaz. Çünkü Smets'in deneysel yaklaşımı, insanların sanat eserleri hakkındaki yargılarını etkileyen çok sayıda faktörü göz önüne almaz. Bilgi Kuramı içindeki tanımıyla fazlalık, Smets'in siyah-beyaz modelleri ayırt etmek için bildiği tek ölçüttür, ama bu ölçüt, sanat eserleri arasında ayrım yapmak için çok sınırlı bir kullanım alanına sahiptir. Diyelim ki, Flemenk ile İtalyan resim ekolleri arasında veya daha özelde, Leonardo'nun Ulusal Galerideki *Kayalıklar Bakiresi* ile Rubens'in Brüksel'deki *Dört Zenci Başı* arasındaki farklılık, onların fazlalık seviyesine nasıl indirgenebilir? Bu resimlerden herhangi biri için yapılan bireysel bir tercihin, Smets'in siyah beyaz karelerinin kapsamını aşan çok sayıda etkeni içerdiği açıktır ve bir etkenle ne kadar ciddi deney yapılırsa yapılsın, ortaya çıkan sonuçlar diğer etkenle alakasız olacaktır.

Wilson'ın epigenetik bir kuralı açıklamak için değindiği ikinci deney, optimum kadın yüz güzelliği üzerine

bir çalışmadır.[88] Bilim insanları, hatlarını değiştirilebildikleri sahte kadın yüzleri hazırlamıştır. Gözler daha büyük, elmacık kemikleri daha çıkık hale getirilir vb. Bu değişiklikleri yaptıklarında, bir dizi gözlemciye hangi yüzü tercih ettiği sorulur. Yüzlerin kritik boyutları abartıldığı zaman –iri gözler, ince çeneler, çıkık elmacık kemikleri– bu kişiler farklı ırklardan ve her iki cinsiyetten geniş bir yelpaze oluşturan izleyiciler tarafından daha çekici bulunurlar. Deneyi yürütenler bunu, biyologların hayvanlar arasında meydana geldiğinde adlandırdığı tabirle, süper normal uyarımın bir örneği olarak açıklar. Bir erkek cengaver kelebeğe, dişi bir cengaver kelebeğin büyük bir plastik kopyası gösterildiğinde erkek kelebek gerçek bir dişiyi takip etmek yerine ötekisini takip eder. Keza bir ringa martısı, kendisine boyanmış büyük ahşap yumurtalar gösterildiğinde, üstlerine çıkamayacağı kadar büyük olmalarına rağmen kendi yumurtaları yerine bu yumurtaları seçer. Wilson, anormal derecede iri gözleri ve anormal derecede çıkık elmacık kemiklerini tercih eden gözlemcilerin, aynı şekilde tepki verdiğini ileri sürer.

Bu ilkenin sanata uygulanması, sanatın abartmaya eşdeğer olduğu varsayımına yol açar. Bu, aslına bakarsanız iki bilim insanının, V. S. Ramachandran ve William Hirstein'ın, sanat ve beyne adanmış *Journal of Consciousness Studies* dergisinin 1999 tarihli özel sayısında öne sürdüğü teoriydi. Onların açıklamasına göre, eğer bir fare dikdörtgeni

88. Optimum kadın yüz güzelliği için bkz. s. 256 ve Perrett.

kareden ayırt edebildiği için ödüllendirilirse, abartılı bir dikdörtgene daha güçlü, yani öncekinden daha uzun süreli ve daha ince bir tepki gösterecektir. Biyologlar buna Tepe Kayması Etkisi (*Peak-Shift Effect*) adını verir ve Ramachandran ve Hirstein da, bunun, sanatın birçok veçhesini açıkladığını düşünür. Aslında tüm sanatın baştan sona karikatür olduğunu öne sürerler. Sanat bazı özellikleri seçer ve abartır. Örneğin kışkırtıcı bir çıplak kadın çizimi, "onu erkek figüründen ayırt etmeye yarayan dişil formdaki özelliklerini" vurgulayacaktır. Yahut o, "biçim uzayından ziyade renk uzayında" bir karikatür olabilir. Pespembe ten rengiyle bir Boucher çıplağı, Ramachandran ve Hirstein'a göre, bu türden bir renk karikatürüdür. "Sanatçının yapmaya çalıştığı şey," diye iddia ederler, "yalnızca bir şeyin özünü yakalamak değil, aynı zamanda orijinal nesne tarafından harekete geçirilecek olan aynı sinirsel mekanizmaları daha güçlü bir şekilde harekete geçirmek için onu büyütmektir."

Ramachandran ve Hirstein soyut sanatın bile beyindeki biçim alanlarını doğal uyarıcılardan daha güçlü bir şekilde uyarmak için süper normal uyarıcıları kullanabileceğini öne sürer. 1954'te Tinbergen tarafından martı yavruları üzerinde yapılan ünlü bir deneyden söz ederler. Martı yavruları, annenin, ucunda kırmızı bir nokta bulunan gagasını gagalayarak yiyecek ister. Tinbergen, onların ayrıca kırmızı noktalı bir çubuğu da gagaladıklarını ve üç kırmızı şeride sahip bir çubuğu çok daha kuvvetli gagaladıklarını gözlemler. Bu süper gaga, Ramachandran ve Hirstein'a göre, "gaga uzayında" bir karikatürdür ve martı dünyasında büyük bir

sanat eseri olarak nitelendirilebilir. Aynı şekilde, Kübizm gibi bazı sanat formları, şu anda anlamadığımız, "doğuştan gelen belli biçim ilkelerinden" faydalanıyor veya onları karikatürleştiriyor olabileceğini düşünüyor. Keza Van Gogh'un ayçiçekleri veya Monet'nin nilüferleri için de aynı şey söylenebilir. Onlar, "o çiçeklerin renk anılarını temsil eden görsel nöronlarını gerçek bir ayçiçeği veya nilüferin yapabileceğinden daha güçlü uyarmaları" bakımından sopanın "renk uzayında" üç şeritle eşdeğer olabilirler.

Ramachandran ve Hirstein, tüm sanatların karikatür olduğu yönündeki önermelerine ek olarak, "sanatsal deneyimin" başka bilimsel temelli "yasaları" olduğunu da söyler. İnsan gelişiminin erken evresindeki nesne tanıma, tek bir görsel kipteki işareti büyütmeden önce, o kipi ayırt etmeyi öğretir, diye açıklama getirirler. "Bu yüzden bir taslak çizim veya eskiz, 'sanat' olarak tam renkli fotoğraftan daha etkilidir." Hakeza, görsel korteksteki hücreler de homojen yüzey renklerine değil de esasen dış hatlara tepki verir ve "bu da, üzerinde sadece barok (antika) bir mücevher olan çıplak bir kadının, çırılçıplak bir kadına kıyasla neden estetik açıdan daha hoş göründüğünü" açıklayabilir. Keza simetri tercihi de beynimize doğuştan kazınmış olabilir. Biyolojik açıdan önemli nesnelerin çoğu –yırtıcı hayvan, av, eş– simetrik olduğundan, simetri dikkatimizi çekmek için erken uyarı sistemi işlevi görüyor olabilir. Başka biyologlar, çok çeşitli türlerde cinsel seçim ile simetriyi ilişkilendirmiştir. Örneğin dişi akrep simetrik kanatlı erkekleri tercih eder; dişi baca kırlangıcı, kuyruğu üzerinde simetrik

bir lades kemiği deseni olan erkekleri tercih eder. Bu gibi tercihlerin, evrimsel bir değere sahip olduğu düşünülür, çünkü simetri, erkeğin bağışıklık sisteminin düzensiz büyümeye neden olacak parazitlere karşı dirençli olduğunun bir işareti olabilir.

Ramachandran ve Hirstein bulgularını "tüm sanatsal deneyimlerin altında yatan evrensel bir kural ya da derin bir yapı"[89] olarak sunar. Ancak onlara yapılan itirazlar da gün gibi ortadadır. Onların *Journal of Consciousness* dergisindeki makalelerine cevap veren bilim insanları, görsel sanat eserlerinin çoğunun karikatürle uzaktan yakından ilgisinin olmadığını belirtir; onlara göre, şayet çarpıklık estetik başarının anahtarı olsaydı, dünyayı lunapark aynalarıyla donatırdık. İnsanların sanat eserlerine verdiği tepkilere dair temel gerçek, bu tepkilerin çağdan çağa, kültürden kültüre ve bireyden bireye çok büyük farklılıklar gösterdiğidir; bu yüzden de sıçanların veya yavru martıların otomatik tepkileriyle yapılan karşılaştırmalar bariz yersizdir. Psikologlar, sanat eğitimiyle beyni yıkanmamış çoğu insanın Kübizmden iğrendiğini ve (Ramachandran ve Hirstein'ın dile getirdiği) Gombrich'in, peçeli bir çıplak kadının çırılçıplak kadından daha çekici olduğu yönündeki değerlendirmesine katılmadığını saptadı. Bu veya başka meselelerde (örneğin çizimin renkli fotoğrafa kıyasla sözümona üstün "etkinliği" meselesinde) kişisel tercihleri, sinir sisteminin işleyişiyle bağlantılı biyolojik koşullara gönderme yaparak açıklamak

89. Ramachandran s. 14.

ihtiyatı elden bırakmak olur. Simetriye gelince; doğal seçilimdeki değeri ne olursa olsun, çok az resim veya heykelin simetrik olduğunu basit bir gözlemle fark edebiliriz, bu nedenle sanatın herhangi bir biyolojik açıklamasının, simetri aramak yerine simetriden kaçınmak için bir neden bulması gerekir. Öte yandan, nöro-estetiğin Laurel ve Hardy'si olarak Ramachandran ve Hirstein'ı gözden çıkarmadan önce, onların gerçekten de çok seçkin akademisyenler olduğunu hatırlamalıyız: Ramachandran, California Üniversitesinde nörobilim ve psikoloji profesörü; Hirstein ise William Paterson Üniversitesinde felsefe profesörüdür. Dolayısıyla teorilerinin ümitsiz acemiliği, parlak zihinler buna kalkışmış olsa bile, bilimsel araştırmayı sanata uygulamanın zorluğunu göstermektedir.

Şimdiye kadar ele aldığımız düşünürlerin hepsi sanatı bilimsel açıdan "açıklayacak" bir anahtar aramaktadır. Bu eski bir arayıştır. Evrenin matematiksel ilkelere dayandığı, Hıristiyanlık tarafından hemen benimsenen Platoncu bir inançtı. Aziz Augustinus, tüm sanatlarda Tanrı'dan gelen değişmez ve ebedi bir ritim olduğunu öne sürer.[90] Ritim müzikte olduğu gibi zamanda da olabilir; keza görsel sanatlarda olduğu gibi uzayda da olabilir. Tüm doğal nesneler, örneğin ağaçlar aynı ritmi paylaşır. Augustinus, "derinlemesine kavranması güç bir sayısal sistemin" doğal nesnelerin gelişimini kontrol ettiğine ve tüm evrenin temelinde bunun yattığına inandı.

90. Tillman s. 103–5.

Bu anahtar faktörü bilimsel yolla keşfetme girişimleri çok sonra ortaya çıktı. Deneysel estetik, 1871'de Fechner'in Dresden Müzesinde Holbein'in *Belediye Başkanı Meyer ve Ailesi Bakire Meryem Huzurunda* (Madonna with Burgomaster Meyer) tablosunun yan yana duran iki versiyonunu sergileyip ziyaretçilere hangisini daha değerli bulduklarını sorduğunda başladı.[91] Deney başarısız oldu, çünkü bu soruya çok az ziyaretçi cevap verdi ve cevap verenlerin çoğu Fechner'in açıklamalarını yanlış anlamıştı. Yine de bu girişim, 20. yüzyılın ikinci yarısında, izleyicilerin çeşitli şekillere, renklere ve seslere verdiği tepkileri kaydetmeye adanan davranışçı araştırmaların devasa külliyatının öncüsü oldu. Davranışçılık, tercihleri sadece kaydedebildiği, ama açıklayamadığı için sınırlıdır. Ayrıca henüz emekleme safhasındadır. İnsanların şekillere, renklere ve seslere verdiği tepkileri kaydetmekle yola çıkıp resimlerin, senfonilerin veya operaların onlar üzerindeki etkisini açıklamaya ulaşmak inanılmaz derecede zor olurdu, çünkü sanat eserleri sadece şekiller, renkler ve seslerden ibaret olmayıp, daha önce de gördüğümüz üzere, alıcısına göre değişen oldukça kaypak anlamlar da taşırlar.

Öte yandan, bu tür deneylerin arkasındaki itici güç, insanların gördüğü ve duyduğu şeylerden ne ölçüde etkilendiklerini ölçmenin doğru yollarının bulunmasıyla arttı. İnsanlarda çok çeşitli uyarıcılar uyarılmaya yol açabilir; yüksek sesler, parlak ışıklar veya renkler, açlık ve cinsellik

91. Berlyne s. 14–16.

gibi dürtüler, problem çözme ve ayrıca bazen yenilik, karmaşıklık, belirsizlik gibi sanat eserleriyle ilişkilendirilen nitelikler. Uyarılmadaki bir artış, beynin elektriksel faaliyetini etkileyerek, kafatasına elektrotlar bağlamak suretiyle ölçülebilen elektroensefalografik dalgalarda değişikliklere neden olur. Biz zaten Gerda Smets'in yüzde 20 fazlalık deneyinde buna rastlamıştık. Beyinde neler olup bittiğini araştırmanın bir başka yolu da, beyindeki kan dolaşımında görülen değişiklikleri saptamak için manyetik dalgalar kullanılan, Manyetik Rezonans Görüntüleme (MRI) tekniğidir. Nöronlar çalışırken şekere, oksijene ve diğer besin maddelerine ihtiyaç duyar. Çalışma esnasında daha fazla enerjiye gereksinim duydukları için kan akışında yerel bir artış gerçekleşir ve MRI tarayıcısı bu artışın yerini tespit ederek ölçmek suretiyle beyin faaliyetinin de yerini tespit ederek ölçebilir.

Uyarılmanın belirtisi olan ölçülebilir başka bedensel değişimler de vardır: kan basıncı ve nabızda artış, solunum hızı ve düzeninde değişimler ve terleme nedeniyle derinin elektrik direncinde azalma. Gördüğümüz ve duyduğumuz şeyler vücudumuzda sürekli anbean değişimlere yol açar –her ne kadar çoğu zaman bunların farkında olmasak da. Deneysel psikolojinin kurucularından biri olan E. B. Titchener şu tespitte bulunmuştur: "Gözlemciye, solunumunu ve kan dolaşımını bozmaksızın bir duvar kâğıdı desenini gösteremezsiniz."[92]

92. Berlyne s. 113 içinde.

Doğal olarak, bu araştırma yöntemleri, insanların sanat eserlerine verdiği tepkilerin, sonunda bilimsel yolla ölçülebileceğine dair umudu besledi. Başka bir gelişme de, 1954'te beyindeki ödül ve ceza merkezlerinin keşfiyle sağlandı.[93] Eğer elektrot bir sıçanın beyninin belirli bir yerine elektrot bağlanabilirse ve eğer sıçan bir pedala bastığında o elektrot elektrik uyarımı sağlarsa, o zaman sıçanın pedala defalarca bastığı, çoğu zaman hiç durmadan saatlerce bastığı saptandı. Aynı yılın başlarında başka bir grup bilim insanı, beyinde uyarımın zıt etki yaptığı isteksizlik bölgelerini keşfetti. Bu bölgelerine elektrot yerleştirilmiş kediler, uyarımı kontrol eden düğmeyi hemen kapattılar.

Bu buluşları fevkalade kararlı bir tavırla, sanat eserlerine nasıl tepki verdiğimizle ilişkilendirmeye çalışan bilim insanı, D. E. Berlyne oldu.[94] Kediler üzerinde deneyler yaparak, bir noktadan sonra zevkin acıya dönüştüğünü keşfetti. Kafasına uygun şekilde bir elektrot takılmış olan kedi, zevkli bir uyarımı başlatan kolu çalıştırmak için hevesle koşar, ama bu uyarım belirli bir yoğunluk seviyesine ulaştığında, bu sefer kedi, uyarımı kesen kolu çalıştırmak için acele hamlede bulunur. Bu gözlemlerden yola çıkan Berlyne bir teori geliştirdi: Buna göre, ister hayvani isterse insani olsun, tüm estetik hazlarda bir artışın ardından azalmanın meydana geldiği bir model vardır ve bu model, grafikte ters çevrilmiş "U" şeklinde ortaya çıkar. Berlyne

93. Berlyne s. 82.
94. Berlyne s. 82–94, 125, 161, 255–8, 262–4.

bu artış-azalma modelinin önceki çeşitli estetik kuramlarına uyduğunu savunurken haklıdır. Güzellik kuramının "altın oranını" –ne çok fazla ne deçok az– Berlyne'in kedileri onaylamış görünür. Aristoteles'in katarsis kuramı, trajik sanatta zevkin, belli bir duygunun ilk önce uyandırılıp sonra iptal edilmesine dayandığını söylediğinden, kediler neo-Aristotelesçi olarak da telakki edilebilir.

Hiç kuşkusuz Berlyne'in teorisi, bir sanat tanımı yapmaya yardımcı olmaz, çünkü tersine çevrilmiş "U" formülü, açıkçası sanata uygulandığı gibi her türlü haz kaynağına da uygulanabilir: yeme içme, cinsellik, bedensel egzersiz, bir doğum günü hediyesinin paketini açmak vs. Başka bir deyişle, o bize sanatla ilgili ayırt edici herhangi bir şey söylemez. Doğrusu, sanat eserlerine tepki veren insanlar, beyinlerine elektrot bağlanmış kedilerden çeşitli açılardan farklıdır, özellikle herhangi bir sanat eserinden elde ettikleri zevk miktarı büyük ölçüde değiştiği için. Berlyne bunu kabul eder ve Wilson gibi bütün sanatları kapsayan şemsiye kurallar bulma gayreti içinde değildir. Onun yerine, bireysel beğeniyi etkileyen psikolojik faktörlerle ilgilenir. Sanatsal ilgileri olan insanların aynı zamanda suçluluk, stres, endişe ve istikrarsızlığa en yatkın kişiler olduğunu gösteren, lise öğrencileriyle yapılmış bir araştırmadan bahseder. Bu bulgular, doğrudan tatmin korku ya da ahlak ilkeleriyle engellendiğinde, sanatın ikame tatmin sağladığı yolundaki Freudyen görüşle uyuşur. Ancak Berlyne herhangi bir basit Freudyen açıklamayı tercih etmekten çok uzak bir konumdadır. Ayrıca, estetiğin bir gün bilimsel kesinliğe indirge-

neceğinden emin olan Edward O. Wilson'ın aksine, beğeni farklılıklarını açıklamanın bilimin kapsamını aştığını düşünür. "İki sanat eserini birbirinden ayıran birçok değişkenden hangi birinin veya birilerinin, o sanat eserlerine verilen tepkiler arasında keşfedilebilecek herhangi bir farklılığın nedeni olduğunu söylemek imkânsızdır."

Bu sonuç, Hans ve Shulamith Kreitler'in daha önce zikrettiğimiz şu tespitiyle örtüşür: Aynı sanat eserinin neden farklı insanlarda farklı tepkiler doğurduğu sorusuna cevap vermek için bilgimizin "ölçülemeyecek kadar çok sayıdaki değişkenler yelpazesini kapsaması gerekir." Kreitler çiftinin kendi sanat kuramı, sanatın anahtarının gerginlik ve peşinden gelen rahatlama olduğunu öngörmesi bakımından Berlyne'nin kuramına oldukça yakındır. Gerilim-rahatlama ardışıklığının, sanat diye sınıflamadıkları birçok aktivitede –örneğin dağcılık, sörf ve bulmacalar gibi– mevcut olduğunu savunurlar.[95] Fakat sanatın duygusal içeriğe ve "bilişsel yönelime" (yani fikirlere) sahip olmasından ötürü bunlardan ayrıldığını düşünürler. Öte yandan bu sava yöneltilebilecek apaçık itiraz şudur: Duygu ve fikirler sanat eserlerinde değil, onlara tepki veren insanlarda bulunur ve Kreitler çiftinin de kabul ettiği gibi, bu tepkiler sonsuz çeşitlilik arz ettiğinden, bazı kimseler sanatta olduğu gibi dağcılıkta, sörfte ve bulmacalarda da duygu ve fikir bulabilir.

Kreitler çiftinin kitabının dikkat çekici bir özelliği de, bu örnekte olduğu gibi kitabın kendi teorilerini yıkan

95. Kreitler s. 358–63.

dürüstlüğüdür. Başka bir örnek de empati tartışmasıdır.[96] Empatinin teşvik edilmesinin sanatın önemli bir işlevi olduğunu iddia eden çok insan çıkmıştır; keza Kreitler çifti de ilk bakışta bu görüşü savunuyor gibi görünür. *Empati* sözcüğünün, Titchener tarafından Almanca *Einfühlung* sözcüğünün tercümesi olarak ortaya atıldığının ve korkunun bir kalabalığın içinde yayılması gibi, duyguların bulaşıcı doğasını ifade ettiğini belirtirler. Deneyler, empati kurmanın temel bir insani eğilim olduğunu gösterir. Bir deneyde bir grup denek, diyelim bir elektroşok yüzünden başka insanların apaçık acı çektiklerini gözlemler; burada acının verilmesini bir ışık ya zil sesi öncelerse, gözlemciler de ışık açıldığında ya da zile basıldığında rahatsızlık duyar. Benzer şekilde tepki gösteren sıçanlar ve maymunlar üzerindeki benzer deneyler de, empatinin katiyen insanın tekelinde olmadığını ortaya koyar. Empatinin bu kadar yaygın olması gerçeği, sanatla özel bir bağlantısının olduğunu iddia etmeyi zorlaştırır; nitekim Kreitler çifti de bunu kabul eder. Boks maçları, sirk performansları ve daha birçok gösterinin tıpkı sanatın yaptığı gibi empati uyandırdığını teslim ederler. Ancak bu tür göstergeler, sanatta olduğu gibi birçok düzeyde yorumlanamayacağı için bunların farklı olduğunu savunurlar. Öte yandan, bu yeni kıstası uygulamaya koyduklarında hemen ondan şüphe etmeye başlarlar. "Ucuz romanlar, düşük kaliteli filmler, hatta bazen popüler eğlence müziği"nin de farklı seviyelerde yorumlanabileceğini ve empati uyandı-

96. Kreitler s. 257–8, 278–81.

rabileceğini kabullenirler.[97] Bu nedenle, Kreitler çifti bu tür eğlenceler konusunda çekinceli olsa da, bunların "biçimsel olarak sanat diye nitelendirilebileceği" sonucuna varır. Tabii ki bunlara boks maçları ve sirk gösterileri de sessizce eklenebilir, çünkü bu etkinliklerin de yorumlandığı seviyelerin sayısı sabit değildir ve yorumcudan yorumcuya sonsuz çeşitlilik arz eder. Bu durumda, tahmin edilebileceği gibi, gerçek "sanatın" efsanevi anahtarı, Kreitler çiftinin elinden bir kez daha kaymış olur.

Aynı şekilde, onların gerilim ve peşinden gelen rahatlama formülü de gerçekte inandırıcılıktan uzaktır. 60 kişiyi ve 285 renk kombinasyonunu içeren ayrıntılı bir deneyden söz ederler;[98] bu deney, insanların çoğunluğu için karşı karşıya yerleştirilen tamamlayıcı renklerin (kırmızıya karşı yeşil; maviye karşı sarı) maksimum gerilim uyandırdığını gösterir. Birbirine benzer renkler ise en az gerilimi uyandırır. Kreitler çifti ise resimlerin hem gerginlik hem de rahatlama sağlamak için hem kontrast hem de kontrast olmayan renklere sahip olması gerektiği sonucuna vardı. Sanat eleştirisine bir katkı olarak, bunun fazla işimize yaramadığı gün gibi ortadadır. Ancak yer yer kendini gösteren bu sıradanlığına rağmen kitapları, pek çok araştırma ve anketin doğruladığı sanatsal tepkinin öznel, kişisel doğasına dair sabır ve ısrarla topladığı kanıt birikimi açısından değerlidir:

97. Kreitler s. 360.
98. Kreitler s. 98, 101.

İnsanlar, çeşitli formların kendileri için ifade ettiği kişisel anlamı dile getirme işine giriştiğinde, tepkiler tüm sembolik anlam boyutları boyunca değişir. Bu anlamlar yalnızca nesneler ve durumlarla olan ilişkileri değil, aynı zamanda duyumları, ruh hallerini ve duyguları, soyut kavramları, metaforları ve sembolleri de içerir... Şimdi ve burada belirli bir gözlemcinin belirli bir deneyiminin anlaşılması, tartışılan tüm süreçlerin, kendine özgülüğü ve biricikliğiyle o deneyimleyen öznenin bağlamında yeniden izah edilmesini gerektirecektir.[99]

Sanat eserleriyle karşı karşıya kalanların deneyimlerindeki neredeyse sonsuz çeşitlilik, kaçınılmaz olarak Kreitler çiftininki de dâhil olmak üzere "sanat" için bir anahtar veya bir formül veya bilimsel bir test bulmaya yönelik tüm çabaların altını oyar.

Edward O. Wilson'ın bilimsel teorisini, seçilmiş belirli bir sanat eserini açıklamak için kullanmaktan sakındığını görmüştük; keza Kreitler çiftinin renk kombinasyonları hakkındaki düşünceleri de, bu tür girişimlerden neden uzak durulması gerektiği konusunda bize bir ipucu verir. Yine de *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* [İç Bakış: Sanat ve Beyin Üzerine Bir İnceleme] adlı çarpıcı kitabıyla bilim insanı Semir Zeki bu cesur adımı attı.[100] Zeki, beynin görsel alanları üzerinde çalışmaktadır ve beyin bili-

99. Kreitler s. 119–20.
100. Zeki (1999).

minin ortak insani deneyimleri aydınlatmaya nasıl yardımcı olabileceği konusunda söylediği sözler çok etkileyicidir.[101] Örneğin bizler çoğu zaman düşüncelerimizi kelimelerle doğru dürüst ifade edemediğimizi hissederiz. Aslına bakarsanız ifade edemeyeceğimiz de apaçık ortadadır. Mesela zihnimizdeki görüntüsü ne kadar berrak olursa olsun, bir yüzü, karşımızdaki insana o yüzü gördüğünde kesinkes tanıyabileceği şekilde tarif edebilmemiz mümkün değildir.[102] Oysa karşımızdaki kişiye bir fotoğraf gösterdiğimizde bu sonuca anında ulaşırız. Zeki'ye göre bunun nedeni, beynin dil sisteminden milyonlarca yıl önce gelişmiş bir bölgesine ait olan görsel sistemin daha mükemmel oluşunda yatabilir. Dil, nispeten yeni bir insani edinimdir ve beynin çok daha genç bir bölgesine aittir –belki de hâlâ evrilmekte olan bir bölgesine. Bu durum, görsel yolla bir saniyeden daha kısa bir sürede muazzam miktarda bilgi alırken, dil yoluyla tarifin neden zahmetli bir iş olduğunu açıklayabilir. Doğrusu, Zeki enikonu işlemese de, bunun yazılı kültür ve görsel kültür hakkındaki tartışmalar üzerinde bir etkisi olabilir.

Söz konusu kitap, sanat ve onun bilimsel temelleriyle ilgili merak uyandıran başka birçok açılım noktası sunmaktadır. Örneğin Zeki'nin tespitine göre, portre resminin sanat tarihinde önem kazanmasının nedeni, beynin, iğsi kıvrımındaki (*fusiform gyrus*) bütün korteks bölgesini yüz tanıma işine ayırmasıdır. Aksi takdirde, bize tamamen ya-

101. Zeki s. 9.
102. Zeki s. 150.

bancı ve tarihin uzak dönemlerinde kaybedilmiş oturan insan portrelerinin neden garip bir şekilde epey ilgimizi ve dikkatimizi çektiğini izah edemeyiz. Zeki'nin aydınlatıcı açıklamalarına bir başka örnek de, soyut ve figüratif sanatı ele aldığı bölümdür.[103] Soyut renk kompozisyonlarının, figüratif resme kıyasla, beynin renk yollarının daha sınırlı bir bölgesini harekete geçirdiğine dikkat çeker. Yani soyut sanat aslında beyni daha az kullanır. Hiçbir şey göstermediğinden, bir şeyi gösteren görsel uyarıcılar için önemli olan bölgeler harekete geçirilmeden beyin tarafından ele alınır.

Değerlendirme meselesine dönersek, Zeki, görsel sistemin amacının dünya hakkında bilgi edinmek olduğunu ve bunu, nesnelerin sürekli ve kalıcı özelliklerini saptayarak yaptığını belirtir.[104] Görsel sistem, örneğin farklı ışıklar altında, farklı mesafelerde ve yılın farklı mevsimlerinde ister yapraklı ister yapraksız olsun bir ağacı tanır. Başka bir deyişle, görsel sistem, bir ağacın "öz"ünü tanıyabilir. Geçmişte sayısız ağaçla olan bağlantısından ötürü bir çeşit Platoncu ağaç ideası oluşturmuştur ve ağaç olabilecek herhangi bir yeni nesne gördüğünde, onun ağaç olup olmadığına karar vermek için Platoncu ideayla karşılaştırır. Zeki'ye göre bu, belli sanat eserlerine kalıcılık vasfı kazandıran şeye dair bir ipucu verir. Sanatçıların yazdıkları üzerine geniş çaplı bir okuma yapmış olarak onların ya da içlerinden bazılarının, görsel sistemin öz-tanıma işleminin tam da kendilerinin

103. Zeki s. 131.
104. Zeki s. 11.

yaptığı şeye karşılık geldiğini söylediklerini belirtir. Onlar nesnelerin "öz"ünü sunma, Tennessee Williams'ın deyişiyle, "ümitsizce uçup giden şeyden ebedi olanı çekip çıkarma" çabası içindedir.[105] Keza Schopenhauer da resmin "tekil bir şey olarak değil de, Platoncu bir idea" olarak bir nesnenin bilgisini elde etmeyi amaçlaması gerektiğini söylemiştir. [İngiliz ressam] Constable (1776-1837) *Discourses*'da [Söylemler] sanatın "tüm tekil biçimlerin üzerine çıkması" ve "biçimlerin soyut ideasını orijinallerinden daha mükemmel" sunması gerektiğini savunur. Zeki'nin bu görüşleri sehven yüzeysel değerlendirdiğine inanıyorum. Kendisi sanatçıların yaptığı şeyin, temsili veya tümel nesneleri tasvir etmek olduğu sonucuna varır. Sözgelimi bir ağacı betimleyen bir sanatçı, bunu, mümkün olan tüm ağaçları, ağaçlığın özünü içerecek şekilde yapmaya çalışacaktır. "Dolayısıyla büyük sanat, nörolojik bir dille görünümden ziyade gerçekliğin olabildiğince fazla yüzünü göstermeye en çok yaklaşan ve bu sayede birçok özü arayan beyni tatmin eden sanattır," diye açıklar Zeki.[106] Burada görünümden ziyade gerçeklikten bahsederken, görsel sistemin ömrü boyunca karşılaştığı bazıları büyük, bazıları küçük, bazıları yapraksız, bazıları yapraklı münferit ağaçları değil de, Platoncu ağaçlık ideasını/özünü kasteder.

Zeki, bu tümel veya temsili niteliğin sadece sanatçıların tasvir ettiği nesnelere değil, aynı zamanda durumlara da

105. Zeki s. 11, 32.
106. Zeki s. 21.

uygulanabileceğini iddia eder. Sözgelimi bir şenliğin resmini yapan bir ressamın, onun "ortak özellikleri"ni yakalamaya çalışması gerekir ki, resmi "bütün veya çok sayıda" şenliği temsil edebilsin.[107] İşte büyük sanat eserleri, bu temsil işlevini yerine getirmeyi başaran eserlerdir. Tasvir ettikleri durumlar, aynı türden başka birçok duruma benzeyecektir. Nitekim Zeki bu koşulları karşılayan büyük bir sanat eseri örneği olarak, Vermeer'in Kraliyet Koleksiyonundaki *Müzik Dersi* tablosunu seçer.[108] Bu resmin muğlak ve gizemli olduğunun altını çizer. Beyin, resmin ortaya koyduğu soruları cevaplayamaz. İki insan arasında ne türden bir ilişki olduğunu ya da buluşmalarının mutlu mu yoksa üzüntülü mü geçtiğini bilemeyiz. Bu nedenle, resimde "birçok durumun ideal temsilini" görürüz ve işte onu büyük sanat eseri yapan da budur.

Bunlar bana ikna edici savlar gibi gelmiyor. İlk olarak, Vermeer'in muğlak ve gizemli bir tablo üretirken Zeki'nin anlattığı şekilde görsel sistem gibi çalıştığını söylemek kesinlikle doğru değildir. Zeki, görsel sistemin amacının belirsizlikten kaçınmak olduğunu açıklar. Görsel sistem neyin ağaç olduğuna neyin olmadığına karar vermeye çalışır. Karar veremezse, süreç endişeyle sonuçlanır. Belirsizlik, sanattaki değeri ne olursa olsun, hayatta rahatsız edicidir. Pavlov, 1927'de laboratuvarında yaptığı bir deneyde, köpeğe, yemek geldiğinde onu haber veren dairesel bir ışık ve gelmediği za-

107. Zeki s. 42.
108. Zeki s. 25-9.

manı belirten oval bir ışık gösterdi. Köpeğe çok hafif düzleşmiş bir daire şeklinde oval ışık, yani daire ile oval arasında bir belirsizlik bölgesi işgal eden oval bir ışık gösterdiğinde, köpek sinir krizi geçirdi. Vermeer'in resminin arkasındaki yaratıcı süreç, belirsizlikle sonuçlandığı sürece, görsel sistemin işleyişiyle karşılaştırılamaz, çünkü görsel sistem belirsizliği ortadan kaldırmaya çalışırken, Zeki'ye göre resim belirsizliği işlemeye çalışır.

İkincisi; sanat eserleri benzersizdir ve insanlar bu nedenle onlara değer verir; yani bir sanat eserinin tasviri, aynı temaya ilişkin bile olsa diğer tasvirlere benzemez. Nitekim Vermeer'in hayranları da onun sanatını bu şekilde dile getirip yazıya döker. Başka ressamların da olduğunu kabul ederler, örneğin Pieter de Hooch ve Gerard Terborch gibi; bu ressamların her ikisini de Vermeer tanır ve onlarla belli temaları paylaşır; onların resimleri Vermeer'inkilere benzese de, Vermeer'in resmi biricik kalır. Bu biricikliği, Zeki'nin Vermeer'in resminde bulduğu tümel işlevle, benzer birçok durumun temsiliyle bağdaştırmak zordur. Aslında biri diğerini engelliyor gibi görünmektedir. Eğer sanatçılar gerçekten nesneleri değil de, onların Platoncu idealarını resmetselerdi, resimleri herhalde tıpatıp aynı görünürdü, çünkü bir şeyin birden fazla Platoncu ideası olamaz. Elbette herhangi bir şeyin görsel sistemdeki Platoncu ideasını resmetmek her halükârda imkânsızdır, çünkü onu resmetmek için ona belirli bir form vermeniz şarttır; oysa Platoncu idea, herhangi biri tasvir edildiğinde anında tüm diğerlerinin yerini alan olası formlar çokluğunu askıda tutan bir soyutlamadır.

Zeki'nin sanat için sunduğu nörolojik anahtar onu, ayrıca, bitmemiş sanat eserlerinin bitmiş olanlardan daha iyi olduğu yönünde tartışmalı bir sonuca götürür. Michelangelo'nun, mermer heykellerinin beşte üçünü tamamlamadan bırakmasına onaylayıcı bir dille dikkat çeker.[109] Zeki'nin akıl yürütme tarzına göre, tamamlanmamış bir sanat eseri, görsel sistemi belirli tek bir forma bağlamaz. Görsel sistemi neredeyse sınırsız anı deposundan birçok form sağlamakta serbest bırakır. Zeki'nin teorisinin onu bu sonuca nasıl götürdüğünü görmek kolaydır. Eğer sanat eserleri, Platoncu idealara benzedikleri için iyiyse ve Platoncu idealar sayısız olası form içeriyorsa, o zaman bitmemiş bir sanat eserinin en iyisi olması gerekir, çünkü izleyici onu sayısız muhtemel şekilde tamamlanmış olarak tahayyül edebilir. Öte yandan eğer büyük sanat eserinin ölçütü, görsel sistemi kendi anı deposundan imgeler temin etmekte serbest bırakmak ise, o zaman muhtemelen en büyük sanat eseri hiç de sanat eseri olmaz, çünkü görsel sistemi tamamen özgür bırakır. Nitekim Zeki'nin vardığı sonuç da budur. O, Michelangelo'nun ileriki yıllarında sanattan tamamen yüz çevirip dini benimsemesinin altını çizer. Zeki'nin yorumuna göre bunun anlamı, beynin depoladığı kayıtların neredeyse sonsuz birikimiyle kıyaslandığında, sanat eserlerinin beyhudeliğinin farkına varmış olmasıdır.

Zeki'nin Vermeer örneğine dair duyulabilecek son bir şüphe, Vermeer'in büyük bir ressam olarak ününün aslında

109. Zeki s. 29-30.

çok yeni olmasıdır. Ölümünden sonraki iki yüzyıl boyunca hiç kimse onu özellikle öne çıkan bir ressam olarak görmedi. Delft şehrindeki çağdaşları tarafından övüldü, ama sonra gözden düştü. Resimleri küçük meblağlarla el değiştirdi ve çoğu zaman başka sanatçılara atfedildi. Hollanda resmini anlatan on sekizinci yüzyıla ait tarih kitapları ondan pek bahsetmez. 1874'te Hollanda sanatı üzerine konuşma yapan büyük İsviçreli eleştirmen Jakob Burckhart, onu "mektup falan yazan ve okuyan kadınların" ressamı diye ıskartaya çıkarır. Öte yandan Vermeer'in tanınmayışı başına maddi sıkıntı açtı. O, 1675'te bir depresyon nöbeti geçirerek aniden öldü ve karısı bu ölümü parasızlıktan kaygılanmasına yordu. Delft'teki yerli fırıncı, Vermeer ailesinin ekmek parası borcuna karşılık iki resim aldı: şimdi paha biçilemez olan *Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanımefendi* ve *Gitar Çalan Kız.* Bu tarihsel gerçekler, zamanlar-üstü dehaya inanan herkes için bir handikaptır ve Vermeer'in başarısını, insanın görsel sisteminin nörolojisiyle doğrudan ilişkilendirmeyi imkânsız kılar, çünkü bu sistemin son üç yüzyıl boyunca değişmiş olması söz konusu değildir.

Vermeer'in büyüklüğüne dair açıklamalarından sonra Zeki, nörobiyolojik standartlara göre fazla gözde olmayan Kübizm akımına geçer.[110] Juan Gris gibi sanatçıların Kübizmden bahsetme biçimiyle Zeki, bu akımın, aynı anda farklı yönlerinden bakıldığında bir nesnenin nasıl görüneceğini göstererek tek bir perspektifin sınırlarını aşma girişi-

110. Zeki s. 50-54.

mi olduğuna ikna olur. Gris, Kübizmin "algıyla akılda kalan ve sürekli değişmeyen unsurlar kategorisini" resmederek "nesnelerin nispeten daha az değişen unsurlarını" açığa vurduğunu söyler. Bu izah, Zeki'nin, görsel sistemin tanıma işini nasıl yaptığına dair açıklamasına çok benzer: nesnelerin "sabit, kalıcı özelliklerini" ezberlemek ve gelip geçici görünümleri göz ardı etmek. Ancak görsel sistem, bir ağaç gibi tanınabilir bir şeye ulaşırken, Kübizm, Picasso'nun *Kemanlı Adam* tablosu gibi tanınamaz bir şeye ulaşır; Zeki, *Kemanlı Adam*'ın, isminin bildirdiği gibi sıradan bir beyin tarafından tanınabilir bir şey olmayışından yakınır. Sonuçta Kübizme açıkçası fazla itibar etmez: "Kübizmin, beynin yaptığı şeyi taklit etme girişimi, nörobiyolojik açıdan bir başarısızlıktı." Aynı şekilde bu karşılaşmanın, eleştirel bir araç olarak nörobiyolojinin yetersizliğini ortaya koyduğu söylenebilir. Açıkçası, bazı insanlar Kübizme değer verir ve Picasso'nun *Kemanlı Adam* tablosunun gerçekten kemanlı bir adama benzediği izlenimine sahip oldukları için ona değer verdikleri düşünülemez. Diğer bir deyişle, kriterleri Zeki'ninkinden tamamen farklıdır. Ayrıca şunu da eklemek gerekir ki, Zeki kendi savunu savmak adına, Kübizmin "nesneleri olduğu gibi" temsil ettiğini düşünen taraftarlarını anar ve K. Maleviç'in, Picasso'nun "şeylerin özünü kavradığını ve kalıcı, mutlak değerler" iddiasına yer verir. Bu tür saçmalıklara karşı Kübizme nörobiyolojik yaklaşım neredeyse haklı görünmektedir.

Zeki'nin kitabının argümanı, esasen, başarılı sanatın başarısını, insanın görsel sistemine bir şekilde iyi

uyum sağlamasına borçlu olduğu yönündedir. Böylece Vermeer'in "temsili" niteliği görsel sistemin hafıza deposuna benzerken –Zeki'nin düşüncesine göre–, Kübizm bir nesnenin farklı görüntülerini görsel sistem gibi birleştiremediği için başarısızdır. Ele aldığı üçüncü örnek, Piet Mondrian'ınki gibi dikey ve yatay çizgilerden veya Maleviç'in *Kırmızı Kare*'sinde kırmızı, Theo van Doesburg'un İnek'inde mavi ve Josef Albers'in *Kareye Saygı: Sarı İklim*'inde sarı olan renkli karelerden oluşan resimdir.[111] Zeki bu tür resmin görsel sisteme fevkalade uyum sağladığını, çünkü görsel beyindeki her bir hücrenin alıcı bir alana sahip olduğunu savunur. Yani bu alıcı alan görsel uzayın sınırlı bir bölgesine –örneğin kırmızı bir kareye, belirli bir yönü olan çizgiye– tepki verir. Bu yüzden, çizgi veya renkli karelerden oluşan resim (Zeki bunu "alıcı alanın resmi" diye adlandırır) ile görsel beyindeki tekil hücrelerin fizyolojisi arasında bir tekabüliyet vardır. Dahası, belirli yöndeki çizgilere tepki veren hücreler görsel kortekste baskındır ve onun birçok alanında bulunur. Fizyologlar bu hücreleri, sinir sisteminin daha karmaşık formları temsil etmesine imkân tanıyan yapı taşları olarak değerlendirir. Dolayısıyla Mondrian dikey ve yatay çizgileri kullanmayı, onların "her yerde var olduğunu ve her şeyde başat olduğunu" söyleyerek savunduğunda, bu gözlemi, Zeki'ye göre, nörobiyolojik açıdan doğruydu. Maleviç veya Barnett Newman'ın resimlerinden veya soyutlamalarından

111. Zeki s. 101-24.

bazılarını gördüğümüzde, beynimizin farklı görsel alanlarındaki çok sayıda hücre etkinleşir. Benzer şekilde, Zeki renkli karelerin "görsel korteksteki hücreleri uyarmaya fevkalade uygun" olduğu görüşündedir. Maleviç'in *Kırmızı Karesi*, görsel bir hücrenin alıcı alanının neredeyse bir diyagramı olabilir.

Zeki, bu konuda herhangi bir estetik yargıda bulunmaktan özenle kaçınır. Dikey ve yatay çizgilerden veya renkli karelerden oluşan resmin basitçe belli hücre gruplarını harekete geçirdiği için daha üstün olduğunu öne sürmez. Bununla birlikte, bu sanatın görsel korteksteki hücrelere hitap etmeye "gayet uyumlu" olduğunu belirterek, onun özellikle güvenilir bir nörobiyolojik temeli olduğunu ima eder. Dahası, bu sanatın "özleri ve sabitleri" temsil ettiği iddiası –Zeki bunun tekil hücrelerin fizyolojisiyle olan ilişkisinden ötürü ortaya atıldığını söyler– kesinlikle övgüye benzer. Ayrıca eğer Zeki, çizgi-kare resminin sinir sistemiyle olan özel ilişkisi nedeniyle üstün olduğunu iddia etmiyorsa, meramının ne olduğunu anlamak zorlaşır. O zaman bu tür resmin "görsel korteksteki hücreleri uyarmaya fevkalade uygun" olduğunu söylemesi bir anlam ifade etmez. Gördüğümüz her şey, görsel korteksteki hücreleri uyarmaya fevkalade elverişlidir, aksi halde şeyleri göremezdik. Öte yandan, eğer Zeki, –bunun böyle olmadığını söylese de– çizgi ve kare resminin özel bir marifet taşıdığını öne sürüyorsa, bu önermesi zayıftır. Çizgi ve kare resmi, çizgi ve karelere tepki gösteren özel hücreleri etkinleştirir. Benzer şekilde, eğriler eğrilere tepki gösteren hücreleri etkinleştiriyor olsa gerek, gerçi, der Zeki,

şimdiye kadar hiç kimse bu hücrelerin beynin neresinde bulunduğunu keşfedememiş olsa da.[112] Görünen her şey onu görünür kılan hücreleri etkinleştirir. Başka bir hücre türünü değil de belli bir hücre türünü etkinleştirmenin herhangi bir açıdan "daha iyi" olduğunu savunmak garip kaçar ve eğer bu iddia doğrulanabilirse estetik alanda devrimci sonuçlar doğurur. Bu, başka türde değil de belli türde sanat eserine tepki vermenin biyolojik açıdan doğru veya doğal olduğu anlamına gelir. Ancak Zeki böyle bir şey yapmaya çalıştığını inkâr eder.

Yine de ısrarla bunu yaptığı görülür. Çizgiler ve kareler tartışmasını takiben Zeki, görsel korteksteki hücreleri etkinleştiren hareketli çizgilerin durağan çizgilere nazaran daha iyi olduğunu öne sürer ve Tinguely ve Calder'in yarattığı kinetik sanatı bu avantajdan yararlandığı için övgüye değer bulur.[113] Onların hareketli eserlerinin durağan eserlere kıyasla korteksteki hücrelerin fizyolojisine daha uygun olduğunu, çünkü harekete duyarlı çok sayıda hücrenin hareket etmeye başlayana değin çizgilere zayıf tepki verdiğini açıklar. Kendisinin araştırdığı belirli bir korteks bölgesinde, hücrelerin ezici çoğunluğu harekete duyarlıyken, durağan çizgilere ve renge karşı tepkisizdir. Zeki'nin vardığı sonuca göre, Tinguely hareketli resimlerinden rengi çıkarıp paletini siyah ve beyazla sınırlandırmak suretiyle korteksin ilgili bölgesindeki hücreleri en iyi nasıl etkinleştirebileceğini

112. Zeki s. 116.
113. Zeki s. 134-44.

bildiğini göstermiştir. Kendisi beynin bu bölgesinin fizyolojisini bilmeden resimlerini ona uygun şekilde yapmış görünür. Bu noktada da Zeki'nin mantığını anlamak zordur. Eğer Tinguely hareketli resimlerini siyah-beyaz yerine renkli yapsaydı, renge cevap veren beyin hücreleri, onları siyah-beyazı gördüğümüz gibi görmemizi sağlayacaktı. Eğer kendisi hareketli değil de durağan resimler yapsaydı onları Mondrian ya da Maleviç'in durağan sanat eserlerini gördüğümüz gibi görecektik ve bu sefer Zeki, onları, etkinleştirdikleri hücreleri etkinleştirmeye tastamam uygun oldukları için övebilirdi.

Eğer amacımız sanat eserlerini değerlendirmekte kullanabileceğimiz kesin ölçütleri ve falanca şey sanat eseriyken filancanın olmadığına karar vermenin güvenilir nedenlerini keşfetmekse, "Bilim imdadımıza yetişebilir mi?" sorusuna verilen cevap buraya kadar pek umut verici görünmez. Ne Edward O. Wilson'ın epigenetik kuralları, ne Gerda Smets'in yüzde 20 fazlalığı, ne Ramachandran ve Hirstein'ın karikatürleri, ne D. E. Berlyne'nin ters çevrilmiş "U" şekli, Kreitlerin gerilim-rahatlama ardışıklığı ne de Semir Zeki'nin beyin hücreleriyle maceraları umut verici görünüyor. Çoğu insanın hangi şekil ve renklere tepki verdiğini bulmaya çalışan deneysel psikologlar, değer yargısı meselesine hiçbir surette değinmiyor. Yani belli bir şekilde tepki vermenin estetik açıdan doğru veya yanlış olduğunu belirtmiyorlar. Sadece normal olanı bulmaya çalışıyorlar. Keza Zeki de kitabının başında, nörolojik araştırmasının sanat eserinin yarattığı estetik deneyim ya da duygularla ilgili bir

şey söylemesine izin vermediğini titizlikle beyan eder. Bir sanat eleştirmenin hangi süreçle bir eser hakkında çıkarıma vardığının "tamamen bilinmez kaldığını ve aslında nörolojinin ilgi alanına girmeyen bir soru olduğunu" teslim eder.[114] Yine de bunlar, bir sanat eserinin ne olduğunu öğrenmek isteyenler için bilinmesi gereken hususlardır.

Bununla birlikte, bilim bu soruları cevaplayamasa da yanılgıların giderilmesine yardımcı olabilir. Sözgelimi, uyarılmayı ölçmenin bilimsel yolları bizi sanatın duygusal etkileri hakkındaki varsayımları yeniden düşünmeye zorlar. Belirli bir sanat eserinin etki gücünden bahsetmek anlamsızdır, çünkü insandan insana neredeyse büsbütün farklılaşan bir faktöre atıfta bulunur. Bilimin giderebileceğini düşündüğüm bir başka yanılgı da, 20. yüzyılın başlarında Clive Bell tarafından geliştirilen ve Bloomsbury Grubu ve diğerleri tarafından hevesle kucaklanan başat biçim (*significant form*) kuramıdır.[115] Bell elbette mutlak standartlara adamakıllı inanan bir insandı. "Büyük sanatın" uyandırdığı duyguların "zaman ve mekândan bağımsız" olduğunu düşünüyordu. "Tüm duyarlı insanlar sanat eserlerinin uyandırdığı kendine özgü bir duygunun varlığı konusunda hemfikirdir," diyordu. Ancak bu duygu, yalnızca sanata doğru bakmayı öğrenmiş insanların hissedebileceği bir duygudur. Bell'e göre, tüm görsel sanatlardaki en önemli özellik "başat biçim"dir. Bu basitçe bir çizgi ve renk meselesidir. Konu ya

114. Zeki s. 1.

115. Bell s. 1, 6, 8, 32, 11, 21, 36 (Keldani aşık).

da temsille kesinlikle ilgisi yoktur. Aslında, temsil ve konuyla ilgilenmek, Bell'in "büyük sürü" diye adlandırdığı, "sanatın soğuk beyaz zirvelerine tırmananların heyecan verici esrikliğini asla tadamayan" topluluğun bir üyesi olmanın işaretidir. Dolayısıyla bir resme baktığınız zaman, onun bir şeyi temsil ettiğini düşünmemelisiniz. Onu yalnızca "bilinmeyen, gizemli bazı yasalara göre bir araya getirilmiş" çizgiler ve renkler olarak görmelisiniz. Beyninizin yaşamla ilgili olan bölümünü silmelisiniz. Bell der ki, "Bir sanat eserini değerlendirmek için yanımıza yaşamdan hiçbir şey almamalıyız, ne fikirler ve olaylara dair bilgilerimizi ne de duygulara olan aşinalığımızı."

Bell'in kuramının sosyal amaçları vardı. Söz konusu kuram, ince duyarlılık sahibi kendisi ve kendisi gibi olanları, insan odaklı öykülere, gazetelere ve fotoğrafik gerçekliklere küçük düşürücü bir açlık duyan yarı-eğitimli kitlelerden ayırmak için tasarlanmıştı. Bu sosyal işlev sınıf bilincine yönelik apaçık bir cazibe taşıyordu ve bugün de hâlâ savunucuları bulunuyor. Öte yandan, Bell'in zamanından bu yana beyin bilimindeki gelişmeler, onun savlarına ilginç bir ışık tuttu. Beynin belirli bölgelerinde hasar olduğunda, hastanın nesneleri tanıyamadığı saptandı. Dünya, tam da Bell'in belirttiği gibi, bilinmeyen, gizemli bazı yasalara uyan çizgi ve renk örüntüleri olarak görülür. Bazen durum yalnızca belli nesneleri tanımamaya yol açar. Sözgelimi iğsi beyin kıvrımlarının hasar görmesi prosopagnaziye, yani yüzleri tanıyamamaya neden olur. Ancak bozukluk bazen daha genel nitelikte olabilir, örneğin Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan*

Adam adlı ünlü denemesinde anlattığı gibi,[116] ağır bir görsel agnosi tüm temsil yetisini ve gerçek dünyadaki nesneleri tanıma becerisini yok eder. Bu durumlar elbette hastaya ciddi bir rahatsızlık verir. Bunlar, Bell'in iddia ettiği gibi, sanatın nihai amacı olmak şöyle dursun, trajik bir yoksunluktur. Resimleri "başat biçim" olarak görmek isteyen elbette bunu yapmakta özgürdür, ama estetiklerinin, beyni hasar görmüş birinin estetiği olduğunu kabul etmeleri gerekir.

Bilimin başkasının bilincine erişmemizi sağlayıp sağlayamayacağı sorusunu en sona bıraktım. Elbette, bilimin yardımı olmadan bile bunu yapmanın tamamen mümkün olduğuna inananlar var. Sanatsal sürece dair basitçi bir kuram, sanatçının bir duygu hissettiğini, daha sonra, karşı taraftaki izleyici, dinleyici veya okuyucu aynı duyguyu hissedecek şekilde bunu eserine kattığını varsayar, tıpkı birinin bir paketi açıp sanatçının hissettiği duyguyu hissetmesi gibi. T. S. Eliot'ın "nesnel bağlılaşım (*objective correlation*)" düşüncesi bu tür bir kuramdır. Clive Bell, aynı duygunun aktarılmasının birbirinden uzak tarihsel dönemler arasında mümkün olabileceğine inanır. Louvre Müzesindeki bazı Sümer figürlerine baktığımızda, "dört bin yıldan daha eski bir zamanda Keldani âşığının taşıdığı duygu selinin, estetik coşkunun aynısını yaşadığımızı" söyler Bell.

Bell'in bu fikrinden şüphe duyanlar, onun dört bin yıl önce yaşamış bir Keldaniyle aynı duyguyu yaşayıp ya-

116. Ayrıca bkz. Oliver Sacks, *Karısını Şapka Sanan Adam* (27. Baskı), çev. Orhan Düz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

şamadığını bilemeyeceği yolundaki haklı itirazlarını yükseltebilir. Bu şüphecilere göre, Bell ve onun çizgisinde olanlar, basitçe başkalarıyla aynı hisleri paylaşmanın ne demek olduğunu anlamaz. Aynı duyguya sahip olmak için aynı bedende yaşamak, aynı bilinçdışını paylaşmak, aynı eğitimden geçmek, aynı duygusal deneyimler tarafından şekillendirilmek zorundayızdır –kısacası öteki kişi olmamız gerekir ki, bu imkânsızdır; bırakın aralarında dört bin yıl bulunan farklı kültürlerden iki insanı, aynı yatağı paylaşan âşıklar için bile bu imkânsızdır. İki insanın aynı bilinci paylaşmasının mümkün olmadığını düşünenler nazarında (ki kendimi de bu gruba katıyorum), başka biriyle aynı duyguya sahip olduğunu iddia etmek garip bir hayalgücü eksikliğinin, insanlar arasındaki farkları kavrayamama acziyetinin ve senin kendin için hissettiğin aynı tarifi imkânsız içselliğin başkalarında da olduğunu inkâr etmenin bir göstergesidir.

Tüm sanatsal yargılar insanların ne hissettiğine gelip dayandığı için, başkalarının ne hissettiğini bilip bilemeyeceğimiz sorusu açıkçası ele aldığımız tüm meseleleri etkileyen hayati bir sorudur ve bilimin bu soruyu cevaplamaya yardımcı olacağını umabiliriz. Edward O. Wilson, bilimin bunu yapabileceğini ve cevabın "evet" olduğunu savunur.[117] Onun öngörüsüne göre, bilim insanları gelecekte beynin fiziksel işleyişini gittikçe daha hassas izleyebilecek, farklı melekeler etkinleştiğinde, farklı bölgelerin nasıl ışıldadığını gözlemleyebilecekler. Peki, bu durum gözlemci bilim

117. Wilson s. 127–30.

insanına beynin sahibinin ne hissettiğini öğrenme imkânı sunabilecek midir? Wilson'a göre tam anlamıyla sunamayacaktır; sözgelimi başka bir insan için renk görmenin nasıl bir his olduğunu bilmekten veya bir balarısının dünyanın manyetizmasını duyumsadığında ne hissettiğini veya bir elektrikli balığın bir elektrik alanı tarafından yönlendirilirken ne düşündüğünü bilmekten öteye geçmeyeceğiz. Yani öznel deneyime erişemeyiz.

Fakat Wilson bunu kabul etikten sonra, aksi durumu da ele alır. Şaşırtıcı bir şekilde yüzünü önce bilime değil, sanata döner. Sanatta insanların başkalarına "duygu aktardığını" iddia eder:

> *Fakat sanatın bu şekilde dosdoğru iletişim kurduğundan nasıl emin olabiliriz? Bunu, birçok sanat ortamı aracılığıyla biriktirdiğimiz tepkilerin yalın ağırlığı sayesinde sezgisel olarak biliriz. Bunu, duyguların ayrıntılı sözlü tarifleri, eleştirel analizler ve aslında beşeri bilimlerin tüm geniş çaplı, teferruatlı ve birbirine bağlı araçlarından elde ettiğimiz bilgiler sayesinde biliriz.*

Dikkatle dinleyen okuyucular, bu sözlerin arkasındaki hafif cızırtı sesini, Wilson'ın olmayacak duaya amin dediğini duyacaktır. Bir bilim insanının şeyleri "sezgisel olarak" bildiğimizi beyan etmesi tuhaf bir hareket noktasıdır ve bu beyan doğruysa, bilimsel araştırmayı derhal bırakıp sezgiye dayanmak için bir sebep teşkil edecektir. Vazgeçirmek için bir neden olacaktır. "Beşeri bilimlerin birbirine bağlı araçları" hakkında en ufak bilgi sahibi olan biri, bu alandaki fikir

ayrılıklarının bakteri gibi çoğaldığını bilir. Beşeri bilimlerin eşleşen düşünce ve duyguların olduğunu doğruladığı fikri saçmadır. "Duyguların ayrıntılı sözlü tariflerine" gelince dil, daha önce belirttiğimiz gibi, başkasının tanıyabileceği bir şekilde bir yüzü bile tarif edemezken, onun duygu gibi soyut ve geçici bir şeyi tarif etmekte daha etkin olabileceğini varsaymak için bir neden yoktur.

Belki de, sanata yaptığı gezinin arzulanan şeyi vermediğini fark eden Wilson, yolunu değiştirip bilimsel bir çözüm önermektedir. Gelecekte, insanlarının "beyin faaliyetinin görsel örüntülerine" dayanılarak "zihin-yazısı" denilen bir "ikonik bir dil" geliştireceğini hayal etmemizi ister. Ayrıca bizden, bir zihni bir başkasıyla doğrudan temasa geçirmek, bir başkasının duygularını hissetmek, düşüncelerini okumak için tasarlanmış bir deneyi hayal etmemizi ister. Bu deneyde, zihni gözlem altında bir gönüllü bir şiiri ezbere okuyacak, bir roman okuyacak ya da bir müzik parçasını terennüm edecektir. Onu gözlemleyen bilim insanı da deneğin zihin-yazısını okuyacaktır – "kâğıt üzerindeki mürekkep formunda değil de, canlı dokudaki elektrik örüntüleri formunda." Gönüllünün "sinir devresinin" "hararetli işleyişi de" görünür hale getirilecek, böylece bilimsel gözlemci gönüllünün hissettiği gibi hissedebilecektir. Gönüllü güldüğü zaman o da gülecek, gönüllü ağladığında o da ağlayacaktır.

Bu inanılır bir şey midir? Gözlemci bilim insanı, gönüllünün "zihninin sessiz girintilerinde" okuduğu ya da hatırladığı şiiri ya da müziği duymayacaktır, diye açıklama yapar Wilson. Bilim insanının erişebileceği tek şey zihin-ya-

zısıdır. Gönüllünün Mozart mı, Scott Joplin mi ya da bir Tennyson eseri mi okuduğunu bilmeyecektir. Zihin-yazısı bilim gözlemcisinin gerçek şiiri veya müziği es geçip doğrudan gönüllünün öznel deneyimine erişmesini sağlayacaktır. Bu durumda, eğer birisi gönüllüye bıçak saplarsa, muhtemelen gözlemci çığlık atacaktır.

Wilson'ın zekice deneyinin anlatmaya çalıştığı şey vasıtasız iletişimdir (*unmediated communication*). Ama vasıtasız iletişim bir yanılsamadır. Zira bir şeyin iletilebilmesi için bir kişiden diğerine yol alması gerekir ve içinden geçerek yol aldığı şeye de vasıta (*medium*) denir. Wilson'ın deneyindeki zihin-yazısı vasıtadır. Onun varsayımına göre bilim insanı zihin-yazısını okuduğunda, kendi deneyimi gönüllünün deneyimiyle birebir eşleşir. Fakat aslında o zihin-yazısını kendi yetileriyle, kendi varsayımlarıyla, kendi kültürüyle, kendi sinir sistemiyle, kısacası kendi zihniyle okur. Dolayısıyla gönüllünün hissettiği duyguyu hissetmez. Bilim insanı gönüllünün kendi el yazısıyla yazıp gönderdiği bir mektubu okumaktan öteye geçmediği için deneyimlerinin eşleşeceğine dair bir garanti yoktur.

Wilson'ın değinmediği bir nokta daha bulunmaktadır: Bilim insanının gönüllünün deneyimine eriştiğini varsaysak bile, o deneyimin *değerini* yargılayabildiğini söyleyebilir miyiz? Zeki'nin değer meselelerini nörolojinin kapsamının tamamen dışında tuttuğunu gördük. Wilson'ın deneyindeki bilim insanı, daha sonra gönüllünün hangi müzik parçası ya da şiire tepki verdiğini keşfettiğinde, güldüğü ya da ağladığı için derin utanç duyabilir. Duygusal zırva olarak

telakki ettiği bir şeye ağladığını veya tiksinç derecede ırkçı bir şakaya güldüğünü fark edebilir. Onun zevklerinin neden gönüllününkilerden farklı olduğu, onun zevklerinin üstün olup olmadığı ve üstünlük iddiasının hangi açıdan bir anlam taşıyabileceği şeklindeki sorulara Wilson'ın deneyinde değinilmemiştir ve görünüşe bakılırsa, bu sorular, tahayyül edilebilecek gelecekte bile bilimin kapsamı dışında kalmaya devam edecektir. O noktaya kadar, "Bilim imdadımıza yetişebilir mi?" sorusunun cevabı, hayırdır.

Umarım bu bölüm bilimi, özellikle de beyin bilimini küçümsüyor gibi görünmemiştir; ki asla böyle bir amaçla yazılmamıştır da. Bu araştırma alanının karmaşık ve çetrefil yanlarına şöyle bir göz attığınızda bile başınız döner. Zira alan hızlı gelişmeler kaydetmektedir ve buna mukabil bir gün belli bir sanat eserini deneyimleyen belli bir kişinin beyninde gerçekleşen işlemlerin gözlemlenebilir tüm yönlerini gözlemleyebileceğimizden pek şüphe duymayız. Ben bilimin bundan ötesine gidemeyeceğine inanıyorum. Bir sanat eserini bilimsel açıdan *değerlendirme* iddiasında bulunmaya veya bir deneyiminin, farklı bir kişinin deneyimiyle aynı olduğunun gösterilebileceğini iddia etmeye bir anlam veremiyorum. Belki de yanlış anlamaya dayanan şüphelerdir bunlar. Bunu zaman gösterecek.

IV. BÖLÜM
SANAT BİZİ DAHA İYİ İNSANLAR YAPAR MI?

Sanatın insanları daha iyi birer insan yapabileceği inancı klasik çağa dayanır. Aristoteles, müziğin karakteri şekillendirdiğini ve gençlerin eğitim müfredatına dâhil edilmesi gerektiğini söylemişti. Müzik dinlerken, "ruhlarımızın değişime uğradığını" savundu. Müzik "ahlaki vasıflar" kazandırır. Ancak doğru müzik türü dinlenilmelidir. Yanlış bir müzik türü, özellikle de Aristoteles'in "fazla heyecan verici" bulduğu flüt müziği, köleler ve çocukların yanı sıra "tamircilere, işçilere ve benzerlerine" hitap eder ve insanı "kabalaştıran" bir etki uyandırır.[118]

Platon elbette sanatın insanları daha da kötüleştirdiğini düşünüyordu. Akıl ve bilimin aksine, sanat "hakikatten çok uzaktır" ve "gerçek veya sağlıklı bir amacı" yoktur. En iyi ihtimalle, "sadece bir çeşit spor ya da oyun" olarak, sanatseverlerde "sulu göz ve değişken" davranışları kışkırtır. Tutkuları teşvik etmesi "ruhtaki rasyonel ilke"ye karşı çalışır. İnsan ruhlarını dokuz mertebeye göre sıralayan Platon, filozofları en üste, tiranları en alta, sanatçıları ise zanaatkârlar ve çiftçilerin hemen üstündeki altıncı mertebeye yer-

118. Tillman s. 23–6, 43, 85–7.

leştirir. Öte yandan, çoğunluğa hitap eden "zararlı" müziğin karşısında, "en iyi vasıflara haiz, en eğitimli" insanlara hitap eden "erdemli" müzik olduğu sürece, müzik Platon için bile bir istisnaydı.

Aydınlanma ve 18. yüzyıldaki estetiğin icadıyla, sanat eserlerinin alıcılarını ahlaki, duygusal ve ruhsal açılardan geliştirdiği fikri, Batı dünyasında yaygın bir fikir haline geldi. Hegel, bilindiği gibi, sanatın "dürtüleri ve tutkuları gemleyip terbiye ederek arzulardaki vahşeti azaltabileceğini" salık verdi.[119] "Ahlaki iyiliğin en büyük aracı olan" hayalgücünü beslediği için şairlerin "sivil toplum kurucuları" olduğu yönündeki Shelley'nin iddiası da aynı iyimser yaklaşımın uzantısıydı.[120] *Civilizing Rituals* [Uygarlaştırma Ritüelleri] kitabında Carol Duncan, bu gelişmenin eğitimliler arasındaki dini inancın zayıflamasıyla aynı zamana denk geldiğini gösterdi. Söz konusu gelişme manevi değerlerin kutsal alandan seküler alana aktarılmasını temsil ediyordu. Sanat galerileri hem mimari açıdan hem de ziyaretçilerin tepkileri açısından tapınaklara benzemeye başladı. 1768'de Dresden Galerisini ziyaret eden Goethe'nin, "sanatın kutsal amaçlarına adanmış o yerdeki hayranlık uyandıran eserlerden" edindiği ulvi izlenim, "Tanrı'nın Evine girişte yaşanan duyguya" benziyordu. William Hazlitt, Pall Mall'deki Ulusal Galeriye yapılan bir geziyi "kutsal topraklara" hacca gitmeye benzetiyordu.[121]

119. Hegel s. i 66.
120. Shelley s. vii 140.
121. Duncan s. 14–16

Genel olarak dünya işleri, "sanatın tapınağında yapılan adanmışlık eylemi"yle karşılaştırıldığında "beyhude bir densizlik" gibi görünüyordu.

19. yüzyılda, sanatın misyonunun insanları geliştirmek olduğu ve sanat galerilerine halkın erişiminin bu sonucu doğuracağı yaygın bir kültürel varsayım haline geldi. Özellikle fakirler yüksek sanata ilgi duymaya ikna edilebilirlerse, bu, onların maddi sıkıntıları aşmalarını, paylarına düşene razı olmayı ve zenginlerin mallarına göz dikip çalmaya kalkışmamalarını sağlayabilecekti. Böylece sosyal huzur sağlanacaktı. İşçi sınıflarının sanat galerilerini ziyaret etmesi gerektiğini söyleyen Charles Kingsley, eğitimli geniş bir kesim adına konuşup işçi sınıfının sanat galerilerine gitmesini öneriyordu:

> *Resimler benim içimde kutlu düşünceler uyandırır –neden sende uyandırmasın kardeşim? İnan buna, yorgun düşmüş işçi, o pis dar sokağına, kalabalık barınağına, kötü beslenmiş çocuklarına, cılız ve soluk benizli karına rağmen inan. Bir gün* sen *de güzellikten payını alacaksın. Tanrı güzel şeyleri sevdirdi sana, sırf bundan böyle sana onlardan gani gani vermeyi murat ettiği için. Duvardaki şu resimde görülen yüz çok güzel –kıyamet sabahı seninle buluştuğunda koynundaki karın bundan daha güzel olacak. Şu eski İtalyan resmindeki bebek melekler –pamuk gibi bulutların arasında ne kadar zarif kanat çırpıp oynaşıyorlar, körpe canlılık ve bebeksi neşeyle dolup taşarak. Evet, gerçekten de güzel, tıpkı senin şu burnunda tüten çelimsiz çocuğun gibi, bir ay önce onun ölüm döşeğinin başında*

ağlıyordun ya; şimdi o artık bir çocuk melek oldu, seninle yeniden buluşup bir daha ayrılmayacak.[122]

Modern okuyucuya göre bu basbayağı mide bulandırıcı bir ikiyüzlülüktür. Ancak Kingsley ikiyüzlü olma niyetiyle hareket etmemişti. Sanatın canlandırıcı etkisine olan güveni gayet sahiciydi –sözü edilen işçinin haklı olarak şu cevabı verebileceğini idrak edemeyecek kadar sahiciydi: "Siz ve sizin gibiler beni neden yoksulluk ve kir pas içinde mücadele etmeye mahkûm bıraktınız? Sizin sözde sanatınızın savunduğu ahlâk bu mudur? Öyleyse onu istemiyorum."

Bu sert cevabın geleceğini öngörememe noktasında Kingsley yalnız değildi. Resimlere bakmanın, yoksullarda kendisinde olduğuna benzer yüce duygular uyandıracağı ve böylece ortak insanlığı pekiştireceği yönündeki inancı, 19. yüzyılın hayırseverlik düşüncesiyle (*philanthropic thought*) tamamen aynı çizgideydi. Sir Robert Peel, 1830'larda Ulusal Galeriden bahsederken, resimleri halkın erişimine sunmanın toplumsal bir amaç olduğunu vurguladı: "devletin zengin ve fakir kesimleri arasındaki birlik bağlarını güçlendirmek için."[123] 1835'te Avam Kamarasının seçilmiş bir komitesi, hükümetin sanat eğitimindeki rolünü ve halka açık sergilerin yönetimini inceledi ve sayısız uzman, alt sınıfların ahlak kurallarının ve davranışlarının gelişiminde sana-

122. Kingsley'den aktaran Gascoigne s. 305, kaynak: Hıristiyan sosyalist dergi *Politics and the People* (1848) s. i 1.

123. MacGregor s. 270.

ta bel bağlanabileceğine tanıklık etti.[124] Trafalgar Meydanı, Ulusal Galerinin yeni bölgesi olarak seçildi; böylece fakirler doğudan, zenginler ise batıdan bu meydana girebilirdi. 1857 yılına gelindiğinde, hava kirliliğinin resimler üzerindeki etkisi kaygı uyandırdı ve serginin daha temiz havaya sahip Kensington'a nakledilmesi önerildi. Fakat başkalarının yanı sıra Yüksek Mahkeme Hâkimi Coleridge, yoksulların oraya gitmesi daha zor olacağı için buna karşı çıktı.[125] "Zevklerini inceltmek ve kirletici ve alçaltıcı alışkanlıklardan uzak durmak için sana ihtiyaçları var," diye hüküm verdi.

Resimlere bakmanın gerçekten fakirleri nasıl etkilediği ve bunun zenginlerle bağlarını güçlendirdiğini düşünüp düşünmedikleri elbette zor sorular ve elimizdeki bilgiler değişik yorumlara olanak tanıyor. 2002'de bir konuşma yapan Ulusal Galeri Müdürü Neil MacGregor, [Sir Robert] Peel'in görüşlerini aktararak ona katıldığını beyan etti. Halka açık sergilere ücretsiz giriş için verdiği desteğin "sosyal uyum"u perçinlediği inancına dayandığını belirtti ve örnek olarak 1884'te Lord Napier tarafından yazılmış bir mektubu gösterdi.[126] Napier, kısa süre önce, Velázquez'in *Kırbaçlandıktan Sonra İsa'yı Düşünen Hıristiyan Ruh* adlı tablosunu Ulusal Sanat Galerisine sunmuş, Lord Savile'e mektup yazmıştı. Mektubunda karısıyla birlikte resmi gördüğünü ve Leydi Napier'in "tamamen resmin etkisi altında kaldığını" belirtiyordu:

---

124. Duncan s. 38–47.
125. MacGregor s. 273
126. MacGregor s. 274.

Resmi görmeye gittiğimizde, ona bakan alt sınıftan hallice yaşlı bir kadın vardı. Kadın çok etkileyici bir yüz ifadesiyle birdenbire Leydi Napier'e "Zavallı ellerine bak, bu onun çocuğu," deyiverdi. Onun İsa olduğunu anlamadığı belliydi. Doğrusu, onun çaresiz ve masum bir Şehit (ya da belki bir mücrim) olduğunu ve acılarını dindirmek adına, çocuğunun vedalaşmaları için yanına getirildiğini düşünüyordu. Gözlerimizi resme kilitlediğimizde, mütevazı görünümlü bir grup insan resmin başına üşüştü ve gayet ilgili gözlerle onu inceledi.

MacGregor bu olayı, Velázquez'in resminin gerçekten de "zenginle fakir arasındaki birlik bağını perçinlediğinin" bir göstergesi olarak yorumladı, zira yaşlı kadın kendisinden üstün sosyal statüye sahip bir hanıma hitap etme cesaretini göstermişti. Öte yandan bu kaynaşmadan Lord ve Leydi nasibini almamış görünür. Nitekim mektuptaki ifadeler ("alt sınıftan hallice", "mütevazı görünümlü insan grubu") sınıf farklılığını tam bir güvenle vurgular. Ayrıca, yaşlı kadının hatası, onun sanat (veya Hıristiyanlık) hakkında çok az bilgisi olduğunu gösterdiğinden, iyi yürekliliği de sanatın etkisine bağlanamaz. Daha ziyade, acının ne olduğunu bilmesiyle acı çekenlerin halinden anlamış gibidir ve Leydi Napier'e söylediği söz, bu bilgiyi, bariz sınıf farklılığı nedeniyle ona aşina olma ihtimali düşük olan bir kişiye aktarma çabasıdır. Bu şekilde yorumlandığında, yaşlı kadının sözü, tam aksine sınıflar arasındaki uçurumu kabul ettiğini gösterir. Böyle olsa bile, MacGregor gibi Lord Napier de resmin

yaşlı kadın ve diğer mütevazı insanlar üzerinde iyileştirici bir etkisi olduğunu açıkça düşünür ve iyileştirme, normalde kendinin ait olduğu üstün sosyal sınıfın ayrıcalığı olan ilgileri ve duyguları sergilemeyi içerir.

Carol Duncan'ın belirttiği gibi, Amerika'da sanatın uygarlaştırıcı işlevi özel bir önem kazandı, çünkü bu işlev, Anglosakson dünyanın ahlaki ve sosyal erdemlerini çok-dilli göçmen kitlelerine aşılama umudu sunuyordu.[127] New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi, Boston'daki Güzel Sanatlar Müzesi ve Chicago'daki Sanat Enstitüsü, bunların hepsi 1870'lerde kuruldu. Bunlarla birlikte diğer müzelerin içini doldurmak için milyoner Amerikalılar alışveriş çılgınlığına kapılıp Avrupa'dan muazzam miktarda sanat eserini gemilerle yurda getirtti. Sanat müzelerinin toplumda birleştirici ve demokratikleştirici güç işlevi göreceğini, grevlerin ve işçi ayaklanmalarının neden olduğu korkuları dindireceğini ve yurttaşları hayatın maddi kaygılarından kurtarmak suretiyle Amerikan şehirlerini dönüştüreceğini düşünüyorlardı. Duncan'ın altını çizdiği gibi, aslında sanat müzelerinin etkisi sınıflar arasındaki sınırı kalınlaştırmak oldu. Chicago ve Boston'da olduğu gibi, New York'ta da halka açık sanat müzeleri çabucak eğitimli kibar çevrelerin sığınağı haline geldi. Ancak bu, eğitimli kibar çevrelerin uygarlaştırıcı potansiyellerine olan güveni sarsmadı. Metropolitan Sanat Müzesinin kurucusu ve seçkin bir avukat olan Joseph Hodges Choate, "yüksek güzellik formlarına ait

127. Duncan s. 47–65.

sanat bilgisinin, deneyimli ve çalışkan bir halkı doğrudan insanileştirme, eğitme ve ince zevklerle donatmaya elverişli" olacağını öngörmesiyle kendi sınıfını temsil ediyordu.

Neil MacGregor'un tanıklığının da doğruladığı gibi, yüksek sanatla haşır neşir olmanın ahlaki ve manevi açıdan yararlı olduğu varsayımı hala güçlüdür. Bu, sanatın devlet tarafından desteklenmesinin temelini oluşturur ve sanat galerilerine ve müzelere ücretsiz giriş için bir gerekçe sağlar. Bununla birlikte söz konusu varsayım herhangi bir kanıta dayanmaz ve ona olgusal destek sağlamak için yapılan girişimlerin sonuçsuz kaldığı görülür. *Psychology of the Arts* [Sanat Psikolojisi] kitaplarında Hans ve Shulamith Kreitler, deneysel psikoloji alanında bir yüzyılı aşkın bir sürede edinilen sonuçları özetlerken sanat eserlerinin, alıcılarında davranışsal değişiklikler üretmesini beklemek için bir neden olmadığı, çünkü davranışın sanat yoluyla yaratılamayan veya değiştirilemeyen çok çeşitli koşulların bir ürünü olduğu sonucuna varırlar.[128] Kreitler çifti, ayrıca, bir kültürün genel ahlaki seviyesini sanata verdiği değerle ilişkilendirmeye dönük çabaların da şüphe götürür olduğu kanısındadır. Sanatın halkı eğitebileceği ve daha iyi bir duruma getirebileceği yönündeki yaygın inanç, herhangi bir olgusal destekten yoksun görünür.

Sanat eğitimi alanında çalışanların ulaştığı sonuç da benzer şekilde umut kırıcıdır. 20. yüzyılın ortasında, okullarda okutulan sanata giriş derslerinin öğrencilerin karak-

128. Kreitler s. 345, 357.

terleri üzerinde faydalı bir etkiye sahip olacağına dair inanç, günümüzde buharlaşmış durumdadır. Amerikalı sanat eğitimi uzmanı Elliot W. Eisner, *The Arts and the Creation of Mind* (2002) [Sanat ve Zihnin Oluşumu] adlı kitabında sanat tahsilinin bir öğrencinin dünyayla olan temasının diğer yanlarını etkileyip etkilemediğinin "günümüzde bilinemeyeceği" sonucuna varır.[129] Bilinen tek şey, "sanat tahsilinin sanat aracılığıyla düşünmeyi başlattığı, geliştirdiği ve incelikli hale getirdiğidir." Eisner, "sanattaki anlamlı deneyimin" "sanatın girdiği duyusal niteliklerle ilgili alanlara" aktarılabileceğini hâlâ ihtiyatla umar. Sanat eğitimiyle "duyarlılığı incelmiş" öğrenciler, "estetik bir dille konuşacak olursak", akranlarının gördüğünden daha fazlasını görebilir. Örneğin "güneş ışığının bir duvarda oluşturduğu deseni veya caddede aşırı yüklü bir alışveriş sepetini iten evsiz bir insanın çehresini fark etme becerisi" geliştireceklerdir. Sanat tahsilinden elde edilecek faydaların örnekleri olarak bunlar, talihsiz görünür. Zira evsiz bir insanı, duvardaki güneş ışığı misali salt estetik bir etki olarak görmek, estetikçiliğin duyarsızlaştırıcı etkisini yansıtır; öyle ki, bu yaklaşım, bizimkine benzer ihtiyaçları olan bir insanı sanatsal bir tefekkür nesnesine indirger. Eğer sanat eğitiminin başardığı şey buysa, bu, onu bırakmak için de iyi bir gerekçe gibi görünmektedir.

Bununla birlikte, Eisner daha geniş kapsamlı veya yararlı bir şey vaat edemez. Eğitimin amacının, öğrencilerin okul dışında kişisel olarak tatmin edici ve sosyal olarak

129. Eisner s. xii, 38, 90–98, 252 ve Winner.

yapıcı bir hayat sürmelerine yardım etmek olduğu görüşündedir. Ancak sanat eğitiminin bunda ne denli başarılı olacağını öngörmek için bir deney yapmanın neredeyse imkânsız olduğunu düşünür. Böyle bir deney için iki gruba sahip olmanız gerekir: biri sanat eğitimi alan, diğeri almayan. Sonra onların ne tür bir ahlaki karaktere sahip olmasını istediğinize, ona sahip olduklarının kanıtın ne olabileceğine ve ona ne ölçüde sahip olduklarını nasıl ölçüp değerlendireceğinize karar vermeniz gerekir. Eisner, sanat eğitiminin diğer alanlarda akademik performansı artırdığı yönündeki kapsamı daha sınırlı iddianın bile tartışmalı olduğunu belirtir. Okul öncesi dönemdeki çocukların uzamsal yeteneğinin haftada birkaç kez klasik müzik dinletilerek geliştirilebileceğini söyleyen "Mozart etkisi" yaklaşımından da şüphe duyar. Ayrıca Amerikan liselerinde sanat derslerine giren öğrencilerin SAT (Eğitim Yetenek Testi) puanlarının, girmeyenlerinkinden daha yüksek olduğu yönündeki sava da pek itimat etmez. Herhangi bir alanda daha fazla ders almanın daha yüksek SAT puanıyla ilintili olduğunu ve bu bağlamda bilim ve matematik derslerinin sanat derslerinden çok daha ilintili olduğunu belirtir. *Journal of Aesthetic Education* dergisinin [Estetik Eğitim Dergisi] 2000 Sonbahar-Kış sayısı, sanat deneyimlerinin akademik performans üzerindeki etkilerini keşfettiğini iddia eden çalışmaların analizine ayrılmıştı. Bu analiz bugüne kadar yapılan en kapsamlı analizdir ve Eisner'in vardığı sonuca göre, "iddiaların çoğu, bulguların ihtiyatlı bir değerlendirmesinin ötesine pek geçemez."

Sanatın insanları daha iyi insanlar yaptığı varsayımına, daha iyi insanın nasıl olabileceğine dair ciddi bir fikir nadiren eşlik eder. Ancak bu mesele, uzun zamandan beri ütopyacıları ve fütüristleri heyecanlandırmıştır. Sözgelimi *Antilop ve Flurya* romanında Margaret Antwood, mevcut modelin kusurlarını gidermek üzere geliştirilmiş, genetik mühendisliğinin ürünü bir insan ırkı tahayyül eder. Onun yeni insanları, Cennet Bahçesinden bu yana çok sayıda ütopya sakininin olduğu gibi, çıplak vejetaryendirler, ama daha sıradışı birtakım özelliklere de sahiptirler. Mesela zihinleri ten rengini kaydetmez, bu yüzden ırksal önyargıya sahip değildirler. Her üç yılda bir sadece bir kez cinsel birleşme yaşarlar, bu da doğum kontrolü sorununu çözer ve otuz yaşına geldiklerinde kendi kendilerini imha ederler. Şimdiye kadar hiç kimse sanatın insanı bu derece iyileştirmesini beklememiştir ve ütopyacılar bile genelde daha mütevazı ilerlemelerle yetinmişlerdir. Öte yandan, eğer en çok arzu edilen insani özellikler konusunda bir konsensüs, Platon'dan beri gelen Avrupa ve Amerikan ütopya edebiyatında aranacaksa, cevap kesinlikle eşitlikçi bir topluma götüren özveridir.[130] Komünizm, Sir Thomas More'un 16. yüzyılda sert bir şekilde kurduğu ütopyasında hüküm süren idaredir. Bütün evler ve şehirler aynı şekilde inşa edilmiştir, herkes aynı kıyafetleri giyer ve aynı saatlerde çalışır. Bu ilke, Charles Fourier'in tam bir tensel özgürlüğü işlediği, Fransız Devrimi sonrası ütopyasında da geçerlidir. Öyle ki, yaş-

130. Zikredilen ütopyalar için bkz. Carey (1999) s. 38, 208, 264, 284.

lıların ve sakatların cinsel ihtiyaçları bile her iki cinsiyetten gönüllü ve yardımcı "cinsel sporcular" tarafından düzenli olarak giderilir. Edward Bellamy'nin 19. yüzyıl sonlarındaki Amerikan sanayi orduları üzerine ütopyası da, komünizm temasının başka bir versiyonudur; bu ütopyada herkes, kendisine gayrisafi milli hasıladan eşit pay alma hakkı veren bir kredi kartı taşır. Komünizm temasını işleyen daha birçok ütopya yazılmıştır. Marx'ın sosyal sağlık tarifi –"herkese yeteneğine göre, herkese ihtiyacına göre"– Marx'tan çok daha önce başlamış Batı ütopya edebiyatının ardındaki ilkeydi. Hasılı eğer ütopyaların yaratıcıları güvenilir rehberlerse, insanlığın genel konsensüs, insanların, daha az bencil olduğu ve gezegenin sunduğu nimetlerden eşit pay almaya rıza gösterdiği takdirde daha iyi olacakları yönündedir. Keza Hıristiyanlık da aynı şeyi öğretir, çünkü komşunuzu kendiniz gibi sevmek, ona aynı ölçüde iyi bakıldığından emin olmayı gerektirir.

İnsanları bu doğrultuda geliştirmenin sanat işi olduğunu nispeten az sayıda kişi savunmuştur; bu kişilerden biri de Tolstoy'dur. *Sanat Nedir?* kitabında Tolstoy, önceki tüm estetik kuramlarını bir kenara iter. Ona göre "estetik bilimi" olarak adlandırılan şey, öncelikle belli bir dizi yapıtı sanat eseri olarak kabul etmeyi öngörür, çünkü onlar bizi ve ilişki kurduğumuz insanları hoşnut eder; ikinci olarak da bu tür yapıtları bağrına basan bir kuramın geliştirilmesi gerekir. "Sanattaki her çılgınlık, toplumumuzun yüksek sınıflarınca benimsenmişlerse eğer, sanki tarihte bunların belli birtakım çevrelerden hiç onay

bulmadıkları, bu çevrelerce benimsenmedikleri ve sahte, çirkin, anlamsız olarak nitelendirildikleri bir dönem yaşanmamış ve bunlar artlarında hiçbir iz bırakmadan yok olup gitmiş akımlar değilmiş gibi, hemen bu çılgınlıkları açıklayıcı, yasallaştırıcı kuramların geliştirilmesi çalışmaları başlatılmaktadır." Tolstoy sanatın resim galerileri, konser salonları ve benzeri yerlerle sınırlı kalmayıp çok daha geniş bir alana yayıldığı kanısındadır:

> *Yoksa, insanın bütün yaşamı beşikten mezara dek hep sanatla doludur: Ninniler, bilmeceler, evlerimizin süsleri, öykünmeler, fıkralar, giysilerimiz, kiliselerde kullanılan gereçler, bayramlık eşyalar hep sanat yapıtlarıdır, sanatın etkinlik alanına giren şeylerdir.*[131]

Tolstoy beğeninin sonsuz ölçüde değişken olduğu görüşündedir. Ona göre, "güzelliğin nesnel bir tanımı" yapılamaz ve "bir kişinin hoşuna giden bir şeyin başka bir kişinin niçin hoşuna gitmediği açıklanamaz." Bundan çıkan sonuç, sanatın verdiği zevke atıfta bulunarak tanımlanamayacağıdır. Bunun yerine, ahlaki etkilerini ve insan hayatında hizmet ettiği amacı dikkate almamız gerekir. Bir kez bu sav ileri sürüldükten sonra, Tolstoy'a göre, sanatın bir "ilerleme aracı", "insanlığı mükemmelliğe doğru ilerletmenin bir yolu" olduğunu idrak etmemiz gerekir. Sanat bunu, insan duygularının evrimine katkıda bulunarak yapacaktır. "Daha iyi

131. Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Sanat Nedir?* (10. Baskı), çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 52.

ve daha gerekli duygular" onlar kadar iyi ve gerekli olmayan duyguların yerini alacaktır. "İşte sanatın amacı budur."

Tolstoy'un teorisi kesinlikle Hıristiyancadır. O, çağımızda Antik Yunan sanatına gösterilen "hayret verici" saygıyı küçümser:

> *Baumgarten'in insanı hayrete düşüren İyi, Güzel ve Gerçek (üçleme) kuramına göre, meğer 1800 yıldır Hıristiyan yaşamı sürdüren halkların sanat adına yapabilecekleri en güzel şey, 2000 yıl öncesinin köleci toplum düzeninde yarı-yabanıl bir hayat süren, ancak çıplak insan bedenlerini çok güzel betimleyen ve hoş, incelikli yapılar yapan halklarının sahip oldukları şeyleri yaşam ideali olarak seçmekmiş.*[132]

Benzer şekilde, Tolstoy, Batı sanatının "en yüce manevi hazzın" kaynağının "hakiki" ve "gerçek" sanat olduğu savını saçma bulur:

> *Oysa yalnızca insanlığın üçte ikisi de değil, bütün Asya ve Afrika halkları bu biricik yüce sanattan habersiz biçimde yaşayıp ölüyorlar.*[133]

Tolstoy Hıristiyanlığı batıl inanç diye küçümseyen insanları "yarı cahil" diye itham eder. "Bütün tarih gösteriyor ki, insanlığın ilerleyişi başka türlü değil de dinin rehberliğinde gerçekleşmiştir." Tolstoy Hıristiyanlığın farklı çağlarda

132. *A.g.e.*, s. 68.
133. *A.g.e.*, s. 73.

farklı yorumlandığının bilincindedir, ama kendi zamanının "dini anlayışının insanlar arasında kardeşliğin filizlenmesini" sağladığını vurgular. Bu ruhtan neşet eden sanat teşvik edilmelidir. Aksi yönde ilerleyen sanat ise kınanmalıdır.

Tolstoy'un yüce gönüllülüğü apaçık ortadadır ve kuramı ütopyacıların hoşuna gider. Ancak sanatın onun beklediği şekilde duygu ve davranışları gerçekten etkileyip etkilemeyeceği tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Gördüğümüz gibi, Kreitler çiftinin topladığı psikolojik bulgular, sanatın böyle bir etkiye sahip olamayacağı sonucuna varır. Dahası, Tolstoy açıkça Hıristiyanlığı insanlığın kardeşliği için çalışan temel güç olarak görür ve bu öncelik sanatı gereksiz veya en iyi ihtimalle ikincil kılar. Ayrıca Tolstoy'un kriterleri yüksek sanatı seven çoğu insanın gözünde alakasız ya da daha kötü görünür. Onların nezdinde sanatın inceliği ve ihtişamı uygarlığın zirvesini temsil ederken, Tolstoy'un gerçek sanatın okuma yazma bilmeyen bir köylü için de anlaşılır olması gerektiği yönündeki kanaati bir çöküşü temsil etmektedir. Ünlü televizyon programına *Civilization* [Uygarlık] ismini veren Kenneth Clark, "deneyim sahibi her dürüst insanın da kabul edeceği üzere, popüler zevkin kötü bir zevk olduğunu" alenen beyan etmiştir.[134] Ona göre sanat, uygarlık gibi, ekseriyetle zenginlik ve büyük yazlık köşklerle bağlantılıdır.

Tabii eğer uygarlık, sanata sahip olmakla bir tutulursa, o zaman sanata sahip olmak daha uygar olmak de-

134. Hewison 153 içinde.

mektir. Ancak bu bir argüman değil, totolojidir. Gerçekte, uygarlığı oluşturan şey basit bir mesele değildir. Doğrusu John Berger'ın *Görme Biçimleri* kitabı Clark'a sert bir cevap niteliğindedir ve Batı sanatı tarihini uygarlığın bir anıtı olarak görmekten çok uzaktır. Berger onu ayrıcalık, eşitsizlik ve sosyal adaletsizliğin bir anıtı olarak eleştirir. Dahası kültürümüzde sanat sahte bir dindarlık atmosferine büründüğünden, Berger, onun siyasi iktidar yapılarına sahte bir manevi boyut kazandırmak için kullanıldığının altını çizer. Ulusal galerilerde, opera binalarında ve benzeri yerlerde yüceltilen ulusal kültür mirası mefhumu, mevcut toplumsal sistemi ve onun önceliklerini el üstünde tutmak için sanatın otoritesinden yararlanır.

Açıkçası mesele şudur ki, bizler uygarlığı, üzerine resim yapılmış tuvaller, senfoni orkestraları ve bale dansçıları üreten bir makine olarak mı görüyoruz, yoksa ondan yeryüzünün kaynaklarının eşit şekilde dağıtılmasını sağlamasını ve insanların cehalet ve yoksulluk içinde mahvolmasına engel olmasını mı bekliyoruz? Mevcut istatistikler iyi biliniyor. Dünyanın yarısı, yaklaşık 3 milyar insan, günde 2 dolardan daha az parayla ve bir milyardan fazla insan da BM'nin mutlak yoksulluk diye sınıflandırdığı koşullarda yaşıyor. 1,3 milyar insanın temiz suya erişimi yok; 2 milyar insan elektrik kullanamıyor; 3 milyar insan sağlık hizmetlerinden yararlanamıyor. Neredeyse yarım milyar insan 21. yüzyıla okuryazar olmayarak girdi. Gelişmekte olan dünyada yaklaşık 790 milyon insan kronik olarak yetersiz besleniyor ve her yıl İsveç nüfusu kadar insan, yani çoğunluğu

çocuklardan oluşan 13 ila 18 milyon insan açlık veya yetersiz beslenmenin yan etkileri yüzünden ölüyor. Bu arada Batı ülkeleri görülmemiş bir lüks içinde yaşıyor. Gelişmiş ülkelerin nüfusunun en zengin yüzde 20'si dünyadaki ürünlerin yüzde 86'sını tüketiyor. Fazla veya artık zenginliği palazlandıran gereksiz alışverişler Batı dünyasında önde gelen bir uğraş, tıpkı aşırı yemenin etkilerini ortadan kaldırmaya dönük programlar gibi. Avrupa'da alkollü içecekler için yapılan yıllık harcama 105 milyar dolar iken, dünyanın en fakirleri için temel sağlık ve beslenme maliyeti 13 milyar dolar. Uzun vadeli eğilimlerle ilgili bir analiz, en zengin ile en yoksul ülkeler arasındaki mesafenin 1820'de 3'e 1, 1950'de 35'e 1, 1992'de ise 72'ye 1 olduğunu gösteriyor. Bunun olmasına izin veren bir dünya uygar olabilir mi ve uygarlığı, Kenneth Clark'ın yaptığı gibi, sanat üretimi ve sanat sevgisiyle bir tutmak doğru mudur?

Eisner'ın, daha önce değindiğimiz, "sanatın alıcılarının duyarlılığını inceltti̇ği" iddiası, sanatın geliştirici etkisiyle ilgili birçok teorinin merkezinde yer alır. Bazıları "incelmiş" olmayı kendi başına bir amaç telakki ederken, bazıları da duyarlılığımız dosdoğru geliştiğinde diğer insanların ne hissettiğini idrak edebileceğimizi ve bunun sonucunda onlara daha iyi davranabileceğimizi savunur. Eisner'ın deyişiyle, sanat "kendimizi başkalarının yerine koyabilmemizi ve doğrudan deneyimlemediğimiz şeyleri dolaylı olarak deneyimlememizi sağlar."[135] Bu, sanat ve

135. Bkz. Palmer 90, 213–7, 240. 109.

edebiyatın ahlaki etkisinin popüler bir açıklamasıdır ve beyanatları genellikle hem kendinden emin hem de aşırıdır. *Art as Experience* [Bir Deneyim Olarak Sanat] adlı kitabında John Dewey, sanatın "uzak ve yabancı uygarlıkların deneyim birikimindeki en derin unsurlara anlayışla nüfuz etmenin bir aracı" olduğunu ve neticede küresel anlayışı güçlendirdiğini dile getirir. "Zenci veya Polinezya sanatının ruhuna nüfuz ettiğimizde engeller aşılır, sınırlayıcı önyargılar erir." Dewey, Zenci ya da Polinezya sanatının en derin unsurlarına nüfuz ettiğini nasıl anladığını açıklamaz. Kuramıyla ilgili en çarpıcı şey, bir an için bile olsa üzerinde ciddi ciddi düşünülebileceğidir. Yine de o, sanatseverler arasında sanatın insanı daha iyi biri yaptığına ve başkalarını daha iyi anlamayı sağladığına inanmaya yönelik derin bir isteği yansıtır.

Bu savın daha eksiksiz bir ifadesini, Frank Palmer *Literature and Moral Understanding* [Edebiyat ve Ahlak Anlayışı] adlı kitabında sunar. Palmer'a göre edebiyatın önemli bir işlevi, başka biri olmanın neye benzediğini bize öğreterek manevi imgelemimizi güçlendirmesidir. Shakespeare'in *Macbeth*'ini örnek olarak seçer. Palmer, bu oyunu okuduğumuzda veya izlediğimizde, Macbeth'in "zihnine girdiğimizi" ve bunun da bize, "cinayeti tüyler ürpertici derece korkunç kılan şeyin ne olduğunu" öğrettiğini iddia eder. Buna karşı dile getirilebilecek bariz bir itiraz Macbeth'in kurgusal bir karakter olduğunun hatırlatılmasıdır. Gerçek bir insandan farklı olarak o, "içini girebileceğimiz" bir "zihne" sahip değildir. Oysa biz onun zihne sahip olduğu yanılsamasına

kapılırız, ama bu tür bir yanılsama olsa olsa gerçek ile kurguyu birbirine karıştırarak, yaşamadığımız deneyimleri yaşadığımıza inanmamızı sağlar. Sonuç, eğitici olmaktan çok uzak olabilir. Kitap okuyarak açlığın, sürekli acı çekmenin, kendi çocuklarının ölümüne tanık olmanın –kısacası Üçüncü Dünyada yaşamanın– gerçekten ne olduğunu bildiğini sanmak, duyarlılığın incelmesi değil, başkalarının çektiği acıları hafifsemektir. Kaç sayfa olursa olsun okumayla bu tür koşullardaki başkalarının duygularını paylaşabileceğinizi düşünmek, hayalgücünden yoksun bencilce bir düşüncedir. Cinayetin "tüyler ürpertici derecede korkunç" olduğunu anlamak için *Macbeth*'i okumanız gerektiği yönündeki Palmer'ın savına gelince, bu sav düpedüz saçmadır. Cinayetten hakikaten ikrah etmek Macbeth okurlarıyla sınırlı değildir ve bunun aksini iddia etmek, Palmer'a göre, edebiyatın başka insanları anlamamızı sağladığını söyleyen kuramını desteklemekten uzaktır.

Bu sorunlardan bağımsız olarak, sanat yeteneğine sahip insanların başkalarına sahiden nasıl davrandığını bilmek Palmer'ı istenmeyen bir sonuca götürmüştür. Palmer, şiir ve müziğin "insanlara ruhsal eğilimler aşıladığı" hususunda ısrar eder. Fakat:

> *Tabii ki böyle bir mest oluş veya yücelme ile ahlaki varlıklar olarak sonraki davranışımız arasında zorunlu bir bağlantı yoktur. Sanatsal duyarlılığa sahip bir insanın, diğer yandan yontulmamış olarak kalması kesinlikle hayret vericidir.*

Palmer'ın aklındaki yontulmamış örnekler Tolstoy ve Delius'dur. Fakat sanatçıların ve yazarların biyografilerine şöyle bir bakıldığında bu listeyi uzatmak mümkündür. Bu durumda Palmer, en iyi ihtimalle şu savla baş başa kalır: Edebiyat ve sanatın bizi daha iyi insanlar kılması gerekir, ama pratiğe baktığımızda öyle görünmüyor.

Sanat ile istenilen davranış biçimlerini ilişkilendirmeye yönelik en eksiksiz ve anlayışlı çabalardan birini, psikolog Howard Gardner geniş kapsamlı çalışması *The Arts and Human Development* [Sanat ve İnsani Gelişim] adlı kitabından gözler önüne serer.[136] Gardner, psikolojik gelişiminin ideal ürünü olarak bilim insanını ya da her halükârda mantıklı, bilimsel bir düşünürü öne sürmekle, Piaget ve başkalarının hata yaptığı görüşündedir. Ona göre insanlığın hedef seçmesi gereken bundan daha iyi son evre, sanatı anlayabilen birisidir. Gardner resim, edebiyat ve müzikte, yedi veya sekiz yaşındaki normal bir çocuğun birçok bakımdan bir yetişkin kadar sanatsal algıya zaten sahip olduğuna dikkat çeker. Ortalama bir yetişkin ile on yaşındaki ortalama biri, estetik değerlendirme testlerinde aynı performansı sergiler. Ancak altı ile on beş yaş arasındaki çocuklar üzerinde yapılan deneyler, estetik alanda yaratıcılık ve duyarlılığın yaklaşık on yaşında zayıflamaya başladığını ve ergenlikte de azaldığını ortaya koyar. Birçok çocuk sanatsal serpilmenin eşiğine gelir, ama sonra geriler. Ergenlik çağında, sanatsal davranışa doğal katılımdan ket vurmaya, soyut düşünmeye

136. Gardner s. 98–106, 110-14, 169, 211, 229, 256–8, 295, 331 (ve Taft), 345–6.

ve yaratıcı keyiften yoksunluğa doğru "evrensel bir değişim" yaşanmaktadır.

Bu deneysel bulgular, Gardner'ı, küçük çocukların bu sanatsal yeteneğe nasıl sahip olduğunu sormaya iter. Onun cevabı "modlar" ve "vektörler"le ilgili teknik bir dile sahiptir. Ama esasen, çocuğun dünyayı kendi bedeniyle algılamayı öğrendiğini söyler. İlk aylarında libidinal enerjisi, aşamalı olarak ağza, anal bölgeye ve cinsel organlara dayanır. Bunların her birinin kendi fiziksel algısı vardır. Ağız açık veya kapalı, boş veya dolu olabilir; böylece alma ve içine atma mefhumları gelişir. Anal bölge, tutma ve serbest bırakmayla ilişkilidir; cinsel organlarsa zorla içeri girme ve içine almayla ilişkilidir. Yaşamın ilk yılında çocuk bu duyumların yanı sıra bedeniyle ilişkili olarak gerçekleşen boşluk, pürüzlülük, düzlük, aktivite, derinlik, genişlik ve darlık gibi diğer duyumları gitgide dış dünya algısına aktarır. Dış dünyayı içsel halleri temsil ediyormuş gibi okur. Gardner, Piaget'nin dokuz aylık kızıyla ilgili gözlemini aktarır. Kızının, onun dilini çıkardığını gördüğünde işaret parmağını kaldırması, çıkarma mefhumunu kendi bedeninden dışarıdaki bir şeye aktardığını gösterir. Aynı şekilde babasının gözlerini açıp kapamasından sonra o da ellerini açıp kapayacaktır.

Gardner'ın görüşü, sanatçıların da böyle algıladığı yönündedir. Beden ile dışarısı arasındaki doğal birlik duygusunun "evreni parçalara ayırmanın başka bir yolu" olduğunu, nesnel ve bilimsel yönteme bir alternatif oluşturduğunu ve bunun küçük çocuğun olduğu kadar sanatçının da yöntemi olduğunu öne sürer. Bu da çok sayıda sanatçının

kendi sanatından neden çocukluğa bir geri dönüş diye söz ettiğini açıklar. Dahası Gardner, küçük çocuğun dış dünyaya aktardığı bedensel gerilimlerin salt fiziksel olmadığını savunur. Boşluk, denge, sağlamlık, açıklık ve kapalılık gibi özellikler duygusal ve ahlaki çağrışımlara da sahiptir veya onları geliştirir. Gardner gurur, kıskançlık ve huşu gibi duyguları ve denge, zarafet ve ritim gibi estetik söylemde başat olan nitelikleri, çocuğun dünyayı bedeniyle algılamasının sonuçları olarak değerlendirir. Böylece çocuğun, dış dünyayı bedeni aracılığıyla okurken manevi evreni de icat ettiği söylenebilir. Gardner, açımlamasa da şu iddiayı da ekler: Bu tür bir beden duygusu sadece sanat için değil, kişilerarası ilişkilerin eksiksiz deneyimi için de gereklidir.

Gardner'ın teorisinin çekici yanları, özellikle sanatın üstünlüğü için bilimsel bir temel bulmak isteyenlerin nezdinde apaçık ortadadır. Fakat kendinin de hemen kabul ettiği üzere teorisi bazı zorlukları da beraberinde getirir. Gardner, buna kesin gözüyle baksa ve teorisine göre, sanatın amacı birini ötekine dönüştürmek olsa da, on yaşındaki bir çocuğun bilimsel zihniyetteki bir yetişkinden üstün olduğu tartışmalıdır. On yaş ve altındaki çocuklarla dolu bir dünyanın beden aracılığıyla düşünmede iyi olacağı kabul edilebilir, ama böyle bir dünya akılcılık, adalet ve diğer birçok meziyetten yoksun kalacaktır. Gardner, sanatçıların ve çocukların düşünme tarzları arasında kurduğu paralelliklerin her halükârda kesin olmadığını vurgular: "Ne yazık ki bu meselelerde deneysel kanıt neredeyse yoktur," der ve ekler: "Hepsi hepi topu bir hipotezden ibarettir." Her ne ka-

dar teorisi, bütün çocukların bedensel düşünce aracılığıyla geliştiğini benimsese de, bütün çocukların sanatsal beceriyle donanımlı olduğu belli değildir. Gardner'ın kabul ettiği gibi, bazı çocuklar üretici dürtüden ve estetik duyudan neredeyse tamamen yoksundur. Gardner, çocukların erken dönem sanat eserlerinde bu denli yetenekli olmalarının ikna edici şekilde açıklanmadığına, ama bunun sanatsal yetenek için güçlü bir genetik temeli işaret ettiğine inanır; bu ise beden aracılığıyla düşünme ile sanat arasındaki bağlantıyı savunan savı zayıflatır.

Soğukkanlı bilimsel düşünmeden üstün olarak beden aracılığıyla düşünmeyi besliyorsa eğer, sanatın çeşitli psikolojik hastalıkların tedavisinde de etkin olması beklenir. Oysa Gardner bu iddiaya şüpheyle bakar. Nevroz ya da psikozdan mustarip çocukların iyileştirilmesinde sanatın rolünün tartışmaya açık olduğunu söyler Gardner. Bu alanda yapılan şaşırtıcı sayıda çalışmanın kontrol grubu kullanmadığına ve sanatsal gelişimin bir belirtisi mi, yoksa sebebi mi olduğunu öğrenmenin bir yolunun olmadığına dikkat çeker.

Bu durumda psikolojik terapi olarak sanat şüphe götürür görünür, keza kişilik ve ahlaki değerleri geliştiren bir etken olarak da pek umut vaat etmez. Beden aracılığıyla düşünmeye dayanan sanatsal ustalığın kişilerarası ilişkiler için bir kapasite yarattığı yönündeki Gardner'ın görüşü, objektif teste elverişli görünür. Fakat bu testlerin yapıldığı yerlerde teşvik edici sonuçlar alınmaz. Gardner, *Genetik Psikoloji Monografları*'nda yayımlanmış bir çalışmadan söz eder. Bu çalışmada tiyatro oyuncularıyla birlikte aynı sek-

törün farklı alanlarında çalışanlar hakkında psikolojik değerlendirmeler kaydedilmiştir. Elde edilen sonuca göre, bu insanlar normal aile bağları kurmakta zorluk çekerler ve ortalamanın üzerinde bir boşanma oranı sergilerler. Ayrıca başka insanların duygularına duyarsız kalma, onları alaya alınacak, dalga geçilecek veya manipüle edilecek nesneler olarak görme eğilimindeldirler.

Yine de Gardner'ın beden aracılığıyla düşünme ile sanat arasında kurduğu ilişki bazı şairlerin, ressamların ve müzisyenlerin kendi eserleri hakkında konuşma tarzlarından destek bulur. Bunun önde gelen bir örneği, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi İrlandalı şair Seamus Heaney'dir.[137] Heaney, şiirsel yeteneğinin kaynakları üzerine düşündüğü zaman, bunun izlerini hep çamur, yosun, yer tezeği ve benzeri nemli yumuşaklığa olan çocuksu hayranlığına dayandırır.

> *Bugüne kadar yeşil, ıslak kuytular, su basmış atıklar, yumuşak sazlık dipleri, sulu zemini ve tundra bitki örtüsü olan herhangi bir yer, trenden veya arabadan şöyle bir baktığımda bile bende hemen derinden huzur veren bir çekim uyandırır.*

"Personal Helicon"[138] şiiri, eski kuyuların etrafında dolaşmaya ve balçığa el sürmeye yönelik çocukluk takıntısının, yetişkinlikteki karşılığı olan bir şiir yazımını temsil eder. Bu, Gardner'ın beden aracılığıyla düşünme anlayışını doğrular

137. Heaney (2002) s. 5, 34, 45, 50, 68–9, 77, 188-9.
138. Heaney (1966) s. 57.

ve Heaney, fikrini geliştirdikçe toprağa, kazmaya ve çocukluğa dönüş olarak sanata, bu şeylerin temel olduğu ve şiirine değerini verdiği yönündeki örtük iddiayla bütünleşir. Heaney "Terminus" şiirindeki "hoke" fiilini ele alırken şöyle yazar:

> *Birinin "hoke" dediğini duyduğumda, kendimdeki en köklü noktaya geri dönerim. Bu sözcük standart bir İngilizce sözcük değildir ve İrlanda dilinde bir sözcük de değildir, fakat işte benim konuşmamın esas temellerine yerinden sökülmeyecek şekilde gömülmüş halde orada durmaktadır. Büyüdüğüm ev gibi benim içimdedir. Sanki eve dair yazılacak bir şey gibidir. Bu sözcüğün anlamı kök salmak, içine dalmak, eşelemek ve etrafı kazmaktır; işte şiirin yaptığı şey de tam da budur. Şiir burnunu toprağa sokar ve bir yol takip eder ve onu ilgilendiren şeyin gerçek merkezine doğru sezgiyle yolu açar.*

Gördüğümüz gibi Gardner, beden aracılığıyla düşünmenin bilimsel düşünceden daha iyi olduğuna ve daha iyi insanlar yetiştirdiğine inanır. Heaney de uzun zamandan beri sanatın insanları nasıl geliştirebileceği konusunda fikirler bulma peşindedir. O, Kuzey İrlanda'nın mezhep çatışmasının "korkunç kara deliği" olarak adlandırdığı dönemde şiir yazmaya başladı. Bir Ulster Katoliği olarak tarafsız kalamazdı, dolayısıyla davayı desteklemesi için baskı gördü. Siyasi şiir yazmayı reddetmesi cesurca bir tavırdı, ama bu kaçamak bir tavır gibi görünüyordu ve kendini suçlu hissetmesine yol açtı. Sonunda bu durum onu temel sorularla yüzleşmeye zorladı. Şiirin faydası nedir? Topluma katkıda bulunabilir

mi? İnsanları daha iyi yapar mı? Bulduğu cevap, Gardner'ın beden aracılığıyla düşünme mefhumundan ve Palmer'ın manevi imgeleminden farklıydı. T. S. Eliot okumalarından ilham almıştı. Zira İkinci Dünya Savaşında, Eliot da silahlı bir mücadele sırasında "kelimelerle ve vezinle uğraşmanın" haklı çıkarılıp çıkarılamayacağını düşünmeye başlamıştı. Bu kuşkuları gidermek için Eliot, "işitsel imgelem" kuramını geliştirmişti. Buna göre, şairin yazdığı şey gerçekte önemli değildir. Anlam ikinci plandadır. Önemli olan, sesler ve vezindir. Şiirin çıkardığı sesler "düşünce ve duygunun bilinçli katmanlarının çok altına nüfuz eder, her kelimeyi canlandırır, en ilkel ve en unutulmuş olana iner, kökene geri döner ve oradan bir şeyleri geri getirir."

Heaney bu kuramı son derece çekici bulur. "Hoke" gibi bir kelimenin çocukluğunun toprağına derinden kök salmasıyla söz konusu kuramı bağdaştırır ve bu sayede şiirin insanları nasıl geliştirdiği hakkında bir kuram geliştirir. Elizabeth Bishop'ın bir şiirinin akustik nitelikleri hakkında yaptığı bir yorumda şöyle der:

> *Dizelerinde, Robert Frost'un deyişiyle, "sözcüklerden önce, ağzının mağarasında yaşayan" derinlikli ve sahici belli sesler yer alır ve bu sesler şiirin özünde yaptığı şeyi yapar: Sezgisel varlığımızın telkinlerine güvenme eğilimimizi güçlendirirler. Kendi içimizdeki ilk girintilerde, doğamızın en utangaç, toplum öncesi kısmında şunu söylememize yardım ederler. "Evet, ben de buna benzer bir şey biliyorum. Evet, bu doğru; onu kelimelere döküp az çok belirgin kıldığın için teşekkürler sana."*

Kuşkusuz bu teorinin detayları sisli kalsa da, temelleri aşikârdır. Şiir derinlerde yatan bilinçdışı hatıraları, hem insanın konuşma-öncesi mağarada yaşadığı geçmişinin soysal hatıralarını hem de çok erken çocukluk dönemimizin hatıralarını, muhtemelen Heaney olmasa da başkalarının önerdiği gibi, anne ile çocuk arasındaki ilk yarım yamalak konuşmanın hatıralarını canlandırarak işlevini yerine getirir. Bu hatıraların etkisi herhalde mantık, akıl ve bilimin karşısında "sezgisel varlığımızın telkinlerine" güvenmemizi sağlamaktır ve Heaney bunu bir gelişme olarak değerlendirir. *Crediting Poetry* [Şiire Güvenmek] başlıklı Nobel konuşmasında, kuramının biraz farklı ama daha tam bir versiyonun anlatarak onu lirik bir şair olarak şiirleri doğru seslendirmeye yönelik sürgit çabasıyla (bir melodiyi... müzikal açıdan tatmin edici bir ses düzenini yakalamaya yönelik çabayla) ilişkilendirir.[139] Heaney şiirin doğru seslendirildiği takdirde "sempatik doğamızın temeline dokunduğunu" iddia eder. Şiirsel bir forma sokulan doğru sesler şiire, "bilincimizin hassas kısmını, yanıldığına dair etrafını saran verilere rağmen, haklılığına inandırma gücü" kazandırır.

Öyleyse Heaney'in kuramına göre şiir insanları geliştirir, çünkü şiir insandaki derin akustik anıları canlandırarak onun sezgisel, sempatik ve hassas yanına güvenmesini sağlar ve insanın "çevresini saran yanılgılardan" uzak durması için ona içsel bir güç kazandırır. Heaney'in inancını dile getirmedeki içtenliği kuşku götürmez, ama

139. Heaney (1995) s. 27–9.

açıkçası kavrayışımızın önüne bazı engeller de koyar. Şiirin sesi ile mağara adamlarının, bebeklerin veya konuşma-öncesi dönemdeki herhangi bir canlının çıkardığı sesler arasında sözü edilen benzerliği kurmak imkânsızdır. Bu benzerlik tamamen spekülatiftir ve yüzeysel bakıldığında bile inandırıcılıktan uzak görünür. Bütün şiirler bu türden sesler mi çıkarır, yoksa bazı şiirlerdeki bazı sesler mi böyledir? Bir şiirdeki bir sesi duymanın konuşma-öncesindeki bir varlığın bir hatırasını canlandırdığını kabul etsek bile, Heaney'in öne sürdüğü ahlaki kazancın neden tahakkuk edeceği açık değildir. "Etrafını saran yanılgılardan" uzak duran sofistike bir modern şair bir mağara adamına benzemez ve mağara adamlarının veya bebeklerin hayali özelliklerinin ancak çok dikkatli bir seçkisi Heaney'in arzu ettiği cazip etkiyi doğurur. Heaney'in sözünü ettiği uzak geçmişle sessel ahengin zorluklarını ve bu ahengin gerçekten olup olmadığını kontrol etmenin imkânsızlığını bir kenara koysak bile, kimin bundan istifade ettiği sorusu önümüzde durmaktadır. Tüm şiir okurları bu faydalardan istifade eder mi, yoksa bazıları mı eder? Sanatın uyandırdığı iyi duygularla ilgili birçok kuramda olduğu gibi, etkilenen insanların büyük ihtimalle zaten iyi duygulara sahip olacağını vehmedebiliriz. Şiir okuyucularının çoğu kibar mizaca sahip eğitimli ve duyarlı kişilerdir. Öte yandan, bu, muhtemelen şiirin iyileştirici gücünden değil de, ilk etapta şiir okuyucularını kibar mizaca sahip eğitimli ve duyarlı insanlar kılan kendi seçimlerinden kaynaklanır.

Heaney, 1960'ların başında, Belfast'ın Ballymurphy bölgesindeki St Thomas Ortaokulunda İngilizce dersi verirken, okul müdürü Bay McLaverty şiirin geliştirici gücüne sağlam bir inanç besliyordu. Heaney'in sınıfına girip öğrencilerle şiir üzerine ders yapıp yapmadığını ve sonuçta onlarda herhangi bir ilerleme görüp görmediğini sordu. Heaney görev duygusuyla her iki soruyu da olumlu cevap verdi. "Bay Heaney," diye devam etti McLaverty, "gazetedeki bir rugby takımının fotoğrafına baktığınızda, oyuncuların yüzlerinin görünüşünden hangisinin şiirle ilgilendiğini anında anlamıyor musunuz her zaman?" Heaney hiç şaşmadan anladığını söyledi. Sonradan hatırladığı üzere her şey aslında komik bir maskeli baloydu. Yine de, kendisinin de kabul ettiği gibi, McLaverty'nin sanatın insancıllaştırıcı gücüne olan güveni kişisel bir safdillik değil, iki bin beş yüz yıllık Batılı estetik ve eğitim kuramıyla uyumlu bir tutumdu. Şiir tahsilinin Heaney'in öğrencilerini erdemli kılacağına inanarak, basitçe bir ortodoks kültürel varsayımı yineliyordu ve Heaney'in, şiirin işitsel gücüne dair kuramı da aslında bunu destekliyordu. Aslına bakarsanız, Heaney'in bize söylediğine göre, sınıfındaki oğlanların çoğu on yıl sonra İRA'nın aktif üyesi oldu, dolayısıyla şiir onları nasıl etkilemiş olursa olsun, bu etki Heaney'in umduğu etki değildi.

O halde sanatın insanları daha iyi ya da daha medeni kıldığı iddiaları sorunlu gibidir ve bazı düşünürler, sanatın insanlar arasında dostluk hissini teşvik etmek şöyle dursun, aslında bölücü olduğunu ileri sürer. David

Lewis-Williams'ın *Mağaradaki Zihin* (The Mind in the Cave) kitabı, Batı sanatının, özünde bir toplumsal ayrım aracı olduğunu öne sürer. Lewis-Williams'ın konusu Altamira, Lascaux ve diğer yerlerde keşfedilen Buzul Çağı sonlarından kalma mağara resimleridir. Bu resimlerin yapıldığı tarihte, yaklaşık 40.000 yıl önce, Batı Avrupa'da iki insansı tür (*humanoid*) yan yana yaşıyordu: iki bin yıldan beri var olan çatık kaşlı ilkel Neandertaller ve yakın doğudan ve evveliyatında Afrika'dan gelen ve kendi türümüz Homo Sapiens'e ait olan göçmen yeni insanlar. Lewis-Williams ve diğer bazı antropologların görüşüne göre, bu iki tür arasındaki önemli bir fark, Neandertallerin beyinlerinin nörolojik yapısı nedeniyle zihinsel imgeler oluşturamamalarına ya da bu imgeleri hatırlayamamalarına karşılık, yeni türün bunları yapabilmesidir. Bu da demek oluyor ki, yeni insanlar sembolik düşünebiliyordu ve bu sayede Neandertallerin resim ve heykel olarak bir hayvandan daha fazla ayırt edemedikleri resim ve heykeller yapabiliyorlardı. Lewis-Williams'ın kuramına göre, yeni insanları mağara sanatı yaratmaya iten şey Neandertallere olan üstünlüklerini kaydetmekti. Neandertallerin sonsuza dek giremeyecekleri bir imgelem dünyasına girdiklerinin bir kanıtıydı bu. Bir tür olarak üstünlüklerini kaydettikten sonra yeni insanlar vicdan rahatlığıyla Neandertallerin kökünü kazıyabilirlerdi, zaten muhtemelen de bunu yaptılar.

Doğru ya da değil, Lewis-Williams'ın Batı sanatının kökeni itibarıyla aslında bir toplumsal ayrım aracı oldu-

ğu düşüncesi, Pierre Bourdieu'nün *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste) adlı klasik sosyoloji çalışmasında serdettiği türden modern kuramlarla pekâlâ uyuşur.[140] Bu çalışma 1960'larda her sınıftan 1200 adet Fransızla yapılan anket sonuçlarına dayanıyordu. Bourdieu bu insanların sadece sanat ve müzikte değil, yemek pişirme, kozmetik, giyim, iç dekorasyon, araba, gazete ve tatil beldeleri gibi diğer yaşam alanlarındaki tercihlerini de soruşturdu. Vardığı sonuç, beğeninin seçtiği nesnelerin içkin estetik değerleriyle bir ilgisinin olmadığıydı. Beğeni eğitim seviyesini, sosyal köken ve ekonomik gücü yansıtan bir sınıf göstergesiydi. "Beğeni sınıflandırır ve sınıflandıranı da sınıflandırır." Amacı kişinin sosyal düzende kendinden daha alt seviyede olanlarla arasındaki ayrımı kayda geçirmektir. Bu nedenle üst sınıfın beğenisi, beğeni sahibinin sosyal düzenin alt katmanlarındakileri etkileyen ekonomik zorunluluğu ve yaşamdaki acil ihtiyaçları aşma gücünü ifade eder. Örneğin bir yemek yapmak, basitçe açlığı dindirmenin bir yolundan ziyade etik bir tavrın ve sosyal inceliğin onaylanması haline gelir. Bourdieu, esasen bir ekonomik gücün ifadesi olan "kaba" iştahı ve fiziksel tatmini bu şekilde aşmayı, Kantçı estetikte tüm arzuların ondan arındırıldığı "saf" tefekküre yapılan vurguyla ilişkilendirir. Bu durumun özellikle bariz bir örneği olarak, Schopenhauer'ın yiyecekleri resmeden Hollandalı natürmortları kınamasını gösterir:

---

140. Bourdieu s. 6, 28, 35–56, 173, 183, 196, 323, 487.

Halbuki resmedilmiş meyveye bir ölçüde katlanılabilir, yeter ki yenebilir bir nesne olarak düşünme zorunluluğu olmadan, örneğin çiçeğin bir sonraki evresi veya doğanın biçim ve renge bürünmüş güzel bir ürünü olarak gözüksün; ama ne yazık ki benzerlik ve yanılsama arayışı çoğu zaman, önceden hazırlanmış ve servis edilmiş, çeşit çeşit yemeği (örneğin istiridyeler, ringalar, yengeçler, ekmek ve tereyağı, bira, şarap vb.) resmetmeye bile varabiliyor: bu, kabul edilemez.[141]

Bu üstün estetikte, doğal insan arzuları kaba, görgüsüz, yiyici veya süfli diye reddedilir, çünkü bunlar, estetik unsurların üstesinden geldiği ekonomik ihtiyaçlarla ilgilidir. Bu estetik, incelik kazandırılmış ve yüceltilmiş zevklerle tatmin olabilenlerin üstünlüğünü onaylar. Aynı şekilde, ortak ahlaki tepkiler de askıya alınır, çünkü ekonomik güç, bu gücü elinde tutanları ahlaki meseleleri ciddiye alma ihtiyacından kurtarır, çünkü sofistike bir ahlaki agnostisizmi benimsemek suretiyle onlar kendi fevkaladeliklerini ve sürü içgüdülerinden azade olduklarını dile getirirler. Bourdieu, anket katılımcılarına bir dizi nesnenin fotoğrafının güzel olup olmayacağını sordu ve sosyal piramidin tepesinde olanların gün batımları, manzaralar ve diğer popüler hayranlık nesnelerini seçmeyip araba kazaları, lahanalar ve hamile kadınlar gibi alt sınıfın estetik bulmadığı nesneleri

141. Ayrıca bkz. Pierre Bourdieu, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015, s. 704.

tercih ettiğini gördü. Bourdieu'ye göre, ekonomik gücün nihai ifadesi müziktir. Söyleyecek hiçbir şeyi olmayan müzik, sıradan dünyanın yoksulluğunun ve pratikliğinin en radikal ve en kesin şekilde yadsınmasını, "yüksek" estetiğin, tüm sanat dallarından talep ettiği bir yadsımayı temsil eder.

Bourdieu'nün kuramları eleştiriden azade değildir. Toplumsal ayrımlar, 1960'lı yılların başındaki oldukça tutucu Fransız sınıf yapısını yansıtır. Özellikle Amerikalı yorumcular bu ayrımların açık ve seçik olduğunu düşünmez. İstatistiksel tablolarının incelenmesi, beğeninin sınıftan sınıfa önemli ölçüde değiştiğini ortaya koyar. Bach'ın normalde üst sınıfın bir beğeni nesnesi olan İyi Düzenlenmiş Klavye [*Das Wohltemperirte Clavier*] adlı bestesini tercih edenler arasında işçi sınıfı üyeleri olduğu gibi, genellikle orta sınıfın tercihi olan *La Traviata* operasından hoşlanan yüksek eğitimli öğretmenler de vardır. Bu istisnalar Bourdieu'nün sınıf temelli estetiğinin yetkinliğini sarsar. Ayrıca kendi önyargıları analizine halel getirir. Her ne kadar kuramı, tüm sanat eserlerinin içkin estetik değerden aynı ölçüde yoksun olup güçlerini sadece toplumsal sınıf göstergeleri olarak işleyişlerinden devşirdiğini öngörse de, buna, kendi kültürel ayrımının ihlal edildiğini düşündüğü durumlarda inanmadığı görülür. Kendisi "vasat" kültürü ve bu kültürü üretenleri küçümser. Televizyon ve radyodaki kültür programları yapımcılarının ve "nitelikli" gazete ve dergilerdeki yorumcu ve eleştirmenlerin, "meşru" kültürü kültürsüz kimseler arasında yaymak gibi "imkânsız" bir işle iştigal ettiklerini öne sürer. "Küçük burjuva" kültürüne ve onun dokunduğu her

şeyi vasatlaştırmasına burun kıvırır. Küçük burjuvayı kültürlü olmaktan alıkoyan şey "gayet basit bir gerçektir; meşru kültür küçük burjuva için yapılmaz (hatta çoğu zaman ona karşı yapılır), dolayısıyla küçük burjuva da meşru kültüre uygun değildir ve meşru kültürü kendisine mal eder etmez bu kültür kendisi gibi olmaktan çıkar."

Bourdieu burada bilimsel bir tarafsızlıkla kültürel bir sahneyi inceleyen objektif bir eleştirmen olmaktan vazgeçmiş ve dikkatle incelediği sınıf hissiyatının gayet üzücü bir örneği haline gelmiş görünür. Zira sanat eserleri basitçe sosyal sınıfın göstergeleriyse, yukarı doğru hareket eden küçük burjuva da pekâlâ Bourdieu gibi insanların "meşru" sanatına talip olabilir, tıpkı Bourdieu'nün de kendininkinden daha pahalı bir araba alabilecek olması gibi. Onun böyle bir arabaya "uygun olmadığı" ya da bir sanat eserini beğendiğinde o sanat eserinin "kendisi olmaktan çıktığı" hususunda ısrar etmek, o sanat eserinin nasıl algılandığından veya değerlendirildiğinden bağımsız olarak özünde öyle olduğunu varsaymak demektir ve bu tam da Bourdieu'nün arabalar, sanat eserleri, kozmetik ürünler, tatil yerleri ve tüketicinin arzuladığı diğer tüm ürünler bağlamında karşı çıktığı şeydir. Bununla birlikte, Bourdieu'nün küçük burjuvanın her şeye sinsice el uzatmasına karşı feveranı ve kültürel ayrımı şiddetle öne sürmesi, teorisinin ana noktasının, yani beğeninin bölücü etkilerine ve onun toplumsal, siyasal ve kişisel alanlardaki hayati önemine yaptığı vurgunun, biraz kabaca ve öfkeyle olmakla birlikte, pratikte gözler önüne serilmesinden öte bir şey değildir. Bourdieu beğeninin te-

sadüfi ya da yüzeysel bir şey olmaktan ziyade, kişinin sahip olduğu her şeyin –hem insanların hem de şeylerin– ve başkalarının gözünde ifade ettiği anlamın temeli olduğunu ileri sürer. Sonuç olarak beğeni meselesinde hoşgörüsüzlüğün kaçınılmaz ve korkunç derecede şiddetli olduğu kanısındadır. Başkalarını bu denli küçümsememizde bizi güçlendiren bir şey yoktur. Sınıflandırılmış ve sınıflandıran nesne ya da pratiklerin verili bir sınıfını kendine mal etmek eğilimi veya kapasitesi diye tanımlanan beğeni, yaşam tarzının üretken formülüdür ve farklı yaşam tarzlarına karşı isteksizlik, sınıflar arasındaki en güçlü engellerden biridir.

Bourdieu'nün, sanatın özündeki bölücü doğasını ortaya koymadaki gücü, onun ön görüş anketi çalışmasında yatar. Bu onun kuramını sosyolojik gerçek mertebesine yükselten şeydi. Onunki kadar kapsamlı olmasa da, aynı ölçüde öncü bir araştırma 1960'lı yılların başlarında Marghanita Laski tarafından yapıldı.[142] Bu araştırma sadece sanatın bizi daha iyi biri yapıp yapamayacağını değil, sanatın sunduğu deneyimde ayırt edici bir şey olup olmadığını da ele alıyordu. Sanatın sanatseverleri daha yüksek, ruhsal bir dünyaya çıkardığı, ruhlarını uyandırdığı ya da ilahi olana dair bir fikir verdiği sıkça iddia edilir ve bu faydaların sanata, düşük seviyedeki eğlencelere karşısında öncelik kazandırdığı varsayılır. Laski'nin, sanatın bizi insan olarak geliştirdiği varsayımının yanı sıra ele almaya karar verdiği varsayım tam da buydu. Deneyinde iki bölüm vardı: Birincisi, nezaket ve

142. Laski (1961) s. 9.

fedakârlık ve dolayısıyla bunları sergileyen kişideki iyiliğin ölçütleri olarak kabul edilebileceği davranış biçimlerinin dereceli bir çizelgesini hazırlamaktı. Bir ödül beklemeden hasta, aciz, zihinsel engelli bir yabancıyla ilgilenmek listesinin başında geliyordu. Aynı sorunlardan mustarip yakın akrabayla ilgilenmek ikinci sırayı alıyordu ve peşinden kayıtlı yardım kuruluşlarına para vermeye kadar giden, zorluk seviyeleri gitgide azalan başka davranışlar geliyordu. Deneyin diğer kısmında ise bir anket formu doldurulacaktı. Laski'nin sorduğu ilk soru doğrudan sanatla ilgili değildi, çünkü amaçlarından biri sanata atfedilen manevi etkilerin diğer kaynaklardan da elde edilip edilemeyeceğini bulmaktı. Katılımcılarına sorduğu soru, "aşkın esrime duygusunu" hiç hissedip hissetmedikleriydi. Bunu tamamlayan sorular, bu hissin süresi ile sıklığı ve neyin onu tetiklediğiyle ilgiliydi.

Laski, sanata dair sorguladığı iddiaya örnek olarak Bernard Berenson'u[143] verir. Zira Berenson *Aesthetics and History* [Estetik ve Tarih] adlı kitabında, Spoleto'daki bazı oyma süslemelere bakarken mistik bir deneyim yaşadığını ve bu vesileyle sanata dair kanaatinin kesinkes doğruluğuna inandığını belirtir. "Sadece sanat eserlerinin hayatı zenginleştirebileceğini" beyan eder. İster canlı ister cansız olsun doğal nesneler bunu yapamaz, "çünkü onlar açgözlü, yırtıcı veya soğuk analitik faaliyetleri teşvik eder." Deneyinde Laski, katılımcılarının Berenson ile aynı fikirde olmadığını saptadı. Soru sorduğu altmış üç kişiden altmışı, coşkulu

143. 1865-1959 yılları arasında yaşamış Amerikalı sanat tarihçisi –ed.n.

haller yaşadığını ve bu halleri tetikleyen deneyimlerin çoğu zaman sanatla ilgisi olmadığını söyledi. Doğal manzara en yaygın olanıydı. Cinsellik de popülerdi –zaman zaman katılımcıların yüzde 43'ünü kendinden geçirmişti. Diğer tetikleyiciler arasında çocuk doğumu, matematik problemlerini çözme, fiziksel egzersiz (yüzme, kayak) yapma ve (bir vakada) çocukken ekmek, tereyağı ve reçel yemek ("Şimdi bile onu anımsayabiliyorum," diye yazmıştı katılımcı) vardı.[144] Sanat yine de listenin başında yer aldı. Müzik, resim ve edebiyat birlikte en yüksek ikinci oyu aldı; müzik diğer ikisinden daha yüksek oy alırken, Beethoven besteciler arasında birinci sırada yer aldı.

Sanat dışındaki başka şeylerin de sanat için iddia edilen esrime deneyiminden ayırt edilemeyecek türden deneyimler yaşattığına kanaat getiren Laski, daha sonra coşkunun insanları daha iyi biri yapıp yapamayacağı sorusuna eğildi. Deneklerinin tarif ettiği coşkulu deneyimler, genellikle Laski'nin "bütünlük ifadeleri"[145] diye adlandırdığı abartılı keşif ve aydınlanma duygularını içeriyordu. Denekler coşku sırasında, "evrenle özdeşleştiğini" ve "her şeyin" bilgisine eriştiğini iddia ediyordu; hatta içlerinden biri, "topraktaki en küçük bakterinin bilgisine, ot sapının bilgisine ve evrenin bilgisine aynı ölçüde ayrıntılı" eriştiğini söylemişti. Bu iddialar, 20. yüzyılın soyut sanat öncüleri tarafından gayet ciddi ve serinkanlı bir halde dile getirilen iddialara benzer ve bel-

144. Laski s. 177–99.
145. Laski s. 119–127.

ki de onları yansıtırlar. Söz konusu öncüler sanatın maddi dünyanın ötesindeki nihai manevi hakikatleri ortaya koyduğunu savunur. Sözgelimi Kandinsky 1913 tarihli *Hatırat*'ında [Rückblicke] şöyle demiştir:

> *Sadece şairlerin terennüm ettiği yıldızlar, ormanlar değil, kül tablasında duran bir sigara izmariti, sokaktaki bir su birikintisinde azimle yüzen beyaz bir pantolon düğmesi, bir karıncanın güçlü çenesiyle çimenlerin arasından belirsiz fakat önemli bir yere sürüklediği uysal bir ağaç kabuğu yongası, bilinçli bir elin diğer sayfaların sıcak arkadaşlığından zorla ayırmak için uzandığı bir takvim sayfası –her şey bana yüzünü, en deruni varlığını, çoğu zaman duyulandan daha sessiz olan gizli ruhunu gösteriyor. Böylece her hareketsiz ve hareketli nokta (= çizgi) aynı ölçüde canlanıp ruhunu bana ifşa ediyordu.*[146]

Laski, Kandinsky'nin bu pasajını alıntılamaz, ama deneklerinin, "Yaratan ile temas halinde olmak", "Tanrı'yla bir olmak", "şeylerin hakikatinin bilgisine sahibi olmak" ya da "evrenin canlı bir varlık olduğunu" hissetmek gibi ifadelerle dile getirdiği esrime duygusunun yüzyıllarca dindar mistikler tarafından öne sürülen iddialara yakından benzediğine dikkat çeker. Buna örnek olarak, Alman Jakob Boehme'nin (1575-1624) bir sözünü aktarır: "Her şeyin varlığını gördüm ve biliyordum... Yaşayan tüm özü gördüm ve biliyordum... hakeza, sonsuzluğun verimli, doğurgan rahmini."

146. Kandinsky'den aktaran Osborne s. 59.

Laski'nin bu duygularla ilgili vurgulamak istediği husus, onların yanılsama olduğudur. Her şeyin bilgisine sahip olduğunu söylemek, bir pantolon düğmesinin ruhuyla tanıştığını iddia etmekten daha anlamlı değildir; aslında bu iddialar akla yatkın da değildir. Bu nedenle, salt sanatsal coşkulara yol açmış olsa bile, bu tür esrik keşiflere sanatın bahşettiği bir fayda gözüyle bakmak yanıltıcı olur. Akla aykırı şekilde "hakikatleri" açığa çıkaran deneyimler, faydalı olmak bir yana dursun, patolojiktir. Böyle deneyimler beyne kimyasal müdahaleyle kolayca yaşanabilir. Laski, "bütünlük ifadeleri" içeren, Aldous Huxley'nin de aktardığı, meskalin etkisiyle yaşanan deneyimlerle ilgili çeşitli anlatılara yer verir. Anestezi altındaki hastalar da çoğu zaman benzer yanılsamalara kapılır. Laski'nin örnek olarak gösterdiği, [tıp dergisi] *The Lancet*'te anlatılan bir vakada, kadın hasta, "içinin tarif edilemez bir neşeyle dolduğunu" ve "her şeyin nihai hakikatinin kendisine tastamam ayan olduğunu" söyler. Anestezinin etkisinden kurtulup kendine geldiğinde, ifşa edilen hakikatin ne olduğunu kendisine soran doktora, "Şey, yeşil bir ışığa benziyordu" der titrek bir sesle.

Laski esrime deneyimlerinin sadece aldatıcı oldukları için değil, ayrıca insanı gerçek dünyadan ve onun gerçek kötülüklerinden kopardığı için de zararlı olduğunu savunur. William James'in *Dinsel Deneyimin Çeşitleri* adlı kitabında topladığı vakalar arasında, eve taksiyle giderken yolda bir vecd deneyimi yaşayan bir vaka vardır: "Bütün insanların ölümsüz olduğunu gördüm... her şey birlikte herkesin iyiliği için çalışıyordu... ve herkesin mutluluğu uzun vadede ga-

ranti altına alınmıştı." Bu iyimserlik, dinsel esrimenin ayırt edici bir özelliğidir. St. Victorlu Hugo gibi mistikler bütün sefaletin ve acıların unutulduğu tarifsiz bir huzura dalmaktan bahseder. Ama sefaleti ve acıyı unutmanın ne denli arzu edilebilir bir şey olduğunu sorar Laski. Afrika'daki açlıkla birlikte yaşamaya izin veren aynı kopuş değil midir sanata keyif katan? Sanatın sağladığı şey buysa, halüsinojenik ilaçlardan daha mı iyidir sanat? Huxley, yaşadığı meskalin deneyimini anlatırken, dindar mistiklerin dünyasına benzediğini düşündüğü aydınlık bir dünyaya geçtiğini ve orada evrenin nihayetinde "doğru işlediğinin" kendisine ayan olduğunu söyler. Açıkçası, eğer durum böyleyse, o zaman dünyayı değiştirmeye çalışmanın bir anlamı yoktur. Yaşamdan el etek çekip ilahi bir hayatı arayan dindar münzeviler, Laski'ye göre, bencilliğin canavarlarıdır; keza Laski, sanatla kendinden geçme derdi içinde olup diğer fanilerin ihtiyaçlarını görmezden gelen insanların da zikrettiği bu mistiklere düpedüz benzediğine inanmaktadır.

Araştırma programının bir eksikliği, bu tür esrik deneyimleri yaşamış altmış deneğin hayırseverlik ve fedakârlık açısından kaç puan alacağını öğrenmeye dönük bir çaba içinde bulunmamasıdır. Zira dereceli bencillik çizelgesini bu denli özenle hazırladıktan sonra, bu çizelgeyi nasıl bulduklarını ve esrime deneyiminden sonra puanlarının artıp artmadığını öğrenmek amacıyla deneklerine sorular sorması beklenirdi. Sanatsal eğilimli deneklerin spor ya da cinsellikle mest olan deneklerden daha mı az, yoksa daha mı çok fedakâr olduğu da ilgiye değer başka bir soruşturma

konusu olabilirdi. Belki de Laski bu işe girişti, ama sonuçları yayınlamaktan çok utandı. Çünkü Laski açıkça sanatsal coşkunluğun insanları daha özverili değil, daha bencil yapmaya elverişli olduğu kanısında. Sanat ya da herhangi bir şeyle kendinden geçme deneyimi yaşamış insanların kaçı bedenen iğrenç görünen insanlarla kişisel teması içeren bir yardım çalışmasına katılmıştır diye sorar Laski. Kaç kişi istenmeyen bir evliliği bozmaktan nezaketen kaçındı? Laski buna zımnen "çok değil" diye cevap verir –ve ortadan kaybolan kocaları yüzünden darmaduman olan kadın arkadaşlarını üstü kapalı anar. Ancak bu soruların cevaplarını bilmediğini itiraf eder ve bu cevapların sanatın insanları daha iyi hale getirdiği iddiası için çok önemli olduğunu ama onları bulmak için hiçbir sistematik girişimde bulunulmadığını ekler.

Araştırmasının bir diğer kusurlu yönü toplumsal sınıfla ilgilidir. Altmış deneğin neredeyse hepsi orta sınıftandı ve çoğu yüksek öğrenim görmüştü. Araştırma metninin bir ekinde, bu taraflı durumu nasıl telafi etmeye çalıştığını anlattı. İlk sorunun "Olağanüstü bir coşku duygusu hiç yaşadınız mı?" şeklinde olduğu başka bir anket hazırladı ve yüzlerce kopyayı Londra'daki bir işçi sınıfı mahallesindeki posta kutularına damgalı adresli zarflarla birlikte dağıttı. Sadece on bir tane zarf geri döndü, onunun cevabı olumsuzdu. Bu durum Laski'yi "okumamış, sıradan, birbirine bağlı kitlenin" değil de, sadece "eğitimli olanların" coşku deneyimi yaşadığını düşünmeye sevk etti. Kitabını okuduğu Victoria döneminin bir tıp otoritesi, azot oksidin "sıradan

insanlara" sadece mutluluk hissi verirken, "üstün zihinsel kapasiteye sahip kişilerin" evrenin geleceğine dair sırları ifşa ettiğini aktarıyordu; bu da Laski'nin esrimenin toplumsal sınıfa bağlı olduğuna duyduğu inancı pekiştirdi. Daha muhtemel bir açıklama, kişinin deneyimlerinin "olağanüstü coşku" tarifini hak ettiği iddiasında saklı olan kibrin derecesinin sınıfla bağlantılı olduğu yönündeydi. Laski'nin mektuplarını alanların birçoğu, tek başına onun dilinin zaten kendilerini otomatikman dışladığını hissetmiş olmalı. Aşkınlık ve evrensel bilgi iddiaları, açıkça kişinin kendisine önem atfetmesinin bir yoludur ve muhtemelen birinin deneyimlerine önemli bir anlam kazandırmanın bir yoludur, bunun zaten sosyal güvene ve ekonomik güce sahip olanlarda ortaya çıkması muhtemeldir. Bu şekilde bakıldığında, birinin sanatla ilgili esrik duygularını teşhir etmek, Bourdieu'nün analiz ettiği gibi, sanatın bölücü etkisini pekiştirmek olur. Laski'ye göre hipotezini test etmenin daha iyi bir yolu, hemşirelerin, sosyal hizmet uzmanlarının, ilköğretim okulu öğretmenlerinin ve özverili tutumlarıyla toplumun takdirini kazanan diğer meslek gruplarının sanatsal beğenilerini ve varsa coşku deneyimlerini sorularla keşfetmektir. Ne yazık ki Laski bunu yapmadı.

Esrime ve etkilerine ilişkin şüphelerini güçlendiren, araştırması açısından ilginç bir dipnotu, Bill Buford'un *Among the Thugs* [Haydutlar Arasında] adlı kitabı temin etmişti.[147] Laski, esrimenin tek başına yaşanan bir deneyim

147. Laski (1980) s. 153 ve Buford s. 88.

olduğu ve bir kalabalığın parçası olmanın coşkuyu ortadan kaldıracağı kanaatindeydi. Futbol holiganlarına hiç aşkın bir coşku duygusu tadıp tatmadıklarını sormak isterdi ve bunun için herhalde olumsuz cevaplar alırdı. Buford ise onu bu konuda düzeltebilirdi. Çünkü kitabında, Manchester United taraftarlarının çekirdek kadrosuyla uzaklara maç seyretmeye gittiğini ve toplu şiddete katıldığını anlatır. Yurtdışındayken, kaba taraftarlar burunlarından kıl aldırmaz, restoran masalarında kadınların üzerine işerler, dükkânları yağmalar, kasaları boşaltırlar. Buford bu şiddeti "aşkın" bulur ve "dinsel esrime" ile kıyaslar. "Bundan daha büyük bir heyecan bilmiyorum," der. "Mutlak tamlık deneyimi" kazandırır. Torino'da, taraftar grubu İtalyan bir delikanlıyı tekmeleyerek döver. "Hafif, yumuşak bir ses" çıkaran darbeler altında kıvranan oğlanı uzun uzun anlatır.

> *Çevresindeki herkes heyecanlanmıştı. Daha büyük, daha aşkın bir duygunun eşiğindeki bir heyecandı bu –en azından sevinçti, ama daha çok coşkuydu. Bu coşkuda yoğun bir enerji vardı. Bir çeşit heyecan hissetmemek imkânsızdı. Yakınımdaki biri onun mutlu olduğunu söyledi. Çok ama çok mutlu olduğunu, onu hiç bu kadar mutlu görmediğini söyledi.*

Esrime deneyiminin müteakip davranışı etkileyip etkilemediği sorusuna, Buford'un durumunda olumlu cevap verebilir. Torino'dan dönerken Marble Arch'a uğrar ve yürüyen merdivenlerden metro istasyonuna iner. Her ikisinin de elinde baston olan yaşlı bir çift birbirine yardım ediyordur.

"Onları zorla bir kenara, elimle yana doğru ittim. Yanlarından geçtim ve dönüp arkama baktım. "Defolun!" dedim. "Defolun sizi gidi moruk pislikler!" Buford sanatsal ruhu olan edebi bir kişidir, kalabalığın şiddetini anlatırken olayı estetikleştirir ve edebi-sanatsal bir deneyimin içine katar. Laski'nin tezinin bakış açısına göre kitabının odak noktası, beklemediği kadar tekinsiz bir şekilde, esrime ile kendi arzularının kölesi olma ve başkalarını küçümseme arasındaki ilişkiyi doğrular.

Bu genelde esrimeyi yok etse de, bir esrime deneyiminin, evrimsel bir deyişle, olumlu bir etkisinin olmasına izin verir. Esrime deneyimleri yaşamış olanların tarifleri, başkalarına yönelik nezaket ve sevgi duygularının baskın olduğu, Laski'nin "Ademvâri" olarak nitelendirdiği bir kategoriyi içerir.[148] Laski bu coşkuya dair anıların, insanlar arasındaki eşitliğin doğru olduğu fikrini açıkladığını düşünür. Ne hayvanlar dünyasında ne de insan toplumlarının davranışlarında bu fikre yol açan bir şeyin gözlemlenebildiğine dikkat çeker ve bu fikrin başka nerede doğmuş olabileceğini kestirmek de zordur. Yine de insan düşüncesinde yaygın olan bir fikir, bu ve sadece pek çok ütopyanın değil, Hıristiyanlık gibi büyük dinlerin de ayrılmaz bir parçasıdır.

Laski'nin önerisi doğru olabilir. Ancak eşitliğe duyulan sürgit inancın bazı antropologlarca benimsenen alternatif bir açıklaması da basitçe şöyledir: İnsanlık, tarihinin büyük bir kısmında avcı-toplayıcı topluluklar halinde yaşa-

148. Laski s. 258–61, 276–7, 296.

dı ve böyle bir duruma uygun düşünce alışkanlıkları geliştirdi. Avcı-toplayıcı topluluklar, topluluğun ortak çabasına dayanır, toplumsal paylaşımla hayatta kalır ve bünyesinde bireyci ayrışma barındıramaz. Bu düzenlemelerin sürdürülmesi için eşitlik inancı gereklidir. Laski'nin açıklaması pek makul görünmez, çünkü eşitlik inancının izlerini herhalde sadece bir azınlığın yaşadığı ve çoğunluğun pek de inanma ihtiyacı hissetmediği düşsel coşkularda ararken, antropolojik açıklama bu izleri bütün topluluklar tarafından benimsenen ve hayatta kalmak için çok önemli olan pratiklerde arar. Ancak bu özel tartışmanın doğruları ve yanlışlıkları ne olursa olsun, Laski'nin düşüncesinin gücü, kapsamı ve özgünlüğü ve temel meseleleri korkusuzca sorgulaması şüphe götürmez bir gerçektir. "Manevi" ve "coşkulu" bir deneyim olarak sanatsal deneyime ilişkin tüm izahlar onun savından etkilenmiştir. Laski bu tür izahları zararlı, aldatıcı ve kendi kendine hizmet eden izahlar olarak değerlendirerek öteden beri sanatın en yüksek ihtişamı diye görülüp saygı duyulan şeyleri bir kenara atmış olur.

Esasında onun analizi sanata değer verenlerle insanlara değer verenler arasındaki bir ayrıma dayanır. Onun yorumuna göre sanat, insanların ilgisini çekiyorsa iyidir, çekmiyorsa kötüdür. Daha önce belirttiğimiz gibi, sanatın kamusal mali destek almasını savunan savlar, insanların bundan yarar sağlayacağını varsayar ve bu varsayımla birlikte, nihayetinde sanatın kendisinden ziyade insanların önemli olduğu ima edilir. Ne var ki sanat eserlerini çevreleyen manevi hava bu varsayıma karşı işler. Bu hava, sanat

eserlerine sanki onlar taşınabilir birer tanrıymışçasına ilahi bir statü kazandırma ve bu eserlere kıyasla insanların vazgeçilebilir olduğunu benimseme eğilimindedir. Bu durum özellikle kriz zamanlarında belirginleşir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sırasında, ulusal sanat koleksiyonlarını düşman bombalarından korumak için ayrıntılı önlemler alındı. 1939'da, savaşın eli kulağında olduğu kesinleşince, Kenneth Clark başkanlığındaki Ulusal Galeri Mütevelli Heyeti, koleksiyonun tamamının Kanada'ya gönderilmesi gerektiğine karar verdi. Churchill'in müdahalesiyle bu plan değiştirildi ve resimler Galler'deki kayrak taşı madenlerine taşındı. Elbette sivil nüfusa benzer bir koruma sağlanamadı ve çok sayıda insan öldü.

Sanatseverler, bu yöntemi, insanların yerinin doldurulabileceğini, ama sanat eserleri için bunun mümkün olmadığını öne sürerek savunurlar herhalde. Fakat bu doğru değildir. Yeri doldurulamayanlar, insanlardır. Onlar, sanat eserleri kadar biricik bireylerdir. Dahası, insan sanat eseri yaratabilir, ama sanat eseri insan yaratamaz. Tehdit altındaki sanat eserlerinin nasıl ele alınması gerektiğine dair alternatif bir görüş, bu bölümün başında değindiğim 1857 tarihli tartışma sırasında öne sürüldü. Söz konusu tartışma, resimlerin hava kirliliğinden zarar görmemesi için ulusal koleksiyonun Trafalgar Meydanından Kensington'a taşınmasının gerekip gerekmediği hakkındaydı. Neil MacGregor'un aktardığına göre, Yüksek Mahkeme Hâkimi Coleridge, yoksulların oraya gitmesi daha zor olacağı için buna karşı çıktı:

Sonuç olarak, resimlerin şu anki konumlarında Kensington'dakinden kesinkes daha erken mahvolacağı kanıtlanabiliyorsa, ben buradan bununla bir şeye hükmedemeyeceğimi anlarım. Resimlerin varlığı serginin bir amacı değil, insanlara büyüleyici bir zevk vermenin bir yoludur... Bu arada eskiden beri kullanılan bir resim mahvolursa, bu resmin, satın alınmasındaki amaca layıkıyla hizmet etmediği veya ülke adına iyi bir netice hasıl etmediği söylenemez.[149]

1939 tarihli Mütevelli Heyeti farklı bir bakış açısı benimsedi. Onların gözünde sanat eserleri ne gözden çıkarılabilir şeylerdi ne de salt bir amaca giden araçlardı. Onlar zor zamanlar gelip çattığında insan yaşamından daha çok korunmaya değer, kıymetli ve kutsal şeylerdi. Bu tutum, Laski'nin ortaya koyduğu sanat tapınıcılığında saklı olan, insana göreceli hürmetsizliğin bir örneğiydi. Sanat yapıtlarını gelecek nesiller için korumak elbette basitçe sağduyulu ve sorumluluk bilinci taşıyan bir tutum gibi görünebilir. Ancak bu tutumun ima ettiği üzere sanatın insanlardan öncelikli hale getirilmesi, elbette onun kadar ürkünç olmasa da, Yahudi mahkûmlar infaz edilmeden önce, onların çaldığı yaylı dörtlülerden keyif alan toplama kampı komutanları vakasına benzer.

Laski'nin basit ayrımı, Yüksek Mahkeme Hâkimi Coleridge'in müdahalesiyle birlikte ele alındığında, bize

149. MacGregor s. 273.

sanatseverler arasında bir ayrım yapmanın yolunu sunar. Akılda tutmamız gereken soru, bir insanın sanat sevgisinin onun başka insanlara karşı tutumunu nasıl etkilediğidir. Öğretici bir örnek olarak John Paul Getty'i verebiliriz.[150] Hangi kıstasa başvurursak vuralım, Getty'nin tüm zamanların en cömert sanatseverlerinden ve sanatın en büyük hamilerinden biri olarak nitelenmesi uygun olur. "Sanatta bulunabilecek güzellik," der Getty, "insan uğraşının acınacak derece az sayıdaki gerçek ve kalıcı ürünlerinden biridir." Eski Yunan ve Roma mermerlerini, bronzları ve mozaikleri, Rönesans resimlerini, 16. yüzyıla ait İran halılarını ve 18. yüzyıla ait Fransız mobilyaları ve duvar halılarını toplamış Katolik zevkleri olan bir zattır. Genç bir kızın MÖ 4. yüzyıla ait meşhur dikili taşı da dâhil olmak üzere üç Elgin mermerine sahiptir. 1938'de Rembrandt'ın Marten Looten portresini satın aldı, 1962'de de Rembrandt'ın *Aziz Bartholomew* tablosu için yarım milyon dolar ödedi. Önceki yıl Rubens'in *Diana ve Perileri Avlanıyor* adlı resmini satın almıştı. Sonunda, o zamanki değeri 200 milyon dolar olan tüm koleksiyonunu Kaliforniya'da inşası 17 milyon dolara mal olan John Paul Getty Müzesine bağışladı.

Getty, otobiyografisiyle beraber başka kaynaklarda, sanatın ve insanların göreceli değerleri hakkındaki görüşlerine genişçe yer verdi. O, yalnızca sanat sevgisinin insanı kâmil bir insan haline getirebileceğine inanıyordu. Şöyle diyordu: "Bir barbarla kültürlü bir toplumun tam anlamıyla

150. Getty s. 173–4, 269–79.

gelişmiş bir üyesi olmak arasındaki fark, bireyin güzel sanata olan eğilimidir. Bireyin sanat sevgisi varsa o artık bir barbar değildir." Onun tahminine göre, halihazırda insan soyunun yarısı onun testinden geçemez. "Ne acıklıdır ki, herhangi bir caddede yürüyen insanların yüzde ellisi bu kritere göre barbar olarak sınıflandırılabilir... Yirminci yüzyılın barbarları, sanatı sevip değerini bilmediği sürece kültürlü ve medeni insanlara dönüştürülemez."

Getty'nin tahayyülünde barbarlar yalnızca kültürsüz değil, aynı zamanda çoğunlukla utanç verici derecede sosyal yardımlara bağımlı kimselerdi. Ödemesi gereken vergilerle ilgili serzenişleri ve hükümetin "fiyaskolara ve bedavacılara" boşa harcadığı paralar en gözde temaları arasındaydı. Hiçbir surette kendi çabalarıyla zengin olmuş biri değildi, babasının petrol işinden miras kalan yüklü bir servetin üstüne konmuştu. Öte yandan bu durum, onun genel olarak insanların kendileri için çaba sarf etmesi gerektiğine olan inancını azaltmadı. Servet onları olsa olsa bağımlı kılar ve kendine saygı duyarak inisiyatif alma becerisinden yoksun bırakırdı. Üretken olmayan kentsel kitleyle başa çıkmak için devlet yardımından daha iyi bir planın, onları uzak kırsal alanlara taşımak olduğunu ileri sürdü. "Barınak, arazi, temel aletler, tohumlar ve gübreler kendilerine tedarik edilecek. Ondan sonra, her bir güçlü bünye gibi kendi başının çaresine bakabilecekler." Ayrıca, kitlelerin sorumsuz üremelerini engellemek ve mümkünse sıfır nüfus artışı sağlamak için sıkı bir yasa hazırlanmalıydı. İnsanlardan çocuk sahibi olmadan önce devlet izni almaları istenecek ve bu izin ancak belirli şartlar sağlan-

dığı takdirde verilecekti; bu şartlar arasında her iki ebeveynin üretken bir çalışma hayatının tatmin edici siciline sahip olması da yer alacaktı. Mali yardıma muhtaç olma ihtimaline sahip herkesin ebeveynlik hakkı reddedilecekti. Resmi izinsiz hamile kalan kadınlar için zorunlu kürtaj yapılacaktı. Suç ve şiddete karşı mücadele etmek için daha katı tedbirler de getirilecekti. Getty rehabilitasyonu öne süren aydın ve liberal fikirlerle dalga geçiyor ve ölüm cezası da dâhil olmak üzere daha sert cezalar öneriyordu. "Bazı insanlar bir tek bu dilden anlarlar," diyordu.

Getty insani gelişme için önerdiği planının devlet desteği olmadan hayat geçirilemeyeceğini beyan etti. "Resmi makamlarca önemli araştırmalar" yapılarak öne sürdüğü doğrultuda acil durum planları hazırlandı. Muhtaç olanlara tahsis etmeyi amaçladığı geçim tarımı, kendi yaşam tarzı ile belirgin bir tezat oluşturuyordu. 1959 yılında, daha önce Sutherland Dükü ve Düşesine ait olan, Surrey'deki 72 odalı yaklaşık 3000 dönümlük bir Tudor malikânesini, Sutton Malikânesini satın aldı. Açılış partisinde 2500 kişi havyar, ıstakoz, çilek yedi, şampanya içti ve üç orkestranın çaldığı müzik eşliğinde dans etti.

Evet, Getty uç bir önektir, ama Laski'nin sanata değer verenlerle insanlara değer verenler arasında yaptığı ayrımı işe yarar şekilde aydınlatır. Onun dünya görüşüne göre sanat eserleri bariz üstündür. Aslına bakarsanız yalnızca sanat eserlerinin değerini bilen insanlar tam anlamıyla insan olarak nitelendirilebilir. Getty, insan yığınlarının hava bombardımanlarına maruz kaldığı bir durumda sanat eserlerinin ko-

runduğu bir politikayı kesinlikle desteklerdi. Sanat koleksiyonuna onun temsilci ya da dışsal ruhu gözüyle bakılabilir; bu ruh, ruhtan geleneksel olarak beklenen işlevi yerine getirerek manevi özünü saklıyordu, ama gerçekte bedeninde hapsolmamıştı. O, sanat eserlerinde saklı olan, ama onların sahibi olduğu için kendisine atfedilebilen manevi değerler merciiydi. Dolayısıyla bu, onu sadece amansız bir işadamı olarak görebilecek olanlara muzaffer bir cevaptı. Maneviyatının olduğunu, hem de çok pahalı miktarda olduğunu kanıtlıyordu.

İnsancıllaştıran bir etki olarak baktığımızda, Getty'nin sanat koleksiyonu, sahibini ne denli etkilediği düşünülünce, kuşkusuz bir fiyaskoydu. Bizim sanatın insanları iyileştirip iyileştirmediği konusundaki tartışmamıza onun katkısı olumsuzdur. Toplumsal görüşleriniz herhangi bir salon-bar faşistinkinden ayırt edilemiyorsa, iki Rembrandt ve bir Rubens tablosu edinmenizin pek bir anlamı kalmaz. Öte yandan, Getty'nin sanat eserlerinden oluşan temsilci bir ruh satın alması, sadece ona mahsus bir sapma değil, yaygın bir âdettir de. Sanat eserlerine ruhsal gücün muhafazası gözüyle bakılır ve bu gücün ona sahip ülkelere veya bireylere devredileceği varsayılır. Örneğin İngiliz Kraliyet Koleksiyonu, 7000 yağlı boya resim ve 500.000'den fazla baskı ve çizimden oluşur. Bunların, hükümdarın kişisel beğenisi için olduğu tam olarak söylenemez. Bunlar totem işlevi görür. Sahiplerinin ruhsal otoritesini sağlama alan, bir kasadaki kilitli külçeye benzerler. Eğer sanatın insanları gerçekten iyileştirdiğine inanılıyorsa atılması gereken aşikâr adım, bu hazineleri ülkedeki yerel sanat galerilerine

dağıtmak olacaktır. Ama bu olacak iş değildir. Gelenekçi insanlara göre, Ulusal Galerinin envanterini, insanların onları daha kolay görebileceği bölgelere dağıtmak, ülkenin ruhunu yerinden sökmeye benzer. Carol Duncan'ın işaret ettiği gibi, sanatın temsilci bir ruh olarak işlevi öylesine genel kabul görmüştür ki, 20. yüzyılda, Üçüncü Dünya kralları ve askeri despotları, Batının askeri ve ekonomik yardımlarının alıcıları olarak Batı değerlerine ve zenginliğine olan hürmetlerini göstermek için Batı tarzı sanat müzeleri inşa ettirmiştir. Örneğin 1975 yılında Filipinli diktatörün karısı Imelda Marcos, bir modern sanat müzesini, Uluslararası Para Fonunun Manila kentinde düzenlediği toplantı öncesi, birkaç hafta içinde hazır etti.[151]

Bu bölüm, sanatın insanları nasıl geliştirebileceğiyle ilgili çeşitli kuramları ve tatmin edici ölçüde kendini geliştirmiş insanın nasıl biri olabileceğine dair çeşitli görüşleri inceledi. Düşünce üretme ve yoksulların davranışlarını geliştirme suretiyle onların zenginlere karşı düşmanca hislerini törpüleme aracı olarak sanatın işlevini ele aldı. Sanatın bahşettiği faydalara dair kabul görmüş düşünceleri tartışmaya açan psikologların ve sanat eğitimcilerinin bulgularına yer verdi. Hıristiyan kardeşliğini teşvik eden Tolstoycu sanat anlayışının karşısına, sanatı özünde bölücü olarak gören antropolojik ve sosyolojik sanat tanımlarını koydu. Sanatın uygarlıkla bir tutulmasını ve bu tutumun desteklediği uygarlık kavramını sorguladı. Edebiyatın başkalarının ne hissettiğini anlamamı-

151. Duncan s. 139.

zı sağladığı yönündeki inanca yöneltilen itirazlara işaret etti. Çocuğun erken dönem gelişimi, sanat ve bilimsel düşünceye alternatifler arasında önerilen bağlantıları gözden geçirdi ve bunlara ilişkin şüpheleri dillendirdi. Şiiri oluşturan seslerin, ahlakı geliştirecek tarzda bilinç öncesi anıları canlandırdığı yönündeki inancın önündeki engellerin altını çizdi. Sanatla ilgili esrik ya da aşkın deneyimlerin yararlı olduğu yönündeki ortak kanıya karşı çıktı.

Bu bölümde tartışılan iddia ve teorilerin, sanatın insanları daha iyi biri haline getirdiğini iddia edenlerin izlediği çeşitli düşünce hatlarının adil ve kapsamlı bir özeti olduğunu düşünüyorum. Okuyucuların da anlamış olabileceği gibi, bu düşünce hatlarının hiçbiri detaylı bir incelemenin ürünüymüş gibi gelmiyor bana. Sanatsal deneyim davranışı nasıl etkiler, özgeciliği ve fiili yardımseverliği artırır mı azaltır mı, yahut böyle şeyleri etkiler mi, sanatsal beğeniden yoksunluk ile anti-sosyal davranış arasında bir ilinti var mıdır, en fedakâr işlerde ve görevlerde çalışanlar ne tür sanatsal deneyimler yaşar; bunlar ve benzeri sorular, açıkçası sanatın ne olduğunu, nasıl bir işlev yerine getirdiğini ve bir kültürde nasıl işlediğini anlamamızda hayati önem taşır ve şu an için cevap niyetine elimizde olanlarsa, gevşek ve temelsiz varsayımlar ve boş umutlardır. Bu alanda sistematik araştırma yapmanın zor olduğunu teslim etmek gerekir, ama bu imkânsız da değildir. Bourdieu ve Laski'nin çalışmalarında da olduğu gibi, bu araştırmaya girişilen durumlarda elde edilen sonuçlar, sanata maruz kalmanın insanı daha iyi biri yaptığı yönündeki yerleşik inancı desteklemez.

V. BÖLÜM
SANAT BİR DİN OLABİLİR Mİ?

Ona sahip olan kişi ya da kurumun maneviyatını tanıtan temsilci ruhlar olarak sanat eserine sahip olmak, sanatın dinle ilişkisi meselesini gündeme getirir. Bu mesele çok eskilere dayanır. Tarih öncesi sanatla şamanizmin bağlantısı, antropolojinin beylik konusudur. Tiyatro, müzik, heykel ve şiir dünya genelinde kaydedilen en eski zamanlardan beri dini ritüellere eşlik etmiştir. Şairleri Devletine sokmayan Platon bile, onların ilahi ilham aldığını düşünmüştür.[152]

Öte yandan, sanatın bir din ya da yedek din katına yükseltilmesi, ilk bölümde de belirttiğim gibi, 18. yüzyılın ortalarından daha eskiye gitmeyen çok yeni bir gelişmedir. O zamana kadar sanat, en iyi ihtimalle dinin hizmetçisiydi. Bu tutumun değiştiğini zarifçe gösteren şey, Milano'daki Dominikan Santa Maria Delle Grazie Manastırının yemekhanesinde bulunan, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* hazinesidir. Bu eser günümüzde Batı sanatının en kutsal kalıntılarından biridir. Küresel turizm için adeta bir hac yeri olan bu bölge, dinsel öneminden gayet bağımsız olarak kültürel bir hazine olarak değerlendirilmiştir. Yine de 17. yüzyılın ortaları gibi

152. Tillman s. 7–8.

yakın bir geçmişte, manastır makamları, yemekhaneye yeni bir geçit açmak için masa örtüsünün bir kısmını ve İsa'nın ayaklarını oradan alıp götürmüştür. Açıkçası bu, o zaman için anlamlıdır, çünkü keşişlerin yaşamları ve Tanrı'ya yaptıkları ibadetler, resimli bir duvardan çok daha önemli olmuştur ve gerekirse, dini bağlılığı güçlendirmek yerine hayranlık uyandırdığı takdirde, kilise tarafından haklı olarak put diye kınanıp Tanrı'nın şanına zerre halel getirmeksizin topyekûn yıkılabilir de. Ancak günümüzde, Leonardo'nun freskinin bu tür bir mimari tadilattan geçirilmesi, feci bir saygısızlık addedilir, çoğu sanatseverin gözünde önemli olmayan ya da çok az önem taşıyan Hıristiyanlığın Tanrı'sına karşı değil de, sanat dinine karşı bir hakaret sayılır.

Aydınlanmayla başlayan bu modern inanç sistemi, sanatın ve sanatçıların dini statüsü hakkında sayısız beyanatta bulunmuştur. Sözgelimi *Laocoön* (1820) şiirinde William Blake sözünü sakınmaz:

> *Şair, Ressam, Müzisyen, Mimar: Bunlardan biri olmayan*
> *Erkek veya Kadın Hıristiyan değildir...*
> *Eğer Sanat'a karşı dururlarsa, Babanı, Anneni, Evini ve*
> *Yurdunu terk etmelisiniz. İbadet Sanatı öğrenmektir.*
> *Övgüye değer olan Sanat yapmaktır...*
> *İsa, Havarileri ve Müritleri, bunların hepsi Sanatçıydı...*
> *Sanat Hayat Ağacıdır.*
> *Bilim ise Ölüm Ağacı.*

Sanatı dine dönüştürmek, geleneksel ahlaktan farklı olarak, daha yüksek bir sanat ahlakı olduğu varsayımını be-

raberinde getirir. "Beğeni," der John Ruskin, "yalnızca bir ahlakın parçası ve göstergesi değildir: YEGÂNE ahlaktır." Bu sava birçok açıdan karşı çıkılabilir. Cinayet ve tecavüzü, diyelim beğeni sapması diye sınıflandırmak elbette yetersiz olacaktır; öte yandan eğer beğeni tek ahlaksa, onları sınıflandırmak için de başka bir yol olmayacaktır. İkincisi; bencillikten uzak ve masum bir hayat süren kişilerin, Ruskin'in kişisel estetik standartlarına göre düşük beğeniye sahip olsalar bile elbette ahlaklı olarak nitelendirilmesi gerekir. Ne var ki Ruskin, kendi estetik ölçütlerini salt kişisel ölçütler saymaz. Onların dini hakikatlerin yetkinliğine sahip olduğunu düşünür ve bunu şöyle izah eder:

> *Ancak şöyle karşı çıkabilir veya düşünebilirsiniz: "Dış süsleme, resim, heykel, mobilya veya mimarlık beğenisi ahlaki bir vasıf mıdır?" Evet, kesinlikle, eğer doğru oluşup gelişmiş bir beğeniyse. Herhangi bir resmi veya heykeli beğenmek ahlaki bir vasıf değildir, iyi olanları beğenmek ahlaki bir vasıftır. İşte burada tekrar "iyi" kelimesini tanımlamamız gerekir. Benim "iyi"den kastım zekice, bilgili ya da yapılması zor olan değildir. Örneğin zarlar üzerine tartışan sarhoşları gösteren bir Teniers resmini ele alalım. Bu kesinkes zekice bir resimdir, öyle ki kendi türünde bir eşi benzeri daha yoktur; aynı zamanda basbayağı adi ve habis bir resimdir. Aşağılık bir şey üzerine uzun uzadıya düşünmekten alınan zevkin bir ifadesidir ve bu zevk, "terbiyesiz" veya "ahlaksız" bir niteliktir. Kelimenin en derin anlamıyla "kötü bir zevktir" bu; iblislerin zevki. Öte yandan, Titian'ın, bir Yunan heykelinin, bir Yunan madalyonunun*

veya bir Turner manzarasının resmi, iyi ve mükemmel bir şeyin sürekli tefekkür edilmesinden alınan zevki ifade eder. İşte bu tamamen ahlaki bir niteliktir –meleklerin zevkidir... Demek ki neyi beğeniyorsak oyuzdur ve beğeniyi öğretmek kaçınılmaz olarak karakteri oluşturmaktır.[153]

Ruskin'in beğendiği Avrupa sanatı örneklerinin meleklerin zevkini yansıttığı yönündeki inancı, günümüzde olsa olsa tuhaf karşılanır. Fakat sanatın dinsel statüsü, çağdaş düşüncede hâlâ güçlü bir unsurdur. Jacques Barzun'un[154] gözlemlediği gibi sanatçıların, eskiden dinsel figürlere atfedilen ilahi güçlerle donatıldığına dair yaygın bir kanı söz konusudur.[155] Antik dönem kâhinleri gibi onlardan "iddialı" ve esrarengiz olmaları beklenir. Onlar her zaman İncil peygamberleri gibi, "içinde bulundukları zamanın önünden" giderler.

20. yüzyılın başlarında soyut resmin gelişimi estetik bir hareket olduğu kadar dinsel bir hareketti de. Bu hareket pek çok kişi tarafından, sanatın dinin gizemini ve otoritesini devralmasında belirleyici bir adım olarak görüldü. Sanatın maddi dünyayı aşarak saf ideanın manevi dünyasına girdiği iddia edildi. Soyutlamanın öncüsü Kandinsky, 1910 yılında *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabını yazdı. Aynı yıl ilk soyut kompozisyonunu çizdi. Zikrettiğimiz kitabında Kan-

153. Ruskin s. xviii 436.

154. 1907-2012 tarihleri arasında yaşamış Fransız kökenli Amerikalı kültür tarihçisi, yazar –ed.n.

155. Barzun s. 33.

dinsky, sanatın soyut insanlığın "materyalizmin kâbusundan" kaçmasını sağlayacağını savunur. Kandinsky, elektronların keşfedilmesinin maddi dünyanın var olmadığını ve sonuçta bilimin "sendelediğini" kanıtladığı yolunda bir izlenime kapılmıştır. Soyut sanat onun yerini alacaktır. Soyut sanattaki her şekil ve renk, "kendine has bir ruhsal kokuya" sahiptir ve "onları hissedebilecek izleyicilerine, kelimelerin ötesindeki gizli duyguları" sunabilecek "ruhsal titreşimler" yaratma yoluyla işlevini yerine getirir. Kandinsky'ye göre, bunların davranış üzerinde iyileştirici bir etkisi olacaktı. "İntihar, cinayet, şiddet, adi ve değersiz düşünceler, nefret, düşmanlık, bencillik, kıskançlık, bağnaz vatanseverlik" ve diğer kötülükler, soyut sanatın arındırıcı gücü karşısında yok olup gidecek ve onların yerini "yüce düşünceler, sevgi, özveri" ve "başkalarının başarısından duyulan sevinç" alacaktı.[156] Ressam arkadaşı Piet Mondrian, heykeltıraş Constantin Brancusi ve şair W. B. Yeats gibi Kandinsky de kısmen, "ebedi hakikatle eşanlamlı" bulduğu Hindistan'dan türemiş gizli batıl inançlardan oluşan teosofiye yönelmişti. Aynı zamanda bu inancın en ateşli tebliğcisi Madame Blavatsky'nin hayranıydı. Soyut sanatın dünyayı değiştirecek dinsel bir güç olduğu yolundaki inancı tamamen halis bir inançtı. İnsanlığın "büyük bir maneviyat döneminin" eşiğine geldiği düşüncesinden sevinç duyuyordu. Ancak Birinci Dünya Savaşının çok değil dört yıl uzakta olduğu göz önüne

156. Kandinsky s. 24, 32, 44, 65–8, 74, 77. Ayrıca bkz. Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (3. Baskı), çev. Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2015.

alındığında, kâhinlik kabiliyetinin, "21. yüzyılda dünyanın cennet olacağını" öngören Madame Blavatsky'ninkinden daha güvenilir olmadığı açıktır.

Robert Hughes'un[157] vurguladığı gibi Kandinsky'nin büyülü mantosu Soyut Dışavurumcuların üzerine düştü.[158] Jackson Pollock, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabın bir nüshasını aldı ve daha iddialı soyut dışavurumcular, Kandinsky'le benzer şekilde, adeta dünya dinlerinin kurucularıymış gibi konuşmaya başladılar. Sözgelimi Clyfford Still (1904-80) şunu iddia ediyordu: "Kendi potansiyelini ve etkilerini anlayabilen bir zihnin ve çalışmanın ürünü olan tek bir fırça darbesinin bile, insanlığa, yirminci yüzyıldaki mazeret ve boyun eğme araçlarıyla kaybettiği özgürlüğü yeniden kazandırabileceğini gösterdim."

Carol Duncan ve Linda Nochlin gibi feminist eleştirmenler, modern sanatın maddeye karşı mücadelesini açıkçası farklı bir bakış açısıyla ele aldı.[159] Soyut dünyaya kahramanca ilerlemenin yörüngesini ve bunun dinsel havaya bürünmüş otoritesini hususen eril bir olgu olarak yorumladılar. Modern sanat müzesi, Duncan'a göre, "eril aşkınlığın bir ritüeli" idi. O, anahtar niteliğindeki iki modern yapıtı, Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* ve Willem de Kooning'in *Kadın I* tablolarını, göze batacak şekilde deforme olmuş kadın figürleriyle yüksek kültürün eril mülkiyetini yerli yerince

157. 1938-2012 tarihleri arasında yaşamış Avustralya doğumlu sanat eleştirmeni, yazar, yapımcı –ed.n.

158. Hughes s. 313, 316.

159. Korsmayer s. 115, 314.

yansıtan eserler olarak yorumladı. Kilisenin eril din adamlığının yüzyıllar boyu Tanrı'nın eril mülkiyetini vaaz ettiği hesaba katılırsa, bunun sanat dininin girmesinin pekâlâ beklenebileceği bir istikamet olduğu anlaşılır.

Yerini aldığı eski dinler gibi, sanat dini de üstünlük iddia eder. Kendisini maneviyatın gerçek ve benzersiz haznesi olarak görür ve kendisiyle kıyaslayarak sıradan hayatı ve sıradan insanları değersiz bulur. Bloomsbury esteti Clive Bell'in vurguladığı gibi, sanat kendini "bir din olarak" öne sürer ve "modern zihin onunla yaşayacağı bir ilham bulmak için" sanata yönelir. Bununla birlikte, sanat birçok açıdan diğer dinlerden farklıdır. Hıristiyanlıktan farklı olarak eşitlikçi değildir: "Bütün sanatçılar aristokrattır," der Bell, "çünkü hiçbir sanatçı insanların eşit olduğuna sahiden inanmaz." Sanat aynı zamanda kendini ahlakla kayıtlı tutmaz, sanatçılar alışıldık toplumsal davranış kurallarından azadedir. "Bütün sanatlar anarşisttir, sanatı ciddiye almak demek, toplumun onlar sayesinde var olduğu yerleşik gelenek, görenek ve ilkeleri ciddiye almamak demektir." Bell'e göre bu hususlar sanatın aşkın dürtüsünü güçlendirir:

> *Sanatçılar neden insanlığın kaderi konusunda kaygı duysunlar ki? Sanat kendini haklı çıkarmazsa da estetik coşku çıkarır. Bu coşkunun geleceğin erdemli ve mücadeleci sanatçılar kuşağı tarafından hissedilip hissedilmeyeceği tamamen bir spekülasyon meselesidir. Coşkunun kendisi yeterlidir.*[160]

160. Bell s. 241–2, 247.

İnsanlığın kaderini umursamamayı yedeğinde taşıyan sanat tapınıcılığının en belirgin örneği elbette Adolf Hitler'dir. Sanatseverler öteden beri onu sadece yoz beğenileri olan acemi bir ressam olarak görüp kale almamıştır, ama Frederic Spotts'un *Hitler and the Power of Aesthetics* [Hitler ve Estetiğin Gücü][161] adlı kitabı bu yaklaşımın doğru olmadığını gösterir. Spotts, Hitler'in müzik, resim, heykel ve mimariye derin ve ciddi bir ilgi duyduğunu şüpheye mahal bırakmayacak şekilde ortaya koyar. Sanat tapınıcılığını insanın en yüce arzusu olarak gören Romantik geleneğin varisi, 1907'de ressam olmak için evden ayrılır ve Viyana Güzel Sanatlar Akademisi tarafından geri çevrildiğinde şaşkına döner. Özverili bir adanışla, Viyana manzaralarını resmedip satarak kıt kanaat geçinir; haftada beş veya altı resim yapar, bazen yemek karşılığında bir resmini verir; kafelerde, ucuz konaklama evlerinde ve evsizlere tahsis edilmiş barınaklarda uyur. Tamamen kendi kendini yetiştirip usta bir sulu boya ressamı haline gelir ve ara sıra siparişler alarak mütevazı bir gelir elde eder.

Ancak asıl ustalaştığı alan sanat hamiliği olmuştur. Siyasi çabanın nihai amacının sanatsal bir başarı olması gerektiğine inanır ve gelmiş geçmiş en büyük kültür devletini kurmayı hayal eder. "İstemeye istemeye politikacı oldum," der. Kendine kalsaydı "ressam veya düşünür" olacaktır. Kültürel meselelere yönelik tutkulu ilgisi ve savaşla pek alakadar olmaması, generallerini ümitsizliğe sevk eder.

161. Spotts, özellikle xi, 11–17.

Goebbels, Stalingrad seferinin zirve noktasında, Doğu Prusya'daki Rastenberg askeri karargâhında onu ziyaret ettiğinde, Hitler konuşmasına Bruckner'in senfonilerinden aldığı zevkten bahsederek başlayıp Kant, Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefelerini karşılaştırarak noktayı koyar. Sanata ilgi duymak onun saygısını kazanmak için çok önemlidir. Goebbels, oyunlar ve bir de roman yazmıştır; Alfred Rosenberg mimarlık okumuştur; Goering ise bir sanat koleksiyoncudur.

Yunan klasik sanatının ateşli bir hayranı olan Hitler 18. yüzyıl sanat tarihçisi ve Neo-Klasisizmin kurucu J. J. Winckelmann ile benzer görüşleri paylaşıyordu.[162] Yunanların, "fiziksel güzellik" ile "asil ruhu" birleştirdiğini belirtti. Elindeki en değerli eser, bir Yunan bronz heykelinin 2. yüzyıl Roma mermerinden replikasının günümüze kadar ulaşan en iyi kopyası olan Myron'un *Discobolus* heykeliydi. Spotts'un işaret ettiği gibi, modernist sanattan pek hoşlanmadığı bilinen Hitler, zamanının çoğu eleştirmeniyle ve kamuoyunun ezici çoğunluğuyla hemfikirdi. Modernist sanat, Londra ve New York'tan St. Petersburg ve Budapeşte'ye kadar her yerde nefret uyandırmıştı. Hitler modernist sanata karşıydı, çünkü haklı olarak onun seçkinci olduğuna ve büyük halkın kitleleri için bir anlam ifade etmediğine inanıyordu. 1937'de Münih'te açtığı "Yoz Sanat" sergisi, sergilenen modern sanat eserlerini ucube gösterisi olarak değerlendiren alaycı kalabalık tarafından ziyaret edildi.

162. Spotts s. 20.

Neşeyle Kuvvetlenme [Kraft durch Freude][163] kampanyasının amaçlarından biri kültürü kitlelere ulaştırmaktı. Müzik festivalleri, gezici sanat sergileri ve ücretsiz konserler onun uygarlaştırma misyonunun bir parçasıydı. Muazzam cömertliği, stüdyolar ve evlerin yanı sıra sanatçılar için komisyonlar, bağışlar, ödüller, burslar ve vergi indirimlerini finanse etti.[164] "Sanatçılarım prensler gibi yaşamalı ve tavan aralarında oturmak zorunda kalmamalı," diyordu. Bu bağışlar için gereken milyonlarca mark, kısmen, otobiyografisi *Kavgam* kitabının telif gelirinden, kısmen de üzerinde Hitler'in resmi bulunan her posta pulundan alınan özel bir vergiden karşılandı.

[Hitler,] Savaş sırasında Almanya'nın tiyatrolarının, müzelerinin ve diğer kültürel mekânlarının her zamanki gibi açık olması konusunda ısrar etti. Büyük orkestralar ve opera binaları olağanüstü performanslar sunmaya sonuna kadar vermeye etti. Görünüşe bakılırsa sanat, ölüm korkusunun üstesinden gelmeye yardım ediyordu ve belki de Hitler'in istediği şey de buydu. "Sanat," diyordu, "halkın en büyük dayanağıdır, çünkü halkı o günün önemsiz kaygılarından sıyırır ve her şeyden önce bireysel dertlerin o kadar önemli olmadığını halka gösterir." Onun bu görüşü savaşın son günlerinde Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından icra edilen bir konserde yaşanan ve bize de Spotts'un aktardığı garip bir olayla doğrulanmış görünüyor. Açıkçası, konser

163. Spotts s. 36.
164. Spotts s. 79.

programının Bruckner'ın Dördüncü Senfonisi'ni içermesiyle birlikte, Üçüncü Reich'ın son evresinin geldiğine dair bir kanaat oluştu.[165] 13 Nisan tarihli konser zikrettiğimiz senfoniyi içeriyordu ve konserden sonra Hitler Gençliği örgütünün üniformalı üyeleri, çıkış kapılarında dinleyicilere ücretsiz siyanür kapsülleri dağıttı.

Spotts, Hitler'in sanatsal değerlere sıkı sıkıya bağlılığının siyasi hayatının başından itibaren aşikâr olduğunu vurgular. 1933'te şansölye olduktan sonra inşa ettiği ilk bina devasa bir sanat galerisiydi. Almanya, yıkıcı bir savaş ve enflasyondan sonra belini doğrultmak için mücadele ederken bile, Hitler kamuya ait büyük miktarda paranın kültüre harcanmasının doğru olduğunda ısrar ediyordu. Almanya'nın her yerinde faaliyet gösterecek yeni opera evleri, tiyatrolar ve kütüphaneler inşa ettirmeyi planlamıştı. Doğduğu yer olan Linz, dünyadaki en büyük sanat koleksiyonuna sahipti. Orduları 1940'ta Avrupa'yı ele geçirirken, Hitler mağlupların ulusal koleksiyonlarını yağmaladı ve Yahudi koleksiyoncuların, özellikle de Rothschildların ve ayrıca Polonya, Çekoslovakya ve Fransa'nın da ulusal koleksiyonlarının sanat eserlerine el koydu. Bu vurgunun yanında Getty koleksiyonu devede kulak kalır. Ne ganimetler yağmalamıştı neler: On beş adet Rembrandt, yirmi üç adet Brueghel, iki adet Vermeer, on beş adet Canaletto, on beş adet Tintoretto, sekiz adet Tiepolo, dört adet Titian ve bir adet Leonardo –Kracow'dan *Kakımlı Kadın* tablosu. Bütün

165. Spotts s. 87.

bunlar Linz galerisine gidecekti. Bu, Spotts'un da belirttiği gibi, o tarihte sanat koleksiyonculuğu adına yapılmış en büyük atılımdı.

Müziğe olan tutkusu da aynı ölçüde yoğundu. Wagner operasına olan düşkünlüğü, on iki yaşında ilk gittiği opera olan *Lohengrin* ile başladı. Çocukluk arkadaşı Kubizek, Wagner'in müziğinin Hitler'i nasıl mest ettiğini, onu nasıl "mistik düşsel bir dünyaya kaçırdığını" anlatır. Bu bağlılığı bariz dindarca bir bağlılıktı. Wagner'in operalarının "kutsal" olduğunu, insanı "daha temiz bir havaya" çıkardığını söylerdi. Wagner'in besteleriyle ilgili ayrıntılı bilgiye sahipti ve Spotts'un tahminine göre, yaşamı boyunca *Tristan und Isolde* [Tristan ve İsolde] ve *Die Meistersinger*'i [Nürnberg'in Usta Şarkıcıları] onlarca kez dinlemişti. Winifred Wagner ve çocuklarıyla yakın bir ilişki geliştirdi ve Nazi kültürünün en büyük festivallerinden olan ve festival boyunca şehrin gamalı haçlarla donatıldığı Bayreuth Festivaline yıllık yolculuklar yaptı. Ayrıca Puccini ve Verdi'ye hayrandı ve gelirleri ne olursa olsun, herkesin ayağına operayı götürmenin modern devletin bir görevi olduğuna inanıyordu. "Operayı aristokrat ve burjuva karakterden arındırmak" kültürel hedeflerinden biriydi. Operayı senfoniye tercih etmesine rağmen, Beethoven ile aynı mertebede gördüğü Bruckner'e coşku dolu bir ilgi geliştirmişti.

Mimaride neo-klasik tarzı beğendi. Sadeliğinin, gücünün ve ciddiyetinin, ideolojisinin temel noktalarını temsil ettiğini söylüyordu. Planladığı binaların "ebedi değerinden" ve "zamanı aşan anlamından" bahsetmekten hoşla-

nıyordu. Mimarı Speer, bin yıl ayakta kalacak ve son evrelerinde klasik kalıntılara benzeyecek yapılar hayal ediyordu. Spotts, Hitler'in mimari bilgisinin doğruluğunun ve kapsamının fevkalade olduğunu belirtir. Yakın tanıdıkları, onun dünyadaki her önemli binanın ebatlarını ve temel planını adamakıllı bildiğini iddia ediyordu. Speer ile birlikte, büyük Alman şehirlerinin hepsini yeniden tasarladı, görkemli yeni planlar hazırladı ve tetkik edip düzeltmekten hiç yorulmadığı modeller inşa etti. Linz, Avrupa kültürünün şehri olacaktı. Mimari modelini sığınağına nakletti ve Üçüncü Reich parçalanırken saatlerini o modele bakarak geçirdi.

Sanata adeta tapınmak beraberinde insanları gözden çıkarılabilir kıldı. Hitler, müttefiklerin Alman şehirlerine yaptığı bombardımanları hoş karşıladı, çünkü onların kendi tasarımlarının önünü açtığını düşünüyordu.[166] 1942 yılının Ağustos ayında Köln'e yapılan büyük saldırıdan sonra Goebbels, onu bir şehir haritası üzerinde çalışırken buldu. Hitler ona yıkılan sokakların zaten yıkılmak zorunda olduğunu ifşa etmişti. 1943'te Düsseldorf, Dortmund ve Wuppertal'a ciddi hasarlar veren ve Barmen şehrini yerle bir eden Ruhr bölgesine yapılan ağır saldırıdan sonra, bu şehirlerin "estetik açıdan çekici olmadığını" ve yeniden inşa edilmeleri gerektiğini beyan etti. Güzellik insanlardan daha önemliydi. 1943 yılının Kasım ayında Alman strateji planını değiştirip Floransa'ya saldırılmaması emrini verdi. "Floransa yıkılamayacak kadar güzel bir şehir," diyordu. Buna kar-

166. Spotts s. 118 ve 384.

şılık, "Kiev, Moskova ve Petersburg'u yerle yeksan etmekte bir beis görmüyorum... Rusyayla karşılaştırıldığında, Polonya bile kültürlü bir ülke sayılır." Aynı estetik ölçütlere insanları değerlendirirken de başvurdu. Sanat ve onu üretenler el üstünde tutulmalıydı. "Gerçekten üstün dâhiler," diyordu, "normal insanlar için endişe duymamalıdır." Zira onların yüksek misyonu her türlü zulmü aklıyordu. Onlarla kıyaslandığında, sıradan insanlar sadece "gezegenin bakterileri"ydi.[167]

Hitler'in sanata tapınmasında mündemiç olan insanları hor görme, Yahudi soykırımındaki insanlıkdışı zulmün 20. yüzyıl Almanya'sı gibi kültürel açıdan zengin bir ülkede nasıl meydana geldiğini anlamayı kısmen kolaylaştırır. Bu felaket üzerine yapılmış klasik bir çalışma, George Steiner'in *Mavi Sakal'ın Şatosu'nda* adlı kitabıdır. Bu, bir ikilem içinde yazılmış bir kitaptır ve bunun sonucu olarak içinde derin çelişkiler barındırır. Zira Steiner, Batı sanatının "eşsiz insani yaratıcılığını" yüceltmeye pek heveslidir. Gelgelelim sınamadan geçirildiğinde, bunun en hafif tabirle işe yaramaz olduğunun ortaya çıktığını kabul etmek zorunda kalır. "Beşeri bilimlerin insancıllaştığı" yolundaki aksiyom, Yahudi soykırımı sonrasında artık geçerliliğini yitirmiştir. Şimdi biliyoruz ki, estetik duyarlılık, sistematik şeytani zulümle pekâlâ bir arada olabilir:

> *Aydınların ve Avrupa uygarlığına özgü kurumların oldukça büyük bir kesimi –yazın, akademi, gösteri sanat-*

167. Spotts s. 119.

ları– bu insanlık dışılığı değişik derecelerde iyi karşıladılar. Hemen yakındaki Duchau dünyasında olup bitenler, Beethoven'in Münih'te oda müziği olarak çalınan o büyük kış döngüsü bestesini hiç etkilemedi. İnsan kasapları, ellerinde rehber kitaplarıyla saygılı bir hava içinde dolaşırlarken, müze duvarlarından hiçbir tuvalin kopup yere düştüğü görülmedi... Ayrıca şunu da biliyoruz ki –üstelik bu, başından sonuna belgelenmiş ama akılcı bir ruhbilimin içine hiçbir biçimde yerleştirilememiş bir bilgidir– okuryazarların tepkisinin, estetik duygusunun açıkça ortada olan nitelikleri, aynı bireyin içinde barbarca, sadistçe siyasal davranışlarla yan yana bulunabilir. Doğu Avrupa'da "nihai çözüm"ü uygulayan Hans Frank gibi adamlar, çok hevesli Bach ve Mozart uzmanları, bazı durumlarda da icracılarıydı. İşkencecileri ve fırınlarda çalışanları yöneten bürokrasi elemanları hakkında da, bu kişilerin Goethe'yle ilgili bilgiler edinmiş, Rilke'yi seven kişiler olduklarını biliyoruz.[168]

İnsanlıkdışı kötülükleri önlemek adına pek de çaba sarf etmiyorsa neden kültürü geliştirip yaymak için elimizden geleni yapalım diye sorar Steiner. Büyük resim ve müzik akımları totaliter rejimlerde yeşermiştir ve bu da kültürün her zaman "elitizmi barındırdığını" gösterir. Kültürün yol açtığı yükselme ve aşkınlık, esasen sorumluluk duygusun-

168. Steiner s. 73 ve 90. Ayrıca bkz. George Steiner, *Mavi Sakal'ın Şatosu'nda*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 55 ve 67.

dan uzak değil midir? Sanatın yüce bir değer olduğuna inananlar, gerçekte "napalm bombası atanlarla" danışıklı dövüş içindedir, çünkü onlar gözlerini başka tarafa çevirip kendi içlerinde tarafsız bir üzüntü ya da tarihsel görecelik duruşu geliştirirler. Ayrıca Batı kültürünün düşünülen ve söylenenlerin en iyisini temsil ettiği varsayımı, diğer kültürleri üstü örtük şekilde değersizleştirir. Bu bizim imparatorluk sonrası dünyamızda "ırkçı bir saçmalıktan" başka bir şey değildir.

Öte yandan Steiner, kendinden emin bir halde Batı kültürüne karşı atağa geçtikten sonra geri çekilmeye başlar. "Pişmanlık histerisiyle" Yahudi soykırımından Batı kültürünü sorumlu tutsak da, Batı kültürünün en iyi kültür olduğunda ısrar eder. "Felsefe, bilim ve şiir gücünün en açık görülen merkezleri Akdeniz'in, Kuzey Avrupa'nın, Anglosaksonların ırksal ve coğrafi ekseni üzerinde yer almaktadır." Bunun daha sağlıklı zihinler ortaya çıkaran yüksek protein seviyesiyle beslenme ve iklimden kaynaklanıyor olabileceğini zanneder. Yalnız sebep ne olursa olsun:

> *Şunlar, zaten bilinen şeyler olarak karşımızda durmaktadır ya da durmaları gerekir: Platon'un dünyası, Şamanların dünyası değildir; Galilei'nin ve Newton'ın fiziği, insan gerçekliğinin önemli bir kesimini, insan zihni için anlaşılır kılmıştır; Mozart'ın buluşları –var olan başka düşlerin anımsanmasıyla ağırlaşmış olarak hareket eden– tamtamların ve Java çanlarının ötesine geçmiştir.*[169]

169. *A.g.e.*, s. 56.

Batılı olmayan tüm müzikleri "tamtamlar ve Java çanları" diye çöpe atan retorik el çabukluğu, Batılı olmayan kültürleri değersizleştirmenin ırkçı bir saçmalık olduğu görüşüyle pek uyuşmaz. Kayıp zemini yeniden işgal etmeye çalışan Steiner, Batının işlediği acımasızlıklar hakkında duyduğu pişmanlığın bizzat kendisinin ırksal ve kültürel üstünlüğümüzün bir kanıtı olduğunu savunur. "Başka hangi ırklar, bir zamanlar köleleştirdiklerine pişmanlık içinde yüzlerini dönmüştür; başka hangi uygarlıklar, kendi geçmişlerinin parlak başarılarını ahlaksal açıdan suçlamıştır?" Bu retorik sorular, nasıl ki kültürde son derece iyiysek, pişmanlık duymakta da aynı ölçüde iyi olduğumuzu bariz ima eder. Ancak bu soruları cevaplandırmak zordur ve bunun nedenlerinden biri şudur: Batı diğer kültürleri öylesine başarılı bir şekilde yok oluşun eşiğine getirmiştir (örneğin Kuzey ve Güney Amerika Kızılderilileri ve Avustralyalı Aborjinleri) veya bilfiil yok etmiştir ki (örneğin yerli Tazmanyalılar ve Cape Hottentotlar), şimdi onların da üzüntü duymakta bizim kadar iyi olup olmadıklarını söyleyemeyiz. Her halükârda, gaddarlıklar işlesek de sonradan nedamet getiriyoruz savı, kültürel üstünlük iddiası gibi sağlam bir temele dayanmaz. Dahası, Batı kültürünün hazinelerine en çok dalanların bile, Holokost sonrasında Steiner'in tahayyül ettiği kadar pişmanlık duyduğu belli değildir. Nitekim John Drummond[170] *Tainted by Experience: A Life in the Arts*

170. 1934-2006 yılları arasında yaşamış ve uzun yıllar BBC'de görev yapmış sanat yönetmeni, yapımcı –ed.n.

[Tecrübeyle Sabit: Sanatla Geçen Bir Hayat] adlı hatıratında, 1963'te Wagner'in *Götterdämmerung* [Tanrıların Alacakaranlığı] operasının Viyana'da Georg Solti tarafından Decca kaydının yapılmasına dair bir BBC belgeselini nasıl çektiğini anlatır. Bu iş Solti'yi Viyana Filarmoni Orkestrasının üyeleriyle yakın temasa sokmuştur.

> *Orkestrada Yahudi karşıtlığı revaçtaydı... O [Solti] daha sonra* Ring *ve diğer opera kayıtlarından dolayı Gesellschaft der Musikfreunde Altın Madalyasını aldığında, orkestra komitesinin profesörlerinden hiçbiri ödül törenine gelmedi. Her biri bir bahane uydurdu –ders verecekmiş, seyahate gidecekmiş ya da öncelikli başka işleri varmış falan filan. Sunum gününün sabahında Solti'ye Imperial Hotel'deki odasında bir telefon geldi ve telefondaki kadın sesi şunu dedi: "Sen pis bir Macar Yahudisi olduğun için onlar gelmiyorlar." Solti ödülü aldıktan sonra koridorda yürürken, orkestra müdürü Ernst Vobisch'in ofis kapısının açık olduğunu gördü; törene gelmeyen komite üyelerinin hepsi orada oturmuş kahve içiyordu. Viyana hiç değişmez.*[171]

Eğer Batı kültürü Steiner'in iddia ettiği etkiyi gerçekten yaratmış olsaydı, o zaman burada, bu kültürün tam merkezinde, söz konusu kültürü günbegün mükemmelleştirmeye kendini adamış yetenekli icracıların arasında, Yahudi soykırımının gerçekleştiği ve yirmi yıl içinde yarattığı dehşetin herkesin malûmu olduğu bir ülkede, şayet varsa pişmanlı-

171. Drummond s. 152.

ğın bir kanıtını bulmamız gerekirdi. Drummond'ın hikâyesi, tam tersine, nedamet getirilmemiş nefretin dinmeyip bilakis iltihaplandığını gösteriyor.

Yine de neticede Steiner kültür iddiasını ne onun varsayılan insancıllaştırıcı etkisine ne de pişmanlık beyanatlarına dayandırır. "Tamamen seküler bir temelde yapılan" kültür savunusunun –yani kültürümüzün dünyamızdaki etkilerini dikkate alan bir savunmanın– "merkezinde bir boşluk olması gerektiğine" inanır. Bir kültür teorisinin özü, onun görüşüne göre "dinsel" olmalıdır. Bu, kültürün Tanrı inancıyla ilgili olması gerektiği anlamına gelmez. Onun tutkusu, "ölümün banal demokrasisi"ni alt etmektir. Sanatçıdaki bu ölümsüzlük dürtüsü olmadan ve bizim içimizde buna karşılık gelen sanat eserlerinin üstlendiği ölümsüzlük duygusu olmadan "hakiki kültür" olamaz. Pindaros'un Üçüncü *Pythia Kasidesi*'nde yazdığı ve Steiner'in de alıntıladığı, sanatçının zihnindeki o "tanrısallık", "bundan böyle daha da yükselecek olan utku"ya duyulan açlıktır. Gelip geçiciliğe olan modern eğilimlerin –"happening" ideolojisi diye yazar Steiner, 1971'de–, kendi kendini yok eden sanat yapıtlarının yadırganması gerektiğine inanır. Eğer bu tür şeyler kültüre yerleşirse, o zaman "kültür kavramının özü bozulur." Gerçek sanat dinsel olmalıdır ve onu dinsel yapan şey de sanatsal yaratım aracılığıyla ölümsüzlüğe duyulan inançtır. İşte Steiner böyle düşünmektedir.

Bu savlar ikna edici değildir. Hiçbir sanat ölümsüz değildir ve aklı başında hiç kimse de sanatın ölümsüz olduğuna inanmaz. Ne insan ırkı, ne yaşadığımız gezegen ne de

ait olduğu güneş sistemi sonsuza dek yaşayacaktır. Jeolojik zamanın perspektifinden bakıldığında, herhangi bir sanat eserinin ömrü bir göz kırpması kadar kısadır. Bu pek de yeni bir bilgi değildir. Victoria dönemi insanları buna gayet alışıktı. Jeoloji, 19. yüzyılın başlarında düşünce ve hissiyatta devrim yarattı. Etkileri bilim camiasının çok ötesine yayıldı, yerleşik doğruları yıktı ve sıradan insanları, hem kendilerinin hem de zaman ve tarih diye düşündükleri her şeyin dünyanın hayal edilemeyecek kadar uzun tarihinde bir nokta nispetinde olduğunu idrak etmeye zorladı. Yeni bilimin manifestosu, Charles Lyell'in *Principles of Geology* [Jeolojinin İlkeleri] (1830-3) kitabıydı. Bu kitabında Lyell, mevcut dağ sıralarının, kıtaların ve denizlerin ortadan kalkacağı ve insanlığın varlığının her bir izinin silineceği bir zaman öngördü. Bu yeni gerçeklerse hızlı bir şekilde edebiyata sızdı. Tennyson'ın *In Memoriam* şiirinden H. G. Wells'in *Zaman Makinesi* romanına kadar yazarlar, insan da dâhil olmak üzere tüm canlı türlerinin soyunun tükeneceğini Victoria dönemi insanlarına sürekli hatırlatıyordu. 19. yüzyılın ortalarında, başka bir bilimsel gelişme daha kaydedildi. Entropi teorisi ve sonunda evrenin ısısının bitmesiyle birlikte öleceği, 1850'de termodinamiğin ikinci yasasını formüle eden Alman fizikçi Rudolf Clausius tarafından ortaya atıldı.

Steiner bu gelişmeleri nasıl görmezden geldi? "Ölümsüzlük" hakkındaki konuşması, neredeyse iki yüzyıllık Batı düşüncesinin onu es geçtiğini gösteriyor. O bu abartılı söyleminde elbette yalnız da değil. Ölümsüzlük meselesi, sanat ve başka eğlencelerin hayranları tarafından muntazaman

ortaya atılır. Sözgelimi radyo, Arsenal futbol takımının 2003-2004 sezonundaki yenilmezlik payesiyle "ölümsüzler" kervanına katıldığını duyurdu. Steiner'i savunmak adına, onun gerçek sanatın "ölümsüz" olduğu iddiasında bu kelimeyi yalnızca banal ve kaba biçimde kullandığı ve ciddi bir anlam kastetmediği ileri sürülebilir. Ne var ki bunun böyle olmadığı gün gibi ortadadır. "Ölümsüzlüğün" gerçek sanatı dinsel kıldığı savı, böyle bir açıklamanın önünü keser. Din mefhumu bir kez ortaya atıldığında, eften püften ve mecazi olmayan, bilakis düz anlamda ve mutlak olan bir "ölümsüzlük" mânâsını beraberinde getirir. Dinde ölümsüz olmak, sonsuza dek Tanrı ile birlikte yaşamak demektir –dünya ve evren yok olup gittikten sonra bile. Bu inanç hakkında ne düşünürsek düşünelim, sanatın ölümsüzlüğünden Tanrı inancı olmaksızın bahsetmenin çocukça bir kendini kandırma olduğu açıktır.

Tartışmamız için daha da önemli olan husus, Steiner'in sanatın ölümsüzlüğüne ve tanrısallığına olan inancının, Hitler'in sanat tapınıcılığı altında yatan inançlara tehlikeli bir şekilde yakın olmasıdır. Bu elbette Steiner'in uzaktan Hitler'e benzediğini iddia etmek değildir. Böyle bir iddia saçma olurdu. Tek bu açıdan ifadelerinin benzerliği, Batıda sanatın değerinin zorunlu bir unsuru olarak kalıcılığa duyulan yaygın inancı işaret eder. Yine de bu benzerlik belirgindir. Hitler, sanat eserlerinin ölümsüz olduğu iddiasını canı gönülden kabul ederdi ve onun, sanatçı dehalarla kıyasladığında önemsiz kalan normal insanları "gezegenin bakterileri" diye sınıflandırması, ölümün "banal demokra-

sisi"ni aşan sanatçının şanına duyulan saygıyla pekâlâ uyuşur. Her iki tutum da sıradan insanları, özellikle de sanatla ilgisi olmayan ya da "düşük" zevkleri olan insanları değersiz görür. "Klasik okuryazarlık ürünleri, kitle pazarına sürülünce içi boşalmış ve sulandırılmış duruma gelir." Steiner kitlelerin değer verdiği sanat tarzının, sadece o kitleleri kötüleştirmeye hizmet ettiğini ileri sürer. "Duyarlı dokuları", kendilerini içine gömüldükleri popüler müziğin, yani "pop, halk müziği veya rock müziği"nin titreşimleriyle "duyarsızlaşır ya da azdırılır."[172]

Clive Bell ve Paul Getty örneklerinde gördüğümüz gibi, sanat dini mütemadiyen başka toplumlar hakkında bu aşağılayıcı görüşlere yol açar ve bu onu düzenli olarak diğer insanların bu aşağılayıcı tahminlerini benimsemektedir ve bu onu, Batı sanatının genellikle kendisiyle bir tuttuğu Hıristiyanlıktan ayıran olgudur. Hıristiyanlığın lanetlenmiş, pagan ve diğer önemsiz topluluklara karşı yerleşik hor görüsünü göz önüne aldığımızda bile, o kültürsüz, basit ve seviyesiz kimselere uygun bir din olmaya devam eder. Herkes Tanrı'nın mahkemesinde eşittir. Fakirler ve sıradan insanlar da güçlüler kadar lütfa mazhar olacaktır ve *Meryem'in Ezgisi*'nin bize hatırlattığı gibi, güçlüler tahtlarından indirilecek ve acizler ile ezilmişler yüceltilecektir.

Yoksul ve sıradan olanların her zaman güçlülerden daha fazla olduğu göz önüne alındığında, bu beyanatlar kaçınılmaz olarak gerçek dine yaygın bir cazibe kazandırır

172. Steiner s. 73–90.

ve onun insan aklı üzerindeki nüfuzunu güçlendiren başka faktörler de vardır. Evrimsel psikolog Robin Dunbar kısa süre önce bunları *The Human Story* [İnsanın Hikâyesi] kitabında sıraladı.[173] Din, dünyanın neden böyle olduğunu açıklayan metafizik bir şema sunarak takipçilerine bir bütünlük hissi aşılar. Din, takipçilerine yaşamın gariplikleri üzerinde kontrole sahip oldukları hissini –başka türlü bu denli güçlü sahip olamayacakları bu hissi– dua ve diğer ritüellerle verir. Din, toplumda nasıl davranmamız gerektiği hakkında kurallar (etik, ahlaki kurallar) vaaz eder ve onları dayatmak için doğaüstü tehditleri ve vaatleri kullanır. Sözde sanat dini bunların hiçbirini yapamaz.

Dinin güçlü yönleri, onun aynı zamanda her yerde görünür olmasını (*virtual ubiquity*) açıklar. Bilinen bütün insan toplulukları bir biçimde onu benimsemiştir. Faydaları zihinsel olduğu kadar bedensel de olabilir. Dunbar, organize bir dinin cemaatine üye olan insanların hastalıklara direnebildiklerine ve böyle bir cemaat desteğinden yoksun insanlara kıyasla hayatın zorluklarıyla daha kolay başa çıkabildiklerine ilişkin kanıtlar olduğunu belirtir. Oruç tutma ve toplu ilahi okuma gibi çeşitli dini vecibelerin beynin ağrı kesicisi olan endorfin salgısını tetiklediğini ve sonuçta bunun da bağışıklık sistemini daha aktif kıldığını, böylece vücudu hastalık ve yaralanmalara karşı dolaylı olarak koruduğunu düşünür. Kuşkusuz, gülmek ve koşmak gibi dinle ilgili olmayan diğer etkinlikler de

173. Dunbar s. 167–200.

endorfin salgısını tetikler ve müziğin "canlandırıcı" etkisi aynı kaynakla ilişkilendirilebilir. Dunbar, deneklerin müzik kasetleri dinledikleri ve belirli bir bölümde heyecan duyduklarını bildirdikleri bir deneyi anlatır. Heyecanın tarzı dinleyiciden dinleyiciye değişmekle birlikte her denek için bir günden diğerine oldukça tutarlıdır. Bununla birlikte, endorfin salgısını bloke eden bir nalokson iğnesi yapıldığında, kasetin bir sonraki çalınışında hiç heyecan hissetmezler. Bu da endorfinin müziğin "canlandırıcı" gücünde payı olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar. Bruckner'ın Dördüncü Senfonisi'nin çalınmasından sonra siyanür kapsülü için sıraya giren dinleyicilerde muhtemelen endorfin oranı yüksekti.

Öte yandan, diğer sanat dallarının –diyelim dans veya şiir uyaklarının– endorfin salgısı üretimini dinin yaptığı gibi tetiklediği saptansa bile, bu, sanatın dinin yerine geçmek için yeterli donanıma sahip olmadığı gerçeğini değiştirmez. Zira sanat ölümü alt edemediği gibi ebedi yaşam da sunamaz. Evreni açıklayamaz. Ahlak kuralları dayatamaz. Sonuç olarak, şöyle veya böyle her zaman nispeten yetersizdir. Hiç kimse sanat için ölmez veya öldürmez. Sanat intihar bombacılarına ilham vermez. Ne de din gibi, evrensel yardım, hayır işleri ve fedakârlık içeren yüzyıllık bir geleneğe sahiptir. Aslına bakarsanız bir din olarak sanat sadece putperestçe bir sahtekârlıktır. Bu sözlerin, dini inancı olmayan biri tarafından sarf edildiğini ve sadece durumu tarafsız olarak görme çabasının bir sonucu olduğunu da belirtmeliyim belki de.

Sanat tapınıcılığının aşkın olduğunu dile getirmiştik. Bu, salt insani olanı küçümsemeyi teşvik eder. Eğer bu sanatın tutturacağı yanlış bir yönse, o zaman sanatı bu tapınmanın yanlışlarından sakınmamızı sağlayacak alternatif bir yönün mevcut olup olmadığını sormak için harekete geçebiliriz. Verimli bir yaklaşım, sanat tapınıcılığının önceliklerini tersine çevirmek olabilir. Sanat tapınıcılığı esasen tüketicidir. Sanatı, izleyicinin pasif bir alıcı olarak katıldığı resim galerileri, konser salonları veya tiyatrolarda konumlandırır. Ayrıca mükemmellik kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Sanatı, dâhiler tarafından tasarlanan ikonik şaheserlerin muzaffer bir gösterisi olarak değerlendirir. Bu iki konumu tersine çevirirsek, tüketilen bir şey değil de yapılan bir şey, üstelik ustalar tarafından değil de sıradan insanlar tarafından yapılan bir şey olarak sanat kavramına ulaşırız. Bu yaklaşımı geliştirenler arasında, 2. Bölümde sözünü ettiğimiz Ellen Dissanayake de vardır; kendisi sanat kavramının, ev dekorasyonu gibi "düşük düzeyde" etkinlikleri de içerecek şekilde genişletilmesini önerir.[174]

Dissanayake bir Amerikalıdır ve Amerikan gençliği hakkında endişe duyar. Ona göre modern kültür bu gençliği hüsrana uğrattı. İntihar, Amerikalı gençler arasında en yüksek üçüncü ölüm nedenidir ve gençlerin intihar oranı 1970 ve 2000 yılları arasında yüzde 95 artmıştır. Dissanayake, modern marazın köklerini evrimsel geçmişimizde aradı. İnsani ihtiyaçlar ve beklentilerin, avcı-toplayıcı toplumlarda

174. Dissanayake (2000) s. xi, 8–13, 59, 118–20, 145, 154.

binlerce yıl boyunca evrildiğini tespit etti. İnsanlık tarihinin en büyük bölümü bu dönemde geçmişti ve bu toplumlarda işleri elle yapmak icap ediyordu. İşte bu nedenle, doğal dünyayla elle temas bize tatmin edici gelir. İşleri elle yapmaktan aldığımız zevk, beynimize kazınmış durumdadır, çünkü tarihimiz bizi alet kullanan ve yapan bir tür olarak kaydetmiştir. Ancak "sepet dokuyan, ok yontan veya çanak çömleğe şekil veren, uzun soluklu bir evrimin sonucunda ustalaşmış muhteşem ellerimizi, şimdi çoğunlukla cihazlarda ve bilgisayar klavyelerindeki düğmelere basmak için kullanmamıza" hayıflanır Dissanayake. Bu demek oluyor ki, bizler alet yapıp kullanarak işleri çekip çevirmenizin bize kazandırdığı yaşama becerisini kaybettik. Neil Postman'ın *Teknopoli: Kültürün Teknolojiye Teslim Oluşu*[175] adlı kitabına değinir. Bu kitaba göre, üç ile on sekiz yaş arasındaki ortalama genç Amerikalıların yarım milyon televizyon reklamı izlediğini tahmin ediliyor. Kapitalist bir toplumdaki tüm reklamlar gibi, bunlar da izleyicilere yaşama becerisi değil, yetersizlik duygusu aşılamak üzere tasarlanmıştır. Müthiş derecede ikna etme becerisi ve psikolojik uzmanlıkla bu reklamlar, kurbanlarını, her gün her saat yoksun oldukları ve reklamlardaki insanlar gibi kıskanılacak görkemli bir hayat yaşayacaklarsa edinmeleri gereken ürünlere ikna etmeyi amaçlar.

Dissanayake'nin aşağılık ve yetersizlik duygularına karşı sunduğu çare sanattır, ama bu izleme sanatı değil,

175. Bkz. Neil Postman, *Teknopoli: Kültürün Teknolojiye Teslim Oluşu*, çev. Mustafa Emre Yılmaz, İstanbul: Sentez Yayınları, 2016.

yapma sanatıdır. Şarkı söylemek, dans etmek, mim ve tiyatro gibi grupça yapılan sanatlara özellikle önem verir. Bunların hepsi gelip geçici etkinliklerdir ve Dissanayake'nin eril ve Batıya özgü dar bir anlayış olarak gördüğü, sanat tapınıcılarının "ölümsüzlük" arayışından farklı bir anlayışla sanatın işlevinin ele alınmasına işaret eder. Dissanayake, erken dönem topluluklarda ve hâlâ hayatta olan kabilelerde, sanatın değerinin kalıcılık vasfıyla zorunlu bir bağlantısının olmadığının altını çizer. Örneğin Nijerya'daki bir güney Ibo kabilesi olan Owerri, *mbari* denilen bir etkinlik kapsamında resmedilmiş figürlerle dolu iki katlı bir bina inşa eder. Bu binanın yapılması yıllar alır, ama daha sonra un ufak olmasına veya yağmurda yıkılmasına verilir. Aynı şekilde Richard L. Anderson, hayatta kalan bir Taş Devri topluluğu olan Kuzey Amerika Kutbundaki İnuitlerin, fildişi ve kemikten oyma figürlerin yanı sıra, kar ve buzdan kısa ömürlü eserler yaptığını keşfetti. Dissanayake'nin toplu bir etkinlik olarak sanata olan vurgusu, sanatın kökenlerine dair teorisinden kaynaklanır. O, sanatın anne-bebek etkileşimindeki sesler, oyunlar, yüz ifadeleri ve ritmik hareketlerden doğduğuna inanır. Bunun aynı zamanda yetişkinin sevgiyi hissetme ve ifade etme yetisini geliştirdiği kanısındadır; bu yüzden, yetişkin âşıklar bebek dilini kullanır ve bu sadece insan soyunun yetişkinleriyle sınırlı değildir. Yetişkin hamster fareleri bebek hamsterler gibi iletişim çağrıları yaparlar.

Çok az kişi Dissanayake'nin anne-bebek ilişkisinin önemine olan inancını sorgular ya da bu ilişkinin çocuğun ve sonrasında yetişkinin sevme, bir sosyal gruba ait olma,

anlam bulma ve oluşturma ve çekip çevirme ve geliştirme yoluyla yetkinlik kazanma becerilerini etkilediği yönündeki savından kuşku duyar. Bu savın sanatla olan bağlantısını test etmenin zor olduğu doğrudur. Bebeklik döneminde anne ilgisinden yoksun bırakılmış bireylerin sanatsal açıdan beceriksiz olup olmadıklarını ve diğer alanlarda kısır kalıp kalmadıklarını öğrenmek ilginç olurdu. Ancak onun yapma etme olarak sanat önerisi, teorisinin doğruluğuna veya yanlışlığına bağlı değildir. O, sanatın okullarda ve topluluklarda herkes için olması gerektiğini savunur. Kişiye erken yaşlardan itibaren sanata katılma fırsatının verilmesi doğuştan gelen bir hak olmalıdır.

Diğer modern düşünürler, Dissanayake'nin bazı görüşlerini paylaşır. Psikoterapist Rollo May *Güç ve Masumiyet*[176] adlı kitabında, modern yaşamdaki bazı faktörlerin güçsüzlük duyguları ürettiğini, böylece insanların, önemli olduklarını ifade etmenin bir yolu olarak şiddete başvurduğunu savunur. Şiddet eylemlerinin daha ziyade özsaygılarını ortaya koymaya veya savunmaya çalışanlar tarafından yapıldığını ve kendi önemsizlikleriyle de bastırıldığını vurgular. Bu, tüm akıl hastalarının ortak bir özelliğidir. Uyuşturucu bağımlılığı da genellikle güçsüzlüğün bir sonucudur ve kişinin kendi kaderini kontrol etme hakkının bir onayı olarak intihar da aynı sebebe dayandırılabilir. "Hiçbir insan," der May, "kendinin önemli olduğunu hissetmeden

176. Bkz. Rollo May, *Güç ve Masumiyet*, çev. Mihriban Doğan, İstanbul: Say Yayınları, 2013.

uzun süre yaşayamaz." Eğer önem, sosyal statüden veya tatmin edici bir işten devşirilmezse, o zaman sokaktaki masum bir mağduru gelişigüzel vurmaktan devşirilir.

Güçsüzlük duygusunun ifadesi olarak şiddetin, ayrıca, dilin çağdaş toplumda parçalanışının izahı olduğu söylenebilir. Müstehcenlik psişik bir şiddet şeklidir ve çok değil çeyrek yüzyıl öncesine uzanan kullanımı, güçsüzlükleri apaçık ortada olan düşük gelir gruplarıyla sınırlıyken, şimdi daha çok insanın kendini modern dünyanın güdümünde baskı altında hissetmesiyle beraber toplumun üst tabakalarına sıçramıştır. May, şiddete çare olarak yetersizlik duygusunu yenmeyi, her insanın önemli olduğunu hissetmesini sağlamanın bir yolunu bulmayı ve "adamdan sayılmayan biri olarak umursamazlık çöplüğüne atılmamayı" önerir. Açıkçası bu kolay bir mesele değildir. Açlık çeken yoksul insanları adamdan sayıldıklarına ikna etmek maharet gerektirir, çünkü bu insanlar güçlü olanlarla hiçbir surette boy ölçüşemez. Tarihte öteden beri en iyi çözüm, açlık çeken fakirlerin Tanrı katında gözetileceğini ve onların hatalarının düzeltileceğini vaat eden din olmuştur. Dissanayake'nin tasavvur ettiği haliyle bile sanat dinle rekabet edemez. Şayet sanat akıl ile eli birleştirirse ve sade pasif bir uzmanlık olmaktan çıkarsa, o zaman şiddete bir alternatif sunmaya doğru bir yol katedebilir; May buna inanmaktadır. Şiddeti körükleyen önemsenme açlığı, yaratma dürtüsüne çevrilebilir.

Saygı kitabında Richard Sennett,[177] düşük düzeydeki özsaygıyı modern şiddetin ve suçluluğun başlıca nedenlerinden biri olarak görür; May ve Dissanayake gibi, o da bu duruma karşı bir önlem olarak sanat ve zanaatlara katılmayı destekler. Sennett fildişi kulesine çekilmiş bir idealist değildir. O, siyah çocuklarla beyaz çocukların birbirine rakip çetelerinin korku saldığı Chicago'daki sosyal konutların birinde büyüdü ve daha iyi bir yaşam sürmek için viyolonsel eğitimi aldı. Onun görüşüne göre, bir sanat ya da zanaat öğrenmek size özsaygı kazandırır, çünkü test ve değerlendirmeler sizi başkalarından kendinize döndürür. Kendi içinizde kendi kritik standartlarınızı oluşturursunuz. Dissanayake de bu görüşe katılacaktır. Zira o da sanat yapmayı, anlık hazzı erteleyip özdisiplin ve sabır gibi meziyetleri edinme olarak değerlendirir.

Ne var ki İngiltere'deki kamu politikası, sanat yapmanın toplum içinde yayılması gerektiği görüşünü desteklemez. Daha sonra Sanat Konseyine dönüşecek olan Müzik ve Sanatı Teşvik Konseyi 1940'ta kurulduğunda, insanlar tarafından sanatın öne çıkarılması ile insanlar için sanat yapılması arasında bir seçim yapmak zorunda kaldı. Merkezi hükümet sanatı finanse ederek "uzun soluklu bir evrimle ustalaşmış muhteşem ellerimizi" kullanmayı mı teşvik etmeliydi, yoksa bizi pasif sanat tapınıcısına mı dönüştürmeliydi? Konsey tabii ki ikincisini seçti. Sanatı esasen

177. Sennett s. 1–23, 55–6. Ayrıca bkz. Richard Sennett, *Saygı: Eşit Olmayan Bir Dünyada*, çev. Ümmühan Bardak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

profesyonel bir etkinlik olarak gören Kenneth Clark'ın başkanlık ettiği üyeleri arasında seçkinci estetler ağırlıktaydı. Sanat Konseyi Genel Sekreteri W. E. Williams, 1956 tarihli Raporunda, Konseyin, tam da Hitler'in yapmayı planladığı türden ulusal gururu okşayacak gösterişli eserlerle sanatı yüceltmeyi öngördüğünü açıkça belirtti. "Sanat Konseyinin ilgi göstereceği ve yardım sunacağı ilk iş, Londra'da ve ondan daha büyük şehirlerde etkin opera, müzik ve tiyatro santralleri açmak olacak; çünkü bu kaliteli kurumlar ayakta tutulmadığı sürece, sanat vasat bir seviyeye düşmek zorunda kalır." "Santral" imgesi fikir vericidir. Sanat, elektrik gibi, tüketicilere hızla ulaştırılmalıdır. Onların tek yapması gereken elektrik düğmesini açmak olacaktır. Bu onlardan ve yeteneklerinin geliştirilmesinden neşet eden bir şey değildir.

Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940 [Kültür ve Konsensüs: 1940 Sonrası İngiltere, Sanat ve Siyaset] adlı fevkalade muhalif kitabında Robert Hewison,[178] bu talihsiz tarihi anlatır. Sanat Konseyini kuruluşundan bu yana hem yapısı hem de politikaları itibarıyla seçkinci bulur. Amerikalı sosyolog John Harris, İşçi Partisi ve Muhafazakâr Parti'den Sanat Konseyine atanan kişilerin sosyal altyapısında pek farklılık olmadığını, sadece İşçi Partisi'nin, daha ziyade, en iyi yirmi devlet okulundan mezun olmuş kişileri atadığını 1970'te vurguladı. Atananların neredeyse hiçbiri işçi kökenli değildi. Milyoner Peter Palumbo, Konsey başkanı olarak, 100.000 sterlin tutarında-

178. 1943 doğumlu İngiliz kültür tarihçisi, yazar –ed.n.

ki kendi parasını ofisini dekore etmeye harcayınca halkın dikkatini üzerine çekti. 33.000 sterlin maaşla geçinemediğini gerekçe göstererek sanat bakanlığından istifa eden Lord Gowrie, Palumbo'nun koltuğuna oturdu. Yazar Hewison, zenginliğin birikimi olarak sanatın imajının, Kraliyet Opera Binasına kamu fonlarından muazzam paralar tahsis edilmesiyle ve profesyonel sanat kurumunun kültürel etkinliklerdeki tasarrufunun şahikaları haline gelen Barbican'daki Shakespeare oyunu ve Glyndebourne'daki opera gibi gösterilerle pekiştiğini işaret eder. 1980'lerin başında Sanat Konseyi, amatör-profesyonel sorununu, kaynaklar yetersiz olduğu için gelecekte sadece profesyonellerin Sanat Konseyi fonu alabileceğini açıklayarak çözdü. 1989-1994 yılları arasında, Wilding Raporunun tavsiyeleri doğrultusunda, Sanat Konseyinin müşterilerinden 125'i dışında geri kalan hepsi, Yeni Bölge Sanat Kurullarına devredildi ve böylece Sanat Konseyi yalnızca "ulusal" şirketlerden sorumlu oldu.

Hewison'ın müstesna kitabı sadece bir açıdan kusurludur. Kitap, sanatın ahlaki ve eğitici bir etkiye sahip olduğunu varsayar, ancak varsayımını destekleyecek veya bu etkinin ne olabileceğini açıklayacak hiçbir kanıt getirmez. Thatcher yıllarında sanatın "kültür endüstrisi"nin bir parçası olarak görülmesinin resmi bir politika haline getirilmesinin hiç değilse ekonomik açıdan izah edilmesi gerektiğini savunur. Sanatın "eğitimsel ve içkin değerleri"ne dayanan destek savları gücünü kaybetmiştir. Hewison, bu tür izahların ortadan kalkmasına sürekli hayıflanır ve onlara duyulan ihtiyacı ısrarla vurgular. "İhtiyacımız olan şey, doğrusu sa-

nat için yeni bir savdır." "Sanatın canlılığına yönelik ortak bir ilginin varlığını öne sürmekle kalmayıp garanti altına da alacak bir değerler sistemi geliştirmemiz gerekiyor." Fakat bir ihtiyacı bildirmek bir şeydir, o ihtiyacı karşılamak başka bir şey. Hewison'ın kitabı, sanat için yeni bir sav içermez, yalnızca geniş kapsamlı ve doğrulanmamış iddialar öne sürer. "Sanatçıların çalışmalarının en kolay teşhis edilebilecek tezahürü olan kültür, ekonomik etkinlik de dâhil olmak üzere toplumun tüm etkinliklerini şekillendiren manevi bir araçtır," der Hewison. Gelgelelim kültürün –resim, edebiyat ve müziğin– gerçekte insanların yapıp ettiklerini ve davranışlarını nasıl şekillendirdiği meselesine hiç girmez. Hitler'in Almanya'sında "sanatın canlılığı"na duyulan dinamik ilginin, Yahudi soykırımını "şekillendiren manevi bir araca" nasıl dönüştüğüne pek değinmez.[179] Ne de sanatın şekillendirici manevi ortamının, Drummond'ın aktardığı hadisedeki Viyana Filarmoni Orkestrası üyeleri gibi icracıları nasıl etkilediğini ele alır.

Bu bağlamda Hewison'ı suçlamak zordur. Zira sanat dünyası, sanata aktif katılımın insanları nasıl değiştirdiğini neredeyse hiç umursamadı. Bunun bir istisnası, sanat dünyasının sanatı cezaevlerine sokan uzmanlaşmış küçük bir kesimidir. Aslında onların faaliyetleri Dissanayake, May ve Sennett'in teorilerini az da olsa elverişli koşullarda deneysel testlere tâbi tutar. İngiliz hapishanelerindeki tutukluların üçte ikisi okuryazar değildir veya hesap kitap yapmayı bil-

179. Hewison s. xiv.

mez –veyahut ikisi birden. Öyle ki bu onları dış dünyada neredeyse çalışamaz kılar. İşten, gelirden ve mal mülkten mahrum bırakılınca bu insanların yeniden suç işlemekten başka seçenekleri kalmaz. Suç, toplumsal dışlanma gerçeğinden kaçmanın yolunu –alkol ve uyuşturucu gibi– veya bunun ödülünü hemen onlara sunar. Dolayısıyla sanatı cezaevlerine sokanlar pek umut vaat etmeyen alıcı bir kitleyle karşılaşır. Ayrıca haklı olarak okuryazarlık ve hesap kitap öğrenmenin mahkûmlar için sanata ilgi göstermekten çok daha önemli olduğunda ısrar eden cezaevi görevlileriyle birlikte başkalarının muhalefetiyle de karşı karşıya kalırlar. Tüm bunlar, onların kaydettiği başarıyı daha dikkat çekici kılar. Bu insanların bir kısmı yaşadıkları deneyimleri 2001'de yayımlanan *Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prison* [Sanatın Dahli: Cezaevlerinde Temel ve Kilit Becerileri Öğrenmek] adlı kitapta anlattı. Şimdilerde baskısı tükenmiş olsa da kitap neyse ki internette bulunabiliyor.[180]

Kitabın temel savını bir kriminolog olan Profesör Robert Graef dile getiriyor. Rollo May gibi o da şiddetin bir ifade biçimi, bastırılmış öfke ve hayal kırıklığının dışavurumu ve "etki yaratma özleminin, fark edilme ihtiyacının" görünür bir biçimi olduğunu savunur. May'le aynı şekilde o da suç gibi sanatın da şiddetin bir ifadesi olduğuna inanır. Bundan dolayı şiddetle dolu olan cezaevleri sanat için

180. Yayınlayan: The Home Office Standing Committee for Arts in Prison, 2001, www.a4offenders.org.uk/new/sections/publications/pages/incarts.html.

ve Graef'in gözlemlediği gibi mahkûmlarla çalışmak için ideal alanlardır ve şiddet duygusunun sanat yoluyla diğer insanlara zarar vermeyecek şekilde ifade edebilmesine ve bu insanların hayatı yıkmak yerine zenginleştirmesine olanak tanır. Sanat "şiddet ve korku döngüsünü kırabilir." Sanat üretiminde rol almak, hem kısa hem de uzun vadede "mahkûmların tutum ve davranışlarını önemli ölçüde geliştirir." Operalarda, müzikallerde ve tiyatrolardaki performans, "her bir mahkûmun sadece kendinin mustarip olduğunu sandığı keder, acı ve kafa karışıklığını dillendirir." Graef eskiden marangozluk yapan, sonradan seri katil haline gelmiş ve on dört yıldır konuşmayan müebbetlik bir mahkûmun hikâyesini anlatır. Bu adam her nasılsa, bir sanat dersine denk gelir ve resim çizebildiğini keşfeder. Koğuş arkadaşlarının resimlerini çizmeye başlar; bu resimler arkadaşlarının eşlerine ve sevgililerine gönderilir. Adam kısa bir süre sonra portre siparişleri almaya başlar. Derken konuşmaya başlar ve cezaevi faaliyetlerinde yapıcı bir rol üstlenir. Graef, eğer insanlar dünyada barış içinde yaşayacaklarsa şiddeti kınamaları ve kendilerini onsuz ifade etmeyi öğrenmeleri gerektiği sonucuna ulaşır. Sanat, bu değişimi yaratmak için "en güçlü yegâne araç"tır.

Pauline Gladstone ve Angus McLewin, cezaevindeki tiyatro temelli sanatlar üzerine yazdıkları yazılarda bu savı destekler. Halen cezaevlerinde çok sayıda tiyatro kurumu çalışmaktadır: Clean Break Tiyatro Kumpanyası (kadın cezaevlerinde), Komedi Okulu, London Shakespeare Workout ve diğerleri. Geese Theatre şiddet suçlularıyla

beş günlük oyun ve atölye çalışması düzenledi. Bu çalışma sayesinde mahkûmlar içlerindeki şiddeti açığa vurup arkasında yatan bilişsel süreci inceleme imkânı buldu. Kurs sonrasında yapılan değerlendirmeler, şiddet veya düşmanca duygu ve ifadelere olan eğilimde yüzde 20 oranında azalma olduğu saptadı. 1999'da HMP Bullingdon'daki mahkûmlar, Irene Taylor Vakfının da yardımıyla Julius Caesar'ın müzikal versiyonunu sahneledi. Bu müzikale katılanların sicil kaydında, projeden önceki altı ay ile projeden sonraki altı ay arasında suç teşkil eden davranışlarda yüzde 58 oranında düşüş kaydedildiği belirtildi.

Cezaevindeki tiyatro oyunlarını seyreden izleyiciler, sanatın şiddetin paratoneri olduğuna dair görüşlerin doğruluk payı taşıdığından artık kuşku duymuyor. London Shakespeare Workout tiyatrosu tarafından Pentonville'de sahnelenen bir *Macbeth* uyarlamasına katılan Libby Purves şöyle yazıyor:

> *Bir düzine adamın sahneye fırlayıp ayaklarınızın dibinde Gollum gibi tısladığını gördüğünüz ilk andan itibaren tüyleriniz diken diken oluyor... Bu insan çemberi oyunun duygusunu yansıtıyor: Onlar cadı ve palyaçolar, aynı zamanda Leydi Macbeth tarafından çağrılan zalim ve yoldan çıkarıcı ruhlar, insan kalbindeki öfke dolu alaycı şiddetin, vicdan azabının ve baskının fiziksel sembolleri; her mahkûmun da bildiği gibi bunlar ya dışa yönelebilirler ya da içe.*[181]

181. *The Times* 11 Şubat 2004, T2 13.

Sonradan oyuncularla konuşan Purves, onları ele geçiren her ne ise onun gücünü hissettiklerini öğrendi: "Çok ama çok yoğun bir şey. Sizi alıp götürüyor." Kendi başlarına böyle bir şey yapmak istemişler: "Bir şeyler yazmaya çalışacağım. Kafam açıldı." Hayatlar değişti. LSW tiyatrosu, mahkûmlar serbest bırakıldıktan sonra da onlarla iletişimi sürdürdü. Eski suçlular geri dönüp Purves'in de izlediği oyunlar da oynadı.

Cezaevinde sanat, şiddeti dizginlemenin bir yolunu sunmanın yanı sıra kendine güven ve saygı duymayı da aşılar. *Including Arts* kitabına katkıda bulunan herkes bunu vurgulamaktadır. Rutin cezaevi eğitimiyse çoğu zaman bunun tersini yapıp mahkûmları yetersizlikleriyle yüzleştirir. Oysa sanat bundan farklı bir şey yapar. Gladstone ve McLewin'in deyişiyle, sanat "insanların bulunduğu yerden başlar." Neredeyse herkes tarafından erişilebilir. Sanat birçok suçluya benliğine işleyen olumlu bir faaliyetin ilk deneyimini yaşatmıştır. Böylece bu insanlar yapamadıkları şeylerle değil de yapabildikleri şeylerle ilgilenen bir sanat eğitimcisiyle ilk temaslarını kurarlar. Kazanılan güven sonuçta hesap kitap ve okuryazarlık derslerindeki performansı artırabilir. Koestler Vakfı hakkında yazan Dorothy Salmon da aynı noktaya değinir. Arthur Koestler tarafından İçişleri Bakanı R. A. Butler'ın yardımıyla kurulan vakıf, İngiltere'deki cezaevlerinde, özel hastanelerde ve genç suçluların ıslahevlerinde çok çeşitli faaliyetler yürütmektedir. Faaliyetleri müzikal kompozisyon, şiir ve oyun yazarlığından bilgisayar becerileri ve inşaat endüstrisi eğitimine kadar uzanan elli sekiz

sanat ve zanaat kategorisini kapsamaktadır. Koestler Sanat Ödülü 1961'de cezaevlerinde hayata geçirildi ve kazanan eserler, Londra'daki yıllık resim, çizim, baskı, nakış ve diğer zanaat eserlerinin teşhir edildiği sergide sergilendi. Elbette niteliğe ilişkin yargıları özneldir, ancak bu sergilerden birini ziyaret edip sanat eseri satın almış biri olarak şunu belirtmeliyim ki, sergiyi dolaşırken, müreffeh bir banliyödeki oldukça nitelikli bir sanat camiasının yıllık sergisinde olmadığınızı görürsünüz. Ama her halükârda burada mesele "nitelik" değildir. "Nitelikli kurumlar" korunmazsa sanatın "vasat seviyeye düşeceği"nden endişe duyan Sanat Konseyi Genel Sekreteri W. E. Williams, sanatı, standartları yüksek tutmak için mütemadiyen kamusal yardım alması gereken bir tür rekabetçi spor olarak tasavvur eder. Williams açıkça, Sanat Konseyi için önemli olan şeyin insanlar değil de sanat olduğunu belirtir. Oysa hapishane sanatının öncelikleri tam tersidir. Önemli olan bir tuval üzerine resmettiğiniz şey değil, bu resmi yapmanın size kazandırabileceği şeydir.

Sanatın cezaevindeki başarısının sadece sanata atfedilemeyeceği doğrudur. Basitçe insan muamelesi görmek ve kültürlü ve eğitimli insanlarla dostane şartlarda birlikte çalışmak, bu insanlar sanat değil de ilk yardım veya sinek balıkçılığı eğitimi alsalardı da dönüştürücü bir deneyim olabilirdi. Clive Hopwood zikrettiğimiz kitabın "Writers in Residence in Prison (Hapishanedeki Misafir Yazarlar)" bölümünde, gerçekten usta bir yazarın otuz dakikalık bir seansını pürdikkat takip etmenin bile, hayatı boyunca kendisine bir fiyasko olduğu ve sevdiklerini hayal kırıklığına

uğrattığı söylenmiş birinin kendini değerlendirmesi için başlı başına bir destek olduğunu kabul eder. Mahkûmlar kurdukları arkadaşlıkta da içtendir. "Biz dışarıdakiler, birlikte çalıştığımız insanlarla geçekten arkadaş olmanın önemli olduğunu düşündük," diye yazar Jason Shenai. Kendisi 1990'larda HMP Wandsworth'te fotoğrafçılık kursu düzenlemişti. "Bazı mahkûmlar serbest bırakıldıktan sonra da bizimle arkadaşlıklarını sürdürdü." İnsan muamelesi görmek şüphesiz dönüşüm sağlayan bir deneyim olsa da, sanat mahkûmlara başka bir şey daha kazandırır. Graef'in, şiddetin bir ifadesi olarak sanata dair yorumu, toplumsal kabulün ötesine geçen psikolojik bir kazanımı işaret eder.

Cezaevindeki sanat lobisinin iddialarına yönelik olası bir diğer itiraz da, mahkûmların sanata değil, onun toplumsal saygınlığına ilgi gösterdiği yönündedir. Buna göre, mahkûmlar kültürlü insanlara saygı duyulduğunu gözlemler ve kendileri de saygı görmek istedikleri için kültürü bunun bir aracı olarak benimserler. Bu belki de doğrudur. Ancak kültür ediniminin ardındaki saikler herkes için karmaşık ve muğlâktır. Cape Town Üniversitesinde edebiyatı profesörü olan Güney Afrikalı romancı J. M. Coetzee, 1955'te henüz on beş yaşındayken bir yaz günü öğleden sonra Cape Town'un kenar mahallesinde ailesinin arka bahçesinde takılırken, yan komşudan gelen müzik sesini duyduğunu anlatır. O sırada bunu bilmese de kulağına gelen müzik, Bach'ın İyi Düzenlenmiş Klavye [*Das Wohltemperirte Clavier*] bestesinin klavsenle çalınan bir kaydıdır: "Müzik devam ettiği sürece donup kalmıştım. Nefesim kesilmişti.

Müzik bana bir şeyler söylüyordu, daha önce hiç böyle bir deneyim yaşamamıştım." Kendisi müzikle ilgili bir aileden gelmediği gibi okulda müzik eğitimi de almamıştır. Sosyal çevresinde klasik müziğe muhallebi çocuklarının uğraşı gözüyle bakıldığından kendisine müzik eğitimi sunulsaydı bile muhtemelen bu eğitimi alamazdı. Derken bahçede yaşadığı o an gelip çattı ve hayatı değişti. Peki, o an içinde uyanan şey neydi?

> *Kendi kendime sorduğum soru biraz kaba bir ifadeyle şuydu: Bach'ın ruhunun çağlar ve denizler ötesinden manidar bir şekilde benimle konuştuğunu ve önüme bazı idealler koyduğunu söyleyebilir miydim? Yahut o an gerçekte yaşadığım şey; yüksek Avrupa kültürünü ve bu kültürün kodlarını, Güney Afrika'nın beyaz toplumundaki sınıfsal konumumdan beni çıkaracak bir rota niyetine sembolik olarak seçmem miydi?*[182]

Kişi kendisiyle ilgili bu soruyu cevaplayabileceğini düşünürse yanılgıya düşer, diyor Coetzee ve aynı şekilde sanat programlarına katılan mahkûmlar hakkındaki soruyu da cevaplayabileceğimizi düşünürsek yanılgıya düşeriz. Bu, önemli de değildir. Eğer cezaevlerinde sanat özsaygı kazandırdığı için değerliyse, bu özsaygının, herkesin zihnine yerleşmiş olan sosyal ve kültürel özkonumlandırma filtresinden nasıl süzüleceği üzerine kafa yormanın bir anlamı yoktur. İster klasik müzik ve resimden zevk almaktan ister-

182. Coetzee s. 9–11.

se bu zevkin sizi daha önce kendinizden üstün gördüğünüz insanlarla aynı seviyeye getirdiğini fark etmekten kaynaklansın, özsaygı özsaygıdır.

Aynı soru, Jonathan Rose'un *The Intellectual Life of British Working Class* [İngiliz İşçi Sınıfının Düşünsel Yaşamı] adlı büyüleyici nitelikteki özgün kitabında incelenen vaka örnekleriyle gündeme getirilir.[183] Rose, bu çalışmasına materyal toplamak için 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarına ait çoğu yayımlanmamış yüzlerce işçi otobiyografisi okudu ve sözlü tarih arşivlerini, sosyal araştırmaları ve kütüphane kayıtlarını taradı. Araştırdığı insanlar –hizmetçiler, dokumacılar, pamuk işçileri, ayakkabıcılar, madenciler, balıkçılar– ilköğretimi saymazsak ekseriyetle resmi eğitimden mahrum kalmış, ama kendi başlarına azimli çabalarıyla edebiyat ve sanat dünyasının kapısını aralamayı başarmış kişilerdi. Coetzee gibi onlar da hayatlarını değiştiren o anları coşkuyla anımsıyordu –bir kitabı alıp kendi eğitimlerinin deryasına daldıkları o anı. Bir sığır çobanının oğlu sevinçten havalara uçarak şöyle diyordu: "Okyanusun dibinden gelip evreni ilk kez görmeye benziyordu." Son hastalığına kadar okumak için zaman bulamamış temizlikçi bir kadın Shakespeare'in bütün kitaplarını yalayıp yutmuştu ve gözlerinin korneasının başka birinin okumasını sağlamak için kullanılmasını talep ediyordu. Rose'un denekleri, sadece okumak sayesinde birey olduklarını idrak ettiklerini sık sık vurgular. Bir Birmingham fabrikası için çalışan

183. Rose s. 5, 43, 231–6, 275.

rençper, Everyman's Library Yayınevinin ucuz klasiklerinin "kendini gerçekleştirmesine" vesile olduğunu dile getirir. Kahramanı işçi sınıfından olan *Yalan Bahçesinde Bir Gül Tess* (*Tess of d'Urbervilles*) kitabını okumak, ezilen bir hizmetçiye, işverenleri sanki o yokmuş gibi davransa da "kendi başına bir kişi" olduğu duygusunu aşılar: "Bu kitapla insan olduğumu hissettim." Hizmetçinin özsaygısını kazanması, tıpkı mahpusların sanat programlarıyla özsaygı kazanmaları gibi sosyal, kültürel ve estetik unsurları birleştirmiştir ve bu unsurları birbirinden ayırmaya çalışmak beyhude bir çabadır.

Elbette, sanat eğitiminin azılı bir suçluyu barışsever bir vatandaşa dönüştüreceğinin garantisi yoktur. Şüpheciler bu uygulamanın başarısız olduğu vakalara dikkat çeker. Örneğin 1978'de Norman Mailer, Utah'ta hapis yatan hükümlü katil Jack Henry Abbott ile mektuplaşmaya başladı.[184] Abbott çocukluğundan beri bir suçluydu ve hayatının çoğunu parmaklıklar ardında geçirmişti. Mailer, hem yazar olduğu hem de "daha yüksek bir insani ilişkiler vizyonuna sahip, potansiyel bir lider" olduğu için ona hayranlık duymaya başladı. Mailer'e hapishaneden yazdığı mektuplar, 1981'de *In the Belly of the Beast* [Canavarın Karnında] adıyla yayımlandı ve bu kitap çok satanlar listesine girdi. Şartlı tahliyesi söz konusu olduğunda Mailer, Utah yetkililerine gönderdiği yazıda ona destek verdi. New York Sosyal Rehabilitasyon Merkezine nakledilen Abbott, Manhattan edebiyat camiasının gözdesi oldu, kutlama ye-

184. Abbott için bkz. www.infoplease.com/ipa/ A0901527.html

meklerinde onur konuğuydu; *People* dergisindeki ve *Good Morning America* adlı televizyon programındaki hikâyelere konu oldu. Ancak New York'a nakledilmesinden altı hafta sonra, yüksek insani ilişkiler vizyonuna rağmen, yirmi iki yaşındaki oyuncu ve yazar Richard Adan'ı bıçaklayarak öldürdü. Greenwich Village restoranının yeni evli yöneticisi olan kayınpederi Adan, Abbott'a tuvaletin müşterilerin değil de çalışanların kullanımına açık olduğunu söyleme gafletinde bulunmuştu. Abbott on beş yıl hapis cezasına çarptırıldı ve hapisteyken *My Return* (1987) [Geri Dönüşüm] adındaki ikinci kitabını yazdı. Bu kitapta kendini hukuk sisteminin bir kurbanı olarak kendini gösterdi ve "sadece bir çeşit özür beklediğini" beyan etti. 2001'de şartlı tahliye başvurusunda bulunduğunda, Adan'ın ölümü için pişmanlık duymadığını belirtti. Şartlı tahliye talebi reddedildi ve 2002 yılının Şubat ayında hapishanede kendini asarak intihar etti.

Daha yakın dönemde, 1999'da İsveç'te yaşanan vakanın kahramanı, ülkenin en ünlü oyun yazarı Lans Noren idi.[185] Üç mahkûm ona bir mektup yazıp cezaevindeki tiyatro stüdyoları için bir oyun seçmelerine yardım etmesini istemişti. Bunun üzerine Noren onları görmeye gitti, hikâyelerini dinledi ve onların aşırı neo-Nazi görüşlerini sahnede açığa vurmalarına olanak tanıyan bir oyun yazdı. Bu oyun onları rehabilite etmek için bir fırsat olarak görüldüğünden turneye çıkmalarına izin verildi. Ne var ki

185. Majgull Axelsson, www.infopleaselahti.fi/kultturri/mukkula/axel.htm.

turnenin son oyunundan sonra mahkûmlardan biri kaçtı ve diğer iki neo-Naziyle buluşup iki polisi öldürdü.

Bu vakalar insanı hayrete düşürür. Ancak bunlar istisnai vakalardır ve cezaevlerinde sanat eğitimini savunan görüşü, ancak bu görüşü öteden beri zırvalık sayan birinin zihninden silip atabilir. Daha endişe verici olan şey ise, mahkûmların serbest bırakıldıktan sonra sanata olan ilgilerini sürdürmekte yaşadığı zorluktur. Sanat Konseyinin, sanatın sıradan insanlar arasında yayılması durumunda vasatlaşacağı yönündeki tarihi endişesi, cezaevinde sanat için sunulan imkânlar ile dışarıdaki imkânsızlık arasındaki tezatta kendini göstermeye devam eder. Hapishanede Koestler Vakfı kursuna katılan ve şu anda profesyonel bir sanatçı olan eski bir suçlu Peter Cameron, *Including the Arts* [Sanatın Dahli] kitabına katkı olsun diye yazdığı satırlarda şunları söyler:

> *Sanat etkinliklerini içeride yürütmenin dışarıda yürütmekten daha kolay olduğu gerçeğini kavramak önemlidir. Sanat, çoğu insanın normal yaşamında yanından geçip giden bir şeydir. Ben tam da bunu söyleyen birçok yeni ve eski mahkûmla konuştum; sanat menüde hiç bulunmadığı için sanattan hoşlandıklarını veya sanata değer verdiklerini hiçbir zaman öğrenememişlerdi.*

İnsanlar cezaevinden çıktıktan sonra sanattan yüz çevirmelerine yol açan şey sadece malzeme bulmaktaki zorluk değildir. Yazarlar ve sanatçılar ile kişisel temas kurma imkânından dolayı cezaevinde sanatın erişilebilir olduğu hissi

hâkimdir. Gelgelelim eski mahkûmlar dışarı çıktıklarında "sanat camiasını" seçkinci, "gösterişli sanat binalarını" ise göz korkutucu bulur. Sonuç tahmin edilebilir. Araştırmalar, mahkûmların içerideyken sanata aktif ilgi göstermelerine rağmen, bu ilginin cezaevinin dışında nadiren devam ettiğini ortaya koyar.

Özsaygısı düşük olan ve sanattan yardım alabilecek başka bir grup da depresif insanlardır.[186] Depresyonun, İngiltere'deki beş kişiden birini hayatının bir evresinde etkilediği ve Prozac ve Seroxat gibi anti-depresan ilaçların maalesef fazlaca tavsiye edildiği bilinmektedir. Pratisyen doktorların yüzde 72'si, 2004 yılında reçeteye yazdıkları anti-depresan ilaçların sayısının beş yıl öncekinden daha fazla olduğunu ve uzun vadede onların yan etkilerinin endişe verici olduğunu söylemiştir. Batı Yorkshire'ın Kirklees ve Calderdale bölgelerinde yürütülen bir proje, ilaçlara alternatif olarak okumayı teşvik eder. Bu proje kapsamında çalışan yedi bibliyoterapist bire bir kitap tavsiyesi, kitaplar hakkında konuşmalar ve grup okumaları yoluyla özsaygıyı artırmayı amaçlar. Hastalar, yerel psikiyatri hemşireleri, sağlık ziyaretçileri, sosyal hizmet uzmanları ve pratisyen hekimler tarafından bu etkinliklere yönlendirilir. Hapishanedeki sanat projelerinde olduğu gibi bu uygulamalardan faydalananlar kendini keşfetme duygusunu yaşarlar. "İçimde olduğunu daha önce bilmediğim bir şey ortaya çıktı" der orta yaşlı bir adam. Kendisi daha önce pek "okuyan bir tip"

186. Nick Wyke, "From Prozac to Balzac", *The Times*, 11 Ekim 2003, *Body & Soul*, 6–7.

değildir, uzun yıllardır ağır paranoya ve depresyondan mustariptir. Hapishanede teşvik edilen sanat ve zanaatlarla karşılaştırıldığında, okumak edilgen bir uğraş gibi görünebilir. Oysa gerçekte yaratıcı bir uğraştır. Nitekim bibliyoterapist John Duffy şöyle der: "Yazılı söz, kendi zihninizde resimler oluşturmanıza olanak sağlar. Herhangi bir kitap insanlara pek çok farklı şey sunar." 7. Bölümde bu konuya tekrar döneceğim.

İlk bölümde, sanat eserinin ne olduğuna karar vermek için artık uzmanlara, üstatlara ya da "sanat camiasına" başvurmadığımızı öne sürdüm. Buna kendimize karar veriyoruz. Sanat kavramı, herhangi birinin kontrolü veya izniyle sınırlandırılamayacak kadar genişledi. Eğer bir şeyin sanat olduğunu düşünüyorsak o şey sanat olabilir. Ben bu bölümde, sanat pratiğinin ve bunun fonunun da aynı şekilde genişletilmesi gerektiğini öne sürüyorum. Sanat büyük şehirlerde "santrallere" hapsedilmemeli, toplumun geneline yayılmalıdır. Her okuldaki her çocuğa, resim yapma, modelleme, heykel yontma, şarkı söyleme, dans etme, oyun oynama ve orkestradaki her enstrümanı çalma imkânı sunulmalıdır; bu vesileyle başka pek çok insanın deneyimlediği sevinci, tatmini ve özsaygıyı kendisinin de deneyimleyebileceğini görmesi için. Tabii ki bu pahalıya, çok pahalıya patlayacaktır. Ama sonra hapishanelerde olduğu gibi bunun meyveleri hasat edilecektir. Belki okullarda ve toplumda sanata daha fazla para harcanmış, daha fazla hayalgücü ve çaba sarf edilmiş, daha fazla hükümet inisiyatifi kullanılmış olsaydı, İngiltere hapishaneleri bu kadar kalabalık olmazdı.

Yeni yeni büyüyen Sanat Konseyi, İkinci Dünya Savaşının sonunda, bir daha asla geri gelmeyecek o kritik zamanda, göstermelik sanatı değil de toplumsal sanatı amaç edinseydi, muhtemelen savaş sonrası Britanya'nın tüm tarihi ve sanatın ne olduğuna dair bütün peşin hükümlerimiz farklı olacaktı. Sanat dini insanları daha da kötüleştirir, çünkü sanatkâr bir ruha sahip olmadığı sanılan insanları hor görmeyi teşvik eder. Artık sanat dininin dünyayı sarsan feci kötülükleri besleyebileceğini biliyoruz. Bizi daha iyi insanlar kılması için aktif sanata bir şans tanımanın vakti geldi.

Bence değişmesi gereken başka bir şey de şudur: sanat alanındaki araştırmaların amacı eleştirmenlerin bu ya da şu sanat eseri hakkında ne düşündüğünü –ki kaçınılmaz olarak sınırlı ve kişisel bir ilgiden ibarettir bu– öğrenmek değil de, sanatın diğer insanların yaşamını nasıl etkilediğini ve değiştirdiğini ortaya çıkarmak olmalıdır. Aristoteles'ten bu yana eleştirmenler ortaya teori atıp durdu, ama insanların sanat hakkında ne düşünüp ne hissettiklerini, neyi beğendiklerini, sanatın onların düşünce ve davranışlarını değiştirip değiştirmediğini pek kale almadılar. İzleyicilerin ve okuyucuların tarihi büyük ölçüde boştur. Sanat araştırması yön değiştirmeli, dışarıya bakmalı, Laski ve Bourdieu örneklerini izleyerek metinleri değil, izleyicileri araştırmalıdır. Sosyoloji, psikoloji ve halk sağlığı arasında bağlantı kurmalı ve sanatın insanlarda gerçekte nasıl bir etki bıraktığı, onlara neler yaptığı konusunda bir bilgi birikimi oluşturmalıdır. Bunlar gerçekleşene kadar, güya sanatı ciddiye alıyormuşuz gibi bile davranamayız.

İKİNCİ KISIM
EDEBİYATIN GEREKLİLİĞİ

VI. BÖLÜM
EDEBİYAT VE ELEŞTİREL ZEKÂ

Şimdiye kadar bu kitap mutlak değerlerin varlığını sorguladı. Bir şeyi sanat eseri olarak adlandırmanın, kişisel bir görüşü ifade etmek olduğunu savundu: "Gerçek" sanat eserlerinin bulunduğu aşkın bir kategori yoktur. Sonuç olarak, bu veya şu nesnenin böyle bir kategoriye ait olup olmadığına dair tartışmalar da anlamsızdır. Ayrıca şimdiye kadar, diğer insanların zihin hallerinin bizim için erişilmez olması sebebiyle onları değerlendirmenin hiçbir yolunun olmadığını öne sürdük. "Gerçek" sanat addettiğimiz şeyle temas kurduğumuzda içimizde uyanan duygunun, başkalarının "düşük" veya "sahte" sanattan ya da bizim hiç de sanat görmediğimiz uğraşlardan edindiği duygudan daha değerli olduğunu sanmak kendini kandırmaktır. Aslında kendi duygumuzun başkasının duygusundan kesinkes daha değerli olduğunu (oysa sadece bize öyle geliyordur) iddia etmek bir anlam ifade etmez; üstelik bu gerçek başkasının bilincine dair tam bir bilgiye sahip olduğumuzu varsaysak bile değişmez. Belli sanat dallarıyla ilgilenmenin insanı daha iyi veya daha kötü kıldığı teoride gösterilebilir. Ne var ki bunun için şimdiye kadar ciddiyetle ortaya konan bulguların güvenilmez olduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda "daha iyi"

ve "daha kötü" ifadelerinin ne anlama geldiği üzerinde bir fikir birliği sağlanamaması bir kenarda dursun, psikologlar ve eğitimciler de sanatsal algı ile davranış arasında hiçbir güvenilir bağlantı kuramamıştır.

Estetikteki durum izah ettiğim gibiyken, etik alanda da mevcut durumun bundan çok farklı olmadığı ortadadır. Elbette kitabın başında da belirttiğim gibi, estetik kaygılarla Tanrı'ya veya tanrılara inanıyorsak eğer, estetik meseleler anında çözülür (en azından bizi şahsen tatmin edecek kadar). Aynı şekilde, belirli ahlaki yaptırımları olan bir Tanrı'ya duyulan inanç, her halükârda inananın zihninde ahlaki meseleleri çözecektir. Öte yandan, bu kitabın konusu dini içerikli değil, sekülerdir ve Tanrı'ya olan inancı bir kez ortadan kaldırınca, estetik sorular gibi ahlaki sorular da bitimsiz bir tartışmanın konusu haline gelir. Aslında ahlaki sorular hiçbir cevabı olmayan sorular diye tanımlanabilir. Sonuç olarak, onlar hakkında bir anlaşmaya varılması beklenmez. Bu açıdan onlar bilimsel veya matematiksel sorulardan farklıdır. Başka bir deyişle, fikir ayrılığı, bir söylem alanı olarak etiğin varlığının zorunlu koşuludur. Sadece kürtaj, ölüm cezası veya insan klonlanması gibi mütemadiyen insanları kutuplaştıran konularda "konsensüs"e varma umudunun yanıltıcı olduğunu ve "bir orta yol" bulunmadığını düşünürüz; bir fetüs ya kürtajla alınır ya da alınmaz, hükümlü suçlu ya canlıdır veya ölü. Farklı ahlaki kurallara sahip farklı dinlerin varlığı, 11 Eylül 2001'deki olayları ve akabindeki küresel tepkinin bize hatırlattığı gibi, bir dizi etik sorun üzerindeki fikir ayrılığının pekişmesine hizmet eder.

Öte yandan, etik sorunlar doğası gereği çözümsüz olsa da, onlar hakkında karara varmaktan kaçınamayız. Günlük hayatımızda diğer insanlara karşı tavırlarımız sürekli ahlaki kararlar almayı zorunlu kılar; bu kararlar aldığımız terbiye ve kültürel telkinlerden kaynakladığı için doğal ve istemsiz görünebilirler. Ayrıca günlük hayatımızdan nispeten daha uzak olan etik meselelerde tarafsız olma ihtimalimiz yoktur –örneğin kölelik veya çocuk fuhuşunun arzu edilen toplumsal düzenlemeler olup olmadığı veya demokrasinin mi, yoksa diktatörlüğün mü tercih edilir bir siyasi sistem olduğu, yahut kadınların araba kullanmasına veya Batılı kıyafetler giymesine izin verilip verilmeyeceği gibi konularda. Bu meselelerde küresel bir fikir birliği yoktur ve olmasını beklememiz için bir neden de yoktur, ama duruşumuzun ne olduğuna karar vermemiz gerekir. Estetikte de benzer şekilde mutlak diye bir şey yoktur, ama yine de seçim yapmak zorunda kalırız. Sanata hiç ilgi duymamayı seçmek bile bir seçimdir. Ancak sanatlar arasındaki tercihler ve sanat eserinin ne olduğuna dair kararlar kişisel tercihler olsa da, bu onların önemsiz olduğu anlamına gelmez. Aksine, etik seçimler gibi onlar da hayatımızı şekillendirir. Bu, onların değiştirilemez olduğu anlamına da gelmez. Nasıl ki manevi kanaatlerimizi sorgulayıp değiştirebiliyorsak (örneğin dinimizi değiştirebiliyorsak), aynı şekilde estetik tercihlerimizi de değiştirebiliriz. Bu olay J. M. Coetzee'nin Bach'ı dinlemesi gibi ani ve sert yaşanabilir. Yahut yavaş bir keşif ve ikna sürecinin –genellikle eğitim dediğimiz bir sürecin– ürünü olabilir.

Gençlerin kendilerine bir yön tayin etmek için başvurduğu şeyler, ebeveynlere veya başkalarına göre hayati bir husustur. Sanatsal olsun veya olmasın, şayet hayatımızın herhangi bir etkinlikle zenginleştiğine inanırsak, doğal olarak çocuklarımızın da onu paylaşmasını sağlamak isteriz. Elbette şevkimizi aktarmak bu işte bize yardımcı olacaktır. Ancak kendimizi sorgulamak, neye niçin değer verdiğimizi eğer mümkünse keşfetmek, sırf şüpheci gençlerin sorularını öngörmek için bile olsa makuldür. Bu kitabın geri kalanında edebiyata değer vermenin gerekliliğini savunmaya niyetliyim. Bunun için örneklerimin tamamını olmasa da çoğunu İngiliz edebiyatından seçeceğim. Bu edebiyat dalı, son yıllarda ortaöğretimde ve üniversitelerde gitgide gözden düşüyor ve sözgelimi medya araştırmaları veya kültürel tarihe kıyasla, oldukça utanç verici bir şekilde dargörüşlü ve modası geçmiş telakki ediliyor. Buna karşın ben, edebiyatın diğer sanatlardan neden daha üstün olduğunu ve diğer sanatların yapamadığı şeyleri yapabildiğini göstermeye çalışacağım. Bu amaçlarımın kitabımın ilk kısmındaki göreli bakış açısıyla tutarsız bulunması ihtimaline karşı, "edebiyatın" ne olduğu da dâhil olmak üzere bu bölümde öne sürdüğüm tüm yargıların kaçınılmaz şekilde öznel olduğunu vurgulayayım. Benim edebiyat tanımım, bir bilgisayar kılavuzu örneğinde olabileceği gibi, sadece içeriği için değil, kendisi için de hatırlamayı isteyeceğim yazıdır; belli bir sırayı takip eden o belli sözcüklerdir. Tüm sanat veya edebiyat eleştirilerinde olduğu gibi yargılarım, bir ömür boyu, çoğunlukla çözülemeyecek kadar karmaşık olan sözler ve

insanlarla karşılaşmaktan kaynaklanan, üstü örtük bir otobiyografidir. Bu yargılarım tabii ki okuyucularımın bir kısmını veya tamamını ikna edebilir, umarım öyle de yaparlar. Ancak bu onların doğru olduğunu kanıtlamaz, sadece ikna edici olduklarını kanıtlar. Ancak kanıtın erişilebilir olduğu yerde doğruluktan ve yanlışlıktan bahsedebiliriz, kanıtın erişilebilir olduğu yerde de iknaya gerek kalmaz.

Edebiyat için öne sürebileceğim ilk iddia, diğer sanatlardan farklı olarak, onun kendisini eleştirebiliyor olduğudur. Müzik eserleri başka eserlerin parodisini yapabilir; keza resimler başka resimleri karikatürleştirebilir. Fakat bu, müzik veya resmin toptan reddi anlamına gelmez. Öte yandan edebiyat, edebiyatı tamamen reddedebilir ve bununla kendisinin diğer sanatlardan daha güçlü olduğunu ve kendini daha iyi tanıdığını gösterir. Jean-Paul Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* kitabından bir örnek vermem gerekirse:

> *Şunu unutmamak gerekir ki, eleştirmenlerin çoğu pek talihli olmayan ve tam umutsuzluğa düşecekleri anda, küçük bir mezarlık bekçiliği bulmuş kimselerdir. Mezarlıkların ne dingin yerler olduğunuysa Tanrı bilir: Bunun en sevimli örneği de kitaplıklardır. Ölüler oradadır: Bu ölüler yazmaktan başka bir iş yapmamıştır, uzun süredir yaşama günahından da kurtulmuşlardır ve zaten yaşamlarını ancak başka ölülerin onlar üzerine yazdığı kitaplardan tanımaktayızdır... Can sıkıcı kişiler yok olmuştur, ölü küllerinin saklandığı mahzendeki küçük kutular gibi, duvarlar boyunca, raflar üzerine yerleştirilmiş küçük tabutlar kalmıştır geriye. Eleştirmenin yaşayışı iyi değildir, karısı ona gerektiği gibi değer*

vermemektedir, oğulları nankör, ay sonları sıkıntılıdır. Ama evdeki kitaplığa girmek, raftan bir kitap alıp açmak her zaman olasıdır. Kitaptan hafif bir bodrum kokusu yükselmektedir ve eleştirmenin okuma adını vermeye kararlı olduğu, garip bir işlem başlar... Bir ölü tarafından ölü şeyler üstüne yazılmış bir şeydir ve şu dünyada artık hiçbir yeri yoktur, bizi doğrudan doğruya ilgilendiren hiçbir şeyden söz etmemektedir; kendi haline bırakılınca çöker, yıkılır, geriye küflü yapraklar üzerindeki mürekkep lekelerinden başka bir şey kalmaz ve eleştirmen bu lekeleri canlandırdığı, onları harf ve sözcük haline getirdiği zaman, bu harf ve sözcükler ona duymadığı tutkulardan, nedensiz öfkelerden, ölüp gitmiş korku ve umutlardan söz ederler.[187]

Haklı olarak, Sartre'ın adil olmadığını söyleyip karşı çıkabilirsiniz. Onun "eleştiri"si hicivli bir yapıdır ve dırdırcı karısı ile sevimsiz çocukları (onlardan birinin, Sartre kurgusunu ayrıntılarla geliştirirken bir kambur olduğu ortaya çıkar) ele alması gereken konunun dışındadır. Ancak buradaki mesele doğruluk değildir. Sartre, tüm edebiyat sanatlarını edebiyatı reddetmek için kullanır. Geçmişin edebiyatının ipe sapa gelmez, ölü ve sadece kaybedenler için yapıldığını savunur ve bunu çakırkeyif bir parti insanı veya idealist bir öğretmen gibi gayet kendinden emin yapar –tabii daha zekice ve nükteli bir şekilde.

187. Bkz. Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Can Yayınları, 2008, s. 37-38.

Bu bağlamda Sartre yalnız değildir. Yazarlar yazmayı ve okumayı çok farklı yollarla ve türlü sebeplerle reddeder. *Paradise Regained* [Yeniden Kazanılan Cennet] kitabında John Milton, kitapları reddetmesini, karşı çıkılması zor bir otorite olan Tanrı'nın Oğlu'nun ağzından anlatır. Sahne, Şeytanın İsa'yı bir ıssızlıkta çeşitli tekliflerle –bunlar arasında antik filozofların yazdığı bütün bilgiler de vardır– yoldan çıkarmaya çalışması hakkındadır. Beytüllahim'den gelen yabancı bir delikanlı olan İsa, Şeytanın asasının bir vuruşuyla yürüyen bir kütüphaneye dönüşecektir. Ancak o İsa olduğu için Şeytanın bu teklifini serinkanlılıkla reddeder.

Bir sürü kitap
Bilge adamların yazdığı, usandırır insanı; durmadan okuyan ve okuduklarına denk veya üstün bir ruh veya yargı getirmeyen,
(Ve ne getirse, başka yerde hangi ihtiyaçların peşine düşse)
Hâlâ kararsız ve tedirgin halde,
Kitapların içine gömülü ama kendi içinde sığ kalır.
[IV, 321-7]

Demek ki... okumak, okuduğunuz kitaplara denk ya da daha üstün bir ruh ve yargıya sahip olmadığınız sürece yararsızdır. Zaten buna sahipseniz, kitap okumak zorunda kalmazsınız. Sonuç: Okumak ya zararlı ya da gereksizdir. Tabii ki Milton, kör olana kadar hevesle okudu; keza Sartre da aynı ölçüde kitap okumaya düşkündü. Onların bu tutarsızlıkları ya da kendileriyle çelişkileri bizim için "yapıbozuma uğratılacak" ve "övünülecek" bir kusur değil, icra ettik-

leri sanatın –edebiyatın– amansız gücünün bir koşuludur; bu güç sadece resim, müzik ya da dans gibi keyif vermek için değil, kendisi de dâhil olmak üzere her şeyi eleştirmek için de işler. Pek çok örnek arasından üçüncü örnek Wordsworth'ün "*Değişen Konumlar*" şiirinden verilebilir:

Kitap! Donuk sonsuz bir uğraş:
Gel, dinle koruda ispinozu,
Ne tatlı ezgisi! Ve bence,
Daha çok bilgelik var o seste.

Dinle, ne neşeli ardıçkuşu!
Sıradan bir vaiz değil o;
Gel ışığına nesnelerin,
Öğretmen olsun sana Doğa.

Hazır zenginlik dünyası o,
Beyni ve yüreği kutsamak için
Sağlıklı doğaçlama bilgelik,
Neşeyle solunan gerçek.

Yeşil korudan bir itki
Öğretir sana nedir insan,
Nedir iyi nedir kötü,
Bütün bilgelerden dàha çok.

Tatlıdır Doğadan gelen bilgi,
Ve araya girer bizde akıl,
Bozar biçimini güzelliğin -

Öldürürüz biz, açıp incelerken.
Yetkin artık Bilim ve Sanat;
Kapat o kısır sayfaları;
Gel ve getir bir yürek, ki
Görsün, alın içe her şeyi.[188]

Kitaplara karşı olan bu şiir kendisiyle tezat oluşturacak şekilde bir kitapta yayımlandı. Ancak bu olsa olsa Wordsworth'ün tutarlı bir dünya görüşüne saplanıp kalmadığı anlamına gelir. Bu şiir dışarı çıkmakla ilgilidir. Şayet dikkatsiz okursak, şiirin neşeli dinlence dizeleri, öne sürdüğü şaşırtıcı eğitim iddiasını gizleyebilir; şiir ilkbaharda bir ormanda dolaşıp kuşların ötüşünü dinlemenin sadece ornitoloji veya botanik değil, ahlak dersi de verebileceğini iddia eder. Bu size iyilik ve kötülük hakkında, şimdiye kadar yazılanlardan daha fazlasını öğretir. Wordsworth bunu söylerken ciddidir, tıpkı "Her çiçek / soluduğu havanın tadını çıkarır"[189] derken ciddi olduğu gibi. Taze yaprakların arasında doğayla bütünleşmek onun için adeta bir ibadettir ve ibadet gibi dönüştürücü işlevini yerine getirmesi için kitaplara, hatta kelimelere ihtiyacı yoktur.

Edebiyat kendisini eleştirebilen tek sanat olmakla kalmaz, iddia ederim ki, herhangi bir şeyi de eleştirebilen yegâne sanattır, çünkü akıl yürütme yeteneğine sahip tek sanat odur. Elbette, resimler örtük eleştiriler aktarabilir, Hogarth'ın *Calais Kapısı* veya Ford Madox Brown'ın *İş* isimli

188. Bkz. *Şiir Perilerine - İngiliz Romantik Şiirinden Seçmeler*, derleyen ve çeviren: Nail Bezel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

189. Şairin *Lyrical Ballads* adlı şiir kitabındaki "Lines Written in Early Spring" şiirinden.

tablosu gibi. Fakat tutarlı bir eleştirel sav ortaya koyamazlar. Dilsizliğe tıkılıdırlar. Operalar ve filmler eleştiride bulunabilir, ancak onlar da kendilerinin rasyonel dünyaya girmelerine izin veren sözcükleri edebiyattan alırlar. Edebiyat diğer sanatları eleştirirken, oklarını onların akıldışılıklarına çevirir. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanında yer alan bir operanın sönük tasviri bunun klasik bir örneğidir:

> *Sahnenin orta kısmında düz tahtalar vardı, iki yanda boyama ağaç resimleri yükseliyordu, arkada tahtalara bir bez gerilmişti. Ortada kırmızı korsajlı, beyaz eteklikli kızlar oturuyordu. İçlerinden çok şişman ve beyaz ipek elbiseli biri, ayrı olarak, arkasına yeşil karton yapıştırılmış alçak bir iskemlede oturuyordu. Birlikte söylüyorlardı. Şarkılarını bitirince beyazlı kız suflör deliğine yanaştı, kalın bacaklarına yapışık bir ipek pantolonla, şapkası kanatlı, beli hançerli bir erkek ona yaklaştı, şarkı söylemeye, kollarını açıp kapamaya başladı.*[190]

Ve böylece devam edip gider. Müzik, şairlere ve yazarlara en tutarlı biçimde akıldışı gelen sanattır. Geçmişteki yazarlar bilmese de biz artık biliyoruz ki, dil ve müzik beynin farklı yarı kürelerini harekete geçirir –müzik sağ yarı küreyi, dil ise sol yarı küreyi. Ancak bunun bilinmediği zamanlarda bile, iki faaliyet arasındaki geçimsizlik hissedilmiştir. Milton müzisyen olan babasına yazdığı Latince bir şiirinde, sözlere eşlik

190. Bkz. Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış*, çev. Zeki Baştımar ve Nâzım Hikmet Ran, İstanbul: Can Yayınları, 2019, s. 879-80.

etmediği sürece müziğin kuş ötüşü kadar anlamsız olduğundan dem vurur.[191] Tek başına boş ve anlamsızdır (*"inane... sensusque vacans"*). Müzik akılla ilgilenmez ve Milton'a göre akıl, insanı Tanrı'yla ilişkilendirir. (Bu arada Milton sıkı bir çalgıcıydı, ama edebiyatın kendini eleştirme becerisi burada da geçerlidir.) Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*[192] romanındaki filozof Settembrini, benzer gerekçelerle müziği kötüler. "Sorumsuz" ve "ifadesiz" bulur. Kelimeler, "ilerlemenin parıltılı saban demiridir." Siyasi değişime yol açabilirler. Lakin müzik bunu yapamaz. "Müziğin en yüce rolünü oynamasına izin verdiğinizde, duyguları canlandıracaktır, oysa bizim için önemli olan aklı uyandırmaktır." Mann, müzikle derinlemesine ilgileniyordu. Fakat bu Settembrini'yi salt bir şaka kılmaz. O alternatif bir görüş öne sürerek, edebiyatın taşıdığı görüşleri sürekli yeniden takdir etmeye devam eder.

E. M. Forster'ın *Howards End* romanındaki Bloomsburyvâri mest oluşun bize anımsattığı gibi, elbette müziği öven pek çok edebi metin vardır. ("Beethoven'ın Beşinci Senfonisinin insanın kulağına gelen en yüce ses olduğu genellikle kabul edilir.") Aslında bazı yazarlara göre müziği iyi yapan şey tam da anlamdan tamamen yoksun olmasıdır. Zira anlam sınırlandırır. Bir şey kastetmek geri kalan her şeyi dışlamaktır. Fakat müzik, dinleyicilere parçayı dinlerken kendi başına anlam oluşturma özgürlüğü tanır. 3. Bölümde gördüğünüz gibi, araştırmalar aynı müzik parçası-

191. Milton s. 156.

192. Bkz. Thomas Mann, *Büyülü Dağ*, çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları, 2019.

nın dinleyicilerde farklı düşünce silsilelerini tetiklediğini ortaya koyar. Örneğin Forster, *Howards End*[193] romanında açığa vurduğu gibi Beethoven'ın Beşinci Senfoni'sinin gulyabanilerle ilgili olduğunu düşünüyordu. Dinleyiciler kendi düşüncelerini geliştirebildiği için, müziğin aynı zamanda kendi duygularını ifade ettiğini hissedebilir. Romancı D. B. C. Pierre müziğe özgü bu olağanüstü uyumun bir zamanlar hayatını nasıl kurtardığını anlatır. Beş parasız halde icra memurlarını atlatıp depresyonla cebelleşmekten intiharın eşiğine gelmişken bir gece radyodan bir senfoni duyar. Onun Howard Hanson'ın İkinci Senfonisi olan "Romantik" olduğunu düşünür:

> *Duygularımla müziğe kapıldığımı fark ettim. Donup kaldım ve içimdeki çalkantının senfonide işlenen her ayrıntısını duydum. Müzik kargaşayı, çelişkiyi, gelgitleri, korkuyu ve ruhun ve canın karanlık vadilerinin nihai fethini aktarıyordu. Sefaletin hayatın kusuru olduğunu beyan ediyordu ve ona yaklaşmamı işaret ediyor, çatışmanın insani hoş bir şey olduğunu, çalışan bir sinir sisteminden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan çok katmanlı bir muammalar kümesini bana öneriyordu.*[194]

Bu sayede kendini öldürmedi.

İngiliz edebiyatı, Hitlervâri mistik sanat tapınıcılığında pek ileri gitmemiştir. Doğru, Walter Pater'in *Mona*

193. Bkz. E. M. Forster, *Howards End*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

194. *The Guardian*, 27 Şubat 2004.

Lisa hakkındaki meşhur övünmeleri 19. yüzyılın sonlarındaki patlamaya tanıklık eder.[195] Ancak Dickens'ın *Nicholas Nickleby* romanındaki Bayan Wititterly, edebiyatın bu tür uçuşlara her zamanki şüpheci yaklaşımını temsil eder. Divanına bitkin halde yığılmış Bayan Wititterly adeta bir duyarlılık şehididir. Onun, opera ve tiyatrodan müthiş bir heyecan duyduğunu ve güzel sanatların ayaklarında derman bırakmadığını kocası açıklar. Doktorlar şikâyetini fazla hassas olmasına yorar. Esasen sanata ve onun ego üzerindeki şişirici etkisine kaşı duyduğu aynı şüphe Browning'i sanat karşıtı şiirler yazmaya itmiştir. Kendisi sanat hakkında 19. yüzyılın herhangi bir yazarından daha fazla şey bilir, ama hemen hemen her zaman sanatı endişe ve suçla ilişkilendirdi. Onun İtalyan asilzâdelerinin paçalarından kötülük akardı, ama onlar, cömertlikleriyle de yüksek Rönesans şaheserlerini finanse ettiler. "Son Düşesim" adlı şiirdeki Dük, genç karısının portresini bir ziyaretçiye gösterir ve onu cezalandırılmaktan koruyan aristokrat, haşmetinin güvencesiyle laf arasında kadını öldürdüğünü itiraf eder. Bunu yapmakla kötü bir davranışta bulunmamıştır kesinlikle, çünkü kadın "pek yakında hoşnut edilecektir." Gülümseyecek ve toplumun alt tabakasında olanlara kibar davranacaktır:

Sanki benim
Dokuz yüz senelik ismimin hediyesini aynı sayardı

---

195. Pater'ın *The Renaissance*, "Leonardo da Vinci". Mrs Wititterly: Nicholas Nickleby içinde, 21. Bölüm.

Hediyeleriyle başkalarının...
Ah beyefendi, o gülümserdi, hiç şüphesiz
Ben geçer geçmez yanından; fakat kim geçerdi yanından
Hemen hemen aynı gülüş olmadan? Bu büyüdü; Ben emirler verdim;
Sonra tüm gülümsemeler durdu hep birden. Dikiliyorlar işte orada
Sanki yaşıyormuş gibi.

Browning, "Sanki yaşıyormuş gibi" dizesindeki ironiyi anlamamızı ister; sanatın cansızlığını hayata tercih edenleri paylayan bir ironidir bu. Daireden ayrıldıklarında, Duke başka bir cansızlık hazinesi gösterir:

Fakat dikkat edin Neptün'e,
Bir denizatını evcilleştirirken, nadide diye bilinirdi,
Onu Innsbrucklu Klaus benim için bronzdan döktü.

Fevkalade zapt edici doğasıyla bronz, Dükün tercihlerini simgeler. Browning, Hitler'i görseydi şaşırmazdı. O, sanatın ona tapınanın insani özünü nasıl yok ettiğini ve geriye bir canavar bıraktığını tekrar tekrar gösterir. Onun Aziz Praxed Kilisesindeki mezarını süslemeyi planlayan piskoposu, zehirli bir karışım içinde sanat tapınıcılığı ile acımasızlığı, kutsallık ile ırkçılığı, Hıristiyanlık ile paganizmi, iktidarsızlık ile şehveti birleştirir:

Ah Tanrım, bir lapis lazuli *yığını,*
Boynu vurulmuş bir Yahudi kafası büyüklüğünde,
Madonna'nın göğsündeki damar gibi mavi...

Aziz Praxed mesut ve bir Pan
Hazır, perinin son elbisesini birden kapıp çekmeye,
Ve masalarıyla Musa...

Piskopos, Steinervâri ölümsüzlük idealine, sanatın hayattan daha uzun yaşama ve tüyleri ürpertme gücüne inanır.[196]

O halde sadece edebiyat eleştirebilir ve yine sadece edebiyat ahlak dersi verebilir. Bugünlerde buna karşı çıkılıyor. Edebiyatın anlatmayıp göstermesi gerektiği öne sürülüyor. Dolaylı anlatımı tercih etmesi gerekiyor. Bu, İsa'nın bir devenin anahtar deliğinden geçmesinin bir zenginin cennete gitmesinden daha kolay olduğunu dobra dobra ilan etmek yerine mesellere –İyi yürekli Samiriyeliler, Mucizevi Oğul– bağlı kalmasının daha iyi olacağını söylemeye benzer. Öte yandan İsa, her iki üslubu da kullanır. Bizim anlatıya olan açlığımız anlaşılabilir. Anlatı, bir süreliğine de olsa mahkûm olduğumuz hayatımızın anlatısından kaçmamıza olanak tanır. Ancak ahlak dersi vermekten farklı olarak anlatı edebiyata özgü değildir. Dans da bir anlatıda bulunabilir, her ne kadar edebiyat gibi onu yorumlayamasa da. Edebiyat yoruma başladığı anda ahlak dersi veriyordur.

Bu bölümün kalan kısmında, edebiyatın nasıl ahlak dersi verdiğini ve bu derslerin nasıl çeşit çeşit ve çelişkili olduğunu anlatacağım. Bu çeşitliliği göstermek için 17. yüzyıl-

196. "The Bishop Orders his Tomb at St Praxed's Church", *Men and Women.*

dan başlayarak farklı tarihi dönemlerden yazar çiftlerini ele alacağım. Daha öncesinden de başlayabiliriz elbette. Ortaçağda da cazip örnekler mevcut. Örneğin Chaucer'in *Afnâmeci'nin Hikâyesi*'nde, üç genç sarhoş, arkadaşlarından birinin öldüğünü duyduğunda, Ölümü bulup öldürmeye yemin eder. Elbette hepsi sonunda ölür. Şiddet içeren basit çözümlerin alaycılığıyla bu hikâye, Amerika'nın keşfinden bir yüzyıl önce George Bush'un Amerika'sı ve "Teröre Karşı Savaş (War on Terror)" üzerine kaleme alınan bir hiciv niyetiyle okunabilir. Ancak ortaçağda ahlak dersi vermek genelde Hıristiyanlıkla o kadar içli dışlıdır ki, ayrı bir form olarak pek var olmamıştır. Klasik kuşkuculuğun yeniden canlanması ve bilimsel gözlemlere duyulan ilgiyle 16. yüzyılın sonunda ahlak dersi vermek yeni ve zorlu bir uğraşa dönüşmüştür. Kuşkuculuk bize, kendi öznelliğimize hapsolduğumuz için hiçbir şeyi bilemeyeceğimizi söyler. John Donne, bir arkadaşına yazdığı mektupta aklın hastalıklarıyla bedenin hastalıkları arasındaki farka değinirken bu mesele üzerinde kafa yorar. Bedensel hastalıkların en azından kısmen anlaşılabilir olduğunu düşünür. Ne de olsa doktorlar gözlemde bulunup tanı koyabilir. Sağlıklı bir vücudun neye benzediğini bilir ve ne zaman hastalandığını da teşhis edebilirler.

> *Fakat akıl hastalıklarında ne kriter vardır, ne kanun ne de kural; bu nedenle kendi zevkimiz, anlayışımız ve yorumumuz yargıç rolüne soyunur ve işte bu da hastalığın bizzat kendisidir.*[197]

197. Carey (1990) s. 156.

Kendi aklımıza teşhis amaçlı doğru bir bakışla bakabilmemiz için aklımızın dışına çıkmamız gerektiğini düşünür Donne ve bunu da yapamayacağımıza inanır. Aklınızı araştırmanız için kullanmanız gereken araç kendi aklınızdır ve o da zaten güvenilmezdir.

Bu, edebiyat eleştirmenliği ve kendi tercihlerinin nesnel bir "hakikat"le ilgisiz olduğu diğer sanat dalları için de faydalı bir bilgidir. Aynı şekilde, bu bölümde (ve hakeza kitabın bu kısmında vereceğim tüm edebi örneklerde) tercih ettiğim ahlak dersleri bana hitap eden dersler olacaktır. Tahmin edilebileceği gibi ve Donne'un alıntısından da anlaşılacağı üzere, bu dersler kitabın ilk bölümünde serdettiğim bazı fikirlerle uyuşur. Sözgelimi başkalarının zihnine erişilememesi, nesnel hakikatin de olmadığı tespitiyle birlikte 17. yüzyılın başlarında Sir Thomas Browne tarafından *Religio Medici* kitabında dile getirilmiştir:

> *Hiç kimse başkasını haklı olarak eleştiremez veya suçlayamaz, çünkü gerçekte hiç kimse başkasını layıkıyla tanıyamaz. Ben bunu kendimde görüyorum, çünkü tüm dünyanın nazarında karanlıktayım ve en yakın dostlarım beni bir bulutun içinde görüyor... Ayrıca hiç kimse bir başkasını yargılayamaz, çünkü hiç kimse onu tanıyamaz; kendimizde takdire değer bulduğumuz mizaçla çeliştiklerinde başkalarını eleştiririz ve bize uyup rıza gösteriyor göründüklerinde ise başkalarını takdir ederiz. Sonuç itibarıyla hepimizin kınadığı her şey dışında kalan tek şey kendini sevmektir.*[198]

198. *Religio Medici*: 1. bölüm, 3. ve 6. Kısımlar; 3. Bölüm, 1. ve 4. Kısımlar.

Browne, dostlarından bile gizli kalmış bir benlik merkezine sahip olduğunu düşünmüş ve başkalarına da aynı gözle bakmıştır. Kendisi Norwich'te yaşayan gizemli bir hekimdi ve düşünceli yanını kısmen Bacon'dan almıştı. Bacon, Fransa'daki Montaigne gibi ve onunla hemen hemen aynı zamanda ahlak derslerine yeni ve hoşgörülü bir yön kazandırmış ve insan düşüncesinde yeni bir evre başlatmıştı. İşte Bacon, "Öç Üstüne" adlı denemesinde öç duygusunu şöyle kötüler:

> *Bir insan ötekine yalnız kötülük olsun diye değil, ya çıkar, ya zevk, ya onur ya da bunlara benzer bir şey uğruna da kötülük eder; öyleyse bir kimseye kendini benden daha çok seviyor diye neden öfkeleneyim? Gerçekten de mayası kötü olduğu için kötülük eden bir kimse, elinden başka bir şey gelmediği için tırmalayan, batan bir dikenli çalıya benzer.*[199]

Her ne kadar Bacon elbette Hıristiyan idiyse de bu Hıristiyanca bir yaklaşım değildir. Zira Hıristiyanlıkta insanlar kendilerini başkalarından daha çok sevmemelidir ve yanlış yapıp yapmama konusunda seçme özgürlüğüne sahiptirler. İnsanlar dikene veya çalıya benzemez. Bacon'ın botanik numunelere yandan bakışı bir bilim insanı refleksidir ve genetik determinizmi öngörür. O, öç konusunda Hıristiyanlıkla aynı sonuçlara (öcü kınıyor) varmasına rağmen tamamen farklı bir yoldan gider. Burada karşındakine diğer yanağını

199. Bkz. Francis Bacon, *Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 23.

çevirmek ve herkesin birbirini sevmesi gibi düsturlar yoktur. Bu, düşünürün, etrafını saran insan hayvanlar üzerinde yaptığı serinkanlı ve uyanık bir gözlemidir.

Browne hiçbir zaman Bacon gibi serinkanlı olamamıştır, çünkü zıt kutuplar –bilim ve din, akıl ve aşkınlık– arasında gelip gider. "Aklımı *yükseklere* çıkarmak için kendimi bir gizemde kaybetmeyi seviyorum," der. Ancak çelişkileri, bunun edebiyat süreci olduğu yönündeki ısrarlı yeni değerlendirmesine katkıda bulunur. Gayet insanidir; kibirden arınmış olduğu için kendisiyle övünür ve sözlerine daha fazla ağırlık kazandırmak için görkemli bir üslup benimser. Ancak dini zulüm çağında onun hoşgörüsü gerçekten hayranlık uyandırıcıdır. Sözgelimi Protestan arkadaşları tarafından papanın yanılmazlığı dogmasına yöneltilen eleştirileri paylaşmaz:

> *Kilisenin penceresini kıracağıma kendi kolumu kırarım ve azizlerin ve şehitlerin anısına bile isteye zarar vermem... Hacıların semeresiz yolculuğuna gülmem, sadece merhamet gösteririm... Ben vakur bir kafilede bolca ağlarken önyargı ve muhalefetle kör olmuş yoldaşlarım tepeden bakıp gülme derekesine düştü.*

Burada diğer insanların duyarlılıklarına saygı duymak ve daha da ötesinden nasıl tezahür ederse etsin ulvi olana kayıtsız kalmamak söz konusudur. Bu onun hoşgörüsünün kaynaklarından biridir. Diğeri ise bilimdir. Bilimin kendisini yaygın zevklerin veya zevksizliklerin üstüne çıkardığına inanır, örneğin yemek konusunda:

Ne Fransızların kurbağa, salyangoz ve şapkalı mantar yemelerine ne de Yahudilerin ağustosböceği ve çekirge yemelerine şaşırıyorum; onların arasında olunca ben de aynı yiyecekleri yiyorum; o yiyecekleri onların midelerine olduğu kadar benimkine de uygun buluyorum. İster sıradan bir bahçeden isterse bir kilise bahçesinden toplanmış sebzelerle yapılsın, salata yiyebilirim. Akrep, kertenkele veya semenderin varlığından ürkmem. Bir kurbağa ya da engerek görmüşsem, yerden bir taş alıp onu öldürme isteği içimde uyanmaz.

Bu bir bilim insanının mantığıdır. Bizim kıstaslarımıza göre doğrudur ki, Browne bilim hakkında fazla bir şey bilmez. Fikirlerinin çoğu, uzmanlık alanı olan embriyolojide bile yanlıştı. Ancak bir bilim insanını bilim insanı yapan şey doğruyu söylemesi ya da yanılması değil, önyargıdan kurtulmaya ve kanıta duyduğu saygıdır. Browne, bunlara, döneminde eşine rastlanmayacak derecede sahipti ve bunlar ona şüphenin bilgeliğini öğretmişti:

Fikir ayrılığı yüzünden asla bir insanla bozuşmam ya da benimle aynı fikirde olmadığı için bir insana kızamam, çünkü belki de birkaç gün sonra fikrimi değiştirmem gerekebilir.

Bu, Bacon'dan çok Montaigne'in tavrına benzer (her ne kadar Browne, *Religio*'yu yazana kadar Montaigne'in *Denemeler*'ini okumadığını söylese de). Bununla birlikte, Bacon'ın "Öç Üstüne" başlıklı denemesindeki düşüncesiyle örtüşür, çünkü ahlak dersi vermeye karşı çıkar. Bilindik kendinden emin kanaatleri salık vermek yerine belirsizliği destekler.

18. yüzyılla birlikte Bacon'ın başlattığı bilimsel devrim ivme kazandı ve insanın gelişimi diye yeni bir düşünce ağırlık kazanmaya başladı. Ancak yüzyılın önde gelen edebi ahlakçıları Jonathan Swift ile Samuel Johnson bu gelişmelerden hiç etkilenmedi. Johnson'ın annesinin cenaze masrafını çıkarmak için bir haftada yazdığı *Habeşistan Prensi Rasselas'ın Öyküsü*,[200] aynı yıl yayımlanan Voltaire'in *Candide*'i gibi iyimserliğe karşı bir uyarı niteliğindeydi. "Fantezinin fısıltılarını safça dinleyen ve umudun hayaletlerini hevesle takip edenlere" hitap ediyordu: Bu öykünün kahramanı Rasselas, kadim zamanlardaki diğer Habeşistan prensleri gibi, babasının yaşadığı sıralarda dış dünyadan kopuk "mutlu bir vadide" yaşamak zorunda kalır. Ne var ki kız kardeşi Nekayah, onun nedimesi Pekuah ve eski bir filozof olan Imlac ile birlikte vadiden kaçmaya kalkışır. Sahiden mutlu olan birini bulmak için dünyayı dolaşırlar, böylece o kişiyi bulduklarında ondan mutlu olmayı öğreneceklerdir. Bu örgüyü bir dizi hayal kırıklığı izler. Kırsal bir sadelik içinde yaşayan çobanlara rastlarlar, onların mutlu olduğunu hayal ederler ve onlarla konuşmaya başlarlar. Ancak onların "hoşnutsuzluk içinde çürüdüklerini" ve kendi emekleri sayesinde zenginliğe kavuşanlara karşı besledikleri "aptalca kötü niyetle" bitip tükendiklerini görürler. Ünlü bir filozofu ziyaret ederler ve filozof onlara, mutluluğa giden yolun ebedi olan ve zih-

200. Samuel Johnson, *Habeşistan Prensi Rasselas'ın Öyküsü*, çev. Ayşegül Pomakoğlu, İstanbul: Maya Kitap, 2016.

ni tutkuların ve beklenmedik olayların üstüne çıkarabilen hakikat ve akıldan geçtiğini salık verir. Bundan çok etkilendikleri için onu ikinci kez ziyaret ederler, ama bu sefer onu kederli bulurlar ve biricik kızının daha yeni öldüğünü öğrenirler. Rasselas hakikati ve aklı yardıma çağırmasını ona öğütlese de, bu öğüdü karşılık bulmaz. "Hangi teselliyi," der yaslı adam, "hakikat ve akıl bana verebilir ki? Şimdi bana kızımın geri gelmeyeceğini söylemekten başka ne yapabilirler ki?" Kahramanlarımız yüksek çevrelere takılırlar, sık sık şatafatlı balolar ve meclislerde bulunurlar ve bir süreliğine Rasselas, dünyanın keyif ve iyilikle dolup taştığını düşünür. Nereye giderse gitsin, neşe ve nezaketle, "sevincin şarkısıyla ya da çaresizliğin gülüşüyle" karşılaşır. Yine de içten içe kendini huzursuz ve tatminsiz hisseder, huzursuzluğunu bilge Imlac'a açar. O da bu konuda yalnız olmadığını söyler ona:

> *"Her insan," dedi Imlac, "kendi aklını yoklayarak başkalarının aklından geçenleri tahmin edebilir. Kendi neşenizin sahte olduğunu hissettiğinizde, haklı olarak arkadaşlarınızın da samimiyetsiz olduğundan şüphelenebilirsiniz. İmrenme genellikle karşılıklıdır. Mutluluğun asla bulunamayacağına çoktan ikna olmuşuzdur ve herkes mutluluğu bulma umudunu canlı tutmak için başkalarının mutluluğa kavuştuğuna inanır."*

Imlac'ın "bilmek" değil de "tahmin etmek" ve "şüphelenmek" gibi fiilleri kullanması, bize Sir Thomas Browne'ın "Başkalarının aklından geçenleri bilemeyiz," şeklindeki

uyarısını hatırlatır. Gelgelelim gezginler arayışlarını bırakacak kadar bilgi sahibi olduklarını düşünürler ve daha bilge bir halde mutlu vadiye geri dönerler.

Johnson bize vazgeçmeyi öğretir. "İnsan hayatı her yerde katlanılması gereken çok fazla şeye karşın zevk alınacak çok az şeyin olduğu bir durumdur," der. Johnson ancak ve ancak yeterince şanslıysak, yeterince sıkı çalışırsak ya da yeterince yüksek bir kredi limitine sahipsek ya da yeni bir araba veya ikinci bir ev satın alırsak mutluluğu bulabiliriz yollu yanılsamayı yıkar. Hayat böyle yürümez, der. Bir iyilik diğerini yerinden eder. Prenses Nekayah sonunda şu gerçeğin farkına varır: "Doğa nimetlerini sağ el ve sol el üzerine koymuştur. Biz bir ele yaklaşırken diğer elden uzaklaşırız." Zamanımızdaki etkisi apaçık olsa da, bu gücümüz ve nüfuzumuz yüzünden unutmaya yatkın olduğumuz bir derstir. Sözgelimi başka bir kadın için eşinizi terk edip çocuklarınızın sevgi dolu bir yuvada güvende hissetmelerini bekleyemezsiniz. Hem mutlu bir aileye sahip olup hem de yüksek bir kariyer yapamazsınız. Ortalama bir zekânın altındaki yavruları çok yetenekli yavrularla birlikte eğitip de onların kendilerini bozguncu ve aşağılanmış hissetmemesini sağlayamazsınız. Kırsal alana ev inşa edip de kırsal yaşamın yine eskisi kalmasını bekleyemezsiniz. Başka bir ulusun rejimini yıkıp da mağlup halkın size sonsuz bir nefretle bakmasına şaşıramazsınız. *Rasselas* doğrudan bu ikilemlerin hiçbiriyle ilgilenmese de bunları açıklamaya çalışır. Bu, şimdiye kadar yazılmış en bilge kitaplardan biridir ve bir öğleden sonrası okunup bitirilebilir.

Öte yandan edebi ahlakçılık sadece ahlak dersi vermez, aynı zamanda karşı fikir beyan edip tartışmaya da girer. Johnson ile Swift arasındaki tezat bunu gösterir. Swift daha kızgındır ve aklı, Johnson'ın iğrenç bulacağı imgelerle doludur. Akıl melekesi her ikisi için de önemlidir. Fakat ikisinin akıldan çıkardığı anlamlar birbirinden farklıdır. Gördüğümüz gibi, Johnson'ın matem tutan filozofu bize, aklın bizi acı çekmekten kurtaramadığını öğretir. Hayatta katlanılması gereken çok şey vardır. Akıl bunu değiştiremez. Felaketle karşılaştığında güçsüz kalır. Swift için ise durum farklıdır. *Gulliver'in Gezileri*'nin[201] dördüncü kitabında Houyhnhnm halkının, yani konuşan atların yaşadığı diyara gideriz. Bu hayvanlar mükemmel derecede akılcıdırlar, onları tüm yaşamın felaketlerine karşı koruyacak kadar yüksek bir akla sahiptirler. Ne keder ne de öfke hissederler ve ölümden korkmazlar. Bununla birlikte dillerinde "sevgi" diye bir kelime yoktur. Soyun yozlaşmasının önüne geçmek için tamamen rasyonel gerekçelerle eş seçerler. Sevgiyi hak edecek kadar erdemli olmadıkları sürece sıpalarına ve taylarına sevgi duymazlar. Her iki cinsiyetten birer yavru dünyaya getirdiklerinde, artık birlikte yaşamazlar. Eğer aynı cinsiyetten iki yavruları varsa yavrularından birini başka bir ailenin karşı cinsiyetten yavrusuyla takas ederler, böylece dengeli bir aileye kavuşurlar. Şu halde Swift, Johnson'ın kederli filozofu gibi aklın acizliğini değil, evlilik aşkı

201. Bkz. Jonathan Swift, *Gulliver'in Gezileri*, çev. İrfan Şahinbaş, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

ve ebeveyn sevgisi gibi derinden değer verdiğimiz şeylerle uyumsuzluğunu gösterir. Houyhnhnm halkının ideal yaşamı temsil ettiğini düşünüp düşünmediğini kestirmek zordur ve bunu tartışmak da boşunadır. Belki de bazen öyle düşünüyor bazen de düşünmüyordur. Asıl can alıcı nokta, kusursuz rasyonalite oluşturma çabasıdır. Başka hiçbir sanat değil de bir tek edebiyat bunu yapabilir.

Akıl, Johnson ve Swift için farklı anlamlar ifade eder, çünkü her biri akla farklı bir alternatif getirir. Johnson için aklın alternatifi, şimdi bizde hayranlık uyandıran ama onun delilikle ilişkilendirdiği hayalgücüdür. *Rasselas*'taki gezginler, normal mutlu bir adam gibi görünen bir astronomla karşılaşır. Ama onu daha yakından tanıdıklarında deli olduğunu fark ederler. Adam kendisinin havayı kontrol etme sorumluluğu taşıdığına inanmaktadır; yani psikologların kurtarıcı kompleksi diye adlandırdığı şeyden mustariptir; delinin yetersizlik duygusuyla başa çıkmak için başvurduğu bir yoldur bu. Imlac bu adama genel bir tehlikenin örneği gözüyle bakar:

> *Mevcut durumumuzdaki belirsizliklerden en korkunç ve endişe verici olanı aklın belirsizliğinin sürüp gitmesidir... Hayalgücü bazen aklına galebe çalmayan... ve onu makul ihtimal sınırlarının ötesinde korkmaya veya umut etmeye zorlamayan hiç kimse yoktur. Hayalgücünün akıl üzerindeki tüm gücü bir delilik derecesidir.*

Yine de Swift için aklın alternatifi delilik değil, şehvet, vahşilik, tutku ve Houyhnhnm halkının uzak durduğu

diğer insani özelliklerdir. Houyhnhnm halkının koşum hayvanı olarak kullandığı, gayet çirkin görünen, giysi giymeyen, ahlaksız insanlar olan Yahoo halkı söz konusu özellikleri taşır. Bu maymuna benzeyen kavgacı yaratıklar sürüsünün her biri egemen bir Yahoo'nun emri altında yaşar ve Swift'in onların davranışlarıyla ilgili betimlemeleri insan toplumu üzerine yaptığı gözlemlere dayanır. Egemen Yahoo bir gözdesini göreve atar; onun görevi "efendisinin ayaklarını ve kaba etlerini yalamak ve dişi Yahooları kulübesine götürmektir." Gözde kişi sonunda itibarını kaybedince ya da görevden kovulunca, halefi, bölgedeki diğer tüm Yahoolarla birlikte, "toplu halde gelip baştan ayağa adamın üzerine dışkılarlar." Yahoo halkının âdetleriyle insan davranışları arasındaki benzerlikleri açıklamak bizim için Swift için olduğundan daha kolaydır, çünkü biz Darwin sonrası çağda yaşarız. Bizlerin Tanrı'nın kayırdığı bir soy olmadığımızı, basitçe şempanzelerle DNA'sının yüzde 98,5'ini paylaşan maymun ailesinin bir kolu olduğumuzu artık biliyoruz. Swift bunların hiçbirini bilmiyordu. O sadece biz insanların maymunlar gibi davrandığımızı gözlemlemişti.

Onun mantığı, insan türünün kültürel gelişiminin ne olduğunu anlamasını ve onu saçma diye nitelendirmesini sağlamıştı. Basit bir boyut değişimi bunun için yeterliydi: Zira Lilliput'ta insanlar sadece birkaç santim boyundadır ve bu yüzden politikaları, entrikaları, törenleri ve savaşları Gulliver'e gülünç görünür –bunlar bir cüce soyunun özentileridir. Yerlilerin dev olduğu Brobdingnag'da

ise Gulliver Lilliput ebatlarında kalır ve Avrupa kültürüne yönelik en içten övgüleri Brobdingnag Kralı tarafından şüphe ve alayla karşılanır. Şu insanın büyüklüğü ne bayağı bir şeymiş ki, böyle "ufacık böcekler" bile taklit edebiliyor, diye gözlemler. Ve Gulliver'i elinin üzerine koyarak kahkahalarla sorar: Acaba Whig midir, yoksa Tory mi? Gulliver'in barutun etkilerinin coşkulu anlatması ve Krala top üretimini öğretmeyi teklif etmesi dehşet ve tiksintiye yol açar. "Benim gibi âciz ve yerlerde sürünen bir böceğin (bunlar kendi deyimleridir) insanlığa bu kadar aykırı fikirler beslediğine ve bu araçların olağan etkileri olarak tanımladığım kan ve perişanlık sahneleri karşısında nasıl olup da hiç sarsılmadan, sıradan şeylerden söz eder gibi konuştuğuma şaştığını söyledi." Kralın Batı uygarlığına ilişkin hükmü hiç de Gulliver'in beklediği gibi çıkmaz. "Yurttaşlarının çoğu, doğanın yeryüzünde sürünmelerine katlandığı o küçük, iğrenç haşerelerin muhakkak ki en zararlılarıdır." Bacon da iyilik taşımayan insanların "haşere" olduğunu söylemişti. Ancak Swift'ten önce hiç kimse, insan ırkına kendine dair bilgi edinme yolunda bu kadar güçlü yardım etmemişti ve bunu başaran da başka bir sanat değil, edebiyattı.

Johnson'ın yanında Swift okumak, edebiyatın yürüttüğü ahlak tartışmasını ileri bir noktaya taşır. Romantik dönemde, Jane Austen'ın yanında Wordsworth okumak da öyledir. Wordsworth'ün manevi evreninin merkezindeki figürler, "The Ruined Cottage" şiirindeki ihtiyar Cumberland dilencisi veya Margaret ya da Betty ve aptal oğlu, Austen

romanlarına asla giremez.[202] Onların sınıfındaki insanlar Austen'ın bilgisi ve ilgisi dışındadır ve Wordsworth'ün en çok değer verdiği insani özelliklere Austen itibar etmez. "Michael" adlı şiirinde Wordsworth bir Grasmere çobanını anlatır; çobanın oğlu Luke şansını şehirde aramaya gider, kötü yollara düşer, kepazelik ve utançla bunu aşar, "denizlerin ötesinde saklanacak bir yer" arar. Michael kedere boğulur. Luke gitmeden önce onunla birlikte inşa etmeye başladığı bitmemiş ağıla zaman zaman uğrar. İnsanlar, ayağının dibinde yaşlı bir köpekle orada oturup düşüncelere dalmış bir halde onu görür:

...ve inanır herkes
Günlerce ama günlerce oraya gittiğine
Ve tek bir taşı bile asla kaldırmadığına.

Ancak Wordsworth'ün anlatmak istediği husus, Michael'ın başına gelen felaket yüzünden yıkılmadığıdır. O, çobanlık işine devam eder ve sevgiyle hayatta kaldığı için bunu yapabilmektedir.

Rahatlık vardır sevginin gücünde;
Öbür türlü beyni altüst edecek ya da kalbi kıracak
Bir derdi katlanılabilir kılar.

Bunu, Jane Austen'ın *İkna* romanında Musgrove ailesinin donanmaya katılan ve denizde ölen oğulları için yas tuttu-

202. "The Old Cumberland Beggar", "The Ruined Cottage" (daha sonra, *The Excursion Book* 1), "The Idiot Boy", "Michael" ve "Lines Left upon a Seat in a Yew Tree"

ğu hikâyeyle karşılaştırabilirsiniz. Sebebi ve uzun sürmesi bakımından yasları Michael'ınkine benzer, ancak Austen'ın acık sözlülüğü hiç de Wordsworthvâri değildir:

> *Bu hazin aile hikâyesinin içyüzü şuydu: Musgrovelar ne yazık ki çok belalı, hiç umut vaat etmeyen bir oğul sahibi olmuşlardı; bu oğullarını yirmi yaşına gelmeden kaybedecek kadar da şanslıydılar; bu oğulları, karadayken aptalca davrandığı ve ele avuca sığmadığı için denizci yapılmıştı, ailesi onunla hiçbir zaman pek ilgilenmemişti, gerçi daha fazlasını da hak etmiyordu, aile ondan nadiren haber alabilmiş, iki yıl önce ölüm haberi Uppercross'a ulaştığında da pek fazla üzülmemişlerdi.*[203]

Musgroveların yası mantıksız olduğu kadar nahoştur da. Bayan Musgrove fazla kiloludur ve oğlunun ölümü üzerine "iç çeken bu şişman kadın" Austen için bir alay konusudur. Bunun hassas kalpli okuyucuları hayrete düşürebileceğini tahmin eden Austen, kahkahalarını savunur. İriyarı insanların da acı çekmeye hakkı olduğunu kabul eder Austen. Ancak onların bunu yapmasının "yakışıksız" kaçtığında ısrar eder. Şişmanlık ile acının birleşmesi, "mantığın alamayacağı, ince zevkin tahammül edemeyeceği, alaycılığın yakalayamayacağı" bir şeydir. O halde oğlu öldüğü için ağlayan bir anneye, şişman olduğu sürece gülmek doğrudur.

---

203. Bkz. Jane Austen, *İkna*, çev. Serim As Özdemir, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2019, s. 52-53.

Bu tezat hikâyelerde Wordsworth ve Austen sırasıyla kalbi ve aklı temsil eder. Austen bir Houyhnhnm gibi tepki verir (gerçi Houyhnhnm gülmezdi). Duygusuzluğu bizi rahatsız edebilir, ama kendine göre bir nedeni vardır. Zavallı merhum Dick Musgrove işe yaramazın tekidir. Öte yandan Wordsworth'ün "rahatlık var sevginin gücünde" dizesi, Austen'ın dünyasından çok uzaktır. Belki bizim dünyamızdan da uzaktır. Zira Wordsworth'ün bu dizeyle ne anlatmak istediği belli değildir. Belki de Michael'ın sevgisinin gücünün, Luke'un kaybını daha katlanılabilir, acı verici şekilde daha unutulmaz kıldığı söylenebilir. Ancak Wordsworth bunun tam tersini söyler. Bu en önemli Wordsworth anlarından biridir ve haklı olsun ya da olmasın, karşılık bulsun ya da bulmasın sevginin kendi başına bir güç olduğunu ve kalbi ve zihni diri tuttuğunu ama aklın bunu yapamadığını bize söyler. Oysa Austen'a göre sevgi ve akıl el ele yürümelidir ve onun romanlarında akıl genellikle parayla bağlantılıdır. Örneğin *Akıl ve Tutku*[204] romanında ne Elinor ne de Edward "yılda üç yüz poundun hayatta insanı rahata erdireceğini düşünecek kadar âşıktır". Bizler onların çok bilge ve saygın olduklarını anlıyoruz.

Wordsworth ile yaptığımız bu karşılaştırma, Austen'ı küçük düşürme niyeti taşımaz. Austen bize düşünmeyi öğretebilir, çünkü kendisi Wordsworth'ün duygu uçurumlarına dalmaz. Başka hiçbir yazar kabalığı bu kadar kusursuz

204. Bkz. Jane Austen, *Akıl ve Tutku*, çev. Hamdi Koç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, 2 ve 49. Bölüm.

anlatamaz. Austen, bugün olduğu gibi, kabalığın toplumda üst sınıflara uzandığını gözlemlemiştir. Leydi Catherine de Bourgh "üst kısmı açılır kapanır dört tekerlekli faytonuyla" Bayan Elton kadar kabadır veya "zeki âşığı" ile Bayan Steele kadar. Kaba olmak cehaleti, özgüven ve aptallığı gerektirir ve Leydi Catherine bunların hepsine sahiptir. Austen gençlerin pek değişmediği temasını da işler. *Northanger Manastırı*[205] romanında alkol almasıyla böbürlenen ve bunun diğer insanlara gerçekten ilgi gösterme meselesi olduğuna inanan John Thorpe, çağdaş bir genç de olabilir. Her zaman ergen ağzıyla konuşan ("inanılmaz") kız kardeşi için de aynı şey söylenebilir. Austen sadece bir görgü eleştirmeni değildir. *Akıl ve Tutku*'nun başında, Dashwoodların fakir akrabalarına verecekleri harçlığı azaltmaya birbirlerini yavaş yavaş ikna ettikleri sahne, Goneril ve Regan'ın Kral Lear'ın maiyetindeki şövalyeleri sistematik şekilde gözden düşürmeleri kadar kabadır. Ahlakçı olarak Austen ve Wordsworth arasındaki farklılık, toplumsal komedinin ilkel tutkular karşısına konmasına indirgenemez, çünkü Austen ilkel tutkulara gayet aşinadır. Mesele daha ziyade bazı insanların haddi aşıp aşmadığıdır. Wordsworth her şeyi kucaklamak ister ("Düşünen her şeyi, tüm düşünce nesnelerini"). Oysa Austen'a göre bu gelişigüzelce ve akılsızcadır. Aradaki fark aşağılamaya karşı yaklaşımlarında ortaya çıkar ve Wordsworth aşağılamayı reddeder:

---

205. Bkz. Jane Austen, *Northanger Manastırı*, çev. Hamdi Koç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, 7. ve 9. Bölümler.

Bil ki... kim aşağılıyorsa
Herhangi bir canlıyı, hiç kullanmamıştır
Melekelerini; düşünce onda
Emekleme çağındadır.

William Blake de onunla hemfikirdir ("Bir kuş için hava veya bir balık için deniz neyse, aşağılık kişi için de küçük görme odur.")[206] Ancak Austen'ın dünyasında bazı insanlar (örneğin Bayan Norris, Maria Bertram, Wickham veya Bay Collins) gerçekten aşağılıktır ve onları aşağılamak doğru bir tavırdır. Bu, küçük bir mesele değildir. Diğer insanların bizimle eşit değerde olup olmadıkları ya da aşağılık olup olmadıkları, dolayısıyla bastırılmaları veya yok edilmeleri gerekip gerekmediği, dünyamızın geleceğinin ona bağlı olduğu en önemli ahlaki sorun olarak görülebilir. Bu sorunla yüzleştiğimizde, her birimizin ya Wordsworth veya Jane Austen tavrını veya belki de Wordsworth olmaya çalışan bir Jane Austen tavrını gösteririz. Onların arasındaki karşıtlık içinde bulunduğumuz vaziyeti açıklığa kavuşturur.

Burası George Eliot'a giriş yapmak için iyi bir yerdir. Edebi ahlakçılar üzerine hiçbir izah onu dışarıda tutamaz ve Wordsworth ile Austen arasındaki söz konusu mesele –duygudaşlığın sınırları– onu da her zaman meşgul etmiştir. Nitekim değindiğimiz tüm ahlaki ikilemler onun kitaplarında yeniden karşımıza çıkar. Donne'un kendi bireyselliğimiz

206. Bkz. William Blake, "Cehennem Meselleri", *Cennet ile Cehennemin Evliliği*, çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1997, s. 25.

içinde mahsur kaldığımız yönündeki düşüncesi, Eliot'ın küçük çiziklerle kaplı bir ayna veya cilalı çelik parçası imgesiyle işlenir (*Middlemarch*'ın 27. bölümü). Çizikler ayrım yapmaksızın her yönde uzanır, ancak bir mum alıp cilalı bir yüzeye tutarsanız, "kendilerini o küçük güneşin etrafındaki bir dizi eşmerkezli güzel çemberin içinde düzenliyormuş gibi görünürler." Bu bir "mesel"dir. Çizikler dünyanın çeşitli olaylarıdır ve mum bizi onların merkezinde olduğumuzu düşündüren bencilliğimizdir. Yine Thomas Browne'ın başka bir canlının bilincine erişemeyeceğimiz yönündeki fikri Eliot'ın aynı romanının 20. bölümünde işlenmiştir:

> *Sıradan insan hayatının tamamına dönük keskin bir bakışımız ve hissiyatımız olsa bu, çimenin boy vermesini ve sincabın kalp atışını duymak gibi bir şey olurdu ve sessizliğin öte yanında yatan kükreme bizi öldürürdü. Bu itibarla, aramızda idrakte en hassas olanlar aptallık zırhıyla amaçsızca dolanıp durur.*[207]

Bu son iğneleme gayet dengelidir. Zira bizi öldürecek olan kükremeye karşı zırhlanmak aptalca değildir. Duyularımızın alt sınırları, bizi önemsiz kılsa da kurtarır. Etrafımızda trajedi yaşanmaktadır ama biz ondan korunaklı yaşarız, bu da Eliot'ın kabul ettiği gibi, "fazlasına dayanamayan bünyemiz için" iyidir. Bu pasaj bir başka Eliot'ın, T. S. Eliot'ın *Dört Kuartet*'inin birinci şiiri olan *Burn Norton*'ı yazarken kesin-

207. Bkz. George Eliot, *Middlemarch - I*, çev. Cihat Taşçıoğlu, İstanbul: Nora Kitap, 2016, s. 306.

kes aklındaydı: "İnsanoğlu / Katlanamaz bunca gerçeğe"[208] ve bu yansıma edebiyatın aktardığı nevzuhur tartışmayı gözler önüne serer.

Bu tartışmanın bir kısmı, yani bir insanın başka bir insanı aşağılamasının doğru olup olmadığı hususunda Wordsworth ile Austen arasındaki karşıtlık, George Eliot tarafından Casaubon karakteri üzerinden işlenir. Casaubon, Genç Dorothea'nın körü körüne hayran kalıp evlendiği solmuş bir entelektüeldir. Mitolojik araştırmalarla uğraşır ve "geçmişin harabeleri" arasında "öğrenilmiş tüm nazariyenin küçük mumunu" taşır; böylelikle Sartre'ın kitap mezarlığındaki tipik eleştirmene yönelik hicivli taşlamalarının habercisidir. Bu bakımdan, Casaubon tasviri, edebiyatın edebiyat eleştirisi çetelesine eklenir. Ancak Sartre'dan farklı olarak Eliot polemik yazmaz ve Casaubon kadar itici değildir. Casaubon sert, dar kafalı, inatçı, kıskanç, despot olduğu kadar tamamen insandır da. Eliot'a bu karakteri yaratırken kimi model aldığı sorulduğunda kendisini işaret etmiştir. Onu yaratırken Austen yerine Wordsworth'e yaslanmıştır. Zira sonunda karakteri aşağılanacak değil, acınacak bir duruma düşer. Şimdiye kadar kitap yazmış –veya yazmayı denemiş– hiç kimse, canlı ve iyi niyetli Dorothea onu işini sürdürmeye ikna etmeye çalıştığında Casaubon'un hissettiği kaygı ve kızgınlığı paylaşmadan duramaz. O bizim gibi gerçek olduğundan, Eliot onu ciddi insani amaçlar için kullanabilir. Oysa Swift'in Yahoo

208. Bkz. T. S. Eliot, *Bütün Şiirleri* (1909 – 1962), çev. Samet Köse, İstanbul: Everest Yayınları, 2018, s. 393.

halkı gerçek değildir. Onlar hayvanat bahçesine aittir. Ama Casaubon her an komşu evden gelip bizi ziyaret edebilir. Bu, Dorothea'nin kolunu tutmaya çalışırken, Casaubon'un ona karşı beslediği kızgınlık ve kaygıyla sertliğini koruduğu sahneye rahatsız edici bir güç kazandırır:

> *Kocasının tepkisiz katılığının Dorothea'da yarattığı histe korkunç bir yan vardı. Bu kuvvetli bir kelimedir, ama kulağa ilk geldiği kadar kuvvetli değildir; neşe tohumlarını telafisi mümkün olmayan şekilde heba eden, insanların bezgin bakışlarını kendi sebep oldukları yıkımda gezdirip inkâr kabiliyetine başvurarak dünyanın tatlılık tohumlarını kabul etmemesine sebep olan şu sıradan davranışlarda, hep mevcuttur bu.*[209]

Casaubon'un kabahati sadece affetmeyi bir anlığına dikkafalılıkla reddetmesidir –hepimizin işlediği bir kabahattir bu. Fakat Eliot'ın bezgin yüzler, yıkım, heba olan neşe tohumları hakkındaki vizyonu bu küçük kabahati evrensel bir şeye dönüştürür –cennetten kovulmaya yol açan ilk günah gibi. Kocası G. H. Lewes'tan evliliklerin nasıl yıkıldığını öğrenmiştir. Belki de bu durum, içinde bulunduğumuz yıkılmış evlilikler çağında böylesine sert bir ahlakçı olmasını sağlamıştır.

Burada yaptığımız gibi ahlakçıları eşleştirmek keyfi bir iştir –sadece bir denemedir. Başka eşleştirmeler de pekâlâ yapılabilir. Mesele budur. Bu eşleştirmelerde maksat, edebiya-

209. Bkz. George Eliot, *Middlemarch - I*, çev. Cihat Taşçıoğlu, İstanbul: Nora Kitap, 2016, s. 633.

tın dışa doğru sınırsızca yayılan bir karşılaştırma ve karşıtlık alanı olduğunu göstermektir; böylece ne okursak okuyalım, bunlar daha önce okuduğumuz metinleri sürekli değiştirir, uyarlar, sorgular veya yürürlükten kaldırır. Emin olabileceğimiz tek şey –ki bu edebiyatı diğer sanatlardan farklı kılan şeydir– ahlaki sorunların asla edebiyatın uzağında olamayacağıdır. Bu perspektiften bakıldığında George Eliot ile eşleştirmek için herhangi bir Victoria dönemi romancısı kullanılabilir, ama Joseph Conrad ile kimin kıyaslanabileceği o kadar belirgin değildir. Her ikisi de incelediğimiz diğer yazarlardan farklı olarak ateisttir. Yine her ikisi de dünya olaylarıyla ilgilenir; Conrad sömürgecilik ve terörizmle, Eliot ise Yahudi diasporasıyla. Keza her ikisi de ibretlik kısa öyküler (meseller) yazar. [Eliot'ın] Kimsesiz dokumacısı Silas Marner,[210] çalınan altınını gördüğünü düşünüp hevesle ona yaklaştığında, ellerini bir çocuğun yumuşak saçlarına dokunurken bulur; burada öykü apaçık bir etki yapar. Onun kulübesine giren kayıp çocuk Eppie, adamın hayatını, kaç külçe olursa olsun altının yapamayacağı şekilde kurtarır.

Aynı zıtlık Conrad'ın *Nostromo*[211] romanında da mevcuttur. Charles Gould'un Güney Amerika'daki Costaguana eyaletinde bulunan gümüş madeni ilk üretime girdiğinde, çocuksuz karısı geç saatlere kadar ayakta, imbiklerin altındaki alevleri seyreder. Sonunda, "para işlerinden anlamayan, coş-

210. Bkz. George Eliot, *Silas Marner* (3. Baskı), çev. Cem Alpan, İstanbul: Can Yayınları, 2017.

211. Bkz. Joseph Conrad, *Nostromo*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

kudan titreyen ellerini kalıptan henüz sımsıcak ilk gümüş külçesine değdirmişti[r]." Külçenin sıcaklığı yanıltıcıdır; onun, Bayan Gould'un elleri ve Eppie'nin saçları gibi canlı görünmesini sağlar. Aslında ölüdür ve "para işlerinden anlamaz". Bayan Gould sırf kocasını gözünde bir anlam ifade ettiği için ona değer verir. Sevgisinin ve titreyen ellerinin canlılığı, Charles Gould'un hissizce para tapınmasıyla tezat oluşturur –"Maddi çıkarlara ümit bağlıyorum." Conrad'ın romanlarının hepsi birer meseldir; *Karanlığın Yüreği* açgözlülükle ilgili, *Lord Jim* korkaklıkla ilgili, *Batılı Gözler Altında* ve *Gizli Ajan* ihanetle ilgili mesellerdir. Mesellerde kimin doğru ve kimin yanlış olduğu bellidir, Conrad'da da öyle –her ne kadar Conrad, hafifletici nedenler olabileceğini kabul etse de. Özellikle de Çarın gizli ajanının hafifletici nedenleri, Razumov ve Verloc gibi tuzağa düşenleri sertçe yargılamamızı mantıksız kılar.

Eliot gibi Conrad da kendimizi çevremizdeki hayattan nasıl kopardığımızı görür. Fakat Eliot'ın sincabın kalbinin çarpıntısını hissettiği yerde, Conrad kibirli bir ironiye başvurur. Nitekim Charles Gould'un babasının heba olmuş hayatına dair soğukkanlılığını iğnelerken şöyle yazar: "Bir başka bedenin duyduğu fiziksel ve zihinsel acı karşısında, bu beden kendi öz babanızın bedeni bile olsa, yeterli ve devamlı nefret, öfke duyabilmek güçtür." Eliot'ın Casaubon'u, ironi hizmetinde olsa bile Conrad'ın gücünün ötesinde görünebilir. Ancak kısmen yazarı yansıtan bir karakteri ve edebi yaşamın eleştirisini arıyorsak, Casaubon'un benzerini *Nostromo*'daki Martin Decoud karakterinde buluruz. Paris'te okumuş ve şairliğe heves-

lenen bir gazeteci olan Decoud tıpkı Conrad gibi şüphecidir. Hiçbir şeye inanmaz. Conrad gibi, kendisiyle fanilerin ortak gidişatı arasındaki mesafeyi vurgulamak için ironiye başvurur. Bu benzerliklere rağmen veya bunlardan dolayı, Conrad'ın ona karşı tutumu acımasızcadır. Decoud, "entelektüel üstünlük olarak sunulan salt kısır kayıtsızlığı" temsil eder. Romanın sonuna doğru Golfo Placido'nun engin ve sessiz topraklarında bir başına kalınca, kendi gerçekliğinden şüphe etmeye başlar, gümüş külçelerle dolu ceplerini yoklar ve teknesinin küpeştesine yaslanarak kendini vurur. Geriye kalan tek şey boş bir tekne ve küçük bir kan lekesidir. Conrad'ın ölüm sonrası sahnesi acımasız derecede ironiktir: "Bulvarların zeki Costaguanero'su" safdışı edildi, "kendine ve başkalarına inanma isteği ve yalnızlıkla" yıkıldı; "Zeki Don Martin Decoud şeylerin muazzam kayıtsızlığı içinde yutuldu." Sanki Conrad'ın kendi zekâsı, yalnızlığı ve kendine ve başkalarına duyduğu güvensizlik öfkeyle silinmiş gibidir.

Öfke, kanımca, Conrad'ın imkânsız bir ikileme yakalandığını fark etmesinden kaynaklanır. Decoud'un "kayıtsızlığı" onun içini oyar. Ama bunun alternatif nedir ki? Eğer evren, Conrad'ın inandığı gibi, insan yaşamına tamamen ilgisiz "engin bir kayıtsızlık" ise, o zaman adalete inanmak ve adaletsizliği dert edinmek (elbette *Karanlığın Yüreği*'ni yazan Conrad'ın yaptığı gibi) saçmadır; kendini *Gizli Ajan*[212] ro-

212. Bkz. Joseph Conrad, *Gizli Ajan*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, 8. Bölüm.

manındaki aptal Stevie ile aynı kefeye koymaktır. Stevie bir arabacının atını kırbaçladığını görünce çok üzülür ve sitem ettiğinde arabacının uydurduğu talihsizlik hikâyesine daha da üzülür ve sonunda yanında uyuması için arabacıyı ve atı evine götürmek ister. Hem atı hem de arabacıyı mutlu etmek ister ve mutlu olmadıklarını görünce de birinin bunun cezasını çekmesi gerektiğini düşünür. Tüm hayırseverlerin beyni böyle çalışır ya da Conrad bunun öyle olduğunu düşünmektedir. Hayırseverler bir şeyleri düzeltmeye inanırlar, nitekim Stevie de öyle yapar: "Şüpheci değil de ahlaklı biri olarak, haklı isteklerin insafına kalmış durumdadır." Yani Decound gibi şüpheciyseniz, bu sizi içi boş bir adam yapar, değilseniz Stevie gibi bir ebleh olursunuz. İşte Conrad buna öfkelenmektedir.

Eliot ile Conrad'ın aralarının daha açık gibi görünebileceği mevzu kadınlara yaklaşım tarzlarıdır. Ancak birbirlerine beklenildiği kadar uzak olmadıkları sonunda anlaşılır. Eliot'a göre, kadınlar dünyanın kurtarıcılarıdır:

> *İnsanlık tarihinde, bir kızın hayatını güzelleştirebileceği küçük fikirleriyle meşgul olan bilincinden daha ince, daha önemsiz bir iplik var mıdır? Fikirlerin yepyeni bir dinçlikle kendilerinden ordular ortaya çıkardığı bir zamanda... Bu güçlü dramanın ortasında kızların ve onların kör bakışlarının yeri nedir? Erkeklerin iyilik adına dayanıp kavgasını verdikleri şeylerin Evet'i veya Hayır'ıdırlar. İşte bu narin kaplardan yüzyıllar boyunca insanlığın sevgi hazineleri çıkmıştır.*[213]

213. Eliot, *Daniel Deronda*, 2. Kitap, 11. Bölüm.

Bir feminist narinliğe ve "kızlara" atfedilen pasif role yapılan bu vurguya itiraz edebilir ve "kaplar" yumurtalıklar oluyorsa, bir erkek de çıkıp aynı şeyin testisler için de söylenebileceğini ileri sürebilir. Ancak pasajın gücü bu itirazları kolayca bertaraf eder ve Eliot inancını romanların olaylarına ve eylemine tercüme eder. Yukarıdaki alıntı *Daniel Deronda* romanındandı, ancak *Middlemarch*'taki bir an parlak onun üzerinde bir parıltı gibi durur. Dorothea'nın kız kardeşi Celia, korkunç haberi Casaubon'la nişanlanma haberini alınca bir kâğıt adam kesmekle meşguldü.

> *Celia'nın benzi muhtemelen daha önce hiç bu kadar solmamıştı. Tuttuğu her şeye özen göstermek gibi deli bir alışkanlığı olmasa, elindeki kâğıt adamın bacağını yaralayabilirdi. Narin figürü hemen bir kenara bıraktı ve birkaç saniye tamamen hareketsiz halde oturdu. Konuşmaya başladığında, gözlerine yaşlar toplanıyordu.*
> *"Ah Dodo!" dedi. "Umarım mutlu olursun."*[214]

Kâğıt adamı özenle yere indirmesi ve bacağını yaralamaması bir hemşirenin özenini andırır. İnsanın gözlerinin önüne bir anda sargı bezi, bandajlar ve hasta kabini gelir. Kâğıt adam yapan Celia, aynı zamanda annelik beklentisi içindedir ve kız kardeşinin kararının fiilen annelikten vazgeçiş anlamına geldiği düşüncesi, suratından kanın çekilmesine yol açar.

---

214. Bkz. George Eliot, *Middlemarch - I*, çev. Cihat Taşçıoğlu, İstanbul: Nora Kitap, 2016, s. 67.

Bütün bunlar Conrad'dan çok uzak görünebilir. Halbuki kadınlar, onun romanlarında defalarca kurtarıcı rol oynarlar ve insan sevgisinin damarlarıdırlar. Eliot'ta olduğu gibi, sevgilerinin reddedilmesi veya aşağılanması onları cinayet işlemeye sürükleyebilir –Conrad'ın *Gizli Ajan* romanındaki Winnie Verloc'u ve Eliot'ın *Daniel Deronda* romanındaki Gwendolen Harleth'i sürüklediği gibi. Her iki kadın da maddi sebeplerden dolayı sevgisiz bir evliliğe girişir, ama Winnie Verloc örneğinde sebepler anaç ve koruyucudur –annesini düşkünler evinden çıkarmak ve aptal kardeşi Stevie'ye başını sokacağı bir yer bulmaktır. Verloc, Stevie'yi feda eder ve onu katleden Winnie, nefret ettiği kocasından kendini kurtaran bir kadından ziyade çocuğunun öcünü alan bir anneye benzer. *Lord Jim*[215] romanında, Jim'in yerli karısı Jewel ödünsüz bir biçimde insan sevgisinden yanayken, Jim'in zihni erkeksi kahramanlık ve kendini adamaya kilitlenmiştir. Baştan sona onun hatası yüzünden, kardeşi öldürülür ve Jewel, kabile şefi olan babasının intikamını almak için Jim'i öldüreceğini bilir. Jim'i pes etmeyip dövüşmeye, akrabalarının cesetleri üzerinden güvenliğin yolunu bulmaya zorlar. Anlatıcı Marlow, Jewel'in "mutluluğa kavuşmak için" onunla nasıl umutsuzca münakaşa ettiğini öğrenir ve "müthiş bir bencilliğin kurbanı" olarak Jim sakince kulübeden çıkıp ölüme yürüdüğünde, Jewel, onun ardından "havada uçuşan saçları, kızgın suratıyla soluk soluğa"

215. Bkz. Joseph Conrad, *Lord Jim*, çev. Dost Körpe, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, 45. Bölüm.

sendeleyerek dışarı çıkar –erkeğin ölüm isteğiyle yenilip öfkelenmiş, doğanın dişil yaşam gücü gibi. Keza *Batılı Gözler Altında* romanında sevgilisi, Çarın işkencecileri tarafından öldürülen, son günlerinde gözden düşmüş ve yıkılmış Razumov'a kol kanat geren alçakgönüllü Tekla'dır.

Yaşam ve aşk için kriz zamanlarında kaplanlar gibi mücadele etmeye hazır olan bu görünüşte önemsiz Conrad kadınları arasında en görkemlisi *Zafer* romanındaki Lena'dır. Malay takımadalarının ticaret merkezlerini dolaşan, kadınlardan oluşan bir konser grubunun üyesi olan ve eski bir fahişe olduğu söylenen Lena, cesur bir İsveçli olan Axel Heyst sayesinde bu sefil hayattan kurtulur. Heyst kendi ıssız adasında yaşaması için onu yanına alır. Martin Decoud gibi Heyst de bazı açılardan yazarın bir portresidir. İnsanların sahtekârlığı, onu yaşama karşı hayal kırıklığına uğratmıştır ve hiçbir şeye inancı kalmamıştır. Conrad, ironik bir şekilde onu çok fazla düşünen biri olarak sunar: "Derinlemesine düşünmenin uygar insanoğlunun edindiği en zararlı alışkanlık olduğunu söylemek zorundayım."[216] İnsanlığın gerçekten ne olduğu üzerine düşünmek Heyst'i her tür idealizmden, hatta öfkeden uzaklaştırmıştır. "Ne var ki o tür duygulardan çoktan arındım. Ne öfke biliyorum ne de hırs artık... Hor görmeyi, alay etmeyi bile unuttum. Yalnız ve yalnız tiksinti duyuyorum şimdi," diye açıklar. Romanın zirvesinde üç silahlı haydut adaya ayak basar ve Lena olanca gücüyle Heyst'in hayatını kurtarmaya çalışır. Başarılı olur,

216. Joseph Conrad, *Zafer*, çev. Armağan İlkin, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 11.

ama haydutlardan biri tarafından vurulur. Heyst, onun haydutlarla işbirliği içinde olduğundan şüphelenir ve bu, ilk başta, onu kollarına almasına engel olur:

Heyst kızın üstüne eğilmiş bakıyor, dünyaya duyduğu büyük güvensizliğe, o anda bile dudaklarından gerçek bir aşk sözcüğünün çıkmasına engel olan titiz, güvensiz kişiliğine lanet ediyordu. Lena'ya dokunmaya korkuyordu; kız da onun boynuna sarılacak kadar güç bulamıyordu kollarında.

"Bunu kim yapardı?" diye mırıldandı. "Benden başka kim yapardı böyle bir şeyi? Senin için?"

Heyst artık gizleyemediği bir umutsuzlukla, "Hiç kimse," diye yanıtladı. "Dünyada hiç kimse yapmazdı."

Lena doğrulmaya çalışıyordu ama ancak başını kaldırabildi. Heyst hızla atılmış, korkuyla uzanıp kolunu usulca boynunun altına yerleştirmişti. Lena dayanılmaz bir ağırlıktan kurtulduğunu sandı ve o muazzam zaferin ağır yükünü erkeğin koluna bıraktı. O andaki duruşlarını düşündükçe büyük bir sevinç duyuyordu: O, siyahlar içinde, inanılmaz bir erinç içinde uzanmış yatıyor, sevdiği erkek de onu kucaklayıp göğsünün derinliklerine, sonsuza dek orada kalmak üzere yüreğine sokmaya hazırlanıyordu. Sonsuza dek! Bütün varlığına yayılan mutluluk duygusu yüzündeki masum genç kız gülümsemesinde yansıyordu. Ve son nefesini dudaklarındaki o ilahi pırıltının arasından verirken, ölümün karanlıklarına çevrilen zafer dolu bakışları erkeğin gözlerini aradı.[217]

217. *A.g.e.*, s. 376.

Conrad burada bile ironiyi elden bırakmaz. Lena'nın kendine ve (paramparça olmuş zavallı Heyst'e hiç benzemeyen "içten şen gülümsemesiyle") cazibeli âşığına dair romantik bakışı, ironik bir üslupla sunulur. Ancak Decoud gibi kültürlü biri için Lena'nın bakışı ucuz bir romantizm gibi görünebilir. Ancak onun, Decoud'un "kuru kayıtsızlığı"nın erişemeyeceği kadar gerçek ve asil niteliklere sahip olduğunu gözler önüne serer Conrad. Lena'nın bakışı, dolaylı yoldan "düşük" popüler sanata ve yüksek edebiyat bilgisi olmayan kitlelere bir darbe vurur ve onların yüksek cesaret sergilemeye ve saf ve özverili bir aşk yaşamaya muktedir olduklarını gösterir. Heyst'in son sözleri, Lena'nın ölümünden kısa bir süre sonra, adaya rutin bir ticaret gezisi yapan Kaptan Davidson tarafından aktarılır: "Ah, Davidson, gençken sevmeyi, umut duymayı, hayata güvenmeyi öğrenemeyenlere acımak gerek. Yazık, yazık!"[218] Dolayısıyla Lena'nın kendini feda etmesi çok geç de olsa onu nihilizminden kurtarabilmiştir. Davidson gidince, Heyst, bungalovu ateşe verip Lena ile birlikte kendisini küle çevirir.

Örnek olarak gösterdiğim sekiz yazar, daha önce belirttiğim gibi, keyfi olarak seçilmiştir. Başka örnekler de bulunarak edebiyatın daimi olarak ahlaki meselelerle ilgilendiği ve onlar üzerine bir fikir birliğine ulaşmadığı kanıtlanabilir. Edebiyatın özünde çeşitlilik vardır. Bilimden farklı olarak o, doğru cevabın sonunda yanlış cevapların yerini alıp onları geçersiz kılacağı bir keşif sahası değildir.

---

218. *A.g.e.*, s. 378.

İnsanlık kadar çeşitli, sayılamayacak kadar çok yörüngeden oluşan bir birikim alanıdır edebiyat. Bu yüzden bilim edebiyatın yerine geçemez (ne de edebiyat bilimin yerine geçebilir). Bu bölüme alternatif bir yaklaşım, yazar değil de konu başlıkları üzerinden geliştirilebilir. Herhangi bir konuyu, insan düşüncesinin olanca birikimiyle ele aldığımızda, edebiyatta o konuda sonsuz bir düşünce çeşitliliği olduğu görülür. Conrad'ın *Zafer*'inin sonundaki muhteşem operası Liebestod'u okumaktan gözlerimiz hâlâ nemleniyorsa (ki umarım öyledir), zikrettiğim iddiayı test edebilmek için ölüm ve aşk konularını seçebilir ve bunun için eşleştirdiğim sekiz yazarla kendimizi sınırlandırabiliriz.

Ölüm, Bacon'ın *Denemeler*'indeki en veciz ve etkili konulardan biridir: "İnsanların ölümden korkması, çocukların karanlık bir yere girmekten korkmalarına benzer." Bunu yazan Bacon besbelli Seneca'nın mektuplarını okumuştur. "Öç Üstüne" adlı denemeden önceden yaptığımız alıntı gibi, bu duyarlılık da Hıristiyan duyarlılığı değildir, çünkü Hıristiyanların ölümden sonra ne olacağını bildikleri kabul edilir ve ölüm sonrası onlar için karanlık değildir. Her ne kadar "Ölüm Üstüne"[219] başlıklı denemesi daha dindarca bir bakış açısı sunarak çabucak geri adım atsa da, bu deneme, hayat öncesindeki kayıtsızlığın hayat sonrasındaki kayıtsızlıkla bir olduğunu ima eden yumuşak bir pagan alıntıyla biter: "Ölmek de doğmak gibi doğal bir şeydir; belki de minik

219. Francis Bacon, "II. Ölüm Üstüne", *Denemeler* (10. Baskı) çev. Akşit Göktürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

bir bebek için doğmak da ölmek kadar acı verir." Tıp öncesi bir çağda hekim olan Sir Thomas Browne, ölüm hakkında çok şey biliyordu ve belki de bu nedenle ölüm hakkındaki düşünceleri Bacon'ınkinden daha fazla Tanrı-merkezliydi: "İnsanların organlarını inceledim ve bu kumaşın ne denli narin bir iplikle dokunduğunu gördüm... Ölüme açılan yüzlerce kapının olduğunu düşününce, sadece bir kez ölebildiğimiz için Tanrı'ya şükrediyorum."[220] Onun ölümle ilgili düşüncesi kendine hastır ve yalnızca pek çok insan kadavrası görüp ürpermiş birinin ulaşabileceği bir düşüncedir: "Ölümden utandığım kadar çok korkmuyorum; bedenlerimizin bu yüz kızartıcı kepazeliği bir anda bizi öylesine çirkinleştirir ki, en yakın arkadaşlarımız, karımız ve çocuklarımız bile korkuyla irkilirler bizden." Gayet muzaffer bir edayla vücudunun hiçbir surette bozulmayacağı gibi "utanç verici bir hastalığın" izlerini de taşımayacağı konusunda okurlarına güvence verir. Öldüğü sırada kendisine bakılmasını istemediği için bir gemi enkazına gömülmeyi, böylece "acımasız, gözlerden ırak" suların altına batmayı tercih eder.

[Samuel] Johnson'ın *Rasselas* öyküsünde ölüm, kraliyet nedimesi Pekuah'ın kaybedilmesiyle sahneye çıkar ve Imlac, perişan haldeki Nekayah'ı aşırı kederlenmesin diye teselli eder: "Hayatı durgunluğa uğratma; aksi halde hareket etme isteğiyle bulanır. Kendini yeniden dünyanın akı-

220. *Religio Medici*, 1. Bölüm, 40 ve 44. Kısımlar.

şına bırak. Pekuah yavaş yavaş kaybolup gidecek,"[221] der. Johnson'ın bunu annesinin cenaze masrafını ödemek için yazdığını hatırlıyoruz; bu yüzden yoksulluğa nasıl göğüs gereceği konusunun halihazırda kafasını meşgul ettiğini söyleyebiliriz. "Michael" şiirini yazan Wordsworth ise, muhtemelen Imlac'ın tavsiyelerini gönülsüz bulurdu ve ancak Jane Austen, ahlak hocası Johnson'ın fikrini paylaşırdı. *Gulliver'in Gezileri*'nde, Luggnagg'i ziyareti sırasında Gulliver, Struldbrug halkıyla tanışır; bu halkın fertleri biyolojik bir tuhaflık sayesinde ölümsüz doğduklarından ölümün dehşetinden azadedirler. Gulliver, yüzyıllar boyu süren yaşamları boyunca biriktirdikleri bilgelik hazinesini hayal ederek böylesine şanslı bir halkı ziyaret etmeye heveslenir. Ne var ki onların zayıf düşmüş, hastalıktan kırılmış, bunak yaşlılardan ibaret olduğunu gözlemler. "Haset ve kifayetsiz ihtiras başta gelen duygularıdır... En çok haset ettikleri, gençlerin günahları ve yaşlıların ölümleridir."

Ölümün sağlıklı olduğuna dair bu aklıselim 18. yüzyıl vaazı, *Middlemarch* romanında Casaubon'un kalp hastası olduğunu ve her an ölebileceğini doktorundan öğrendiği anda sertçe beliriverir. "Kendini ilk kez ölümün gözlerine bakar halde bulan bir adam," der Eliot ve " 'Hepimiz öleceğiz,' şeklinde dile getirilen basmakalıp söz, bir ânda 'Öleceğim ve bu yakın zamanda olacak,' diyerek zuhur eden keskin bir bilince dönüşür, sonra ölüm bizi yakalar," diye

221. *Rasselas*: 35. Bölüm.

devam eder.[222] Edebiyatın kendini eleştirme gücü, kendisinin hayatın belli belirsiz bir taklidi olduğunu kabul etmesi, işte bunlar Eliot'ın burada aktarmak istediği mevzulardır. Yazdıkları karşısında ne kadar sağduyulu bir şekilde kafamızı sallasak ve onları onaylasak da, bize burada dosdoğru söylediği şey, Casaubon gibi ölümcül bir hastalığa yakalandığımızı öğrenmediğimiz sürece, onun ne hissettiğini bilemeyeceğimizdir.

Ölümde olduğu gibi sevgide de sekiz yazarımızın her biri farklı yönleri işaret eder. Bacon ve Browne olumsuzdur. "Sahnenin sevgiye borçluluğu yaşamınkinden çok büyüktür," diye söylenir Bacon.[223] Demek ister ki, hayat komedilerde ve trajedilerde zararsız ama gerçekte son derece yıkıcıdır, dolayısıyla eften püften gibi görünen şeyin sevginin gücüne bir methiye olduğu ortaya çıkar. Browne da sevginin gücünü kabul eder, aynı zamanda ona içerler:

> *Ağaçlar gibi birlikte olmadan üreyebilseydik veya bu bayağı ve kaba cinsel birleşme eylemi olmadan dünyayı idame ettirmenin bir yolu olsaydı keşke. Bu eylem aklı başında bir adamın ömründe işleyebileceği en aptalca eylemdir; üstelik ne kadar aşağılık ve acayip bir aptallık işlediği düşünülürse yatışmış hayalgücünü daha fazla mahvedecek bir şeyin olmadığı anlaşılır.*[224]

---

222. George Eliot, *Middlemarch - I*, çev. Cihat Taşçıoğlu, İstanbul: Nora Kitap, 2016, s. 632.
223. Francis Bacon, "X. Sevgi Üstüne", *Denemeler* (10. Baskı) çev. Akşit Göktürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 87.
224. Browne, *Religio Medici*, 2. Bölüm, 9. Kısım.

Mevcut kültürümüzde, kısmen yaşlanan nüfusun endişeleri sebebiyle cinsellik en yüksek yarar olarak kabul edilir ve bu anlamda "çekici" sözcüğü tartışmasız bir şekilde olumlanan bir sıfat olarak düşünülür. (Örneğin Jeanette Winterson, edebiyatın "çekici" olmasını önerir.) Dolayısıyla Browne'un alternatif görüşü özellikle dikkate değerdir.

Ne var ki Jane Austen, bunu kusurlu bir şekilde uçuk bulurdu. O, *Northanger Manastırı* romanında yeni doğan aşkı güler yüzle sunar.[225] Catherine Morland, esprili bir öğrenci olan Henry Tilney ile sohbete giriştiğinde Bath şehrinde, Bay ve Bayan'ın himayesindedir. Onlar konuşurken Mrs. Allen araya girip Catherine'den kolundan bir iğneyi çıkarmasını istemek için araya girer.

> *"Sevgili Catherine," dedi, "şu iğneyi kolumdan çıkar, korkarım şimdiden bir delik açtı; delindiyse çok üzülürüm, çünkü bu elbiseyi seviyorum, metresi dokuz şilinden fazla olmasa da."*
> *Musline bakarak, "Ben de tam öyle tahmin etmiştim madam," dedi Mr. Tilney.*
> *"Muslinden anlarmısınız beyefendi?"*
> *"Oldukça iyi; kravatlarımı her zaman kendim alırım, çok iyi bildiğimi söylerler, kız kardeşim de elbise seçiminde sık sık bana güvenir. Geçen gün ona bir tane aldım, gören her hanım müthiş kelepir dedi. Metresine sadece beş şilin vermiştim, hakiki Hint muslini."*
> *Mrs. Allen delikanlının bilgisinden hayli etkilendi.*[226]

225. Jane Austen, *Northanger Manastırı*, çev. Hamdi Koç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, 3. Bölüm.
226. *A.g.e.*, s. 22.

Konuşma Bayan Allen'ın, Tilney'ye Catherine'in elbisesi hakkındaki fikrini sormasıyla biter:

> *"Çok hoş madam," dedi elbiseyi ciddiyetle inceleyerek, "ama yıkamaya geleceğini sanmıyorum; korkarım tüylenecek." "Nasıl," dedi Catherine gülerek, "bu kadar..." az kalsın tuhaf diyecekti.*[227]

Burada önemli bir şey olmaktadır. Bu (sanırım) İngiliz romanındaki ilk alaycılık örneğidir. Genelde söylendiği gibi, *Northanger Manastırı*, Austen'ın tamamlanmış ilk kitabıysa da, Elizabeth'in *Gurur ve Önyargı*'da Darcy ile alay etmesinden öncesine denk gelmektedir. Yalnızca İngiliz romanında değil, genel olarak İngiliz edebiyatında da ilk gerçek alaycılık örneği olabilir. Doğru, Beatrice ve Benedick birbirleriyle alay ederler ve Petruchio da, Kate ile alay ediyor, ama buradaki daha kaba ve abartılıdır. Tilney'nin alaycılığı, erkek alaycılığında her zaman olduğu gibi bir güç gösterisidir. Ciddiyet taşıyan ahmaklığı, Catherine'de, Bayan Allen çapındaki insanları mat edecek kadar zeki olduğu ve kadını kendisinin neyle meşgul olduğunu görecek kadar zeki bularak pohpohladığı izlenimini uyandırır. Bayan Allen'ı bir suç ortağına dönüştürdüğü için burada alay bir tür kur yapmadır. Burada apaçık görülen şey, Catherine'in kızgın cevabından da anlaşılacağı üzere eril oynaşmadır –her ne kadar bayağı ve kaba cinselliğin gelmesine daha zaman olsa da.

---

227. *A.g.e.*, s. 22.

Buraya kadar İngiliz edebiyatında nereye bakarsanız bakın bulacağınız fikirlerin çokluğunu ve çeşitliliğini vurguladım. Bu bize söz konusu çokluğun ve çeşitliliğin görülmediği herhangi bir konunun olup olmadığı sorusunu sordurur. Peki İngiliz edebiyatında konsensüsün sağlandığı herhangi bir konu var mıdır? Herkes bu görüşüme katılmasa da, bana öyle gelmektedir ki, kibre, gösterişe, kendini beğenmeye ve şöhrete düşmanlık sürgit bir edebi damar oluşturur. Shelley'nin "Ozymandias" şiiri bunun başlıca örneklerinden biridir. Bir gezgin çölde dolaşırken hemen yanındaki kumda yarı gömülü halde duran parçalanmış bir taştan baş ile iki büyük taş ayak gördüğünü anlatır:

Şu sözler yazıyor anıtın kaidesinde:
"Benim adım Ozmandias, krallar kralı:
Ey kudret sahibi, şu yaptığım eserlere bak da kederlen."
Kalmamış başka bir şey. Harap olmuş
O koca anıtın çevresinde. Çıplak ve yalnız
Kumlar uzanıyor alabildiğine.

Bence İngiliz edebiyatında Ozymandias'ın tarafını tutan bir eser bulmak zordur. Prenslerin yıkılışı zaten ortaçağ yazınında bir türdür. Bu temaya, Shakespeare'in hikâyeleriyle trajedilerinde ve 17. yüzyıl şiirinde rastlanır:

Soyumuzun ve devletimizin zaferleri
Gölge misali önemsiz şeyler.
Bir zırh yoktur kadere karşı kuşanılacak,
Kralların üzerinde ölümün soğuk elleri,
Asa ve taç

Elbet devrilecek,
Ve toprakta bir olacak,
Abalı eğri tırpan ve kürekle.

James Shirley'nin bu şiiri yazmasından kısa bir süre önce, ölüm soğuk elleriyle Whitehall'daki iskelede I. Charles'a dokunur.

Kendini önemsemeyi tiye alma, 19. yüzyıl romanına mündemiçtir, çünkü orta sınıfın edebi türü olarak roman, aristokrasi karşıtıdır. Gösterişsiz insanlara, zenginliğe ve şöhrete yabancı olanlara değer. *Middlemarch*'ın son cümlesi, bize dünyanın selametinin "içtenlikle gözlerden ırak bir hayat yaşayan ve hiç kimsenin ziyaret etmediği mezarlarda yatan" insanlara ne denli bağlı olduğunu hatırlatır. Dickens'ın *Küçük Dorrit* romanının sonunda Arthur ile Amy "başkalarına faydalı olarak dürüstçe yaşayacakları mutlu bir hayata" doğru yelken açar. Düğünlerinin ardından kilisenin merdivenlerinden "gürültülü sokaklara adım attılar mutluluk içinde yan yana ve yaşamın güneş ışıkları ve gölgelerle bezeli yolunda yürürlerken, gürültücüler, istekliler, kibirliler, küstahlar, mağrurlar, süslüler birbirlerine sürtüne sürtüne her zamanki şamatalarını çıkarıyorlardı." Gösterişi bu şekilde aşağılama Romantik devrimle güçlendi; bu devrim şaşaayı ve azameti tahtından indiren, şiirsel olmanın yanı sıra siyasi bir devrimdi. Nitekim, "İyi bir insanın hayatının en önemli kısmı, iyilik ve sevgi adına yaptığı küçük, isimsiz ve anımsanmayan eylemleridir," der Wordsworth. Bu tanınmazlık isteği, lüks ve şatafat düşmanlığıyla birlikte sonraki

iki asrın edebiyatına da yansıyacaktır. Aynı tema, sözgelimi A. E. Housman'ın "Paralı Askerler Ordusuna Kitabe" adlı şiirinde 1914 İngiliz Seferi Kuvvetlerine yönelik ketum övgüsünde işlenir:

Bunlar, gökyüzünün yıkıldığı gün,
Yerin temellerinin sarsıldığı saat
Kulak verdiler kârlı çağrıya
Ve maaşlarını alıp öldüler.

Askıda tuttular göğü omuzlarında
Dikilince ayağa, yerin temellerine payanda
Savundular, Tanrı'nın terk ettiğini,
Ve bedeli karşılığında kurtardılar her şeyi.

Wordsworth geleneğinin ardında, onun saygı duyduğu Milton vardır ve Milton'ın ulusal destanı *Kayıp Cennet* kibri en büyük günah olarak görür. Nitekim Şeytan kibri yüzünden cennetten cehenneme düşmüş, orada kendine müthiş ihtişamlı bir saray inşa etmiştir. Düşüşü kendini beğenmesini törpülememiştir. Cennet Bahçesine izinsiz girerken iki melek tarafından yakalanınca kim olduğu sorulur kendisine. O da meleklerin cehaletine kızıp şöyle der: "Beni tanımadığınız için ben de sizi tanımıyorum."[228] Masum kabin görevlilerine, "Benim kim olduğumu biliyor musun?" diye soran günümüz ünlüleri, Şeytanın yolundan sadakatle gidiyor

228. Bkz. John Milton, *Kayıp Cennet*, Çev. Enver Günsel, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2012, s. 99.

gibidirler. Bu açıdan bakıldığında, edebiyatın katkısı, kitle iletişim araçlarının ünlülere odaklanmasını karşı bir denge unsuru olarak da değerlendirilebilir; kitle iletişim araçları insanlara ortak ilgiler sunarak toplumu bir arada tutar, ama edebiyatla kıyaslandığında içleri boştur. Öte yandan, öne sürdüğüm küçük çaplı edebi uzlaşı yanıltıcı olabilir. Salman Rushdie'nin *Ayaklarının Altındaki Toprak* gibi son dönem eserleri, şöhret konusundan gayet naif etkilenmiştir ve muhtemelen bunun benim bilmediğim başka örnekleri de vardır. Eğer böyleyse bu sadece benim edebiyatın vazgeçilmez çeşitliliğiyle ilgili ana tespitimi güçlendirir.

Ne iddia ettiğimi netleştireyim. Ben edebiyat okumanın sizi daha ahlaklı kılacağını iddia etmiyorum. Bunu yapabilir belki, ancak benim karşılaştığım örnekler bu sava dayanmanın akıllıca olmadığını gösteriyor. Diyebilirim ki, haset ve kötü niyet, dışarıda olduğu kadar üniversitelerin edebiyat bölümlerinde de mevcuttur. Öğretim üyeleri Milton'ın Şeytanının diğer bir özelliği olan "çiğnenmiş liyakat duygusuna" özellikle teşnedirler. Bu bölümde üzerinde durduğum metinler bilinmeyen metinler değildir, Bill Buford kadar eğitimi olan herkesin kesinlikle aşina olduğu metinlerdir. Yine de gördüğümüz gibi, söz konusu metinler Buford'un metroda iki yaşlı insana saldırıp onları taciz etmesine mani olamamıştır. Benim iddiam farklıdır. Edebiyat, size düşünmeniz için birtakım fikirler verir. Aklınızı doldurur, besler. Bir şey aşılamaya kalkışmaz, çünkü edebiyatın özü çeşitlilik, karşı sav, gözden geçirme ve nitelendirmedir. Edebiyat ancak düşünce için malzeme sunar. Ayrıca

eleştiride bulunabilen yegâne sanat dalı olduğu için sorgulamayı, bu arada kendini sorgulamayı teşvik eder.

Zihin geliştiren bir uğraş olarak edebiyatın işlevi, bugünkü kültürümüzde kendisine özel bir önem kazandırır. Kültürümüzün bir özelliği de, pek çok insanın, özellikle de gençlerin, kendi zihinlerinden kaçma eğilimi içinde olmalarıdır. Uyuşturucular, içkiler ve anti-depresanlar bunun sıradan yollarıdır. Açıkçası bu insanlar kendi zihinlerini katlanılamayacak kadar acı verici veya sıkıcı bulurlar. Can sıkıntısı, gençlerin sıkça şikâyet ettiği bir haldir. *Times* gazetesinin 2004 Mayıs sayısında yayımlanan bir makalede, bir Gloucestershire köyündeki reşit olmamış alkol kullanıcıları incelenmiştir. On beş yaşındaki kız öğrenci Sam, beşinci Bacardi Breezer kokteylini içerken şu yorumda bulunur: "Buradaki gençlerin neden bu kadar çok içtiklerini anlamak kolay, çünkü yapacak başka bir şey yok. En yakın sinema 16 kilometre uzakta ve oradan son otobüs de saat 6.15'te kalkıyor." On beş yaşındaki bir kız öğrenci, en ağır içicilerin 13-18 yaş grubunda olduğunu ve onların günde bir şişe votka bitirmelerinin de alışılmadık bir hadise olmadığını belirtiyor: "Bizden ne yapmamızı bekliyorsunuz ki? Köy panosunda ilan edilen tek heyecan verici etkinlik, Anneler Birliği buluşması. Bar işletenler ve polis halimizi anlayıp göz yumuyor." Bir barmaid ise onların derdini anlayarak şöyle diyor: "İnsanlar onlar için üzülmeli, onlara sinirlenmemeli. Ne yapabilecekleri bir şey var, ne de gidebilecekleri bir yer."

Bu haberde istisnai bir durum yok, elbette; okuyucular aynı türden pek çok haberle karşılaşmış olabilir. Kızın kendi-

ni "beyinsiz" değil de zeki olarak sunması ve aynı zamanda kendisi için zihnini meşgul edecek bir şeyler bulmanın başka birinin işi olduğunu varsayması gayet makuldür. Kuşkusuz bu sorunun birçok nedeni vardır, ama bunlardan bir tanesi hiç kuşkusuz okuma oranının düşmesidir ve bu düşüş de bir insan ömrü kadar kısa bir zaman diliminde gerçekleşmiştir. Jonathan Rose'un *The Intellectual Life of the British Working Classes* [İngiliz İşçi Sınıfının Düşünsel Yaşamı] adlı kitabında verilen istatistik, 1940'ta erkeklerin ayda yaklaşık altı kitap, kızlarınsa yediden fazla kitap okuduğunu gösterir. 1944'te yapılan bir anket, vasıfsız işçilerin neredeyse yarısının "kayda değer kütüphanelerin" bulunduğu evlerde büyüdüğünü ortaya koyar. Günümüzde bu rakamlar bize ütopik görünüyor. Gloucestershire köyündeki hiç kimse sıkılmamış gençlerin kitap okumasını önermez. Açıkçası böyle bir öneri tamamen gerçekdışı ve çağdışı bulunup alaya alınırdı. Niçin böyle bulunduğu da belli değildir. Gençleri mümkün olduğunca okuryazar hale getirmek için muazzam miktarda kamu kaynağı harcanmaktadır, bu yüzden edebiyatı reddetmelerini anlayışla karşılamak mantıksız görünür. Okumanın önündeki caydırıcı faktörlerin günümüzde 1940'lardakinden daha fazla olduğu iddiası tartışmaya açıktır. Uzun çalışma saatleri ve parasızlık gibi caydırıcı faktörler her zaman var olagelmiştir. Okumak ile şimdiki gençlik kültürü arasında önemli bir uyumsuzluk olduğu iddiası da aynı ölçüde tartışmalıdır. Edebiyat kuşaklar boyunca gençlerin zihnini beslemiştir. Birdenbire okumaya karşı biyolojik olarak dirençli bir nesil yetişmiş olması pek akla yatkın değildir.

Uyuşturucular, içkiler ve anti-depresanlar gibi edebiyat da zihni değiştirir ve bir kaçış sağlar, ama onlardan farklı olarak, zihni değiştirmenin yanı sıra geliştirir ve büyütür. Gloucestershire köyündeki genç ayyaşlar hakkındaki makaleden daha umut verici bir makaleyle bu bölümü bitireyim. Söz konusu makale yine *Times* gazetesinin 17 Aralık 2003 tarihli sayısında Carol Midgley'in yazdığı bir makaledir. Bu makale, Durham'daki Deerholt ıslahevinde yürütülen bir projeyle ilgili raporu içerir. Proje kapsamında William Golding'in *Sineklerin Tanrısı* romanını okuması için dokuz genç seçilir. Bilindiği gibi bu roman ıssız bir adada mahsur kalan koro üyesi bir grup çocuğun hikâyesini anlatır. Proje pek ümit vaat etmemektedir. Genç suçlular arasındaki okuryazarlık seviyesi düşüktür. Deerholt'un temel beceriler bölümünün başkanı Maria Waddington, bazı gençler kuruma geldiklerinde, bırakın okuma yazma bilmeyi, saati bile söyleyemiyorlardı, der. Yetişme çağında epey ihmal edilmiş bir genç ona kadar sayamıyordur. Çalışma grubunun üyelerinden biri olan Leonard Elmore, şimdi on yedi yaşındadır; kundaklama suçundan iki buçuk yıl ceza almış ve dokuz yaşındayken annesi evi terk ettiği için okula gidememiş ve astım hastası alkolik babasına bakmak zorunda kalmıştır. Evlerinde hiç kitap yoktur. Daha okuryazarların arasında bile okumaya direnç vardır. On dokuz yaşındaki Yorkshireli Philip Haigh, hırsızlıktan, ağırlaştırılmış cezaya çarptırılmıştır ve çalışma grubu için seçildiğinde itiraz etmiştir. "Ben hiç kitap okumadım. Bir kitaptan asla heyecanlanmadım. Bana göre bir iş değil bu. Erkek işine hiç benzemiyor."

Ancak üç hafta içinde delikanlıların çoğu romanı zekâ ve içgörüyle tahlil eder hale gelir. İki günde romanı bitiren Leonard, okuldayken zorbalığa maruz kalmıştır ve kendini romanda zulmedilen ve sonunda öldürülen şişman, gözlüklü çocuk Piggy ile özdeşleştirir. Bir noktada, çalışma grubundaki oğlanlar romandaki çocuklar gibi yüzlerini boyar ve Leonard bunu yaşadığı hayata dair bir yorum olarak değerlendirir: "Çoğumuz hayatta maske takıyoruz. Duygularımızı saklıyoruz, güya mutluymuşuz gibi davranıyoruz, ama içten içe mutlu değiliz. Bunu kimsenin bilmesini istemiyoruz." Bu gözlem, Johnson'ın *Rasselas* hikâyesindeki Imlac'ın gözlemine (daha önce alıntılamıştık) benzer –her ne kadar Leonard, başka bir edebi metinden bu gözlemi çıkarmış olsa da. Waddington'ın Golding'in romanını seçme nedeni, zorbalığa ve aniden aileden koparılmaya hapishane hayatında rastlanmasıdır, keza insanın barbarlığa olan doğal eğiliminin keşfi de öyle. İçlerinden bazıları daha önce hiç kitap okumamış olsa da, Waddinton'ın öğrencileri, bu gerçeği hemen kavrayabilmiştir. Bir taksi şoförünü soymaktan hapse atılan on dokuz yaşındaki Chris Gibbons, kitabın kendini medeniyet ve kanun olmayınca medeniyetin nasıl bir kaosa sürüklendiği üzerine düşünmeye ittiğini, hatta geçmişte işlediği suçtan dolayı hapse gönderilmesini şimdi daha iyi anladığını belirtmiştir: "Bazı yerlerde kanunun zorluk çıkardığını hâlâ düşünüyorum, ama ona ihtiyacımızın olduğunu da biliyorum. Hepimizin içinde ilkel bir yan vardır; ne kadar gösterişli veya havalı olduğunuz önemli değil, fırsatını bulduğunda o yanınız ortaya çıkıyor." Swift'in Yahoo halkı da aynı şeyi kastetmektedir.

Golding'in romanını okumak, grubun edebiyat konusundaki iştahını kabartır. Leonard şimdi Stephen King'in *Yeşil Yol* romanını okuyor. Diğerleri Philip Pullman'ın *Karanlık Cevher* üçlemesi üzerinde çalışıyor. Önceden "Okumak erkeğe göre bir iş değil" diye düşünen Haigh, hapishanenin tiyatro grubuna katıldı ve serbest bırakıldığında üniversiteye gitmeyi planlıyor. Edebiyata yönelebileceklerini keşfetmek, genellikle travmatik yetiştirilme tarzlarından ve bunun sonucunda okulda karşılaştıkları zorluklardan kaynaklanan ezici derecede düşük özgüvenlerini onarmalarına yardım etti. "Akıllı olduğumu fark etmemi sağladı. Ben sadece bir suçlu ve haydut değilim," diyor Chris Gibbons. "Beynim kitapları özümsüyor gibi geliyor bana. Onların ne hakkında olduklarını, neyi anlattıklarını tartışmayı seviyorum... Zengin bir hayalgücüm var, okurken her bir ayrıntıyı zihnimde canlandırabiliyorum." Romanda, adadaki çocuklar hayali bir canavardan korkmaya başlar ve yaşadıkları dehşet, içlerindeki öldürme arzusunu ateşler ya; örneğin Leonard bu halin psikolojisini hemen anladı ve kendi durumuna uyarladı: "Canavar gerçekte benim öfkem. Adamakıllı sinirlendiğim ve her şeyi içime attığım bir dönemim vardı. Sonrasında duvarlara vurup insanlara bağırmaya başlardım. Şimdi sakinleşmeyi ve insanlara içimi dökmeyi öğrendim. Çoğu zaman duygusal olarak içimizi yaralıyoruz."

Diğer sanat dallarının eğitim potansiyelini yadsımıyorum elbette, ama edebiyattan başka hiçbir sanat dalının bu sonuçları verebileceğine de inanmıyorum.

VII. BÖLÜM
YARATICI OKUMA: EDEBİYAT VE BELİRSİZLİK

Önceki bölüm, edebiyatın düşünce içeriğine odaklandı. Edebiyatın bir fikir bankası olduğunu ve başka hiçbir sanatın bu konuda onunla rekabet edemeyeceğini savundu. Bu bölüm ise edebiyatın üstünlüğünün başka bir yönünü ele alacak ve hayalgücüne nasıl hitap ettiğini değerlendirecektir. *Sineklerin Tanrısı* romanının çalışma grubundan, "zengin bir hayalgücüne" sahip olduğunu ve "her bir ayrıntıyı zihninde canlandırabildiğini" keyifle keşfeden genç, tüm okuyucular adına konuşuyor olabilir. Kuşkusuz, hayalgücüne dayanan bir edebi eser okuyup da hayalgücümüzü çalıştırdığımızı iddia etmek saçmadır ("Zengin bir hayalgücüne sahibim," gibi). Ancak okuyucuların haklı olarak hissettiği şey de budur. Zihinlerinde hayal kurduklarını ve bunun kendileri için özel bir şey olduğunu bilirler. Okuduğumuz bir şeyin film versiyonunu seyredip beğenmememiz bu görüşü doğrular. Nasıl olur da filmde bu kadar yanlış bir karakter seçerler? Şu veya bu püf noktayı nasıl es geçerler? Elbette tuhaf bulunan bu tür şeyler sadece başka birinin kendi özel okumasını yansıtır. Bazı örneklerine işaret ettiğimiz, edebiyatın benlik ve bireysellik duygusunu pekiştirme gücü, büyük ölçüde okuyucuların kendi bireysel hayalgüç-

lerini geliştirip serbest bırakmalarına bağlıdır. Okuyucu yaratır ve yaratıcıya özel bir sahip olma isteği hisseder.

Yalnız tam teşekküllü bir halde okuyucunun gözü önüne gelen bir metin onda yaratmak için gereken alanı nasıl açabilir? Bu bölümde tüm edebiyatta hayati unsurun belirsizlik olduğunu ve bunun okuyucuyu yetkinleştirdiğini savunmak istiyorum. Okuyucu, metinden anlam çıkarabilmek için belirsizliğe ayak uydurabilir, hatta uydurmalıdır da. Zaten bunun için hayalgücü devreye girer. Farklı değişik belirsizlik türlerini ve seviyelerini birbirinden ayırt edip bunların farklı yazarlarda nasıl kullanıldığını göstereceğim. Ama daha önce, geçtiğimiz bölümde olduğu gibi, burada da her şeyin öznel olduğunu vurgulamam gerekiyor. Neyi beğendiğimi, nasıl okuma yaptığımı, nerede belirsizlik gördüğümü ve onu nasıl giderdiğimi tahlil etmek için seçtiğim edebi eserler benim kişisel eğilimimi yansıtıyor. Okuyucular, çoğu zaman muhakkak benimle fikir ayrılığına düşeceklerdir; aslına bakarsanız benim tezim de bunun gerekli olduğunu öngörüyor. Zira benim tezime göre edebi belirsizlik, çoklu bireysel okumalar yapmayı mümkün kılıyor; işte bundan dolayı kendi okumamızı ürettiğimizi hissediyoruz.

Örneklerimin çoğu şiirden, özellikle de Shakespeare'den olacak. Ne var ki *Sineklerin Tanrısı* başlangıç yapmak için uygun görünüyor: Kitabın 9. Bölümünde bir trajedi yaşanır. İyi yürekli, cesur Simon korkudan aklını oynatmış okul arkadaşları tarafından ölesiye dövülür. Cesedi bütün gece boyunca sahilde yatar. Derken şafağa doğru dalgalar yükselir:

İlerleyen berraklık, sığ suların yakın kenarlarında, ay ışığı gövdeli, ateş gözlü garip yaratıklarla doluydu. Şurada burada, daha büyükçe bir çakıl taşı, kendi havasına yapışıyor; incilerle kaplanıyordu. Kabaran deniz, yağmurun çukur çukur yaptığı kumları örttü; bir gümüş tabakası sererek kumsalı dümdüz etti. Şimdi deniz, paramparça ölüden sızan ilk lekelere değdi; suların içindeki yaratıklar, bu lekenin kenarında biriktiler, kıpırdayan bir ışık meydana getirdiler. Sonra sular biraz daha yükseldi. Simon'un kalın telli saçları ışıl ışıl oldu. Yanağı gümüşe döndü; omzunun kıvrımı, yontulmuş mermere. Suların emrindeki o ateş gözlü, peşlerinden buharlar sürükleyen acayip yaratıklar, Simon'un başının çevresinde uğraştılar. Ölen çocuk, kumda birazcık yükseldi; bir hava kabarcığı Simon'un ağzından su damlarcasına ıslak bir sesle çıktı. Sonra Simon, tatlı bir devinimle, suda döndü.

Bir yerlerde, dünyanın kararan kıvrımının ötesinde, güneşle ay, dünyayı çekiyorlardı. Sağlam toprak dönerken, dünyayı kaplayan su tabakası, bir yana doğru hafifçe kabarmaktaydı. Gelgitin büyük dalgası, adanın üstünde ilerledi; sular kabardı. Hiç değişmeyen takımyıldızlarının altında, Simon'un gümüşten yapılmışa benzeyen ölüsü, ışıldayan bir yığın meraklı yaratıklarla çevrelenerek, açık denize doğru yol aldı yavaşça.[229]

229. Bkz. William Golding, *Sineklerin Tanrısı*, çev. Mîna Urgan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 188.

Bu harika sessiz ağıt, Simon'un cesedini adeta mermerden yontulmuş bir abide haline getirir. Ama aynı zamanda onun etrafını saran yartıklar tarafından yenmiş olduğunu da gösterir. Bana kalırsa burada belirsizliğe yol açan şey "yaratıklar"dır. Size bir veya iki ayrıntı verilir: ateş gözler ve fosforışıllık. Artık gerisini sizin icat etmeniz gerekir. Peki ya korkunç parlaklıkla yırtan veya ısıran dişlerine ne demeli? Yahut belki de onu yemediklerini, sadece merakla burunlarını ona sürtüp denize ittiklerini düşünmeyi yeğleyebilirsiniz. Ne de olsa her iki alternatif de dillendirilmemiştir. Yaratıkların önemli olduğu açıktır, zira sahnedeki tek canlı oyuncular onlardır. Onlar doğanın, Simon'u insandışı evrene geri götüren temsilcileridir. Ancak onları nasıl hayal edeceğiniz size kalmıştır. Elbette onları belirsiz bırakmaya karar verebilirsiniz veya bunu yaptığınızı sanırsınız. Ancak onları ne kadar belirsiz bıraktığınızı düşünürseniz düşünün, yine de bazı imgeler belirecektir: ateşten gözler, peşlerinden sürüklenen buharlar vb. Bu ifadelere getirdiğiniz yorum da sizi tahayyüle, yani yaratmaya itecektir. Kitabı okuduğunuz sürece bundan kaçamazsınız.

Bence bu tür bir yazın Shakespeare ile başladı. Bunu derken ortaçağ edebiyatında, örneğin Chaucer'ın *Troilus ile Criseyde* adlı uzun şiirinde olduğu gibi, hayalgücünü tetikleyen bir belirsizlik olduğunu inkâr etmiyorum. Elbette vardır. Yazılı tüm metinler yorum gerektirir ve bu nispette belirsizdir. Ancak Shakespeare ile yeni bir şey gerçekleşti. Mecazlı, simgesel yazının muazzam akını onun dilini değiştirdi –onun yazınının her yerine yayılan bir meta-

for salgını ve benzetme söz konusu oldu. Bunun İngilizceden başka bir dilde olup olamayacağı mevzuu, burada ele alınamayacak kadar çetrefillidir. Emin olabileceğimiz tek husussa, dilinin cins adlarla birlikte esneklik kazandığı –ki bu sadece İngilizcede gerçekleşmiş olabilir– ve bu esnekliğin Shakespeare gibi bir yazarı mecazi üslubu geliştirmeye sevk ettiğidir. Uyak gibi metafor da akla aykırı şeyleri birbirine bağlamanın bir yoludur. Benzetme de öyle. Dolayısıyla Shakespeare'de olduğu gibi metin metafor ve benzetmeyle dolu olduğunda, hayalgücü, rasyonel düşüncenin ayıracağı şeyleri bir arada tutmak zorunda kalır. Yani ustaca belirsizlikten belirlilik –ya da buna yakın bir şey– üretmek zorunda kalır. Genellikle denilir ki Shakespeare, Marlowe'un bıraktığı yerden başlamıştır ve Marlowe örneği olmadan o, oyunlarını yazamazdı. Fakat Marlowe, aslında tamamen farklı bir yazardı –daha ruhsuz, daha somut ve tüm görkemiyle Shakespeare'den farklı bir yazar. Servetlerinden bahseden Marlowe'un Yahudisi Barabas ile Shakespeare'in Yahudisi Shylock'u karşılaştırdığımızda, Shakespeare'in üstün belirsizliği kolayca fark edilecektir. İşte Barabas:

Keseler dolusu yanardönerli opalleri,
Safirleri, amatistleri, lalleri, topazları,
Çimen yeşili zümrütleri,
Nefes kesen yakutları, göz kamaştıran elmasları...[230]

230. Bkz. Christopher Marlowe, *Maltalı Yahudi*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 4.

Ve böylece devam eder. Gayet güzel, diyeceksiniz. Evet öyledir. Ama çok da belirsiz olmadığından hayalgücüne yapacak pek iş bırakmaz. Keseler dolusu yanardönerli opalleri kolayca zihninizde canlandırabilirsiniz. Elbette Marlowe'un dizeleri bile resim veya fotoğraf gibi görsel sanatların ulaşamayacağı bir yerde durur. Resmedilmiş çimenle resmedilmiş zümrüdü üst üste bindirmek gibi tatsız bir teknik kullanmadan çimen yeşili zümrüdü resmedemezsiniz. Oysa dil bu ikisini bir anda birleştirebilir. Resim, bilinçdışına açılan kapı olan metaforu kullanmayı beceremez ve onu edebiyata kıyasla fazlaca sınırlandırır. Doğru, sürrealist resim de vardır, ama bu durağan ve planlı yapısıyla düşüncenin devingen, titreşimli doğasından çok farklıdır. Şimdi Marlowe'un mücevherlerinin hakkını teslim ederek Shakespeare'in Shylock'uyla bir karşılaştırma yapalım. Shylock, (babasının bazı altın ve mücevherlerini yanına alarak sevgilisiyle kaçan) kızının Cenova'da gününü gün ettiğini ve yüzüğünü bir maymunla takas ettiğini duyduğunda şunları söyler:

> *Yerin dibine batsın! Sen bana işkence ediyorsun, Tubal. O benim turkuaz yüzüğümdü. Bekârken Leah vermişti bana. Bir orman dolusu maymuna bile değişmezdim onu.*[231]

Marlowe bunu asla yazamazdı. İnsan derinliğinden ayrı olarak, belirsizlik Shakespeare'in damgasını taşır. Shylock'un onunla nüktedanlığını, küçümseyişini ve kız-

231. Bkz. William Shakespeare, *Venedik Taciri*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 56.

gınlığını gösterdiği aydınlatıcı deyişi "bir orman dolusu maymun" unutulmaz ve tahayyül edilemezdir. Daha doğrusu sonsuz şekilde tahayyül edilebilir. Onu nasıl hayal edersiniz? Ormanda ağaçlar ve çimler mi vardır, yoksa sadece maymunlar mı? Değişik türlerde maymunlar mı olacaktır, yoksa hepsi bir tür müdür? Kuyruklu mu olacaklardır, yoksa kuyruksuz mu? Hangi renkte? Ne yapıyor olacaklardır? Yoksa bu sorular fazla mı talepkârdır? Edindiğiniz izlenim, tam bir belirsizliğin saf bulanıklığından pek fazla ayırt edilemeyen çok daha uçucu bir şey midir? Her halükârda "çimen yeşili zümrütler" ile kıyaslandığında "bir orman dolusu maymun" bir orman dolusu ihtimaldir. Bunun "canlı" bir deyiş olduğunu söylemeye teşneyizdir ve o deyiş için bu sıfatı kullanma isteğimiz anlaşılır. Ancak "canlı" sıfatı sıklıkla, parlak desen veya renk kompozisyonu gibi net etkileri betimlemek için kullanılır ve Shakespeare'in deyişi bu anlamda canlı değil, bunun tam tersidir. Hem canlı hem de sisli olmayı başarır. Akıl almaz derecede zengin ve parlak bir belirsizliktir bu, bu nedenle hayalgücünü kavrar ve onu yalnız bırakmaz.

Bu, Shakespeare'in bir bütün olarak oyunları için de geçerlidir. Belirsizlikleri, hayalgücümüzü tetikleyip meydan okumaları, onlara tükenmezlik kazandırır. Shakespeare neredeyse yazarlık hayatının başlangıcından itibaren bunu başarmıştır –her ne kadar hayalgücü olgunlaştıkça ağırlığını hissettirmiş olsa da. Sıkıcı girişlerden kurtulmak için vereceğim örnekleri olabildiğince kronolojik bir sıra içinde sayılarla sıralayacağım.

1) Bu alıntı *III. Richard* oyunundan. Clarence Dükü, yeraltı dünyasına girdiği ve öldürdüğü insanların ruhlarıyla karşılaştığı bir kâbusu anlatır.

...Sonra meleğe benzer bir hayalet belirdi;
Işıldayan saçları kana bulanmıştı,
Çığlığa benzer bir sesle, "Clarence geldi" diye haykırdı,
"Dönek, vefasız, yalancı Clarence geldi...
Tewksbury'de, savaş alanında sendin beni hançerleyen,
Yakalayın onu ifritler, acımayın, işkence edin ona."[232]

Bir hayalet meleğe nasıl benzeyebilir? Hayaletler karanlık ve belirsizdir. Bu durumda, parlak saçı olan şey hayalet midir, melek midir, yoksa her ikisi de mi? Peki melek suretinde parlak saçlı bir hayalet midir, yoksa (bir şekilde) parlak saçlı bir meleğe benzeyen bir hayalet mi? Eğer öyleyse, hayalet neden Clarence'ı "vefasız" diye nitelendirir, sanki hayalet değil de Clarence gelip geçici bir hayaletmiş gibi? Ve nasıl haykırır? Bir domuz gibi mi, bir bebek gibi mi (gerçi bebekler tam olarak haykırmaz ama)?

İmgelem genellikle bir dizi içsel duyuya benzetilir. Kafamızın içinde bir şeyler görürüz, onlara dokunuruz, onları işitiriz vesaire. Bu yerinde bir benzetmedir. Ama aynı zamanda yanıltıcıdır da, çünkü gerçek duyularımız bizi dış dünyaya bağlar ve o dünyayı somut kılar. Ancak içsel duyularımız pek belirgin değildir, daha ziyade rüyadaki duyular

232. Bkz. William Shakespeare, *III. Richard*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 42.

gibi bulanık ve değişkendir. Dolayısıyla bu alıntıda olduğu gibi hem hayalet hem melek, hem sönük hem parlak olan bir şeye tepki verebilir ve Shakespearevâri belirsizliğin faydalandığı şey, tam da bu içsel duyuların serbestliğidir.

2) Bu alıntı da Shakespeare'in *III. Richard* oyunundan muhtemelen on yıl sonra yazdığı *Troilus ve Cressida* oyunundandır. Âşıkların ayrılması gerekir ve Troilus veda eder.

Biz ki, bunca ahlardan sonra birbirimize kavuşabildik,
Şimdi böylesine perişan, böylesine kısa
Bir tek ahla bırakacağız birbirimizi.
İnsafsız zaman, bir hırsız telaşıyla,
Bir yere, gelişigüzel, tıkıyor çaldığı serveti.
Ayrılmanın gökteki yıldızlar kadar çeşidi vardır;
Her birinin ayrı sözleri, ayrı öpüşleri vardır;
Zaman, bir tek zavallı dakikaya yüklüyor bütün bunları.
Bir tek öpüş bize verip vereceği,
[Kırık] Gözyaşlarının tuzu ile acılaşan bir tek öpüş.
[4. Perde, 4. Sahne][233]

Düz bir anlatımla ifade edecek olursak bu dizeler, "Doğru dürüst vedalaşmak için vaktimiz yok" anlamına gelmektedir. Fakat Troilus düz bir anlatıma başvurmaz, detaylandırarak hayal kurar. Zaman diye bir suçlu icat eder; âşıkların hak ettikleri vakitte öpüşlerini ve bütün ayrılışları çalan bir hırsızdır zaman; gelecekte, yani şimdi, birbirlerine diyebi-

233. Bkz. William Shakespeare, *Troilos ile Kressida*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Mîna Urgan, İstanbul: Adam Yayınları, 1993, s. 95.

lecekleri elvedalar ve verebilecekleri öpüşler gerçekleşmez. Sarf edilmemiş sözlerin ve kaçırılmış öpüşlerin bu yükü, bir yere –bir çantaya veya torbaya değil de "zavallı dakika"-ya– gelişigüzel tıktığı bir "servet"tir. Neden "zavallı dakika"? Sarf edilen bir sözcük nasıl "zavallı" olabilir? Yoksa o "ağızdan kaçmış" veya "rastgele" anlamına mı gelmektedir, yahut çözülüp parçalanma fikri mi taşır? Hırsız metaforu bizi bir "dakika" değil de, bir çanta veya torba beklentisine sokar, ama "zavallı", o torbanın ağzının sarktığı izlenimi uyandırır, belki içi hâlâ boş olduğu için ya da Zaman onu doğru düzgün tutamayacak kadar acele edip ceplerine "yükle"diği için. Aslında bunların hiçbiri yoktur –ne hırsız, ne çanta, ne torba, ne veda ne de öpüş. Belirsizlik dizeler boyunca çoğalır. Belirsizliğin yayılması, Troilus'un hayali figürünün hangi noktaya kadar somutlaşmasına veya somutlaşmamasına izin vereceğime bağlıdır. Eğer onu olanca hayalgücümüzle zihnimizde canlandırırsak bütün yıldızları yutan dehşetengiz bir kara delik gibi tahayyül edebiliriz. Ya da bu kadar canlı okumazsak, yıldızları hafif bir parıltı veya ışıltıyla metnin kıyısında köşesinde tutabiliriz. Bütün yapı puslu ve esnektir. "Kırık" gözyaşları (öylesine "acı"dır ki, tükürülecek gibidir) ise son belirsizliktir. "Kırık"lık sıvılar için kullanılan bir sözcük değildir. Ezilmiş inciler gibi mi kırıktır mesela? Bir etkiyle parçalanan dolu taneleri gibi mi kırıktır yoksa? Yoksa Donne'un şiirinde olduğu gibi, âşıkların yüzlerini yansıtan pırıltılı camdan çömlek kırıkları gibi mi? Yahut kırık oyuncaklar gibi, işe yaramazlık anlamı mı taşır? Artık hangisini seçeceğiniz sizin bileceğiniz bir iştir.

3) Bu alıntı *Troilus ve Cressida*'dan bir ya da iki yıl sonra yazılmış *Othello* oyunundandır. Karısı Desdemona'nın Cassio ile ilişkisi var diye Iago tarafından kandırılan Othello, ölümcül bir öfkeyle ne yapacağını bilemez haldedir:

Ne yazık, içime aşkımı sakladığım,
Bana isterse hayat, isterse ölüm getiren o kaynaktan,
Sevgisini isterse besleyen, isterse kurutan o pınardan,
Çıkarılıp atılmak!
Ya da orada kalıp orayı iğrenç kurbağaların
Çiftleşip ürediği pis bir su birikintisi saymak!
Rengin uçtu bak,
Sakin ol, genç, gül dudaklı, masum yüzlü melek!
Şimdi cehennem kadar korkunç görünüyorsun sen![234]

Othello burada ne hakkında düşünmektedir? Cevap Desdemona'nın cinsel organı veya belki de cinsel organıyla birlikte kalbinin ve aşkının kavramsal birleşimi gibi görünür. Her halükârda, kadının kendine ait ve özel olduğunu düşündüğü, üstelik kendi aşkının ve erkekliğinin merkezi olan bir yerde bir başkasının olması düşüncesi Othello'yu deliye döndürür. İşte bu belirsizlik, konuşmasını acılı ve histerik kılar. Bu noktada belirsizliğin ortaya çıkmasının nedeni, Othello'nun kaçınılmaz olarak ne olup bittiğini hayal etmesi ve buna katlanamamasıdır. Dehşet verici yalın bir gerçeğe –"Cassio benim karıma sahip oldu!"– karşı kendini

234. Bkz. William Shakespeare, *Othello*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 113.

korumayı düşünürken metaforlara başvurur. Metaforlarla düşünür, çünkü dehşet verici yalın gerçeği dosdoğru dile getirmek, "hayat arkadaşı" sözcüğünün onun için şimdiye değin ifade ettiği sevme, arzulama ve değer vermeye yapılan korkunç ihaneti anlatmaya yetmez. Dolayısıyla metaforlarda muhtemelen olduğu gibi, delice bir zincir içinde bir şey başka bir şeye dönüşür. İçinde bir kalbin güvenle saklanabileceği, buğdayla dolu, mis gibi kokan nezih bir "ambar" vardır. Sonra o bir kaynağa dönüşür genital organı andıran. Sonra o bir "su birikintisine" dönüşür ki, bu da kaynağı besleyen saf bir hazne olarak nezih bir şey olabilir, ama Othello'nun hayalinde sürüngenlerin kaynadığı iğrenç bir göle dönüşür. Kurbağalar nereden gelmiştir? Açıkçası, kurbağalar karısının ihanetinin rasyonel bir açıklamasında yer alamaz. Ne var ki Othello karısıyla Cassio'nun cinsel ilişkisi kadar iğrenç bir şeyi hayal etmeye şimdi bile katlanamadığı için onlara karşı duyduğu nefret ve tiksintiyi ifade edebilecek, ama onlara benzemeyecek yaratıkları ikame eder. "Çiftleşmek" onun kullanamayacağı kadar ikrah verici bir sözcüktür. Birbirine sarılıp yapışan kurbağaları akla getirir ki, belki de burada Cassio'nun arkasına dolanmış bacaklarıyla Desdemona'nın yakıcı imgesi bir an için gözlerinin önüne gelir. Kendini çıldırmanın eşiğinden geriye çeker: "Sakin ol," der. Kurbağaların nereden geldiği belli olmadığı gibi, bu figür de belirsizdir. Genç, güzel, iffetli kadın, Desdemona'nın yoldan çıkmadan önceki halidir. Su birikintisinin kirlenmesinden sonra Othello'nun zihni arınmak için alıştığı şeye, tanıdığı Desdemona'ya yönelir. Burada gül du-

daklar belki de bir an için kadının bir su birikintisi haline gelmeden önce hep temiz ve tatlı kalmış olan organını temsil eder. Ne var ki onların başına gelenleri düşünmek anında tekrar öfkeyi kabartır: "Şimdi cehennem kadar korkunç görünüyorsun sen!"

Tabii bu benim getirdiğim bir yorum. Başkaları başka yorumlar getirebilir. Her halükârda hayalgücümüzü harekete geçiren faktör belirsizliktir.

4) Bu da Macbeth'in Kral Duncan'ı öldürmeyi ve bunun korkunç sonuçlarını düşündüğü sırada kendi kendine yaptığı konuşmadır:

Üstelik bu Duncan ne iyi yürekli bir insan,
Ve bulunmaz bir kral.
Her değeri ayrı bir İsrafil borusu olur
Lanet okumak için onu öldürene!
Acımak yeni doğmuş bir çocuk olur, çırılçıplak,
Kasırganın yelesine sarılmış,
Ya da bir melek, görülmez atlarına binmiş göklerin,
Ve gider dört bir yana haber verir
Bu yürekler acısı cinayeti,
Gözyaşı savrulur esen yellerde.
Sebep yok onu öldürmem için,
Beni mahmuzlayan tek şey, kendi yükselme hırsım;
O da bir atlayış atlıyor ki atın üstüne
Öbür tarafa düşüyor, eyerde duracak yerde.[235]

235. William Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 22-23.

Buradaki belirsizlik, *Othello*'dan alıntıladığımız pasajda olduğu gibi, azap çeken bir zihinde yarım yamalak oluşmuş düşünceleri aktarma amacı taşır. Ama buradaki durum öncekinden daha gariptir. Pasajın azami etki gösterebilmesi için –yani ilk okuduğunuzda veya duyduğunuzda hissettiğiniz gibi size nefes kesici ve muhteşem gelebilmesi için– yarıya yarıya, belki yarıdan da az anlaşılması gerektiğini ileri sürebilirsiniz. Meleklerin, trompetlerin ve savaşa soyunmuş genç askerler gibi olan kocaman çıplak bebeklerin görkemli bulanıklığı içinden bir şimşek gibi geçmelidir. Onu anlamaya çalıştığınız zaman sorunlar ortaya çıkar. Kasırganın yelesine "sarılmış" yeni doğmuş çırılçıplak bir bebek ilk bakışta şiddetli kasırgada muzaffer bir edayla yürüyormuş gibi görünür; yeni doğmuş bir bebek için imkânsız bir şeydir bu elbette, ama hayalgücü onu, etrafını kamçılayan fırtına içinde çaresiz masumun kudretli gücünü temsil eden gözüpek bir çocuğa dönüştürür –veya buna benzer alegorik bir anlama. Ne var ki pasaja yakından bakıldığında anlaşılacağı üzere, bu tamamen yanlış bir okumadır. Kasırganın yelesine sarılmak, kasırgaya binmek demektir. Çıplak bebek ayaklarını iki yana açarak kasırganın veya trompet ağızlı meleklerin üflediği rüzgârın üzerinde oturmaktadır. Çocuğun adeta ata biner gibi hava akımına bindiğini belli eden şey sonraki dizedeki melektir, çünkü o da göklerin görülmez atına binmiştir. Buradaki "görülmez atlar" ya kördür ya da görülmez, yahut ikisi birden (İng. *sightless couriers*). Ancak şiirde geçen "couriers" sözcüğü at değil de binici –hafif silahlı avcı– anlamındadır, dolayısıyla ya Shakespeare "at"ı

kastedecek şekilde sözcüğü esnetmiştir ya da bizim, kendisi göğün atına binmiş göğün kör binicisinin omuzlarında oturan bir meleği hayal etmemiz icap eder. Pasajı bu şekilde parçalarına böldüğümüzde komik görünmeye başlar –yokluğun üzerine enerjik bir şekilde oturmuş, havada yukarı aşağı zıplayıp duran karakterler söz konusudur. Sonu da gülünç biter. Macbeth düşüncelerini kendine çevirdiğinde at süren imge devam eder. Hayali atını öldürmeye niyetinin olmadığını söyler; onun yerine eyerinin üzerinden atlayıp öbür tarafa düşer. Sanki bir palyaçonun, tekerleri düşen bir arabaya sirkte yaptığı bir numara gibi.

Bu elbette eğlenceli değildir. Bu bir ayrılıktır. Darmaduman olmuş bir zihindir. Shakespeare'den daha az cüretkâr olan bir yazar, muhtemelen gülünç imgelerden kaçınır ve onların yerine güçlü figürlerin sürdüğü gürbüz küheylanlar gibi saygın bir şeyi ikame eder. Daha önce önerdiğim gibi, pasajı bir çırpıda okuduğunuzda sadece muğlâk, izlenimci imgeleri yakalar ve alışıldık bir saygınlığa rastlarsınız. Böyle okumayı tercih edebilirsiniz. Fakat belirsizliği anlamaya ve komik potansiyelini ortaya çıkarmaya çalışmak, Shakespeare'in sanatına yaklaşmak demektir, çünkü bu tavır onun yazdığı kelimeleri baştan savmaz. Burada olup biten şey, Macbeth'in doğanın gücünü (kasırga), askerin gücünü (trompet, şövalyece hücum), masumiyeti (yeni doğmuş bebek), kutsallığı (melek) ve insanların gözünü yaşartacak bir şeyi (toz ya da göze kaçan başka zerreler), hepsini birden un ufak edecek bir dizi imge bulmaya çalışmasıdır –veya Shakespeare'in Macbeth için böyle bir şey bulmak

istemesidir. Sonuçta ortaya çıkan şey ise, işte bu dramatik şiirin yukarıdaki garip ve belirsiz pasajı olmuştur.

Shakespearevâri belirsizliğin örneklerini sürdürmek cazip olmakla birlikte yolumuza devam etmemiz gerekir: Shakespeare bir kez geldikten sonra İngiliz edebiyatı bir daha asla eskisi gibi olmadı. Hatta onun mecaz zenginliğini kararlılıkla reddeden Dryden gibi şairler bile ister istemez onun edebiyatıyla şekillendi ve ona üstün gözüyle bakan Milton, Keats ve Tennyson gibi şairler de ondan beslendi. Metnin belirsizliği arttıkça, okurun imgeleminin güçlenmesi gerekir. Bunun uç örneklerinde, okuyucu metne anlam verme işini neredeyse tamamen kendi başına üstlenir. William Blake'in *Hasta Gül* şiiri buna bir örnektir:

Ey gül, sen hastasın:
Geceleyin
Uluyan fırtınada uçan
Gözle görülmez kurt,
Senin kızıl sevinç yatağını
Buldu;
Ve onun karanlık gizli aşkı
Senin yaşamını yok ediyor.[236]

Çoğu modern okuyucunun "kurt" (*worm*) imgesini fallik bulması muhtemeldir, ama bununla ilgili sorunlar da söz konusudur. Falluslar genellikle görünmez değildir ve aynı

236. Çeviri için bkz. Mîna Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (6. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 557.

zamanda uçmazlar. Ayrıca bu şiirin başka bir versiyonunda Blake, "onun karanlık gizli aşkı" derken dişil ("her") bir zamir kullanmıştır ki, bu da fallik yorumu geçersiz kılar. Fallik okumanın diğer bir dezavantajı da, bunun şiiri Blake'in kadın iffetsizliğine karşı bir uyarıya dönüştürmesidir ki, bu Blake'ten bekleyebileceğimiz bir şey değildir. ("Hayata geçirilmemiş arzular beslemektense, bebeği beşiğinde öldür.") "Görülmez" ve "uluyan fırtına" sözcükleri, Macbeth'in göklerin görülmez atlarının şiirin soyağacının bir yerlerinde olabileceğini ima eder. Bu yoruma fazla katkı sunmasa da, kurt meleklerin tarafındaysa, bu, gülün sevinçten yapılma yalnız yatağının pek de iyi bir şey olmayabileceğini düşündürür. Belki de o büyümeyip verimsiz kalmıştır ve eğer kurt cinsel bir şeyse, cinselliğin gücüne ihtiyacı vardır. Blake'in bu şiir için yaptığı çizim bir gülü, ondan kaçmaya çalışan bir ruhu ve gülün yapraklarından birini kıtır kıtır yiyen bir tırtılı gösterir ki, bunlar şiirin aktardığı anlamlar için yetersiz görünür. Çizimi, tüm belirginliği ve somutluğuyla, görsel sanatın edebiyatın belirsizliğini yakalayamayacağını gözler önüne serer. Elbette bunların hiçbiri şiirin gücünden bir şey eksiltmez. Bu şiir genellikle yazılmış en güzel kısa şiirlerden biri olarak nitelendirilir ve şiirin ne hakkında olduğuna dair de bir bilgimiz olmadığı için bu, anlamsızlığın eşiğine, daha doğrusu, yaratıcı anlamın tamamen okuyucu tarafından verildiği noktaya kadar götürüldüğünde belirsizliğin imgesel potansiyeline çarpıcı bir tanıklık oluşturur.

Belirsizliğin Shakespeare'in etkisiyle bağlantılı olan bir başka örneğine Tennyson'ın *Maud* şiirinde rastlarız. Bu

Tennyson'ın Shakespeare'e en çok benzediği şiiridir. Onu "küçük Hamlet" diye adlandırır ve konusunu –kan davası, dans, düello, uçuş– *Romeo ve Juliet*'ten alır. Şiirin zihni deliliğin eşiğinde göstermesinin esin kaynağının Shakespeare'in trajik kahramanları ve onların izah edilemeyen tuhaf imgeleri olduğu açıktır. Bir noktada çılgına dönmüş âşık ne uyuyabilir ne de Maud'un "soğuk ve biçimli yüzünü" zihninden atabilir. Şiirde nasıl yatağından çıkıp karanlık bahçeye girdiğini şöyle anlatır:

> *Uğultuyla karaya vuran koca dalgayı dinliyor şimdi*
> *Dalgayla aşağı çekilen çıldırmış bir kumsalın çığlığını şimdi de*
> *Soğuk rüzgârda yürüdü, solgun bir ışıltı içinde ve derken*
> *Işıldayan nergisi*[237] *ölü buldu ve mezarının dibinde Orion'u.*

Othello'nun kurbağaları gibi, [söz konusu] ışıldayan nergisin de nereden geldiği belli değildir. O noktaya kadar şiirde bir nergisten, hatta bir bahçeden bile bahsedilmez. Belki de bizim için olduğu kadar Tennyson için de onun nereden geldiği önemli değildir. Blake'in kurdunun erkek olması gibi, bu da sonradan şairin aklına gelmiş olabilir. *Maud* şirinin deneme baskısında "ışıldayan nergis (*shining daffodil*)" yerine "güzel Nergis (*sweet Narcissus*)" diye yazar. Sebepsiz ve anlaşılmaz olduğu için ışıldayan nergis yaratıcı okumayı teşvik eder. O gerçek bir nergis midir, yoksa hayali mi? Tennyson, [belirli tanımlık kullanarak] "ışıldayan nergis" yerine [belirsiz tanım-

237. Şiirin orijinalinde geçen ifade "the shining daffodil"dir. -çn.

lık kullanarak] "ışıldayan bir nergis" yazmış olsaydı daha az kafa karıştırıcı olurdu. O zaman bunun bahçede yetişen bir şey olduğunu bilirdik veya böyle düşünmek için daha iyi bir nedenimiz olurdu. Belirli tanımlık [the] onu hepimizin tanıması gereken bir şey olarak imler, örneğin "ay" ya da dizede sonradan gelen "Orion takımyıldızı" gibi. Alternatif okuma olan "güzel Nergis" ise bu tür bir şeye atıfta bulunur. (Gerçi bu da bağlamı aynı derecede kafa karıştırıcı kılar.) Ayrıca nergis nasıl hem "ışıldayan" hem de "ölü" olabilir? Ölü nergisler pörsümüş ve donuk olur. Belki (Shakespeare'in "ışıldayan saçları olan meleğe benzer hayaleti" gibi) bu ışıldayan ölü nergis de sadece şairin zihninde olan bir şeydir. Ya da eskiden ışıldayan gerçek bir nergistir, şimdiyse ölü bir nergis. Önceki dizelerde âşık, düşlerine giren Maud'un yüzünü şöyle betimler: "Yanağındaki ölü bir kirpiğin altın rengi ışıltısıyla solgun." Bu noktada nergisin ışıltısı, sarı rengi ve ölü oluşu şairin zihnine girmiş olabilir mi? Bütün bu soruların farklı okuyucular için farklı cevapları olacaktır ve bunun nedeni de nergisin metinde bulunma nedenlerinin, bu tür sorular sormamıza yol açan belirsizliğidir.

Üçüncü örneğim (diğerler örnekler gibi sadece hoşuma gittiği için bunu seçtim, ne de olsa örnekler sonsuzdur), Matthew Arnold'ın "Deniz Kıyısındaki Çingene Çocuğa (*To a Gipsy Child by the Sea-Shore*)" şiiridir. Arnold, bu şiiri, Man Adasında tatildeyken üzgün haldeki bir çocuğu gördükten sonra yazar ve bu şiir, insanın hüznünün kökenleri hakkında bir şiire dönüşür. Bunlar arasında, Victoria döneminin çoğu üzgün insanı için olduğu gibi, Arnold için de dini inancın

yitirilmesi başat bir temadır; bu durum insanı bir zamanlar sahip olduğu ilahi kesinliklerinden sıyırır ve onu yeryüzüne düşmüş bir melek (*fallen angel*) kılar. (Daha doğrusu şair burada "kayıp [*lost*]" melek tabirini kullanır ki, bu da "düşmekten" daha şaşırtıcı ve kafa karıştırıcı bir anlam içerir.)

Ah! Ne nektarlı haşhaş içmek,
Ne günlük hayatın tekdüzeliği ne de Lethe ırmağı,
Unutturabilir kayıp meleklere
Kirlenmiş şanı ve geride kalan kanadı.

[53-6]

Bu şiiri yazarken açıkça Arnold'ın bilinçdışında bir yerlerde olan Shakespearevâri dizeler, *Othello*'dan esinlidir ve Othello'nun zihnini Desdemona'ya karşı çelme planının işe yaradığını gören Iago'nun ağzından dökülür:

Bundan sonra ne haşhaş, ne adamotu,
Ne de dünyanın uyku veren şurupları iyi eder seni,
Getiremezsin artık dün senin olan o tatlı uykuyu.[238]

Bağlamlar garip bir şekilde farklı olsa da, ortaklık yalnızca anlatımda ("Ne haşhaş... ne de...") değil, aynı zamanda telafi edilemez ve unutulmaz bir kayıp temasındadır. Arnold'ın kayıp melekleri ve son dizenin etkileyici belirsizliği Shakespeare'de yoktur. Bu şiiri okuyan herkesin aklına (sanıyorum ki) yaralı bir kuş gelir. Bunun ötesinde, tüm detayları bizim icat etmemiz gerekir. Kuşun yarası ne kadar ağır? Ne tür

238. *Othello*, s. 78.

bir kuştur? "Kirlenmiş (*soil'd*)" sözcüğü tüyler üzerinde toz –veya kan– olduğunu mu hayal etmemizi ister? "Çırpan" kanat kuşun bir şekilde canhıraş mücadeleye devam ettiğini mi anlatır? Ne var ki o bir kuş değil melektir, öyleyse hayali bir orta yola, kuşla melek arası bir varlığa ulaşmamız yerinde olur, tıpkı Shakespeare'in *III. Richard*'daki "meleğe benzeyen hayaleti" gibi. Arnold'ın kuş imgesi, başlangıç noktası olan Iago'nun konuşmasındakinden daha yoğun bir acı ve çaresiz sempati duyguları uyandırır, ama bu duyguların vardığı yer ve imgenin ne ölçüde belirsizlikten kaynaklandığı okurdan okura sürekli değişecektir.

Şiirsel belirsizlik en uç noktasında saçma şiire varır. Aslında "saçma şiir" tabiri bir şiir türü için maalesef küçük düşürücü bir etikettir ve bu şiiri yazmayı becerebilen çok az şairden hareketle onun anlamlı şiir yazmaktan daha zor olduğu söylenebilir. İngilizce saçma şiir edebiyatı, doğrusu Lewis Carroll ve Edward Lear ile başlar ve biter; her iki şair de dönemlerinin kıstaslarına göre cinsel açıdan kabul görmediği için saçma şiir yazma işine girişir. Lear eşcinseldir; Carroll ise küçük kızlardan hoşlanır. Medeniyet o zamanlar bu tür tercihleri kınayıp yasakladığından bu da medeniyeti Carroll ve Lear'ın gözünde anlamsız kılmaktadır. İşte saçmalığın cazibesi buradan gelir. Şiirsel başyapıtları –Carroll'ın *Gıllıgış* ve Lear'in *Jumblieler*[239] şiiri– saçmalık anlamsızlık demekse eğer, saçmalıktan çok uzaktır. *Jumblieler* açık bir

239. Denizde bir elek içerisinde yolculuk yapan yeşil kafalı ve mavi elli yaratıklar üzerinedir –ed.n.

şekilde Yason ve gemicilerinden Kutsal Kâse hikâyelerine ve günümüzdeki uzay seyahatlerine kadar uzanan Batılı arayış edebiyatını açıkça hicveder. Bu hikâyelerdeki kahramanlar gibi Jumblieler de tehlikeli diyarlara –"Dehşetengiz Bölge" ve "Chankly Bore tepeleri"ne– meydan okurlar ve dayanıksız bir elek içinde denize açılırlar. Yanlarında geri getirdikleri şeyler –"kullanışlı bir el arabası", "gümüş arıların kovanı", "lolipop pençeli sevimli bir maymun"– yolları üzerinde gayet cazip şeylerdir, gerçek meraklıların elde ettikleri harika nesneler gibi. Carroll'ın "*Gıllıgış*" şiirinin ise biraz farklı bir hedefi var. İngilizcede *Beowulf* destanına[240] kadar uzanan ve canavarlara veya birbiriyle savaşan savaşçıları anlatan geniş bir Batı şövalye edebiyatı türünün parodisi niteliğindedir. İlk kıtaya benzeyen son kıta, canavar öldürmenin hiçbir işe yaramadığını ima eder.

Pişindiydi, kayrak tirsukeleler
Dönenip delgilendiler otgelde:
Mızlıydılar tarazlı gubibikler,
Donguzlarsa nezgilendi.

"Sen sen ol sakın kendini Gıllıgış'tan!
O keskin dişlerden cart pençelerden!
Sen sen ol hemen kaç Cupguk kuşundan,
Bir de cenkçi Cangavar'den!"
Oğul kaptı delgeçer kılıcını

240. Beowulf adlı bir savaşçıyı konu alan en eski İngiliz destanı. Mîna Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nde, bu destanın Angle'larla birlikte 7. yüzyılda İngiltere'ye geldiğinden, ancak üç yüz yıl sonra kaydedildiğinden bahseder –ed.n.

Amansız adunun düştü peşine.
Görünce ulu tamtam ağacını
Durguldu daldı işine.

O düşünsün derdine yana yana,
Gıllıgış, gözleri nasıl da kor kor
Kaskavura daldı kırkı ormana,
Köpür köpür, fokur fokur.

Bir-ki! bir-ki! Delgeç kılıcı çalıp
Sapladı oğlan şakşuk ta derine
Hakladı onu ve kelleyi alıp
Beş nala döndü geriye.

"Yiğit oğlum, hakladın Gıllıgış'ı!
Koş parıldağım, bak ana kucağı!
Ne kutmutlu gündü bu Yayaya-Şaşa!"
Sevinç aldı yavrucağı.

Pişindiydi, kayrak tirsukeleler
Dönenip delgelendiler otgelde;
Mızlıydılar tarazlı gubibikler
Donguzlarsa nezgilendi.[241]

241. Lewis Carroll, *Aynanın İçinden*, çev. Tomris Uyar, İstanbul:: Can Yayınları, 2016, s. 27-28-29.

Bu şiirin ifade gücü açıktır ve sıradan bir dille bunun becerilemeyeceği de aşikârdır. Othello'nun "iğrenç kurbağaların çiftleşip ürediği / pis bir su birikintisi" ile Carroll'ın "kayrak tirsukeleler / Dönenip delgilendiler otgelde" dizesini karşılaştırdığımızda, Carroll'ın hepimizin içimizde taşıdığı dillendirilemez, belirsiz duyguların girdabına Shakespeare'den bir adım daha yakın olduğunu sezeriz. Carroll'ı okuduğumuzda, gerçek kelimelerin ve onların temsil ettiği mantıksal, belirsiz kategorilerin geride bırakılması gereği bilinçdışı akışa bir yol açıldığı anlamına gelir. Gıllıgış'ın gerçekten neye benzediği belirsiz kalır. Köpürür, fokurdar ve kor kor gözleri ile koparılabilen bir kellesi vardır. Ama bunun ötesinde, onun hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Bu, Gıllıgış'ın parodisini yaptığı, Beowulf'taki Grendel'den Tolkien'in Smaug'una kadar tüm canavarlar için geçerlidir. Onları canavar yapan belirsizlikleridir. Grendel şekil değiştiren bir canavardır; nitekim bazen otuz erkeği şölen yerinden kapıp götürecek veya gelişmiş bir savaşçıyı yutacak kadar büyürken, bazen de Beowulf'a kolunu kaptıracak insani ebatlara kadar küçülebilir. Grendel sözlük anlamıyla sınırdaki gezgin, daha az kitabi anlamıyla da "çorak sınır bölgesindeki gezgin" (bu çeviri Klaever edisyonunda önerilmiştir) anlamına gelen *mearcstapa*[242] adıyla çağrılır; bu da demektir ki, o bilincimizin sınırında durmaktadır ve biz de onun bundan daha fazla yaklaşmasına izin verme cesaretini gösteremeyiz.

Carroll'ın uzun uzadıya yazma üslubunun habercisi şair [Edmund] Spenser'dır. Destansı şiiri *The Faerie Queene*

242. *Beowulf* s. 103.

[Periler Kraliçesi] *Gıllıgış* gibi savaşçıları ve canavarları işler ve yine onun gibi tuhaf deyişlerin ve sözcük formlarının pırıltılı bir madeni gibidir. Bu durum kaçınılmaz olarak onu belirsiz kılar, zaten amacı da budur. Carroll gibi Spenser da ancak tuhaf yeni bir dilin kendi tuhaf, yeni dünyasına uygun düştüğünü düşünüyordu. O bizi hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı, tartışmaya açık bir alegori dünyasına götürürken, bir dil bariyerinden de geçirir, böylece gerçek dünyaya dönüp normal bir dille onun şiirinden bahsetmek, yabancı bir diyarda geçirdiğimiz tatilden dönüp orada görüp duyduklarımızı anlatmaya benzer. Bir kıta Spenser diyarının dilini aydınlatmaya yeter. Aşağıdaki kıta güneşin arabasını sürmeye çalışırken kederlenen Phaeton'un söylencesi hakkındadır:

Ataş ağızlı küheylanlar, sürdüklerinde
Güneşin nurlu arabasını Phateon'un çöküşüne,
Anda azman akrebi gördüler de
Sürünür yollarında çirkin tıskaçları ile
Korkunçtu görüntüsü korkdular fena halde
Ki vazgeçtiler iyi bilinik yollarından.[243]

[v viii 40]

---

243. Metnin İngilizcesi şu şekildedir:
As when the firie-mouthed steeds, which drew
The Sunnes bright wayne to Phaetons decay,
Soone as they did the monstrous Scorpion vew
With ugly craples crawling in their way,
The dreadfull sight did them so sore affray,
That their well-knowen courses they forwent,
And leading th'ever-burning lampe astray,
This lower world nigh all to ashes brent,
And left their scorched path yet in the firmament.

Gıllıgış şiirinden farklı olarak, bu şiir eğlenceli değildir, çünkü Spenser burada parodi yapmayı hedeflemez, yine de uyduruk kelimelere ve deyişlere aynı şekilde bağlıdır. Sözgelimi "tıskaç (*craples*)" sözcüğü o güne kadar dilde hiç rastlanmamış uyduruk bir kelimedir ve uyduruk bir kelime de kesinkes belirsizdir, çünkü okuyucu sözcüğün, çıkardığı ses ve etrafındaki diğer sözcüklerin anlamı dışında ne mânâya geldiği konusunda hiçbir fikre sahip değildir. "Tıskaç" sözcüğünün sesi, "kıskaç" sözcüğünün sesine benzer, bundan hareketle onun pençeye ait olduğu ileri sürülebilir, ama neye benzediği ve ne derece çirkin olduğu artık bizim hayalgücümüzün karar verebileceği bir şeydir.

Carroll ve Spenser örnekleri, bize şiirin sadece Matthew Arnold'ın dediği gibi bir yaşam eleştirisi değil, aynı zamanda bir dil eleştirisi olduğunu hatırlatır. Dili, günlük konuşmanın sığ mezarından kurtarıp yeniler. "Kayrak" veya "tıskaç" gibi sözcükler, Ted Hughes'un şiir dili "psikolojik hayatın derinlerine kök salmış gepgeniş bir kök-anlamlar ve ilgili çağrışımlar sistemiyle organik olarak bağlantılıdır"[244] görüşünü doğrular. Şairler, Victoria döneminin saçma şiirinin neyi yeniden keşfettiğini her zaman bilir. Blake'in "gecenin ormanları" veya Keats'in "Gezdim altının diyarlarında" dizesi, "Mızlıydılar tarazlı gubibikler" dizesi kadar olmasa da herhangi bir katı, kesin anlam taşımaz. Kendi dilini kullanmak için erkek dilini değiştirmek zorunda kalan kadın şairler, saçmayı özellikle kullanışlı bulmuştur. Örneğin

244. Hughes s. xv.

Emily Dickinson ikide bir şiirlerini saçma deyişlerle donatır: "Kıyametin elektrikli mokaseni" ve "Kıvrılana kadar yağmur gibi ses çıkardı." Keza modernist şairler de eski şiirsel anlamları sarsmak için saçmanın cazibesine kapılmıştır. Sözgelimi T. S. Eliot "Kutlu Çarşamba (*Ash-Wednesday*)" şiirinin bir yerinde şu dizelere yer verir:

Leydi, üç beyaz leopar oturur bir ardıç ağacı altında
Gün serinliğinde, yemişler tıka basa
Bacaklarımı yüreğimi ciğerimi ve ne varsa
Kafatasımın oyuk yuvarlağında.[245]

Carroll'ın şiiri kadar saçma olmasa da aynı ustalıkla anlamdan kaçar. Bilim insanları üç beyaz leopar için makul bir açıklama bulmakta zorlanmıştır. İlyas İncil'in 1. Krallar, 19 numaralı ayetinde ardıç ağacının altında oturur, fakat etrafında leopar yoktur. Jakob Grimm'in "Ardıç Ağacı" hikâyesi, bazen Eliot'ın esin kaynağı gibi dursa da, orada da leopar bulunmaz. Ortaçağ edebiyatında leopar, tenin zevklerini sembolize edebilir, ama onlar da beyaz değildir. Eliot'ın leoparlarının kurbanlarını belirttiği sırayla –önce bacaklar ve en son beyin– yiyip yemediği ve yese bile bunun önemli olup olmadığı belirsizdir. Eliot'ın ne kadar ciddi olduğu da bilinmezdir. Birkaç dize sonra karşımıza çıkan "Bağırsaklarımı gözlerimin liflerini ve sindirilmeyen parçalarımı / Leoparların burun kıvırdığı" dizeleri şaka

245. Bkz. T. S. Eliot, *Bütün Şiirleri (1909 – 1962)*, çev. Samet Köse, İstanbul: Everest Yayınları, 2018, s. 219.

gibidir, ama bundan da emin olamayız. Konuşmacının yenmiş olduğu halde konuşması gerçeği, onun gerçekten değil de mecazen yenildiği anlamını verir. Öyleyse belki de leoparlar da mecazidir. Bunların sembol mü –belki de hanedan arması üzerinde bulunan yatış pozisyonundaki üç beyaz leopar gibi– gerçek hayvan mı, yoksa bu ikisi arasında bir şey mi olduğuna karar vermemiz gerekir. Seslenilen Leydinin kim olduğunu da bilemeyiz ve şiirin geri kalanında da bunu aydınlatabilecek bir bilgi yoktur. Bu yüzden en iyisi kendimizin kadına bir kimlik biçmesidir. Okuyucuyu ne olduğunu anlayana kadar –anlayabilirse tabii– harekete geçirip heyecanlandırmak Eliot'ın şiirinin özünde vardır ve alıntıdan da anlaşılacağı üzere, bunun nedeni, şiirinin saçma şiir gibi, çınlayan ve albenili bir belirsizlikle kurulmasıdır.

Öte yandan şimdiye kadar verdiğim örnekler karmaşık ve sıradışı ve sonuç itibarıyla hepsi birden savımı gayet uygun biçimde destekliyor görünebilir. Elbette, öne sürdüğüm çoktan seçmeli soruların *bütün* edebi metinlerde gündeme getirilmediğini söyleyerek bana itiraz etmeniz mümkündür. Ve elbette bazı metinler basit mi basittir. Evet, ama basit metinler bile okuyucudan yaratıcılık ister ve tam da basit oldukları için okuyucu, nasıl bir katkıda bulunması gerektiğinin farkına varmaz. Sözgelimi, belirsizlik bir başkasının onları farklı şekilde okuyabileceğini düşünmeksizin kendi yordamımızca otomatikman kurduğumuz mekân ve mesafe meseleleriyle ilgili olabilir. İşte Tennyson'ın "Kartal" adlı basit şiiri bu duruma ışık tutar:

Kanca pençeleriyle kavrar sarp kayaları;
Yakın durur güneşe, ıssız topraklarda,
Masmavi bir dünyayla çevrili.

Altında dalgalanır buruşmuş deniz;
Seyreder dağının yamaçlarından,
Ve bir yıldırım gibi iner.

Öğrencilerimle bu şiir üzerine konuşurken neredeyse hepsinin en heyecanlı tepkiyi verdiği sözcüğün, dördüncü dizedeki "buruşuk" olduğunu saptadım. Bu sözcüğün kartalın ne kadar yükseğe çıktığına dair sahici bir his verdiği konusunda insanlar hemfikirdir ve çoğunlukla kartalı bulutların arasından süzülerek inen bir yolcu jetinden görülen denizle karşılaştırırlar. Ancak bu kelimenin göz alıcı etkisi bir bakıma yanıltıcıdır, çünkü okurları daha fazla sorguladığınızda, bilinçdışlarından açığa çıkan bir şeyi, şiirdeki mekânsal ilişkilerle ilgili belirsiz bir şeyi gizleme eğilimindedirler. "Kartal ne kadar yüksekte?" sorusunun cevabı göründüğü kadar kolay değildir ve bunu zorlaştıran ifadeyse ikinci dizede yer alır: "güneşe yakın". Bu ifade, normal kartal yüksekliğinin ötesinde bir şeyi ima eder ve bu nedenle, "Masmavi bir dünyayla çevrili" dizesi de. Bu ifadelerle birlikte "ıssız topraklar" kartalı deneyimimizden olabildiğince uzağa itmeye yarar ve onu doğal olmayan bir şeye dönüştürür, dünyanın atmosferi içinde olağan yırtıcı kuş yüksekliğinde duran olağan bir yırtıcı kuş olmaktan çıkarır onu. Kartalı bilindik kartal imgesinin ötesinde bir

görkem ve uzaklıkla sunmanın izi, son dizedeki yıldırım benzetmesinde yatar. Bu yorumlar, "buruşuk" sözcüğünün basit, gerçek, yolcu uçağı canlılığına karşı çıkar; dolayısıyla kartalın şiirde bulunduğu yükseklik hakkında, biri gerçek yüksekliğe, diğeriyse ölçülemeyecek kadar yükseğe gönderme yapan iki gösterge vardır. Bu iki gönderme arasındaki uyuşmazlık şiire belirsizliğini kazandırır.

Bütün yazarlar mekânsal etkilerle ilgilenir, ama Tennyson buna özellikle meraklıdır. Bu yüzden kendisi, kafamızın içinde okuduğumuz metinden edindiğimiz tuhaf ve belirsiz bir mekân duyusunu açımlamak için faydalı bir örnektir. Sözgelimi "Will" şiirinde kavurucu bir güneşin altında "uçsuz bucaksız kum deryasında" ıkına sıkına yürüyen yalnız bir çöl gezginini anlatır ve gezginin önünde şu vardır:

Kocaman tepenin bir kıvrımına saçılmış
Bir tuz tanesi gibi parıldıyor şehir.

Bu benzetmeye uyum sağlamak biraz zaman alır ve uyum, kendi içsel mekânınızın sınırlarını, oradaki şehri bir tuz tanesi olarak gördüğümüz yere kadar genişletmenizi öngörür. Bu, okumayı yaratıcı kılan bir hareket türüdür ve deneyim, benzetmelerin her zaman başvurduğu belirsizliği içerir. Güneşte parıldayan beyaz binalarıyla bir şehir ve tabii hiçbir binaya sahip olmayan bir tuz tanesi; her ikisi de hayalgücünü zorlar, böylece benzetmeyi okumak ikisi arasında hızlı bir yer değiştirme veya ardışıklığı gerekli kılar.

Tennyson'ın şehri uzakta göstermeyi nasıl başardığı bu örnekte açıktır –sadece boyutunu küçültür. Ancak

mekânsal oyunu genellikle daha ustalıklıdır. Bunun bir örneği, Ulysses'in denizcilerinin lotus yiyenler ülkesine yaklaşırken gördüğü şelalelerdir:

Aşağılara çöken bir sis gibi, ince nehir
Uçurum boyunca dökülüyor, duraklıyor, tekrar dökülüyor görünüyor.
Nehirler ülkesi! Bazıları, aşağı çöken bir sis gibi,
İncecik çimenlerin yavaşça düşen peçeleri gibi akıyor;
Ve bazıları titreyen ışıkların ve kesik gölgelerin içinden geçiyor,
Aşağıda pinekleyen köpükten örtüyü sallayarak.

Tennyson şelalelerin bu kadar uzakta görünmesini nasıl sağlamaktadır? Akla gelen ilk cevap, "onların çok yavaş ve narin dökülmelerini sağlayarak", olur; zira onlara yakın olsaydınız böyle yavaş ve narin dökülmediklerini görürdünüz. Tereddütlü "dökülmek, duraklamak ve dökülmek" ifadesiyle onları öylesine yavaşlatır ki, adeta duruyorlar gibi olurlar ve onları sise benzetmesi, tüm telaşı ve ağırlığı onlardan alır, hatta yerinden edilmiş su kitlesinin sıçrattığı su damlalarının yarattığı sürgit buğuyu işaret eder. "Pinekleyen köpükten örtü" onların etkisini uyuşuk ve düşsel kılar. Ancak mesafe yaratmada yavaşlatma kadar belirleyici olup o kadar da belirgin olmayan sessizlik vardır. Dizelerde fısıltı yoktur. O kadar uzaktayızdır ki, akıntıların gürültüsü kesilmiştir –sis ya da düşen bir peçe kadar sessizdirler. İngiliz dilindeki en tumturaklı şair, bizi neredeyse belli ettirmeden sağırlaştırarak uzaklık etkisi yaratır.

Mesafenin içsel görsel etkisini elde etmek için içsel işitme duyusunun kullanılmasına, [Alfred Edward] Housman'ın kırsal zevkleri işleyen "Tell me not here" şiirinde rastlarız:

Kızıl topraklarda, başıboş akan suların kenarında,
Çam ağacı kozalağını düşürür;
Bütün gün beyhude haykırır guguk kuşu
Yapraklı kuytularda bir başına...

"Haykırmak" bir ses-kelimesinin yanı sıra bir mekân-kelimesi olarak da işlev görür, çünkü haykırmak, sesimizi mekânda duyurmaya çabalamaktır. Böylece "beyhude haykırmak" guguk kuşunu bir boşlukla çevreler. "Haykırmak" başka açılardan da anlamlıdır. Bütün gün haykırmak beyhude veya çılgınca görünür –bir kuş ötüşünden beklenmeyecek şekilde. Bu guguk kuşu açıkçası sadece hoş bir hatıra değildir. Bunun için fazlasıyla garip ve huzursuz bir davranıştır bu. Doğanın güzelliğine rağmen anlamsızlığını, vahşiliğini ve saçmalığını sembolize ediyor olabilir. Fakat ne kadar anlam taşıdığı ve ne tür bir anlamı olduğu belirsizdir. Çoğul "kuytular" da beklenmedik bir şeydir ve mekânsal genişlemeye katkıda bulunur. Bir guguk kuşu bir kuytuda olabilir, ama kuytularda olamaz. Yoksa kuytularda olan bir "hiçlik" midir? "Kuytular" guguk kuşu etrafında sayısız yankı boşluğu açar, haykırışının gerçekte olmasa bile duyulduğu boşluklardır bunlar.

Şimdiye kadar verdiğim mekânsal örneklerin hepsi gerçekte var olması beklenen şeyleri temsil eder: kartal,

şehir, şelaleler, guguk kuşu. Onlar, bulunduğu şiirin dünyasında gerçektir ve onları, bulabildiğimiz belirsizlik göstergelerini kullanarak kafamızın içinde yeniden yaratırız. Gelgelelim vereceğim son şiirsel mekân örneğinde, sunulan şey gerçekte mevcut değildir ve normalde okuyucunun yapması gereken şeyi şair yapmaktadır. Şair burada o şeyi, kendi kafasının içinde yaratma sürecinden geçirir halde betimler kendini. Bu şiir John Keats'in "Bir Yunan Vazosuna Methiye (*Ode On a Grecian Urn*)" şiiridir ki, bir anlamda içsel duyuların üstünlüğünü savunma diye de okunabilecek bir şiirdir bu. ("Duyduğumuz ezgiler hoştur, ama daha hoşu, duymadığımız ezgilerdir.") Şair vazoda resmedilmiş insanlara bakar ve onların gelmiş olabileceği şehri hayal eder:

Bu kurbana gelenler de kim?
Yeşil sunağa gelenler, ey gizemli papaz,
İpeksi bağrı çelenklerle süslenmiş,
Göklere doğru böğüren bu düveye mi götürür seni?
Hangi küçük şehir, nehir ya da deniz kenarında,
Yahut güvenli bir kaleyle çevrili bir dağda,
Bu kutsal sabahta halkından arındırılmış?
Ey küçük şehir, senin sokakların
Ebediyen sessiz kalacak; ve asla geri gelmeyecek
Neden ıssızsın diye soracak bir ruh.

Cevaplanmamış soruların da gösterdiği üzere, bu dizeler belirsizlik ve edebiyat okurlarının yaptığı gibi, belirsizliği belirgin kılmaya çalışmak hakkındadır. Şehir bize yabancı kalsa da yavaş yavaş çehresini gösterir: kale, sokaklar... Tabii

ki şehir yoktur. Vazoda resmedilmiş figürler sadece vazoda resmedilmiş figürlerdir, hepsi o kadar. Onlar herhangi bir yerden gelmez. Lakin şair onların bir yerden geldiğini hayal eder, sonra da şehri zihninde canlandırmaya başlar ve düşünceleri giderek gerçeklikten uzaklaşır. Sokaklar ebediyen sessiz kalmayacaktır, çünkü sokaklar yoktur. Hiçbir "ruh" da geri gelmeyecektir, çünkü ruhlar da yoktur; sadece vazoya resmedilmiş figürler vardır. Şehre dönüp oranın neden ıssız olduğunu söylemek imkânsızdır, çünkü zaten hiç kimse orayı terk etmemiştir ve öyle bir yer de yoktur. Ancak bu kesin yokluklara karşı Keats'in dizeleri, belirsiz, hayali ve yıkılmaz alternatif bir şehir inşa eder. Bu şehir, *Sineklerin Tanrısı*'ndaki Simon veya herhangi bir kurgusal karakter kadar gerçektir. Orası okuduğumuz her şeyin olduğu yerde, yani zihnimizde mevcuttur. Bunun ötesinde hiçbir zaman var olmadığı gerçeği onu büsbütün bizim kılar. Biz onu yokluktan çıkarıp yaratır ve sahipleniriz.

Doğrudur, gerçekte gördüğümüz şehir kadar belirgin değildir burası. Hayal dünyamızda işleyen ve sözcüklerin harekete geçirdiği içsel duyularımız belirginlik açısından farklılık arz eder ve çoğu insan için en belirgin olanı görme duyusudur. Fakat onların hiçbiri gerçek dışsal duyularımız kadar belirgin değildir. Şayet belirgin olmaya başlarlarsa onlara halüsinasyon deriz ki, bu da marazi bir durumdur ve okumak normalde böyle bir durum yaratmaz. 3. Bölümde belirttiğimiz gibi dil, görme duyusuna kıyasla, beynin daha genç bir parçasına aittir ve buna bağlı olarak nispeten daha az gelişmiştir; bu yüzden, örneğin bir yüzü tanınacak

kadar belirgin şekilde sözle tarif etmek imkânsızken, bir fotoğraf bunu anında başarabilir. Aynı şey diğer duyular için de geçerlidir. Hiçbir söz, bir senfoniyi, bir orkestra performansı kadar doğru aktaramaz. Dokunma, tat ve koku gibi duyularda sözcükler daha da yetersiz hale gelir. Uzmanlık gerektiren bir iş için ihtiyaç duyduğunuz zımpara kâğıdını sözcüklerle tarif etmeye çalıştığınızı hayal edin. Oysa parmaklarınız onu şaşmaz şekilde ayırt edebilir. Proust bile madlenin (Fransız keki) tadını, hiç tadına bakmamış birinin onu diğer keklerden ayırt etmesini sağlayacak şekilde tarif edemezdi.

Bütün bunlar dilin dezavantajı gibi görünebilir. Öte yandan gördüğümüz gibi, edebiyat tam da dildeki bu belirsizliği kullanır. Okuyucunun hayalgücünü harekete geçirme noktasından bakıldığında, sözcüklerin resimler gibi sabit ve belirli olmaması bir nimettir. Edebiyattaki manzaralar, sesler, kokular, tatlar ve dokuların hepsi fotoğraflara veya senfoni konserlerine kıyasla belirsizdir ama bu, onların okuyucu tarafından bir şekle şemaile sokulduğu anlamına gelir. Biz bir metni okurken manzaralar, sesler, kokular, tatlar ve dokularla ilgili kişisel hafıza depomuza bel bağlarız ve bu da metnin bize ait olduğu yönündeki duygumuzu pekiştirir. Örneğin Keats, "St Agnes Günü Arifesi" adlı şiirinde, Madeline elbiselerini çıkartırken onu, "deniz yosununa sarınmış bir denizkızı gibi yarı saklı" diye betimler. Şayet hiç deniz yosununa dokunmamışsak buradaki soğukluğu ve kayganlığı hissedemeyiz. "Sımsıcak mücevherlerini açtığında" ifadesinde, sıcak mücevhere hiç dokunmamış ol-

sak bile sıcaklığın ve mücevherin ne olduğunu biliriz ve bu ikisini hayalgücümüzde birleştirerek odanın soğukluğuna rağmen kadının bedeninin mücevherlerini ısıtacak kadar sıcak olduğunu hayal edebiliriz. Golding, *Ceberut Martin* romanında, Atlantik'in ortalarında hasar görmüş ve çıplak bir kayaya oturmuş savaş gemisinden hayatta kalan tek bir kişiyi betimler. Bu karakter ceplerini karıştırırken buruşturulmuş bir çikolata kâğıdı çıkarır:

> *Kâğıdı büyük bir dikkatle açtı; ama içinde hiçbir şey kalmamıştı. Yüzünü parlayan kâğıda yaklaştırdı ve gözlerini kısıp baktı. Kırışıklıklardan birinin içinde tek bir kahverengi kırıntı vardı. Dilini üstüne koyup kırıntıyı aldı. Çikolata delici bir tatlılıkla dilini yaktı, bir anlığına ve acı vererek, sonra kaybolup gitti.*[246]

Çikolatanın acısı Golding'in yazarlığının parlaklığından kaynaklanır, ama çikolatanın gerçek tadı orada yoktur ve çikolatayı kendimiz tatmadığımız sürece de olamaz. Koku için de aynı şey geçerlidir. Çiçek açan kurtbağrı bitkisinin kokusunu hiçbir yazar (bildiğim kadarıyla), Michael Frayn'ın *Casuslar* romanında anlattığı kadar çağrışım zenginliğiyle anlatmamıştır. Fakat kurtbağrı çiçeğini hiç koklamamışsanız sözcükler, sizin için sözcük olmanın ötesine geçmez. Yazar size çağrışımı sunar, siz de kokuyu edinirsiniz.

246. William Golding, *Ceberut Martin*, çev. Fadime Kâhya, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 75.

Şayet bunlar sizin için malûmun ilâmı ise üzgünüm. Ancak edebiyatın dilin yetersizliklerinden faydalanma becerisinin her zaman farkına varılmıyor gibi. Dilin tam ve nihai anlamı aktaramamasından, bazen dili olabileceğinden daha az kullanışlı kılan bir kusur olarak söz edilir; oysa gerçekte tam da dilin bu eksiksiz ve nihai aktarımı yapamaması nedeniyle edebiyat vardır. İçsel duyularımızın –içsel görüş ve içsel duyuşun bile– belirsizliği, yazarların çabucak bizi duyusal imgelemin sonsuz yollarında dolaştırabilmesini sağlar. Sözgelimi Milton'ın "*Comus*" adlı şiir kitabında genç kadın kahraman karanlık bir ormanda kaybolur, korkar ve paniğe kapılır:

Beni çağıran şekillerin, el eden uğursuz gölgelerin
Binlerce hayaleti
Üşüşmeye başlıyor hafızama;
Ve kumların, ıssız çöllerin, sahillerin üzerine
İnsanların ismini heceleyen hayali diller.

"Heceleyen" kelimesi (*syllable*) içsel duyuşumuza (en azından benimkine) güçlü şekilde hitap eder, fakat benim bütünüyle açıklayabileceğim bir şekilde değildir. "Heceleyen" adeta bu hayali seslerin, isimleri çok yavaş ve dikkatlice, ama bir makine gibi tonlama yapmadan ve belki sözcüklerin diğer türlü içerebileceğinden daha fazla ıslıklı ünsüz harf çıkararak telaffuz ediyormuş gibi bir anlam katar. Ancak bunların hiçbiri kanıtlanamaz, çünkü kişiseldir ve benim yorumumu yansıtmaktadır. "Hecelemek" içsel duyuşumuzu harekete geçirir, ancak ne duyacağımız, birey-

sel hayalgücümüze bağlıdır. Philip Larkin'in "Bir Arundel Mezarı (*An Arundel Tomb*)" şiirinde de bu türden kısa ama sınırsız bir etki söz konusudur. Larkin, yüzyıllar geçtikçe kont ve kontesin taştan büstlerinin nasıl yan yana durduğunu hayal eder:

Kar yağdı, tarihsiz. Işık
Her yaz doldu pencereden içeri. Neşeli
Kuş cıvıltıları yayıldı o bildiğin
Kemiklerle dolu toprağa. Ve bu yollara
Geldi ardı arkası gelmeyen değişmiş insanlar...

"Değişmiş"lik ("*the endless altered people*") alabildiğine belirsizdir ve bunun sonucu olarak da olabildiğince yoruma açıktır. Altı yüz yıllık bir zaman diliminde Chichester Katedraline gelen ziyaretçilerin görünüşlerinin nasıl değişeceği, kıyafetlerinin, seslerinin ve dillerinin nasıl değişeceğini anlatmak bir altı yüz yıl alabilir. Larkin'in dizesi bizi sonsuz bir imgeleme sürükler ve bu sonsuzluk –onu kavramanın imkânsızlığı– beraberinde, Larkin'in kontunun ve kontesinin hissettiği türden bir şaşkınlığı getirir. Onlar orada durup sayılamayacak kadar çok sayıda yeni insanın oraya gelip gittiğini gözlerken, insan olma duyularını yitirirler ("Geldi ardı arkası gelmeyen değişmiş insanlar / Kimliklerinden arınarak"). Dolayısıyla "değişmiş" sözcüğünün belirsizliği bizi sadece İngiliz kıyafetlerinin, dilinin ve âdetlerinin tarihini değil, aynı zamanda bir taşa hapsolmuş ve insan soyunun başına ne geldiğini pek idrak edemeyen iki gözcünün artan endişesini düşünmeye sevk eder.

Belirsizliğin sunduğu yaratıcı avantajlar öylesine öne çıkar ki, edebiyatın en ünlü etkilerinden bazıları, tamamen iç duyularımızın bulanıklığına ve belirsizliğine dayanır. Nitekim Shakespeare'in *Fırtına* oyununda Caliban'ın deniz kazasına uğramış gemicileri teskin etmesi bunun bir örneğidir:

Korkma, gürültü eksik değildir bu adada,
Sesler ve tatlı esintiler dolaşır; zarar vermez insana.
Bazen bir ağızdan binlerce ezgi çınlar kulağımda;
Bazen de uzun bir uykudan uyanmış olsam bile,
Ninni gibi beni uykuya geri çağırır;
Hatta düş gördüğümde bulutlar dağılır,
Hepsi üzerime yağar, hazineler gösterir bana,
Öyle ki düşe geri dönmek için ağlarım.[247]

Burada hiçbir şey belirgin değildir. Her bir noktada tanımlamadan itinayla kaçınılır ve aksi yöndeki her çabanın nasıl boşa çıktığını hayal edebilirsiniz. Sözgelimi seyircisini eski moda kafiyesiz şiirle sıkmak istemeyen bir film yönetmeni, bu konuşmayı modern teknolojik gelişmelerle canlandırmaya karar verebilir. Hafif bir müzik Caliban'ın duyduklarını tarif etmesine zevkli bir destek sağlayabilir. Şeffaf altın sağanaklar "hazinelerin" yerini tutabilir. Bu tekniklerin çok sayıda örneği vardır. Richard Burton ve Elizabeth Taylor'ın oynadığı, Marlowe'un *Dr. Faustus* hikâyesinden uyarlanan filmde, Faustus korkudan deliye dönüp zebani-

247. William Shakespeare, *Fırtına*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 68.

ler tarafından cehenneme sürüklenmek üzereyken bağırır: "Bakın, bakın! İsa'nın kanı gök kubbeden akıyor!" Tam o anda kamera yavaşça yukarı kayar ve gökyüzündeki büyük kırmızı lekeyi gösterir. Bu efektlerin yaptığı şey, bir çırpıda dilin tükenmez belirsizlik hazinesini devre dışı bırakmak ve aynı zamanda izleyicinin hayalgücünü kösteklemektir. Caliban'ın konuşmasının gücü muğlâklığından ayrılamaz; okuyucular veya dinleyiciler, o konuşmayı kendi yüzergezer ve sorgulanabilir içsel hislerine tercüme etmek zorundadır. "Çınlayan" bir "ezgiyi" hayal etmek zordur, ama bu kelimeleri içsel duyularımıza kaydetmenin bir yolunu bulmamız gerekir. Aynı şey, bariz belirsiz olan "gürültü", "sesler" ve "esintiler" için de geçerlidir. Ayrıca bulutlardan ne tür "hazineler" düşmek üzeredir? Burada aniden belli belirsiz anlamlar sezmemiz tam Shakespearevâri bir durumdur. Bu konuşmada belirsizliğin özel bir amacı olduğu doğrudur, çünkü bu, Caliban'ın bir anlık mutluluğunu ancak tökezleyerek ifade edebildiği acıklı halini pekiştirir. Gördüğümüz gibi, belirsizlik Shakespeare için standarttır ve onun gücünün ayrılmaz bir parçasıdır.

Metinleri nasıl okuduğumuz ve okuduklarımızın belirsizliğine nasıl anlam verdiğimiz, geçmişte okudukları-mızdan etkilenir. Geçmiş okumalarımız hayalgücümüzün bir parçası haline gelir ve biz de o hayalgücüyle okuruz. Her okuyucunun okuduğunu kaydetmesi farklı olduğu için her okuyucu her kitap veya şiire yeni bir imgelem kazandırıyor demektir. Bu aynı zamanda, her okuyucunun metinler arasında yeni bağlantılar kurduğu ve zaman içinde kişisel

çağrışım ağlarını bir araya getirdiği anlamına gelir. Bu, okuduğumuz şeyin bizim yaratımımız gibi görünmesinin başka bir şeklidir. Okuduğumuz şey bize ait görünür, çünkü kendi tercihlerimizle edebi kanonumuzu derleyip toplarız. Oluşturduğumuz çağrışım ağları, bazen bunları fark etmemize rağmen göndermeleri ve yankıları tespit etmeye değil, sadece bizim için var olabilecek imgesel bağlantılara bağlı olacaktır. Bu da konumuz hakkında yazı yazmayı bir hayli güçleştirir, çünkü ben sadece benim kurduğum bağlantıların bir örneğini verebilirim. Ancak bu, onu bu bölümün kalanından ayırmaz, arkadaşlarıma ve öğrencilerime sorduğum sorulardan anladığım kadarıyla, benim bağlantılarım diğer insanlarınkinden daha keyfi değildir. Zihnimde bulunan imgesel bağlantı örneği, kuş ve karanlık mefhumlarını bir araya getirir. Başlangıç noktası Macbeth'in Banquo cinayeti öncesi düşünceleri olabilir:

> *Gün soluyor; karga çal kanat gidiyor kara ormana,*
> *Gündüzün iyi kulları boyunlarını büküp*
> *Uykulara dalmak üzereler, gecenin kara güçleri*
> *Avlarının üstüne saldırmaya hazırlanırken...*[248]

Bu dizeler öncekiler gibi belirsizdir, çünkü karganın gecenin kara güçlerinden biri mi, yoksa günün iyi bir şey mi olduğu açık değildir. Akşam karanlığında tüneğe konmak iyi bir şey olduğuna işaret edebilir, ama karalığı buna karşı

248. William Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 53.

durmaktadır. Macbeth'in karga dışında başka kara kuşları da vardır –"Kuzgunun sesi kısıktır"; "Baykuş çığlıklarını duydum" gibi– ve bana öyle geliyor ki, kuş karalığı İngiliz edebiyatına yayılmış durumdadır. Örneğin George Eliot'ın Casaubon karakteri, karanlıkta oturup güneş tanrılarını gözler ve Dorothea'ya duygusuz kur yapması, "sevdalı bir ekin kargasının gaklaması" gibidir. Keza Dickens'ın *Kasvetli Ev* romanında, gecenin karanlığı çöktüğünde hukuk kırtasiyecisi [mahkemeye gereken kırtasiye malzemelerini satan] Snagsby, "gece geç vakitte, batıya", kesinlikle iyiye alamet olmayan Bay Tulkinghorn'ın muhiti olan Lincoln's Inn Fields meydanına doğru uçan bir karga görür. Dickens, Shakespeare'i öylesine özümsemiştir ki, burada ona öykünüp öykünmediğini muhtemelen bilmiyordu. Ted Hughes'un *Karga*'sı, nihayet karanlık işlerini bu listeye ekler, ama ondan önce de benzer temayı işleyen birçok şair gelmiştir. "*Comus*" şiirinde Shakespeare'e öykünen genç Milton, Comus'un, Leydi'nin şarkısının ritmini övdüğü sırada en acayip kara kuşlardan birini edebiyata sokar: "Her hazanda sakinleştirir kuzgunu / Karanlık, ta ki gülümseyene değin." Burada gülümseyen kuzgun mudur, yoksa "karanlık" mı? Karanlıksa onun gülümsemesi neye benzer? Sonra, 17. yüzyılda, Henry Vaughan'ın gece kuşları, "kötü niyetli kurnaz kuşlar" gelir ve Romantiklerle birlikte Keats'in bülbülü devreye girer ("Karanlığı dinliyorum"); bu bülbül, ölüm düşüncesini akla getirir ve Milton'ın "karanlığı terennüm eden" bülbüllerini anımsatır (nitekim Keats de Milton'ın kitabındaki bu ifadeyi işaretlemiştir); T. S. Eliot'ın "Bülbüller Arasın-

daki Sweeney" şiirindeki bülbüllerin "akışkan fışkıları", Agamemnon'un "şerefi lekelenmiş sert kefenini" kirletir; Hardy'nin dermansız Kara Ardıç Kuşu, ölümcül bir manzarada anlaşılmaz sevinç şarkısını şakır. "Uzun selamları ve çığlıklarıyla" baykuşlar ve yarasalar da bu listeye eklenir. Nitekim Wordsworth'ün ölümcül yaralı delikanlısı karanlık gölü geçmek için baykuş sesini taklit eder. Bacon'dan ("Kuşlar arasında yarasa ne ise düşünceler arasında kuşku da odur, ikisi de hep alacakaranlıkta uçar.") Bram Stoker'ın *Dracula*'sına (yarasa suretinde kafa önde bir duvardan iner) kadar yarasalar ortalıkta cirit atar. Ve en büyük ölüm kuşları koleksiyonu, başladığımız yerde, Shakespeare'in *Anka ile Kumru* şiirinde yer alır. Bu şiir, "acı çığlıklar atan haberci" baykuşu matemlilerden dışlarken, "kasvetli nağmesiyle" ünlü kuğu ve cinsiyeti belirsiz kargayı kabul eder:

> *Ve sen, kuzgun, senin ki ömrün üç kez uzundur,*
> *Yavrular gagandadır oluncaya dek kara,*
> *Sensin soluk alarak soluk veren onlara,*
> *Şu bizim matemliler arasında gezin dur.*[249]

Diğer okuyucularla konuştuğunuzda, bu tür ağların ortak olduğunu çok geçmeden anlarsınız. "Bana şunu hatırlattı..." diye söze başlarlar ve size oldukça yeni bir bağlantı kümesine dair bir fikir çıtlatırlar. Bunun derinden önemli olduğunu veya önemli edebi gerçeklerin bireysel, imgesel

249. William Shakespeare, "Anka ile Kumru", *Aşk ve Anlatı Şiirleri*, çev. Talât Sait Halman, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 125.

gözlemlerimizden ortaya çıkacağını öne sürmüyorum. Aksine, tam da bu ağlar keyfi ve kişisel olduğu için, tam da onlar herkesin ortak zeminde buluştuğu bir matematik teoremine benzemediği için, kendi benlik duyumuzu güçlendirmede böylesine hayati bir rol oynayabiliyorlar. Onlar edebiyatı bizim için özel, içsel bir şey kılıyorlar. Şiirleri veya nesir parçalarını gönülden ezberleyebilmemiz de bu noktada son derece önemlidir ve bu, edebiyatı diğer tüm sanat dallarından ayıran husustur. Tabii ki, melodileri terennüm edebilir veya kafamızın içinde çalabiliriz, ama bu bir konsere gitmeyle aynı şey değildir. Fotoğrafları gayet canlı bir şekilde hatırlayabiliriz, ancak bu onları bir daha asla görmek istememize neden olmaz. Ama bir şiiri gönülden ezberlediğimizde, o artık sonsuza dek bizim olmuştur. Bir daha asla bir metne bakmak zorunda kalmazsınız. İstediğiniz saatte kendi kendinize ezberden okuyabilirsiniz. Ne de olsa o artık sizindir. Bunun eşdeğeri Rodin Müzesinden *Öpücük* heykelini taşımak veya Vermeer'in *Müziğe Ara Vermiş Genç Kız* tablosunu ya da kapıdan çıkarması zor olsa da Gainsborough'nun *Aziz James Parkı'nda Yürüyüş* resmini alıp götürmektir. Edebiyatta bu hırsızlıkları utanmadan, keyfimize göre yaparız. Aslında böylesi daha iyidir, çünkü varsayalım ki *Müziğe Ara Vermiş Genç Kız* tablosunu evinize götürdünüz, onu asla kendinizin bir parçası yapamazsınız. Onun güzelliği sizin olacak şekilde onu kendinize mal edemez, onu içselleştiremezsiniz. Ama edebiyatta bunu yapabilirsiniz. Bir kez sözcükler zihninizde yer etti mi, artık düşünme biçiminizden ayırt edilemezler.

Son bir hususa değinmeliyim: Düşünceleri konu edinen önceki bölümde çoğunlukla düzyazıdan örnekler verirken, hayalgücüyle ilgili bu bölümde çoğunlukla şiirden örnekler vermem sebebiyle şiirin düşünce taşımadığını söylüyormuş gibi görünebilirim. Ama böyle bir şey söylemiyorum. Düzyazı/şiir ayrımının işlemesi her halükârda artık zordur. Benim için düzyazı formunda yazılmış çoğu şey şiirdir (*Sineklerin Tanrısı* romanında Simon'ın cesediyle ilgili pasaj mesela); buna mukabil birçok şiir de aslında düzyazıdır. Hangi şiir tanımını kabul ederseniz edin, şiir düşünce aktarabilir, nitekim her zaman da aktarmıştır. Bazen düşünceleri nispeten dosdoğrudur, sözgelimi John Donne'un nasihati, "Bilgece şüphe duy" gibi.[250] Yahut eskilere gidip Eski İngilizceyle yazılmış *Maldon Muharebesi*[251] adlı şiire baktığınızda, kaderine terk edilmiş ve tüm olanaksızlıklara rağmen dövüşen bir savaşçının kararlılığının anlatıldığını görürsünüz:

> *Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre,*
> *mod sceal þe mare, þe ure maegen lytlað.*

Aynı sesi tekrarlayan yeteri kadar sözcüğümüz olmadığı için bu dizeleri modern İngilizceye çevirmek aslında imkânsızdır, ama aşağı yukarı şöyle tercüme edilebilir: "Gücümüz azaldığında düşüncemiz daha kararlı, cesaretimiz daha keskin ve irademiz daha güçlü olmalıdır (*Thought*

250. "Satire 3" 77, bkz. Carey (1990) s. 30.
251. The Battle of Maldon: 312–13.

must be more resolute, courage more keen, will-power greater, as our strength lessens)." Daha da eskilere gidip Aenas'ın bir felaketin ortasında takipçilerine söylediği şu söze bakabiliriz: *forsan et haec olim meminisse iuvabit*;[252] bunu kabaca tercüme edecek olursak şöyledir: "Bir gün bütün bu olan bitenlere güleceğiz"; yahut daha ciddi bir ifadeyle: "Belki de bir gün bu sıkıntıyı hatırlamaktan mutluluk duyacağız." Bütün bunlar hayata payanda olabilecek güçlü fikirlerdir. Ve bağlamların dışına taşındığında basit gibi görünseler de, ait oldukları şiirlere geri yerleştirildiğinde hepsinin duygu yüklü olduğu fark edilir. Bu şiirsel fikirlerin ayırt edici bir özelliğidir. Şiirsel fikirler size gerçeğin ne olduğunu söylemez, ama gerçeği bilmenin nasıl bir şey olduğunu hissettirir. Sizi düşündürdükleri kadar hissettirdikleri için onları sahiplenebilir, içselleştirebilir, kendinizden bir parça haline getirebilirsiniz. [Philip] Larkin şu dizeleri yazdığında,

> *Bir din kurmaya davet edilseydim*
> *Suyu kullanırdım.*[253]

fikrinin gücü kişiye özgü ve spesifik olmamasında yatar, bu yüzden onu kendi ihtiyaçlarımıza uyarlayabiliriz. Şeffaf ve sıradan olan su, zorlama değil de özgürlük anlamına gelir. Larkin'in yazdığı gibi, bir bardak su "her açıdan ışığın" "durmaksızın birleşmesine" olanak tanır. Keza

252. Vergilius, *Aeneas*, s. i 203.
253. "Water", *The Whitsun Weddings* [Nisan Düğünleri] içinde.

[Wystan Hugh] Auden'in harika şiiri "Ninni" de bu anlamda spesifik değildir:

Koy uyuklayan başını, aşkım,
Benim güvenilmez kolumdaki insan;
Zaman ve ateşler yakıp kül eder
Kişisel güzelliği
Düşünceye dalmış çocuklardan ve mezar
Kanıtlar ömrünün kısalığını çocuğun:
Fakat kollarımda gün bitene dek
Bırak yatsın yaşayan yaratık,
Ölümlü, günahkâr, fakat bana göre
Baştan ayağa güzel.

Bu dizeler muhtemelen bir erkek âşık akılda tutularak yazılmıştır, ama yine de bundan emin olamayız. "Olağan baygınlık" halindeki tüm âşıklara seslenir. Hepimizin bildiği şeyleri, güzelliğin solduğunu, aşkın sonsuza dek sürmesini istediğimizi ama gerçekte böyle olmadığını bize anlatır. Öte yandan içimize bir ferahlık verir, çünkü duygusal yükü onu hissetmemizi sağlar ve bilgece ve nazikçe kabullenişini kendimize mal ederiz. Dolayısıyla, daha önce belirttiğim gibi, kişisel olarak sahiplenme duygumuza katkıda bulunur ki, bu da edebiyatın bize biricik hediyesidir.

Peki ya Shakespeare? Şüphesiz, Shakespeare diğer yazarlardan daha fazla fikre sahiptir ve her ne kadar artık bunun modası geçmiş olsa da, insanlar onun düşünceyle dolu bilgece sözlerinden antolojiler hazırlardı. Benim tüm çareler tükendiğinde sarılabileceğim yegâne düşüncesi, o

harika oyunlarından veya karakterlerinden değil de, *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin* oyunundaki Parolles karakterinden sâdır olmuştur. Parolles askeriyede subaydır, ama korkak ve palavracıdır. İsmi bile adamın laf ebesi olduğuna (Shakespeare oyunları gibi) işaret eder. Onun soylu genç silah arkadaşları ipliğini pazara çıkarmak için ona bir oyun oynar. Onu düşman askerlerince esir alındığına ve işkence edilmek üzere olduğuna inandırırlar. Korku içinde gözleri bağlıyken arkadaşlarının duymak istediği her şeyi yumurtlar. Sonra arkadaşları onun gözbağını çözer ve rezilliğini yüzüne vurup alay ederler. Sonunda aşağılanmış ve mahvolmuş bir halde bir başına kalınca her şeye rağmen hayatını sürdürmeye karar verir: "Ne kadar iyi basit biri olmam, / Çünkü yaşamımı sağlayan bu,"[254] der. Bu düşünce, neticede hepimiz için faydalı olabilir. Aynı zamanda her birimiz için farklı bir düşüncedir, çünkü her birimiz, "basit biri olmam" ifadesine farklı anlamlar yükleriz.

254. William Shakespeare, *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 104.

SONSÖZ

Sanatta mutlak değerler olmadığını savundum. Başkalarının estetik tercihlerini ne kadar beğenmezsek beğenmeyelim, onlara "yanlış" veya "hatalı"" diyemeyiz. Daha doğrusu bunu rasyonel bir zeminde söyleyemeyiz. "Normal" estetik tepkilerin ne olduğunu keşfetmeyi amaçlayan beynin işleviyle ilgili güncel araştırmalar bu durumu değiştiremez, çünkü bir estetik tepkinin diğerinden daha iyi ya da daha kötü olup olmadığına karar vermenin bir yolu yoktur. Başkalarının estetik tercihlerini, istenmeyen davranışlara yol açabilir gerekçesiyle kınayabiliriz. Ancak estetik seçimler ile davranış arasında nedensel bağlantılar gösterilemez. Alternatif olarak onları, "özgün" sanat eserleriyle karşı karşıya kaldığımızda içimizde uyanan hislerden aşağı seviyede hisler uyandırdıkları için kınayabiliriz. Ne var ki bu iddia akla yatkın değildir, hem başkalarının duyguları bizim için erişilemez olduğu için hem de hangi duyguların sadece bizim verdiğimiz değere karşın evrensel değer taşıdığına karar vermenin bir kıstası olmadığı için.

Ancak eğer sanatsal değer dosdoğru kişisel tercihler karmaşasına dayanıyorsa, o zaman benim tercihime güvenmeyen biri, nasıl olup da herkes tarafından kabul edilen "büyük" sanatçılar böyle mi bilinegeldi, diye bir soru sora-

bilir? Sanatsal şöhretlerin dünya çapında yükselişini –veya bu bağlamda düşüşünü– nasıl izah edebiliriz? Eseri bir şekilde evrensel olarak yüceltilmemiş bir sanatçı –evrensel değerin ne olduğunu tastamam tespit edemezsek de– nasıl küresel bir şöhrete kavuşabilir?

Bence bu soruları cevaplarken yaşamın diğer alanlarındaki modalarla bir karşılaştırma yapmak faydalı olur. Moda neden değişir ve hangi yönde değişeceğini belirleyen şey nedir gibi sorular zor sorulardır, ancak son yıllarda teorisyenler modayla daha yakından ilgilenmeye başlamıştır. [Amerikalı sosyolog] Stanley Lieberson, *A Matter of Taste* [Zevk Meselesi] kitabında, başka şeylerin yanı sıra, çocuklara konacak isimlerin seçimindeki eğilimler üzerine yaptığı araştırmada, beğeni üzerinde iki büyük etki olduğu sonucuna varır: değişimin içsel mekanizmaları ve dışsal sosyal güçler.[255] Çalışmasında, Howard Becker'ın grupların sanatsal yenilik üretmedeki merkezi rolüne dikkat çeken *Sanat Dünyaları* kitabına ve ayrıca John H. Mueller'in 1875-1950 döneminde Amerikan orkestraları tarafından çalınan müzik programlarına dayanan *The American Symphony Orchestra: a Social History of Musical Taste* [Amerikan Senfoni Orkestrası: Müzik Zevkinin Toplumsal Tarihi] adlı kitabına atıfta bulunur. Bu ikinci kitap söz konusu dönemde altı bestecinin popülaritesinin düştüğü tespitini yapar; bu besteciler Schumann, Berlioz, Mendelssohn, Schubert, Liszt ve Rubinstein'dır.

255. Lieberson s. 4, 76–8, 110–15.

Lieberson modaya, bir kez harekete geçtiğinde herhangi bir dışsal etkinin katkısı olmadan devamlı yeni tercihler yaratacak değişimin içsel mekanizmalardan biri gözüyle bakar. Bununla birlikte, sınıf taklidi gibi bir faktörün önemini de teslim eder. Sınıf taklidi alt sınıfın üst sınıfın modasını taklit etmesi ve böylece ona yenilik yapması için sürekli baskı uygulamasıdır. Elbette, Lieberson'ınki gibi çalışmalar, bu veya şu modaya "içkin" herhangi bir "değer" olduğunu kabul etmez. Bir kişinin zevk sahibi olduğunu, bir başkasının ise olmadığını söylediğimizde gerçekte kastettiğimiz şey, Lieberson'ın da gözlemlediği gibi, halihazırda mevcut olan tercihler bağlamında onların tercihini –mesela kıyafet tercihini– beğenip beğenmediğimizdir. Ancak beğeniye dair araştırmalar, gerçi değere ilişkin varsayımda bulunmasa da, belli bir dönemde değişimin yönünü etkileyen toplumsal etmenleri teşhis edebilir. Lieberson'ın Edward Tenner'ı referans gösterdiği erkek şapkası modasıyla ilgili bir makale, hemen hemen aynı zaman aralığındaki sanatsal beğenideki değişimleri karşılaştırma imkânı sunar. Tenner, İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemde erkeklerin taktığı fötr şapkanın epeyce gözden düşmüş olduğuna dikkat çeker. New York'ta Büyük Buhran dönemindeki ekmek kuyruklarının veya Londra'daki evsizlerin barınaklarının fotoğraflarının da gösterdiği gibi, savaştan önce her sınıftan erkek bu şapkayı takar. Ancak savaştan sonra, fötr şapka ortadan kaybolur ve dönemimizde onun yerini beysbol şapkası alır. Bu şapkayı hayatında hiç beysbol oynamamış ve beysbolda ustalaşmaya uygun bir yapısı olmayan erkekler takar genelde.

Bu değişimi açıklamak için başvurulabilecek sosyal faktörlerden biri, işyerinde takma adların artan kullanımının ve dünyanın bir süper gücü olarak Amerika'nın prestijinin de ortaya koyduğu gibi resmiliğin gözden düşmesidir. Şayet sanatsal beğenideki bir değişimi aynı sosyal faktörlere dayandıracaksak, Victoria döneminin ünlü klasik manzara ressamı Sir Lawrence Alma-Tadema'nın gözden düşmesini ve Amerikalı Soyut Dışavurumcu ressam Jackson Pollock'ın rağbet görmesini örnek gösterebiliriz. Alma-Tadema'nın titizlikle kullandığı tuvaller, zarif yaşam tarzlarının çekiciliğini ve klasik bir eğitimin sosyal prestijini yansıtır. Buna karşın Pollock, tuvalini zeminin üzerine koyup bir kutudan ona boya serperek proleterin gayriresmiliğini temsil eder ve dünya çapındaki ünü, Amerika'nın kültürel iktidarının bir belirtisidir. Bir süper güç olarak Amerika, dünya standartlarında bir ressama sahip olmak zorundadır, tıpkı uzay yarışı kazanmak ve alkolsüz içecek, sakız ve beysbol şapkalarıyla dünyayı işgal etmek zorunda olduğu gibi. Bundan, Pollock'ın doğası gereği Alma-Tadema'dan daha iyi bir ressam olduğu sonucuna varmak, beysbol şapkalarının doğası gereği fötr şapkalardan daha iyi olduğunu iddia etmeye ve fötr şapkaların yoksun olduğu mutlak, evrensel, ebedi değerleri yüceltmeye benzer. Aynı şekilde, Pollock'ı Alma-Tadema'ya tercih ettiğimiz için sanatsal anlayışta "ilerleme kaydettiğimizi" iddia etmek, beysbol şapkalarının dünya çapında yayılmasının, şapka meselesinde kavrayışımızın geliştiğinin bir işareti olduğunu savunmaya benzer. Yine sık sık karşılaştığımız bir sav olan yeni nesiller onu benim-

sediğinde avangard sanatsal beğeninin "doğru olduğunun kanıtlanmış olacağı" savı, şapka örneğimize uyarlandığında şu anlama gelir: Her ne kadar bu şimdi sadece, üstünlüğü veya zevki kanıtlanmış beysbolseverlerden oluşan becerikli bir azınlığın farkında olduğu bir gerçek olsa da, beysbol şapkaları her zaman gerçekten ve esasen fötr şapkadan üstündü.

Umarım yukarıda söylediklerimden Alma-Tadema'nın Pollock'tan daha iyi bir ressam olduğuna ya da tam tersine inandığım, yahut iki ressamdan birinden ya da öbüründen (veya bu örnekte, hiç kuşkusuz, bazı küçük velet-lerde gördüğümüz üzere beysbol şapkalarından) manevi ilham alan birinin yanlış yaptığı anlamı çıkarılmaz. Eğer bu göreceli dünyada, hangi sanatçı veya yazar veya müzisyene ilgi gösterilmesi gerektiğine nasıl karar verilebilir diye bana sorulsaydı, Dr. Johnson'ın [Samuel Johnson] şu görüşüne kulak verilmeli derdim:

> *İnsanoğlunun uzun zamandan beri sahip olduğu şeyler sıkça incelemiş ve karşılaştırılmıştır; ve içlerinde hâlâ değerli bulunan şeylerin değeri, sıkça yapılan karşılaştırmalarda onların lehine olan fikrin onaylanmasından kaynaklanır.*[256]

Başka bir deyişle, kanona (evrensel kabul görmüş eserlere) bağlı kalırsanız, büyük ihtimalle zamanınızı boşa harcamazsınız.

256. Johnson s. 9–10.

Öte yandan, sanatta olandan daha kesin bir şekilde sonuçların değerlendirilebildiği ve ilerlemenin ölçülebildiği bir faaliyet alanı vardır insanın: bilim. Fransız sosyolog Émile Durkheim'ın iddiasına göre gibi bilim, doğruluk odağı olarak sadece sanatın değil, dinin de yerini almıştır:

> *Filozoflar, sık sık, insan anlayışının sınırlarının ötesinde, münferit zihinlerin mistik yollarla erişmeye çalıştığı bir tür gayrişahsi ve evrensel bir anlayış olduğunu ileri sürmüştür; evet, bu tür bir anlayış vardır ve bu anlayış aşkın bir dünyada değil, tam da bu dünyada var. Bilim dünyasında vardır. Ne de olsa bilim en azından ilerlemeci bir şekilde kendini hayata geçirir ve bireysel insan rasyonalitesinin erişebileceği mantıksal canlılığın nihai kaynağını oluşturur.*[257]

Bilimsel doğrular kanıtlanabilir ve bilimin ilerlemesi kalp nakli ameliyatından nükleer parçalanmaya kadar birçok alanda ölçülebilir. İlk günlerinden itibaren Batı bilimi kendini yanıtlanabilecek sorularla sınırlandırdı ve delil ve ispat kurallarına titizlikle uydu; oysa sanat bunu yapmadı. Sonuçta "bilimsel doğru (*scientific truth*)" belirli bir şeyi ifade ederken "sanatsal doğru (*artistic truth*)" belirsiz bir kavramdır. Örneğin dünyanın güneşin etrafında döndüğünü söylemek doğrudur, ama Pollock'ın Alma-Tadema'dan daha iyi bir ressam olduğunu ya da tam tersini iddia etmek, kanıtlanabilir bir önerme değil, bir fikirdir; ve bu gerçek, çok sayı-

257. Durkheim s. 341–2.

da insan, hatta yeryüzünde yaşayan herkes bu fikri paylaşsa bile değişmez.

Bu, sanatın belli bir doğruya (*truth*) ulaşamayacağı anlamına mı gelir? Sanatseverler genelde böyle bir ithama şiddetle karşı çıkarlar.[258] Sözgelimi Schopenhauer, sanatın metafiziksel hakikatlere, "dünyanın ve onun tüm olgularının kalıcı, özsel formlarına" sezgisel yolla doğrudan erişebilen bir bilgi türü olduğunu savunur. Filozof Hans-Georg Gadamer, sanatı "doğru olana dönüşüm" diye adlandırır; ressam Piet Mondrian, soyut sanatın "gerçekliğin doğru içeriğini" ve "doğanın gizli büyük yasalarını" açığa çıkardığını belirtir; Jeanette Winterson "bir Picasso resminin muazzam doğruluğundan" bahseder vesaire. Bu tür iddialardan ne anlam çıkaracağız? Açıkçası bunlar bilimin doğruluk iddialarından farklıdır, çünkü bunlar kanıtlanamazlar ve maalesef bazen ifade edilme biçimleri bu farkı gizler. Bir Picasso resminin bir çamaşır makinesinden veya bir paket cipsten daha "doğru" olduğunu kanıtlamak imkânsızdır. "Dünyanın ve onun tüm olgularının kalıcı, özsel formlarının", bu ifadeden bir atom fizikçisinin anladığı kadarıyla, Schopenhauer'ın kastettiği şeyle bir ilgisi yoktur" ve Schopenhauer'ın kastettiği şey, günümüzde çoğu insana hayal mahsulü gelecektir. Sanatın doğruluğuna dair iddialar, dini inanç beyanlarına benzeyen kişisel kanaat beyanlarıdır; doğrulanmaya veya yanlışlanmaya

258. Schopenhauer ve Mondrian için bkz. Osborne 56–65; Gadamer için bkz. Korsmeyer s. 91–7, s. Winterson 19.

elverişli olmadıkları için de gerçek bir iddianın yetkinliğini taşıyamazlar.

Öte yandan, sanatın "doğru" olduğu yönündeki iddialara yöneltilen daha ciddi bir itiraz, bu iddiaların kısıtlayıcı ve sınırlayıcı olduklarıdır. Her ne kadar söz konusu iddiaların amacı sanatı yüceltmek gibi görünse de, aslında onu küçültürler. Bilimin doğruluğa odaklanması, her doğru cevabın sayısız yanlış cevabın yerini alması bakımından indirgeyicidir. Bilimin ilerlemesi, artık bilimsel bir ilginin konusu olmayıp yalnızca bilim tarihinin bir parçası haline gelmiş geçmiş hatalar pahasına gerçekleşir. Oysa sanat bu şekilde yürümez. Sanatta yanlış cevaplar yoktur, çünkü doğru cevaplar yoktur ve geçmiş önemlidir, çünkü bugün geçmişin yerini almaz. Sanat tüm kişisel zevklere ve seçimlere kucak açması gerektiğinden (en azından, benim sunduğum sanat eseri tanımına göre), insanlık gibi sınır tanımaz ve hayalgücü gibi engindir. Buna karşın bilimin amacı beğeni veya tercihten etkilenmeyen ve sonuçta insan unsurunu tamamen ortadan kaldıran çözümler bulmaktır. Bu bakımdan, sanat sınırsızken bilim sınırlıdır. Sanat ancak ve ancak doğruluk iddialarına izin vermediği sürece ve bundan dolayı sınırsızdır. Bir kez doğruluk iddiaları –örneğin Picasso'nun filanca ressamdan daha "doğru" olduğu– kabul edilince "gerçek" sanat diye addedilen alan daralır ve insan aklı kadar kural tanımaz ve yaratıcı olmak yerine zapturapta tâbi olur.

Sanatın ondan keyif alanlar için keyifli olması, bu kitapta yeterince vurgulamadığım bir gerçektir. Bu gerçeği vurgulamamamın bir nedeni yeterince açık olmasıdır; diğe-

riyse keyifli olmasının sanatı diğer pek çok insani faaliyetten ayırt eden bir özellik olmadığıdır. Sanatın bu faaliyetlerden bir şekilde daha yüce veya daha iyi olduğuna dair kanıtlar mevcut değil gibidir. Sanatı basitçe bir keyif türü olarak önermek de çok cazip görünmez. Kevin Melchionne "The Idea of Aesthetic Health [Estetik Sağlık Fikri]" başlıklı makalede, "estetik açıdan sağlıklı" insanların diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da yeni ve daha incelikli deneyimlerin peşinde koşan insanlar olduğunu savunur. Bu insanlar dünyayı "olası tatmin kaynakları alanı" olarak görür. Estetik sağlığın belirtileri, Melchionne'ye göre, "karmaşık romanlar, yabancı filmler ve garip heykel enstalasyonları"nın yanı sıra onların leziz şarapları ayırt etme becerisi ve egzotik yiyeceklerden hoşlanmalarıdır. Estetik açıdan sağlıklı kişi, sanatsever olmanın yanı sıra "güzelce bilenmiş ama obur bir estetik iştahı" olan bir "gurme"dir ve "yeni tarifler hazırlamak için "yeni tatlar arayışı içinde olacaktır." Görüldüğü gibi Melchionne burada, tüketiciliği ve lüksü tartışmasız şekilde iyi addetmekte ve sanatla birlikte yaşamdaki diğer her şeyi bir seyahat dergisinin zarif pisboğazlığına indirgemektedir. Sanatın salt haz açısından savunulması her zaman bu riski taşır. Öte yandan sanatı ruhsallaştırmak ve onun bir dinin yerini tutabileceğini hayal etmek de (5. Bölümde savunduğum gibi) bir yanılsamadır.

"Sanat neye yarar?" sorusuna verdiğim daha umutlu cevap, 5. Bölümün sonunda ele aldığım cezaevindeki sanat bahsinde geçer. Sanat çalışmalarına aktif katılımın, kendini toplumdan dışlanmış hissedenlere, kurtarıcı bir özsaygı

kazandırdığına ilişkin kanıtlar vardır. Bu, sosyal ve kültürel bir itibara sahip bir aktiviteye kabul edilmenin bir sonucu olabilir. Ayrıca bu, sanatta başarı standartlarının içsel ve kişisel yargıya bağlı olduğu ve standart akademik eğitimde kazanılması zor olabilecek bir kişisel tatmin duygusu verdiği gerçeğini yansıtmaktadır. Mahpuslar serbest bırakıldıktan sonra sanatsal ilgilerini sürdürmeye çalışırken karşılaştıkları zorlukların, toplumda sanata verilen desteğin yetersiz olmasının bir sonucu olduğunu, bunun da Sanat Konseyinin politikasına yansıyan mükemmellik idealine inançtan kaynaklandığını belirtmiştim. Sanat için ayrılan paranın tüm topluma yayılmasından ziyade, Kraliyet Opera Binası gibi "nitelikli kurumlara" tahsis edilmesini savunan görüş otomatikman halkı edilgen sanatsevicisi rolüne mahkûm eder. Bu görüş, başka herhangi bir alanda dillendirilseydi hoşgörüyle karşılanmazdı. Örneğin eğitim için ayrılan paranın gelecekte yalnızca üstün yeteneklilere harcanması önerisine derhal karşı çıkılırdı.

Sanatın "nitelikli kurumlar"da gerçekleşen bir şey olduğu fikri temelde rekabetçi görünür. Bu fikir, sanatta "başarı"yı ulusal spor zaferleri veya bilimsel atılımlarla aynı düzeyde tutar. Bu muzaffer sanat görüşü, yüksek nitelikli sanat eserlerinin insan ruhunun "anıtları" olduğu fikriyle ilintilidir. Bu yaklaşımla karşılaştığım en eski metin, Rousseau'nun *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev* kitabıdır.[259]

259. Rousseau s. 4, 11, 16–20. Türkçesi için ayrıca bkz. Jean-Jacques Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Rousseau bu kitabında sanatın ve bilimin dâhilere bırakılması ve sıradan insanların bu alanlarda rol oynamaya teşvik edilmemesi gerektiği, çünkü sadece dâhilerin "insan aklının görkemine yaraşır anıtlar dikebileceğini" savunur. Bu anıtların kimler için dikildiği belli değildir. Ancak insan sanatı sadece insanlar tarafından takdir edildiğinden, Rousseau'nun önerisi, sanat etkinliğini, insan soyunun kendisini yüceltmek için bir bahaneye dönüştürür; öteden beri dillendirilen diğer türlere üstünlük varsayımıyla birlikte göz önüne alındığında bu, insanlığın pek de ihtiyacı olmayan bir kışkırtmadır. Ayrıca, eğer sanata bir anıt koleksiyonu gözüyle bakılırsa, bu insanların çoğunluğuna anıt ziyaretçiliği gibi sıkıcı, ikincil bir rol biçer ve kurtarıcı bir faaliyet olarak sanata katılım imkânını ortadan kaldırır. Ayrıca şunu belirtmek gerekir ki, belki de Rousseau'nun kendisi de "anıt" fikrine inanmamaktadır, çünkü kitabının geri kalanında, sanat ve bilimin insanları kadınsı, ahlaksız ve yoldan çıkmış hale getirdiğini, onlar olmaksızın insanların kırsal sadelik ve cehalet içinde yaşamalarının daha iyi olacağını savunur durur.

İnsan aklının veya ruhunun "görkem"ine övgü olarak sanat görüşleri sanatı esrikliğe veya coşkunluğa yol açma olarak tasavvur eder ve bu haller dinde olduğu gibi akıl ve mantıktan kaçış halleridir. Bu kitabın edebiyatla ilgili 2. Bölümünde edebiyatın, onu rasyoneliteyle ilişkilendiren düşünce içeriğine odaklandım. Edebiyatın akıl yürütme ve eleştiride bulunma becerisine sahip tek sanat olduğunu savundum. Çağdaş kavramsal sanatın savunu-

cularının, kavramsal sanatın, adından da anlaşılacağı gibi kavramlar içerdiğini ve bunların günümüz toplumunu ve kültürünü eleştirebileceğini vurgulayarak benim iddiama itiraz edeceklerinin farkındayım. Ne var ki kanımca, kavramsal sanatın kavram taşıma kapasitesi tartışmaya açıktır. Dil, kavram taşımak için geliştirdiğimiz bir araçtır ve kavramsal sanatın olağan unsurları –nesneler, sesler, ışık efektleri– dilin bu işlevini aynen yerine getiremez. Kavramsal sanatın enstalasyonlarına eşlik eden kataloglar ve açıklayıcı makaleler çoğu zaman kavramları "keşfettiklerini" iddia eder. Örneğin bir plastik geri dönüşüm kutusu yığınının "kentin kendi kendini organize etme gücü fikrini keşfettiğini" bize söylenir. Otel faturaları ve seyahat biletlerinden oluşan bir koleksiyon "sembolik olan ile gerçek olan arasındaki ilişkiyi keşfeder." Beş tramplenden oluşan bir dizi, "kişisel hafızayı ve kimliği keşfeder." Bu iddiaların tümü 2004 Liverpool Bienalinin kataloğundan alınmıştır ve ispatlanabilir iddialar olmadıkları apaçık ortadadır. "Keşif" sözcüğünü kullanmaları, en iyi ihtimalle, yalnızca "konuya ilişkin muhtemelen bazı belirsiz düşünceler uyandırabileceği" anlamına gelir. Kavramları sadece ve sadece dil keşfedebilir –plastik kutular, seyahat biletleri veya tramplenler değil. Katalog yazarının yorumunun da gösterdiği gibi, kavramları kesin ve açık olarak ifade etmek bile dili gerektirmektedir.

Bu bağlamda kavramsal sanatın kendisini sarmaladığı ciddiyet havası yanıltıcıdır. Kavramsal sanatın, taraftarlarının burun kıvırdığı anlık, alıntı kültürüyle sandıkların-

dan daha fazla ortak noktası vardır. Liverpool Bienalindeki bir başka sergi pamuktan yapılmış bir labirentti. Bütün bir galeriyi işgal ediyordu ve "köleliğin tarihsel acılarını yansıttığı" söyleniyordu. Aslında, Liverpool ve köle ticareti konusunda kısa bir makaleyi okumak bile köleliğin tarihsel acıları hakkında bir labirentin söyleyebileceğinden daha fazlasını söyler. Ancak okumak nispeten daha zahmetli bir uğraşken, bir pamuk labirentinde dolaşmak, kavramsal sanat savunucularının ona karşı mücadele ettiğini sandığı, bilgi ve kavrayışın üstünkörü ve yüzeysel bir ikamesidir. Buna karşın köleliğin acısını en etkili şekilde işleyen sanat eseri bir edebiyat eseriydi: Harriet Beecher Stowe'un kölelik karşıtı romanı *Tom Amca'nın Kulübesi*, bir ulusun vicdanına hitap etmiş ve tarihin akışını değiştirmeye yardımcı olmuştur. Tolstoy *Sanat Nedir?* kitabında bu romanı Shakespeare'e tercih ettiğini belirtir ve burada bu örneği vermek, edebiyatın şimdiye değin hiçbir kavramsal sanat eserinin yapamadığı ölçüde zekâyı ve hissiyatı pratik bir amaca –köleliğin kaldırılmasına– yönelik harekete geçirme potansiyelini ortaya koymak bakımından yerindedir.

Stowe'un romanının aksine, kavramsal sanat bile isteye seçkincidir. Sokaklara uzanıp halkın ilgisini çekmeye hevesli olduğunu beyan eder, ama bunu yaparken bile üstünlüğüne işaret etmeden duramaz. Liverpool Bienali sırasında, Yoko Ono tarafından tasarlanmış çıplak kadın göğsünü ve kasık kıllarıyla birlikte kadın cinsel organını gösteren posterler ve amblemler kentte dağıtılınca, özellikle küçük çocuklu anneler tarafından büyük tepkiyle karşılan-

dı. Şikâyet etmek için telefon edenlerin çoğu, muhtemelen, organizatörler tarafından kendi seviyelerinin çok altında bir gelişmişlik ve özgürlük düzeyinde kalmakla itham edildi. Liverpool Bienalinde kullanılan broşürler ve kataloglar da, bu tür yayınlarda alışık olduğumuz anlaşılmayan bir dil kullanarak çoğunluğu kasten dışladı: "Sanatçılar topluluğun ontojenezine sahip çıkmayı önermektedir..."; "Küresel sanat piyasasının homojenleştirici eşzamanlılığını, dijital bir akımın, yerel seslerin aksak ritmine doğru itelemesine benziyor..." Bu cümleleri kim kurduysa açıkçası düşüncesini geniş bir okur kitlesine aktarma gibi bir derdi olamaz, hatta aslına bakarsanız düşünme gibi bir derdi de olamaz. Onların işlevi, broşür ve kataloglardaki tüm "açıklayıcı" materyalin işlevi, genel halkı dışlamaktır.

Edebiyatın düşünce içeriğine yaptığım vurgunun, edebiyatın başka türlü zevkler de –duygusal, komik, romantik vb.– verme gücünü göz ardı ettiği doğrudur. Fakat düşünce içeriğinin, onu diğer sanatlardan en belirgin şekilde ayıran özelliği olduğu kanısındayım. Düşünce içeriği, başka hiçbir sanatta rastlanılmayacak şekilde onu eleştirel ve öz-eleştirel kılar. Düşünce hicve başvurur ve edebiyatın hiciv gücü, diyelim Jonathan Swift tarafından ortaya konulduğu gibi, Kevin Melchionne'nin estetik açgözlülüğünü veya Rousseau'nun insan kibrine adanmış anıtlarını bir çırpıda alt eder.[260] Nitekim Swift, daha icat bile edilmemişken kavramsal sanatı alaya alır –*Gulliver'in Gezileri*'nin üçüncü kitabında. Ora-

260. Korsmeyer s. 98–103.

da Balnibarbi diyarının bilgeleri dil kullanmayı yasaklar ve sırtlarında taşıdıkları devasa bohçaların içindeki nesneleri havaya kaldırarak iletişim kurarlar. Kavramsal sanat, tartışmanın gerektirdiği açıklıktan yoksunken, kanımca edebiyat sürgit bir tartışma ve çelişki alanı olduğu için edebiyat okumak, alternatif kişilikler, fikirler ve dünya görüşleri arasında sürekli değerlendirme ve ayrım yapmaya zorlar insanı. Edebiyattaki bu mevcut düşünce esnekliği ve yelpazesi, Batıda kendi dünya görüşümüzün amansızca sorgulandığı tarihi bir zamanda özellikle önemlidir.

Okunan, ezberlenen ve hatırlanan edebiyat kendi ruhunuzun bir parçası haline gelir. Bu açıdan, projelere ve ödeve dayanan mevcut ortaöğrenim ve üniversite sınavı yöntemlerinin ezberlemeyi teşvik etmemesi ve onun yerine öğrenciyi internetten bilgi indirmeye sevk etmesi talihsiz bir durumdur. 6. Bölümün sonuna doğru ele aldığımız, gençler arasındaki –onları alkol ve uyuşturucu yardımıyla zihinlerini boşaltmaya iten– manevi güç eksikliği ve sıkıntı eğitimdeki bu değişimle ilintili olabilir.

Edebiyatın belirsizliği (7. Bölümde savunduğum gibi) okumayı yaratıcı kılar ve okuyuculara bir tür sahiplenme, hatta yazarlık hissi verir. Deerholt'daki ıslahevinde kalan genç, *Sineklerin Tanrısı*'nı okuduktan sonra "Zengin bir hayalgücüm var," diyerek tüm okuyucuların duygularına tercüman olmuştur. Edebiyat sizi daha iyi bir insan yapmasa da, kendinizi sorgulamanıza ve eleştirmenize yardım edebilir. Bu sayede zihninizi açar ve yaşam boyu size eşlik edecek düşünceler, sözler ve ritimler sunar.

EK YAZI

İnsanlar bu kitaba beklediğimden daha şiddetli bir şekilde karşı çıktı. Sanattaki tercihlerin salt tercih olduğu ve daha ötesine geçmediği yönündeki düşüncem bazı okuyucuları kızdırırken, diğerleri tarafından apaçık doğru addedildi –meğer onlar da hep böyle düşünürmüş. Hal böyle olunca, anlaşmazlık çok derin görünüyor ve izahı da zor. Sanki bu konuda insanlar iki uzlaşmaz gruba ayrılmış gibi. Kişisel beğeniye inananlar, bir şeyin ancak birileri ona değer verdiği sürece değerli olduğu görüşündeler. Buna göre değeri bahşeden bizzat değer verme ediminin kendisidir. Karşı tarafta yer alanlar ise bir şeyin, bilhassa sanat eserinin içkin, ebedi ve evrensel bir değer taşıdığı kanısındalar. Buna göre insan soyu yok olup gitse bile "gerçek" sanat eserleri, onlara değerli bulacak kimse olmasa da değerli kalmaya devam edecektir.

Bu türden mutlak değerlere inanan yorumcular, anlaşılabileceği üzere kitabımdan hoşlanmadı. Ama çabucak kitabımı eleştirme telaşı içinde, bana öyle geliyor ki, kitabın savlarını saptırdılar veya kaçamak cevaplar verdiler; bunun bir nedeni savlarımı yeterince açık seçik dile getirmemem olabilir. Zikrettiğim bu yorumcuların içinde özellikle eserlerine büyük saygı duyduğum bazı yazarlar da bulundu-

ğundan, bu durum beni üzdü; bundan dolayı bu ek yazıda onların bazı itirazlarına cevap vermeye çalışacağım. Kitabımın en çok tartışılan konusu, benim sanat eseri tanımım oldu: "Şimdiye değin herhangi biri tarafından sanat eseri olarak görülen herhangi bir şey sanat eseridir, o şey sadece o insanın gözünde sanat eseri olsa bile." Bunun üzerine eski Tory milletvekili George Walden, *Sunday Telegraph* gazetesinde şunları yazdı:

> *Bu tanımlamanın saçmalığı, basitçe "sanat eseri" "Napoléon" ile ikame edilerek ortaya konulabilir. Kendisini Napoléon olarak gören birinin Napoléon olduğunu söylemek, bir tek o kendini öyle görse bile size fazla yol aldırmaz. Bu, tımarhaneye giden yolu açar.*

Walden'ın mantıklı hamlesinden çok hoşnut kaldığı ortadadır ki, bir hafta sonra, *Saturday Review* adlı Radio 4 programında kitabımla ilgili ikinci olumsuz yorumu yaparken, Napoléon benzetmesini yeniden tekrarladı. Eğer sanık koltuğunda siz oturuyorsanız, kitap programları sinir bozucu olabiliyor ve bu yüzden [Walden'ın] konuşması panelistler tarafından kesilince ağzımın kulaklarıma vardığını itiraf etmeliyim. Kendisi fark etmese de panelistler, onun olgu ile düşünceyi ayırt edemediğini anlayabildi. Napoléon'un Napoléon olduğu, kimsenin tartışma gereği duymayacağı bir olgudur; oysa neyin bir şeyi sanat eseri kıldığı ise ilanihaye tartışılabilir.

Benim tanımlama girişimim insanları kızdırdı, çünkü bu tanım, neyin sanat eseri olup neyin olmadığına bir tek kendisi karar veren sanat camiasının nezdinde saygısız

bir tanımdı. *Start the Week* adlı Radio 4 programında, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü Müdürü Ekow Eshun, önerimin cesurluğuna öfkelenmişti; her ne kadar tartışmanın alevli bir yerinde sunmak istediği karşı savı dillendirmesi zor olduysa da, sanat eserlerini kendisi gibi sanat camiasından insanların teşhis etmesi gerektiği minvalinde bir şeyler söyledi. Benin sevip hayranlık duyduğum Ekow'u üzmek gibi bir niyetim asla söz konusu değildi. Ancak anladığım kadarıyla, sanat eseri tanımı sizinkinden farklı olan birine karşı ikna edici savlar geliştirmek zor. Diyelim ki karşınızdaki kişi, bir kutu dışkının sanat eseri olduğuna inanıyor. Ben bir kutu dışkıyı dışlayan kendi sanat eseri ölçütümü ortaya koyabilirim. O da söz konusu dışkıyı kapsayan kendi sanat eseri ölçütünü ortaya koyar. Buradan nereye varabiliriz ki? Başvurulacak olgular veya kesinlikler yoktur. Her ikimiz de salt fikir alanı içindeyizdir. Söyleyebileceğim tek şey, "Eh, bu benim için bir sanat eseri değil, sizin için pekâlâ olsa da" olur. Böylece, farklı tanımlarımızdan dolayı bir çıkmaza girmiş oluruz. (George Walden'ın önerdiği gibi.) "Eh, onun bir sanat eseri olduğunu düşünüyorsan deli olmalısın," diye karşı atağa geçmek de faydasızdır, çünkü muhatabımız da aynı ikna gücüyle şöyle diyecektir: "Asıl sen öyle düşünmüyorsan deli olmalısın." Bu durumda "Ben ICA müdürüyüm ve onun sanat eseri olmadığına karar verdim," demek de işe yaramayacaktır, çünkü karşınızdaki kişi memur sınıfına duyduğunuz saygıyı paylaşmayabilir.

Haklı olarak büyük şöhret sahibi eleştirmen Terry Eagleton, *New Statesman* dergisinde kitabımı eleştirirken öz-

nel yaklaşımımı farklı bir açıdan ele aldı. Herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği konusunda benimle hemfikirdi: Bir şeyi sanat eseri kılan, o şeyin sanat eseri diye kabul edilmesidir. Fakat benim tartışmaya açık çıkarımlarıma itiraz etti:

> *Öte yandan Carey, bundan yola çıkarak sanatın salt kişisel bir mesele olduğu sonucuna varıyor. "Buna ben sanat eseri diyorum," demenin ancak halihazırda bir sanat kavramına sahipsem mümkün olabileceğini fark etmiyor; bu kavram diğer kavramlar gibi özel değil geneldir. Aslına bakarsanız kendisi, Ludwig Wittgenstein'dan itibaren hemen hemen her seçkin filozofun çürütmekten keyif aldığı eski moda bir Kartezyen dualist. Kendisi deneyimin doğası gereği özel olduğuna, başkalarının bilincine erişmemizin mümkün olmadığına inanıyor. Belki de dili veya sanatı hiç duymamış gibi. Sanat yoğun kişisel deneyimin halk tarafından paylaşılması değilse nedir?*

Aslında, sanat eserinin, bir kimsenin sanat eseri olarak gördüğü herhangi bir şey olduğunu öne sürdükten hemen sonra şunu yazmıştım: "Dahası, herhangi bir şeyi sanat eseri olarak görmenin nedenleri insandan insana değişebilir." Eagleton'ın gözleri bu cümleyi es geçmiş olmalı. Her şeyden önce sanat kavramının "kamusal" olduğunu söyleyerek onun üzerinde konsensüs sağlanmış bir kavram olduğunu ima ediyor. Benim az önce bir kutu dışkı hayranıyla kurduğum hayali diyalogda olduğu gibi, ortada doğruluğun bir ölçütü olmadığı için bir konsensüse ulaşma umudu da göremiyorum. Eagleton'ın da fark etmiş olması gerektiği,

dünyanın üzerinde bitmeyen fikir ayrılıklarının olduğu "genel" kavramlarla dolu olduğu: özgürlük, adalet, günah gibi.

Öte yandan, diğer insanların bilincine erişemeyeceğimize inandığımı söylemekte haklıdır. Fakat bu, benim Kartezyen bir ruh-beden ayrımına ya da Gilbert Ryle ile birlikte başkalarının alay ettiği insan yapısının makinedeki hayalet misali olduğu fikrine bağlı olduğum anlamına gelmez. Benim tek söylediğim, herkesin bir zihinsel ve duygusal bir yaşamı olduğu ve o yaşama erişebilmek için o kişi olmak gerektiği ve bunun da mümkün olmadığıdır. Eagleton gerçekten başkasının zihniyle düşünebileceğine, başkasının duygularını hissedebileceğine inanıyor mudur? Öyleyse, bizi bunun nasıl yapıldığını anlatmalıdır. Belki de anlatmasa daha hayırlı olur, çünkü bu, gizli polisin elinde korkunç bir silaha dönüşebilir. Ya da dünyadaki her acımasız ve acemi işkencecinin hayali olan başka insanların içine girmenin reçetesi olabilir.

[Eagleton'ın] Dil ve sanatın bizi, başkasının "yoğun kişisel deneyimine" eriştirebileceğine olan inancına gelirsek, bu bana safça gelmektedir; sanat eserini, sanatçının duygularını paketleyip dünyaya gönderdiği, böylece okurların ya da seyircilerin o paketi açıp aynı sanatçı gibi hissedebildikleri bir paket gibi gören eski anlayışın bir versiyonudur bu. Sanat eserlerinin öğrencilerde ve öğretim görevlilerinde uyandırdığı birbirinden çok farklı duygular ve yorumlara dair bir ömürlük deneyimin onu elbette bu yanılsamadan kurtarması beklenirdi. Okuyucuların da fark edeceği üzere, başka insanların duygularının bizim için eri-

şilmez olduğu gerçeği, benim değerlendirmeyle ilgili savım açısından hayati önem taşıyor. Sözgelimi şunu söyleyemezsiniz: "Mozart'ı dinlerken benim hissettiğim şey, sana keyif veren müziği dinlerken senin hissettiğin şeyden daha değerlidir." Bunu diyememenizin nedeni, karşınızdaki kişinin ne hissettiğini asla bilemez oluşunuzdur. Bu kitabın bilim hakkındaki bölümünde Edward O. Wilson'ın sunduğu başka bir bilince girmenin yolu hakkında bir eleştiriyi içeriyordu ve Eagleton'ın başka birinin bilincine girebileceğinde ısrar ederken, bu eleştiriyi es geçmiş olması beni şaşırttı doğrusu.

John Banville, *Irish Times* gazetesinde fevkalade uzun ve ufuk açıcı bir inceleme yayınladı. O da benim sanat eseri tanımıma karşı çıkarak New York'taki İkiz Kulelerin harabelerini gösteren bir fotoğraf eşliğinde şu satırları yazdı:

> *John Carey'e göre, "sanat eseri, şimdiye değin herhangi birinin sanat eseri olarak telakki ettiği herhangi bir şeydir." Besteci Karlheinz Stockhausen, ikiz kulelere yapılan saldırıların muazzam ölçekte bir sanat eseri olduğunu açıkladı. Dolayısıyla Prof. Carey'nin tanımına göre 9/11 saldırılarının bir sanat eseri olarak görülmesi gerekiyor.*

Hiç de öyle değil. Yazının başlığı Banville'in incelemesinde söylediğini tekrarlar, ama doğru değildir. Benim tanımım, "o şey sadece o insanın gözünde sanat eseri olsa bile," diye devam eder. Fakat Banville bunu bir kenara itmektedir, oysa bu gerçekte son derece önemli bir noktadır. Benim tanımıma göre 9/11 saldırıları sadece Karlheinz Stockhausen için bir sanat eseri olarak değerlendirilmelidir. Benim gibi bir-

çok insan, onun teşhisini muhtemelen tiksinç buluyordur. Ancak Stockhausen, kendisi için onun bir sanat eseri olduğunu söylüyorsa, o zaman onun için bir sanat eseri olduğu sonucu kaçınılmazdır.

Prospect dergisinde Erik Tarloff, meseleye başka bir yerden yaklaşmaktadır. Walden, Eagleton ve Banville'den farklı olarak o, tanımımın "mantıksal açıdan şüphe götürmez" olduğunu belirtir, ancak "aydınlatıcı olmadığından" dem vurur. Tanımımın totoloji olduğunu rahatlıkla itiraf edebilirim. Öte yandan, bu onun aydınlatıcı olmasına engel teşkil etmez. Bu örnekte olduğu gibi, eğer benim tanımım yüzyıllar boyunca uydurduğumuz sayısız fiyakalı yerleşik tanımın altını oyup yerini alma peşindeyse, o zaman aydınlatıcıdır, çünkü zikrettiğim tanımların işe yaramadığını ve bir konsensüse ulaşma umudunun beyhude olduğunu gösterme derdindedir; doğrusunu isterseniz, bu noktada totolojiden kaçış yoktur. Aynı şekilde, eğer benden "eğlenceli" sözcüğünü tanımlamam istenseydi, "Birisine eğlenceli gelen herhangi bir şey eğlencelidir," diyebilirdim. Bu da totolojidir. Fakat benim görüşüme göre bu, kendisinden daha az totolojik olan bir şeyle ikame edilemez. Onun yerine ancak bazı şeylerin doğaları gereği ve kaçınılmaz olarak eğlenceli olduğunu (veya olmadığını) söyleyebilirsiniz ki, bunun akla yatkın bir söz olduğunu sanmıyorum. Elbette belli şeylere (diyelim dine veya ölüme) gülen insanların o şeyleri eğlenceli bulmakta yanıldığını iddia edebilirsiniz. Ama yine de o şeyler o kimseler için eğlenceli olmaya devam edecektir, aksi halde gülmezlerdi zaten.

Sanatla ilgili düşünceleri hakkındaki yorumlarımdan dolayı, Jeanette Winterson'ın bu kitaba kızmaya diğer herkesten daha fazla hakkı var. Zaten *Times* gazetesindeki incelemesinde kızgınlığını dile getirmiş. Şöyle diyor:

> *Tarafsız değilim, basitçe kitabında benim için "üstün", "seçkinci" ve "pek makul değil" gibi tabirler kullandığı için değil, binden fazla öğrenciye yoksulluk hayatından nasıl kaçtığımı, Oxford'a nasıl girdiğimi, nasıl yazar olduğumu ve bütün bunları sanatın gücü sayesinde başardığımı anlatırken o da orada bulunduğu için. Benim verdiğim mesaj basitti: Eğer sanat, babası okuma yazma bilmeyen işçi sınıfından bir kıza bu nimetleri sağlayabiliyorsa, o zaman sanat ne insana uzaktır ne de lükstür.*

Çarpıcı bir pasaj. Öncelikle şunu belirtmeliyim ki, kesinlikle çok az insan, sanatın gücüne parlak bir methiye olarak, sanatın Jeanette Winterson'ın sınıf atlamasına imkân sağladığı gerçeğini seçerdi. Bundan daha şaşırtıcı olanı, "binden fazla öğrenciye" seslendiği iddiasıdır. Bahsettiği olay, Oxford St Cross Binasındaki Gulbenkian Konferansı Salonunda verdiği 2004 Hillary Konferansıdır ve bu salonun kapasitesi 240 kişidir. Buradaki hata bariz olsa da, Winterson'ın yalancı olduğunu düşünmüyorum. Büyük bir kalabalığa konuşma yaparken ya da vaaz verirken ("Benim mesajım basitti") duruşu, daha ziyade bir havarinin duruşunu andırıyordu. Onun gözünden bakıldığında binden fazla öğrenciyi görmesi pekâlâ inandırıcıdır –onlar gerçekte öyle olmasa da manevi bir düzlemde oradalardır. "Pek makul

değil" sözünü konumuzla alakalı bulmadığımdan üzerinde durmayacağım. Burada önemli olan konu, konferansının ve eleştiri yazısının konusu olan, onun sanatın alternatif bir din olmasına inanması ve bu inancın körüklediği çarpıtıcı ve kibirli neticelerdir.

"*Sanat Neye Yarar?* başlığı", diye yazar Winterson, "'Yemek neye yarar?' sorusunu sormak kadar ahmakça geliyor bana." Bu tastamam İncil geleneğinde olan bir şeydir. "İnsan yalnız ekmekle yaşayamaz, Tanrı'nın ağzından çıkan her sözle yaşar," diyen İsa'ydı. Ancak Winterson'ın yaptığı gibi, dini iddiaları sanata aktarmaya karşı itirazlar söz konusudur. Milyonlarca aç insanın bulunduğu bir dünyada, sanatın yemek kadar gerekli olduğunu beyan etmek yakışık almaz. Günde sadece üç öğün yemek böylesine budalaca bir hayal için yeterli olurdu. Öte yandan, ona ister inanın ister inanmayın, İsa'nın sözleri ciddidir. O aç insanlara sanat değil, sonsuz yaşam sunar. Tabii ki Winterson dindarlık konusunda yalnız değildir. Sanata tapınanlar genellikle sanatsız insanların "gerçekten canlı" olmadığını, bedenlerinin besinsiz kalma durumunda ölmesi gibi, ruhlarının da yetersiz beslenmeden dolayı öldüğünü beyan eder. Aslında, kaya inişinden zoolojiye varıncaya kadar insanların hayatını zenginleştiren bir sürü etkinlik vardır ve sanatseverlerin bu insanların ruhlarının ölü olduğunu söylemesi densizliktir.

Winterson sanatın din gibi insanları daha iyi birer insan yaptığına inanır. "Din gibi sanat da alternatif bir değerler sistemi sunar, bizden farklı bir bakış açısı geliştirmemizi, farklı düşünmemizi, kendimize ve yaşam tarzımıza

meydan okumamızı ister." Ne var ki bırakın kendine meydan okumayı, kendinden bir an için bile olsa şüphe duymak Winterson'da gördüğümüz bir haslet değildir. Gerçekte katı ahlak kuralları ve benliğin boyun eğdirilmesinde ısrarıyla Hıristiyanlık gibi bir din sanata hiç mi hiç benzemez, zira sanatın kurallara dökülmüş bir ahlakı yoktur; bu da genellikle Winterson'ın da gösterdiği gibi, kendini alçaltmaya değil de özsaygıya yol açar.

Çeşitli eleştiri yazılarının ilginç bir özelliği de benim sanattan nefret ettiğimi varsaymaları. Bu yazıları yazanlar, sanki bir insanın, sanat adına ileri sürülen iddiaları aklı başında, soğukkanlı bir bakışla değerlendirirken, diğer yandan da resim galerilerinden, klasik müzikten ve benzeri şeylerden keyif alabileceği fikrini pek idrak edemiyorlarmış gibi görünüyor. Ulusal Galeri Müdürü Saumarez Smith, *Times Higher Educational Supplement*'te kitabıma yönelik eleştirisinde "Anlaşılan Carey popüler sanatı seviyor" diye yazmış. Kitabımın ikinci yarısında Bacon ve Brown gibi pek de popüler olmayan yazarlara olan hayranlığımın Saumarez Smith'i bu konuda şüpheye itmiş olabileceğini varsayabiliriz. Ama bakış açısındaki kızgınlık kendini belli ediyor. Şöyle yazmış:

> *Carey, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar kimsenin sanat kavramından anlamadığını söyleyen bir ifadeyle başlıyor. "Diyebiliriz ki on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar 'Sanat eseri nedir?' sorusu sorulamazdı, çünkü o zamana kadar sanat eseri diye bir şey yoktu." Bu onun düşünsel yönteminin ayırt edici özelliğidir. Kulağa zekice geliyor.*

Belki de Leonardo, Raphael veya Michelangelo gibi isimleri duymadığını ima ediyor.

Görünüşe bakılırsa Saumarez Smith, kitabımın 135. sayfasında yer alan, o zamanlar bildiğimiz haliyle sanat dininin mevcut olmadığını göstermek için Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* tablosunun on yedinci yüzyıldaki kısmen tahrip edildiğini örnek gösterdiğimi fark etmemiş. Alıntı yaptığı cümleyi şu cümleler takip ediyor. "Bizim şimdi sanat eseri gözüyle baktığımız nesnelerin o tarihten önce var olmadığını kastetmiyorum. Elbette onlar vardı. Fakat onlara bugünkü anlamıyla sanat eseri gözüyle bakılmıyordu." Saumarez Smith bu cümlelerime de yer verseydi eleştirisini kendi kendine çürütmüş olurdu, dolayısıyla onu dillendirmeye gerek duymazdı. Öte yandan benim savımı çürütebilmek için Leonardo, Raphael ve Michelangelo'nun sanat eserlerine bugünün, yani 21. yüzyılın gözüyle baktıklarını göstermesi gerekiyor ki, kendisinin bunu başarabildiğini söyleyemiyoruz.

Son olarak, eleştiri yazıları yazanlar arasında sıkça karşılaştığım bir şikâyet de, kitabımın edebiyatın üstünlüğünü ilan eden ikinci kısmının, mutlak standartlara karşı çıkan ilk kısmıyla çeliştiği yönündedir. Bu ithama karşı yapabileceğim en iyi savunma ikinci kısmın başında yazdığım şu satırlardır:

> *Bu amaçlarımın, kitabımın ilk kısmındaki göreli bakış açısıyla tutarsız bulunması ihtimaline karşı, "edebiyatın" ne olduğu da dâhil olmak üzere bu bölümde öne sürdüğüm tüm yargıların kaçınılmaz şekilde öznel olduğunu vurgulayayım.*

Keşke yukarıdaki satırları büyük harflerle yazsaydım, çünkü anlaşılan o ki bazı eleştirmenler bu kısmı es geçip kitabımın (Sam Leith'in *Daily Telegraph*'ta yazdığı gibi) "zayıf" olduğu sonucuna varmış. Şahsen ben herhangi bir çelişki görmüyorum. "Bakın, mutlak standart diye bir şey yok. Böyle şeylerin olduğu bir evrende yaşamıyoruz. Ancak bu edebiyat eserleri benim için en önemli olan şeyler –hatta müzikten, resimden ve diğer sanatlardan daha önemli. Bunun nedenini de açıklamaya çalışacağım. Tabii ki ikna olmayabilirsiniz ve bunun da yanlış bir yanı yok. Fakat eğer edebiyat okumayı bir denerseniz, ondan benim aldığım zevki alma ihtimaliniz var," diyorum. Bu sözlerde çelişki nerede?

Her neyse, kitabın ikinci kısmında söylemeye çalıştığım şey budur ve bu serzenişli ek yazımın sonunda, ne demek istediğimi anlayıp da bundan hoşnutluk duymuş herkese teşekkür etmek benim için bir zevk. Şükürler olsun ki, eleştirmenlerin çoğu bu kategoriye giriyor ve bana mektup yazan veya edebiyat festivallerinde yanıma gelen çok sayıda sevinçli okuyucu da oldu. Onların bu şevklerine dair yüreklendirici husus, kitabımın onları özgürleştirdiğini hissetmeleridir. Kendilerini etkilemeyen sözümona şaheserleri canı gönülden eleştirip kendilerini mahcup, ürkek, cahil veya bayağı hissetmeden o kadar yüce veya saygın olmasa da şahsi tercihlerini övebilmişlerdir. Böylece kendilerini bulmuşlardır. Özellikle beni Hay-on-Wye Festivalinde bir köşede yakalayan kadını hiç unutmuyorum. Bana sanattan çok hoşlandığını söyledi, ama asıl sevdiği şey bahçe işleriy-

miş ve bu işlerin "sanattan daha felsefi" olduğunu bana söylerken sesini alçalttı ve endişeli gözlerle çevresine bakındı. Sonra tatlı bir ahenge sahip ses tonuyla Wordsworth'ün çok sevdiğim şu iki dizesini bana okudu:

Yeni açmış en alelade çiçek bile uyandırabilir içimde
Gözlerimi yaşartacak derinlikte düşünceler.

"Bu dizeleri kitabıma koymak isterdim," dedim kadına. Ve şimdi koymuş bulunuyorum.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique* vi (Fall 1975).

–ve Horkheimer, Max, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", *Dialectic of Enlightenment* içinde çev. John Cumming, Londra: Allen Lane, Verso, 1979, 120–67. Bkz. *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ünler, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010.

Alexander, Peter, *Shakespeare*, Londra: Oxford University Press, 1964.

Anderson, Richard L., *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.

Atwood, Margaret, *Oryx and Crake*, Londra: Bloomsbury, 2003. Bkz. *Antilop ve Flurya*, çev. Dost Körpe, İstanbul: Doğan Kitap, 2018.

Bailey, Anthony, *A View of Delft: Vermeer Then and Now*, Londra: Chatto and Windus, 2002.

Barnett, Homer G., *Innovations: The Basis of Cultural Change*, New York ve Londra: McGraw-Hill, 1953.

Barzun, Jacques, *The Use and Abuse of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1975.

Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, der. ve çev. Jonathan Mayne, Londra: Phaidon Press, 1964.

Bazin, Germain, *The Museum Age*, çev. J van Nuis Cahill, New York: Universe Books, 1967.

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett, Indianapolis, Cambridge: 2. Baskı, 1981.

Becker, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982.

Bell, Clive, *Art*, der. J. B. Bullen, Oxford: Oxford University Press, 1989.

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", der. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn *Illuminations* içinde, Londra: Cape, 1970, 219–54 . Bkz. *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları, 2016.

Beowulf and the Fight at Finnsburg, der. Fr. Klaeber (Boston: D. C. Heath and Company, 3. Baskı, 1950.

Berenson, B., *Aesthetics and History*, Londra: Constable, 1950.

Berger, John, *Ways of Seeing*, Londra: BBC and Penguin Books, 1972. Bkz. *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2016.

Berlyne, D. E., *Aesthetics and Psychobiology*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.

Bernstein, J. M., der., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1991.

Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind*, New York: Simon and Schuster, 1987.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1984. Bkz.

Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015.
Bourguignon, Erika, "Dreams and Altered States of Consciousness in Anthropological Research", F. K. L. Hsu, der., *Psychological Anthropology* içinde, Cambridge, Mass.: Schenkman, 2. Baskı, 1972.
Buford, Bill, *Among the Thugs*, Londra: Secker ve Warburg, 1991.
Cabanac, Michel, "Emotion and Phylogeny", *Journal of Consciousness Studies*, vi 6–7, Haziran–Temmuz 1999.
Čapek, Karel, *In Praise of Newspapers and Other Essays on the Margins of Literature*, çev. M. ve R. Weatherall, Londra: George Allen and Unwin Ltd, 1951.
Carey, John, der., *John Donne*, Oxford ve New York, Oxford University Press, The Oxford Authors, 1990.
der., *The Faber Book of Utopias*, Londra: Faber and Faber, 1999.
Carroll, Noël, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
Coetzee, J. M., *Stranger Shores: Essays 1986–1999*, Londra: Secker and Warburg, 2001.
Collingwood, Robin George, *The Principles of Art*, Oxford: Clarendon Press, 1938.
Danto, Arthur C., "The Art World", *The Journal of Philosophy*, lxi 19, 1964.
– *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981. Bkz. *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Esin Berktaş, Özge Ejder, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
– *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. Bkz. *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.
Davidson, Ian, *Voltaire in Exile*, Londra: Atlantic Books, 2004.
Dawkins, Richard, *A Devil's Chaplain: Selected Essays*, der. Latha Menon, Londra: Weidenfeld ve Nicolson, 2003. Bkz. *Bir Şeytanın Papazı*, çev. Tunç Tuncay Bilgin, İstanbul: Kuzey Yayınları, 2008.
Dewey, John, *Art as Experience*, Londra: Allen and Unwin, 1934.
Dickinson, Emily, *The Poems of Emily Dickinson*, der. Thomas H. Johnson, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1955.
Dissanayake, Ellen, *What Is Art For?*, Seattle ve Londra: University of Washington Press, 1988.
– *Art And Intimacy: How the Arts Began*, Seattle ve Londra: University of Washington Press, 2000.
Drummond, John, *Tainted by Experience: A Life in the Arts*, Londra: Faber and Faber, 2001.
Dunbar, Robin, *The Human Story: A New History of Mankind's Evolution*, Londra: Faber and Faber, 2004.
Duncan, Carol, *The*

Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
– *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums,* Londra ve New York: Routledge ve Kegan Paul, 1995.
Durkheim, Émile, *The Evolution of Educational Thought: Lectures on the Formation and Development of Secondary Education in France*, çev. Peter Collins, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977.
Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination,* 1967; Londra: Weidenfeld ve Nicolson, 1993.
Eisner, Elliot W., *The Arts and the Creation of Mind,* New Haven ve Londra: Yale University Press, 2002.
Elias, Norbert, *The Civilizing Process: The History of Manners and State Formation and Civilization*, çev. Edmund Jephcott, Oxford: Blackwells, 1994. Bkz. *Uygarlık Süreci* (Cilt I-II), çev. Ender Ateşman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
Ellis, R. D., "The Dance Form of the Eyes", *Journal of Consciousness Studies*, vi 6–7 (Haziran–Temmuz 1999) .
Freeland, Cynthia, *But Is It Art? An Introduction to Art Theory,* Oxford: Oxford University Press, 2001.
Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, çev. ed. Garrett Barden ve John Cumming, Londra: Sheed and Ward Ltd, 1975. Bkz. *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.
Gardner, Howard, *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process,* New York, Londra, Sydney, Toronto: John Wiley and Sons, 1973.
Gascoigne, Bamber, *The Christians,* Londra, Toronto, Sydney, New York: Granada Publishing, 1980.
Getty, J. Paul, *As I See It,* Londra: W. H. Allen, 1976.
Glover, Jonathan, *What Sort of People Should There Be? Genetic Engineering, Brain Control, and their Impact on Our Future World,* Londra: Penguin Books, 1984.
Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, Chicago: Chicago University Press, 1986.
Hakewill, George, *An Apologie of the Power and Providence of God in the Government of the World,* Oxford: John Lichfield and William Turner, 1627.
Hanson, Karen, "Dressing Down, Dressing Up: the Philosophic Fear of Fashion", *Hypatia* v 2 (Yaz 1990), Indiana University Press.
Harrington, C. Lee ve Denise D. Bielby, *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life,* Philadelphia: Temple University Press, 1995.
Harth, Erich, "The Emergence of Art and Language in the Human Brain", *Journal of Consciousness Studies* vi 6–7 (Haziran–Temmuz 1999).

Hartman, Geoffrey, *Scars of the Spirit: The Struggle against Inauthenticity*, Londra: Palgrave Macmillan, 2002.
Heaney, Seamus, *Death of a Naturalist*, Londra: Faber and Faber, 1966.
– *Crediting Poetry*, Londra: Faber and Faber, 1995.
– *Finders Keepers: Selected Prose 1971–2001*, Londra: Faber and Faber, 2002.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *The Philopsophy of Fine Art*, çev. F. B. P. Osmaston, Londra: G. Bell and Sons Ltd, 1920. Bkz. *Estetik (Güzel Sanat Üstüne Dersler)*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi, 2012.
Hewison, Robert, *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, Londra: Methuen, gözden geçirilmiş baskı, 1997.
Hibberd, Dominic, *Wilfred Owen*, Londra: Weidenfeld and Nicolson, 2002.
Hobson, Dorothy, *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Londra: Menthuen, 1982.
Holland, R. F., *Against Empiricism: On Education, Epistemology and Value*, Oxford: Blackwells, 1980.
Horsley, Sebastian, "Burn, Baby, Burn . . . This Is the Best Work of Art for Years", *The Times*, 27 May 2004, T2, 7.
Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, Londra: Thames and Hudson, güncellenip genişletilmiş baskı, 1991.
Hughes, Ted, der., *By Heart: 101 Poems to Remember*, Londra: Faber and Faber, 1997.
Hume, David, "Of the Standard of Taste", der. Eugene F. Miller, *Essays Moral, Political and Literary* içinde, Indianapolis: Liberty Fund, gözden geçirilmiş baskı, 1987.
Humphrey, Nicholas, "Cave Art, Autism, and the Evolution of the Human Mind", *Journal of Consciousness Studies*, vi 6–7 (Haziran–Temmuz 1999).
Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prisons, Londra: Standing Committee for Art in Prisons and Bar None Books, 2001.
James, William, *The Varieties of Religious Experience*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002. Bkz. *Dinsel Deneyim Çeşitleri*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017.
Jameson, Fredric, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra: Verso, 1991. Bkz. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Küresel Mantığı*, çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Yayınları, 2011.
Jamison, Kay Redfield, *Touched with Fire: Manic Depressive Illness and the Artistic Temperament*, Londra: Free Press, 1994.
– *An Unquiet Mind*, Londra: Picador, 1997. Bkz. *Durulmayan Bir Kafa*, çev. Pınar Kür, İstanbul: Epsilon Yayınevi, 2018.
Jankowski, William

ve Fischer, Edward, "A Cross-Cultural Perspective on Romantic Love", *Ethnology* xxxi 2 (1992).
Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, der. Walter Raleigh, Londra: Henry Froude, 1908.
Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*, çev. Francis Golffing, Michael Harrison ve Ferdinand Ostertag, Roxbury, Mass.: Halliday Lithograph Corp., 1955. Bkz. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2015.
Kant, Immanuel, *Critique of Judgment*, çev. J. H. Bernard, New York: Hafner Publishing Company, 1951. Bkz. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: Idea Yayınevi, 2011.
Kaplan, Abraham, "The Aesthetics of Popular Arts", der. James B. Hall ve Barry Ulanov, *Modern Culture and the Arts* içinde, New York: McGraw Hill, 2. Baskı, 1972.
Korsmeyer, Carolyn, der., *Aesthetics: The Big Questions*, Oxford: Blackwell, 1998.
Kreitler, Hans ve Shulamith, *Psychology of the Arts*, Durham, NC: Duke University Press, 1972.
Langer, Susanne, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1953.
Laski, Marghanita, *Ecstasy: A Study of Some Secular and Religious Experiences*, Londra: The Cresset Press, 1961.
– *Everyday Ecstasy*, Londra: Thames and Hudson, 1980.
Lewis-Williams, David, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Londra: Thames and Hudson, 2002. Bkz. *Mağaradaki Zihin*, çev. Tolga Esmer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
Lieberson, Stanley, *A Matter of Taste*, Londra ve New Haven: Yale University Press, 2000.
MacGregor, Neil, *The Perpetual Present: The Idea of Art for All*: The Romanes Lecture 2002, Bodleian MS Eng. C 7027, 263–76.
Manguel, Alberto, *Reading Pictures*, Londra: Bloomsbury, 2001.
May, Rollo, *Power and Innocence: A Search for the Sources of Violence*, Londra: Souvenir Press, 1974. Bkz. *Güç ve Masumiyet*, çev. Mihriban Doğan, İstanbul: Say Yayınları, 2018.
McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1964.
– ve Bruce R. Powers, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York: Oxford University Press, 1989. Bkz. *Global Köy*, çev. Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Scala Yayıncılık, 2015.
Midgley, Carol, "In Prison? Take It As Read", *The Times*, 17 Aralık 2003, 11–12 .
Milton, John, *Complete Shorter Poems*, der. John Carey, Londra ve New York: Longmans, 2. Baskı, 1997.
Mueller, John H., *The*

American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste, Londra: Calder, 1958.
Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1991. Bkz. *İyinin Egemenliği*, çev. Tuğba Gülal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York ve Oxford: Oxford University Press, 1990.
Ortega y Gasset, José, *The Dehumanization of Art, and Other Essays in Art, Culture and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1968. Bkz. *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
Osborne, Harold, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, Londra: Longmans, 1968.
Palmer, Frank, *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
Perrett, D. J., K. A. May ve S. Yoshikawa, "Facial Shape and Judgements of Female Attractiveness", *Nature* ccclxviii (1994), 239–42.
Phillips, Adam, *Houdini's Box: On the Arts of Escape*, Londra: Faber and Faber, 2001.
Pierre, DBC, "Bittersweet Symphonies", *Guardian*, 27 Şubat 2004.
Postman, Neil, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993. Bkz. *Teknopoli: Kültürün Teknolojiye Teslim Oluşu*, çev. Mustafa Emre Yılmaz, İstanbul: Sentez Yayınları, 2013.
Purves, Libby, "Behind Bards", *The Times*, 11 Şubat 2004, 13.
Ramachandran, V. S. ve William Hirstein, "The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies*, vi 6–7 (Haziran-Temmuz 1999).
Ricks, Christopher, *Dylan's Visions of Sin*, Londra: Viking/Penguin, 2004.
Rose, Jonathan, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 2001.
Rousseau, Jean-Jacques, *Basic Political Writings*, Peter Gay'in giriş yazısıyla der. D. A. Cress, Indianapolis, Cambridge: Hacket Publishing Company, 1987.
Ruskin, John, "The Crown of Wild Olive", der. E. T. Cook ve Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin* içinde, 18 cilt, Londra: George Allen, 1905.
Sacks, Oliver W., *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, Londra: Duckworth, 1985. Bkz. *Karısını Şapka Sanan Adam* (27. Baskı), çev. Orhan Düz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
Sartre, Jean-Paul, *What Is Literature?*, çev. Bernard Frechtman, London: Methuen, 1967. Bkz. *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Can

Yayınları, 2018.
Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Idea*, çev. R. B. Haldane ve John Kemp, Londra: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd, 2. Baskı, 1891. Bkz. *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. Levent Özşar (Biblos Kitabevi Yayınları, 2015).
Sennett, Richard, *Respect: The Formation of Character in an Age of Inequality*, Londra: Allen Lane/ Penguin, 2003. Bkz. *Saygı: Eşit Olmayan Bir Dünyada*, çev. Ümmühan Bardak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
Shelley, P. B., *Complete Works*, Londra: Ernest Benn Ltd; New York: Charles Scribner's Sons, 1930.
Smets, Gerda, *Aesthetic Judgment and Arousal: An Experimental Contribution to Psycho-aesthetics*, Leuven: Leuven University Press, 1973.
Smith, Chris, *Creative Britain*, Londra: Faber and Faber, 1998.
Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Londra: Hutchinson, 2002.
Steiner, George, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-Definition of Culture*, Londra: Faber and Faber, 1971. Bkz. *Mavi Sakal'ın Şatosu'nda*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.
Stern, Jane ve Michael, *The Encyclopaedia of Bad Taste*, New York: Harper Collins, 1990.
Storr, Anthony, *Music and the Mind*, New York ve Oxford: Free Press, Maxwell Macmillan International, 1992.
Suzuki, Daisetz T., *Zen and Japanese Culture*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959.
Taft, R., "A Psychological Assessment of Professional Actors and Related Professions", *Genetic Psychology Monographs*, lxiv (1961).
Tenner, Edward, "Talking Through Our Hats", *Harvard Magazine*, xci (Mayıs-Haziran 1989).
Tillman, Frank A. ve Steven M. Cahn, *Philosophy of Art and Aesthetics from Plato to Wittgenstein*, New York, Evanston ve Londra: Harper and Row, 1969.
Tolstoy, Leo, *What Is Art?*, çev. Aylmer Maude, der. W. Gareth Jones, Londra: Bristol Classical Press, 1994. Bkz. *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.
Tusa, John, *Art Matters: Reflecting on Culture*, Londra: Methuen, 1999.
Van Lawick-Goodall, Jane, "The Chimpanzee", der. Vanne Goodall, *The Quest for Man* içinde, New York: Praeger Publishers, 1975.
Walker, Christopher, "Nothing to Do and Nowhere to Go", *The Times*, 10 Mayıs 2004, 21.
Weitz, Morris, *Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950.
Wilson, Edward O., *Consilience: The Unity of Knowledge*, Londra: Little, Brown and Co., 1998.
Wimsatt, William K. ve Monroe C. Beardsley, *The Verbal Icon: Studies*

in the Meaning of Poetry, Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
Winner, Ellen, "Mute Those Claims: No Evidence (Yet) for a Causal Link between Arts Study and Academic Achievement', *Journal of Aesthetic Education*, xxxiv (Sonbahar–Kış 2000.
Winterson, Jeanette, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, Londra: Jonathan Cape, 1995.
Woolf, Virginia, *The Moment and Other Essays*, Londra: Hogarth Press, 1947.
Zeki, Semir, *A Vision of the Brain*, Oxford: Blackwells, 1993.
– *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

DİZİN

Abbott, Jack Henry 240, 241
Addison, Joseph 099
Adorno, Theodor 084, 085, 088, 090, 104, 383
ahlak dersi vermek 262
Akıl ve Tutku 276, 277
Albers, Josef: *Kareye Saygı: Sarı İklim* 134
Anderson, Richard L. 062, 063, 225, 383
André, Carl 017, 020
Anka ile Kumru 348
anti-depresanlar 301, 303
Aristoteles 078, 084, 121, 146, 245
Arnold, Matthew 060, 324-326, 331
Arp, Jean 017
aşk, bkz. romantik aşk 064, 104, 288-291
aşkın 012, 042, 064, 068, 103, 153, 181, 188, 198, 205, 223, 247, 352, 359
Atwood, Margaret: *Antilop ve Flurya* 383
Auden, W. H.: "Ninni" 351
Austen, Jane 273-278, 280, 293, 295, 296
Aziz Augustinus 117

Bach, J. S.: *İyi Düzenlenmiş Klavye* [Das Wohltemperirte Clavier] 178, 213, 237, 238, 249
Bacon, Francis 264-267, 273, 291, 292, 294, 348, 378
Banville, John 374, 375
Barschak, Aaron 019, 020
Barzun, Jacques 202, 383
Batılı Gözler Altında 283, 288
Baudelaire, Charles 068, 383
Baudrillard, Jean 093
Baumgarten, Alexander 022, 159
Becker, Howard: *Sanat Dünyaları* 355, 383
bedensel düşünce 168
Beecher Stowe, Harriet: *Tom Amca'nın Kulübesi* 366
Beethoven, Ludwig van 016, 054, 182, 210, 213, 257, 258
beğeni 021, 023, 090, 098, 099, 122, 176, 178, 180, 201, 355, 361
Bellamy, Edward 157
Bell, Clive 059, 138-141, 205, 220, 383, 386
Benjamin, Walter 085, 086, 088, 090, 104, 383
Beowulf 327, 329, 383
Berenson, Bernard: *Aesthetics and History* [Estetik ve Tarih] 181, 383
Berger, John: *Görme Biçimleri* 161, 383
Berlyne, D. E. 031, 032, 118-122, 137, 383
Beşinci Senfoni 054, 258
bilinci, başkalarının 141, 192
Bishop, Elizabeth 171, 261
Blair, Tony 075
Blake, William 072, 200, 278, 321-323, 331
Blavatsky, (Madam) Helena Petrovna 203, 204
Boehme, Jakob 183
Bourdieu, Pierre: *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* 010, 176-180, 187, 198, 245, 383
Brancusi, Constantin 203
Breton, André 020
Brit-Art 051
Browne, Sir Thomas 263-266, 268, 279, 292, 294, 295
Brown, Ford Madox: Work 255, 378, 389
Browning, Robert 259, 260
Bruckner, Anton 207, 209, 210, 222
Buford, Bill 187-189, 300, 384
Bunyan, John 099
Burckhart, Jakob 132
Burden, Chris 020
Bush, George: "Teröre Karşı Savaş" 262
Butler, R. A. 235

Calder, Alexander 136, 388
Cameron, Peter: *Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prisons* 242
Campbell Çorbası Kutuları 036
Candide 267
Carlyle, Thomas 060

Carroll, Lewis: *Gıllıgış* 076-078, 081, 084, 086, 088, 089, 326-332, 384
Carroll, Noël 076-078, 081, 084, 086, 088, 089, 326-332, 384
Ceberut Martin 341
Chamberlain, John 050
Chapman, Jake ve Dinos 019, 020, 051
Chaucer, Geoffrey 262, 309
Choate, Joseph Hodges 152
Christo 050
Churchill, Winston 191
Clark, Kenneth 160-162, 191, 229
Clausius, Rudolf 218
Coetzee, J. M. 237-239, 249, 384
Coleridge, Sir John Taylor 150, 191, 192
Collingwood, R. G. 088, 089, 384
Comus 342, 347
Conrad, Joseph 059, 282-285, 287, 288, 290, 291
Cragg, Tony 017
Crossroads 090-092, 386
Çorak Ülke 080

Daniel Deronda 285-287
Danto, Arthur C. 034-044, 046, 052-056, 384
Darwin, Charles 100, 102, 272
Dawkins, Richard: *Bir Şeytanın Papazı* 102, 384
de Kooning, Willem: *Kadın I* 204
Delius, Frederick 165
deneysel 031, 044, 112, 137, 153, 166, 167, 231
Dewey, John 032, 033, 163, 384
Diana, Galler Prensesi 076, 193
Dickens, Charles 072, 259, 298, 347
Dickinson, Emily 332, 384
Die Meistersinger 210
dil 126, 143, 256, 311, 330, 331, 339, 365, 367, 368
dini inanç 360
Dinsel Deneyimin Çeşitleri 184
Dissanayake, Ellen 061-064, 067-069, 223-228, 231, 384
Doesburg, Theo van, *İnek* 134
doğal 031, 039, 057, 061, 062, 068, 072, 090, 100, 114, 117, 136, 165, 166, 177, 181, 224, 249, 250, 291, 304, 334
doğuştan gelen 106, 115, 226
Donne, John 262, 263, 278, 315, 350, 384
Dr. Faustus 344
Drummond, John: *Tainted by Experience: A Life in the Arts* [Tecrübeyle Sabit: Sanatla Geçen Bir Hayat] 215-217, 231, 384
Dryden, John 321
Duchamp, Marcel: "Çeşme" (*Fountain*) 036, 039, 040
Duffy, John 244
Dunbar, Robin: *The Human Story* [İnsanın Hikâyesi] 221, 222, 384
Duncan, Carol 059, 147, 150, 152, 197, 204, 318, 384
Durkheim, Emile 359, 385
Dylan, Bob 089, 388

Eagleton, Terry 371-375
edebiyat 004, 032, 042, 043, 052, 057, 083, 093, 101, 108, 109, 165, 182, 231, 239, 240, 247, 250-252, 261, 263, 265, 271, 280, 290, 291, 300, 303, 305, 306, 338, 340, 342, 366, 368, 380
Edebiyat Nedir? 251, 252, 388
eğitim 029, 076, 091, 111, 146, 174, 176, 249, 255, 305, 363
Eisner, Elliot W.: *The Arts and the Creation of Mind* [Sanat ve Zihnin Oluşumu] 154, 155, 162, 385
Elias, Norbert: *Uygarlık Süreci* 010, 011, 100, 101, 385
Eliot, George 059, 080, 140, 171, 278-287, 293, 294, 332, 333, 347
Eliot, T. S. 059, 080, 140, 171, 278-287, 293, 294, 332, 333, 347

Ellis, R. D. 081, 385
Emin, Tracey 050, 051, 054, 055, 282, 310
empati 123
endorfin salgısı 222
epigenetik kurallar 106, 108
Eshun, Ekow 371
estetik 010, 012, 018, 022, 025-027, 029, 031, 032, 039, 040, 044, 049, 055, 059, 077, 092, 105, 109, 111, 112, 115, 116, 118, 120, 121, 135-137, 140, 154, 157, 165, 167, 168, 174, 176-178, 201, 202, 205, 211-213, 240, 248, 249, 354, 362, 367
Estetik (Güzel Sanat Üzerine Dersler) 006, 022, 026-028, 109, 111, 155, 181, 362, 386

Fechner, Gustav 031, 118
Fırtına 344
Flaubert, Gustave 010
Forster, E. M.: *Howards End* 257, 258
Fourier, Charles 156
Frayn, Michael: *Casuslar* 341

Gadamer, Hans-Georg 360, 385
Gallagher, Noel 075
Gardner, Howard: *The Arts and Human Development* [Sanat ve İnsani Gelişim] 100, 165-171, 385
gençlik kültürü 302
Getty, John Paul 193-196, 209, 220, 385
Gitar Çalan Kız 132
Gizli Ajan 283, 284, 287
Gladstone, Pauline: *Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prison* 233, 235
Glover, Jonathan: *What Sort of People Should There Be?* [Nasıl İnsanlar Olmaları Gerekir?] 095-097, 103, 385
Glyndebourne 230
Goebbels, Joseph 207, 211
Goering, Hermann 207
Goethe, Johann Wolfgang von 147, 213
Golding, William 004, 303-305, 308, 341
Gombrich, Ernst: *Sanat ve Yanılsama* 034, 116
Gordon, Noele: *Crossroads* 091
Gowrie, Lord Grey 230
Goya, Francisco de 019
görecelik 214
Graef, Professor Robert 232, 233, 237
Greenberg, Clement 010, 034, 035, 385
Gris, Juan 132, 133
Gulliver'in Gezileri 270, 293, 367
Gurur ve Önyargı 296
güzellik 023, 024, 026-028, 069, 152, 193, 207

Hakewill, George 101, 385
halüsinojenik 067, 185
Hanson, Karen 068, 258, 385
Hardy, Thomas 117, 348
Harris, John 229
Hartman, Geoffrey 008, 093, 094, 095, 104, 386
Hazlitt, William 147
Heaney, Seamus 169-174, 386
Hegel, Georg Willhelm 008, 027, 028, 147, 386
Hell 051
Hewison, Robert: *Culture and Consensus* [Kültür ve Konsensüs] 160, 229-231, 386
Hıristiyan 011, 016, 040, 149, 150, 159, 197, 200, 264, 291
Hıristiyan estetiği 040
Hıristiyanlık 117, 151, 157, 189, 260, 378
Hirst, Damien 048, 049
Hirstein, William 113-117, 137, 388
Hitler, Adolf 206,-212, 219, 229, 231, 260, 389
Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanımefendi 132
Hobson, Dorothy 090, 092, 386
Hogarth, William: *Calais Kapısı* 255, 390
Holbein, Hans: *Belediye Başkanı Meyer ve Ailesi Bakire Meryem Huzurunda* 118
Hopkins, Gerard Manley: "The Windhover" [*Kerkenez*] 073

Hopwood, Clive 236
Horsley, Sebastian 051, 386
Housman, A. E. 299, 337
Hughes, Robert 008, 009, 017, 020, 033, 048, 049, 204, 331, 347, 386
Hughes, Ted 008, 009, 017, 020, 033, 048, 049, 204, 331, 347, 386
Hume, David: "Beğeni Standardı Üzerine" 098, 099, 386
Huxley, Aldous 184, 185

III. Richard 313, 314, 326
Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prisons 386
In Memoriam 218
İkna 274, 275
intihar 222, 223, 226, 241
işitsel imgelem 171

Jameson, Fredric 049, 386
James, William 067, 184, 298, 349, 386, 387
Johnson, Samuel 267, 269, 270, 271, 273, 292, 293, 304, 358, 384, 387

kaçış 066, 067, 073, 104, 303, 364, 375
Kakımlı Kadın 209
Kandinsky, Wassily 183, 202-204, 387
Kant, Immaneul 022-030, 061, 074, 207, 387
Kaplan, Abraham 081, 387
Karga 347
Kasvetli Ev 347
Kavgam 208
kaybı 069
Kayıp Cennet 299
Keats, John 089, 321, 331, 338-340, 347
Kemanlı Adam 133
King, Stephen: *Yeşil Yol* 305
Klein, Yves 017
Koestler, Arthur 235, 236, 242
Koestler Sanat Ödülü 236
Koestler Vakfı 235, 242
Kreitler, Hans ve Shulamith 044, 045, 122-125, 153, 160, 387
Küçük Dorrit 298
kültür programları 178

Laocoön 200
Larkin, Philip 342, 343, 351
Lear, Edward: *Jumblieler* 075, 101, 277, 326
Leith, Sam 380
Leonardo da Vinci 259
Lewes, G. H. 281
Lewis-Williams, David: *Mağaradaki Zihin* 175, 387
Lichtenstein, Roy 033
Lieberson, Stanley: *A Matter of Taste* [Zevk Meselesi] 355, 356, 387
Liverpool Bienali (2004) 366
Lohengrin 210
Loosley, Brian 019, 020, 025
Lord Jim 283, 287
Lyell, Charles: *Principles of Geology* [Jeolojinin İlkeleri] 218

Macbeth 163, 164, 234, 318, 320, 322, 346
MacGregor, Neil 149-151, 153, 191, 192, 387
Mailer, Norman: *In the Belly of the Beast* [Canavarın Karnında] 240
Maldon Muharebesi 350
Maleviç, K.: *Kırmızı Kare* 133-135, 137
Maltalı Yahudi 310
Mann, Thomas: *Büyülü Dağ* 257
Manyetik Rezonans Görüntüleme (MRI) 119
Manzoni, Piero 016
Marcos, Imelda 197
Maritain, Jacques 015
Marlowe, Christopher 310, 311, 344
Marx, Karl 157
Maud 322-324
Mavi Sakal'ın Şatosu'nda 212, 213, 389
May, Rollo: *Güç ve Masumiyet* 226-228, 231, 232, 386-388
McLewin, Angus: *Including the Arts: The Route to Basic and Key Skills in Prisons* 233, 235

McLuhan, Marshall 086-088, 090, 104, 387
Melchionne, Kevin: "The Idea of Aesthetic Health" [Estetik Sağlık Fikri] 362, 367
Michelangelo 131, 379
Middlemarch 279, 281, 286, 293, 294, 298
Midgley, Carol 303, 387
Mill, J. S.: *Faydacılık* 097, 098
Milton, John 072, 253, 256, 257, 299, 300, 321, 342, 347, 387
Mondrian, Piet 134, 137, 203, 360
Montaigne, Michel de 264, 266
More, Sir Thomas 156
Morris, Robert: *Kendi Yapım Sesiyle Birlikte Kutu* [Box With the Sounds of Its Own Making] 043, 060, 389
Morris, William 043, 060, 389
Mozart etkisi 155
Mozart, Wolfgang Amadeus 043, 144, 155, 213, 214, 374
Mueller, John H.: *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste* 355, 387
Murdoch, Iris: *İyinin Egemenliği* 008, 071, 072-074, 104, 388
Müzik Dersi 129

Napier, Robert Cornelis 150, 151
Napoléon 034, 370
nesnel bağlılaşım 140
Nicholas Nickleby 259
Nochlin, Linda 204
Noren, Lans 241
Northanger Manastırı 277, 295, 296
Nostromo 282, 283

Oasis 075
okuryazarlık 220, 232, 235, 303
Ono, Yoko 366
Ortega y Gasset, José: *Sanatın İnsansızlaştırılması* 052, 053, 388
Osborne, Harold 008, 026, 031, 032, 183, 360, 388
Othello 316, 317, 319, 323, 325, 329
ölümsüzlük 217, 219, 225, 261
özsaygı, düşük 228, 238-240, 362

Palmer, Frank: *Literature and Moral Understanding* [Edebiyat ve Ahlak Anlayışı] 162-165, 171, 388
Palumbo, Peter 229, 230
Pater, Walter 258, 259
Peel, Sir Robert 149, 150
Phillips, Adam: *Houdini's Box* [Houdini'nin Kutusu] 006, 066, 388

Piaget, Jean 165, 166
Picasso, Pablo 033, 038, 039, 048, 049, 133, 204, 360, 361
Pierre, DBC 176, 177, 258, 383, 388
Platon 146, 147, 156, 199, 214
Platoncu idealar 131
Pollock, Jackson 204, 357, 358, 359
Postman, Neil: *Teknopoli: Kültürün Teknolojiye Teslim Oluşu* 224, 388
Proust, Marcel 340
psikolojik 046, 078, 121, 160, 165, 168, 169, 224, 237, 331
Psychology of the Arts 044, 153, 387
Pullman, Philip: *Karanlık Cevher* 305
Purves, Libby 234, 235, 388

Quinn, Marc: *Self* 050

Ramachandran, V. S. 113-117, 137, 388
Raphael 379
Rasselas 267-269, 271, 292, 293, 304
reklamlar 224
Religio Medici 263, 292, 294
Richter, Hans 039
Ricks, Christopher: *Dylan's Visions of Sin* 089, 388
Rose, Jonathan: [İngiliz İşçi Sınıfının Düşünsel

Yaşamı] 239, 302, 388
Rosenberg, Alfred 207
Rousseau, Jean-Jacques: *Bilim ve Sanatlar Üzerine Söylev* 363, 364, 367, 388
Royal Opera House 080
Rushdie, Salman: *Ayaklarının Altındaki Toprak* 300
Ruskin, John 201, 202, 388
Ryle, Gilbert 373

Saatchi, Charles 048, 050, 051
Sacks, Oliver: *Karısını Şapka Sanan Adam* 139, 140, 388
Salmon, Dorothy 235
sanat eğitimi 154, 155
Sanat Konseyi 229, 230, 236, 245
Sanat Nedir? 100, 157, 158, 366, 389
Sanatta Ruhsallık Üzerine 202-204, 387
Sartre, Jean-Paul 251, 252, 253, 280, 388
Saumarez Smith, Charles 378, 379
Savaş ve Barış 256
Schopenhauer, Arthur 009, 010, 029, 030, 128, 176, 207, 360, 389
Sennett, Richard 228, 231, 389
Shakespeare, William 075, 089, 100-104, 163, 230, 233, 234, 239, 297, 307, 30-314, 316, 318, 319-326, 329, 344-348, 352, 353, 366, 383, 387
Shelley, Percy Bysshe 147, 297, 389
Shenai, Jason 237
Shirley, James 298
Sidney, Sir Philip: *Arcadia* 101
Sineklerin Tanrısı 303, 306-308, 339, 350, 368
Smets, Gerda: [Estetik Yargı ve Uyarılma] 109, 110, 111, 112, 119, 137, 389
Smith, Chris 074-076, 082, 378, 379, 389
Solti, Georg: *Gotterdammerung* (Wagner) 216
Son Akşam Yemeği 199, 379
Speer, Albert 211
Spenser, Edmund: *The Faerie Queene* [Periler Kraliçesi] 329-331
Spotts, Frederic: *Hitler and the Power of Aesthetics* [Hitler ve Estetiğin Gücü] 206-212, 389
Steiner, George 212-220, 389
Still, Clyfford 204
Stockhausen, Karlheinz 374, 375
Stoker, Bram: *Dracula* 348
St. Victorlu Hugo 185
Suzuki, Daisetz T. 070, 389
Swift, Jonathan 072, 267, 270-273, 280, 304, 367
şiddet 064, 066, 104, 203, 227, 233, 234

Tailhade, Laurent 020
tanımı 016, 068, 074, 121, 158, 371
Tarloff, Erik 375
televizyon 004, 086, 087, 160, 224, 241
Tenner, Edward 356, 389
Tennyson, Alfred 144, 218, 321-323, 333, 335, 336
terörizm 095
Tinguely, Jean 136, 137
Tolstoy, Leo 100, 102, 157-160, 165, 256, 366, 389
Troilus ile Criseyde 309
Troilus ve Cressida 314, 316
Turner Ödülü 018
Tusa, John: *Art Matters: Reflecting on Culture* 079, 080, 389
Tzara, Tristan 017

Ulusal Galeri 150, 191, 378
Uygarlık 010, 100, 101, 160, 385

Vaughan, Henry 347
Venedik Taciri 311
ve okumak 339
Vermeer, Jan 129-132, 134, 209, 349, 383
Voltaire 100, 102, 267, 384

Wagner, Richard 210, 216

Wagner, Winifred 210, 216
Walden, George 370, 371, 375
Warhol, Andy 035, 036
Williams, Tennessee 128, 175, 229, 236, 387
Williams, W. E. 128, 175, 229, 236, 387
Wilson, Edward O. 064, 105-109, 111-113, 121, 122, 125, 137, 141-145, 374, 389
Winckelmann, J. J. 207
Winterson, Jeanette 059-061, 082, 295, 360, 376-378, 390
Wittgenstein, Ludwig 372, 389
Woodrow, Bill 017
Woolf, Virginia 044, 045, 059, 390
Wordsworth, William 254, 255, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 293, 298, 299, 348, 381
Yargı Yetisinin Eleştirisi 022-024, 387
Yeats, W. B. 203
Yeter Ki Sonu İyi Bitsin 352, 353

Zafer 288, 291
Zeki, Semir 125-138, 144, 256, 284, 390

Oxford Üniversitesinde verdiği edebiyat derslerinin yanı sıra, genel okura hitap eden kitap ve yazılarıyla tanınan İngiliz kültür eleştirmeni John Carey, *Sanat Neye Yarar?* kitabıyla ilk defa Türkiye'deki okurlarla buluşuyor.

Düşündürücü, nüktedan ve sivri dilli içeriğiyle, yayımlandığı yıl İngiltere'nin entelektüel yaşamında tartışmalara yol açan *Sanat Neye Yarar?* sanat, edebiyat eleştirisi ve antropoloji gibi alanları harmanlıyor ve sanatın işlev(ler)i konusuna eleştirel bir katkı sunuyor.

Üst-kültür ve kitle kültürü ayrımına getirdiği yeni yorumlarıyla, sanat ve edebiyata ilgi duyanlar için bir solukta okunacak, doyurucu bir çalışma *Sanat Neye Yarar?*

THG
0403096
RRS

9 786057 947482

vb.
VAKIFBANK KÜLTÜR YAYINLARI

0054