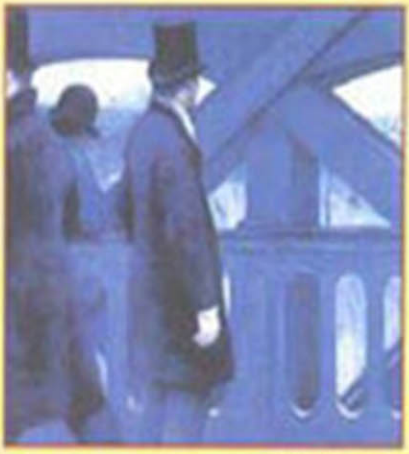
DABNEY TOWNSEND



ESTETİĞE GİRİŞ

ÇEVİREN: SABRİ BÜYÜKDÜVENCİ

İMGE kitabevi



Dabney Townsend, Arlington, Texas Üniversitesi'nde İnsan Bilimleri ve Felsefe Bölümü başkanı ve felsefe profesörüdür. Estetik alanında sayısız çalışmaları bulunan yazar, özellikle 18. yüzyıl estetiğindeki gelişmeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Editörlüğünü yaptığı son çalışma, *Aesthetics: Classic Readings in the Western Tradition*'dır (1996).

Çevirmen Prof. Dr. Sabri Büyükdüvenci, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi ve DTCF Felsefe Bolümü'nde 'Sistematik Felsefe', 'Felsefeye Giriş', 'Sanat Felsefesi' derslerini vermektedir. 1994-2000 yılları arasında ODTÜ Felsefe Bolümü'nde Estetik dersleri vermiştir. Türkçe ve İngilizce yayımlanmış çeşitli kitap ve makaleleri bulunan yazar, 'Uluslararası Eğitim Filozofları Birliği' (INPE) üyesidir 1995'ten bu yana *Studies in Philosophy and Education* adlı uluslararası derginin editörler kurulundadır.

Dabney Townsend
An Introduction to Aesthetics
ISBN 975-533-347-9
© Dabney Townsend, Blackwell, 1997
© İmge Kitabevi Yayınları, 2002
Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa
fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik
yöntemlerle çoğaltılamaz.

1. Baskı: Mayıs 2002

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Hasan Tahsin Benli

Kapak
Nurafer Kars

Kapak Resmi
Gustave Caillebotte, *Avrupa Köprüsü Üzerinde*, 1876-77,
Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Texas

Düzelti
Olcay Zengin

Baskı ve Cilt
Pelin Ofset (312) 418 70 93/94

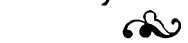
İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (312) 419 46 10 - 419 46 11 • Faks: (312) 425 29 87
İnternet: www.imge.com.tr • www.imgekitabevi.com
E-Posta: imge@imge.com.tr • imge@imgekitabevi.com

İmge Dağıtım

Ankara
Konur Sokak No: 43/A Kızılay
Tel: (312) 417 50 95/96 - 418 28 65
Faks: (312) 425 65 32

İstanbul
Mühürdar Cad. No: 80 Kadıköy
Tel: (216) 348 60 58
Faks: (216) 418 26 10

Dabney Townsend



Estetiğe Giriş

Çeviren
Sabri Büyükdüvenci

İMGE kitabevi

İçindekiler



Teşekkür 7
Çevirenin Önsözü 9

Giriş 11

I- SANATIN VE ESTETİĞİN DİLİ 21
Başlarken 21
Estetik Yüklemler 44
Eleştiri ve Değer Terimleri 53
Tanımlama Sorunu 66
Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri 85

II- ESTETIK ÇÖZÜMLEME VE ESTETİK NESNELER .. 91
Bıçimsel Çözumleme 91
Estetik Nesneler 102
Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri 147

III- SANATÇI VE SANAT YAPITI 151
Sanatçının Amacı 152
Esin 162
Yaratıcılık ve Özgünlük 177
Sanatçı ve Sanat İlişkisinde Kopuş.... 189
Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri 201

IV- İZLEYİCİ VE SANAT YAPITI 207
İzleyici Tutumları 207
Eleştirmenler ve Eleştiri 233
Kurumlar ve İzleyicinin İşlevi 247
Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri 257

V- SANATÇI VE İZLEYİCİ 263
Alımlama Estetiği 264
Mityaratımı (Mythopoesis): Mit ve Ritüel (Tören).. 281
Kurumsal ve Kurumsal-Sonrası Estetik 291
Sonuçsuz Bir Sonuç 313
Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri 315

Ekler 321
Sözlükçe 329
Dizin 347

Teşekkür

Yazar ve yayımcı aşağıdaki metinlerin yayımlanmasına izin verdikleri için yayınevlerine teşekkür eder:

William Shakespeare, *Hamlet,* Perde 2, Sahne 2'den alıntı. *Hamlet: A Norton Critical Edition,* William Shakespeare, Cyrus Hoy (Der.), W. W. Norton&Company Inc. 1963, 1992. W. W. Norton & Company'den alınan izinle yeniden basılmıştır.

Sir Thomas Wyatt, "Kim Avlanmak İster?", Kenneth Muir (Der.) *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt* içinde, Mass: Harvard University Press, 1963. Routledge ve Kegan Paul'den alınan izinle yeniden basılmıştır.

Çevirenin Önsözü



Bu yapıtın Türkçe'ye kazandırılma öyküsü, ODTÜ Felsefe Bölümü'nde verdiğim 'Estetik' derslerinde başladı. Yararlanılan çeşitli kaynaklar arasında, estetiği temel noktalarından ele alıp, insanı keyifli bir gezintiye çıkarması ve felsefi dilin ustaca kullanılması, yapıta olan ilgimi artırdı. Zengin bir bilgi birikimine dayalı olan kitabı zevkle okudum ve okuttum. Bu zevki ve aldığım keyfi okurla paylaşmak istedim. Yapıtın hakkını verebilmişsem kendimi mutlu sayacağım.

Çevirinin ortaya çıkmasında bana en büyük desteği veren, yazıları okuyup düzeltmeler yapan, kimi teknik terimlerin Türkçeleştirilmesinde yardımlarını gördüğüm değerli sinema uzmanı sevgili Dr. Semire Ruken Öztürk'e en içten teşekkürler... Sevgili oğlum Çağrı'nın, bazı bölümlerin yazılmasında verdiği desteği unutamam. Ve çeviri met-

nini okuyarak önerilerde bulunan değerli meslektaşım Dr. Hasan Ünder'e teşekkür ediyorum.

Sabri Büyükdüvenci
Ağustos, 2001
Ankara

Giriş

Bu yapıt, estetik ve sanat felsefesine atılan bir adımdır. 18. yüzyıla değin filozofların "estetik" terimini kullanmadıklarını görmekteyiz.[1] Akla karşıt anlamda tüm duygu dünyasını betimleyen bir terim olarak ortaya çıkması ancak bu yüzyıldan sonra olmuştur.[2] Duygu ve akıl çatışması felse-

1 Felsefede bir sözcüğü kullanmakla ondan söz etmek arasında önemli bir ayrım yapılır. Örneğin, bir önceki tümcede 'felsefe' terimi kullanılırken bu tümcede ondan söz edilmektedir. Geleneksel uygulamada, bağlam çok açık değilse terim tek tırnak içine alınır. Terimin özel anlamına dikkatlerin çekilmesi gibi durumlarda çift tırnak kullanılır.

2 Giriş niteliği taşıyan bir yapıt tümüyle özgün olamaz. Üzerinde durduğu konunun temel noktalarını serimler. Ayrıca, böyle bir yapıtı dipnotlarla yüklemek, her bir temel sorunu uygun kaynaklarla ilişkilendirmek ya da felsefi düşünceleri tarihsel değişimleri içinde izlemek de pek uygun değildir. Aslında kendilerine gönderme yapılan konuların çoğu şimdiye değin yeterince gündeme getirilmiş ve ele alınmıştır. Bu yapıtta çerçevelenen temel sorunlar tüm bunların bir bileşimi niteliğindedir. Farklı bir kurama gönderme yapıldığında özet biçiminde bir sunum yeğlenmiştir. Kaynaklar her bölümün so-

fede bilinen en eski sorunlardan biridir. Genelde felsefe duyguya pek yer vermeyen, akla dayalı bir etkinliktir. Rönesans döneminde ve 17. yüzyılda bilgi üzerinde yetki sahibi olmayı amaçlayan bireysel akıl, yerini evrensel akla bırakmaya başlamıştır. Ancak bireyler salt akıl yürüten makineler değildir. Felsefede usçular arı usun, mantıksal bağlantılar kurarak açık ve seçik düşünceler oluşturmasını, bilginin gerçek biçimi olduğunu düşünüyorlardı. Ama sonunda usçular da insanda başka bir boyutun varlığını benimsedi. Estetik, düşünmedeki duygu ve coşkuların yerine olumlu bir açıklama getirme girişimi olarak ortaya çıktı. Hemen hemen aynı zaman diliminde müzik, resim, şiir, dans gibi çağdaş güzel sanatlar kavramlarımız da zanaatlardan ve dekoratif sanatlardan daha açık bir biçimde ayrılmaya başladı. Bazı sanatların, kültüre temel oluşturmaları ve daha incelmiş duyguları temsil etmeleri bakımından, güzel sanatlar adıyla ele alınmaları gerektiği düşüncesi oldukça yenidir. Klasik kültürlerde de kuşkusuz sanat vardı, ama devlet, din, hukuk gibi kurumlara eklenmişti ya da bir süsleme aracı olarak görülüyordu. Zanaatçıyla sanatçı arasında tam bir ayrım yapılmamıştı (ancak tanrıların sözü olarak bazen özel bir işlev kazanan şiir bunun dışındadır). Birey kavramında Rönesans ile başlayıp 17. ve 18. yüzyıllarda süren değişme sanatçılara ve yaptıkları sanatlara da bir konum kazandırdı. Sanatçılar zanaatçı olmaktan, yaptıkları sanat da kültürel ya da kurumsal bir amaca yönelik bir araç olmaktan kurtuldu.

Güzel sanatlar özel bir konum kazanınca, sanat da özel bir duygu biçimiyle bütünleştirildi. Artık 'estetik' terimi, belirli duyguların yanı sıra sanatla olan tüm ilişkileri-

---

nunda ek okuma önerileriyle birlikte verilmiştir. Dipnotlar çok kısa açıklamalarla ya da kaynakçaya yapılan göndermelerle sınırlıdır. Bu nedenle, 'estetik' teriminin kaynağıyla ilgili olarak bu girişin sonunda yer alan kısma bakınız.

mizi dile getiren genel bir terim olarak kullanılmaya başlandı. Bu anlamıyla estetik, 18. yüzyıldan sonraki felsefeyle sınırlı değildir. Bundan önce böyle bir terim yoktu, ancak hem sanat felsefesini hem de sanata ve doğaya tepkilerimizi kapsayacak bir terime gereksinimimiz vardı. Bu yapıtta 'estetik' terimi, sanat deneyimimizi ve sanat-benzeri görünümleriyle doğayı biçimlendiren temel kavram ve duyguları serimleyen olası en geniş anlamıyla kullanılmaktadır.

Filozoflar 'estetik' terimini kullanırken etik ya da bilgi kuramı gibi disiplinlere gönderme yaparlar. Estetiğin konusu sezgi, duygu ya da coşku olabilir; ancak estetiğin kendisi bir felsefe dalıdır ve felsefenin temel özelliği olan mantığın denetlediği düşünce ve tanımlama gibi benzer şeylere tabidir. Bu anlamda estetik, içinde, birbiriyle yarışan birçok farklı kuram barındırsa da üzerinde yoğunlaştığı görüngülerle hesaplaşabilmelidir. İki kuram benzer olgulara açıklama getirdiğini öne sürüyor ve bu açıklamalar da örtüşmüyorsa, bu durumda bir yerde bir tutarsızlığın olması gerekir, çünkü her ikisi de doğru olamaz. İlke olarak, yalnızca tek bir doğru kuram olanaklıdır, ama uygulamada bunun bir üstünlük getirmeyeceği de açıktır. Kuşkusuz her ikisi de yanlış olabilir ve belki de en iyisi kuramların doğru ya da yanlış olmalarından çok belli işler için yeterli olduklarını düşünmektir. Ama felsefi estetik kuramların birbirleriyle yarışma içinde oldukları da açıktır.

Yanlış anlamalara yol açmamak için, filozofların 'kuram' teriminden ne anladıklarına değinmekte yarar var. Yaygın kanıya göre 'kuram', belirlenecek olan bir şeye gönderme yapıyor. Sherlock Holmes'un cinayetin nasıl işlendiğiyle ilgili bir kuramı olabilir, ama bunu kanıtlamalıdır. Suçlu bir kez belirlendiğinde kuram, artık kuram olmaktan çıkar, bir olgu olur. Filozoflar ve bilim insanları, 'kuram' terimini farklı anlamlarda kullanır. Kuram, birçok ol-

guyu birbirine bağlayan yüksek düzeyde bir açıklamadır ve henüz gözlemlenmemiş daha ileri görüngüleri incelememizin de yolunu açar. Newton'un yerçekimi kuramı cisimlerin düşmelerine açıklama getirirken, aynı zamanda, Newton'un gözlemleyemediği bir şeyi, uzayda ağırlık yitimini de açıklar. Kuramlar, yanlış savlara yer vermeyen açıklamaları ne denli doğru bir biçimde yaptıklarına ve bunları ne ölçüde yaygınlaştırabildiklerine göre değerlendirilir. Bireysel gözlem önermeleri ya doğru ya da yanlıştır. "Bu kitabın kapağı kırmızıdır" önermesi ancak ve ancak kapak gerçekten kırmızıysa doğrudur. Gözlem önermeleriyle çelişen kuramlar kabul edilemez. Gözlem doğrulamıyorsa kuram yanlıştır. Gözlemlerin doğrulaması ya da yanlışlamasına bağlı olarak, kuramların doğru ya da yanlış oldukları söylenebilir. Aslında kuramların yeterli ya da yetersiz olmalarından söz etmek daha doğrudur. Doğru ve yanlışın derecesi yoktur; bir önerme ya doğrudur ya da yanlış. Ancak kuramlar daha iyi ya da daha kötü, iyi ya da kötü olabilir. İki kuram birbiriyle uyuşamayabilir, daha kapsamlı bir kuram birçok sınırlı kuramı içerebilir.

Felsefede estetik kuramdan söz ettiğimiz zaman, güzel sanatların ve doğal güzelliğin açıklamalı bir öyküsünü vermeye çalışmaktayız demektir. Örneğin, bir kurama göre tüm sanat bir öykünmedir. Bu durumda, söz konusu kuram 'öykünme' ile ne demek istediğini, şiir ve mimari gibi sanatlara nasıl uygulandığını, sanatçıların, eleştirmenlerin ve izleyicinin deneyimlerine nasıl bir açıklama getirdiğini ortaya koymalıdır. Tüm bunları yapabiliyorsa ona iyi bir kuram diyebiliriz. Ama tüm bu konulara daha fazla açıklama getirebilecek daha iyi bir kuram, onun yerini alabilir. Felsefede ve bilimde istediğimiz şey, yapabileceğimiz en iyi kuramı oluşturmaktır. Bu nedenle bir kuram sahibi olmak temel amacımızdır. Kuramlar bilinen tüm olgulara açıklama getirme ve bu olguları düzenleme yolları oldukları için,

daha önce sözü edilen Holmes örneğinde olduğu gibi, kuramı olgusal olanla karıştırmamak gerekir. Estetik kuram, estetik deneyim kavramına ya da açıklanması gereken görüngüyle ilgili duyguya yer vermeden de varlığını sürdürebilir. Rönesans ve sonrasında, duygunun sanatla olan yakın ilişkisi kabul edilince, yeni kuramların, açıklamaya çalıştığı olgulardan daha çoğunu dikkate alacak biçimde oluşturulması zorunlu hale gelmiştir. Filozoftan beklenen, böylesi kuramlar oluşturmak ve bunların başarısını ya da başarısızlığını değerlendirmektir Ya da kimilerinin tartıştığı gibi, sanat ve estetik duygu, bir kuramın açıklama getirebileceği türden şeyler değilse, o zaman bunun niçin açıklanamayacağını açıklayan felsefi bir kuram geliştirmek gerekir. Öyle ya da böyle, felsefi estetik, estetik kuramlarda uygulanan uslamlamalar ve tanıtlamalarla ilgilidir.

Öte yandan sanatçılar ve sanat tarihçileri, sergilenen sanat türüne ve biçeme bağlı olarak, birçok farklı estetikten söz ederler. Bu nedenle onlar örneğin, sanatta ortaya çıkan her devrimci değişimle birlikte yeni bir estetiğin doğduğunu düşünürler. Böyle düşünmelerinin temel nedeni, yeni sanat biçimlerinin yeni yaklaşımları gerekli kılması ve yeni duygular üretmesidir. Bu durumda, birbiriyle çelişmeyen birçok estetik olabilir. Sözgelimi, bir ortaçağ estetiği yücelik ve açıklık duygularını geliştirir; *aura* (hale) gibi tanınabilir simgelere gereksinim duyar, ama nesnelerin göze göründükleri biçimiyle resimde yer almaları onu ilgilendirmez. İzlenimci bir estetik, karşıtlık yoluyla, algıyı resimle buluşturur. Işık değişirken resim de değişir. Böylece Claude Monet (1840-1926) Rouen'deki katedralin yinelenen görünümlerini resmeder. Resimlerin konusu, binalar olduğu kadar ışığın kendisidir de. Bu biçemlere verilen farklı tepkiler farklı estetik görüşler olarak nitelendirilebilir. Kişi bunlardan birini ya da diğerini (ya da her ikisini birden) beğenebilir ve kendi estetik algısına katar ya da bu

estetik anlayışı dışlar.

Bu yapıt, felsefi estetik üzerinedir; bu nedenle sanki amacımız tek bir estetik kurammış gibi felsefi uygulamayı izleyerek konuya yaklaşacağız. Gerçekten böyle yapmış olduğumuzu söylemek biraz aşırı bir sav oluyor. Aslında bu durum, sanatçılar arasında yaygın olan bir tutumun daha çeşitlendirilmiş biçiminden başka bir şey değildir. Çeşitli estetiklerin söylemek istediklerini 'biçem' ve 'görme biçimi' gibi terimler kullanarak söyleyebiliriz. Bu nedenle Monet'nin yeni bir estetik ürettiğini söylemek yerine, onun sanatta yeni bir bakış biçimine duyarlı biçimsel bir devrimin halkası olduğunu söyleyeceğiz. Burada önemli olan, filozoflar olarak, sanatçılar ve sanat tarihçileri arasında yaygın olandan daha genel bir söylemi üretmek istememizdir, ancak konuştuklarımız aynı şeylerdir.

Estetik, sanatla, sanatın ürettiği duygu ve düşüncelerle ve sanatın sağladığı özel yorumlarla ve yorum çeşitleriyle ilgili gözlemleri temel almak zorundadır. Böylece estetik, sanat tarihindeki olgulara, algıyla ve duyularımızla nasıl bildiğimize ilişkin gözlemlere, sanat ve sanata olan tepkilerimiz hakkında konuşurken kullandığımız dil üzerine düşünümlere bağlı olur. Estetik, bu nedenle kaçınılmaz olarak örneklere başvurur. Ancak estetik, sanat tarihi ya da sanat eleştirisi değildir. Bu alanlar, gerekli verileri sağlar ve estetik, bu verilerin yardımıyla ne gibi olanakların sunulduğunu, sanat alanında ne gibi değerlendirmelerin bulunduğunu anlamaya çalışır. Estetik de sanatın ötesinde doğaya ulaşır ve belki daha geniş bir duyusal farkındalık ve algısal bir tablo oluşturur. Bazı estetik kuramlarda estetiği, var olanlarla ve bunları nasıl bildiğimizle ilgili kuramlardan (metafizik ve bilgı kuramlarından) ayırmak olanaksızdır. Yapıtın ilerleyen bölümlerinde, çeşitli sanatlardan alınan örnekler üzerinde özgürce gezinti yapacağız. Ancak estetikte yaptıklarımız geleneksel bıçımde kurama karşı bı-

le olsa, daima kuramsal boyut üzerinde yoğunlaşmayı sürdüreceğiz.

İlk işimiz, temel estetik sorunların neler olduğuna ve estetik dilin içerdiklerine açıklık getirmek olacaktır. Daha sonra ne tür ipuçları toplayabildiğimize bakacağız. Bu çözümleme bir anlamda bizleri belli sanat yapıtlarına oldukça yaklaştıracaktır. Bu temeller üzerinde bir sonraki adım üç ilişkiyi incelemektir: Sanatçının sanat yapıtıyla, sanat yapıtının izleyiciyle olan ilişkisi ve son olarak sanatçıyla izleyicinin birbirini karşılıklı olarak kurma biçimi. Bu çerçevede konuya yaklaşırken, aynı olguları farklı açılardan ve farklı sorularla ele alırken, belirli yinelemelerin olması da kuşkusuz kaçınılmazdır.

Bir zamanlar başarılar göstermiş ve bugün de felsefi ilgimizi çekmeye çalışan üç estetik kuramı öne çıkaracağız. Birincisine katılımcı estetik diyoruz. Bu kuramın temel terimi 'güzellik'tir ve en son estetik amaç, güzel olanla bütünleşmek ya da ona katılmaktır. Birçok biçimi vardır, ancak en güçlü etkisi öykünme ve biçim temelli klasik kuramlarda olmuştur. Sanata yüklediği evrenselliği ve doğayı başarılı bir biçimde işler.

İkincisine estetik deneyim kuramı diyebiliriz. Buna göre estetik, özel bir deneyim çeşidiyle belirlenir. Bireysel duyularımızda bunun ipuçları bulunur. Bu duyular ya ek algılama yolları ya da temel duyusal farkındalığımızdaki değişimler olarak kavranır. Böylece kuram, estetik tutum, estetik algı ve estetik sezgi gibi kavramlara dayanır. Bir kuram olarak, güzel sanatlarla ilişkilendirilen kişisel duyguları başarıyla ele alır. Temel terimi ise "dışavurum"dur (ifade'dir).

Son olarak, daha tarihsel, farklı bir anlamda deneysel olduğunu öne süren bir kuram gelir. Bu kuram salt bireysel yaşantı yerine, sanatçıların, izleyicilerin ve sanata destek sağlayan sanat okullarıyla müzeler gibi çeşitli kurumla-

rın oluşturduğu karmaşık sanat dünyasında üretilen ilişkilere yönelir. Tarihsel sanat türlerindeki ve bunlara yönelik tepkilerdeki ayrımlaşmayı açıklamaya çalışır. Sanatçı ve izleyici ilişkileri üzerinde durarak alımlamayı ya da estetik tepkiyi, öykünme ya da dışavurumun önüne koyar.

Her ne kadar felsefi tartışmalar, kuramlar arasında kaçınılmaz olarak yeğleme yapmayı gerektirse de, bizim işimiz böyle bir son seçim yapmak değildir. Felsefe bir tür sorgulamayla, çarpışarak gelişir. Kuramların savunulmaya değer olup olmadıklarını, dayanıklılıklarını anlamak için bunlara saldırmak gerekir. Tam bir çürütme ancak alanın değişime uğraması ve artık kuramın hiçbir savunucusunun kalmamasıyla gerçekleşir. Örneğin, fizikte artık hiç kimse enerjiyi gizli bir ruhun ilettiğine inanmaz, çünkü bu kuram yeterince aşılmıştır. Bu kuramın artık açıklama yapamaması ya da yaptığı açıklamanın doğru olmadığının gösterilmesi can alıcı bir sonuçtur. Ama yine de kuramla ilgili tam bir zaferden söz etme olasılığı çok azdır. Kuramlar belli bir noktaya değin gelişir ve daha sonra yerlerini kendilerine baskın çıkanlara bırakır. Sonuçta, estetik kuramlar arasında karara bağlanacak bir yarışma beklememek gerekir. Ama bu, kuramın yanında ya da karşısında bir tutum takınmayacağımız anlamına gelmez. Haklı çıkarma süreci, bilimdeki deneysel yöntemin felsefi biçimidir.

Bu yapıt, postmodern tepki ve kurumsal etkinlik kuramlarına yakın görülebilir. Ancak bir kuram seçmekten daha önemli olan, estetik kuramın neliğinin, ne ölçüde olanaklı olup olmadığının ve son olarak ne gibi seçenekler sunduğunun anlaşılmasıdır. Bu da, gerçek sanat tarihi, eleştiri ve kendi popüler kültürümüz dahil, kültürel gelişmelerle sıkı bir ilişki içinde gerçekleştirilebilir. Bunun dışında ulaşılan sonuçlar tam anlamıyla kesinlikten uzak olacaktır. Düşüncelerin iyisi vardır, kötüsü vardır. Önemli olan olgulardır. İyi, sağlam bir düşünceyle kötü ve sağlam

olmayan bir düşünce, sanat dünyasına giren düşünceyle, bunun dışında kalan bir düşünce arasındaki farklılıklar gözden kaçırılırsa, filozofça tutum ortadan kalkar. Ancak estetik tarihinde süregelen tartışmaların, geliştirilen düşüncelerle, ortaya çıkan olgularla tam bir çözüme kavuşturulacağı beklenmemelidir. Anlama çabasının bir yana atılması, işte asıl başarısızlık budur. Bu nedenle, elinizdeki bu yapıt yalnızca bir yol gösterici olarak görülmeli.

Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri

Estetiğin çalışma alanı keyif vericidir; felsefe, eleştiri, yazın tarihi ve kültürel çözümleme, tüm bunlar estetiğin beslendiği kaynaklardır. Ele aldığı sorunlar, dil felsefesiyle mantığın (kurgular, eğretileme, tanımlamalar), metafizikle varlıkbilimin (sanat yapıtının, güzelliğin varlıkbilimsel konumu) ve bilgi kuramının (yazarın amacı, yazında gerçeklik) sorunlarıyla çakışır. Böylesi zenginlikler karşısında insan bunalabilir. 'Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri' başlığı altında tam bir kaynakça sunmaya çalışmadım. Daha çok ilgili bölümlerle bağlantılı olan ve yararlandığım kaynaklara yer verdim.

Felsefe öncelikle mesleki dergilerde gerçekleştirilen bir etkinliktir. Kitaplar bir bakıma daha önceki çalışmaların bir özeti niteliğinde ve daha sonra ortaya çıkıyor. Yeni başlayanlar için dergiler biraz korkutucu. Bu nedenle akademik yaklaşım gereği dergilere yapılan göndermeler, ulaşılabilirliği kolay olanlarla sınırlı tutuldu. Tartışmalara temel oluşturan makalelere öncelik verildi. İlgili görülen en son yayınlardan bir seçki oluşturulmaya çalışıldı. Konuya ilgi duyanların dipnotları ve kaynakları izlemeleri yeterli olacaktır

Çok sayıda antoloji, önemli birçok tarihsel ve çağdaş kaynağa kolayca ulaşma olanağı sağlamaktadır; H. Gene

Blocker ve John Bender, *Contemporary Philosophies of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1992; George Dickie, Richard J. Sclafani ve Ronald Roblin, *Aesthetics: A Critical Anthology*, St Martin's Press, New York, 1989; Albert Hofstadler ve Richard Kuhn, *Philosophy of Art and Beauty*, University of Chicago Press, Chicago, 1976; John Hospers, *Introductory Readings in Aesthetics*, Free Press, New York, 1969; Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987; Alex Neill ve Aaron Ridley, *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, McGraw-Hill, New York, 1995; Melvin Rader, *A Modern Book of Aesthetics*, Harcourt, Brace, New York, 1979; Stephen David Ross, *Art and Its Significance*, State University of New York Press, Albany, NY, 1984; ve Dabney Townsend, *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition*, Jones and Bartlett, Boston, 1996.

Estetik terimini ilk kez A. G. Baumgarten, açık ve seçik düşünceye karşıt, duygulara gönderme yapan bir sözcük anlamında kullanmıştır; *Reflections on Poetry*, ilk basımı 1735, University of California Press, Berkeley, 1954.

Güzel sanatların 18. yüzyılda modern bir biçim kazandığı görüşünü Paul Oskar Kristeller ileri sürmüştür; "The Modern System of the Arts", der. Peter Kivy, *Essays on the History of Aesthetics*, University of Rochester Press, Rochester, 1992 içinde. Sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici üçlüsüyle ilgili düzenlemenin dayandığı kaynak; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, Oxford, 1953.

I

Sanatın ve Estetiğin Dili



Başlarken

Güzellik

Güzellik nedir? Boyle bır soruyla estetik ve sanat felsefesi alanına girmekteyiz. Ancak niçin böyle garip bir soru? Güzellik bir nesneyse, bildiğimiz türden bir nesne değil. Kırmızılık ya da ağırlık gibi bir özellikten daha fazla bir şey. Nesnelerde, güzellikte olmayan iki nitelik var. Birincisi, bir nesneyi neyin kırmızı ya da ağır kıldığını söyleyebiliriz. Kırmızıdır, çünkü belirli bir dalga boyundaki ışığı yansıtır. Ağırdır, çünkü belirli bir kütlesi vardır. Işığı yansıtması ve kütlesi, fiziksel yapısının sonucudur. Kimya ve fizik bunları bize öğretebilir ve sonuçta bir nesnenin onu gözleyen normal bir kişiye nasıl görüneceğini, gözleyenin onu nasıl göreceğini kestirebiliriz. İkincisi, bir nesnenin ne zaman

kırmızı ve ağır olduğu konusunda hemen hemen herkes hemfikirdir. Bir anlaşmazlık olduğunda, gözleyen kişi ya da gözlem koşulları incelenerek sorun kolayca çözülür. John renk körüdür, bu nedenle görüşü normal değildir. Mary çok kuvvetlidir, dolayısıyla başkalarına ağır gelen nesneler ona hafif gelir. Ya da ışık azdır. Ay'daki yer çekimi güçlü değildir. Belirli özelliklere ilişkin gözlemlerimiz, nesnelerin içinde bulundukları koşullara bağlıdır. 'Kırmızılık nedir?' gibi bir soru sormayız, onu yalnızca görürüz, varlığı açıktır. Kırmızılık, kırmızı olarak görülen nesnelerin ortak adıdır.

Güzellik de böyle bir özellik gibi görünüyor. "Gökyüzü kırmızı ve güzeldir" deriz. Ancak diğer özellikler için yaptığımız açıklamayı güzellik için yapamayız. Güzelliğin fiziği ya da kimyası yoktur ve ayrıca bu konuda anlaşmazlıklar söz konusudur. Yine de bazı nesnelerin güzel, bazılarının güzel olmadığını söyler dururuz. Bu nedenle 'Güzellik nedir?' sorusu 'Kırmızılık nedir?' sorusundan farklılık gösterir.

Bazı nesneleri güzel bulduğumuz, bazılarını bulmadığımız bir olgu ise, o halde ne demek istediğimizi açıklamalıyız. Biliyor gibi görünüyoruz. Günbatımı bazen güzeldir. Bazen de sıradan. Bazı şiirler güzel, diğerleri tam anlamıyla felakettir. Bir trafik kazasında parçalanmış bedenlere, kanlı görüntülere güzel demeyiz. Başka birçoğu da kişisel seçim sorunu olur (Bu türden yargılar ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır).

'Kırmızılık nedir?' sorusunda olduğu gibi, göstereceğimiz nedenler durumu daha belirsiz kılacaksa, pek neden gösterme gereği duymayız. 'Otomobil kırmızıdır' derken bunu gerekçelendirebiliriz ancak gerek duymayız. Sonuçta 'Kırmızı derken ne demek istiyorsun?' sorusu anlamsız bir sorudur. Güzellik konusunda da benzer sorunlar söz konusudur, ancak yargılarımızdan rahatsız olmuyoruz. Bu

durumda sorunun anlamsız görünmesi anlamsızlaşıyor.

Bir çözüm, soruyu göz ardı etmektir. Güzellikten söz etmemizin yalnızca bir konuşma biçimi olduğunu, tıpkı bir özellik gibi göründüğünü kabullenebiliriz. Buna göre, bir şeye güzel derken aslında yapılan ona övgü düzmektir. 'Görünüşü hoşuma gidiyor' der gibi. 'Güzellik' ve 'güzel' sözcüklerini içeren tümcelerimizin çoğu bu şekilde açıklanabilir görülüyor. 'Günbatımı güzeldir' önermesi onun görünüşü hoşuma gidiyor demenin bir başka yoludur. Başkası benimle aynı kanıda değilse, bunun nedeni benzer düşünceleri paylaşmaması değil, bu konuda farklı duyguları olmasındandır. 'Günbatımı güzeldir' ve 'Günbatımı güzel değildir' önermeleri birbiriyle çelişik değildir (gerçekten her ikisi de doğru olabilir),[1] çünkü farklı kişilerin sözleridir. "Günbatımından hoşlanıyorum" önermesinin "Günbatımından hoşlanmıyorum" önermesiyle çelişmesi ancak ve ancak aynı anda aynı kişi tarafından söylenmişse söz konusudur. Bu durum, neden göstermeye çok farklı bir işlev yükler. Bir şeyden hoşlanıp hoşlanmamamın nedenleri nesneden çok kendimle ilgilidir. Uygun düşecek nedenler, 'Şunu güzel kılan nedir?' sorusu yerine 'Bundan niçin hoşlanıyorsun?' sorusuna yanıt olmak durumundadır. 'Niçin' sorusunu çoğu kez 'hoşlanıyorum işte' diyerek yanıtlamak yeterli olur. Birçok durumda, yapılan seçimler kişinin kendi psikolojisini yansıtır.

Bu çözümün tüm durumlar için geçerli olmadığına birkaç örnek gösterilebilir. İlkin bazı anlaşmazlıklarımız

---

1 Önermelerin tutarsız olduklarının en iyi göstergesi çelişkilerdir. İki önerme, birinin doğruluğu diğerinin yanlışlığını içeriyorsa çelişiktir. Günlük yaşamımızda tutarsızlığa büyük bir hoşgörü gösteririz. Bazen istemeden ve işimize geldiği için çelişik savlarda bulunur, bunlara inanırız. (*Alice Harikalar Dünyasında*'ki Kar Kraliçesi, Alice'e şöyle der; bazen kahvaltıdan önce olanaksız altı şeyin var olduğunu düşünürüm, niçin?) Ancak bilerek çelişik bir ifade kullanmak ussal düşünmekten vazgeçmek demektir. Bu yapılabilir ama karşılığında bizi bekleyen usdışıcılıktır.

öyle kolayca göz ardı edilecek türden değildir Bu kitabın kapağındaki resimden hoşlanmıyorum ama sanırım güzel bir resim. Sen böyle düşünmeyebilirsin ama zaten sevdiklerimiz ve sevmediklerimizle ilgili daha birçok konuda da farklı düşünmekteyiz. Güzel olan şeyler hakkında görüşlerimiz farklı. Ama bu, dünyanın sonu değil. Benimle aynı görüşte olmasan da seni hâlâ değerli bir insan olarak görebilirim. Ancak güzellikle ilgili yargılarına güvenmem. Ve sanırım bu konuda yeteneğin yok ya da başkalarında var olan içgörüden yoksunsun.

İkinci olarak, 'güzellik' yalnızca bir tercih sorunuysa, bu durumda konuşmayı sürdürmek anlamsızlaşır. Demek ki güzelliğin dili, dilsel bir hata olarak ortaya çıkmış. Bir zamanlar insanlar güzellik denen bir şeye ya da onları güzel kılan bazı özelliklerin varlığına inanıyorlardı. Bu insanlar 'günbatımı güzeldir' derken bir şeye gönderme yapmaya çalışmaktaydılar. Ancak duygularını dile getirmekten başka bir şey ellerinden gelmiyordu. Bir kez bir hata yapıldığında artık bunu sürdürmek pek akıllıca bir davranış gibi görünmüyor. Eskiden insanlar hayaletlere inanır, bunlara gönderme yaparlardı. Ama hayalet diye bir şey yok ve bu insanlar da aslında, bazı durumlar karşısında korkularını dışavuruyorlardı. Hayalet inancı ortadan kalkınca, inanır göründüğümüz kurmacalar dışında artık onlardan söz etmeyiz. Ancak güzellik konusunda konuşmayı sona erdirme gereği duymuyorum. Kanımca güzellik konusunda salt benim onayımdan daha fazla bir şey söz konusu. Yanılabilirim ama henüz yanılgımı kabullenmeye hazır değilim.

Belki de 'güzellik' teriminin kullanımına bir kısıtlama getirmeliyiz. Terimlerin, birçok düşünceyi çağrıştıran karmaşık bir yapıları vardır. Örneğin 'yerçekimi' dediğimizde, bu terim cisimler arasındaki etkileşimi inceleyen fizik kavramlarının temel terimidir. Yerçekimi diye bir nesne bulma beklentisi dilsel bir hata olur. Yerçekimi gibi bir nesne

yoktur. Ama yine de yeterince alışkın olduğumuz bir görüngüdür. Kavramın dilimizde nasıl yer alacağını bize söyleyen fizik bilimidir. Bu terimi eğretilemeli olarak kullansak bile -sözgelimi, "mizah anlayışı ciddiyetiyle bağdaşmadı"- buradaki eğretileme*, cisimlerin çekimi ve ağırlık düşüncelerine dayanır. "Önemli konulara yeterli ciddiyeti göstermiyor" gibi bir şey kastetmekteyiz. 'Güzellik' teriminin bazı kullanımları da bu duruma benziyor. Kuramlara bağlı olan bu kullanımlar, kuramlardan vazgeçtiğimiz zaman bir yana atılmak zorunda kalırlar.

Bunların yerini nelerin aldığı konusunda bazı ipuçları bulmak olası. Tüm sanatın güzel olması gerektiği anlayışını kabullenmemiz şimdi eskiye oranla daha zordur. Soyut resimler güzel midir? Bu, biraz yanlış bir anlatım gibi görünüyor. Hamlet'in "ne müthiş bir sanat yapıtıdır insan" sözü güzel midir?[2] Düşünceyi ateşleyen, önemli, meydan okuyan, rahatsız edici bir söz, ama güzel mi? Basit anlamıyla güzel değil. Belki de bu nedenle, güzelliği, sanatçının sanat yapıtları yoluyla yarattığı düşüncesi, yalnızca bir sanat kuramının görüşüydü. Sanata farklı açılardan yaklaşırken 'güzellik' terimini öyle fazla kullanmayacağız. Bu kitabın kapağındaki resim gibi bazı sanat yapıtları, hâlâ güzel olarak nitelendirilebilir, ancak başka sanat yapıtları için başka terimler kullanılacaktır. 'Güzellik' terimi diğer terimler gibi bir terimdir ve bugün için kesinlikle en önemlisi değildir. Kırmızılık gibi, bazı nesnelerde bulunan, bazılarında yer almayan bir özellik olduğunu pek düşünmüyoruz.

Bazı kuramlarda güzellik, tarihsel olarak önemli bir işleve sahipti. Şimdi bir kuramın güzelliği nasıl ele aldığını bir uygulamayla göstermeye çalışalım. Yani bir düşünce

---

* İngilizce'de *gravity* (yerçekimi) sözcüğünün anlamları arasında 'ciddiyet', 'vakur' da vardır (ç.n.).

2 Hamlet'in konuşmasıyla ilgili olarak eklere bakınız.

deneyi yapalım. 'Güzellik' teriminin estetik kullanımına açıklama getirdiğini düşündüğümüz bir kuram düşleyelim. Çeşitli güzellik kuramlarından örnekler alalım. Bu deneyi tamamladığımızda, inandırıcı bulmasak da, bir kuram örneğine sahip olacağız.

Tüm parçaları tek bir ruh tarafından denetlenen ve bir makineden çok organizmaya benzeyen bir evren tasarlayalım. Böyle bir evren tek bir bütün; tüm parçaları birbiriyle uyumlu bir ilişki içinde, birbirine bağlı bir yapıdır. Bu uyumlu ilişki bozulduğunda, düzensiz ve karmaşık bir yapı ortaya çıkar. Bunun çirkin olduğunu söyleyebiliriz. Her parçasının yerli yerinde, birbiriyle uyumlu bir ilişki içinde bulunduğu bir yapının ise güzel olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda güzellik, düzenin ve kurulan ilişkinin evrenbilimsel ya da metafizik bir ilkesi olur. "Tanrı'nın cennetinde ve dünyada her şey yerli yerinde". Böyle kuramlarda güzelliğin yalnızca tek tek nesnelerin değil, aynı zamanda daha büyük bütünün de bir özelliği olduğu düşünülebilir. Bu yönüyle güzellik, yalnızca tek bir düzenin tam ve en iyi olduğu anlamına gelir. Tekil nesnelerin küçük güzellikleri ise bu büyük güzelliği yansıtan çok küçük birimlerdir.

Buna metafizik bir güzellik kuramı diyebiliriz. Metafizikten söz edildiğinde, kuramın her şeyi daha geniş bir bağlama yerleştirmeye çalışması kastedilir. Metafizik bir kuram yalnızca tek tek nesnelere (bu çiçek) ve türlere (nergis) değil, bunların var olan ya da olabilecek olan diğer tüm türlerle ilişkisine de açıklama getirir. Bu betimlediğimiz metafizik kuram, güzelliği bütünün önemli özelliklerinden biri olarak görür. 'Güzellik' salt betimleyici bir terim olmanın ötesinde, var olanın ulaşacağı en son aşamanın da bir betimi olmalıdır. Güzellik, doğruluk, erdem ya da iyilik düzenli bir gerçekliğin içsel özellikleridir. Bunlar yoksa, bütün de yoktur.

Şimdi bunun güzellik konusunda nasıl uygulandığına

bakalım. Bu anlayışa göre müzik, en önemli sanat türü olmalıdır. Müzik, seslerin düzenliliğinden ve uyumundan oluşur. Uyum yoksa düzen de olmaz.[3] Düzenli ses uyumu, belirli sesler arasındaki matematiksel ilişkide bulunur. Bu ilişkilerin yalnızca duyduğumuz seslerde değil, aynı zamanda evreni oluşturan tüm cisimler arasındaki benzer matematiksel ilişkilerde de var olduğuna inanılır. Klasik filozoflar bu matematiksel ilişkileri kavramaya büyük önem vermiştir. Bu nedenle, 'uyum' terimi tek tek müzik yapıtlarını betimlerken kullanıldığı gibi, düzenli matematiksel ilişkilerde betimlenebilen özellikler için de kullanılır. Bu ise hemen hemen her şey demektir. Sözgelimi, kurelerin müziğinden söz edebiliriz. O halde uyum, güzelliğin temel bir özelliğidir. Uyumlu olan güzeldir. Uyumdan yoksun olan da çirkin. 'Güzellik', evrendeki düzen ve uyumun sergilendiği genel bir terim olmaktadır.

Müzikle başlamışken, diğer sanat dallarını da ele alabiliriz. Öykü ve şiir de düzen ve uyuma dayanır. Öyküler anlatılırken, şiirler okunurken bu açıkça görülür. Sözel edebiyat büyük ölçüde seslere, kalıplara ve yinelemelere bağlıdır. Resim de düzenli ilişkilere dayanır. Bazı renkler birbirleriyle uyumlu olurken, bazıları uygun düşmez. Bir nesnenin resmi, o nesneyi oluşturan parçalar arasındaki düzenli ilişkinin yeniden üretilmesidir. Dans düzenli devinimdir. Mimari düzenli bina yapımıdır. Bir kez daha söylersek, matematik, parçalar arasındaki uygun ilişkiyi belirleyerek, binanın hem sağlam olmasını hem de göze güzel görünmesini sağlar. Uyumu matematiksel düzenle, güzelliği de uyumlu yapıyla ilişkilendirerek, tüm sanat türlerini bu temel muzik paradigması altında bir araya getirebiliriz.

Bu kavrama göre evren, bir bütün olarak temelde gü-

3 Kuşkusuz bu tam olarak doğru değildir. Çağdaş müzik, düzenini uyumun ve ritmin dışında başka kaynaklardan alabilir. Burada sözettiğim klasik müziktir.

zel olduğundan, sanattaki güzelden doğadaki güzele geçmek kolay olur. Doğal güzellik, yapay bir oluşumdan çok doğadaki düzenliliğin bir sonucu olarak ortaya çıkan uyumlu bir düzendir. Bu kavramın uygulaması, doğanın düzenli olmasına bağlıdır Evren, düzenden yoksun, rastlantısal bir bütün olarak düşünülürse bu kuram işlemez hale gelir. Doğanın kendisinin uyumlu olması, sanatın doğayı işlemesini olanaklı kılar.

Bu yalnızca bir örnektir. Güzelliği, evrendeki düzenin içsel bir parçası olarak gören, güzellik, iyilik gibi soyut terimleri gerçek özler olarak ele alan metafizik, kaynağını Platon'un (MÖ 427-347) yapıtlarında bulur. Sokrates (MÖ 469-399) usçu batı felsefesinin ilk filozofu olarak görülebilir. Ancak Sokrates'in yazılı hiçbir yapıtı yoktur. Sokrates'in konuşturulduğu diyaloglar, onun ardıllarının, özellikle Platon'un yapıtlarıdır ve batı felsefesinin temel dayanaklarını oluşturmaktadır. Platon'a göre güzellik, doğruluk ve iyilik gibi en yüksek idealar tüm var olanların katıldığı gerçeklik alanıdır. Evrende var olan her şeyin bir ideası ve bu ideaların da bağlı oldukları en yüksek bir idea vardır. Platon'un felsefesindeki güzellikle ilgili görüşler daha sonra özellikle Plotinos (MS 204-70) tarafından benimsenmiş ve işlenmiştir. Bir olan'ın ya da bölünmez bir bütün'ün, gerçekliğin düzenleyici ilkesi olduğunu ileri süren Plotinos, güzelliği, bu bir olan'ın, dünyaya da yansıyan bir ürünü olarak görür. Klasik sanat ve güzellik kuramları Platon ile Plotinos'un bu temel ilkelerine dayanır. Böylece 'güzellik', Rönesans'ı önceleyen çoğu sanat kuramının temel tanımlayıcı terimidir.

Platon ile Plotinos'a dayanan bir güzellik kavramının temel unsurları birçok klasik filozofta gözlenebilir ve hâlâ büyük bir ilgi görmektedir. Bu sanat kuramlarında 'güzelliğin' niçin temel bir terim olduğu, böylece, açıklamasını bulur. Güzellikle ilgili sorularımıza bir çözüm olabilmesi an-

cak ve ancak organık, bütünsel bir evren yapısına ve buradaki matematiksel ilişkilerin metafizik içermelerine inanabiliyorsak olasıdır. Bilimin 17. ve 18. yüzyıllarda gösterdiği başarılar, matematiksel ilişkilerin süregelen kullanımına olanak tamdı ama bunu farklı bir paradigmaya oturttu. Evreni bir tür makine olarak gördü. Bir makine de yalnızca ortaya koyabildikleriyle vardır. Salt düzen için düzen, gerçekleştirilecek amaçlar yanında ikincil kalır ve bu amaçlar farklı açıklamaları gerektirir. Var olanı betimlerken cismin yerini makine eğretilemesi alırsa, 'güzellik' terimi de önemi açısından zayıflar. Bir amacı olmayan makine güzel görünmez, yararsız görünür. Gerçi bu da bir başka öykü.

Yapmaya çalıştığımız düşünce deneyi, metafizik bir sistemde güzelliğin nasıl kullanıldığını, nasıl görüldüğünü ve sistemin dayandığı inançtan nasıl destek bulduğunu örneklendirir. Bu deneyin bize öğrettiği şey, estetik dili kullanış biçimimizin benimsediğimiz inanç ve kuram çerçevesine bağlı olduğudur. Bu inanç ve kuram değiştiğinde dilimiz de bununla birlikte değişmek durumundadır. Değişim olmadığında 'güzellik' gibi terimlerin kullanılması bazı bağlamlarda garip kaçar. 'Güzellik nedir?' sorusundaki tuhaflık, dünyaya ilişkin inançlarımızdaki değişime karşın aynı kullanımı sürdürmemizden kaynaklanıyor. Dil yanılgısına düşmek istemiyorsak, terimlerin neyi imledikleri konusunda dikkatli olmalıyız.

Beğeni

Sanat ve estetik üzerine yaptığımız gezintiyi şimdi farklı bir araçla sürdürelim. Güzellik konusundaki sorunlarımızın temel nedeni, 'güzelliğin' ana kuramsal terim olduğu bir dünya algısına inanmakta güçlük çekmemizdir. Bunun niçin böyle olduğunu sorabiliriz. 'Güzellik' sözcüğünü kullanmamızı sınırlandıran nedir? Sorunun bu boyutu, her bi-

rimizin kendimizi güzellik konusunda yetkin bir yargıç gibi görmemizden kaynaklanır. Birçok konuda uzman olan kişilere danışmaya hazırızdır. Sorunların çözümünü, ilgili konularda bilgili insanlardan bekleriz. Bir kuyumcu, yüzüğümün elmas değil de zirkonyum olduğunu söylediğinde, "Bana öyle görünüyor ama galiba kuyumcu haklı" diye düşünürüm. Eleştirmenlerin bana güzel dediği bir şeye katılma olasılığım daha azdır. Bana güzel geliyorsa tamamdır. Kendi yargım benim için yeterlidir. Bazı yargılar kendi duygularımıza, bazıları da olguları nasıl kavradığımıza bağlıdır. Olgusal yargılar yalnızca kişinin kendi algısına bağlı olamaz. Ama nasıl hissettiğim kendi algıma bağlıdır. Kanser olup olmadığım bir olgu sorunu iken, bir yerimin ağrıması nasıl hissettiğimle ilgili bir sorundur.

Güzelliğin dünyayla ilgili bir olgu sorunu olduğu düşüncesi bir yana bırakılırsa, yararlılığı azalır. Duygularımızı daha doğru betimleyen farklı bir estetik dilimiz var. Bu, beğeni dilidir. 'Beğeni' terimini çeşitli biçimlerde kullanırız. Ona, değer yargılarını belirtmek için başvururuz. Bir insanın iyi ya da kötü bir beğenisi olduğunu söyleyerek onun estetik yeteneklerini nitelendiririz. Bir yapıtın iyi ya da kötü bir beğeni ürünü olduğunu söylemek, onun çekici olup olmadığını belirtmek demektir. Bu nedenle 'beğeni' terimi aynı zamanda iyiliğe ya da kötülüğe gönderme yapar. Bu, terimin doğal kullanımı. Sıradan beğeni ayrıca değerleri de içerir. Şeyler iyi ya da kötü tat verir. Beğendiklerimiz konusunda pek yansız olamayız. Bir şeyin tadının az olması iyi tat vermediği anlamına gelmez. Örneğin, suyun tadının olmayışı suya yakışır. İyilik ve kötülük çağrışımları, beğeninin daha temel anlamına göre ikincil kalır.

Beğeni bir duygudur.* Tıpkı koklama, görme, işitme ve dokunma gibi beğeni de zihinsel sistemlerimizin temel bir algılama yoludur. Dünyayı duygularımızla karşılarız.

* Nesnelerden izlenimler alma yetisi (ç.n.).

Duygularımızla yaptığımız algılamanın kesinliğinden aşağı yukarı emin olabilsek de, bu yolla gelen girdileri denetleyemeyiz. Bir şeyin nasıl koktuğu ya da tat verdiği istemli seçimime bağlı değildir. Kırmızı bir otomobil isteyebilirim ama sahip olduğum otomobil siyah ise, istemim bu rengi değiştiremez. Ayrıca hiç kimse benim yerime duygularımı yaşayamaz. Renk körü isem yeşil bir nesne bana kırmızı görünür. Bir başkası onun gerçekten yeşil olduğunu bana söyleyebilir ancak beni inandıramaz. Sanrılar dışında duygularımızı istemimizle denetleyemiyoruz ve başkaları duygularımızı duzeltemiyor. 'Beğeni'yi estetik için yararlı kılan beğeninin bu özellikleridir.

Kendi yargımızla güvendiğimiz fakat algı nesnemizin denetimimiz dışında olduğunu kabullendiğimiz durumlarda, estetik beğeninin daha temel bir anlamı ortaya çıkar. Estetik beğeni bu yönüyle sıradan beğeniye benzer. Estetik beğenim bir nesneye belirli bir tepki verdiğimi söyler; nesne bende bir beğeni oluşturur, ancak bu yalnızca bana özgü bir beğenidir. Bir şeyi beğenmek genellikle beğeni sahibiyle nesne arasında yakın bir ilişki olduğu anlamına gelir. Hem algı hem de çekim söz konusudur. Bezelyeyi seviyorsam diğer sebzeler arasından onu seçebilir ve özelliklerinin ayırdında olurum. Caz müziğini beğenmiyorsam ne dinlerim ne de inceliklerini fark ederim. Estetik boyutunu gözden kaçırırım. Bu salt hoşlanmanın ya da hoşlanmamanın dışında bir şeydir. Hoş olmayan bir şeyi, örneğin acı biberi beğenebilirim. (Tüm seçimlerin bir zevk biçimine indirgenip indirgenemeyeceği konusu, daha sonra ele alacağımız ilginç bir sorudur. Şimdilik 'bir şeyi hoş bulmanın' 'onu beğenmekle' aynı şey olmadığını belirtmekle yetinelim). Beni etkileyen ve kamçılayan soyut sanatı ya da tragedyayı, hoş olup olmadıklarına bakma gereği duymadan beğenebilirim. 'Beğeni', nesnenin denetiminde olan bir şeye bana özgü bir tepkide bulunmak demektir. Komediyi beğenmi-

yorsam, yapılan esprileri kaçırırım. Müziği sevmiyorsam, duyduğum yalnızca gürültü olur. Ama bir şeyi gerçekten beğeniyorsam, onun etkilerini yadsıyamam. Yalnızca si bemolu duyar ya da biçimlerin uyumunu görürüm.

Estetik beğenının ek bır duygu olduğu düşuncesı, sonuçta 'beğeni' teriminin temel bir estetik terim olarak 'güzelliğin' yerine geçmesine yol açtı. 'Beğeni'den çifte bir işlevi yerine getirmesi beklendi. Bu terım, hem doğrudan dokunmakla ortaya çıkan duyu hem de nesnelerin estetik özelliklerine tepki olan ek duyu için kullanıldı. Güzellikten beğeniye dönüşüm, tarihsel bir dönüşümün daha geniş bir parçası olarak düşünülebilir. Kendimize ve dünyaya ilişkin olguları bilgi yeteneğimizin temeli olarak gören evrensel bir zekânın egemenliği, 17. ve 18. yüzyıllarda yerini bireysel duyuya bıraktı. Ampirizm (deneycilik) denilen felsefi ve bilimsel hareket bilgiyi, duyularımızın verdiğiyle ve doğrulayabildiğiyle sınırlandırdı. Dünyaya ilişkin bu yeni düşünme biçimi sonucunda, bilim hızla gelişmiş ve felsefe, doğa bilimlerinin gösterdiği başarıya duyduğu hayranlıkla aynı yolu izlemeye soyunmuştur. John Locke (1632-1704) 17. yüzyılın sonlarında felsefi deneyciliğin temellerini attı. Locke'a göre, tüm bilgi deneyin oluşturduğu düşüncelerden ibarettir. Locke'un deneye dayalı anlayışını Francis Hutcheson (1694-1746) estetikte geliştirdi. Hutcheson eski içsel duyu düşüncesini benimsedi ve bunu sanatın ve ahlakın temeli olarak ele aldı. Hutcheson'un estetik duyu anlayışı diğer filozoflarca da kabul gördü. Beğeni ve yargı kuramları çeşitli biçimlerde ortaya çıkmaya başladı. Rönesans sonrasında sanatçılar daha çok kendi duyu ve yaşantılarını öne çıkarıyorlardı. Görsel sanatlarda perspektif, yazında bir anlatıcının varlığı ve bireysellik giderek artan deneyci etkinin göstergeleri haline geldi. Kendimizi deneyimlerimizle sınırlandırdığımızda, güzelliği de duyularımızla öğrenmek zorunda kalırız. Sonuçta beğeni, güzelliğe ve di-

ğer estetik etkilere açıklama getiren bir duyuydu. Bazı yazarların bir güzellik duyusundan söz edebilmelerinin nedeni de budur.

Beğeninin estetik bir duyu olarak ortaya çıkışının nedenleri tarihsel açıdan belirsizlik gösterir. Görme duyusu daima uygunmuş gibi görünebilir. Aslında bunun en önemli duyu olduğunu düşünürüz. Fakat görme duyusu, görsel biçimlere öncelik verir. Estetik yaşantı, resim ve sahneyle sınırlı değildir. Benzer biçimde işitme duyusu da müziği ve sözel yazını öne çıkarır. Beğeninin böyle öncelikleri yoktur. Yine de beğeniyi yalnızca fiziksel tat almadan ayırmak gerekir. Beğeni kavramı gelişim gösterirken yemek yapma sanatı güzel sanatlara dahil değildi. Rönesans ile başlayan kültürel değişime koşut olarak, müzik, resim, heykel ve yazından oluşan güzel sanatlar, dokumacılık ve metal işleri gibi pratik sanat ve zanaatlardan kuramsal olarak ayrı tutulmuştu. Eğretilemeli anlamıyla beğeni, güzel sanatlarla pratik ve süsleme sanatları arasında ayrım yapılmasına yardımcı olur. Ayrıca beğeni, bir duyuya doğrudan seslenir. Anlama, görme duyusuna eşlik eder. Bir şeyi anladığımızı belirtmek için 'görüyorum' deriz. Estetik yaşantı, bundan daha çok dolaysız bir yaşantı sorunudur. Kuşkusuz bir şiiri, bir resmi, bir müzik parçasını anlamak isterim. Ama bunlarla ilgili duygularım, onları deneyimlemem, entelektüel bir anlamayla sınırlı değildir. Beğenide söz konusu olan, bir şeyi duyusal olarak doğrudan yaşamaktır. Beğeni, düşünme olmadan ortaya çıkar. Beğeninin ortaya çıkması, nesnesiyle doğrudan etkileşim içinde olmasına bağlıdır. Beğeninin bizde oluşturduğu duygu tartışılamaz. Ancak beğeninin kaynağı nesnedir. Tuzun tadı şekerinkinden farklıdır ve düşünme yoluyla onların tadını aynı yapamayız. Bu nedenle, beğeniyi estetik bir algı, estetik bir yargı türü olarak görmek doğal olmuştur.

Temel estetik terimimiz olan 'beğeni'nin yararları, du-

yuya benzerliğinden ve dolaysız oluşundan gelir. Beğeni terimi en iyi, beş duyudan daha fazlasına sahip olduğumuzu kabul eden bir sistemde işler. Bu yüzden beğeninin daha fazla açıklanmaya gereksinimi yok. Algı kuramımız ne olursa olsun, o, estetik algıya da uygulanır. Beğeni, ayrıca yargı unsurunu estetik dilimize de katar. Beğenilerimiz ve estetik arzularımız konusunda pek yansız olamayız. Beğeni, iyi ve kötü tattan kolayca söz edebildiğimiz için, işin içine yargılarımızın girmesine olanak tanır. 18. yüzyılın ortalarına geldiğimizde, 'beğeni' en önemli estetik kavram olarak, büyük ölçüde 'güzelliğin' yerini almış bulunuyordu.

Yine de bu konuda sorunların bulunmadığını söyleyemeyiz. Duyular, çok iyi öğrenmiş olduğumuz fizyolojik araçlarla çalışır. Gözün ve kulağın parçalarını ve nasıl çalıştıklarını biliriz. Dilimizde farklı tat alma noktaları vardır ve bunlar beyin merkezlerindeki sinirleri uyaran kimyasal tepkimeleri denetler. Estetik beğeni içinse böyle bir fizyolojiden söz edilemez. Böyle bir fizyoloji olmadan estetik bir duyumuzun olduğu düşüncesi anlaşılmaz olur. Az sayıda kişi fizyoloji ve estetiği birbirine uyumlu kılmaya çalışıyorsa da çoğu kimse için bu çıkmaz bir yoldur. Bu nedenle 'beğeni', yalnızca bir eğretileme olarak kalır. Kuram oluştururken, eğretilemeler yararlı olur, ancak bunlara fazla dayanmak da yanılgılara yol açar. Fizik, küçük bir güneş sistemi olarak atom eğretilemesini kullandı. Elektronlar, tıpkı gezegenlerin güneş çevresinde dönmeleri gibi bir çekirdek etrafında dönmektedir. Ama fiziğin ilerlemesine yol açan kuantum mekaniği oldu. Atom modeli yalnızca bir model olarak kaldı. Aynı durum beğeni için de geçerlidir. Gerçek anlamıyla bir duyu olmayan estetik duyu, bir modelden daha fazla bir şey değildir.

Eğretilemenin gündeme gelmesiyle birlikte, estetik yargılamayla ilgili sorunlar da ortaya çıktı. Beğeni kavra-

mındaki doğrudanlık ve sorunlardan etkilenmemek gibi özellikler, aynı zamanda beğeninin bir yargı biçimi olmasını da sorunsallaştırır. Oysa biz, estetik kuramlarla ilgili söylediklerimiz sanki doğru ya da yanlış olabilirmiş gibi davranıyoruz. Beğeni yargısı, diğer duyulara dayanan yargılar türünden bir yargıysa, bu durumda onların yaptığı gibi doğru ya da yanlış önermeler ileri sürmelidir. Doğru/yanlış önermeler, bilindiği gibi her iki değeri de alabilir. "Şu ya kırmızıdır ya da değildir" türünden önermeler her zaman doğrudur. Bununla birlikte asla yanlış olmayan önermelerden de söz edebiliriz. Hem 'doğru' hem de 'yanlış' değerler bunlara uygulanır. Bir önerme dünyadaki bir nesneyle ilgiliyse (ampirik bir önermeyse), bu durumda onun doğru olma olasılığı kadar yanlış olma olasılığı da vardır. Normal duyu yargıları bu kurallara uyar. "Gökyüzü mavidir" önermesi ya doğru ya da yanlıştır. Eğer doğruysa, başka hava koşullarında yanlış olabilir. Duyu yargılarımızdan ne denli emin olursak olalım, yanlışlanabilme olasılığı hep vardır. "Acı içindeyim" ya da "Kırmızı bir kumaş parçası görüyorum" gibi duyu yargıları bu koşulları aslında değiştirmez. Böyle yargılar doğrudan algıları bildirir ve nesnenın kendisinden çok algılayan kişiyle ilgilidir. Algılayan kişide böyle bir algı varsa doğru, yoksa yanlıştır.

Beğeniyle ilgili yargıları, doğrudan algı kategorisine koyduğumuz zaman, bu yargıların, üzerinde konuştukları nesnelere ilişkin bir şey söylemeleri de olanaksızlaşır. Bunlar artık algılamanın bildirimleridir. Bunları duyulara dayanan normal yargılar gibi ele alırsak, onlarınkine benzer kanıtlama kurallarına uymaları gerekir. Her iki seçenek de işe yarar görünmüyor. Algılayan kişiyle ilgili bildirimlerde yargı unsuru ortadan kalkar. Bununla birlikte estetik yargılarımızın, bir şeyin iyiliği ya da kötülüğüyle ilgili gerçek yargılar olduğunu düşünürüz genellikle. David Hume'un (1711-76) belirttiği gibi, Ogilby'ın (küçük bir şair) Milton

kadar (İngiliz dilinin büyük şairlerinden biri) iyi olduğunu söylemek, bir tepenin bir dağ olduğunu söylemek denli saçma olur Bu nedenle, en azından bir süre, beğeni yargılarımızı diğer duyu yargıları gibi ele almak istiyoruz.

Beğeni yargılarını diğer duyu yargıları gibi ele almaya çalışırken, bu kez de karşımıza kanıtlama sorunları çıkar. Sorun duyu yargılarımızın yanlışlanamayacağı sorunu değildir. Bu tür yargılar genellikle yanlışlanabilir. Bir sayfaya bakar ve yanlış okurum. Kitaplığımdaki bir kitaba bakar ve rengi konusunda yanılırım. Sorun da tam buradadır. Yanılabilirim ama yanılgılarımı nasıl düzelteceğimi de bilirim. Daha iyi bir ışıkta yeniden bakarım ya da daha fazla dikkat gösteririm. Bazen de ölçerim ya da başka kanıtlama yollarından yararlanırım. Bazı görsel aldanmalardan kaçamam. Ama başka yollarla bunları düzeltebilirim. Peki beğeni yargılarımı nasıl düzelteceğim? Diyelim ki bu kitabın kapağındaki örnek kötü, renkler de yanlış. Bu durumda orijinaliyle bunu denetleyebilirim. Ancak beğeni, algılanan nesneyle ilgilidir. Düzelttiğim şey estetik beğeni yargısı değil, görsel algıdır. Ayrıca, nesnelerin düzeltilebilir yanları konusunda insanlar bir anlaşmaya varsa bile, yine de farklı beğeni yargıları olabilir. Bu yargılar duyusal yargı türünden bir yargıysa, bu durumda beğeniye kanıt olabilecek bir şey olmalıdır. Ama böyle bir kanıt olamaz. Her olgu üzerinde anlaşma sağlasalar ve hemen hemen aynı şeyleri gördüklerini kabul etseler bile, insanların yine de farklı beğenileri olabilir. Öyle görünüyor ki estetik beğeni, düzenli bir duyu-yargısı gibi işlemiyor.

Temel estetik kavramımız olan 'beğeni'yle ilgili sorunların olması, bu kavramın yararlılığını geçersiz kılmaz. Kişinin müzik beğenisinin iyi olduğundan ya da Bach'ın müziğini beğendiğinden söz etmeyi sürdürürüz. Gerçi estetik kuramın temel alacağı beğeni kavramını, yaşantı-düşüncebilgi ilişkisine dayalı daha eski bir felsefe anlayışıyla sınır-

landırdık. Yaşantı konusundaki goruşlerımız karmaşıklaştıkça, basit bir estetik beğeni kuramını kabullenme güçlükleri daha da önem kazandı. Artık yaşantıyı, yaşadığımız bireysel zorlukların basit bır bileşimi olarak görmüyoruz. Örneğin, yaşadığımız deneyimlerin, görmek istediklerimizin ve algılarımıza biçim veren kavram ve paradigmaların bir fonksiyonu olduğunu biliyoruz. Dildeki ince ayrımlara duyarlı olmanın önemi buradan kaynaklanıyor. Genelde insanlardan söz ederken eril sıfatlar kullanıyorsam, erkek dünyasının, insan olmanın paradigması olduğunu örtük olarak ileri sürüyorum demektir. Beğeniyi basit bır duyu olarak aldığımda, bu duyunun algıladığı basit düşünceler ararım. Ancak insanların yalnızca erkeklerden ibaret olmadığı gibi basit düşünceler de bir sanat yapıtına karşılık gelmeyebilir. 'Beğeni' teriminin içerdiği şeylerin ayırdında olmak, estetik kavramlarımızı daha ileri düzeyde incelemenin yolunu açar

Estetik Duygu

Beğeni kavramlarındaki ikiliğin yol açtığı sorunlara basit bır çözüm, estetik kavramların duyu kavramlarına benzer olduğu düşüncesini bir yana bırakıp yalnızca estetik yaşantının duyumsanan yanına odaklanmaktır 19. ve 20. yüzyıllarda hiçbir duyu organıyla ilişkisi bulunmayan içsel duyu düşüncesi doğru olamaz gibi görünüyordu. Bireysel algı psikolojisi estetik yaşantıya farklı bir yaklaşım getirdi Buna göre, önemli olan duygunun kendisidir; bunun dışında kalanlar başka yollarla ele alınabilir. Bu yönde ilk hareket olarak özel bir yaşantı türü seçildi. Düşüncenin özü şudur: Bir şeye tepki verirken yaşadığım duygu, ayrı olarak ele alınmayı gerektirir. Bu duyumsadığım şeydir; hoş bir duygudur ve kendi kendine yeterlidir. Bir başka deyişle, bir diğer arzuyu tatmin etme amacı taşımaz. Don-

durma hoştur, aslında dondurma yeme isteğimi giderir. İstemiyorsam, hoş olan tadını anımsasam bile canım dondurma çekmez. Estetik zevkimin doyuracağı bir başka arzu olmadığı için, estetik anlamda benzer bir doygunluk söz konusu olamaz. Artık yeter diyebileceğim ölçüde opera dinleyebilir, roman okuyabilirim. Ancak o zaman bu yaşantı beni tatmin eder. Böyle bir yaşantının amacı kendi içindedir ve istemediğimizde estetik yaşantı sona erer.

Bu durum, operanın aynı zamanda diğer arzuları doyuramadığı anlamına gelmez Operaya gitmemin çeşitli nedenleri olabilir: Puccini hakkında bilgi sahibi olmak, arkadaşlarımı etkilemek, ailemden uzaklaşmak ve başka birçok neden. Opera yaşantısı tüm bu arzuları doyurabilir. Bilgi sahibi oldum, toplumsal konumum yükseldi, eğlendim vs. 'Yaşantı', aynı anda birçok unsuru içinde barındırabilen karmaşık bir kavramdır. Bu nedenle, filozoflar, estetik yaşantıdan söz ederken, yaşantının diğer yönlerini göz ardı ediyorlar diye suçlanmamalıdır. Bunda bir çelişki yok. Önemli olan, bazı durumlar ve nesnelerin uyandırdığı kendi kendine yeterli duyguyu belirleyebilmek ve salt kendisi için onun zevkini çıkarabilmektir. Estetik yaşantıyı oluşturan şey budur.

Böylesi yaşantılarda, beğenide olduğu gibi bir doğrudanlık var. Bir operayla ilgili duygularım ne olursa olsun, bunlar kesinlikle benim duygularımdır. Başka birinin duyguları farklı olabilir. Bir eleştirmen tenordan hoşlanmayabilir. Operadan zevk almışsam eleştirmenin görüşü estetik yaşantımı etkilemez. Zevk benimdir; nedeni de operadır. Buraya kadar, estetik duygu ile beğeni birbirine uygun düştü. Aralarındaki tek farklılık, estetik duygunun herhangi bir araca ya da kanıta gereksinim duymaması, eleştirel bir yargıyı gerektirmemesidir. Duygu neyse odur ve duygu olarak yeterlidir. 'İyi' ve 'kötü', yargısal anlamda estetik duyguya uygulanmaz. Bir beğeni ölçütüne uygun düşmedi-

ği zaman, kişinin kötü bir beğenisi olduğu söylenebilir. Ancak estetik duygu yalnızca kendinde bir duygudur. Estetik bir duygu, tanımı gereği hoştur (estetik duygunun ölçütlerinden biri hoşnut etmesi ya da zevk vermesidir) ve zevk alıyorsam hiç kimse beni almadığıma inandıramaz. Kötü estetik duygu olmaz ama kötü beğeni olabilir.

Estetik duyguyu diğer duygulardan ayırmak gerekir. Dondurmadan, sevişmekten, takımımın kazanmasından, kardeşimin işinde yükselmesinden zevk alırım. Yaşantımda bana zevk veren şeylerin hepsi estetik değildir. Estetik duyguyu diğer duygulardan ayırmak için, birçok farklı yol önerilmiştir. Şu ana değin bunların bir tanesinden söz edildi; duygunun bir başka arzuyu doyurmaktan çok, amacının kendi içinde olduğu. Immanuel Kant (1724-1804) *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde (1790) ne pratik ne kuramsal olan içsel estetik sezgiyı tanımlar. Bir diğer yol, estetik duyguyu niteliksel açıdan, farklı bir duygu olarak ele almaktır. 19. yüzyılda romantik şair ve eleştirmenler, sanatı diğerlerinden farklı kılan şeyin, böylesi yüksek duygular olduğunu düşünüyorlardı. O halde sorun, estetik duygunun nasıl duyduğunu söyleyebilmektir. Duyguları betimlemenin güç olması burada sorun olabilir. Çünkü dilimiz kamusaldır ve özel duygulara pek yer vermez. Ama yine de aşılamayacak bir sorun değil. A. E. Housman gerçek şiiri sözde şiirden ayırırken, gerçek bir şiir okuduğunda ensesindeki saçların diken diken olduğunu hissettiğini soyler. Belki de estetik duygu, benzer betimlemeleri çağrıştırıyor.

Estetik duygu betimlemelerinin en kapsamlı olanı, onu bir tür sezgi olarak niteler. Kant'ın ardılları bu tutum içinde oldular. Estetik sezgiyle ne demek istenildiğini anlamak güç olabilir. Duygu ifadelerimiz ve duygu dilimiz genelde nesneleri düzenleyen daha geniş bir kavramsal yapıya bağlıdır. Örneğin, korkuyorsam, bu korkum, korkutan, tehlikeli, yıkıcı ve tehdit edici olan ya da olduğu düşünü-

len nesneler sınıfına karşılık gelir. Bir şeyden korkuyorumdur çünkü bu şey, korkutucu türden bir nesnedir; benim ve başkalarının bildiği yaşantı sınıfından olduğu için korkutucudur. Böylece kendimizin ve bizim gibi başkalarının oluşturduğu kavramlardan, birikmiş yaşantılardan hareketle tepkilerimizin ne olacağını çıkarabiliriz. Şiddetli bir dalgaya baktığım zaman gördüğüm şey yalnızca sudan bir duvar değildir; aynı zamanda kütlesini ve gücünü, hidrodinamiğin hesaplayabileceği bir su hareketidir de. Çoğu algı ve yaşantının temelinde böylesi kavramsal ve kuramsal bir yapı yer alır. Yine de doğrudan yaşantının bir tür sezgi olduğu, kavramlara ve kurama bağlı olmadığı ileri sürülür. Kuram ve kavramlar zamansal olmasa da, mantıksal olarak sonradan gelir. Sezgi, yaşantısal ilk izlenimdir; sahip olduğumuz, bilinçaltı etkilerle oluşmuş dünya görüşümüzde yaşantının yer almasıyla eşzamanlı olarak kaybolur. Ama bu yaklaşıma göre bazı durumlar için bu geçerli değildir. O halde, estetik bir duygumuz var. Şiddetli dalganın bana korku salan sudan bir duvar olmasından daha önemli olanı, bunun korkutucu ama büyüleyici yüce bir dalga deneyimi olmasıdır. Yalnızca deneyimin kendisi, suyla ilgili düşüncelerimden bağımsızdır. Böylesi deneyimler doğayla karşılaşmalarımızda ortaya çıkabilir. Sanatçılar resimlerinde, romanlarında ve müziklerinde bunları yakalar. Sanat yapıtları sudan duvarı temsil eder ya da etmez. Hangi yolla olursa olsun, yakalamak durumunda oldukları şey, duygunun ta kendisidir.

Estetik deneyim türlerinden söz ederken işe kullandığımız dille başlamıştık. Güzellik nesnel bir dil onerirken, beğeni daha öznel bir unsuru gündeme getirdi. Hiçbiri doyurucu değildi. Tümüyle dilin dışına çıkmak istemeleri, estetik duyguyla ilgili ileri sürülen savların temel bir sorunudur. Sonunda elimizde kalan, duygu uyandırmaya çalışan betimlemelerdir. Bunlar da betimledikleriyle ilgili olmak

durumundadır. Bu yanlış olmayabilir. Bazı ifadeler söylediklerini, söylerken gerçekleştirir. 'Çık dışarı' diye bağıran bir hakem yalnızca durumu betimlemekle kalmaz, gereğini de yapar. Ama estetik betimlemelerimiz bu biçimde işlemiyor. Belki sanat yapıtları böyledir ancak bu durumda tek sanat felsefesi sanatın kendisi olur. Sanat üzerine konuşmamızı incelemeye aldık ve eğer sanatla ilgili konuşmak için sanatçı olmamız zorunlu olsaydı, yine başladığımız yere dönerdik.

Estetik duygu, sanat ve güzellik deneyimlerimizin diğer deneyim türlerinden farklı olduğu duygusunu verdiği için, ele aldığımız soruna güzel bir çözümdür. Bu deneyimleri, çözümlemenin olumsuz etkilerinden korumak isteriz; incelenmelerine karşı koyuşumuz da bundan. Gerçekten de estetik duyguları çözümlemenin, duyma yeteneğini ortadan kaldıracağı çoğu insanın ortak düşüncesidir. Hissettiklerimiz konusunda çok fazla düşünmenin bunlara zarar vermesinden korkuyoruz. Ancak bu korkuyu biraz kurcalamak gerekir. Çözümleme ve duygu, yaşamlarımızda yer alan çok sınırlı bir zihinsel alanı ele geçirmek için birbirleriyle yarışmazlar. Her ikisi için de yeterli kapasiteye sahibiz. Belki de, aynı anda hem hissedebilir hem de çözümleyebiliriz. Ve hatta, bazı filozofların da düşündüğü gibi, çözümlemenin bir boyutunu bu duygu oluşturuyor olabilir. Sorunumuz, estetik duygunun ne olduğuna açıklık getirmek ve onun biricikliği konusunda ileri sürülen savların desteklenip desteklenmeyeceğini görmektir.

Estetik duygunun biricikliği üzerine öne sürülen güçlü savların pek destek bulmadığı görülüyor. Sorun, estetik duyguyu betimlemenin güç olması ya da bir düşünce geliştirmemek değildir. Fizikte kuantum denklemlerini çözmek güçtür. Ama bu durum denklemleri yanlış kılmıyor. Tüm duyguları betimlemek de güç. Ancak bu sevmediğimiz, nefret etmediğimiz, hayranlık duymadığımız, korkmadığı-

mız anlamına gelmiyor ki. Sorun karmaşıktır. Estetik duygu bir bakıma biricik bir duygudur. Onunla ilgili betimlemeler onu diğer duygulardan ayırabilmelidir. Aksi halde 'estetik duygu' kuramsal bir terim olarak pek yararlı olmaz. Örneğin, operanın niçin estetik duygu uyandırdığı ve sanat olduğu, oysa Fransız mutfağının, hoşlanmama karşın, niçin böyle olmadığını anlayabilmem konusunda bana yardımı dokunmaz. Estetik duygunun biricikliğinin nerede olduğunu açıklama girişimleri, sonunda kişinin farklılığı hissetmesi savında takılıp kalıyor. Bu bir yanıt değil. Soruya soruyla yanıt vermenin pek yararı yok. Canım niçin acıyor diye kendime sorarak bu acının nasıl bir şey olduğunu anlamam olanaksızdır. Estetik duygu konusunda da soruna dönmek olanaksız, çünkü zaten sorunun kendisi böyle bir şey olup olmadığıyla ilgili. Varoluş ya da kimlikle ilgili bir soruya olumlu bir yanıt bulunduğunu varsaymak hiç de mantıklı değil. Süperman'in gerçekten var olup olmadığıyla ilgili bir soru sormanın, onun var olduğu konusunda bir yanıta yararı olmaz. Özel estetik deneyim gibi bir şeyin bulunup bulunmadığını sormam da, yaşadığım deneyimin böyle bir şey olduğunu anlamama yol açmaz. Estetik duyguyu savunan az sayıda filozof, sorunu bu biçimde örtbas etmeyi inandırıcı bulmaktadır. Edward Bullough gibi filozof-psikologlar 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında estetik duyguyu tanımlayıp ona nasıl ulaşılabileceğini belirlemeye çalıştılar. Onlara göre nesneleri estetik olarak deneyimlemek için günlük, pratik kaygılardan, duygulardan sıyrılmak gerekir. Bullough'un ve onu izleyenlerin görüşü öznel nedenlere dayanır; ama bu, salt argüman geliştirmekle olacak bir şey değil. Sorunumuz dilseldi ve yine dilsel bir sorunla karşı karşıyayız. Dinsel ya da mistik türden kişiye özgü olan bir deneyime bir şey yapamayız; kimi estetik duygu savunucuları kendi deneyimlerinin bu türden olduğunu düşünür. Oysa biz daha fazlasını istiyoruz

çünkü aradığımız şey, sanat ve estetik üzerine konuşmayı olanaklı kılacak kamusal bir dil. Estetik duygu, daha eski güzellik ve beğeni dilinin yerini alacaksa, güçlü çözümlemelere olanak verecek bir dile gereksinim var. Böyle bir dilin, önceden oluşturulmuş mantıksal ya da kuramsal ölçütlere uyması, örneğin, bilimsel dile benzemesi gerekmez. Ama salt duygulara seslenen bir dil olmanın da ötesine geçmeli. Buraya değin, estetik duyguyla ilgili savları daha yeterli dilsel bir alana taşıma girişimleri boşa çıktı.

O halde, estetik duygunun 19. ve 20. yüzyıllarda nasıl olup da egemen bir dil haline geldiğini sorgulamak gerekiyor. Bu ise, bu yapıtın yapabileceğinden çok daha ayrıntılı, tarihsel bir incelemenin işidir. Estetik duygu, hem güzelliğin hem de beğeninin bazı önemli unsurlarını içeriyordu ve güzellik de metafizik olarak önemli görülüyordu. Güzellik evrendeki uyumun bir parçası, nesnelerin sonul düzenindeki bir adaletti. Böyle olmakla, dinsel coşkuya yakın bir duyguydu güzellik. Estetik duygu, güzelliği bu yönüyle içerir. 'Güzelliğin', 'beğeniyi' dışlamasının nedeni, beğeninin modern düşüncenin başvurduğu duygulara daha fazla dayanıyor olmasıydı. Beğeni önceleri gerçek bir duyu iken, daha sonra yargıyı ve duygudaki doğrudanlığı birleştirerek bir yarı-duyu oldu. Ama bu unsurların birlikteliğini sürdüremedi. Estetik duygu, kendini yargıya teslim ederken, doğrudanlığını sürdürüyor. Bu nedenle de estetik tarihinde güçlü bir etkiye sahip bulunuyor.

Sonuç

Güzellik, beğeni ve estetik duygu kuramlarının önemli noktalarını da içeren daha farklı seçenekleri sonraki bölümlerde ele alacağız. Şimdilik önemli olan, bu kuramlara karşı geliştirilen düşüncelerde, dilin bütünüyle devre dışı bırakılmamış olmasıdır. Estetiğin temel dili aynı biçimde

varlığını sürdürüyor. Güzellik, bizi nesnelere yöneltir. Estetikte iki tür nesne söz konusudur; doğal nesneler ve yapay nesneler (sanat yapıtları). Özel bir nesnenin estetik alanda kabul görmesine ya da dışlanmasına açıklama getirirken atılacak ilk adım, güzelliktir. Güzellik ayrıca estetiğe, kuramın yolunu açar. Güzelliğin dili, daha geniş kuramsal bir bağlama oturtulmalıdır. Güzelliğin, estetikte temel bir rol oynayıp oynamadığı ve bunu nasıl yaptığı, büyük ölçüde dünyaya ilişkin diğer kuramlara ve bizim dünyayı algılama biçimimize bağlıdır.

Beğeni, dikkatimizi algılayana ve estetik yargılara yöneltir. Estetik, algıya dayanır ve algı da bir algılayanı gerektirir. Estetik yargıları diğer yargılardan farklı kılan şey, yargının algılayana bağlı olmasıdır. Beğeniyle ilgili tüm sorular, karşılaştırma olanağı tanıyacak bir elemanı gerekli kılar.

Son olarak, estetik duygu, estetiğin ana konusu olagelmiştir. Estetik, egemen felselelerin 17. ve 18. yüzyıllarda bireyden bağımsız, kesin, yetkin bilim olarak bilgiyi kuramsallaştırmasıyla ortaya çıktı. İnsansal duyguya yer vermeyen bir anlayışın bıraktığı boşluğu estetik kapatmaya çalıştı. Bilimin ele alamayacağı öznel yaşantı unsurlarına açıklama getirmeyi görev bildi. Estetik, öznel yaşantı unsurlarını sistematik bir bütünlüğe kavuşturamadıysa da, insan deneyimlerinin bir parçası olmayı sürdürüyor.

Estetik Yüklemler

Temel ilgi konumuz estetik yaşantı ve sanat olduğu için, estetik dile şimdi daha yakından bakmaya çalışacağız. 'Güzellik', 'beğeni', 'estetik duygu' gibi terim ve kavramlar birçok kuramı içerir. Bunlara yönelik eleştiriler de birçok kuramı içinde taşır. Daha pratik, sınırlı bir yaklaşım geliştirmek olası. Örneğin, estetik duygu kuramını bütünüyle ele

almak yerine, estetik dilin özel kullanımlarını inceleyebiliriz. Estetik konusuna kuramsal yaklaşımlardan kuşku duyan filozoflar, bu tutuma destek verir. Dil çözümlemeleri 20. yüzyılın ortalarında kavramları ve felsefi sorunları ele almada en doğru yol olarak görüldü. Bu hareketin bazı sonuçları estetik için oldukça önem taşımaktadır

Estetik Betimlemeler ve Eğretilemeler

Estetiğin diline en etkili doğrudan yaklaşım, betimleyici terimlerden yola çıkmaktır. Genellikle, 'X güzeldir' demeyiz. Estetik ya da eleştirel bir betimleme yapacaksak, 'zariftir', 'iyi bestelenmiş', 'dengeli', 'büyüleyici', 'incelikli' gibi sözcükleri ya da estetik bağlamlarda sıkça kullanılan veya kolayca bu bağlamlara uyarlanabilecek sonsuz sayıda sıfatları yeğleriz. Baharda yeşilliklerle kaplı bir alana bakıp, "ne kadar canlı ve taze görünüyor" dediğimde, öncelikle düşündüğüm şey, bunun hayvanlar için iyi bir yiyecek olduğu değildir. 'Taze-canlı görünme'yi, gördüğüm şeyi betimleyen, estetik bir yüklem olarak kullanırım. Bir çiçek bahçesine 'cıvıl cıvıl' dediğimde, çiçeklerin duyguları olduğunu söylemem, bende uyandırdığı duyguyu betimlerim. Marie Louise Elisabeth Vigée Lebrun'un kendi portresine bakıp, ne kadar zarif dediğim zaman, onun giysisine ve duruşuna dolaylı bir gönderme yaparım. Ayrıca 'zarif' teriminin onun bir portre ressamı olarak klasik güzellik biçemini de dile getirdiğini düşünürüm. Tüm bu betimleyici sözcükler estetik yüklemlerdir. 'X, A'dır' gibi bir tümce kalıbıyla dile gelirler; buradaki X, kendine gönderme yapılan nesneyi, A da estetik bakışı ya da duyguyu betimleyen sıfatı simgeler.

X'in bir sanat yapıtı olması gerekmez. Doğal nesneler estetik yüklemler alır. A'nın estetik bir terim olması da zorunlu değildir. Yaygın kullanımı olan 'neşeli', 'mutlu', 'hü-

zünlü', 'korkutucu' gibi birçok terim estetik yüklem olarak kullanılabilir. Estetik yüklemler konusunda ortaya çıkan ilk sorun, yüklemin estetik anlamda kullanıldığının nasıl belirtileceğidir. 'David neşeli' dediğimde, David'in duygusal durumunu dile getiririm ancak burada estetik olan bir şey söz konusu değildir. Öte yandan, Allan Ramsay'ın yaptığı David Hume portresine 'neşeli' dersem, Hume'un duygusal durumuyla değil, portrenin biçemiyle ilgili bir şey söylüyorum demektir. Estetik yüklemleri sıradan kullanımlarından ayırırken, yalnızca dilsel yapıyı dikkate almak işe yaramaz.

Öznenin bir resim, bir sanat yapıtı ya da estetik bir nesne olmasından hareketle, yüklemin estetik bir yüklem olduğunu düşünebilirsiniz. Bu yaklaşım, çözeceğinden daha fazla sorun doğurur. Birçok karşı örnek hemen bulunabilir. Aynı portreyle ilgili olarak, kare biçiminde olduğunu söyleyebilirim. 'Kare' teriminde estetik bir yön bulunmaz. Ayrıca, bir estetik nesne ya da sanat yapıtı kavramına sığınarak, sorunu yalnızca ertelemiş olurum. Öyleyse estetik nesneleri diğer nesnelerden nasıl ayırt edeceğiz? Estetik yüklem alan nesneler estetik olanlardır demek işe yaramaz çünkü bu durumda bir döngüselliğe düşeriz. Bunun yerine, yüklemin nasıl kullanıldığına bakmalıyız.

Bazı estetik yüklemlerin eğretilemeli olduğu açıktır. Eğretileme, bir sözcüğün ya da tümcenin olağan anlamından farklı bir anlamda kullanılmasına olanak verir. 'David neşelidir' tümcesinde 'neşeli' sözcüğü yaygın anlamıyla kullanılmıştır. Betimlediği şey ne olursa olsun sonuçta 'neşeli' olabileceğini bildiğimiz şeyleri betimler. 'Bu resim neşelidir' tümcesi ise bir eğretilemedir. Resimlerin duygusal bir yaşantısı olamayacağı için, burada 'neşeli' sözcüğünün olagandışı bir kullanımının olduğu uyarısı yapılır. Gönderme yapılan nesneyle (David'in duygusal durumu), konuşan (resmin neşeli olduğunu belirten) ve dinleyen (neşeli

bir resmın nasıl bir şey olduğunu duşünmesi beklenen) yer değiştirmektedir. Eğretilemede bu özel kullanım dayatılamaz. Dinleyicinin bu özel anlamı doğrudan bilmesi beklenmez (Neşeli olmanın ne anlama geldiğini hepimiz biliriz). 'David neşelidir' demek onu yalnızca neşeli insanlar sınıfına yerleştirir. Konuşmacı, nesneyi bu biçimde düşünmeye çalışarak, bir anlamda meydan okumakta ya da dayatma yapmaktadır. Sonuç her zaman tam olarak konuşmacının ya da dinleyenin düşündüğü gibi olmasa da, eğretileme, amaçlanan şeyi, olağan kullanımdan daha iyi gerçekleştirebilir. Var olan terimler yoluyla estetik bir algıya ulaşacaksak, böylesi bir dilsel işbirliği gerekli olur.

Gerçi tüm eğretilemeler estetik değil. Atomu küçük bir güneş sistemi olarak betimlediğimde, yaptığım şey bir eğretilemedir, ancak atomun estetik bir nesne olduğunu düşünmem. Ayrıca estetik nesneler bütünüyle eğretileme değildir. 'Neşeli' terimi, duygusal bir durumun olağan betimlemesi iken, 'zarif' teriminin olağan kullanımı eğretileme olabilir. ('Zarif' terimi, tanrıbilimsel ve aristokratik anlamları da kapsamına alıp uzun bir eğretileme sureci sonunda bugünkü anlamını ve kullanımını kazanmış olabilir. Bizi ilgilendiren terimin tarihçesi değil, şimdiki anlamıdır). Bu nedenle, bir sıfatın eğretileme olarak kullanılması, onun estetik olduğu anlamına gelmez.

Yine de eğretilemeler, estetik yüklemler konusunda bize önemli ipuçları verir. Bir eğretilemeyi anlamak için, betimlenen şeye gönderme yapılması, konuşanın ve dinleyenin bununla bağlantısının kurulması gerekir. Estetik yüklem konuşanı da dinleyeni de benzer biçimde işin içine katar. Görmediğimiz bir resmin neşe dolu olduğunun söylenmesi bize pek anlamlı gelmez. Resmin kare olduğu söylenirse, ne demek istendiğini anlamak için, resmin kendisine bakma gereği duymayız. Kare olmanın nasıl bir şey olduğu, kare olan bir şeyi görmesek de tanımlanabilir. Este-

tik 'neşelilik' ise böyle değil. 'Neşeli' dediğimiz bir resmin, neşeli dediğimiz nesneler sınıfına ait olduğunu, bu nedenle de kasvetli ve karanlık olmadığını düşünebiliriz. Ancak resme kendimiz bakmadıkça, onunla ilgili olumlu ve özel hiçbir şey söyleyemeyiz. Resmi görmüş olan kişinin, onun neşeli olduğunu söylemesi benim için yeterli olmaz. Ne demek istediğini anlayabilmem için resmi görmem gerekir. Bu nedenle, yüklemlerin estetik anlamda kullanılması, işin içinde olmayı ve doğrudan anlamayı zorunlu kılar. Estetik yüklemler için gerekli olan bu durum, eğretilemeleri anlamanın da yoludur. Daha çok estetik bağlamlarda kullanılan 'zarif' gibi yüklemler karşısında yapmamız gereken tek şey, eğretilemelerin gerektirdiği anlama sürecine benzer bir süreci yinelemektir

Estetik Dil Kullanımları

Eğer eğretilemenin nasıl çalıştığını açık bir biçimde anladıysak, ele aldığımız sorunu kavramamız daha kolay olacaktır. Eğretilemeleri yalnızca estetik yüklemler aracılığıyla anlıyor olabiliriz. Bu durumda, estetik yüklemlere daha yakından bakmalıyız. Estetik yüklemleri tipik kullanma biçimiyle ilgili çeşitli özellikleri gözlemleyebiliriz. Birincisi, estetik yüklemlerden, yüklemin dile getirdiği olguya dayalı çıkarımlar yapmamıza olanak tanımasını beklemeyiz. Çıkarımda bulunmak genellikle bilinçsizce yapılan normal bir süreçtir. Varsayalım ki birisi, Fran neşelidir, demiş olsun. Doğal olarak Fran'in iyi bir ruh halinde olduğu, son zamanlarında başına kötü bir şey gelmediği, Fran'le konuştuğumda sert tepki vermeyeceği vb. gibi davranışsal, duygusal sonuçları çıkarabiliriz. Ayrıca neşeli olmak, neşeli bir insanın, diğer neşeli insanlar gibi benzer bir ruh halinde olduğu anlamına da gelir. Kendi neşeli anlarımı anımsayarak, Fran'in duygusal durumunu anlayabilirim. Genelde

Fran'in neşesi benim ve başkalarının neşesine benzer olacaktır. Tıpkı bir resmin 30 santimlik kare biçiminde olduğu bana söylendiğinde, bunun nasıl bir şey olduğunu anlamam için, resmi inceleme gereği duymamam gibi, Fran'in neşeli olduğu söylendiğinde de onun ruh halini incelemem gerekmez. Kendi neşeli yaşantılarım bunu anlamam için yeterlidir.

Böyle anlamlarla yüklü 'neşeli' terimini, herhangi bir estetik kullanımla karşılaştıralım. Edward Hopper'in bir resminin kasvetli olduğu söylenirse, mutlu olmadığını anlarım. Ama resmin kendini görmeden resmin kasvetli olmasının ne demek olduğunu bilemem. Gerçi iyi bir betimleme yapıldığında bu anlamı yakalayabilmem olasıdır. Genellikle, estetik dilden fazla çıkarım yapamayız. Bazı olumsuz çıkarımlar yapılabilir. Örneğin zarif bir resimde kalın çizgilerin kullanılmadığını düşünebiliriz. Ancak olumsuz çıkarımların bize pek yararı olmaz. Bir şeyin kare biçiminde olmasına bakarak, onun daire ya da altıgen olmadığını çıkarabilirim; bunu yaparken, kare ve altıgen olmanın nasıl bir şey olduğunu bilmeme gerek yoktur. Bir nesneyi incelemeden, yalnızca estetik bir yüklemle betimlendiğini bilmek, nesnenin neye benzediğini bana göstermez.

Olumlu yönde yapılacak çıkarımlar da işe yaramaz. Sözgelimi, bir resmin, sırıtan iki palyaço ile ilgili olduğunu biliyorum. Resmin neşeli olduğunu çıkarabilir miyim? Sanırım hayır. Bu bütünüyle, sırıtan palyaçoların nasıl resmedildiğine bağlıdır. Siyah ve gri gölgelerin hâkim olduğu bir resim kasvetli midir? Öyle olması zorunlu değil. Bu bütünüyle neyle ilgili olduğuna ve nasıl sunulduğuna bağlı. 'Neşeli' terimi temsili olmayan resimlere uygulanır. Kuşkusuz neşeli bir resim kasvetli olamaz. Bir estetik yüklem diğeriyle çelişemez. Öte yandan, estetik dışı özellikler bir resmi neşeli ya da kasvetli kılmaya yeterli değildir. Bu tam olarak resmin nasıl sunulduğuna bağlıdır. Bu da bizi este-

tik-dışı özelliklerle estetik yüklemlerin doğru uygulaması arasında güvenli bir ilişkinin bulunmadığı sonucuna götürür. Estetik-dışı özellikler, estetik bir yüklemin kullanılacağı güvencesini vermez. Aksine, estetik bir yüklemin kullanıldığını biliyorsak, betimlenen nesnede, estetik dışı bir özelliğin bulunduğundan emin olamayız.

Bazı filozofların, estetik yüklemlerin, uygulama kurallarından bağımsız işlediklerini düşünmelerinin nedeni budur. Estetik yüklemler kural bağımlı değillerdir. Kuralların dil uygulaması üzerindeki egemenliği iki biçimde işler. Birincisi, nesnelerin tam olarak ne olduklarını ve ne olmadıklarını bildiren kesin ölçütler olarak işlev görürler. Geometrik biçimler böyledir. Eşit uzaklıkta dört dik açısı olan ve dört doğru çizgiyle çevrilmiş nesne 'kare'dir. Böylesine kesin, kural bağımlı, kullanımı sınırlandırılan bir dil az bulunur. Daha yaygın olan kural bağımlı bir dil biçimi de temel kullanımlar arasında belirsizliklere olanak tanır. Bir şeye oyun demek ya da birinin kel olduğunu söylemek bu konuda yaygın örnekleri oluşturur. Paylaştıkları ortak bir özellik olmasa da tüm oyun türlerine oyun deriz. Hiç saçı olmayana da, biraz saçı olana da kel deriz. Durum belirsizlik gösteriyorsa terimi kullanmayız. Böyle bir uygulama tüm sıfatlarda daha esnek olarak kullanılır. 'Gökyüzü mavidir' önermesini mavinin birçok tonu için kullanır, gökyüzünün kızıl renkleri için kullanmayız. Düşünsel bir çerçeveyi temele alıp, çevresinde bulunanları da onunla ilişkilendirerek, temel terimi bu durumlar için rahatça uygularız. Örneklerin esnek anlamında kurallar vardır ama tanımlamalar yoktur.

Öyle görülüyor ki, estetik yüklemler, daha esnek olan bu kuralları bile umursamıyor. Milton'un *L'Allegro*'su neşeliliğin şiirde güzel bir örneğini oluşturur ve şöyle başlar, "Böylece karasevda hiç sevmedi". Ogden Nash'ın komik bir şiiri de neşelidir, ama aralarında ortak olan tek şey en

genel özellikleri paylaşıyor olmalarıdır. Hiçbiri diğerinden daha komik değildir. (Milton'un şiiri şiirsel olarak daha önemlidir, bu ayrı bir sorun). Öte yandan, öylesine belirlemeler yapma yanlışına da düşmek istemeyiz. Estetik betimlemeler yanlış olabilir. Betimlemelerimize kanıtlar önermiyor değiliz. Wyatt'ın *Kim Avlanmak İster* sonesi konusunda yaptığım betimleme uygun bulunmuyorsa, şiirin devindiğini söylememe yol açan nedenleri tam olarak gösterebilirim. Ama bunu bir başka şiire genelleyemem. O halde, estetik yüklemlerle ilgili olarak tek söyleyebileceğim, her bir duruma kendimizin bakması ve görmesi gerektiğidir. Bazı uygulamalar böyle bir incelemeye uygun düşer, bazıları düşmez. Böylece 'uygun olan' ve 'uygun olmayan'ı belirlemek söz konusudur. Ama her durumun kendine özgü bir incelenme biçimi var. Yeniden beğeni konusuna dönüyoruz. Estetik yeteneği olanlar, estetik terimler kullanır, diğerleri 'evet, anlıyorum' der. Estetik yetenekten yoksun olanlar ise hem başkalarıyla anlaşmazlığa düşer hem de estetik terimleri kullanırken tutarsızlık gösterirler.

Estetik yüklemlerin gerçekten neler olduğunu hâlâ bilmiyoruz. Tartışmaların, kurallardan çok, zaman ve uygulamayla sonuca bağlandığı, bir tür deneme-yanılma yöntemine dayanıyoruz. Yeterli bir çoğunluk görüş birliği içindeyse, yapılan uygulama uzun süre varlığını sürdürür. *Hamlet* psikolojik açıdan etkileyicidir. Bu apaçık gerçeğe kim katılmaz? Ama bir zamanlar *Hamlet* eleştiri konusu da olmuştu. Estetik yüklemler, yine de, bir çoğunluğa seslenmekten daha fazlasını amaçlar. Estetik yüklemler temsilin ve içgörünün eleştirel olarak çözümlenmesiyle doğrulanacak, bireysel yargılardır. Sonuçta biricik deney, 'evet, anlıyorum' dur

İki sorunla karşı karşıyayız. Birincisi, estetik yüklemler inandırıcı bir hitabeti gerektiriyorsa, bu durumda dai-

ma değişiklik olasılıkları olacaktır. Bir şeyi neyin estetik kıldığını anlamamıza yardımcı olacak dilsel kullanımlar ya da uzlaşmalar aramak için yola çıkmıştık. Şimdi ise bu kullanımın iknayı gerektirdiğini anlamış görünüyoruz. Ama iknada, estetik olan hiçbir şey yoktur. Bu durumda da, estetik yüklemler hâlâ diğerlerinden ayırt edilemez. İkincisi, yaptığımız inceleme 'bak ve gör'e dönüştü. Bu ise daha önce beğeniyle ilgili olarak ileri sürülmüş savdan başka bir şey değil. Gören bir duyumuz olmalı. Duyu kuramlarının beğeni konusundaki tüm sorunları böylece yeniden gündemde.

Estetik yüklemleri çözümleme eleştirel bir kuramla ilişkilendirilirse, bakıp da görmemek gibi bir durumla karşı karşıya kalmaz, gelişmenin yolunu açarız. Ama o zaman da bir paradoks ortaya çıkar. Kısacası, estetik yüklemleri kurallara ya da düzenli bir kullanıma sokma girişimlerinin tümü dirençle karşılaşmaktadır. Estetik yüklemler ancak eleştirel sunumların öznesi olduklarında anlamlı olarak kullanılabilir. Estetik yargının öznelliği, eleştirel ikna gereksinimini karşılamaktadır. Bazı kanıtlara dayanan eleştirmenler, kendi görüşlerini dışavurarak, başkalarının da bunları paylaşmasını ister. Yalnızca düşüncelerin ifade edilmesi yeterli değildir. Bir eleştirmen, görüşlerini temellendirebilmelidir. Ancak estetik görüşler bütünüyle bize aittir. Başka birinin görüşünü benimseme gereği duymayız. Neden gösterme, haklılaştırma ve değerlendirme, tartışmalarda kullanıldıkları biçimleriyle estetik yüklemlere uygulanmaz. Bu nedenle, eleştirmenlerin, estetik görüş sahibi olmamız için zorunlu oldukları düşünülür. Ama şimdi görüyoruz ki eleştirel bir bakış olmadan, bir görüşün estetik olup olmadığını bile söyleyemeyiz. Bu çıkmazdan kendimizi nasıl kurtarabileceğimizi düşunmeliyiz.

Özetlersek: Estetik yuklemler özel, betimleyici terimlerdir. 'X, A'dır' biçiminde kullanılan sıfatlardır; 'X', betimlenen nesne, A da X'i niteleyen bir sıfattır. Estetik anlamda kullanılırsa, A biçimsel olarak eğretileme olmasa da bir eğretileme işlevi görür. A, X'i dikkate almadan çıkarımlar yapmamıza olanak vermez ve ayrıca kullanımı ne tanımlamalara ne de kurallara uyar. A'yı anlayabilmenin tek yolu, X'e kendimizin bakmasıdır. Yine de, A'mn estetik olduğunu söyleyebilmek için hiçbir kesin yol yoktur. 'Bakmak ve görmek' için eleştirmenlere gereksinimimiz vardır. Ancak eleştiri, nedenler gosterebilmek demektir. Böylece, neden göstermeye açık olmayan dilsel bir kullanımda, neden gösterme gerekliliğiyle yeniden karşı karşıya kalmış bulunuyoruz.

Eleştiri ve Değer Terimleri

Estetik eleştiriye karşı çıkışın bir nedeni, başkalarının yargı ve değerlerinin bizlere dayatılıyor olmasıdır. Descartes'ın bu konuyla ilgili gözlemi haklı çıkıyor: "Dünyadaki nesneler içinde en eşit dağıtılmış olanı sagduyudur. Herkes kendinin bu konuda yeterince zengin olduğunu düşünür; başka anlamlarda hoşnut edilmeleri en güç olanlar bile, genellikle sahip oldukları sağduyudan daha fazlasını istemez". Her insan kendi yargısından hoşnuttur. Sanatla ilgili kendi görüşümün olmasına ve doğada hoşlandığım şeyleri deneyimleme hakkımm bulunduğuna inanırım. Kendi yargımdan hoşnutum ama özellikle benimkiyle uyuşmadıklarında başkalarının yargılarıyla ilgili güçlü kuşkular taşırım. Eski bir deyişin dile getirdiği gibi, "Sen ve ben hariç herkes çılgın ama bazen senden de kuşkulanıyorum".

Kendinden hoşnut olma ve estetik dilin öz-göndergeselliği, eleştiride özel bir sorun doğurur. Kendi yargımdan duyduğum hoşnutluk ve bunun doğruluğuna olan inancım nedeniyle, bir eleştirmenin neyi sevmem, neye bakmam ya da nasıl düşünmem gerektiğini bana söylemesine gereksinim duymam. Özelde sanatçılar eleştirmenlerden genellikle hoşlanmaz (bazı iyi eleştirmenler aynı zamanda sanatçı olsalar bile). Sanatçının yapıtı kişisel ve yaratıcıdır. Eleştirmen ise çözümler ve değerlendirir. Estetik bu temel çatlağa ayna tutar ve sorunu iki kampa ayırır. Sanatsal kampta estetik, ikincil bir sanat turudür. Herkese açıktır. Eleştiri ilkeleri ne denli az olursa, engeller de o denli azdır. Eleştirel kampta ise estetik bir tür çözümlemedir. Buna bazen üst-eleştiri denir: Estetik, sanatı çözümleyen çözümlemecinin dilini çözümler. Sanat ve estetikten söz edilecekse, her iki kampı anlamaya hazırlıklı olmak gerekir. Kendimize bakıp, görebilmeli ve gördüklerimizi dışavurabilmeliyiz. Kendimizin ve başkalarının estetik dilini anlayıp, savunabilmeliyiz.

Yargılar ve Estetik Değer

Eleştirel dilin önemli bir işlevi, estetik değerlere dayalı yargılamada bulunmaktır. Estetik değerler salt iyilik ve kötülükle ilgili yargılarla sınırlı değildir. Birçok eleştiri türü 'nesnel' olmaya çalışır; yapıtın, yetkin olup olmadığına değinmeden çözümlemeler yapar. Ancak en nesnel eleştiri bile, değerlerle bezeli olan tercihlerini gizler. Karşılaştırmalar yaparken, çözümleme nesnesini seçerken, 'iyi ve kötü', 'daha iyi ve daha kötü' gibi terimleri kullanma yeteneğimiz ölçüsünde yargılamalarda bulunuruz.

Eleştiride ortaya çıkan iki tür estetik yargıyı, ilk başta birbirinden ayırmamız gerekiyor. Biri karşılaştırmalı olandır. "A, B'den daha iyidir (kötüdür)" biçiminde belirtebile-

çeğimiz bu yargı turunde, "*Hamlet Othello*'dan daha iyidir" ya da "Shakespeare, Christoper Marlowe'dan daha iyidir" diyebiliriz. Böyle karşılaştırmalı yargıların bir referans çerçevesi oluşturduğunu unutmamak gerekir. Birinci örnekte aynı yazarın iki oyununu karşılaştırmaktayız. İkinci örnekte ise, Elizabeth döneminden iki tragedya yazarı karşılaştırılır. Hiçbir referans çerçevesi mutlak olamaz. Her şey her şeyle karşılaştırılabilir. Örneğin, "*Hamlet*, kırmızı renkten daha iyidir" dememe hiçbir engel yok. Karşılaştırmalı bir yargı, paylaşılan bir şey yoksa ortak bir temel bulmaya çalışır; aksi halde saçma olur. Karşılaştırmaya bir temel aramak ise genellikle yargıyı yönlendirecek bir değerler alanını zorunlu kılar.

İki tragedya yazarını karşılaştırdığımızı düşünelim. Bu durumda, özel değerler olarak birçok şey dikkate alınacaktır; bunlar tragedya yazarlığını başarılı kılan konu bütünlüğü, ahlaksal karmaşa, karakterin gerçeği yansıtması, uygun bir dil, sahneleme gibi özelliklerdir. Hiçbir liste tam ya da tüketici olamaz. Her liste, dayanılan değerler alanıyla ilgili özellikler içerir. Karşılaştırma, üzerinde uzlaşma sağlanmış özelliklere dayanmalıdır. Shakespeare'in dilinin, Marlowe'unkinden daha incelikli olduğunu söyleyebilmem için inceliğin dildeki önemini ve bunun da tragedyaların temel bir özelliği olduğunu gösterebilmem gerekir. Bu durumda inceliği neyin oluşturduğu ve bunun Shakespeare'in ya da Marlowe'un yapıtında bulunup bulunmadığını belirlemek söz konusudur.[4] Dilde basit görünen bir sav bile değerlere gönderme yapar. Bir tümcenin incelikli olduğu savı iki şey içerir: (1) Dilin bazı özelliklerine gönderme yapıldığını ve (2) inceliğin, iki yazarı karşılaştırırken dikkat etmemiz gereken özellik olduğunu.

Olgusal yargılarla, olgularla ilgili değer yargıları ara-

4 İki metnin karşılaştırılmasıyla ilgili olarak eklere bakınız.

sında dikkatli bir ayrım yapmak durumundayız. Örneğin bir şiir dizesinin beşli hece ölçüsünde olması bir olgudur. Dizedeki kısa/uzun hecelerin sayısına bakarak bunu doğrulayabiliriz. Dize ya bu kalıptadır ya da değildir. Bu olguda bir değer yargısı yoktur. Ancak İngiliz şiirinde beşli hece ölçüsü önem taşır. Beşli hece ölçüsü dizeler arasında uyum ve düzen sağlarken, günlük dilimizdeki düzeni de yansıtır. Başka ölçüler daha yapay, daha düzensiz gelir. Böylece, dizenin beşli hece ölçüsünde olması, bağlamına göre, bu dizenin olumlu bir özelliği olarak görüldüğünün göstergesi olabilir. Olgular kanıtlarla desteklenir. Değerlerin olgulara yüklenmesi bir kuram ya da seçimle olur. Bir değerin, bir şey yapmamız ya da bir şeye inanmamız gerektiğini dile getiriyor olması açık bir olgudur

Karşılaştırmalı yargılar, karşılaştırılan nesnelerin değer yargılarıyla ilişkili bazı özelliklerini ortaya koyar. Olgulara ne gibi değerlerin yüklendiğini genellikle karşılaştırmalardan çıkarmak olasıdır. Ayrıca sözü edilen değerleri paylaşmasak da, olgusal temelin ulaşılabilir olması, karşılaştırmalı yargıların izlenmesini olanaklı kılar. Örneğin, tragedyanın sıkıcı olduğunu, ne Shakespeare'in ne de Marlowe'un beni ilgilendirdiğini düşünebilirim. Yalnızca kültür arşivlerinde yer alan ölmüş beyazlardır onlar. Ancak bu durum, Shakespeare'in beşli hece ölçusunü kullandığım ya da Marlowe'un abartılı karşılaştırmalardan hoşlandığını belirlememe bir engel oluşturmaz. O halde, Shakespeare ve Marlowe karşılaştırmasından çıkarabileceğim şey, birincinin iyi bir özellik, ikincinin kötü bir özellik olduğunun düşünüldüğüdür. Sonuçta, Shakespeare'in Marlowe'dan daha iyi olduğu yargısı uygun bir yargı olur. Bu noktada iki seçeneğe sahibim: Birincisi bu yargıya ya katılırım ya da katılmam. Katılıyorsam, olgulara ve ileri sürülen değerlerle ilgili tartışmaya da katılmak istiyorum demektir. İkincisi, karşılaştırmanın değerli herhangi bir şey içermediğini düşünebilirim.

Bu durumda, değerleri yalnızca koşullu olarak dikkate alırım. Shakespeare ve Marlowe önemli kişilerse ve dil karşılaştırmanın sağlam bir temelini oluşturuyorsa, o halde Shakespeare Marlowe'dan daha iyidir.

Eleştirel yargının ikinci türü mutlak yargıdır. "X, V'dir" biçimindeki bir yargıda, X herhangi bir nesne ya da deneyim, V'de X'e yüklenen bir değer-terimidir. İki yapıtı ya da iki yazarı karşılaştırmak yerine örneğin, *Hamlet*'in müthiş bir oyun olduğunu söyleyebilirim. Bu, beni başka oyunlarla bağlantı kurmaya zorlamaz. Yalnızca bir değer-terimi ölçeğine sahip olmamı gerekli kılar. *Hamlet*'in müthiş bir oyun olduğunu söylemek, onu bir değer ölçeğine yerleştirmek demektir. Ayrıca bazı uygulama ölçütlerini de içeren bir değerler kümesine bağlanırım. 'Müthiş' terimiyle ne demek istediğimi tam olarak bilemeyebilirim; salt belirsiz bir yargıdan başka bir şey söylemek istiyorsam, bunun için *Hamlet*'i muthiş yaptığına inandığım bir özellikler kümesi olmalıdır. Örneğin, karşılaştırmalı yargılarda ortaya çıkan benzer özellikler, mutlak bir yargıda da ortaya çıkabilir. Yargıyı daha özel yargılarla da tamamlayabilirim: "*Hamlet* müthiştir çünkü ahlaksal olarak karmaşıktır" ya da "*Hamlet* müthiştir çünkü onu izlemek ilginçtir" Burada, ahlaksal karmaşa gibi bir özelliğin değerli olduğunu, bunun olmasının *Hamlet*'i değerli kılan özelliklerden biri olduğunu söylemekteyim. Son olarak, oyunla ilgili söylediklerim, olumlu yargılarımın dışavurumundan daha fazlasını dile getiriyorsa, ahlaksal karmaşayı oluşturan özellikleri ele almalıyım.

Bu noktada dikkatli olmalıyız. Mutlak yargılar, kendilerine karşı çıkılamaz ya da söylenebilecek son sözler anlamında mutlak değildir. Bazen, bağlamdan bağımsız mutlak gerçeklik ve mutlak değer gibi bir şeyin olduğu düşünülür. Ancak bu gerçekten çok da anlamlı bir sav değildir. 'Gerçeklik', tikel önermelerin gerçekliğidir. Güçlü bir Platoncu

anlayışa inanmadıkça, 'gerçeklik' anlamsızdır. Tümceler (ya da önermeler, düşünceler, inançlar) doğru ya da yanlıştır; gerçeklik, bir nesne değildir. Aynı şekilde, 'iyi' de anlamsızdır. İyilik ve diğer benzeri değer yargıları tikel nesnelere uygulanır. Değer-sözcükleri, bir şeyle ilgili olumlu duygularımızı dışavurur, ancak bunu öyle bir biçimde yapar ki, duygularımızın dayandığı bir temelin var olduğu sanılır. Biz de dikkatimizi ayrıntılara yöneltirsek, yargılarımıza onay bulabileceğimizi düşünürüz.

Değerlerin estetik yargılarımıza kolayca sızdığını ve böylesi değer-savlarını nasıl anlayacağımız konusunda sayısız seçenek bulunduğunu görebiliriz. Tüm seçenekler, inandırılan kişinin değerlere gerçek olarak kendini bağlamasını içermez. Örneğin, estetikte değer-savları, ahlak felsefesinde olduğundan çok daha kolayca koşullu bir konuma olanak tanır. Hitler'in, Stalin'den daha kötü olduğunu düşündüğümü varsayalım. Bu, 1943'te verilmiş bir yargı olsaydı, Hitler'in yenilgisine yol açacaksa, şeytanla işbirliği hoş görülebilir diyen Churchill'le aynı şekilde düşünmeme yol açar ve böylece Stalin'le işbirliğine kesinlikle onay verirdi. O zaman için böyle bir ahlaksal yargı, eylemi gerektirirdi. Şimdi de, 'X'i yapmam gerekir' diye bir ahlaksal yargıda bulunup 'X'le ilgili bir şeyler yapmak zorunda değilim' diyemem; bu, çelişkiye düşmek olur. Ahlaksal yükümlülükler, uygun biçimde eylemde bulunma gereğini dile getirir. Ancak estetik yargılarda böyle bir şey söz konusu değildir. Tercihler, güzellik, beğeni vb. gibi neyle ılgili olursa olsun kayıtsız kalma ya da koşullu tepkide bulunma olanağım vardır. Estetik ve ahlaksal değerler arasındaki temel farklılıklardan biri de budur

Ayrıca ahlaksal değer yargılarımızın belli bir davranış biçimiyle tutarlılık içinde olmasını bekleriz. Ahlaksal yargılar, eylemlere yol açar. Estetik değer yargıları ise, estetik bir nesnenin, arzuları doyurma yeteneğini gösterir. *Ham-*

let'in müthiş olduğunu söyleyebilir ve yine de *Hamlet*'i görmek ya da okumak istemeyebilirim. Oyunlarla ilgili yargılar, onları görmek ya da okumak istemediğimi içermez. Ancak *Hamlet*'in müthiş olduğunu söyledikten sonra, estetik tercihimin, bu denli müthiş olmayan başka bir tragedyadan yana olduğunu söyleyemem. (Kuşkusuz, estetik-dışı başka nedenlerle daha düşük nitelikte bir tragedyadan daha çok hoşlanabilirim).

Hamlet'i değer ölçülerimin tepesine yerleştirmem, başkalarının da benimle aynı kanıda olması gerektiği anlamına gelmez. Oyunun değeriyle ilgili anlaşmazlığımızı, gerçek bir anlaşmazlık olarak ele almalıyız. Değer yargımı, oyunun olgusal nitelikleriyle bağlantılı bir değerler kümesini esas alarak oluşturmuşsam, bu durumda olası iki uyuşmazlık alanımız var demektir. Oyunun sözü edilen olgusal nitelikleri taşıyıp taşımadığı ya da bu olgusal niteliklerin benzer biçimde değerli görülüp görülmemesi gerektiği konusunda anlaşamıyor olabiliriz. Ahlaksal karmaşanın *Hamlet*'te yer aldığını ya da bunun, tragedyaları müthiş kılan bir özellik olduğunu yadsıyabilirim. Her iki durumda da oyunla ilgili salt bir tercihten daha fazlasını yapmaktayım.

Estetikte mutlak ve karşılaştırmalı değer yargıları arasındaki temel farklılık, bakış açılarındaki farklılıktır. Karşılaştırmalı yargılarda kendini bağlama daha azdır ve bu tür yargılar daha da yol göstericidir; 'koşullu' yargılara daha kolay olanak tanırlar. Bir nesneler kümesi ve bunları düzenleme kuralları verildiği zaman, bu kuralları uygulayabilirim. Örneğin, (1, 2, 3, 4) sayılarını büyükten küçüğe doğru düzenlemem istenirse, bunu yapabilirim. Benzer biçimde, bir oyun ve değer terimleri kümesi verilip, bu değer terimlerini nasıl uygulayacağım söylendiğinde, oyunları daha değerliden daha az değerli olana doğru düzenleyebilirim. Bu işlemi yaparken, betimlenmiş değerleri kabul

etmem gerekmediği gibi, bu değerlere inansam da durum değişmez. Bunun nasıl yapılacağı belirtilirse, estetikte karşılaştırmalı düzenlemeler olanaklı olur. Mutlak değerlerin uygulanması daha güçtür. Başka birinin *Hamlet*'in müthiş olduğunu söylemesini ancak koşullu olarak anlayabilirim Bunu da, *Hamlet*'in müthiş olduğunu düşünen kişinin bakış açısına yerleşerek yapabilirim. *Hamlet*'in müthiş olduğunu söylemede garip olan bir şey var; ben, bu yargıya katılmıyorum. Bu durumda mutlak bir yargı, farklı fakat ilişkili bir yargı olur: Alex, *Hamlet*'in müthiş olduğunu düşünüyor. Bu, Alex hakkında bir yargıdır ve *Hamlet* konusunda bir şey bilmemi gerektirmez.

Duygunun Değeri

Estetik değerin üçüncü türü, estetik duygunun kendine yöneliktir. Bir şeyin bir değerinin olduğunu ya da başka bir şeyden daha değerli görüldüğünü söylemek yerine, bazı deneyimlerin kendi içlerinde değer taşıdığını düşünebiliriz. Böyle durumlarda yargı, farklı biçimlerde işler. Değerli olan *Hamlet* değil, benim *Hamlet* deneyimimdir. Estetik değerle çoğunlukla kastedilen budur. Değerin kaynağı öncelikle sanat değil, doğa, yaratıcılık ya da dışavurumun kendisidir ve onu değerli kılanın bana sağladığı şeydir. Bazı duygular, bazı deneyimler salt onlara sahip olduğumuz için değerlidir. Yaşamlarımıza anlam katar, ruhlarımıza zevk verir ve kendimizle ilgili karışıklıklara çözum sunar. Bazen estetik değer, bu yönüyle dinsel deneyime yaklaşır. Böylesi deneyimleri hem yadsımak hem de doğrulamak ya da betimlemek güçtür. *Hamlet*'in muthiş olup olmadığını tartışabiliriz. Ancak günbatımını izlemede bir değerin bulunup bulunmadığını tartışmak daha güçtür. Günbatımını izlemek bizim için değer taşıyorsa, buradaki değer, bu yaşantıyla sınırlı olduğu için onu yadsımak da zorlaşır.

Alex'in, zamanını günbatımını izleyerek geçirmemesi gerektiğini düşünebilirim. Ama bu, Alex'in zamanını nasıl geçirmesi ile ilgili bir yargıdır ve onun günbatımını değerli bulması, bu yargıyla çelişmez. Alex'in yerine geçip, bunu deneyimlemem de olanaksızdır. Alex günbatımını izlemeyi önemli gördüğünü, bunun salt kendisi için bir değer taşıdığını söylerse, onun görüşüne katılmamazlık edemem. Olsa olsa yanlış nesnelere değer yüklediğini, daha değerli olan başka deneyimlerin bulunduğunu söyleyebilir ve böylece sorunu karşılaştırmalı bir yargıya dönüştürmeye çalışabilirim.

Zevk, en yaygın kabul gören ve haklılaştırmaya hiç gereksinimi olmayan bir değerdir. Bazılarına göre biricik değer budur; yaptıklarımızda ya da arzuladıklarımızda, zevk unsurunu aramıyor görünsek bile, sonuçta arzularımızın doyurulmasından ve eylemlerimizin başardıklarından zevk alırız. Böylece zevk, bizleri zevk veren eylem ve nesneleri değerli görmeye yönelten en son amaç olur. Bu anlayış, bazılarına göre, zevki, edim ya da arzularla karıştırır. Onlara gore edimlerimize zevkın eşlik etmesi gerekmez. Özel bir nesneyi arzularız; zevk yalnızca bir sonuçtur. Bu tartışma nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın, zevk, kendi dışında bir çözümleme ya da haklılaştırma gereksinimi olmayan bir şey olarak görülür. Öyleyse estetik değerin, özel bir zevk türü olduğu düşünülebilir. O ya farklı biçimde bir duyumsamadır ya da eğer sıradan bir zevk ise, o zaman hiçbir tartışmaya yer vermeyecek biçimde açıktır.

Farklı bir zevk duygusunu açıklamak güç ancak bir kitabı okurken ya da bir filmi izlerken alınan zevki düşlersek, ne demek istendiği anlaşılabilir. Diğer zevklerden farkı, bu zevkin sürekli yinelenebilir olmasıdır. Bu zevki, bir yiyecekten alınan zevkin, yenildiği zaman bitmesi gibi, bitirmeyiz. Ve sonuçlarını da düşünmek zorunda değiliz. Okumak, şişmanlatmaz. (Kuşkusuz, okumaktan bıkabili-

riz ve okumanın birtakım sonuçları vardır. Ancak aldığımız zevk, bunlardan bağımsızdır. Biz okurken, 'gerçek' hiçbir şey araya girmez). Bazen böylesi zevk, 'çıkar gütmeme' olarak betimlenir. Zevkin dışında kalan çıkarlar içerilmez. 'Çıkarsızlık' terimi, ilk olarak 18. yüzyılda, iyi bir eleştirmenin herhangi bir çıkarla bağlantısının olmaması gerektiği anlamında, eleştirel bir terim olarak gündeme geldi ve Kant tarafından, estetik yargıları betimleyen bir terim olarak geliştirildi. Daha sonraları; 'çıkar gütmeme', kişinin kendi isteğiyle benimsediği bir tutum biçimi oldu. Bu terimin tarihi, modern estetiğin gelişimine koşuttur.

Dışsal kaygılardan kurtulmanın, genellikle estetik zevkin göstergesi olduğu düşünülür. Dışsal kaygılardan kurtuluş iki biçimde anlaşılabilir; ilk olarak, estetik zevkin, dayandığı gerçeklikten bağımsız olduğunu vurgular. Örneğin, *Hamlet*'in ölümü gerçek bir ölüm değildir. Böylece birinin gerçekten ölmüş olmasına üzülmeden, oyundan zevk alabilirim. Oyundan aldığım zevk, bunun bir oyun olması olgusuyla korunur. Bu anlamda estetik zevk, yanılgıya, oyun olduğunu varsaymaya ve 'gibi' görünmeye bağlıdır. Gerçek bir dilenci, toplumsal bir sorundur. Resimde gördüğüm dilenci ise, estetik bir nesnedir ve bu nedenle de sorun değildir. Böylece gerçeğini gördüğümde rahatsızlık duyacağım bir resimden, özgürce zevk alırım. Bu durum, bir filmdeki kurgusal şiddete verilen tepkiyle, haberlerde sunulan gerçek şiddete verilen tepki arasındaki farklılığa da açıklama getirebilir. Kennedy'nin öldürülmesini konu alan filmler (Oliver Stone'un *JFK*'sı gibi) eğlencelidir. Zapruder'in filmi ise değildir.* Kurgu dünyasıyla gerçek dünya arasında uygun bir ayrım yapılmadığında, estetik bir yanlış yapılmış olur.

Estetik zevke bir başka yaklaşım, onu sıradan bir zevk-

* Dallaslı bir terzi olan Abraham Zapruder'in, Kennedy suikastini çektiği 8 mm.lik, 25 sn.lik film, olayın tek canlı belgesi (ç.n.).

ten çok sonul bir gerçekliğe daha yakın bir zevk olarak ele almaktır. Bu durumda, gerçek kaygılardan kurtulma, bir yanılsama değil yükselme olur. Estetik, günlük deneyimden daha gerçektir. Örneğin, gerçeküstücülük denen akım, düşleri ve bilinçdışı arzuları sözel ve görsel imgelerle ilişkilendirerek, olağan gerçekliğin ötesine uzanan bir sanat oluşturmaya çalışmıştır. Bu akıma göre, estetik deneyimden alınan zevk, asla olağan deneyimin verdiği zevke benzemez. Bu, daha büyük bir gerçeklik, bir gerçeküstüdür. İngiliz eleştirmen ve estetikçi Clive Bell'in, Birinci Dünya Savaşından hemen önce belirttiği gibi, sanatın soğuk ve beyaz zirvelerini deneyimleyenler, bunları günlük deneyimin ılık, hoş vadileriyle karıştıramazlar. İnsanı böylesine kendinden geçiren bir zevk, dinsel ya da mistik deneyimi andırır. Her iki durumda da estetik zevkin, estetik deneyimin sonul değerini haklılaştıran biricik bir deneyim türü olduğu düşünülür.

Estetik değer yargıları, sözü edilen deneyimlerdeki zevk ifadelerinden daha fazlasını içerir. Clive Bell, estetik deneyim konusunda ileri sürdüğü hipotezle kalmayarak, dinlerin yapmaya çalışıp da bir türlü sağlayamadığı şeyi, estetik deneyimin gerçek değer olduğunu temel alan metafizik bir hipotezle gündeme getirdi. Bell'in hipotezi biraz aşırı kaçıyor, ancak yalnızca estetik değerin bir zevk türü olduğu da pek düşünülmez. Böylece kültürel açıdan güzel sanatlar sistemimizin önem taşıdığı öne çıkarılır. Uygarlık, ahlaksal ve ekonomik değerin bir ürünü olduğu kadar, estetik değerin de ürünüdür. Savlar giderek büyüyor ve aşırılık kazanıyor. Sanatçılar, dünyanın onay almamış yasa koyucularıdır, der Shelly. Hegel (1770-1831), bilinç tarihinde estetik değerin mutlak tini önceliğini belirtir. Böyle savları nasıl ele almamız gerektiği sorunu, büyük ölçüde özel estetik durumlara nasıl tepki verdiğimize bağlıdır. Değer savlarını, kendi kendini haklılaştıran örneklerden ayır-

mak güçtür. Beethoven'sız bir Hegel'i ya da estetik deneyimler konusunda, romantik şiiri dikkate almadan Keats'i ve Shelley'i düşünmek pek anlamlı olmaz. Değerler, kendilerini estetik örneklerle somutlaştırırken bile, dayanacakları bir felsefe sistemine ya da dine gereksinim duyar. Olağanüstü estetik bir zevk konusundaki savlar, tek başlarına bir coşkudan öteye gitmez.

Son olarak yapacağımız iki ayrım, değer terimlerinin estetik dilimizde nasıl kullanıldıklarını anlamamıza yardımcı olabilir. Birincisi, estetik zevk konusunda ileri sürülen çeşitli savlar, estetik değerlerin deneyime ait olduğunu dile getirir. Bunları, başka alanlara ait olan değer-savlarından ayırmamız gerekir. Örneğin bu tür savlar, estetik zevk, bizleri daha iyi insan yapar ya da televizyondaki şiddet bizleri kötü etkiler, biçiminde olabilir. Estetik deneyim, iyi ya da kötü olan bir amaca ulaşma aracıdır. Bu gibi durumlarda değeri belirleyen, ulaşılan sonuçtur. Verdiğimiz bu örnekte, amaç ahlaksaldır ve ulaşılan sonuç, ahlaksal bir değerdir. Estetik deneyimin daima ahlaksal değerlere bağlı olması gerektiğine inanabiliriz. Bu da ahlaksal bir yargıdır. Estetik değerler, genellikle dinsel, siyasal ya da ahlaksal bir başka değer-sistemine bağlı oldukları zaman estetik alanın dışına çıkmış oluruz. Estetik bir yargı, aynı zamanda estetik bir değeri diğer değer türlerinden ayırabilir. Estetik değeri soyutlama girişimlerinin kendisi, bir değer-sisteminin parçasıdır.

İkinci olarak, kendi türünün iyisi olanla, kendinde değere sahip olan arasında bir ayrım yaparız. Bu, amaç-araç sorununun bir başka ifade biçimidir. Böyle bir durumda, amaç, bir şeyin yetkin örneği olarak tanımlanır ve tikel örnekler, bu yetkin örneğe uygunluk gösterip göstermediklerine göre değerlendirilir. Köpek ya da çiçek yarışmalarında kazananların seçimi, böyle ölçütlerle yapılır. İyi bir av köpeği, kötü olana göre ölçüte daha fazla uygunluk gösterir.

Köpekler söz konusu olduğunda, ölçütler oldukça keyfi olabilir. Çiçeklerde ise, çiçeğin estetik görünüşü bakımından değerlendirme daha güç olabilir. Ancak her iki durumda da verilecek yargı, gerçek bir değer-yargısı değildir. Sözü edilen bağlamlarda, 'iyi', bir ideale uygun olan anlamı taşır. İdeal olan, keyfi olarak ya da doğal örneklerle belirlenmişse (harika bir su çiçeği) o zaman bir değer aramaya gerek yoktur. Ölçütü belirleyen şey ideal bir değerse, daha az değerli örnekler, bu değer-sisteminin yalnızca bir düzeyini oluşturur. Güller ideal olarak güzelse, iyi bir gül, bu ölçüte yaklaşan güldür ve bu ölçüt, estetik bir ölçüt olur. Ancak bu hâlâ bir değer-yargısı değildir. Gülün ideal özelliklerin tümüne sahip olup olmaması, bir olgu sorunudur. Böyle yarışmalarda yapılan değerlendirmelerin, diğer eleştirel ve estetik değerlendirmelerde bulunmayan bir nesnelliğinin olabilmesi de bu nedenledir.

Sonuç

Özetlersek, estetik değer sorunları karmaşıktır. Karşılaştırılmalı ve mutlak yargılar, nesnelerle ilgili olguları, bir değer sistemiyle ilişkilendirmemizi gerekli kılar. Olgular ve değerler farklıdır, ama yargıda bulunabilmek için, bunları ilişkilendirmenin bir yolu bulunmalıdır. Eleştiri hem nesnenin çözümlenmesinde hem de olguların bir değer sistemiyle ilişkiye sokulmasında yardımcı olur. Ancak eleştirmenlerin bazen sanatçılarla anlaşmazlığa düştüğü de bir olgudur. Estetik deneyim, farklı bir değerler alanıyla ilişki içindedir. Bu deneyimin kendi içinde bir değer taşıdığı yaygın kanıdır. Bu içsel değeri açıklayabilmenin önemli bir yolu, alınan zevktir. Estetik zevk ya kendi içinde ya da diğer olağan zevklerden ayrılmasıyla farklılık gösterir. Bazen estetik deneyime, ya kültürel bir ürün ya da anlamlı yarı dinsel bir deneyim türü olarak yüksek bir değer yüklenir.

Son olarak, estetik-dışı amaçlarla, bu amaçlar için kullanılan estetik araçlar arasında bir ayrım yapmak zorundayız. Bu da bizi, estetiğin ötesinde, ahlaksal bir sisteme ya da daha keyfi yargı türlerine (türünün iyisine) geri götürür.

Tanımlama Sorunu

Eleştirel anlaşmazlığın en yaygın olanı, bir nesnenin estetik olup olmadığı konusunda ortaya çıkar. Çoğu insan, çağdaş resimlerle dolu bir odaya girdiğinde, odada bulunan her resmin, 'sanat yapıtı' olmayı hak edip etmediğini merak eder. Bazı yapıtlar, sanatın sınırlarını zorlamaktadır. Bu yüzden de tüm sanat türleri sorgulanır. 18. yüzyılda bahçe düzenlemesi, bir sanat türü olarak görülürdü. Bu dönemden zamanımıza ulaşmış olan birçok bahçe, varlığını hâlâ sürdürmektedir ancak geliştirilmiş ve aynı zamanda değişime uğramışlardır. Sanat yapıtları, gelişip, değişime uğrayabilirler mi? Müzelerde sergilenen sıradan nesnelere ne demeli? Yunan döneminden kalma, rengarenk şarap testilerine şarap konuyordu ve aslında bu nedenle yapılmışlardı Şimdi bunlar müzelerde sergileniyor ve sanat yapıtları olarak görülüyor. Bunları yapanlar, yaptıklarının sanat olduğunu düşünmemişlerse (belki de şimdi kullandığımız anlamıyla güzel sanat kavramı bile yoktu), bunlara sanat yapıtı dememizi nasıl haklılaştıracağız? Kiliselerdeki kutsal nesnelere ne demeli? Onlar da mı sanat? Ya binalar? Mimarlık bir sanat turu mü? Bildiğimiz anlamıyla yaratıcısı olmayan filmler? Sanatçısı olmayan bir sanat olabilir mi?

Estetik Tanımların Kullanımı ve İstismarı

Bu sorular, çoğu filozofu ilgilendiren ilginç sorunlara yol açmaktadır. 20. yüzyılın ortalarında, Angloamerikan felsefesine dil çözümlemesinin egemen olmaya başlamasıyla,

sanat ve eleştiri terimlerini tanımlama sorunları önem kazandı. Kavramları anlamanın yolu dili anlamaktan geçiyorsa, dili anlamanın yolu da açık tanımlar yapmaktan geçer.

Temel estetik sorunlar, ele almış olduğumuz değer yargıları gibi, eleştirel yargılarla ilgili görülür. Ancak bir ayrımın altını çizmek gerekir. Genellikle, bir şeye sanat yapıtı dediğimizde, ona bir tür övgü düzüyoruzdur. Hoşumuza giden bir yemek için de bu terimi kullanırız. Harika bir beysbol oyunu sanat yapıtı olarak betimlenebilir. Tüm bunlar 'sanat yapıtı' terimine yüklenen olağan anlamların bir uzantısıdır. Aslında, bir şeye sanat yapıtı derken, onu, sanat olarak değerlendirdiğimiz diğer yapıtlarla birlikte bir kategori içine yerleştiririz. Bu nedenle, bir şeye sanat yapıtı dedikten sonra, özel birtakım örnekler dışında, artık bunu bir ölçüde sanat olarak değerlendirmemek garip kaçar.

Bir nesnenin sanat yapıtı olup olmadığıyla ilgili değer sorusuyla olgu sorusu arasında bir ayrım yapılabilir. Salt sanat yapıtı demekle, söz konusu nesneyi, mutlak ya da karşılaştırmalı değer ölçeğimizde herhangi bir yere yerleştirmiş olmayız. Bu nedenle, bir nesne, sanat yapıtı olabilir fakat çok iyi olmayabilir. Sanat olarak nitelendirdiğimiz kötü sanat yapıtları da vardır. Onlar belki de sanatsal bir değer taşırlar. Sanatla hiç ilgisi olmayan ancak sanat yapıtı olarak görmek istediğim bir şey düşünmek güçtür. Öyle görünüyor ki, 'sanat', bir sınıflandırma terimi olarak kullanılabilir. Sınıflandırma terimiyle, bir nesne ya bir gruba dahil edilebilir ya da grubun dışına atılır. Bu terimler, bir grup içindeki nesnelerin konumunu ya da gorece değerleriyle ilgili bir şeyi belirtmez. Örneğin, bir köpek yarışmasında yer alabilmesi için hayvanın köpek olması gerekir. Burada köpek terimi, bir sınıflandırma terimidir. Dünyadaki hayvanların bir kısmı köpektir. Bu terim, herhangi bir köpeğin herhangi bir özelliğiyle ilgili hiçbir şey söylemez. Aslında köpek olmak, çoğu yarışmada, katılma koşulları

için yeterli değildir. Ek koşulların da karşılanması gerekir. Sınıflandırma işlemi kendi başına bizi fazla ileriye götürmez. Örneğin, sınıflandırma bütünüyle keyfi olabilir. Bir dizi koşul belirleyerek çeşitli sınıflar oluşturabiliriz. 'Kırmızı Başlı Erkekler Derneği', Sherlock Holmes öyküsünde yalnızca keyfi bir sınıflama ve aldatmacaydı.

Açık sınıflandırma, nesnenin sınıf içinde ya da dışında olup olmadığını belirleyen bir dizi koşulu gerekli kılar. Köpekler ve Kırmızı-Başlı-Erkekler için böyle koşullarımız var. Güç durumlarda koşulların, çok daha açık olması ve dikkatle uygulanmaları gerekebilir. Sporcularda cinsiyet testi için kromozomlar kullanılıyordu Profesyonel bir tenis oyuncusu cinsiyet değiştirdiğinde, bu yöntem, sorun olurdu ve testi değiştirmek gerekti. Sınıflamada önemli olan, sınıf üyeliğini belirlerken yeterli olacak bir ölçütün olmasıdır. Bu anlamda sınıflandırma 'ya hep ya hiç' türünden bir şeydir. Kadın biraz hamile ya da bir hayvan hemen hemen köpek olamaz. Ölçütün, evet ya da hayır türünden yanıtlar verebilmesi gerekir.

İşte sanat alanında da böyle bir ölçütün olmasını istiyoruz. Bazı filmlerin sanat yapıtı olduğunu, diğerlerinin olmadığını söyleyebilmek istiyoruz. O halde, uzerinde çalışacağımız belirli bir nesneler sınıfıyla, eleştirel çabamızı sürdürebiliriz. Ancak sorun, göründüğü gibi değil. Tanımlamaların doğasıyla ılgili sorunlar var. Dilde tanımlamalar birçok işleve sahip. Örneğin, bazı tanımlamalar, kullanılan terimlerin belirli bir anlamı olduğunu açıkça belirterek koşul koyar. Humpty Dumpty'nin Alice'e söyledikleri buna örnektir; "Bir sözcük kullandığımda, onun anlamı, onunla demek istediğim şeydir; ne daha fazlası, ne de daha azı". Diğer tanımlar kuramsaldır. Terime yüklenen anlam, kuram bağlamında olur. Örneğin, fizikteki 'kuvvet' terimi olağan kuvvet anlamında değildir. Bir cismin kütle ve hızının ürünüdür (F=MA). Bazı tanımlamalar ise inandırmaya yö-

neliktir. Devlet Sağlık Sigortası, 'tıp kuruluşlarına rant sağlayan devletin gereksiz bir sağlık programı' olarak tanımlanırsa, tanımda sözü edilenler doğru bile olsa, tanımın yansız bir biçimde yapıldığını söylemek güçtür. Yapılan tanımlamada amaçlanan şey, başkalarını programa karşı çıkmaya ikna etmektir. En biçimsel anlamıyla tanımlama, bir terimin bir nesneye uygulanma ölçütlerini sağlayarak, o nesnenin ne olduğunu, gerçek anlamıyla bilmemize olanak verir. İki şeyi birbirinden ayırırken, sahip olmak istediğimiz tanımlama türü budur.

Biçimsel bir tanımlama, bir sınıfın üyesi olan herhangi bir nesneyi konumlandırırken, hem zorunlu hem de yeterli olan sınıflama koşullarını sağlar. Zorunlu koşul, sınıfın tüm üyelerinin bu koşulu sağlayacağını, yeterli koşul da, bu koşulu sağlayan her şeyin sınıfın bir üyesi olacağını söyler. Bazı koşullar, yeterli olmadan zorunlu, bazıları da zorunlu olmadan yeterli olabilir. Örneğin, av köpeği olmak, köpek sınıfına girmek ve böylece köpek yarışmasına katılmak için yeterlidir. Memeli olmak, köpek olmak için zorunludur ancak kediler de memeli olduğundan, memeli olmak köpek yarışmasına katılmak için yeterli değildir. Bir tanımlamanın olabilmesi, hem zorunlu hem de yeterli olan bir dizi koşulu gerektirir. Ancak bundan sonra, sınıfta yer alan nesneler tanımlamaya uygun düşebilir.

Bazı nesneler, sınıflandırma sisteminin bir sonucu olarak kolayca belirlenir. Örneğin, biyolojideki ve kimyadaki tarihsel gelişim, sınıflandırma düzenekleriyle gerçekleşmiştir. Biçimsel tanımlamaların bu alanlarda iyi işlemesinin nedeni budur. Bir elementin oksijen olmasının ya da bir bitkinin bir türe ait olmasının zorunlu ve yeterli koşulları tam olarak gösterilebilir. Çünkü oksijen ve bitki kavramları, daha başta böyle bir sınıflandırma olanağı verecek biçimde oluşturulmuştur. Yüzey geometrisinde temel önermeler (aksiyomlar, belitler), dik üçgen olmanın zorunlu ve

yeterli koşullarını kolayca belirleme olanağı tanır. Tüm dik üçgenler, iç açılarından biri doksan derece olan, üç kenarlı şekillerdir. Temel önermeler, doğaları gereği, gereksinim duyduğumuz kuralları sağlar. Bu alanların dışında, yakından incelenebilecek biçimsel tanımlamalar bulmak oldukça zordur. Yunan filozofu Sokrates, adalet ve dostluk gibi kavramları tanımlamaya çalıştı. Sokrates'in doyurucu yanıtlar bulduğu söylenemez. 'İnsan'ı 'iki ayaklı tüysüz bir hayvan' olarak tanımlarken, tartıştığı grubun ortasına, tüyleri yolunmuş bir tavuk fırlatıldı ve tartışma sona erdi: 'Bakın, Sokrates'in insanı', dediler.

Sokrates'in, aradığı tanımları bulmadaki başarısızlığı, felsefi bir başarısızlık olarak görülmemelidir. Sokrates'in belirttiği gibi, asıl başarısızlık, var olan böyle tanımları bulma çabası göstermememizdir. Tanımları formüle etme girişimi başarılı olmasa da, böyle bir çaba, terim ve nesneyle ilgili kavrayışımızı artırabilir. Bir sözcüğün kullanımıyla ilgili zorunlu ve yeterli koşulları bulgulamaya çalışmak, sözcüğün hangi nesnelere ve niçin uygulanması gerektiği konusunda bize yol gösterici olur. Adalet gibi bir terimi tam olarak tanımlayamasak da, bu terimin, yasaya (çünkü yasalar adil olmayabilir) ve Tanrının iradesine itaat etmekten (çünkü Tanrı adil olanı ister; O istediği için onu adil kılmaz) çok daha fazlasını içerdiğini bilmemiz yararlıdır. 'Yasaya itaat' yeterli bir koşul değildir, çünkü birçok edim söz konusudur. Tanrı, asla adil olmayan bir şey istemiyorsa, bu durumda 'Tanrı'nın iradesine itaat' yeterli bir koşul olabilir. Ama bu zorunlu bir koşul olamaz, çünkü bu edimi adil kılan, Tanrı'nın ıradesi değildir. 'Tanrı, adil olmayan bir şey istedi' demek, bir çelişki doğurmaz (Zeus bunu istemişti). Başarılı bir tanım yapamasak da, tanımları, terim çözümlemelerinde kullanırız.

Bir şeyin sanat olup olmadığını belirleme durumlarında, biçimsel bir tanıma gereksinim duyarız. Birçok pratik

ve kuramsal durum karşısında, sanata yaklaşımımız farklılık gösterir. Örneğin, sanatsal olana, sanatsal olmayandan daha fazla değer veririz. Sanattan, ekonomik ya da maddi bir gereksinimi karşılamasını beklemeyiz. Önemli ticaret bölgelerinde bulunuyor olsalar da, bazı eski binaları korumaya alırız. Tartışmalara yol açan heykeller yaparız. Sanatı, yasal yaptırımların dışında tutarız. Reklam panolarında ahlaka aykırı görülen çıplak kadın resimleri, müzelerde ahlaka uygun oluverir. Kuramsal olarak sanata yaklaşımımız farklıdır. Bir binanın plastikle kaplanması sanatsa, orada ne olup bittiğini görmek isteriz. Yapılan sanat değilse, halka rahatsızlık verdiği için sorumlusunu tutuklarız. Bir şeyin sanat olup olmadığını belirlemenin uygun bir yolunu bulmadıkça, hangi kamu kurallarının geçerli olduğunu, ne gibi bir yaklaşım geliştirmemiz gerektiğini de bilemeyiz.

Daha heyecan verici olmalarına karşın somut durumlar, kuramsal olanlardan daha az önem taşır. Bazı müstehcen ve skandal örnekler, neyin sanat olduğunu ya da neyin olmadığını altüst eder. Ama çok azımız böylesi ikilemlerle karşı karşıya kalırız. Daha genel anlamıyla söylendiğinde, çağdaş sanat dünyasında çok özel temsillere nasıl yaklaşmamız gerektiğini gerçekten bilemeyiz. Bir müzenin döşemesindeki tuğlaların, binanın yapım malzemesi olarak değil de, sanat olarak görülmesi gerektiğinin nedenini bilmek isteriz.

'Sanat yapıtını', özel yapılmış estetik bir nesne olarak tanımlayarak ve daha sonra da estetik nesneyi, estetik deneyimin kaynağı olarak belirleyerek, bu belirsizlikten kurtulmaya çalışabiliriz. Bu ise, 'sanat yapıtı'nı daha önce ele almış olduğumuz estetik deneyim ve estetik zevk konusundaki düşüncelerle yakın bir ilişkiye sokar. 'Sanat' teriminin çağdaş kullanımları kesinlikle buna benzer bir anlayış içeriyor. Böyle bir tanımlamanın, başka türden estetik

deneyimlerle sanat arasındaki bağlantısının korunmasında da yararı olur. Yine de, sanatla estetik duygu arasındaki ilişkiyi korumak istesek bile, bir tanımlama olarak bizi fazla ileri götürmez.

Sorun şudur: Tanımlamanın, estetik deneyim, estetik duygu ve sanatla ilgili görüşler yerine tanımlanan şeyden bağımsız olması gerekir. Estetik deneyim konusunda düşüncelerimize ışık tutan noktalar üzerinde yoğunlaşırsak, bunu daha iyi anlayabiliriz Bu konuda iki alan önemlidir: Sanat yapıtları ve doğal algılar. Doğaya ilişkin estetik diye adlandırdığımız algılar, sanatta da yaygın olan algılardır. Doğanın estetik bakımdan sanatı izlediği bile söylenebilir. Estetik açıdan bize zevk veren bir şiiri ya da resmi anımsattığı anlarda, doğa bize estetik görünür. Bahçelerimizi ve kırları resimlerdeki gibi görmek ister, resimlerden ve yazılardan öğrendiğimiz doğal görünümler (çiçekler, kır ve deniz manzaraları, vs.) ararız. Böylece, estetik olanla ilgili düşüncelerimiz, sanat deneyimlerimizden ve sanatla yakından ilişkili belirli doğal algılardan oluşur. Şimdi süreci tersine çevirir ve sanatı estetik bir nesne olarak tanımlarsak, bir döngüselliğe düşeriz. Estetik nesneleri, sanat deneyimlerimize ve buna benzer deneyimlere dayanarak tanımlıyoruz. Daha sonra da, bu estetik nesnelerden hareketle sanatı tanımlamaktayız. Bu da, bilindiği gibi döngüsel bir tanımlamadır. Erkek kardeş, erkek olan bir kardeştir ve kardeş ya erkektir ya da kızdır. Her iki terimi de iyi tanımladığım söylenemez. Döngüsel tanımlamalar her zaman kötü değildir. Bir sözcüğün nasıl kullanıldığının belirlenebilmesi, yeterli sözel karşılıkların bulunmasıyla olanaklı olur ve bu, o zaman iyi bir tanımlamadır. Dilbilimciler ve metin eleştirmenleri, bu yöntemi kullanarak, bir terimin olabildiğince fazla kullanımını bir araya toplar, bunların arasındaki ortak noktaları belirler ve bu kullanımların nasıl değişiklik gösterdiklerini ortaya koyarlar. Döngüsellik, bilgi vermez.

Burada yapılan, bir terimi, başka hiçbir şey eklemeden bir başka terimin yerine kullanmaktır.

Döngüsellikten kurtulmanın yolunu bulmaya çalışmalıyız. 'Sanatı' tanımlama çabaları, sanat yapıtlarını bunların estetik-dışı özellikleri temelinde konumlandırma girişimleriyle başlar. Örneğin bir sanat yapıtı, zevk verme ve gösteri amacıyla yapılmış bir taklit olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama, gerçekçi resimleri ve bazı müzikleri kapsar. Romanlar, oyunlar ve şiirler eylemlerin taklitleri ya da söyleme biçimleri olarak görülebilir. (Lirik bir şiir, örneğin, gerçekten birine hitap eden bir konuşmacının bir taklidi olarak düşünülebilir). Bir araçta dile gelme, hiç üretilmeyen imgesel sanat yapıtlarını devre dışı bırakır; yazılmamış şiirler, sanat yapıtı değildir. "Zevk verme ve gösteri amacı taşıma", reklam amacıyla yapılmış taklitleri bir yana atıyor. Bir reklamdaki çorba konservesinin resmi sanat değildir. Ama Andy Warhol'un çorba konservesi resimleri sanat olabiliyor.

Böyle basit bir tanımlama girişimi pek başarılı olmaz. İki açıdan kolayca eleştirilir. Biçimsel bir tanımlamanın, hem zorunlu hem de yeterli koşulları karşılaması gerektiğini anımsayalım. Biçimsel bir tanımlamaya eleştiri getirirken, koşulların zorunlu ya da yeterli olmadığını gösterebiliriz. Bir koşul gerçekten zorunlu değilse, sanat olduğu konusunda anlaştığımız şeyler olsa da, bunlar bu koşulu karşılamaz. "Sanatsa, o halde (zorunlu olarak) ...dır" yanlış olacaktır. Bu durumda, tanımlamanın çok dar kaldığını söyleriz; dışarıda kalmasını istemediğimiz şeyler, tanımda dışlanmış olur. Tanım, içermesi gereken her şeyi içermemektedir. Program müziğinin sanat olduğunu kabul ettiğimizi varsayalım. Bu müzik hiçbir şeyi taklit etmez. O halde, deneme tanımımız, bu müziğe uygulanamaz, bu nedenle tanımlama çok dar kalıyor. ("Taklit değilse, müzik değildir" önermesi yanlıştır).

Bir koşul gerçekten yeterli değilse, o zaman sanat olmadığını düşündüğümüz özellikler içeriyor olacaktır. Koşulun uygulanması X'in sanat olduğunu söylerken, biz, X'in içerilmemesi gerektiğini düşüneceğiz. Koşulun yeterli olduğu savı çok fazla şey içermemektedir. Böyle tanımların çok kapsamlı olduğunu söyleriz. Çünkü gerektiğinden fazlası içeriliyor. Kuş sesleri çıkarabilen birisi, kuşları taklit edebilir, bundan zevk alabilir ve yeteneğini sergilemek isteyebilir. Kuş seslerini sanata dahil etmek istememiz kuşkuyla karşılanır. Bu nedenle, zevk ve gösteri amaçlı bir taklit, bir şeyin sanat olması için yeterli değildir. Bir koşul olarak yeterli değildir ve tanımımız çok kapsamlı olur. ("Bu, bir kuşsesi gösterisi ise, o zaman sanattır" önermesi yanlıştır). Bir tanımlamanın aynı zamanda hem çok kapsamlı hem de çok dar olabileceği açıktır. Çok fazla şeyi içerebilir ama içermesi gereken çok şeyi de dışta bırakabilir. Çıkarabileceğimiz tek sonuç, bu tanımlamanın, zorunlu ve yeterli koşulları karşılamada başarısız kaldığıdır.

Tanımlamayla ilgili açıklamalarımızda ele alınan örnekten, iki sonuç ortaya çıkıyor. Birincisi, tanımlamayı belirleyebilmenin bir yolunu bulabiliriz. Daha fazla koşul ekleyebiliriz. Örneğin, ek koşullar koyarak, kuş seslerini dışarıda bırakabiliriz. Böylece, bir şeyin sanat olmasının yeterli koşulları şunlar olur: (1) Bir taklit olması, (2) zevk ve gösteri amacı taşıması, (3) kuş sesi olmaması. Alternatif koşullar da ekleyebiliriz; ya bir taklit ya da biçimsel bir ifade olması zorunludur, gibi. Böyle tanımlamalar geliştirme girişimlerinin, tehlikeleri de beraberinde getirmesi olasıdır. Dışta bırakılan şeyleri dikkate almak için ('ya da' ile) eklediğimiz her yeni koşul, çok daha fazla şey içerebilecektir. Koşulları sınırlandırma girişimi, önceden dahil ettiklerimizi dışta bırakma tehlikesi doğurur. Ne kadar fazla koşul eklenirse, tanımlama da o denli karmaşık ve ayrıntılı olur. Her yeni örneğe uygunluk gösterir. Böyle tanımlamalara,

amaca uygun tanımlamalar deriz ve bunlar yalnızca ele almak durumunda olduklarımız için geçerlidir. Bu nedenle, fazla işe yaramazlar.

Tanımlamalarımıza kuramsal terimlerin sızma olasılığı olması bir diğer sorundur. Sanatı, bir taklit olarak tanımlamaya çalıştık. 'Taklit', anlamı yeterince açık bir terim. Bir taklit, kendisi öyle olmadığı halde bir başka nesneye benzer olandır. Bir kopyadır. Ancak sanatta özel anlamlar taşır. Bir müzik yapıtı ya da bir bina hangi anlamda bir taklittir? Bir roman neyi taklit eder? Tanımın işleyebilmesi için, bir başka nesnenin resmini yapma ya da onu kopyalama sürecini betimlemekten çok daha fazlasını söyleyebilen bir taklit kuramına gereksinim var. 'Taklit' burada anahtar terim olur. Terim ne kadar önem taşıyorsa, kuramın öngördüğü uygun anlamları ve sınırlılıkları tanımlamamıza dahil etmek de o kadar güç olur. Tanımların, daha fazla tanıma yol açma gibi kötü bir özelliği vardır.

Son olarak, yanlış yerden başladığımızı düşünebiliriz. Sanat yapıtlarını, sanat-olmayandan ayırmak istedik, bu nedenle bir 'sanat' tanımlaması düşündük. Çok fazla sanat türü olduğu için, sorunlar çıktı. Birini çözmeye çalışırken, diğeriyle ilgili bir soruna yol açtık. Tüm terimlerin tek bir tanımlamaya gereksinimi olduğu söylenemez. Tanımlamalarla ilgili sorunların üstesinden gelmenin bir yolu, özlü listeler yapmaktır. Yetkin bir tanımlama, terimin dile getirdiği her şeyin tam bir listesi çıkarılarak oluşturulur. '1089'daki İngiliz Yurttaşı'nı, o dönemde yapılan bir sayımla tanımlayabiliriz*. Yalnızca bu sayım kitabında yer alanlar İngiliz yurttaşıdır. Bu nedenle, bu liste, zorunlu ve yeterli koşulların iyi bir örneğini oluşturur. Tek yapacağımız, kişinin listede yer alıp almadığına bakmaktır. Listede yer alan herkes koşulları karşılamakta, yer almayanlar kar-

* Kral I. William'ın 1089'da İngiltere'de yaptırdığı sayımla ilgili kitap (*The Domesday Book*) (ç.n.).

şılamamaktadır. Bu durumda, '1089'da İngiliz Yurttaşı' teriminin anlamı, benzer durumdaki tüm yurttaşların yer aldığı listenin kendisidir. Buna bazen, ayrık ya da genişletilmiş tanımlama denir. Kapsamı geniş herhangi bir terimi, daha özel tanımlamalardan oluşan, ayrık bir tanımlaması olan bir terim olarak düşünebiliriz. Bazı terimleri, daha açık tanımlanmış nesne türlerini bir araya getirmek için kullanırız. Bu durumda, 'sanat' terimini, 'roman', 'şiir', 'oyun' gibi sanat türlerini tanımlamaya çalışmak için değil, bir şemsiye terim gibi ele alabiliriz. Sanat olan her şeye uygulanan tek bir koşullar kümesinin var olması gerekmiyor.

Ayrık tanımlamalar, yine de sorunun ertelenmesinden başka bir şey değil. Sözü edilen sayım kitabındaki yurttaşlar gibi tekil isimleri ele alamadığımız sürece, koşullarımızı karşılayan terim tanımlamalarına duyduğumuz gereksinim sürecek. Bu iş, 'roman' ve 'tragedya'da, 'sanat yapıtı'nda olduğundan daha kolay gibi görünmüyor. Şunu kabul etmeliyiz ki, temel estetik terimlere tanımlamalar getirme güçlüğü, bu terimlerin 'dik üçgen' ve 'oksijen' gibi terimlere benzemediklerini ortaya koyuyor. Öyleyse, estetik dilimizle ilgili daha çok şey öğreneceğiz, ancak terimlerin biçimsel tanımlamaları konusunda fazla umutlu olmamalıyız.

Özcülük, Antiözcülük ve Estetik Tanımlamalar

Tüm tanımlamaları ya da temel tanımlama türlerini gözden geçirmenin yeri burası değil. Estetik tarihi, çeşitli tanımlama girişimlerini serimliyor. Bunların çoğu, özel estetik kuramların ürünüdür. Ve tümü de yoğun bir eleştiri süzgecinden geçmiştir. Aralarında ortak olan tek şey, tümünün de sanat yapıtlarında ve estetik deneyimlerde bazı temel özellikler kümesinin varlığını varsaymasıdır. Bu yönleriyle özcü kuramlardır. Bir zamanlar felsefede ele alınan nesnelerin, özsel bazı niteliklere sahip olması gerektiği

yaygın bir düşünceydi. Örneğin, bir ahlak felsefesinden söz ediliyorsa, bu durumda tüm ahlaksal edimlerin ve doğru eylemin dayandığı ortak bir şey olmalıdır. Bir bilim felsefesi varsa, bilimsel kuramların, uygun bir biçimde betimlenebilir bir gerçekliğe ilişkın olmaları gerekir. Özcü kuramlar, üzerinde konuşulan şeyin temel özelliklerini bildiğimizden söz etmez; ancak sanat söz konusu olduğunda bir ozcü, bazı ozelliklerın estetik deneyimde gerekli olduğuna ve bu ortak özelliklerin tüm sanatlarda bulunduğuna inanır. Aksi halde, 'sanat' ve 'estetik' terimlerinin anlamlı bir biçimde kullanılamayacağı düşünülür.

Estetiğin, özcü terimlerle ele alınması gerektiği düşüncesi, sonunda boş çıkmaktadır. Felsefi özcülüğü yeniden gündeme getirmek, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) ve onun ardıllarının temel katkılarından biridir. Özcu varsayıma yöneltilen eleştiriler, iki noktada yoğunlaşır. Birincisi, tanımlamalar ne denli dikkatle oluşturulursa oluşturulsun, sanat dünyasında olup bitenlerin gerisinde kalır. Tanımlama süreci bizi gerçekten sanatı anlamaya yaklaştırıyorsa, o zaman yetkin bir tanımlamaya ulaşamasak bile, sanatın ne olduğunu ve nereye gittiğini görmeye başlamamız, tanımlamalarımızın, yeni sanat türlerini de kapsamına almasını gerektirir. Ancak böyle olunca, yeni sanat türleri, tanımlamalarda surekli değişiklikleri zorunlu kılar. Artık resimlerin herhangi bir şeyi temsil etmesi, müziğin uyum kurallarına uyması gerekmiyor. Romanların ve oyunların başı, ortası ve sonu olması zorunlu değil. Sanat yapıtlarında süreklilik yok. Tanımlamalarımızın her şeye açıklık getirememesi, felsefe yöntemimizdeki bir zayıflıktan başka bir şey olmayabilir. Sorun, tanımlamalarımızın sanat dünyasında olup bitenlerin yanına bile yaklaşamamasıdır. Sanat yapıtlarının birtakım özsel niteliklerinin olup olmadığını iyice düşünmemiz gerekir

İkinci olarak, temel özellikler diye ileri surulen şeyle-

rin kendileri bir sorun olur. Estetik yüklemlerin, basit nitelik belirten terimler olmaktan çok, eğretilemeler gibi işlev gördüğünü daha önce ele aldık. Durum böyleyse, estetik tepkilerde temel olan estetik-dışı özellikler aramak, yanlış bir estetik özellik anlayışına dayanıyor. Klasik yazarlar, belirli oranların normal bir gözlemciye güzel göründüğünü düşünüyorlardı. Bu oranlar, klasik güzellik ve uyum görüşleriyle tutarlılık içindeydi. Örneğin, ressam ve oymacı William Hogarth (1697-1764), 18. yüzyılda, kavisli hatları, güzelliğin zorunlu koşulu olarak görüyor ve kuramını da, yaptığı oymalarla örneklendiriyordu. Ancak, tıpkı "iki ayaklı tüysüz hayvan" şeklindeki insan tanımlaması gibi, Hogarth'ın oymaları da alay konusu oldu. Uyum ve duyusal zevk, estetik yüklemlerin betimlediği estetik özelliklerdir. Bunları özel bir çizgi biçimiyle ya da matematiksel bir oranla ilişkilendirme girişimi, estetik yüklemleri, yeniden estetik-dışı özellikler bakımından ele almamızı gerektirir. Sonuç olarak özcü tanımlamalar, estetik özellikleri yakalamada başarısız kalır.

Bu tür eleştirilerin bir sonucu olarak estetik, biçimsel tanımlamalar yapmaktan uzak durmuştur. Anlamlı olmaları için tüm terimlerin, özcü tanımlamalarının olması gerekmez. Estetik yüklemlerin, eğretileme-benzeri yorumlara gereksinim duyduklarını ve kuralları izlemediklerini daha önce gördük. Bu yüklemlerin betimlediği özneler de aynı biçimde esnektir. Bir kitabın bir roman olduğunu söylemek onu sınıflandırır; ancak bu sınıfa dahil edilen şeyin, romanlar sınıfındaki diğer nesnelerle ortak bir özelliği olması gerekmez. Benzerlikler temelinde, sınıfa yeni nesneler eklenebilir. Daha fazla ekleme yapıldıkça, yeni eklemeler için daha fazla olanak yaratılır. Küçük bir yapıt grubuyla, 18. yüzyılın başlarında klasik romanlarla başladığımızı düşünelim. Daha sonra 19. yüzyılda, tarihsel romanlar 'roman' teriminin kapsamını genişletti. Daha fazla roman ya-

zıldıkça, geleneksel temalardan uzak romanlar terime dahil oldu. Çağdaş romana geldiğimizde, başlangıçta romanlarda var olan temel özelliklerin hiçbirinin ortada kalmadığını görüyoruz. 'Roman' terimi genişlemiştir, ama yine de hâlâ kullanışlı bir terim olmayı sürdürüyor. Roman sınıfında yer alan kitaplara yeterince benzerlik göstermeyenler bu sınıfa dahil edilemez. Bu nedenle, bu kitabı bu sınıfa sokamayız, ama Truman Capote'un 'kurmaca olmayan' *In Cold Blood* romanı gibi çalışmalar bu sınıfa sokulabilir. Bir romana benzemek, roman sınıfına girmek için yeterli değildir.

Nesneleri sınıflandıran, ancak aynı zamanda sınıflandırdıkları nesneler kümesinin genişlemesine de olanak tanıyan terimlere açık terimler diyoruz. Açık terimler, bazı nesneleri sınıfın dışında tutarak, bazılarını sınıfa dahil ederek sınıflandırmalarda etkili olmayı sürdürüyor. Zorunlu ve yeterli koşullar aranmadığı için, terimin biçimsel tanımı olanaksızdır. Biçimsel bir tanımlamanın yapılamaması, terimin neye gönderme yapıp, neye yapmadığını belirlemede farklı yolları gerekli kılıyor. Ölçütlere gereksinim vardır ama bu ölçütler mevcut olanlara dayalı olmak zorundadır. Bu nedenle, yeni bir yapıtın roman olup olmadığını belirlerken, roman olarak bilinen diğer yapıtlarla ne ölçüde benzerlik gösterdiğini ortaya koymalıyız. Bir başka deyişle, benzerlik ölçütlerini temel alarak, bu konuda sahip olduğumuz düşünsel çerçevelerin uzanımlarını düşüneceğiz. Ancak her zaman için konumları kuşku götürür yapıtlar olabilecektir. Bunlar 'sınır' durumlarıdır. Zaman içinde bunlar ya sınıfa dahil edilecek ya da dışta tutulacaklardır. Filmler için yazılan 'romanlar' bu 'sınır' durumlara örnek gösterilebilir. Acaba bunlar yalnızca senaryo mu, yoksa bağımsız yapıtlar mı? Sorun, tanımlama yapmakla değil, bu tür yapıtların yazılması ve okunmasıyla ilgili uygulamanın sürekliliğiyle çözüme kavuşacaktır.

Estetikte açık terimlerin kullanılması, estetik sorunlarla uğraşan sanatçı ve eleştirmenlerin yaptıkları uygulamaların incelenmesine bağlıdır. Belirsizlik taşıyan, ancak kullanılabilirliği olan bir sanat kavramı geliştirdik: Bu, amatörlere ve profesyonellere açık bir kavramdır. Uygulamadan söz edildiğinde, gerçekleştirilen bir ürünün, sanatla ilgili bazı soyut kuramlardan çok daha önemli olduğu söylenir. Terimler kullanıma sokulur. Yarattığımız ürünü bizim için betimliyor ve iletiyorlar. Dile dayalı etkinlikler ve dilin kullanımı, anlamı belirler. Bu nedenle, bir terimin ne anlama geldiğini ya da sınıflandırma ölçütlerini nasıl oluşturmamız gerektiğini öğrenmek istiyorsak, gerçek uygulamaları incelemeliyiz. Bu demek değildir ki, yapılan her şeyi eleştirisiz onaylayacağız. Sınır durumlarının ortaya çıkması bunun böyle olmadığını gösterir. Yalnızca çağdaş uygulamaya bakmak, bu yaklaşımda yapılabilecek basit bir yanlışlık olacaktır. Ancak kavramlar, bugünkü durumlarının yanı sıra tarihsel olarak uygulanma biçimleriyle de ele alınmalıdır. Ama burada, temel koşulları aramak yerine, farklı bir yönde ilerleriz. Terimlerin bugünkü ve tarihsel kullanımlarını, estetik savları olan ve anlamlı estetik nesneler yaratan insanların gerçek yapıtlarında kullanılma biçimleriyle ele alırız. Öyleyse, estetik bir terimle ilgili yeni bir kullanımın, doğru olup olmadığı konusunda iyi bir karar verebiliriz.

Açık terimlerin tanınması, estetik ve estetik-dışı dil arasında tanımlanabilir ilişkilerin ve temel özelliklerin olduğunu varsayan geleneksel estetik kuramın, kendisinin bir hata olduğu yönündeki kuşkuları artırmıştır. Estetik kavramlarımızı, sanat dünyasındaki uygulamaları çözümleyerek ediniyorsak, kurama gerek var mı? Bu durumda, estetik yargılar için sezgilerimize başvurur ve bu sezgilerimizi de sanat dünyasının içine girerek keskinleştiririz. Modern estetik ve sanat felsefesi, 18. yüzyılda duyguya ussal

ve deneysel felsefe dünyasında bir yer bulma girişimiyle başlamıştı. Belki de böyle felsefe yapma döneminin sona ermesiyle, estetiğin sonunun geldiğini ilan etmeliyiz. Estetiğin yerini de, her biri kendi ölçütlerini geliştiren popüler ve mesleki çevreler alır. Böylesi bir estetik özgürlüğe hiçbir sınırlılık konamaz.

Yine de kuramı bir yana atmanın, daha erken olduğu düşüncesindeyim. Estetik uygulamalardaki çeşitliliği kabullensek bile, bu uygulamalarda dil kullanımının kuramsal içermelerini de tanımak durumundayız. Estetik bir nesne betimlemesini kullanırken, iki şey yaparız: Bu nesneyi seçerek, uygulamamıza dahil ediyor ve bu uygulamaya dayalı olarak, hem olumlu hem olumsuz betimleme olanağı yaratıyoruz. Örneğin, yeni bir kitabın postmodern bir roman olduğunu söylüyorum. Bunu dile getirirken, bu kitabı, daha önceki romanlarla birlikte bir roman kategorisine yerleştirmekteyim. Bu kitabın roman olarak tanımlanmasında başarılı olayım ya da olmayayım, yalnızca böyle nitelemekle onu bir roman konumuna sokmuş oluyorum. Ayrıca estetik dilini, kuramsal olumsuzluklar oluşturacak biçimde kullanıyorum. Bir şey ya postmoderndir ya da değildir ve bazı romanlar, tıpkı daha önceki romanların olmadığı gibi, postmodern değildir. Sonuçta, bir terimi kullanma biçimim, modern ve modern öncesi romanların kuramsal niteliğini değiştiriyor. Daha önceden yalnızca modern olan romanlar, şimdi bir de 'postmodern-olmayan' nitelemesi alıyor. Kategoriler oluşturup, bu kategorilerde bazı şeyleri dışta bırakarak ya da bazılarını bunlara dahil ederek, estetik kuram oluşturmayı sürdürüyoruz.

Kuram konusuna böyle yaklaşmak, tanımlamalarla ilgili yeni açılımların da yolunu açmıştır. Zorunlu ve yeterli koşulları gerekli kılan estetik-dışı terimlere dayalı tanımlamaların bilgi verici oldukları, bununla birlikte onları oluşturmanın güç olduğu görülmüştür. Estetik terimlerin açık-

lığını bir kez kabullendiğimizde, tanımlama sürecine estetik uygulamamızı dahil edebiliriz. Bir nesneden estetik terimlerle söz etmek, bu nesneyle estetik dil arasında bir ilişki oluşturur. Bu ilişki-oluşma sürecine tanımlamada yer vermenin yollarını arayabiliriz. Bu durumda, tanımlamalarımız estetik-dışı özelliklere değil, estetik dili kullanan kişilerle, bunların betimledikleri şeyler arasındaki temel ilişkilere dayalı olur.

Estetik dili kullanan ve sanat dünyası denen değişken, iyi tanımlanmamış ama tutarlı bir topluluğun var olduğu düşüncesi, ilginç bir önerinin yolunu açmıştır. Bir sanat yapıtı, bu sanat dünyasını oluşturanların sanat olarak dikkate aldığı, seçtiği yapıttır. Bu seçimle, söz konusu ürün iyi ya da kötü olmak durumunda değildir; hatta başkalarının bu konuda dikkatlerini çekmede başarısız kalabilir. Ama böyle de olsa, bir ürünün sanat olabilmesi, sanat dünyasındaki üyelerin, onu sanat olarak onaylamalarına bağlıdır. Böylece bir sanat yapıtının sıradan bir yapıt olarak görülmesinin önüne geçilir. Çünkü bir ürüne sanat diyebilmek, sanat dünyasında bu konuda on uygulamaların varlığını gerekli kılmakta ve bir ürüne sanat diyen kişi için, sanat dünyasındaki konumunu yitirme riski söz konusu olmaktadır. Ayrıca kullanılan dilin, edimsel bir işlevinin olması gerekiyor. Bir başka deyişle, nesne yalnızca betimlenmiş olmuyor, aynı zamanda betimleme edimiyle değişime de uğramış oluyor. Bir dil, bu edimsel işlevi yerine getirir. Törenler, ayinler, bazı buyruklar buna bağlıdır. Din adamlarının evlilik yemini ettirmeleri, hakemlerin maçlarda çaldığı düdükler ve resmi görevlilerin yurttaşlık gibi statüler vermesi bu konuda tipik örneklerdir. Ama bu da hâlâ, dili kullananlarla onların gönderme yaptıkları nesneler arasındaki ilişkiye dayalı oldukça açık, sınırlaması olmayan bir tanımlama olarak kalır.

Böyle bir tanımlama, basit biçimleriyle bile çok kap-

samlı görünüyor. Estetik değerden yoksun her türden nesneye sıcak bakıyor. Sanat dünyasında yer alabilmek için gereken daha belirgin ölçütler olmadan, edimsel işlevin bu denli genişletilebilmesi pek olası değil. Kişi salt kaydını yaptırmakla hakem olmaz; aynı zamanda atanması da gereklidir Bu nedenle, belki de tanımın düzeltilmesi gerekir. O zaman da etkisini yitirmesi söz konusudur.

Bir şeyin estetik bir nesne olmasıyla sanat yapıtı olması arasında bir ayrım yapılabilir. Bir nesnenin sanat yapıtı olabilmesi, karmaşık bazı koşulları karşılamasını gerektirir. Ancak estetik bir nesne olabilmek için, sanat dünyasından birinin bunu belirli bir biçimde gündeme getirmesi yeterli olabilmektedir. Öyleyse, gereken dilsel model edimsel değil, buyruksaldır. Bu, terimin dilsel kullanımını, uygulamasının yeni bir ölçütünü oluşturarak geliştirmek demektir. Buyruğa uyulup uyulmayacağı, nesnenin sanat dünyasına dahil olup olmayacağı başka bir konudur. Bu görüşe göre işlem şöyle gelişir; sözgelimi birisi bir nesneyi, örneğin yeni bir kitabı açıkça ya da örtük bir biçimde bir roman gibi ele alır, estetik bir nesne olarak gündeme getirir. Bunu yaparken, ona yalnızca roman diyebilir, diğer romanlar nasıl betimleniyorsa onu öyle betimleyebilir ya da onunla ilgili bir tanıtım yazısı kaleme alabilir. Bu işlem iki kısımdan oluşur. Birincisi, yeni kitap sınıflandırılır. Herhangi birisi, önerilen dilsel kurallarla oynamayı benimsediğinde bu başarılmış demektir. Sonuçta, bir buyruk verilir ve alıcı, geçici de olsa, bunu benimsemiş olur. Bu noktada, artık sanat dünyasına girer ve onun kurallarına göre oynamaya başlarız. Artık kitap iyi kötü estetik bir nesne olmuştur. Bundan sonra ış, sınıflandırmada yer alan diğer nesnelerle karşılaştırılmasına ve yeni kitabın başarısı ve inandırma gücüne kalmıştır. Tüm (ya da yeterli ölçüde) koşulları karşıladığı zaman, kitap roman olma hakkını kazanmış ve aynı zamanda roman dediğimiz alanı değiştirmiş olur. Es-

tetik nesne, bir sanat yapıtı olmuştur. Böylece yeniden sanat kuramı ve sanat tarihi alanlarına adım atmış olduk.[5] Tüm bunlar, kaçınılmaz biçimde kuramla bağlantılı görünmüyor, bu nedenle estetik kuramın ölüm ilamını vermek için henüz erken.

Sonuç

Zorunlu ve yeterli koşullara gerek duyan biçimsel tanımlamalar, bir terimin kullanımını oluşturan inandırıcı ve kuramsal tanımlamalar, sınır durumlarına ve anlam değişmelerine olanak tanıyan açık tanımlamalar gibi farklı tanım türlerini inceledik. Sanatı, sanat-olmayandan ayırma olanağı verdiği için, tanımlamalar önemlidir. Estetikte tanımlama arayışı, özcü varsayımlarla, bir başka deyişle, 'sanat yapıtı' teriminin kullanımında bazı temel niteliklerin bulunduğu anlayışıyla başlar. Çağdaş estetikte, özcü varsayımlara bir tepki vardır ve estetik kuramın olanaklı olup olmadığı sorgulanmaktadır. Belki de elimizde uygulamalardan başka bir şey yok.

Sanat dünyasının üyeleri ile olası sanat yapıtları arasındaki ilişkiler ile sanat dünyasındaki uygulamalar yeni olanakların da yolunu açıyor. Bir sanat tanımlaması, temel nitelikler bazında değil, edimsel dil ve sanat dünyasındaki kişilerin eylemleri temelinde düşünülebilir. Bu tanımlama biçimi basit görülse de, estetik kurama yeni olanaklar sunar. Sanatla sanat-olmayan arasındaki gerçek ayrımı korumak için, estetik olgu ve oluşumlardaki ilişkileri zor da olsa tarihsel ve karşılaştırmalı açılardan ele almaya çalıştık. Böyle yapmaya da değdi. Kendimizi yeni olasılıklara kapamak istemiyoruz. Ayrıca tüm ölçütleri ve ayrımları yitirecek denli açık olmayı da arzulamıyoruz. Bazı şeyler sanat-

5 Dördüncü bölümün 'Kurumlar ve İzleyicinin İşlevi' başlıklı kısmında kuramlara ve buyruklara döneceğiz.

ür. Onların ortaya koydukları başarılar bizim için önemlidir. Diğerleri sanat değildir. Onlar ortaya çıkar ve sönüp giderler ya da niteliksiz yönleriyle sanat dünyasını gerçekten yozlaştırırlar. Aradaki farkın ne olduğunu söylemek, açık ayrımlar yapma, tarihsel bakış, karşılaştırmalı sınıflandırma ve son olarak yargı ve tanımlama sorunudur. Estetik dilimizin temel konusu da işte budur.

Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri

Başlarken

Güzellik

Platon'un güzellik ve sanat anlayışı çeşitlilik gösterir. Burada verilen güzellik betimlemesi, *Büyük Hippias, Şölen* ve *Phaedrus* diyaloglarından alınmıştır ve birçok farklı çevirisi mevcuttur. Metafizik güzellik kuramı, en açık biçimiyle Plotinos'ta görülebilir; Ennead I. G. Çağdaş güzellik kuramı için bkz. George Santayana, *The Sense of Beauty*, ilk basımı 1896, Dover, New York, 1955. Güzelliğe ilişkin etkili iki yaklaşımın yer aldığı estetik yapıtları arasında kayda değer olanlar; Mary Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford University Press, Oxford, 1984 ve Guy Sircello, *A New Theory of Beauty*, Princeton University Press, Princeton. 1975.

Beğeni

18. yuzyılda beğeni kuramları yaygındı. Bir duyu olarak beğeni konusunda en etkili yaklaşım; Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, J. Darby, Londra, 1725; Giriş bölümünün sonundaki 'ek okuma önerilerinde' sözü edilen antolojilerin birçoğun-

da seçkiler yer alıyor. Yargı ve beğeni sorunları, David Hume'un *Of the Standard of Taste* (1757) adlı yapıtında tartışılıyor ve sık sık seçki olarak kullanılmakta. Estetik duygunun tanınması, Alexander Baumgarten ile başlar, ancak estetik sezginin, kavramsal ve pratik düşüncelerden tam bir ayrımının yapıldığı yapıt Immanuel Kant, *Critique of Judgment*'tir, ilk basımı 1790, Hackett, Indianapolis, 1987. 'Beğeni' teriminin ilginç bir biçimde ele alındığı yapıt; George Santayana, *Reason in Art*, Charles Scribener's Sons, New York, 1905. Beğeniyle ilgili son çalışmalar arasında belirtilebilecek olanlar; Frank N. Sibley, "Aesthetic Concepts", *Philosophical Review* 68, 1959, s. 351-73 ve Ted Cohen, "Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position', *Theoria* 39, 1973, s. 113-52.

Estetik Duygu

Edward Bullough'un, estetik duyguya psikolojik bir yaklaşım denemesinde bulunduğu klasik denemesi; "'Psychial Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psycology* 5, 1912, s. 87-118. Clive Bell'in, estetik coşkuyu biçimsel bir eleştirel yaklaşımla bütünleştirdiği yapıtı, *Art*, Capricorn Books, New York, 1958.

Estetik Yüklemler

Estetik Betimlemeler ve Eğretilemeler

Eğretileme üzerine yapılmış çalışmalar oldukça fazladır. Bu konuda yararlı bir antoloji; Der. Mark Johnson, *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minneasota Press, Minneapolis, 1981. Ayrıca bkz. Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto, 1977; Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Indiana

University Press, Bloomington, 1962; ve Colin Turbayne, *The Myth of Metaphor*, University of South Carolina Press, Columbia, SC, 1971.

Estetik Dil Kullanımları

Estetik yüklemlerin en iyi biçimde ele alındığı çalışmalar arasında Sibley'in yukarıda adı geçen *Aesthetic Concepts* adlı çalışması sayılabilir. Ayrıca, Isabel C. Hungerland, "The Logic of Aesthetic Concepts", *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 36, 1963, s. 43-46; ve J. O. Urmson, "What Makes a Situation Aesthetic?", *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary*, c. 31, 1957, s. 75-92. Eleştirel dil konusunda bkz. Paul Ziff, "Reasons in Art Criticism", der. Israel Scheffler, *Philosophy and Education*, Allyn and Bacon, Boston, 1958. Tanımlama sorunlarının ayrıntılı bir biçimde tartışıldığı ve giriş niteliğindeki iyi bir çalışma; Paul Ziff, "The Task of Defining a Work of Art", *Philosophical Review* 63, 1953, s. 68-78; Joseph Margolis, "Mr. Weitz and the Definition of Art", *Philosophical Studies* 9, 1958, s. 88-94; ve Monroe Beardsley, "The Definition of the Arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 1961, s. 175-87. Son çalışmalar arasında; Stephen Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

Eleştiri ve Değer Terimleri

René Descartes'tan alıntı, 'Discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason and Seeking for Truth in the Science'ın birinci bölümündeki ilk tümcedir. Bkz. René Descartes, *Discourse on Method and Meditations*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1980. 'Üsteleştiri' teriminin gündeme getirildiği, Monroe Beardsley'in estetik üzerine

temel yapıtı; *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace and World, New York, 1958; yeniden basım, Hackett, Indianapolis, 1981.

Yargılar ve Estetik Değer

Estetik değer konusunda son iki çalışma; George Dickie, *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, 1988 ve Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder, co: Westview Press, 1995.

Duygunun Değeri

Critique of Judgement'da Immanuel Kant, iki tür zevkten söz eder; 'çıkar gütmemek' terimi, estetiği amaç taşıyan eylemlerden ayırmak için Kant'ın kullandığı bir terimdir. Clive Bell'in estetik ve metafizik hipotezleri *Art*'ta yer alır; dağ zirveleri ve vadiler benzetmesi sayfa 31'de. Şairleri, dünyanın tanınmayan yasa koyucuları olarak gören Shelley'in savı için bkz.; Percy Bysshe Shelley, "Defence of Poetry", *Criticism: The Major Texts*, Der. Walter Jackson Bate, Harcourt, Brace and World, New York, 1952, s. 429-35. Hegel için bkz. G.W.F. Hegel, *Philosophy of Mind*, Oxford University Press, Oxford, 1971.

Tanımlama Sorunu

Estetik Tanımların Kullanımı ve İstismarı

Tanımlama konusunda, giriş niteliğinde mantık ya da eleştirel düşünme kaynaklarına başvurulabilir. Örneğin; Francis Dauer, *Critical Thinking*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

Estetik'te özcülük sorunlarının tartışıldığı kaynaklar; Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1956, s. 27-35; ve Mourice Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly* 2, 1965, s. 219-28. Hogarth'ın, güzel bir çizgi tanımlamasının yer aldığı yapıtı; William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ilk basım 1753; Clarendon Press, Oxford, 1955. Uygulama için bkz. Ludwing Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, University of California Press, Berkeley, 1972. Richard Wollheim, bu konuyu etkili bir biçimde geliştirmiştir; *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980; ayrıca bkz. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1982 ve *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986. Dil kullanımıyla kuramsal olanakların oluşturulmasının tartışıldığı çalışma; Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571-84. George Dickie'nin, ilişkisel tanımlama olanaklarını geliştirdiği yapıtı; *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974. Estetik nesneler ve sanat yapıtları ayrımının ele alındığı yapıt; Dabney Townsend, *Aesthetic Objects and Works of Art*, Wolfesboro, Longwood Academic Press, NH, 1989.

II

Estetik Çözümleme ve Estetık Nesneler

Biçimsel Çözümleme

Estetik dilimizi ve kuramlarımızı, sanat tarihindeki ve sanat dünyasındaki mevcut uygulamaları göz önünde tutarak açık ve kesin olarak ortaya koyabilmemiz gerekıyor. Estetik, sanatla sınırlı değildir. Görmüş olduğumuz gibi, bazı kuramlar sanat yerine bir güzellik kavramıyla işe koyuluyor. 'Sanat' terimi, temel bir terım de olsa, doğal nesneleri kapsamına alacak biçimde genişletilebilir. Kuramlarımız ne olursa olsun, inandırıcı olabilmeleri, sanat dünyasında yer alan olgulara uygulanabilir olmalarına bağlıdır. Kuramsal değerlendirme olumsuz olabilir. Sanata ilişkin bazı çağdaş savların haklılaştırılmadığını düşünüyorsak, kuram bunu gösterebilir. Örneğin, pop sanatını ve gösteri sanatını çağdaş sanat olarak tanımak istemeyebiliriz. Ancak bu yine söz konusu savlar bağlamında kalır. Sanatın,

sanat dünyasının estetik dediği şeylerin ötesine uzandığını düşünüyorsak, bu da tartışılabilir. Sözgelimi, çoğu popüler türün sanat olarak tanınması oldukça yavaş gelişir. Shakespeare'in oyunları, zamanında popülerdi. Şimdi ise sanat olarak kabul görüyor. Belki 'sinema' ve 'rock and roll' da aynı yazgıda birleşiyor. Bu, ancak bir kuram ışığında tartışma konusu yapılabilir. Böylesi argümanlar, her bir durumda, kuramsal dilimizde nelere estetik nesneler dediğimizle ilgili bir algılama ve betimleme yetisinin bulunduğunu varsayar.

Biçim ve İçerik

Estetik olarak algıladıklarımızı betimleyen yaklaşımlardan en önemlisi, biçim ve içeriği birbirinden ayırır. En basit düzeyde, bu ayrım oldukça açıktır ve estetik nesnelerle sınırlı değildir. İnsanın üretmiş olduğu ve bir anlam yüklediği her şey, biçim ve içerik ayrımını da beraberinde getirir Okuduğunuz bu tümcelerin bir biçimi var ve size bir şeyler ilettiği umuluyor. Bir tümcenin biçimi, dilbilgisini ve dilde her bir sözcüğe ve sözcük bileşimlerine yüklenmiş anlam sistemini içerir Bir şey betimleyen ya da savlayan tümceler, isim-tümcesi/ fiil-tümcesi biçimindedir. Bu biçim, farklı anlamlar taşıyan tümcelerde ortak olan bir biçimdir. Bir tümce, başka tümcelerle biçimsel özellikleri de paylaşan, çeşitli biçimlere sokulabilir. Örneğin, isim tümcesi basit bir isim olabilir ya da isim artı bir sıfat olabilir ya da zamir veya daha karmaşık isim tümceleri olabilir. Bu anlamda biçim, tümcenin ne anlama geldiğini söylememizi gerektirmeyen, betimlenebilir bir şeydir.

Tumcenin ilişkin olduğu şey, onun içeriğini oluşturur. İçeriği betimlemek, biçimi betimlemekten çok daha zordur, çünkü bir içerik betimlemesinin, kastedilen şeyi iletebilmesi için, kendisinin de bir içeriği olacaktır. Ve bu du-

rumda, bu içerik de, bir başka içerikle iletilmek durumundadır. Böyle bir sınırsız geriye gidişle, istenen betimlemenin yapılabilmesi güç görünüyor. Dil felsefesinde en zor sorunlardan birinin anlam sorunu olması bundandır. Çoğu eleştirmenin ve düşünurun, biçim ve içerik ayrımının yapay ve analitik olduğunu vurgulamasının nedeni de budur. Uygulamada, biçim ve içerik birlikte ortaya çıkar, tek başlarına var olamazlar. 'Saf biçim', bir şeyin biçimidir, aksi halde biçim olamaz.[1] İçeriğe bir biçim verilmiş olmalıdır, yoksa içerik diye bir şey kalmaz. Sezgisel olarak, biçim ve içerik ayrımı açıktır. "Şu kitap mavidir" tümcesi "şu resim beyazdır" tümcesiyle aynı anlamda değildir ancak her ikisi de yapısal açıdan belirgin bir benzerliği paylaşmaktadır. Tümceler arasındaki benzerlik ve farklılıkları tanıyamasaydık, dil öğrenirken her bir tümceyi ayrı ayrı öğrenmek zorunda kalırdık. Bu nedenle, biçimi içerikten ayırır ve bu ayrımı, algıladıklarımızı betimlerken, anlama çabamıza yardımcı olması için kullanırız.

Dilde biçim ve içerik ayrımı, insanın oluşturmuş olduğu uzlaşımlar sistemine gönderme yapar. 'Oluşturma' derken, sözcüğü daha esnek düşünmek gerekir. Bir kod düşünüp bulabilmemize benzer biçimde, bir zamanlar bir insan topluluğunun bir dil oluşturduğunu kabul etmemiz gerekli değil. Ancak diller ve dil aileleri arasındaki farklılıklar, dillerin biçimlerinin oldukça farklı olabileceğini gösterir. Benzer içerik farklı biçimlerde ortaya çıkabilir ve biçim, bir ölçüde, tarihsel süreç içinde evrimleşen bir uzlaşım sorunudur. Hayvanların işaretlerle iletişim kurma yetisi konusunda ne düşünülürse düşünülsün, bu durum dilin kapsamını fazla genişletmez.

Doğada var olan düzenden etkilenip, biçim ve içerik

1 Biçimsel mantık, biçim veya sözdizimi ve içerik veya anlam arasında katı bir ayrım yapar ve biçime herhangi bir anlamsal yorumun yüklenmesine gerek duymaz.

ayrımını buraya değin genişletmek istesek bile, ortada çok önemli farklılıklar vardır. Altın gibi bir elementin atomik yapısını ele alalım. Atomik yapının tüm elementlerde ortak olduğunu ve bu atomik yapının özel dizininin, altını kurşun değil de altın yaptığını söyleyebiliriz. Ancak altın, bu atomik yapının içeriği değildir. Altın yalnızca altın; atomik bir yapıya sahip bir nesne türüdür. Atomik yapı, bu nesnenin bir parçasıdır. Altın, başka hiçbir biçimde altın olamaz. Dilin bir tarihi vardır ancak atomik yapı, geleneksel farklılıklara ya da bir tarihe sahip değildir Kuşkusuz, atomik yapıyı betimleme geleneklerinin bir tarihi vardır; bu betimlemeler, bilim ve temsil modellerinin tarihine bağlıdır. Ancak bundan sonra, 'atomik yapı' dediğimiz içeriği betimlerken kullandığımız biçimler açıklık kazanır. Bilimimiz geleneksel olabilir ama doğanın kendisi geleneksel değildir. Böylece biçim salt algılanan bir şey olabilecegi gibi, tarihi olan geleneklere ve temsil sistemine de bağlı olabilir. Bu nedenle, biçimi içerikten ayırıp betimlerken, hem algılarımızı hem de bu algıları sunmak için geliştirdiğimiz temsil sistemini dikkate almalıyız. Böylece, biçime bakarak, içeriği belirlemeye çalışabiliriz.

Sanatta Biçim ve İçerik

Dilde biçim ve içerikten söz etmemizin nedeni, bir şeyin nasıl sunulduğu ile sunulan anlam arasında genellikle bir ayrımın olmasındandır. Estetikte biçim ve içerik ayrımı dildeki yapı ve anlam arasındaki ayrımla tam olarak örtuşmez. Görsel bir biçim örneğiyle, bunu daha iyi anlayabiliriz. Bu kitabın kapağındaki, Gustave Caillebotte'un *Avrupa Köprüsü Üzerinde* (1876-7) adlı resmini ele alalım. Bu resimdeki bazı biçimsel unsurlar oldukça çarpıcıdır. Resmin yüzeyi, köprü parmaklığı ile yatay olarak ve ortadaki köprü kirişiyle de dikey olarak bölünür. Sol tarafta, dikey iki

kalın çizgi ve siyah gıysili adamlar yer alıyor. Resmin sağ alt köşesinde, dikey çizgileri yineleyen beş tane dilim var. Sağ üst köşeden sol aşağıya ve sol ortadan sağ aşağıya iki kalın çapraz çızgı iniyor. Böylece mekân, sert bir biçimde yatay ve dikey bölümlere ayrılmış ve bu bölümler de eşit oranda çapraz çizgilerle kırılmış. Bu düz çizgileri, köprü parmaklığındaki köprü yaylarının yumuşak kıvrımları tamamlıyor. Bu biçimsel unsurlar, arka planda belli belirsiz görülen biçimlerde ve şapkaların kıvrımlarında önemsiz motifler olarak da görülebiliyor.

Bu geometrik biçimler, mekanik, endüstriyel bir görüntü sunar. Renkler benzer biçimde zayıflatılmış ve insansızlaştırılmış. Resim, siyah ve gri tonlardan oluşmakta ve yalnızca solda bir parçası görünen paltoda az bir mavi renk var. Yüzleri dönük ve belirsiz üç insan figürü görmekteyiz. Bu resmin biçimi, ölçülü renkleri ve basit sunumuyla çarpıcı ve geometriktir.

Caillebotte'un resminin içeriğini sorduğumuzda, aslında bunun yanıtı, biçime ilişkin yaptığımız betimlemelerde kendini gösterir. Resimdeki nesneler kolayca tanınabilir. Bir köprü (aslında resmin modeli gerçek bir köprudur) ve üç erkek figürü var. Ancak içerik, bundan daha fazlasını dile getirir. Resimdeki geometrik biçimler, siyah ve gri tonlar, ön plandaki resmi giyimli beylerle, demir köprünün somutlaştırdığı endüstri dünyası arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak, insansızlaştırılmış bir endüstri imgesi yaratır. Üçüncü figür, belki de bir işçinin mavi önlüğünde, küçümser bir tavırla, muhalif unsuru gündeme getirir. Sol el figürünün resimde kısmen yer alması, dekorun önemsemediği izleyene, estetiğin ve kayıtsızlığın varlığını duyuruyor. Caillebotte, endüstri çağında dikilen anıtta, hem güzelliği hem de eksik olan insanlığı gösteren bir yapıt ortaya koymuş. İçerik, karmaşık bir hayranlığı ve biçimlerin bu eşsiz sunumunun dışında başka hiçbir şeyin tam olarak

gösteremeyeceği uzaklığı dile getiriyor. Bu dekor, daha önceki bir dönemde, bir resim için uygun görülmeyecek, sıradan bir şeydir. Ancak Caillebotte, görsel biçimler kullanarak ve çağımızın toplumsal ve endüstriyel bir ürününde estetik bir nitelik yakalayarak, bunu bir sanat yapıtına dönüştürmesini bilmiştir.

Belki başkalarının resimle ilgili okumaları farklı olacaktır. Ama önemli olan bu değil. Bir yapıtla (resim) ilgili biçimsel betimlemeleri, eleştirel dilde oluşturma süreci güç bir iştir ve önemli bir değişim söz konusudur. Caillebotte ve yaptığı resmin içeriği hakkında fazla bir şey bilmesek de biçimi görebiliriz. Biçimin betimlenmesi bizi doğrudan içeriğin betimlenmesine götürür. Biçimsel bir betimleme, resim yüzeyinin bölümlenmesi, çizgi ve biçimlerin dağılımı ve renk kullanımı üzerinde yoğunlaşır. Bu biçimsel betimleme gelişirken, resmin unsurları daha fazla ortaya çıkmaya ve köprü üzerindeki üç figürden daha karmaşık bir içerik kendini göstermeye başlar. Sonuçta basit geometrik biçimlerin ve az rengin kullanıldığı bir resim, büyüleyici ve karmaşık bir nitelik kazanmış olur. Bu unsurların ayırdına varmak, eleştirmen ve izleyen açısından, resmi anlamanın zorunlu bir aşamasıdır.

Bu resimdeki biçimsel unsurların çoğu gelenekseldir. Siyah ve gri renkler niçin insansızlaştırılmış, endüstriyel bir ortamı akla getiriyor? Bu ilişki biraz da doğaldır. Fabrikalar gri duman çıkarır ve bu da güneş ışığını önler. Ancak bu renkler aynı zamanda daha ışıksız ortamları temsil etmenin geleneksel yollarıdır. Resimdeki perspektif kullanımına bakalım. Caillebotte, derinlikli yüzeyler oluşturmak için karmaşık bir perspektif kullanmıştır. Ancak bu, gözü uzağa çeken türden bir derinlik değildir. Çok belirgin yüzeyler söz konusu: Arka plan, köprü ve köprü üzerinde iki adam. Böyle bir tabakalaşma geometrik yapıya uygun düşüyor. Ancak Caillebotte'un miras aldığı perspektif ve gör-

sel derinlik gelenekleri de işin içine girmiş durumda. (Caillebotte'un derinlik kazandırma biçimini, tek renkli Çin resmiyle karşılaştırın). Ayrıca, bu yaklaşımı bulmuş olan da Caillebotte değil. Kullandığı biçim, güzelliği, doğal kıvrımlarda ve daha yumuşak ışıklarda gören eski biçimlerin aksine, demir, çelik ve keskin açıların da estetik olabileceğini gösteren başka ressamların yer aldığı bir 'okula' aittir. Caillebotte'un ele aldığı konunun yarattığı etki, diğer resim türleriyle karşılaştırıldığında çok daha fazla anlaşılmaktadır.

Biçim Karşılaştırmaları

Biçim, yapıta özgüdür. Resimde biçim, çizginin, rengin, görüntünün ve yüzeyin düzenlenmesini içerir. Müzikte araç, kalıplara göre düzenlenmiş tempolu sestir. Müzik ve resim arasındaki temel bıçımsel farklılık, müzikte seslerin ardışık bir düzenlemeyle sunulmasıdır. Farklı sanatsal araçların bu biçimde karşılaştırılması, bir zamanlar estetiğin temel bir işleviydi. Romalı şair Horatius (MÖ 65-8) şiir ve resmi karşılaştırmıştı. Şiirin ve yazın sanatlarının resim ve heykeltıraşlıkla nasıl ilişkilendirilebileceği 18. yüzyılda yoğun bir tartışma konusuydu. Böylesi karşılaştırmalardan, biçimin neliği ve önemi konusunda hâlâ çok şey öğrenebiliriz. Müziksel biçimi duyumsamak için, kişinin farklı tonalite derecelerini, sesler arasındaki hız farklılıklarını, farklı ses yüksekliklerini ve daha karmaşık bir müzikte de farklı çalgıları ayırt edebilmesi gerekir. Bir romanın örüntüsü, konusundaki ardışıklıkta gelişir. Tüm bunların aksine, resim ya da heykel, bir bütün olarak göz önündedir. Biçimsel farklılıklar, estetik olabilirliklerdeki değişimleri belirler.

Biçimsel çozümlemelerde temel unsur, örüntülerin tanınmasıdır. Özellikle müzikte ve resimde sanatçılar, son

zamanlarda rasgeleliğin sınırlarını denemiş olsalar da, rasgele seslerin ve rasgele renklerin müzik ve resim olarak tanınması uzak bir olasılıktır. Ton ve makam temeline dayanmayan, ritimsiz müzik ve sıçratmalı resim, biçimsel beklentilerimize meydan okuyarak ve böylece sanatsal olabilirliklerin ayırdına varmamızı sağlayarak dikkatleri biçime çeker. Ayrıca biçimsel tepkimizin bir bütün olarak ne ölçüde bilinçli olduğunu da bize anımsatır. Filozof ya da eleştirmen değilsek, bireysel olarak bir resmin ya da bir müzik parçasının biçimsel unsurlarına dikkatimizi yöneltmekten kendimizi alamayız. Her ne kadar parçaları kendi başlarına tanımlayabilsek de, bunları örüntüleri içerisine yerleştirmekte ve bir bütün olarak görüp, duymaktayız (Psikolojide, basit biçimiyle parçalarının toplamı olmayan bir bütün algısına geştalt algı denmektedir).

Müzikteki içerik, resimdeki içeriğe benzemez. Müzik, seslerin ve sözcüklerin bir bileşimi olarak başlamış olsa bile -müzikleşen şiir-, müziksel olabilirlikler, dilde var olan anlamlar gibi bir anlama gereksinim duymaz. Bireysel sözcükler, farklı tümcelerde kendi anlamlarını kazanır. Her bir nota benzer sesler verir ama kendi başına anlamı yoktur. Müziğin, resmin kullanabildiği türden nesnelere de gereksinimi olmaz. Bazı müzikler bir konuyu anlatır ya da bir coşkuyu taklit eder, ancak çoğunlukla böylesi 'düzenler' müzik için zorunlu değildir ve çoğu kişiye bunlar zorlama ve yapay gelir. Soyut müzik, soyut resim olabilirliklerinin keşfedilmesinden çok daha önce benimsenmişti. Gerçi müzisyenler ve müzik eleştirmenleri müziksel düşüncelerden ve müziğin coşkusal anlamından söz ederler. Bazen böyle bir dil, bütünüyle eğretilemesel ve çağrışımsaldır. Müzisyen, müzik olmadığında müzikteki coşkusal içeriğe benzer olanı sözcüklerle betimleyerek iletmeye çalışır. İçeriğe duyulan gereksinim olduğu gibi kalır. Müzik, boş seslerden oluşmaz. Biçimsel kalıplar, duygusal tepkilerimizde

ve bu tepkilerimizi betimlerken kullandığımız estetik yüklemlerde yetkin olmasa da, ifadesini bulan, daha çağrışımsal bir amaca hizmet eder. Müzik huzun ve heyecan verir, gönüle seslenir; tam olarak psikolojik yapılara karşılık gelmese de, bu betimlerin ne anlama geldiğini biliriz Biçim/içerik ayrımı ve bunların bütunlüğü her ikisi de her şeyden önce estetik farkındahğın göstergeleridir. İster uygulamada ister kuramsal düzeyde olsun, bunlardan kaçınabilmemiz olanaklı görünmüyor.

Şiir, müziksel özelliklerin birçoğunu dil yoluyla bir araya getirir. Bu nedenle, şiir, biçimsel çözümlemenin en karmaşık sorunlarını çeşitli biçimlerde ortaya koyar. Kullanılan araç dil olduğu için, dildeki tüm biçim ve içerik sorunlarıyla karşı karşıya kalırız. Ancak şiir düzyazı değildir. Şiirsel biçim ve düzyazı biçimi farklı estetik olabilirlikler sunar. Düzyazının estetik olasılıklarını gözden kaçırmamalıyız. Ama tüm yaşamı boyunca düzyazı kullanmış olduğunu öğrenince şaşkınlığa düşen kişinin öyküsünden alınacak bir ders var. Konuşma ve yazmamızda düzyazı bize doğal gelirken şiirsel biçim böyle değildir. Şiirsel biçim, bir ses, bir ritim düzeni ve şiirin anlamına katkıda bulunan birbirine örülmüş bir anlam dayatmaktadır. Thomas Wyatt'ın (1503-42) *Kim Avlanmak İster* sonesini ele alalım.[2] Bir sone, birçok şey anlatır. İlk önce, bir sonede belli bir uzunluk (14 dize), düzenli bir ritim (beşli hece ölçüsü: Her dizede beş uzun/kısa hece) ve bir uyak düzeninden (abba, abba, cddc, ee) oluşan bir kalıp vardır. Çeşitlemeler, bu kalıba dayanır. Örneğin, birinci dize, vezinli kalıptan önce uzun bir heceyle başlar, "kim ister...". Diğer sonelerin farklı uyak düzenleri vardır ancak 14 dizeyle sınırlıdır. Sone biçiminin ne denli düzenli ve yapay olduğu hemen fark edilir. Bu sone, bizim şiir anlayışımızı örneklen-

2 Wyatt'ın sonesi kitabın sonundaki eklerde görülebilir.

diriyor. Bazı okurlar, daha özgür biçimlere uyum sağlamada bu nedenle büyük güçlükler çekmektedir.

Biçimin içeriği nasıl sunduğunu sorduğumuzda, Caillebotte'un resminde karşılaştığımız açıklama türüne benzer bir durumla karşı karşıya kalırız. Wyatt'ın şiirinin, çeşitli düzeylerde bir konusu vardır; kralın avlanması için ayrılmış, kraliyete ait bir geyikle ilgilidir. Ancak şiir aynı zamanda yasak bir aşkı da dile getirir. Geyik bir 'kadın'dır ve aşk (şiirin öznesi) artık onun peşinden koşamaz. Başka herkes gibi, o da, bu 'av' da başarısız olacaktır. Yasaklamada sözü edilen şey, dinsel bir nitelik de taşımaktadır. *Noli me tangere* (bana dokunma) sözünü İsa söylemiştir (Yuhanna 20:17). Yeniden doğan İsa'nın kutsal ve bayağı dünyalar ayrımını bozacak dokunuşuna karşı bir yasaklamadır. Kadın, daha derin bir anlamda ulaşılmazdır; âşık, kraliyete ait olan bir malın ve dinsel bir gizemin karşısında çaresiz bir zavallıdır

Seslerin yinelenmesiyle imge katmanları arasındaki bağlantılar güçlendirilir. "Ama geçerken hızla önümden/ izlemekten baygın düşüyorum/ vazgeçiyorum tümden". Benzer seslerin yinelenmesi ve uyak kullanımıyla, sözcükler, günlük dilde olduğundan çok daha fazla birbirine bağlanır. Bu şiirdeki biçimsel kalıpları, anlamlarından bağımsız olarak betimleyebiliriz. Ancak bunların, şiirin söylemek istediğini söyleyebilmesinin önemli yollarından biri olduğu açıktır. Bunlar olmadan, tüm anlam düzeylerini böylesi yoğun ve etkili bir biçimde düz, eğretilemesel ve mitik olarak bir araya getirmek olanaksız olurdu -ki Wyatt bunların tümünü sunmaktadır

Karmaşıklığın daha ileri bir boyutu, sone biçiminin kendisinden ve bunun Sir Thomas Wyatt gibi şairlerle olan tarihsel bağlantısından ortaya çıkar Biçimin yaratıcısı Wyatt değildi. Aslında Wyatt, İtalyan şair Petrarch'ın (1304-74) kullandığı bir başka soneyi taklit etmektedir.

Petrarch'ın şiiri "Bana Dokunma", onun ideal aşkını anlatıyor. Böylesi bir aşk ve bunun sone biçiminde dile getirilmesi, Rönesans Avrupasında bir saray şiiri geleneğidir. Petrarch'a öykünüp, bir sone yazan Wyatt, tüm saraylı aşk geleneğiyle ve krala saygının zarif bir biçimi olan geleneksel dile getiriş biçimiyle kendini özdeşleştirmektedir. Ayrıca Wyatt, kendi gerçek konumunu da eleştiriyor olabilir. Wyatt, Kral VIII. Henry'nin çevresindeydi ve Henry ile evlenmeden önce Anne Boleyn ile ilişkisi olduğu söyleniyordu. Şayet bu sone, çoğu insanın düşündüğü gibi, Anne için yazılmışsa, Wyatt, kralın ayrıcalıkları üzerine soyut bir eleştiri yapıyor olamaz. Sonuçta, Anne krala ait olduğundan, Wyatt için ulaşılmazdır, gerçi Henry de ona sahip olamayabileceğini gizlice anımsatır ("Ben uysal görsem de, zapt edilemeyecek denli yabanıl"). Biçim, tarihsel bir bağlamda gelişen düşüncelerin dile getirilmesine olanak tanıyarak, şairin ve okurun duygularıyla ve özel geçmişiyle gelenekleri birbirine bağlar.

Sonuç

Biçim ve içerik çözümlemesi, tüm sanat alanlarında gerçekleştirilebilir. Bu çözümleme, hem sanat izleyicileri hem de eleştirmenler için önem taşıyan bir yetidir. Felsefi estetikte biçim ve içeriğin karmaşık etkileşimi, bu özel örneklerden daha çok önem taşır. Özetle, bunları şöyle belirtebiliriz:

1- Biçim, araca ve bunun sunduğu olanaklara bağlıdır. Bu olanaklar, bir araçtan diğerine çeşitlilik gösterir. Örneğin, heykeltıraşlık ve mimari üç boyutlu yapıları gerektirse de, biri için gerekli olan araçlar, diğeri için aynı değildir.

2- Olanakları, gelenekler ve tarih biçimlendirir. Ne biçim ne de içerik, boşlukta ya da idealize edilmiş

bir mekânda var olmaz. Biçimi değerlendirmek, onu bir bağlam içinde görmeyi gerektirir. Bu nedenle biçim, tarihten soyutlanmış değildir.

3- Biçim, özel bir araca dayalı ve tarihsel bir nitelik taşısa bile, biçimsel özellikler farklı sanat dallarınca paylaşılabilir. Biçim, düzenleyici bir ilkedir ve benzer düzenler farklı araçlarla olasıdır. Zamansal düzen şiirle müziği, anlatısal düzen filmle romanı, uzamsal düzen oyunla resmi birleştirir.

4- Biçim algılanır ancak biçimin kendisi bir algı nesnesi değildir. Wyatt'ın sonesini duyumsamak için, uyak düzenini mekanik olarak belirlemek gerekmez.

5- Son olarak, biçim ve içerik, tek bir anlamın ya da ifadenin iki yönüdür. Sonuçta, estetik nesnelerin sunumları olan biçimsel unsurları algılama yetimiz, sanat ve güzelliğe ilişkin tüm savlarımızın temelini oluşturur. Estetikte herhangi bir kuram için ileri sürülecek kanıt, sanat ve güzelliği algılama ve çözümleme yetimizden onay almalıdır. Çünkü bazı algısal nesnelerin biçimsel özelliklerini, daha geniş bir estetik bağlamda algılayabilir ve çözümleyebiliriz. Böylece, biçimsel çözümleme, hem estetik değerlendirme hem de iyi temellendirilmiş kuramlar oluşturmada gerekli verileri sağlayan bir yetenektir.

Estetik Nesneler

Biçim ve içerik çözümlemesi, bizi estetiğin uğraş alanıyla ilgili bir soruna götürür. İki alandaki deneyimimizi, buraya değin yeterince inceledik: Doğal güzellik (ya da doğal estetik görüngüler) ve sanat. Bu incelemede gördük ki, güzellikle sanatın her ikisi de betimsel dil ve tanımlama sorunla-

rına yol açıyor. Biçimi incelerken "neyin biçimi" olduğunu, biçim bir içeriğe gönderme yapıyorsa "neyin içeriği" olduğunu sormak durumundayız. Ayrıca estetik diye nitelendirdiğimiz deneyimleri betimlerken, neden söz ettiğimizi sormalıyız. Genellikle estetik nesnelerden konuştuğumuzu söyleriz. Şimdi verdiğimiz bu yanıtı daha açık kılmaya çalışacağız.

'Nesne' Nedir?

İlk önce, bazı olası yanlış anlamalardan kaçınmalıyız. 'Nesne', en genel anlamıyla taşlar, ağaçlar ve kitaplar gibi cansız, kopekler ve insanlar gibi canlı olan fiziksel varlıkları belirtir. Ancak 'nesne', aynı zamanda insanın düşünebildiği her şeyi dile getiren, daha yansız bir terim olarak da kullanılabilir. Bir sayısı bir nesnedir ama taş gibi fiziksel bir nesne değildir. Sayılar gibi ayrı kimlikleri olmasa da, 'iyilik' bir nesne olarak düşünülebilir. İyilik, iyi bir şeyin yalnızca bir niteliği olarak vardır ve buna gönderme yapabilir ve onu bağımsız bir özel nesne gibi düşünebiliriz. Fiziksel nesneler söz konusu olduğunda, onlara ilişkin çok şey bildiğimiz varsayılır; var oldukları, bir nesneler sınıfına ait oldukları, algılayabildiğimiz türden belirli bir gerçeklikleri olduğu, diğer nesnelerden ayrılıp belirlenebildikleri gibi. Daha yakından inceleyene kadar, tüm bunların estetik nesnelerde var olduğunu beklememiz söz konusu olmayabilir. Bu nedenle, 'nesne' terimini estetik nesnelere uygularken, başlangıçta daha yansız anlamıyla kullanacağız. Bu yönüyle estetik bir nesne, estetik yüklemlerin kullanıldığı tümcelerde, öznenin gönderme yapabildiği ya da estetik terimlerle betimlediğimiz deneyimlerimize kaynak olabilen şeydir. Gönderme yaptığımız nesneye getirebildiğimiz bir açıklamadan daha fazlasına gereksinim duymayız.

Ancak bu, o kadar da basit olmayabilir. Oldukça ilginç

bileşimler tasarlayabiliriz: Güzel bir yuvarlak kare ya da gök mavisi pembe bir melek. Böyle bileşimler, bazı düşünürleri salt imgesel nesnelerin değil, aynı zamanda var olmayan ve olanaksız nesnelerin bile var olduklarını duşünmeye yöneltmiştir. Gök mavisi pembe bir melek olmadığı gibi, böylesi bir renk karışımı da içsel olarak çelişkilidir. Salt var olmamakla kalmaz, duz anlamıyla da var olamaz. Bu durum, 'nesne' teriminin kullanımını kabul edilemez ölçüde genişletir. Bu nedenle, 'nesne'yi en azından ussal olarak olası bileşimlerle, bu dünyada olmasa da, olası bir dünyada gönderme yapılabilecek olan nesnelerle sınırlandıracağız. Bu bile 'nesne'ye oldukça geniş bir alan sağlamakta ve deneyimimize konu olan estetik nesnelerle ilgili herhangi bir kuramı ele almamıza olanak tanımaktadır.

Bir diğer olası karmaşa, sanatla ilgili incelemiş olduğumuz tanımlamalardan ve estetik deneyim konusundaki sorunlardan ortaya çıkıyor. 'Nesne', üzerinde konuşulan şeyin tam olarak tanımlanabileceği anlamına gelmez. Örneğin, gördüğüm ya da duyduğum bir nesneyi tam anlamıyla tanımlayamasam da, algısal olarak onu belirleyecek yeterli bilgim olabilir. Basit bir belirleme biçimi, bakmak ve göstermektir; gösterdiğim nesne hakkında çok şey bilmeyebilirim. Ancak görüş alanımda kaldığı sürece onu belirleyebilir, diğer nesnelerden ayırt edebilirim. Tanımlama ve kuramsal betimleme çok daha zordur. Bu nedenle, estetik nesnelerden söz ederken, tüm tanımlama sorunlarını çözmemiz gerekmez.

Son olarak, gözleyen kişiden bağımsız, nesnel olma anlamında 'nesne', nesnel demek değildir. Estetik nesneler gözleyene bağımlı olabilir; yaygın söyleyişle, salt özneldirler. 19. ve 20. yüzyıllarda estetik tutum ya da estetik sezgi kuramları estetiğe egemen oldu. Bu kuramlarda gözleyen kişi, bir nesnenin estetik olarak algılanmasının temel bir unsurudur Fiziksel bir nesnenin algılanması salt rastlantı-

sal olurken, estetik nesneleri belirleyen, onların algılanma biçimleridir. Bu nedenle, estetik tutum ya da estetik sezgi kuramları, estetik nesneyi öznelleştirir. Bu kuramlara göre, estetik nesneler, belirli bir algılama edimiyle ya da dış dünyanın belirli türden sezgiyle kavranılması sonucunda oluşturulur. Bir başka deyişle, gözleyenler, algıladıkları estetik nesnelerle doğrudan bir ilişki içindedirler. Bu kuramların doğru olduklarını varsaymak gibi bir duşüncede değiliz, ancak 'nesne' anlayışımızda bunları dışlamak da istemiyoruz.

Estetik önem açısından nesneler, genellikle üç biçimde ele alınabilir. Birincisi ideal nesnelerdir; ideal nesne, fiziksel olmayan alanda yer alan birincil 'nesne' anlamındadır. İdeal nesne, var olması için düşunülmesi yeterli olan nesnedir. Bunlar, bireysel, kuşatıcı tek bir akla ya da aklın ötesinde, daha geniş organik bir bütünlüğe yerleştirilebilir. Bazı kuramlarda ıdeal nesneler oldukça gizemli ve imgelenmeleri çok güç olabilir. Ancak ideal nesnelerle ilgili ortak deneyimler hepimiz için geçerlidir. Fiziksel nesneler dünyasında sayılar yoktur ama bunları kolayca düşünebiliriz. Bunlar, yalnızca düşünüldüğünde var olan nesnelerdir. Tıpkı sayıların nesneleri saymada kullanılması gibi, ideal nesneler de fiziksel nesnelerle bir tutulabilir. Böylece, ikinci anlamıyla 'nesne' fiziksel bir nesne olur. Bunlar, kendilerini düşünmemizden bağımsız varlıkları olan, uzamsal ve zamansal bir konuma sahip nesnelerdir. Özdekçiler, ideal nesneleri fiziksel nesne konumuna indirger; idealistler ise felsefi anlamda fiziksel nesneleri, ideal nesne konumuna indirgemektedir. Her ikisi de, 'nesne'ye yükledikleri anlamla birbirinden ayrılır.

Estetik için önem taşıyan, üçüncü anlamıyla 'nesne'dir. Bunlar algısal nesnelerdir; kişinin gördüğü, duyduğu, tattığı, kokladığı ya da dokunduğu, algı ediminde nasıl görünüyorsa öyle olan nesnelerdir. Algının nedeni algısal

nesne değil, algıda görünen nesnedir. Böylece, yuvarlak olan bir şey gördüğümde, algıma neden olan nesne bir başka biçimde de olsa, algısal nesne yuvarlaktır. Renk etkisi oluşturmak için gözüme bastırdığımda, algısal nesne renkli bir imgedir ancak bunun nedeni renkli olan nesne değildir. Algısal nesneler, fiziksel nesnelerden bu yolla ayırt edilir. Bu nedenle, algısal nesneler, ideal nesneler olarak görünebilir. Bunlar akılla ilgilidir ve düşünülmeleri gerekir. Yine de, algısal nesneler daima algıda verili olana gönderme yapar. Bir bakıma, bir başka nesneyle olan bağlantı, ideal nesnelerde görülemeyen biçimde dile getirilir. İmgelem, anımsama, düşünme, kavrama, bunların hiçbiri algı edimi değildir. Bu nedenle bize algısal nesneleri vermezler. İdealistler, fiziksel nesneleri ideal nesnelere indirgedikleri gibi, algısal nesnelerin de böyle olduğunu göstermeye çalışabilirler. Ancak ideal nesneleri anlamak için, idealist olmaya gerek yoktur ve algısal nesneler, ilk adımı atmak için yararlı bir ara nesneler sınıfıdır. Tüm düşünme ve bilmemizin, algısal deneyimle başladığı biçimindeki deneysel savla yakından ilişkilidirler. Bu yönüyle algısal nesneleri, deneyimlenen temel nesne anlamında düşünebiliriz.

Estetik Nesneler

O halde estetik nesneler, estetik dili kullanarak üzerinde konuştuğumuz ya da estetik olarak sınıflandırdığımız deneyimlerimizdir. Estetik nesne düşüncesi, estetik bir kuramla ayrıntıları doldurulunçaya kadar, nesnenin doğası konusunda yansızdır. Estetik gibi bir alanda kuramlar oluşturmanın güçlükleri olsa da, bu durum, estetik nesneler kuramından niçin kaçınamayacağımızın nedenini oluşturur. Şimdi estetiği ele almanın üç yolunu inceleyeceğiz; her biri, salt bir estetik nesne kuramı olmaktan çok daha fazlasını içeren, üç estetik nesne kuramı. Bunlar, taklit ku-

ramları, ifade kuramları ve imgelem kuramlarıdır. Ve kabaca üç temel nesneye karşılık gelirler: Fiziksel nesneler, ideal nesneler ve algısal nesneler.

Taklit

Estetik nesnelere yaklaşmanın belki de en açık yolu, onları, bir başka nesnenin taklitleri olarak ele almaktır. Taklit kuramları, klasik felsefede iyi ve güzele ilişkin daha kapsamlı kuramlar bağlamında geliştirilmiştir. Platon, Aristoteles ve Plotinos, her biri taklidin rolünü hem sanatla olan ilişkisi içinde hem de etik sorunlara ve metafiziğe ilişkin incelemelerinin bir parçası olarak ele almışlardır. Geç Klasik dönemdeki taklit kuramları da, etkili konuşma ve yazma koşullarını araştıran retorik geleneğin bir parçasıydı. Ortaçağda taklit, doğal, insansal ve kutsal dünyaları tek bir dairesel evrende birbirine bağlayan alegorik bir planın parçasıydı. 17. ve 18. yüzyıllarda, yeni-klasik dönemle birlikte taklit, estetik kuramın birincil biçimi olmayı sürdürdü. Ancak bu dönemde taklit, doğa bilimlerinin başarılarına göre biçimlenmiş ve çağrışımsal düşüncelere dayalı yeni bir psikoloji ile eklemlenmiş ve uygulamada giderek sınırlanmıştır.

Taklit kuramlarında nesne, ilişkili olduğu ve biçimini aldığı daha temel nesnenin bir temsili olarak asıl nesneden ayrılır. Bir resme baktığımızda iki şeyi görürüz; resmi ve resmedilen şeyi. Resmedilen resme göre öncelik taşır ve resim nedensel olarak buna bağlı olup, buna göre biçim kazanır. Resim temsili olmasa bile (en azından Roma duvar resimlerinden bu yana temsili olmayan resimler olagelmiştir), resmin kendisini ayrı, gösterdiği renk ve biçimlerinde başka bir şey olduğunu düşünürüz. Bu durumda, estetik bir nesne olarak resmin basit bir açıklaması, bir başka nesnenin taklidi olduğunu söylemek olur. Benzer biçimde,

heykeltıraşlık gibi bir başka temsili sanatın da bir taklit olduğu kolayca anlaşılır. David ve Michelangelo'nun *David*'i ayrı ayrı vardır. Heykel, kişinin kendisi değil, onun bir taklididir. Aristoteles, tiyatroyu insan eylemlerinin bir taklidi olarak tanımlamıştı. Sahnede yer alan olaylar, anlattıkları olaylara yalnızca benzerlik gösterir. Roman ve şiirde, olayları aklımızda yeniden oluştururuz. Ancak şiir, konuşma biçiminin taklidi olarak düşünülebilir. Bir roman, birçok bakımdan bir tarihin taklididir. Müzik bunların dışında görülebilir. Ama müzik bile genellikle ya doğal seslerin ya da duygu ve coşkuların taklididir. Bir vals, sürükleyici ritimleriyle hem dansın coşkusunu hem de dans edenlerin neşesini dışavurur. Estetik nesnelerin taklit kuramlarındaki konumları, temsili olmalarıdır. Temsili resim, heykeltıraşlık ve drama paradigmalardır. O halde, kuram, daha az temsili olan durumları da kapsayacak biçimde genişletilebilir. Tüm estetik nesneler, bu kuramlara göre birer taklittir: Temel sorun da neyin taklit edildiğidir.

Klasik Yunan'dan 18. yüzyıla değin filozoflar ve sanatçılar, aynı biçimde, sanatın temelde bir taklit olduğunu düşünmüşlerdir. Bunların kuramlarındaki karmaşıklık neyin taklit edildiğinden kaynaklanıyordu. Örneğin, alegori kuramları, eş zamanlı birden fazla taklidin olabileceğini ileri sürüyordu. Çünkü bu kuramlara göre, her şey birden fazla anlama sahipti. Bir doğum, bir kişinin doğumuydu, insanlığın yenilenmesiydi, dünyaya adım atan bir masumiyet simgesiydi ve kutsal yaratma ediminin kendini yeniden göstermesiydi. Tek bir olay, aynı anda, taşıdığı anlamların her birini taklit etmekteydi. Diğer taklit kuramları buna karşı çıkarak, taklidin nasıl olduğuna ve neyin taklidi olduğuna farklı açıklamalar getirmişlerdir.

Taklit uygulamasının basit resimlerden çok daha fazlasını içeriyor olması, taklidin, salt kopyalamaktan daha fazla bir şey olduğu konusunda bizi uyarmaktadır. Bir kopya,

en basit bir taklit örneği olarak görülebilir. Bir ayna da, yansıtma yoluyla kopya üretir. Yansıtma, optik yasalarına uygun olarak, yansıtılan nesneyle ilişkilidir. Bir video kaseti, bilgiyi elektronik olarak depolar ve orijinal olana karşılık gelen bu bilgiyi, sistematik bir biçimde yeni bir imge üretmek için kullanır. Ne tür bir kopya olursa olsun, tüm sorun bilginin korunmasıdır. Bir taklidin kopya olması zorunlu değildir. Thomas Wyatt'ın şiiri, Petrarch'ın şiirinin kopyası değil, taklididir. Ve Wyatt'ın söylemiş oldukları da kopya değildir. Bir sonenin bir konuşmayı taklit ettiği söylenebilse de, herhangi bir konuşmanın kopyası olduğu söylenemez. Bir kamera, bir manzarayı kopyalamak için kullanılabilir; ancak kameranın ortaya koyduğu şey, yalnızca bir kopya değildir. Fotoğrafçı, fotoğraflanan nesnenin fotoğraftan bağımsız olarak gerçekleştiremeyeceği etkileri üretmek için, manzarayı, ışığı ve merceği ayarlar. Kopya ve taklit arasındaki bir ayrım, bazı taklitlerin orijinallerinden daha iyi olmalarıdır. Bir kopya, en fazla orijinalinde var olanı verebilir. Taklit ise, orijinalde olandan daha fazlasını yapabilir. Tüm kopyalar taklit olabilse de, tüm taklitlerin kopya olduklarını düşünmek bir hatadır.

Bu durum bizi, taklit ve kopya olarak sanat arasında var olan daha ileri bir ayrıma götürür. Kopyalar doğal ya da yapay olabilir. Aynalar, doğal kopyalar üretir. Dijital bir kamera, bir bilgisayar çipinin 'yorumlamasıyla' tanınabilecek bir kopya üretir. Her ikisi de, orijinalden kopyaya giden ve daha sonra orijinalin bir yorumu olarak anlaşılacak, açık, sistematik bir yapıya sahiptir. Devinimlerin farkına varmasak da, örtük olarak hangisinin orijinal ve hangisinin kopya olduğunu ayırabiliriz. Ancak, taklit olarak sanat, neyin taklit edildigini belirlemede kesin bir yol vermez. Taklit edilen nesneyi tanımadan önce, taklit kurallarının öğrenilmesi gerekir. Bu kuralları öğrenmek, bilinçdışı ve doğal yollarla olabilir. Farklılıklara kolayca uyum

sağlayan bir görme sistemiyle görmeyi öğreniriz. İmgeleri ters gösteren bir gözlük takıldığında, imgeleri yeniden doğru biçime dönüştürmek, beyin için fazla zaman almaz. Perspektifin, uyumun ve anlatının kuralları, bunların ne olduklarına ilişkin bilinçli bir farkındalık olmaksızın öğrenilebilen şeylerdir. İşin özü, kuralların kendilerinin, sanatsal taklidin parçaları olmalarıdır, böylece kuralların anlaşılabilmesi, zorunlu olarak daha sınırlı kopyaların mekanik, sistematik biçimde ele alınmasını gerektirmez.

Sonuçta neyin taklit edildiğini söylemek oldukça güç olabilir. Kopya, orijinalinde var olanı yineler ve ona karşılık gelir. Bu durumda, ilke olarak kopyanın incelenmesiyle orijinalin ne olduğunu yakalamak her zaman olasıdır. Ancak, sanat olma savında bir taklit, orijinal olandan farklı olarak kendi amaçlarına sahiptir. Bu nedenle, orijinal ve taklit arasındaki ilişki, hangisinin taklit olduğunu açıkça göstermeyebilir. Örneğin, klasik sanat kuramlarında, orijinal olan bir biçimdir ve böylesi biçimlerin nasıl bilinebileceği tartışma konusudur Kimi filozoflara göre, bunların en iyi biçimde bilinebilmelerinin yolu, açık ve kesin olan kendi düşüncelerini inceleyebilen akıldır. Bu durumda, taklit daima orijinalinden daha düşük değerdedir çünkü orijinalin düşünceleri gibi açık ve kesin olamaz. Sanatçılar, kopyalardan daha fazla olma çabasıyla taklitler üretirler ancak taklitler de, kavranılır biçimin kendisinden daima daha az olur. Bir taklit, taklit koşullarının ürettiği karmaşaya ya da zihinsel bulanıklığa bağlıdır. Başka filozoflar, biçimlerin yalnızca içinde göründükleri gerçek örneklerle bilindiğini ileri sürmüşlerdir. Bu durumda, sanatsal taklitler, ideal olanı gösteren unsurları basitleştirip, birleştirerek, sanatsal olmayan gerçek biçimlerin yapamayacağım gerçekleştirebilir. Her iki durumda da, taklit edilen nesne, taklitte tam olarak temsil edilemediğinden ya da yalnızca karmaşık bir taklitte tam anlamıyla temsil edilebildiğinden, gizemli kalır.

Diğer bazı sanat türlerinde neyin taklit edildiği de açık değildir. Müziğin taklit olduğu düşünülse bile, taklit edilen salt doğal sesler değildir. Muzik, azalan ve yükselen coşkuların ya da daha geniş bir armoninin ritümleri, mutluluk ve hüzün, neşe ve keder gibi duyguların taklidi olarak düşünülmelidir. Taklit edilen nesneler, müziğin kendisinden daha genel ve belirsizdir. Bir müzik parçasını dinleyen herhangi bir kimse, bunun özel bir olaydan ya da herhangi bir özel içerikten söz ettiğini söyleyemez. Aynı biçimde, soyut bir resmin biçim ve rengi taklit ettiği söylenebilir ancak resmin dışında var olan biçim ve renk gösterilemez. Böyle durumlarda, taklit edilen nesne, taklitten ayrı olarak ele alınamaz. Tüm sanatı bir taklit kuramı altında toplamaya çalışmak, görüldüğü gibi, oldukça fazla bir beceri gerektiriyor.

Taklit kuramlarına göre, tüm estetik nesneler taklittir, ancak tüm taklitler estetik nesne değildir. Bazı taklitler, mekanik ve sistematik temsil biçimlerine göre yapılmış salt kopyalardır. Taklidin estetik bir nesne olabilmesi için, orijinalin yalnızca bir kopyası olmaktan daha fazlasını içermesi gerekir ve 'bu daha fazla şey'in çoğu kez tanımlanması güçtür. Niçin bazı fotoğraflar estetik nesnedir de diğerleri yalnızca fotoğraftır? Niçin bazı filmler sanat yapıtıdır da, diğerleri eğlencelik çalışmalardır? Her kurmaca yapıt estetik bir nesne midir? Taklit kuramları, farklı nesnelere ilişkin sezgilerimizdeki farklılıkları, taklit edilen nesnedeki bir özelliğe gönderme yaparak açıklamak durumundadır ve bu da taklit kavramımızın sınırlarını zorlar.

Görüldüğü gibi, alegorik taklitlerin çok çeşitli nesneleri olabilir. Taklit kuramları, böylesi bir çeşitliliğe uygundur. A yalnızca B'yi taklit etmekle kalmaz, B'nin kendisi de bir taklit olabilir. Wyatt, Petrarch'ı taklit eder ancak taklit kuramına göre, Petrarch da bir başka şeyi taklit etmiştir. Taklit farklılıklarına açıklama getirmenin bir yolu, gerçek-

lik düzeylerini imgelemeye çalışmaktır. Hangisi daha gerçektir? Ayna imge mi yoksa yansıtılan nesne mi? Yanıt çok açık görünüyor. Bir resmin kötü bir ayna imge olduğu düşünülüyorsa, bu durumda ayna imge, benzer uslamlamayla, resimden 'daha gerçek'tir. Böylece sanat yapıtları diğer taklitlerden daha aşağı konuma düşer ve sonuçta olumsuz bir sanat kuramına ulaşılır. Ancak bu durum kolayca tersine çevrilebilir. Hem Mısır sanatı, hem de kübist sanat, imgeyi parçalayarak tek bir bakış açısından daha fazlasına olanak tanır. Taklit ettiklerinden daha az görünmelerine karşın, aslında ondan daha fazlasını gösterirler. Bu nedenle, daha önemsiz değil, gerçekte üstündürler. İdeal görünen imgeler, kusurları ortadan kaldırarak, doğada bulunabilecek olandan 'daha gerçek' olanı sunar. Bu anlayışı tersine çevirirsek sanat, daha az gerçek olandan daha gerçek olana doğru ilerleme göstermiştir. O halde, estetik nesnelerdeki 'daha fazla olan şey', nesnenin doğal durumunda yalnızca kısmen var olanı tamamlayan taklit yetisinde ortaya çıkıyor.

Böyle bir uslamlama, klasik taklit kuramlarının ortak bazı özelliklerini de açığa vurur: Estetik nesneler, oldukça gerçek bir konuma yerleştirilerek, bunun işleyiş biçimi, taklit kavramıyla açıklanır. Kuramlardaki çeşitlilik, gerçeğin ne olduğu ve bu konumun nasıl oluşturulduğuyla ilgili betimleme farklılıklarından kaynaklanır. Gerçeklikten böyle söz etmek inandırıcı geliyorsa, bu durumda taklit kuramları da yeterince haklılık kazanır. Estetik nesneler, neyin var olduğu ve bunların dünyayı nasıl biçimlendirdiğiyle ilgili metafizik bir sistemin parçaları olarak açıklanır. Bu tür metafizik sistemlerin kabul görmesi giderek güçleşince taklit kuramları basit kopyalar olmaktan uzaklaşır uzaklaşmaz, daha belirsizlik kazanmaya başladılar. 17. ve 18. yüzyıllardaki bilimsel devrimin baskısıyla ortaya çıkan budur. Taklit kuramları yavaş yavaş estetik ifade kuramlarının or-

taya çıkmasıyla bir kenara itilmiştir.

Taklit kuramlarının ikinci ortak özelliği, estetik taklidin yaratılması gereken bir şey olduğudur. Aynada yansıma olayını yeniden ele alalım; bir su havuzunda şans eseri oluşan yansımada yansıyan nesne, estetik bir nesne değildir. Ancak havuz, yansımayı yakalayacak biçimde düzenlenirse -Washington anıtını yansıtan havuz gibi- bu durumda yansıma doğal bile olsa salt bir kopya olmaktan daha fazla bir şeydir. Bazı nesneler, doğal yapıları gereği ne ise odur. Ağaçlar, türlerine ve doğal güçlere göre kendi biçimlerini alır. Diğer nesneler, bir modele uygun olarak düzenlenmek durumundadır. Taklitler, bu ikinciye girer. O halde, taklidin biçim ve amacı estetikse, ortaya çıkan ürün estetik bir nesne olur. Bu kurama göre, estetik nesneler, estetik bir amaç için yapılmış nesnelerdir.

Bir diğer sorun da, kuşkusuz, amaçları neyin estetik kıldığını dile getirme sorunudur. Psikoterapide kullanılan bir teknik, rol yapmaktır. Çoğu kişi, böyle oyun oynamayı estetik bulmaz. Aristoteles'in (MÖ 384-322) formüle ettiği tragedya kuramına göre, acıma ve korku duyguları, arınma (*katarsis*) yoluyla daha yüksek bir amaca dönüştürülür. Bunun, açık bir estetik olay örneği oluşturduğu düşünülmektedir. Ancak psikodramadan nasıl ayrıldığını anlamak güçtür. Her ikisinde de 'gibi görünmek' söz konusudur ve rol yapanlar üzerinde yararlı bir etki amaçlanır. Aralarındaki farklılığı, ince ayrımlarda bulmalıyız. Rol yapanlardan farklı olarak izleyici, tragedyada dışta tutulur. Tragedya, izleyicinin yaşamındaki olaylarla doğrudan ilişkili değildir. Aristoteles'in tragedya ile ilgili savlarından biri, ünlü mitolojik ve destansı konuların en iyi tragedyaları oluşturduğu biçimindedir. Taklit kuramlarının başarılı olabilmesi, estetik etkileri diğer etkilerden ayırt edebilmesine bağlıdır ve bu da, oldukça ayrıntılı çözümlemeleri gerektirebilir. Dördüncü bölümde estetik nesnenin izleyiciy-

le olan ilişkisini ele alırken, bu tür çözümleme olasılıklarının bazılarına değineceğiz. Şimdilik şunu belirtmekle yetiniyoruz: Bir taklit kuramının işleyebilmesi, taklitleri kopyalardan, estetik taklitleri, estetik olmayanlardan ayırt edebilmesine bağlıdır.

Estetik taklitlerin, üretilmiş nesneler sınıfına ait olduğu savına açık bir tepki, doğal nesnelerden aldığımız zevktir. Günbatımları, manzaralar ve yıldızlı gökyüzü sanki estetik nesnelermiş gibi görünür. Ancak bunlar üretilmiş nesneler değildir. Bu nedenle, doğal nesneler bazen estetik nesne oluyorsa ve estetik taklitler üretilmiş nesneyse, bu durumda tüm estetik nesneler taklit olamaz. Böylece taklit kuramları çürütülmüş olur. Bu tepki öylesine açık ki, estetik nesnelerin bir taklit olduğunu düşünen filozofların, bunu göz ardı etmeleri oldukça güçtür. Taklit kuramlarının bundan kurtulabilmesinin iki yolu vardır. Birincisi, doğal nesnelerin gerçekten estetik olduklarını yadsımaktır. Doğal nesneler birçok açıdan estetik nesnelere benzeyebilir ancak önem taşıyan iki yönden farklılık gösterirler; akılla ilişkileri yoktur ve etkileri niteliksel olarak farklıdır. Bu nedenle, doğal güzelliği estetik deneyimle ilişkilendirebilsek bile, gerçekte aynı değildir. İkincisi, doğal nesnelerin, estetik durumların taklitleri olduklarını göstermenin bir yolunu bulmaktır. Bu, ya doğayı yaratan yaratıcı bir zekâ bulmakla ya da önceliği tersine çevirerek, yani sanatın değil, doğanın sanatı taklit ettiğini öne sürerek gerçekleştirilebilir. Doğal nesnelerin oluşturduğu etkiler, oldukça benzerlik gösterseler de, ya gerçekten estetik değildir ya da bazı doğal nesneleri sanki bunlar üretilmiş nesneler veya sanat yapıtlarıymış gibi gördüğümüz için, estetiktir.

Doğal nesnelerin gerçek anlamda estetik etkiler yaratmadığı savını ele alalım. Bu sav, ya deneyimlerimizi yakından incelediğimizde farkı yakalayabileceğimiz anlamında içten bir savdır ya da dilimizin yol açtığı bir yanılsama an-

lamında gerçek olmayan bir deneyimi yaşadığımızı düşündüren bir savdır. Birinci durumda, deneyimi daha yakından inceleyerek konuya açıklık getirebiliriz. İkinci durumda ise, belirli deneyimlerde duyumsadığımızı sandığımız şeyleri, gerçekte duyumsamamış olduğumuza inandırılmamız gerekir. Duyumsamış olduğumuz şeyi yadsıyamayacağımıza göre, kişiye böyle bir duyumsamasının olmadığını söylemenin hiçbir anlamı olmaz. Bu ikinci durum, doğal olmayan nesneler konusunda yalnızca estetik dil kullanmamız gerektiğini dayatır. Birincisi, bir deneyim sorunudur; ancak tanımlamaları ele alırken gördüğümüz gibi, estetik deneyimin açık bir biçimde nasıl ayırt edileceği güçlükler taşımaktadır. Bundan kurtulabilmenin yolu, ileri sürülen savı, deneyimle test etmeye yanaşmamaktan geçer ve bu da sonuçta taklit kuramının salt sozel olmasına yol açar. Her estetik deneyim benzersizse ve aslında hiçbir kuram olanaklı değilse. bu durum çok da kötü olmayabilir. Ancak bir yorumda sorun var diye, tüm kuramı bir yana atmak için daha çok erken.

Doğal estetik nesnelere açıklama getirmenin yolunu yaratıcı bır tanrıya bağlamak, karşı karşıya kalınan sorunun üstesinden gelmek ve inandırıcı olmak için, sahneye indirilen tanrıya oldukça benzerlik gösteriyor. Doğal nesneleri estetik olarak deneyimlediğimizde, bunları sanki sanat yapıtlarıymış gibi gördüğümüz savı daha ilginç geliyor. Sanat yapma itkisi, insanlık tarihinden daha eskilere gider. Yorumlarımıza yardımcı olacak tarihsel kayıtların bulunmadığı dönemlere ilişkin olarak, elimizde mağara resimleri ve oymalar mevcut. Bunlar büyü ve ritüel gibi amaçlarla kullanılsalar da, üretilmiş olmaları nedeniyle taklittir. Zarif bir hayvan ya da yıldızlı olağanustü bır gökyüzü gordüğümüzde, bunları deneyimleme biçimimiz, sanatçıların yapmış olduğu taklitlerden etkilenir. Bildiğimiz şiirler, öyküler, resimler, heykeller, dans ve oyunlar olmasaydı, acaba

doğal nesneleri yine aynı biçimde duyumsar mıydık? Daha önce belirttiğimiz gibi, taklit, temsil geleneklerini öğrenmeyi gerektirir. Bu görüşe göre, nesneleri nasıl görüyor ve deneyimliyorsak, aynı biçimde doğal nesnelere de bunları uygularız. Tinsel gelişimimizin bir aşamasında, gördüklerimizi yeniden üretme süreci tersine döner ve bu yolla öğrendiklerimizle görmeye başlarız. Bu durumda, sanat doğayı değil, doğa sanatı taklit eder. Doğal nesnelere sanki bunlar sanat yapıtıymış gibi tepki veririz; bunları bir resim, bir oyun, bir öykü gibi kavradığımız için, bunlarla ilgili deneyimimiz estetiktir. Durumun böyle olduğu bazen çok açıktır. Bunları bir öykü gibi ele alarak yaşamlarımıza ve böylece eylemlerimize estetik bir anlam yükleriz. 17. ve 18. yüzyıllarda resimlere benzeyen doğal manzaralara olan ilgi öylesine yaygınlaşmıştı ki insanlar, park ve bahçelerini, hayran oldukları manzara resimlerine göre düzenlemeye başlamışlardı. Doğal nesnelerin, üretilmiş nesneler anlamında taklit olarak ele alınabileceği savı, estetik değerlendirmeye giren tüm doğal nesneleri kapsar.

Estetik taklitleri diğer üretilmiş nesnelerden ayırırken yine de dikkatli olmalıyız. Taklit ile onun taklidi olduğu nesne arasındaki açık ayrımla başlamıştık. Bir oyun anlatılan bir eylem, bir resim de betimlenen bir manzara değildir. Ancak bir taklit kuramının işlerlik kazanması için daha karmaşık bir ayrıma gereksinim vardır. Taklit nerede konumlanmaktadır? Bu, fiziksel nesne midir? Bu durumda, söz konusu nesne ortadan kalktığında, estetik taklit de ortadan kalkmış olur. Oyunlara ya da müzik gösterilerine ne demeli? Aynı oyunun ya da müzik parçasının birden fazla farklı yorumu nasıl olabilmektedir? (Benzer bir ayrım diğer kuramlar için de gereklidir ancak bu ayrımın taklit kuramları için çok daha büyük bir önemi vardır). Bunlar, diğer üretme biçimleriyle ilgili sorunlar değildir. Bir Ford Mustang satın aldığımda, aynı isimde milyonlarca otomo-

bilin var olmasından rahatsızlık duymam. Sahip olduğum araç benim otomobilimdir. Ancak bir Hamlet gösterisini izlediğimde, eleştiri yazılarında sözü edilen aynı oyunu izleyip izlemediğimi düşünürüm. Bir taklidin, üretilmiş bir şey olduğunu söylemek istediğimizde; buna özgü özel üretim biçimine ilişkin olarak da bir şey söyleyebilmemiz gerekir.

Filozofların bu konuda kullandıkları basit bir ayrım vardır. Buna, ideal örnek/örnek ayrımı denir. İdeal örnek, kendine özgü bir kimliği olan tekil bir nesnedir. Örnek ise bu ideal örneğin bir kopyasıdır. Bu ayrımı, üzerinde fazla düşünmeden oldukça yaygın biçimde kullanırız. Bu sayfadaki sözcükler ideal örneklerdir ancak örnek olarak görünüyorlar. Ayrım, görecedir. Bir başka deyişle, bir başka nesneye uygulanması görecelidir (tıpkı büyük ve küçük filler arasındaki ayrımın fillere görece olması gibi). Okuduğunuz bu tümcenin sözcükleri, yazmış olduklarımın örnekleridir. Umarım dolaşımda olan birçok kopya vardır. Her bir sözcük de, sözcüğün bir örneğidir. Gereksinim duyduğum sözcük örnekleri olmadan tümcemi yazamam. Sözcük örneklerine bağlı olan tümce örnekleri olmasaydı, yazdığım tümceyi okuyamazdınız. Farklı örnekler, tek bir ideal örneğin örnekleri olabilir. Aynı sözcük farklı yazı karakterlerinde basılabilir. Bu durumda, bu sözcüğün farklı örneklerine sahip olmanın yanı sıra, her birinin bir yazı karakterinin örneğiyle temsil edildiği farklı yazı karakterlerimiz de olur. Sayfa üzerindeki aynı yazılar, kendi kendinin ideal bir örneği olduğu kadar, birden çok şeyin de bir örneği olabilir. İdeal örnek/örnek ayrımını dile getirmek mantıksal bir karabasana dönüşebilir. Ama bunu her gün kullanıyoruz.

Bir sanat yapıtıyla ilgili soruna bu ayrımı uygularken, normal olarak bir ideal örnekten söz ediyor olacağız, aynı zamanda bu ideal örneğin örnek ya da örneklerini de aklı-

mızdan çıkarmayacağız. Zamanın birinde Thomas Wyatt *Kim Avlanmak İster* şiirini yazdı. İşte o an, ideal bir örnek yaratılmış oldu. O zamandan bu yana, bu şiirin birçok örnekleri olagelmiştir. Wyatt kalemi eline aldığında büyük olasılıkla İngilizce sözcüklerle yazmıştı ve yazarken kullandığı sözcüklerin her biri, o dönemin dilinde yer alan sözcüklerin birer örneğiydi. Şimdi ise bu sözcüklerin yeni örneklerini kullanmaktayız ve bunların hecelenmesi, Wyatt'ın Elizabeth dönemindekinden farklı olabilir (Şiir konusunda katı olanlar, Elizabeth dönemındekı hecelemeyi korumanın önemli olduğunu düşünebilir). Şurası kesin ki, Wyatt'ın yazmış olduğundan oldukça farklı da olsa, şiir elimizdedir. İdeal örnek/örnek ayrımı olmasaydı, bu savda bulunamazdık.

Şimdi birçok karışıklık ortaya çıkıyor. Tüm sanat yapıtları aynı biçimde ele alınamaz. Bir romanın birçok örneği vardır, ancak bunlar tek bir olaya gönderme yapmazlar. Yazarın elindeki müsvedde, hâlâ varsa bile, (genellikle yoktur; kaybolduğu için değil, editörlerin ve basım işleriyle uğraşanların yaptıkları değişikliklerden dolayı) bu da diğerleri gibi ele alınacak bir diğer örnektir. Ama bir resmin orijinali vardır. Diğer örnekler ya taklit ya da kopyadır. Müzik notaları farklıdır. Yoruma ve çeşitlemeye açıktır. Müzik aletleri şimdi farklı biçimde akort ediliyor. Notaların uzunluğu tempo farklılıklarına bağlıdır. Bu nedenle, ideal örneğin örnekle olan ilişkisi, farklı sanat türlerinde değişiklik gösterir.

Daha ciddi bir karmaşa, ideal örneğin belirlenmeye çalışılmasında ortaya çıkıyor. Ayrım biçimi orijinal olanı içeriyorsa, bu durumda bunu ideal örneğin tanımlayıcısı olarak belirleyebiliriz. (Orijinal olanın ideal örnek olduğunu söylemek istemiyoruz. İdeal örnekler, fiziksel nesne türünden şeyler değildir. İdeal örneğin fiziksel bir nesne olduğunu söylediğimizde, aynı anda iki yerde bulunmak gibi

mantıksal sorunlara yol açarız) Yine de sorunlar çıkabilir. Çoğu resmin korunması ve onarılması gerekmektedir. Her onarım ve temizlemede orijinal olan ortadan kalkmakta mıdır? Michelangelo'nun '*Sistine Kilisesi*'ndeki resimlerinin temizlenmesi üzerinde yapılan tartışmalar, bu sorunların ne denli ciddi olabileceğini bize gösterir. Bazı bilim insanlarına göre, temizleme işlemi sırasında yapılan rötuşlarla Michelangelo'nun yaptıklarının bir kısmı yok edilmektedir. Bazılarına göre ise, yüzyıllar geçtikten sonra, Michelangelo'nun ne yapmış olduğunu görmenin biricik yolu, yüzyılların biriktirdiği kiri koruma çabalarını bir yana bırakmaktır. Geriye gitmek ya da aynı kalmak olanaksız olduğundan, sorun daha da keskinleştirilir. Hiçbir şey yapılmazsa, yapıtın bozulması sürecektir. Bir şey yapılırsa, bu kez, bir daha geriye dönüş olanaksızdır. Ancak, en azından resimler söz konusu olduğunda, nerede olduğumuzu bilmekteyiz.

Romanlarda ve müzik yapıtlarında sorunlar farklıdır. Tek bir basım hatası, romanın bir örneğini bir diğerinden daha mı eksik kılar? Durum böyle değilse, niçin doğru metinler konusunda kaygılar taşırız? Bir eksiklik varsa, aynı romanı okuyup okumadığımızdan nasıl emin olabiliriz? Bir müzik parçasının gerçekten kötü, amatörce çalınması, ne zaman o yapıtı kendisi olmaktan çıkarır? Beethoven'ın 5. Senfonisini yalnızca bir ortaokul bandosunun çaldığı teypten duymuşsam, acaba bu yapıtı dinlemiş sayılır mıyım? Kimi filozofların bu tür sorulara kesin yanıtlar arama çabalarına karşın, belki de bulunacak hiçbir yanıt yoktur. Sınırlar belirsizdir. Örneklerin, ideal örnek gibi, işin yapılması için yeterli olmaları gerekir. Ancak tek tek durumlar dışında, 'yeterli'nin ne anlama geldiğini tam olarak söyleyemeyiz. Daha da önemlisi, böyle bir savda bulunabilmek için, ideal örneğin kimliği yeterince açık olmalıdır, ama yine 'yeterli' sözcüğü kesin biçimde tanımlanamaz. Bir res-

min betimlemelerine ve orijinalden arta kalan parçalarına sahip olabilsek bile, bir noktada resim yitiktir. Artık resim ulaşılmazdır. Bu gibi konularda yetkinlik söz konusu değildir; kuramın kendisi, diğer nesnelerde var olan kesinliğe olanak tanımamaktadır.

Sözün özü, üretilmiş nesneler üzerinde yoğunlaşan bir taklit kuramı, mekân ve zamanda belli bir noktada konumlanmış yalnızca tek bir fiziksel nesneyle ilgili değildir. Üretmek, hem ideal örnekleri hem de örnekleri ortaya koyan karmaşık bir süreçtir ve estetik nesneler kuramı, neye gönderme yapıldığını belirlemeye çalışır. Estetik nesnelerin taklit olduğunu ileri süren belli bir kuramın olanaklılığı, ayrımları açıkça nasıl yapabildiğine ve estetik nesnelere nasıl kimlik sağladığına bağlı olacaktır Bir taklit kuramının bir diğer temel sorunu, taklit edilen ve ortaya konan örneklerden ayrı olarak, estetik nesnenin ne olduğunu belirlemedeki güçlüktür. Sanki ya taklit edilen nesne, taklide tercih edilmelidir ya da estetik nesnenin ideal örneğini sağlamada yeterli olan bir örnek bulunduğu sürece ortada bir sorun olmamalıdır. Ancak her iki durum da, sorunu tam olarak yansıtmamaktadır. Bir resim, nesnesinden ve orijinal olan da yetkin kopyasından bizim için daha fazla değer taşır. Bunun niçin böyle olduğunu ortaya koymada, taklit kuramları yetersiz kalıyor, çünkü orijinal olandan ya da üretilen nesneden ayrı olarak estetik nesnenin ne olduğuna açıklama getiremiyor.

Taklit kuramlarının estetik nesnelere yükledikleri değer, iki farklı biçimde ortaya çıkabilir. Birincisi çıkışını, kuramın temelinde yatan metafizikten alır. Gerçeklikler alanında taklidin nerede konumlandırıldığına bağlı olarak, sanatın diğer nesnelerden daha iyi ya da daha kötü olabileceğini gördük. Metafizik bir sistemde, 'daha gerçek' olmak genellikle arzu edilen bir şeydir, böylece estetik nesneye, metafizik sistemin bu nesneyi nerede konumlandırdığına

göre bir değer yüklenir. Sanat genelde diğer sanat türleriyle karşılaştırılabilir. Sanatın yararlılık açısından daha az gerçek olduğu düşünüldüğünde, o zaman yararlı nesne daha iyidir (Platonculuk). Sanat, yararlı nesneden daha gerçekse, bu durumda -belki de gerçek nesnenm asla tam olarak başaramayacağı ideal olanı sağladığı için- 'salt' yararlı nesnelerden daha değerli olur (Yeni-Platonculuk). Farklı özel sanat türleri de, aynı biçimde, değerlerini sistemden alır. Gerçekliğin taklit edilmesini resim, romana göre daha iyi başarıyorsa, bu durumda resim, estetik açıdan romandan daha değerli görülür. Ve bir resim türü, gerçekliği diğerlerine göre daha iyi temsil ediyorsa, bu tür daha değerli olacaktır. Örneğin, sanat tarihinde zaman zaman mitolojik ve tarihsel resimler, manzara ve natürmort resimlerden daha değerli görülmüştür. Sorun, hangisinin daha iyi taklit olduğuna karar verme sorunudur. Bir kurama göre, fotogerçekçilik daha ıyi taklit edebilir, çünkü taklit ettiğinden daha gerçek görüntü vermektedir. Bir başka kurama göre ise, bu, salt mekanik kopyalamadan başka bir şey değildir. Daha iyi bir taklit, çok daha fazla şey gösteren ve soyutlamayı ya da idealleştirmeyi gerektiren taklittir. Estetik ve sanat kuramı tarihinde, tüm bu kuram örnekleri görülebilir.

Ortada henüz yeterli bir kuram yokken, yalnızca olasılıklardan söz ediyor görünsek de, bunun nedeni, estetik nesnelerin belirlenebileceği farklı yolları anlamaya çalışmamızdır. Olasılıkların neler olduğunu bilmeden kuramı eleştiremeyiz. Son yargıya da ulaşamayabiliriz, ancak en azından bazı kuramların diğerlerinden daha iyi olduğuna karar verebiliriz.

Taklit kuramları öyle kolayca bir kenara itilemez. Onlar, sanat ve güzelliğe ilişkin en güçlü sezgilerimize el atmışlardır. Bu kuramlara sorular yöneltilirse, bunlar, estetik ve sanatın neliği konusunda bilme isteğimize temel oluştu-

ran ilginç sorular olur. Sanatı diğer nesnelerle ilişkilendirme yetisi çoğu taklit kuramının güçlü yanını oluşturur. Taklit kuramları, ister ideal nesneler, ister üretilmiş nesneler olsun, sanatın ve estetik nesnelerin, daha geniş nesneler düzenine nasıl uygunluk gösterdiğini dile getirmeye çalışır. Taklit kuramlarının, metafizik bir kuramla ilişkilendirildiklerinde oldukça başarılı olmalarının nedeni budur. Bunlara destek veren metafizik yargımıza bağlı olarak başarılı ya da başarısız olurlar. Platoncu biçimleri kabul edilebilir buluyorsak, o zaman sanatın, bu Platoncu biçimlerin sunulması (taklit edilmesi) olduğunu ileri suren bir taklit kuramı anlamlı olur. Nesnelerin ön bir kavrayışla üretilebileceğini öne süren bir metafizikle işe başlarsak, estetik nesneleri bir üretim çeşidi olarak konumlandırmak durumunda kalırız. Ancak metafizik bir sisteme başvurmak kuşkuya yol açıyorsa, modern felsefenin bazı örneklerinde olduğu gibi, sanatsal taklit kuramları da kuşku götürecektir. Üzerinde durulan savlar yalnızca bunlarla sınırlı kalsa, bu durumda hiçbir sanat kuramının olanaklı olamayacağı gibi bir sonuç ortaya çıkıyor.

Estetik görüngülerin ele alınmasında taklit kuramlarının güçlükler taşıdığını görmüş olduk. Doğal güzellik, üretilen bir nesne olan taklitle uyuşmuyor. Ya bir yaratıcı (sanatçı Tanrı) ya da doğayı da estetik nesneler kapsamına almanın bir yolunu bulmak durumundayız. Kuramı uyarlama yolları belki de kuramın aşırı ölçüde genişlemesine yol açıyor. Estetik nesnelerin neliği konusunda taklit kuramları oldukça belirsiz bir konumda. Bunlar ne fiziksel nesne ne de örneklerdir. Bunların ne oldukları da, belirlenmesi çok güç olan bir gerçeklik düzenine bağlıdır. Tüm bu sorunların üstesinden gelmenin yolları vardır. Bu yollar aynı zamanda kuramı genişletir ve daha da belirsiz kılar. En ciddi sorun da, sanat tarihi'dir. Bize sürekli hiçbir şey taklit etmeyen bir sanat sunar. Çağdaş sanatın sanat olarak gör-

mek istediği nesne türlerindeki patlama, bunun birçok örneğini vermektedir. Gösteri sanatının ortaya koydukları, başka bir şeyin taklidi değildir. Politik tiyatro, dünyayı taklit etmekten çok, onu değiştirme arayışı içindedir. Ressamlar kalıp kullanır, heykeltıraşlar toprağa biçim verir, yazarlar kendi yaşamlarını sanat yapıtına dönüştürürler. Bu örneklerin bir kısmını öncü başarısızlıklar olarak bir yana atsak bile, bazıları için bunu yapamayız. Ayrıca, geçmiş dönemlerdeki dinsel sanatın, müziğin ve şiirin de taklit olduklarından kuşkulanırız.

Taklit kuramları, kendilerine destek veren metafizik sistemlerin yitimiyle birlikte sönmeye yüz tutmuştur. Bu kuramlar, iki biçimde varlıklarını sürdürebilirler. Birincisi popüler imgelemdir. Çoğu sanatın, bir başka nesnenin ya da aşkın bir anlamın aracı olarak görülmemesi hâlâ çok güçtür. Taklit kuramlarını sürdürmenin diğer yolu, sembolizm ve dil kuramlarıdır. Sanatın özel dilleri de dahil dil ve gelenekler, herhangi bir şeyi anlama çabamızda öylesine önemli bir yer tutmaktadır ki, sanatın dilinde de benzeşimler ararız. Örneğin, müziğe duyguların dili, resime biçimlerin dili deriz. Semboller ve sembol sistemleri, bir şeyin sembolü olduklarını dile getirir ve bu durum kolayca, sembollerin temsil ettikleri nesnelerin taklitleri oldukları sonucuna yol açar. Bu sava göre, tüm sanat sembol sistemlerine bağlıysa, taklit kuramı varlığını sürdürür. Kuşkusuz, bu sembol sistemlerini farklı biçimde yorumlamak da olası ve şimdi alternatif bir kurama bakışlarımızı çeviriyoruz: İfade kuramları.

İfade

İfade kuramları, taklit kuramlarının mantıksal rakipleridir. Metafiziğe çok fazla bulaşmış taklit kuramlarında bile, bir ölçüde örtük olarak yer alırlar. Çünkü kuramın kendisinin

açık kılınması, bazı araçların bulunmasını zorunlu kılar. İfade kuramları, işe akılla başlar ve estetik nesneleri öncelikle akılla ilişkileri içinde ele alır. Taklit kuramlarında yapıldığı gibi önceliği nesnelere vermez. En önemli ilişki, bir akım başka bir akılla olan ilişkisidir ve estetik nesne de, bu bağlantıyı kuran bir araçtır. Konuşma ve yazma sanatı olan retorik, klasik kültürün önemli bir boyutuydu. Klasik felsefede retorik gelenek, konuşma ve yazmanın ideal modellerini açıklarken, taklide dayanıyordu, ancak aynı zamanda düşüncelerin etkili bir biçimde dile gelmesine olanak verecek olan iletişimin etkililiği üzerinde de yoğunlaşıyordu. Öğrenciler, taklit edebilecekleri modellerle eğitilmekteydiler. Karmaşık bir eğretileme sistemi gelişerek, her bir eğretileme, belirli düşünceleri dile getiren özel bir iletişim işlevi görmeye başladı. Örneğin, eğretileme ve benzetmeler düşüncelere yenilik katarak, onların daha etkili olmasına yol açtı.

İfade kuramlarının estetik alanında önem kazanması, ancak Rönesans'tan sonra olmuştur. Taklitten ifadeye geçişte iki unsur etkilidir. Birincisi, birey olarak düşünürün daha önemli bir konuma gelmesidir. İlkin sanatçılar, daha sonra da filozoflar ve eleştirmenler ilgilerini, evrensel bir toplumsal düzeni yineleyen bireyden, fiziksel, zihinsel ve duygusal yetenekleriyle ve bir tür sözleşmeyle topluma bağlı olan bağımsız bireye yöneltmişlerdir. Böylece, bireyin duygu ve düşüncelerinin dışavurumu yeni bir önem kazanmıştır. İkinci olarak, akıl psikolojisi değişmiştir. Akıl, klasik ve ortaçağ felsefelerinde olduğu gibi, daha büyük bir aklın yansıması olmaktan çok, deneyimin sağladığı, doğal ve kazanılmış çağrışımlarla bir bütünlük oluşturan bir güç olarak düşünülmüştür. Böyle bir akıl, kendi dışavurum yollarını ve sembollerini bularak, içten gelen çağrışımlarını sergiler. Bu çağrışımların dışavurumuyla akıl, en azından kendini tanır. Sanatçı ve izleyicinin kendi akıllarını bilme-

lerinin bir yolu olur. 18. ve 19. yüzyıllarda ifade kuramı, estetik nesnelere açıklama getirmenin temel ilkesi olarak giderek taklidi yerinden etti.

İfade kuramları, akılla ve bu aklı biçimlendiren düşüncelerle yola çıkar. Modern anlayışta düşünce, akıl-bağımlıdır. Düşüncenin nerede bulunduğu sorulduğunda, buna verilecek yanıt, kesinlikle birinin aklında olduğudur. Bu biraz yanıltıcı olabilir. 'Akılda' demek 'kafada' demek değildir. Düşünceler, en genişletilmiş anlamı dışında, uzamsal konumları olan nesneler değildir. Düşüncelerin metinlere ve sembollere ait olduklarını da düşünürüz. Bayrak gibi özel bir sembol, bir düşünceyi temsil eder ya da dile getirir. Bu nedenle, düşüncelerin akılda değil, sembollerde bulunduğunu söylemek daha anlamlı olacaktır. Sonuçta semboller, kitap, makale, şiir, oyun gibi metinlerin yazılmasında ve ayrıca sözel-olmayan sembol sistemlerinde karmaşık biçimlerde kullanılır. Düşünceleri, böylesi sistemlerle bütünleştiremediğimiz zaman, bir tür telepati dışında, bunları nasıl paylaşabileceğimizi anlamak güçtür. Yine de, düşüncelere yaklaşımımızın temel yolu psikolojiktir.

Çağdaş düşünce psikolojimiz, egemenliğini kurmaya başladığında, estetik görüngülerle ilgili olarak alternatif düşüncelere yeni bir ivme kazandırdı. Sahip olduğu düşünceler ne ise akıl da öyle kavrandı. İlerledikçe, elde edilen düşünceler de çoğaldı. Düşüncelere koşut biçimde gelişen duygular, ya düşüncelerin kendisi ya da düşüncelerin niteleyicisi olarak ele alındı. Estetiğin, sahip olunan duygulara ilişkin olduğu kabul gördü. Böylece tıpkı düşünceler gibi, estetik de akıl-bağımlıydı.

Duygulara ve akıl-bağımlı düşüncelere dayalı estetik, taklide dayalı estetikten kökten farklıdır. Önemli olan nesne değil, psikolojik durumdur. Bunların bırakın incelenmelerini, betimlenmeleri bile güçtür. Kişinin ne duyumsa-

dığını yalnızca kendisi bilmek ve bunu dikkatle yansıtmak durumundadır. Aklımız genellikle pek öyle açık ve belirgin değildir. Belirgin olduğu ve neyi sevdiğimizi bildiğimiz zaman bile, niçin sevdiğimiz, diğer sevdiklerimizle bunun nasıl bir bağlantısı olduğu ya da sevmemizin öneminin ne olduğu o denli açık olmayabilir. Tüm bunlar, estetik bir kuramın ilgi alanına girer. Estetik duyguları diğer duygulardan ayırabilmeliyiz. Tüm bunların dışında, eğer estetiğimiz, kendi düşünce ve duygularımızdan yola çıkıyorsa, o zaman bu düşünceleri başkalarına iletebilmenin bir yolunu da bulmamız gerekecektir. Aksi halde, duygularımız bulutsu ve bize özel kalır. Doğada hiçbir şey zorunlu anlamda üretilmiş görünmediği için, taklit kuramları nasıl doğal güzelliğe açıklama getirme güçlüğü çekiyorsa, duygu ve düşünce estetiği de, sanat yapıtlarına açıklama getirmede aynı güçlüğü çeker. Bunlar, olsa olsa duyumsanan bir amacın zorunlu olmayan araçları konumundadır. Duygu ve düşünceler örneğin bir ilaçla ya da elektrot gibi bir başka yolla edinilebilir olsaydı, sanata hiç gereksinim duymazdık.

Estetik ifade kuramları, tüm bu sorunları karşılamak ve bunlara yanıtlar bulmak amacıyla ortaya çıktı. Bir ifade kuramında iki temel özellik vardır. Birincisi, akıl, kendi kendinin amacıdır. Aklı oluşturan şey, bilinenler ve zevk alınarak duyumsananlardır. İkincisi, bazı duygu ve düşünceler diğerlerinden daha önemlidir ve onları önceler. Duyumsadıklarımız arasındaki nitel farklılıkların ayırdında oluruz. Bazı düşünceler, daha karmaşık düşünce ve görüşlerimizin temel direklerini oluşturur. Bir şeyin birisi tarafından ifade edildiğini söylemek, o şeyin birisi tarafından bilindiğini ve duyumsandığını söylemek demektir. Tıpkı bir aklın bir diğeriyle ve dış dünyayla ilişkiye girmesi gibi, bu bilinen ve duyumsanan şey de kavranabilir. Bildiğimiz ve anladığımız her şey, ifadeye yönelik bu itki ile başlar. Başarılı olduğunda, ortak dünyalara yol açılmış olur. Başa-

rısızlık durumunda ise, kendi ham duygularımız ve itkilerimizle baş başa kalırız ve anlamadan ya da iletişimden yoksun bir halde kendi özel dünyamıza, bir tür düş dünyasına döneriz.

İfade, düşunce ve duygularımıza biçim ve içerik verme olanağı sağladığı için temeldir. İfade kuramları, iki tür zihinsel durum imgeler. Birincisi karmaşık ve tutarsızdır; karnının doyurulması ve rahatlama gibi temel istemlerinin karşılanması için sesler çıkaran bir bebeğe benzer. Ya da deneyimlerine bir biçim veremeyen, ancak etki/tepki davranışı gösterebilen bir hayvanı andırır. Böylece her şey, doğal tepki ve öğrenilmiş etki/tepki düzeyinde kalır. İkinci tür zihinsel durum ise, tutarlı ve düzenlidir. Yalnızca imgeler üretmekle kalmaz, aynı zamanda bu imgeleri başka biçimlerde soyutlayıp dile getirebilir. Salt güdünun ve doğal davranışın ötesine giden anımsamayı, imgelemeyi ve önemsemeyi içerir. Geçmiş deneyimi saklar, gelecek deneyimi projelendirir ve bunu yalnızca deneyimlerle ilişkili yeni durumlara uygular. Bu ikinci durumu severiz. Çünkü bizi rahatlatır, güven verir ve güvence sağlar. Bu nedenle, aklımız ifade etmek ister ve yalnızca bunu başardığı zaman tatmin olur. Sonuçta akıl başarılı olduğunda, başarıyla ifade edilen bu düşüncelere özellikle değer verir.

Buraya kadar, ifadenin duşünebilmekle yakın ilişkili olduğu görülüyor. İfade kuramının, estetik bir kuramın temellerini nasıl oluşturduğunu anlamamız gerekir. İfade kuramlarının üzerinde önemle durduğu ilk şey, ifadenin verdiği zevkin kendi içinde bir amaç taşımasıdır. Aklımız, anladığım duyumsamak ister. Aslında, kendi tutarlılığının güvencesine gereksinim duyar. Bu nedenle, ifadenin verdiği zevk, daha temel olduğu için ayırt edicidir. Dondurma yemekten hoşlanabilirim, ama dondurma yoksa da fazla dert etmem. İsteğimin karşılanmasından aldığım zevk belli bir zamanla sınırlıdır ve isteğim karşılandığında istek de

sona erer. Yiyeceğe, suya ve fiziksel güvenceye gereksinim duyarım ancak bunlar tüm hayvanlar için ortaktır. Bedensel gereksinimler karşılandığında, ilgi odağı olmaktan çıkar. Sezgi ve anlama yeteneğim ise, asla bu biçimde tatmin olmaz. Düşünme, sevme ve anımsamayı sürdürerek, bunu sürekli yenilemem gerekir. İfade etme etkinliğinden aldığım zevk, gerçekleşmesiyle değişmeyen salt zevktir. İfade kuramcılarına göre, gerçek anlamda estetik zevk de budur Aklın kendi etkinliği sonucunda sahip olunan saf zevk, işte böyle bir zevktir.

Her zaman için düşünme ve duyumsamanın bir nesnesi olsa da, böyle bir zevkin nesnesi, düşündüğüm ya da duyumsadığım şey değildir. Estetik zevkin nesnesi, aklın kendisinin bir etkinliğidir. Çok fazla duygusallığın olmadığı, kendini fazla yinelemeyen ve sıkıcı olmayan bir biçimde kendini kaptırarak ortaya çıkan bir doyum ve tamamlanmadır. Buna, estetik zevk dememizin nedenini açıklamak gerekiyor. Ancak ilk olarak, ifade kuramlarının bu tür bir zevkle ne demek istedikleri açıklanmalıdır. Düşüncelerin ve bunların oluşumunun ortaya çıktığı bir duygudur ve aslında bu yönüyle de akla aittir. Böyle olmasa, insan aklı da olmazdı [3]

Böylesi duygulara niçin 'estetik' nitelemesinin eklendiğini anlamak için, felsefe tarihine biraz bakmak gerekiyor Ne bildiğimiz ve bunu nasıl bilebildiğimiz konusuna, filozofların 17. yüzyıldan başlayarak yaptıkları açıklama denemelerinde izledikleri bir yol, ya deneyimin ya da doğuştan

3 Bir akıl kuramı olarak, bu oldukça belirsizdir. Bir aklın neliğini yorumlamanın farklı birçok yolu, böyle bir ifade kuramıyla tutarlılık gösterir. Örneğin, bir akıl, salt bir düşünceler yığını olabilir. Ya da, bir bakıma beyinle özdeşleştirilen sinirsel dürtülerin ve kimyasal tepkilerin bir karışımı olabilir. Bilincin dışında, ne demek olduğunu bilmek güç de olsa, özdeksel olmayan bir öz bile olabilir. Estetikteki ifade kuramlarını ele alırken akıl kuramı, düşünceler ve duygular bağlamında bir kavramsallaştırmaya olanak tanıdığı sürece, herhangi bir akıl kuramında karar vermemiz gerekmiyor.

gelen duşuncelerle bu deneyimin karışımının sağladığı açık, kesin düşünceler olduğu doğrultusundaydı. Bu yaklaşıma göre, bilgi, kendileri yetkin ve tam olan açık ve kesin düşuncelerden oluşur. Bu tür bilgide bireysel akıl, yalnızca ikincil konumdadır. Açık, kesin, yetkin ve tutarlı düşünce herkes için aynıdır. Bir kez buna ulaşıldığında, artık kuşkulanmak söz konusu olamaz ve özel örneklere gerek duyulmaz. Matematik gibi saf bir felsefi bilim oluşur. Ancak böyle açık ve kesin düşünceler, zevk veren duyguları ve her birimizde var olan bireysel duyuları içermez. 'Estetik' terimi, bu duygu ve duyuları akıl, mantık ve matematik alanına çıkarmak için yaratıldı. Filozoflar, açık ve kesin düşüncelerin gerek duyduğu felsefi desteği sağlamada giderek umutsuzluğa düşerken ve çoğu filozof tüm bu düşüncelerin salt deneyime olan bağımlılığına vurgu yaparken, geride olduğu gibi kalan, yalnızca estetik düşünceler oldu. Böylece, estetik zevk ve estetik düşünce adım adım bilgiyi açıklamada yol gösterici bir rol üstlendi; bilimin ve pratik bilginin, üzerinde geliştirilebileceği başlangıç noktasını oluşturdu. Açık ve kesin düşüncelerin yol açtığı sorunlardan yola çıkan estetik, insan bilgisi için önemli bir temel oldu.

Bu türden ifadenin tehlikesi, bilgi olarak ele alınmasına olanak tanımayacak denli öznel ve özel olmasıydı. İfade kuramlarında sanata özel bir işlev yüklenerek, sanattan öznel duyguyu ve deneyimi başka biçimlere bağlaması beklenir. Bilimsel kuramlar, pratik kural ve yükümlülükler özel durumlarla ilişkilendirilir. Bilim insanları, gerçek olana açıklama getirmelidir ve bunu yapmak için de, verili bir zamanda ve mekânda sınırlı bir deneyimle işe başlamaları gerekir. Genel görecelik gibi bilimdeki en aşırı denenceler, açıklama bekleyen görüngülerle işe başlar Bu denenceler, gözlem güçlerimizin gelişmesi sonucunda gerçek görüngülerle ilişki kurabilirse, işte o zaman bilimin bir parçası ola-

rak yerleşik kurama dönüşür. Etik, ekonomik ve siyasal kurallar, gerçek durumlarda geçerliği olan gerçek uygulamalarla ilişkilendirilir. Öte yandan, sanatın bunlara göre daha avantajlı bir konumu vardır; sanat gerçekten var olan ya da bilinenle sınırlı kalmaz, bilme sürecini başlatan estetik zevki aynı biçimde oluşturmayı sürdürür. Deneyimin ötesine geçebilir ve böylece yararlı olacak düzenlemeleri önceden kestirebilir. Sanat kurgu ve fanteziden yararlanabilir. Bazı matematikler, gerçek durumlardan bağımsız benzer gelişme özelliğine sahiptir ve bu nedenle aynı ölçüde güzel ve estetik açıdan doyurucudur. Sanatın ayrıca deneyimimizden çıkarılabilecek ve yeniden deneyimde kullanılabilecek sembol ve gelenekleri kullanma olanağı da vardır. Bu nedenle, sanatın genel bir ifade biçimi olduğu öne sürülür.

İfade kuramlarında sanat oldukça geniş bir biçimde ele alınır. Bir ifade aracı olması nedeniyle dilin, bütünüyle bir sanat olarak görülebileceği iddia edilir. Konuşurken, duyusal girdilere ve bunlara verdiğimiz tepkilere biçim vererek dili kullanırız. Böylece herkes bir parça sanatçı olur. Bu tür geniş bir kullanım, yalnızca bir noktaya vurgu yapmanın yoludur. Uygulamada, sanat ne sadece salt bir dildir ne de deneyimin ve coşkunun biçimsel dilidir. Yalnızca bazı temsil çeşitleri sanatsaldır. Bunlar da ifadeye dayalı ve özgün olanlardır. Bunları daha yaygın ve bilinen sunumlardan ayırmak için, ifade kuramlarında ifade kendine özgü ve orijinal olan bir biçim ve içerikle sınırlandırılır.

Her düşünce ya da duygu temsili ifade olarak görülemez. Örneğin, yüzü kıpkırmızı kesilmiş ve öfkeyle söylenen kişinin durumunu düşünün. Bu kişi bir duyguyu dışavuruyor ve genellikle bunun ne olduğunu anlamak olasıdır. Ancak çoğu ifade kuramı, böylesi gösterileri kuramın gerektirdiği anlamda bir duygu ifadesi olarak görmez. Söz konusu kişi basitçe yaşadığı bir olayın belirtilerini göster-

mektedir. Bu tıpkı bir acıdan kaynaklanan çığlık ya da elde olmayan gülme gibidir. Uyaran ortadan kalktığında belirtiler de yok olur. Bir aktör benzer durumda rol yaptığında ise, benzer bedensel devinimler bu kez bir duygunun ifadesi olur. Aktörün gerçekleştirdiği canlandırma, gerçek duygu durumundan bağımsızdır. Böyle bir ayrım yapamasaydık, o zaman sanatçının yaptığı her gösteride, sanat yapıtında dile gelen duyguları sanatçının yaşadığını düşünürdük. Hüzünlü müzik çalıyorlar diye müzisyenlerin de hüzünlenmeleri gerekmez. Öfke gösterisi yapan aktörler öfkeli değildir. Bu nedenle, deneyimlenmese de ifade olasıdır. Bir başka deyişle bazı ifadeler, ifade edilen gerçek duygudan bağımsızdır. İfadeyi, yaşanan duygu durumlarından ayırmak olası ise, o zaman bunlar iki ayrı edimdir Yaşanan bir duygu, kişinin o anki gerçek psikolojik durumunu yansıtırken, ifade kendi başına olabilir. İfadeyi psikolojik belirtilerden bu yolla ayırt edebiliriz.

Tüm bunlardan, ifadenin, duyguların yaşanmasıyla bağlantısız olduğu sonucu çıkmaz. Oyuncular duygu yaşantısına ve yakın gözleme önem verirler; çünkü duyguların ifade edilmesini böyle öğrenirler. Roman yazarlarının, yazdıklarını gerçekten deneyimlemiş olması gerekmez, ancak birçok roman yazarı kendi yaşamlarına dayalı romanlarla işe başlar. Gerçek anlamda duyumsama ile bunu ifade etme arasındaki ayrım, biçim ve psikoloji ayrımıdır. Sanatçılar, duyguları ifade etmeyi, biçimleri keşfederek öğrenir. Bu biçimler doğal ya da geleneksel olabilir. Mutluluk ve gülümseme arasındaki ilişki insanlara doğal görünür. Bir film sahnesinde yer alan kırmızı kareli masa örtüsünün güvenlik ve dürüstlük anlamına gelmesi yalnızca gelenekseldir. Böyle bir durumda, çağrışımlar ve dekorlar tarihi, görsel bir sembolün ifade gücünü oluşturur.

İfade kuramları daha da ileri gider: Duygularımızı nasıl ayıracağımızı bize öğreten sanatın ifade gücü olmasa,

duyguları oldukları gibi deneyimlemenin bile olanaksız olduğunu tartışırlar. Örneğin, çiftleşme güdüsü, tıpkı anababaların yavrularını koruma güdüleri gibi, doğaldır. Bu nedenle, 'aşk'ın doğal bir anlamı vardır. Ancak romantik aşk, duygusal kimliğini çoğunlukla öykülere, şiirlere, 12. ve 13. yüzyıllarda kendini gösteren şarkılara borçludur. En azından ifadenin, belirli bir biçimde duyumsama eğilimi oluşturduğu ve duyumsamanın da ifadeye yol açtığı konusu tartışılmalıdır.

Estetik ifadeyi diğer duygusal görünümlerden ayırt etmede anahtar kavram özgünlüktür. Estetik ifade, ya duyumsanan deneyimden çıkan bir biçimin yaratılmasıdır ya da duyumsanan deneyimin tutarlı, belirlenebilir bir deneyim biçimi olmasına olanak tanır. İfade bir kez oluşturulduğunda artık yinelenebilir ve sürekli kullanılabilir. Kültürel kaynaklarımızın bir parçası olur. Yinelemeler ve sonraki kullanımlar, özgün olanın yalnızca taklitleridir. Estetik ifadenin kendisi asla bir taklit olamaz. Bu durum, taklit kuramlarının tam anlamıyla karşıtıdır. Bir taklit kuramı için önemli olan, daha iyi bir taklidin nasıl yapılacağını bulgulamaktır. İfade kuramları için önemli olan, taklit olmayanı bulmaktır. Böylece, ifade kuramları sanatçıyı gerçek bir yaratıcı kılar. Daha alt düzeyde olanlar yaratıcı sanatçıya bağlıdır. Daha büyük sanatçılar, tümüyle yeni biçimlerin ya da bakış açılarının yaratıcılarıdır Diğerlerinin ise, her ne kadar ayrıntılarda özgünlük bulunsa da katkıları daha az olur. İfadelerimizde bizlere malzeme sağlayan ötekilere bağlı olduğumuz sürece, çoğumuz sınırlı sanatçılarız. Kültürümüzde yer alan sanatçıların bizlere öğretmiş oldukları duyma biçimlerinin taklitçileriyiz. Bu nedenle, özgünlük ve yaratıcılık, ifadenin göstergeleridir.

Özgünlükle yakından ilişkili bir kavram da 'deha'dır. Sanatçıların ve estetik duyarlılığı olan kişilerin, başkalarının yalnızca ikincil olarak deneyimleyebildikleri şeyleri na-

sıl ifade edebildikleri bir gizdir. Bu ne öğretilebilir ne de öğrenilebilir. Örneğin, beceriden farklıdır. Böylece, deha, özgün biçimler üreten gizemli bir güç olur. Dehayı geliştirmek için bazı psikolojik koşullar oluşturulabilir. Dehanın da yol göstereni vardır. Yine de deha genellikle gerekli olanı öğrenmenin bir yolu olan en iyi öğretmeni bulur. Öğretmenin öğretmesi gereken ne ise onu öğrendikten sonra da, hocasını aşar. Bu ilişki modelini Rönesans resminde görürüz. Genç bir ressam bir üstadın yanında çalışır ve onun biçemini öğrenir. Birbiri ardına birçok üstadın da yanına gidebilir Rönesans resmindeki hızlı gelişmeler, yeni biçemler yaratarak üstatlarını aşan çıraklara bağlanabilir. 14. yy.'da Giotto'dan (1266-1377) 16. yy.'da Raphael'e (1483-1520) kadar, resim sürekli değişime uğradı. Üstatlarını geride bırakanların kendi dehaları vardı. Ne denli iyi olurlarsa olsunlar, üstatları düzeyinde kalanlar ise zanaatkâr oldular. Sanat tarihinde gözlenen bu model, diğer sanat dallarında da farklı biçimlerde yinelendi. Özgün ifade arayışında şiir, klasik modellerden daha özgür biçimlere doğru gelişim gösterdi. Dehanın zorlukların üstesinden geleceğine ve duyumsananları ifade etmenin yeni yollarını bulacağına ilişkin bir güven gelişti. Eskimiş ve taklide dayalı sanat türleri deha tarafından bir tarafa atılacak ve bizler de sunulan estetik olabilirliklere hayranlık duyarak, bunları takdir edecektik.

İfade kuramlarının, sanatı, sanat-olmayandan ayırmanın bir yolunu bulması gerekiyor. Estetik ifade, doğal ve öznel bir duygu olduğu sürece, bu duyguyu deneyimleyebilmenin olası koşullarının dışında, başka bir şeye gereksinim duymaz. Bu bakımdan, sonuçta ifade kuramları bazen 'çıkara dayanmayan' diye adlandırılan idealleştirilmiş bir yaklaşıma yönelir. Herkesin kendine özgü estetik deneyimi olabilir, aslında olmalıdır da. Esas olan estetik deneyimlerin ayırdında olmak ve daha karmaşık yaşamlarımız

içinde onları yitirmemektir. Sanatı üreten ifade türü bunun taklidinden ayırt edilmelidir. Sanat ifadeyse, sanat olmayan da, ne denli sanat benzeri olsa da, ifade koşullarını karşılamayan şeydir. Aynı biçimde, ilk başta sanat olarak amaçlanmamış da olsa, ifadeye dayalı her şey sanattır. Bu nedenle, güzel bir vazo, ister para kazanmak ister başka bir amaçla yapılmış olsun, bir sanat yapıtıdır Ancak kopya olan bir şiir ya da oyun gerçek olandan ayırt edilemeyecek denli aynı zevki verse de sanat değildir. İfadenin amaçları kendi içindedir; sanat, duyguya ifade kazandırır. Sanat olmayanın amaçları dışsaldır. Yapıt, bilinen bir araç kullanılarak bilinen bir etki yaratmak için üretilmiştir. Böyle çalışmalar, amaçlarına ulaşmada oldukça başarılı olabilirler. Çağdaş film yönetmenleri, ürünlerinin geniş izleyici kitlelerini etkileyip etkilemediklerine göre yükselir ya da düşerler. Yönetmenler önceden verdikleri sözü yerine getirme düzeylerine göre ödüllendirilir. İfade kuramları açısından böyle ürünler sanat yapıtı olamaz. Bunlar bir tür sözde sanat ya da eğlendirme araçlarıdır. Doğru ifadenin göstergesi olan içsel zevkten ve özgünlükten yoksundurlar.

Bu nedenle, ifade kuramlarından iki sonuç çıkar. Birincisi, ifade kuramları, birey olarak bizlere zevk veren düşünce ve duygulara dayalı özel bir estetik deneyimi haklılaştırır. İfade, coşku ve duygulara biçim vererek, bundan zevk almamıza yol açan içsel bir yetimizdir. Bu bakımdan, ifade kuramları estetik deneyimi bireye, psikolojik varlığa aktararak, onu metafizik sistemlerden ve dışsal değerlendirmeden bağımsız kılar. Bununla birlikte, sanat söz konusu olunca, bunun dışa, kamusal alana yansıtılmasına ifade kuramlarının açıklama getirmesi gerekir. Sonuçta, ifade kuramlarında bir sanatçı kültü oluşur. Özgünlük sanatın zorunlu bir koşuludur ve yalnızca deha özgün olabilir. Estetik deneyime sahip olma yetimiz sonuçta sanatçılara bağlı kalır. Duşündüğümüz kadar bağımsız değiliz. Sanatçıla-

rın bizlere sağladığı ifade biçimlerinden kendimize kattıklarımızla sanatçı olmayı öğreniriz.

Estetik ve sanat tarihinde, ifade kuramları konusunda son derece etkileyici bir şey vardır. Sanat ve sanatçıların konumuyla ilgili olarak taklit kuramlarının yol açtığı kuşkulara bir yanıt verilir. Sanatı niçin değerli gördüğümüze ve görmemiz gerektiğine açıklık getiriyorlar. Sanat olmasaydı, bize ait olan duyguları dışavurmada yetersiz kalır ve ilkel, içgüdüsel tepkilere dönerdik. İfade kuramları, büyük metafizik sistemleri benimsememizi gerektirmez. Dünyaya ve gerçekliğe ilişkin büyük savlardan çok, bireysel deneyimden yola çıkarak, bilme ve anlama isteğimizle kendi yapısını oluşturuyor. İfade kuramları, sanatta olup bitene yönelir. Gerçekten duyumsadığım şey, bunu duyumsadığım sürece tümüyle yanlış olamaz. Dünyanın ne durumda olduğu, neyin doğru neyin yanlış olduğu konusunda yanılabilirim, ancak estetik duygularım bana aittir ve bu konuda yanılmış olamam. Sorun sanat olduğunda, kendini sanat olarak nitelendiren her şeyin sanat olmadığını ve kendine sanat demeyen bazı şeylerin ise sanat olduğunu az çok hissederiz. Hangisinin sanat-olmayan hangisinin sanat olduğundan emin olmasam da bir farklılık olduğundan eminimdir. İfade kuramları, yapılması gerekli ayrımlarla ilgili olarak bir yol önerir.

İfade kuramları da en az taklit kuramları kadar tepki çeker. Her şeyden önce, ifade kuramlarının özünde bir belirsizlik vardır. Tanım gereği, ifadeyi önceleyen şey her ne ise bilinmesi olanaksızdır; çünkü henüz ifade edilmiş değildir ve bir kez ifade edildiğinde yalnızca bu ifade ediliş biçimiyle bilinebilir. Bu nedenle, hiçbir ifade biçimi, ifadenin kendisini betimleme olanağı tanımaz. Ancak önce bir yemek tarifinin uygulanıp, daha sonra da ortaya çıkan ürünün değerlendirilmesine benzer bir biçimde bunu yapmaya çalışacağım. Karışıma giren unsurları bildiğim sürece

bu iyi olabilir. İfade kuramları, bileşiği oluşturan unsurları ve bunların nasıl işlediklerini belirlediği savındadır. Bu nedenle, 'mit', 'sembol' ve 'egretileme' gibi terimlere dayanırlar. Bu terimlerin nelere gönderme yaptıkları ise, genellikle belirsizlik taşır. Deha ve özgünlük betimlenebilir, ancak tanımlanamaz. Birçok felsefi çalışma, bu kavramlara açıklık getirmeye çalışmıştır. Bu küçümsenecek bir şey değil. Bir dahi, başkalarının ifade edemediklerini ifade edebilen biri ise, bu durumda kendini ilan eden dahinin, anlaşılmamış olduğunu çünkü bu yeni ifade biçimini henüz hiç kimsenin bilmediğini soylemesi daima olasıdır. Böyle bir sava karşı çıkmamızı güçleştirecek yeterli doğruluk payı da yok değil. Aksine bir kanıta olanak tanımadığı için, böyle bir sava temelde karşı durmak çok güç. Sonuçta, tümümüzün sanatçı olduğu, tüm dil ve temsil biçimlerinin ifadeye dayalı olduğu yönündeki toptancı savlar, çok fazla şey kapsadıklarından boş çıkmaktadır. Belki de tüm ifade kuramları için böyle bir eleştiri geçerli değil, ama tümü tam da bu açılardan belirsizlik içindedir.

Bu bölümün başlarında da belirtmiş olduğumuz gibi, ifade kuramları, psikolojinin ve felsefenin akıllarda yer alan düşünceler üzerinde yoğunlaşmaya başlamasıyla ortaya çıktı. 'İfade', bu tür kuramlarda kullanıldığı biçimiyle, bireye ait olan bir düşüncenin ifadesidir. 17. ve 18. yüzyıllarda gerçekleşen bilimsel devrimden önce, hem felsefe hem de psikoloji 'düşünce' terimini daha kapsamlı olarak kullanıyor ve bireye daha az önem veriyordu. Estetiğin uğraş alanını oluşturan sanat ve deneyim türleri, beceriyle ve nesne üretimiyle daha yakın ilişkiliydi. Rönesans ile başlayıp 17. ve 18. yüzyıllarda gelişen dönüşumden önce, sanatçılar özelde becerili zanaatkârlar olarak görülüyordu. Mesleğe önce çırak olarak başlıyor, lonca ya da esnaf birliklerine bağlı çalışıyorlardı. Bay ve bayanların ilgilendikleri şiir ve müzik gibi sanatlar bile, biçimsel bir özellik göstermek-

te ve uygulayıcının kendini gösterme olanağı bulduğu araçlar olarak görülmekteydi. İngiltere kralı VIII. Henry, kendini başarılı bir besteci olarak görüyordu ve yaptığı müziğin bir kısmı hâlâ çalınmaktadır. VIII. Henry de, kendini ifade etmekten çok, yeteneğini göstermek ve dinleyenlere kendini beğendirmek amacındaydı.

Klasik ve ortaçağ dönemlerinde taklit kuramlarının egemenliği ve daha sonra yerini ifade kuramlarına bırakması, her iki kuram türüne bir sınırlılık getirmez. İfade kuramları, daha eski sanatçıların aslında kendilerini ifade etiklerini ileri sürmek zorundadır, çünkü ifade kuramına göre sanatın yaptığı zaten budur. Aksi halde, kuram bir estetik kuramı olmaktan çok düşünce tarihiyle ilgili bir kuram olup çıkar. Tıpkı dünyanın düz olduğuna inandıkları için gidebildikleri yere kadar giden eski denizciler gibi, eski sanatçılar da sonsuz ideaların taklitlerini yapan zanaatkârlar olduklarına inanarak kuramlarını, belirli nesnelerle sınırlayarak uygulamış olabilirler. Bilgi arttıkça, daha iyi bir kurama duyulan gereksinim artmıştır. Öte yandan, bir taklit kuramı da, işlemi tersine çevirerek, ifadenin nasıl olup da taklidin daha karmaşık bir biçimi olduğunu, dış çevreler kadar yazar ve ressamların iç dünyalarını nasıl taklit edebildiğini ve yeni taklit etkinliklerine nasıl bir yanıt verebildiğini açıklayabilmelidir. Kuram, tarih değildir. Ya da kolay yolu seçip, kuram tercihinde bulunmanın önemli olmadığını, her iki kuramın da yeterince iyi işlediğini düşünmemek gerekir. Her birinin potansiyel olarak olumsuz sonuçları söz konusudur ve her biri bir diğeriyle çelişir.

İfade kuramları, sanatta beceri ve yeteneğin önemini göz ardı eder ve hatta sanatın önemini azaltır. Duymak, üretmekten daha önemlidir. Bu konuda aşırı olan kuramlar, sanat yapıtının gerçek ifadeye göre ikincil olduğunu düşünür. Özgün, yaratıcı edim sanatçının aklındadır ve

bunu ifade edip etmemesi onun seçimidir. Kendini ifade etmeyen bir şair miti, armoni bilgisi olmayan ve enstrüman çalamayan müziksel akıl, ifade kuramlarının bir ürünüdür. Estetik deneyim giderek bireysel ruha geri itildikçe, yaratıcı sürecin ikincil kalma tehlikesi ortaya çıkar. Bir düşünceyi bir araçta gerçekleştirme yeteneği ile ifade arasındaki yakın ilişki onaylansa bile, araç salt rastlantısal görünebilir. Klasik kuramlar, sanatlar arasında benzerlikler ararken şiir ve resmi karşılaştırıyordu. Ancak güzel sanat kavramı, sanatın özel sanat türünden daha temel olduğunu dile getirir. Kişinin yalnızca bir ressam, bir şair ya da bir müzisyen olmasından çok, once bir sanatçı olduğu düşüncesi, ortaya konan ürünün önemini azaltır. Buna göre, şairler oyun yazabilir, resim yapabilir ve müzik besteleyebilir, çünkü tüm bunlar birer ifadedir. Bunu yapamıyorlarsa, bu konulardaki özel beceri eksikliği, az bir çaba ve zamanla giderilebilir.

Böyle bir ifade mitolojisindeki tehlike, gerçek sanat etkinliğine ve hatta sanatın değerlendirilmesine bile karşılık gelmemesidir. Sanat yapıtı üretme yeteneği, güç bir eğitimin ve zor kazanılan becerilerin bir sonucudur. İfade kuramı, 'ilkel' resmi ve pop kültürünü geliştirme eğilimi içindedir, yine de bu türlerin başarılı olanları incelendiğinde, Rönesans resminin parlak yapıtları kadar ulaşılması güç ve karmaşık olabilecekleri görülür. Sanatların ortaya çıkması, yalnızca yaşantılanan bir tür içsel ifade gücünden oluşmaz. Sanat türleri tarihinin bilgisi, bir aracın ayrıntılı öğrenilmesi ve deneme/yanılmayla kazanılan disiplin, tüm bunlar, ifade kuramlarının önem verdiği yetenek, deha ve yaratıcı özgünlük kadar önem taşır. Taklit kuramları, sanatçının bireysel kişiliğini dışlayan, mekanik ya da metafizik bir anlayış içindeyse, ifade kuramları da tarih ve yeteneği dışlayarak, sanatçının kişiliğini sanatın kendisi kılma eğilimi içindedir.

Estetik değerlendirme için de benzer şeyler söylenebilir. İfade kuramcısına göre, ideal izleyici, 'çıkar gütmeyen', 'mesafeli' ve 'önyargısız' gibi terimlerle betimlenir. İşin doğrusu, bu betimlemelere ileride ayrıntılı olarak ele alacağımız özel anlamlar yüklenir. Bir ifade kuramına göre, en iyi izleyici, çok fazla şey bilmeyen ve sanat yapıtının ya da doğal güzelliğin kendisini etkilemesine izin veren kişidir. İfade kuramının bir özelliği, sanatçı ya da doğa ile insan arasındaki iletişimi önemsemesidir. Leo Tosltoy (1828-1910) bu süreci, bir tür bulaşıcılık olarak betimler.

Bu yaklaşım da sorunludur. Yeni sanatın etkilerine ya da doğal güzelliğin saflığına en açık olduğumuz zaman bile, bir hazırlık gerekir. Ne biliyorsak onu görürüz. Algı, saf bir bakış değildir; özümsediğimiz çerçevelerle uyaranı işleriz. Müziği duyabilmek için çok fazla muzik dinlemek gerekir ve böylece müzik türlerini tanıma becerilerimiz gelişir. Henry Fielding gibi bir 18. yy. romancısının düzyazılarını şiirden farklı kılan sone formunun ve şiirsel ifadenin ayırdına varıldığında, daha ne kadar farklılık olduğunu anlamak için, Wyatt'ın sonesine benzer bir şiiri okumak yeterli olur.[4] En iyi ifade kuramları, bu açık olguları dikkate almanın yollarını da bulur, ancak bunu yaparken, öznel açıklamalara bağlanmak zorunda kalır.

İfade kuramlarıyla ilgili ozel bir sorun, eleştirel etkinliği önemsememeleri ve estetik yargı sorunlarının bulunmasıdır. Taklit kuramları da çok fazla kuralla sınırlanmıştır ve aşırı basitleştirildiğinde, bir şeyi düzenli olup olmadığına, belirli kurallara uyup uymadığına göre iyi ya da kötü diye yargılar. Bu kuralları bozmanın etkili yolları sanatçılarca bulunur bulunmaz, kuram da yanlışlanır. İfade kuramları ise, başka bir aşırılığa kaçar. Herkesin kendi zevki vardır ve denir ki, zevkler tartışılmaz. Böyle olunca,

4 Fielding'in romanı olan *Tom Jones*'dan (1749) bir alıntı, eklerde yer alıyor.

yargı bireyseldir, öznedir ve sonuçta herhangi bir ölçüte dayanmaz. Her şey gider. Kuşkusuz her şey gitmez. Bu nedenle, ifade kuramlarının, bazı şeylerin diğerlerinden, bazı beğenilerin, başka insanların beğenilerinden niçin daha iyi olduğuna açıklama getirmesi gerekir. Eleştirmenlerin bu süreçteki durumları daha da kötüdür. Onların görüşleri, halkın tepkilerine ilişkin kestirmeler ya da ortaya çıkan tepkilerin bir özeti niteliğindedir. 19. yüzyılın en iyi İngiliz eleştirmenlerinden biri olan John Ruskin (1819-1900) şöyle düşünüyordu: Sanat güç bir iş olduğu için, halkın neyin iyi neyin kötü olduğunu ayırt etmesi daima uzun zaman alır. Bir eleştırmenin görevi, bu sonuç yargıyı kestirmek ve kolaylaştırmaktır. İfade kuramına göre, eleştirmen, izleyenin yapabileceğinden daha fazlasını yapamaz. Aslında, kültürel beklentilerle engellenmemiş saf bir izleyici için, böyle kuramların önerdikleri doğrultusunda bir seçim yapıldıktan sonra, eleştirmenlerin etkileri olumsuz olur. Duyarlılığımızın çarpıtılmamasını istiyorsak, eleştirmenleri çok fazla dikkate almamalıyız. Böyle bir sistemde, yargı karmaşık, değer ise öznel olur.

Bu durum, sanatsal özgurlüğü arttırıyor görünse de, öyle değildir. Her öznel tepkiye eşit değer verilince, bu kez ortalama olan egemen olur. Her şey aynı ölçüde iyi olunca, hiçbir değer, anlık etkisinin ötesine geçemez. Kuramımız, değerlerin öznel olduğunu söylese bile, estetik değerlendirme böyle işlemez. Bizler için önem taşıyan bir değeri ve içgörüyü sundukları için, sanatın ve güzelliğin çekimine kapılırız; bizim için önemlidirler. Bir estetik kuramın da, bunun niçinini ve nasılını açıklaması gerekir.

İmgelem

Hem ifade kuramları hem de taklit kuramları aynı estetik görünguyü kapsamına alır. Örneğin, bir ifade kuramına

göre estetik zevk, duyuya biçim veren ve aklın kendi gücünün dışavurumu olan sezgilerden kişinin aldığı bir zevk olarak açıklanır. Ayrıca, etkin bir akıl ne sıkılır ne de aşırı yüklüdür, bu nedenle kendi güçleri arasındaki hoş bir dengeyi yaşantılar. Taklit kuramları estetik zevki yadsımaz ancak farklı bir açıklama getirir. Taklidin kendisinde, bilme arzumuzla bağlantılı olan temel bir zevkten söz ederler. Bilmek aslında nesnenin tekil biçimine daha yakın olan bir formu ya da ideayı kavramak olduğundan, taklit bilmenin tek yoludur. Taklitten alınan zevke, gösterilen beceriden alınan zevk eşlik eder. Bu iki kuram, birleştirilebilir görünüyor. Belki de estetik zevk bunların bir bileşimidir. Ancak iki yaklaşım arasındaki temel tutarsızlık onları birbirinden farklı kılar. Örneğin, akıl anlayışları farklıdır; akıl hem yaratıcı bir güç hem de daha büyük bir gücün daha aşağı biçimi olamaz. İfade, estetik yaşantıyı bireyde konumlandırırken, taklit evrenselde konumlandırır.

Kuramsal karar verilemezlik, tüm kurama yönelik bir güvensizliğe yol açar. Kurama fazla bağımlı kalmaktan kaçınmanın bir yolu yine bir kuramdır; imgelem kuramı. 'İmgelem' terimi, estetik tarihi boyunca olumsuzdan olumluya doğru değişim göstermiş bir terimdir. Fantezi ve kuruntu olarak düşünüldüğü zamanlar, olumsuz anlamlar çağrıştırıyordu. Bir şeye imgesel demek, gerçek olmadığını, yanılsama olduğunu söylemek demekti. Olsa olsa boş bir zaman etkinliği, olmayan ve asla olamayacak olana ilişkin yanıltıcı bir düştü. Fantezinin bir tür akıl hastalığı olduğu düşünülürdü. En kötüsü de, gerçek duşuncelerden canavar gibi garip bileşimlere, bir sapma, karmaşa olmasıydı. İmgelem konusundaki bu olumsuz düşünceler, akla ve aydınlanmaya yüklenen olumlu anlamlarla yakından ilişkilidir. İmgelem, alışılmışın dışında, usdışı ve düzensiz bir görünüm sergileyerek, taklit kuramının taklit edilecek nesnede aradığı düzenli, ussal ve tekil gerçekliklerden tümüy-

le uzak düşüyordu.

İmgeleme yönelik olumsuz tutum, yalnızca klasık ve ortaçağ felsefelerinde değil, 17. ve 18. yüzyıllarda usçuluk ve deneyciliğin ilk biçimlerinde de yaygındı. Bilgi konusunda daha yüksek ölçütler peşinde olunduğu sürece, imgelemden süreklı kuşku duyuldu. Platon ve Aristoteles usu, temelde bölünmez, aşkın bir bütün olarak kavrıyordu. Bilgi, evrensel biçimlere olan uygunluğu açısından değerlendirildi. Bilım, aklın belirlediği biçimde, nesnelerin olması gereken durumuna uygunluk göstermeliydi. Bu ise, bazı gülünç bilimsel hataların yolunu açtı. Aristotelesçi felsefe ve bilim, doğrudan gozlem ve matematiksel kestirimlere dayalı bilimsel devrimle devre dışı bırakıldı, ama imgelem hâlâ alışılmışın dışında ve güvenilmez olarak görüldü. Çünkü usla, gözlemle ve matematiksel olarak ölçülebilir biçimlerle denetlenemiyordu. İmgelemin giderek daha olumlu anlamlar kazanması yavaş gelişen bir süreçte gerçekleşti.

Bu olumsuz anlayıştan olumluya geçiş, aslında çok zaman almadı. İmgelemi, düşüncelerin mekanik bir biçimde ilginç bileşimlere sokulmasından çok yeni biçimler yaratma gücü olarak düşündüğümüz zaman, imgeleme bir tür kutsallık yüklenir. Böylece, imgelemi esinle, şiiri ve sanatı oluşturan, sanatçının doğrudan denetimi dışında kalan yaratıcı güçle ilişkilendirebilmek olanaklı olur. Bu güç, imgelemin kuramsal olmayan gücüdür. Us ve taklit, yaratıcı süreci denetim altına almaya çalışır. İmgelem, bir sanatçı aracılığıyla dile gelen bir tür kutsal çılgınlık ya da delilikle kendini gösterir. İmgelem ve çılgınlık arasındaki çizgi oldukça incedir.

Joseph Addison (1672-1719) *İzleyıcı (The Spectator)* adlı yapıtında imgelem zevklerini betimlerken, imgeleme olumlu anlamını yüklemeye başlamıştı. Addison, imgelemin yol açtığı zevki, usun etkinliğiyle ilişkilendirdi. 18.

yuzyılda imgelem hâlâ usun ve yeni klasik kuralların kuşkulu düşmanı olarak görülüyordu. O yüzyılın sonuna doğru, ifade kuramları yaygınlık kazanırken, imgelem de bağımsız bir güç ve taklidin rakibi olarak ortaya çıktı. Kurallar ve akademik kısıtlamalar sanatsal etkinliği sınırlandırma tehdidinde bulunduğunda, estetik tarihinde bu imgelem kuramına benzer bir şey ortaya çıktı. Örneğin bu durum romantik şairlerde göze çarpar. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), imgelemi, şairlerin etkinliğinde kendini yineleyen kutsal, yaratıcı 'kendim' olarak yüceltir. İmgelerin mekanık olarak bir araya toplanması ise. bunun tersine, salt bir düştür. Coleridge'in görüşü, 19. ve 20. yüzyıllarda aşırı eleştiriyi ve kural egemenliğini bir yana atan imgeleme düzülen övgünün tipik bir benzerini oluşturur. Ancak bu da açıkça estetik bir etkinlik kuramıdır.

Romantik olmayan ifade kuramlarında imgelem, daha disıplinli bir biçim alır, ama burada da aşırı kurama karşı bir panzehir niteliği taşır. Böylece imgelem, aklın ozgür oyunuyla kurulu kategorilerin ötesine geçen, aklın kendini yenı biçimlerde ifade etme yeteneğiyle ilişkilendirilebilir. Normal algı, beklenen biçimlerde kendini gösterir. Öte yandan imgelem ise yeni olabilirliklere açıktır; çünkü kurallarla ve bilinç kategorileriyle sınırlanmamıştır. Bu yönüyle imgelem, estetikte olduğu kadar bilimde de olumlu bir güçtür. Eski bilim, kurulu yollardan giderdi. Oysa yeni bilim, kurulu düşünsel çerçevelerle ilgisini koparır. Oyuna çok fazla benzer, ancak bu, yenı yaratıcı anlayışların yolunu açan bir oyundur.

İmgelem ayrıca aklın daha derin, gizli çağrışımlarına giden bir yol olarak da gorulebilir. Bilinçli akıl, ussal denetimin sınırlılıkları içindedir. Aklın bilinçdışı oyunu, düşlerde ve sanatta ortaya çıkar. İmgelem, bu bilinçdışına ifade kazandırır. Bu nedenle, sanat ve sanat-olmayan ayrımı, imgelem kuramına bağlıdır. Sanat imgeseldir. Sanat-olma-

yan ise bilinçli bir ustalıktır. Sanat özgürdür. Sanat-olmayan, belirlenmiş amaçlarla ve başkasıyla denetlenir. İfade kuramlarında imgelem, yalnızca olumlu bir güç olmakla kalmaz, ayrıca yapıtın özgünlüğü konusunda ölçüt oluşturur.

Tüm olumlu imgelem kuramları, içsel bir çelişki taşıyan kurama karşı derin bir kararsızlık içindedir. Bir yandan, imgesel olmak, denetimin ve kuramın getirdiği açıklamanın ötesinde olmayı gerektirirken, öte yandan, imgelem, vazgeçilemeyen kuramsal bir kategori olarak kullanılır. Böylece 'imgelem', fizikteki 'kuvvet' gibi kuramsal bir terim olur. İmgeleme başvuranlar, her iki açıdan da ona sahip olmak ister. Sonuçta imgelem, gerçekte yaptığından daha fazlasını yapıyor görünür. Birçok durumda, imgeleme başvurmak, farklı olduğu için bir yaşantının estetik olduğunu söylemekten pek de farklı değildir. İlk deneyci kuramlarda bunun anlamı, 'ne olduğunu bir bilebilsem' duygusuydu. Bu nedenle imgelem, belirsizliğe düşer. Psikolojinin imgeleme daha davranışsal bir içerik kazandırma çabaları, estetiğe yol gösterici olabilir. Şimdilik elimizde yalnızca verilmiş sözler var.

Olumlu imgelem görüşü, ifade kuramlarıyla sınırlı bir biçimde kolayca bütünleşir. Güçlü imgelem kuramlarının ifade kuramlarıyla bir ilişkisi yoktur, çünkü ifade kuramlarının temel özelliği olan sembol ve biçimlere kuşkuyla bakar Bu imgelem kuramlarına göre, imgelem özgür bir oyun olmalıdır ve ayrıca bunlar kuram karşıtıdır. Bu nedenle, imgeleme yapılan başvuruları, estetik açıklama olanağı veren ayrı bir çaba olarak görmek gerekir. 'İmgelem', estetiğin temel bir terimi olduğu zaman, felsefi estetiğin sınırlarına yaklaşır. İmgelem psikolojisi, taklit metafiziğinden ya da bilgi kuramsal ifade kuramlarından daha fazla önem taşır: psikoloji de, estetik görüngüyü incelemenin en iyi yolu olarak, felsefenin yerini alır.

Estetik, hem sanatlarda hem de birbirleriyle yarışan kuramlarda güzel ya da etkileyici olarak nitelenen doğal görüngülerle ilgilidir. Estetik nesneler, kurama kaynak oluşturan ve kimlik sağlayan nesnelerdir. 'Nesne' terimi, fiziksel nesnelerle sınırlı değildir. Estetik, fiziksel nesnelerle olduğu kadar, matematiğin nesneleri gibi soyut ve ideal nesnelerle ve neden sonuç ilişkilerinden bağımsız algısal nesnelerle de ilgilidir. 'Nesne' terimini en geniş anlamıyla aldığımızda, birbirleriyle yarışan estetik kuramları, estetik nesnelerin neliği ve bunları bilme yolları konusunda farklı açıklamaları olan yaklaşımlar olarak görebiliriz.

Kapsamlı tanımlamaları olan bu üç kuram, estetiğe egemen olagelmiştir. Taklit kuramları çıkışını metafizikten alır -ne vardır- ve estetik nesneleri, biçim ya da gerçek, yararlı nesne gibi daha temel gerçekliklerin taklitleri olarak belirler. Bu nedenle taklit, kopyalamaktan daha fazla bir şeydir. Taklit, bir şeyin, daha gerçek olduğu düşünülen bir başka şeyle ilişkilendirilme yoludur. Taklit kuramlarının, neyin gerçek olduğunu bildiren bir metafiziğe olan gereksinimleri bundandır. Ancak bundan sonra estetik nesneler, nesne evreninde yer alan diğer nesnelere göre daha aşağı ya da daha yüksek diye konumlandırılabilir. Taklit kuramlarına destek veren metafiziğin, nesnelerin bilimsel olarak ve doğrudan nasıl bilinebildiğine ilişkin sorular karşısında tepkisiz kalması durumunda, ifade kuramları öne çıkar. İfade kuramları, bireysel aklı, nesneler, düşünceler ve yaşantılar dünyasıyla ilişkilendirir. Güçlü ifade kuramlarında estetik nesneler ve estetik ifade, bilginin kendisiyle bütünleştirilir. Fazla iddialı olmayan ifade kuramları ise, sanatı kendi düşüncelerini dışavurup yaymaktan zevk alan aklın bir etkinliği olarak görür. Çeşitli ifade kuramlarında estetik görüngü (sanat ve güzellik) bildiklerimizi düzenleme

yollarıyla ilişki içinde açıklanır. Son olarak, ifadenin bir parçası olan imgelem bazen öyle önemli olur ki, bir başka kuramın temeli olduğu düşünülür. İmgelem, yeni nesnelere biçim kazandırarak kendini yansıtan aklın yaratıcı bir yeteneğidir. Bu durumda imgelem, gerçekte var olmayan ve bir sanatçının etkinliği olmadan var olamayacak olan nesneleri oluşturan hem yaratıcı hem de oyunsal bir edim olur.

Taklit kuramlarına yönelik eleştiriler, bir yaratma biçimi olarak taklidin biçimler metafiziğine duyduğu gereksinimden kaynaklanır. Taklit önemli değilse, bu durumda mekanik kopyalamadan başka bir şey olamaz. Becerinin önemini ve sanatsal nesnelerin varlığını en güçlü biçimde ortaya koyan kuramlar, taklit kuramlarıdır. İfade kuramlarına yönelen eleştiriler, beceriyi ve fiziksel nesneleri dışlamalarından, deneyi dikkate almamalarından ve savlarını yalnızca duygulara dayandırmalarından kaynaklanır. Estetik nesneleri oluşturan şey ifade olduğunda, gerçek sanat yapıtları, estetik deneyimde yalnızca bir araç olan, ikincil konumda nesneler olarak görülür. İmgelem, kendine özgü bir kuram olduğunda, başka türlü betimlenmesi olanaksız olan bir yetiye ya da genellikle gizemli bir işleme başvurur. Bu durumda, imgelemle ilgili incelemeler ya gizemli olur ya da deneysel olarak yürütülürse, psikolojinin alanına girer.

Bu üç kuramı ele alırken, sözü edilen 'kuram' teriminin, estetik nesne ve deneyimlerle ilgili, birbiriyle yarışan açıklamalar anlamında kullanıldığını unutmamak gerekir. Her bir kuram, üzerinde uzlaşı sağlanmış konuya elverdiğince bir açıklama getirmek durumundadır. Sanat ve doğal güzellik üzerine yaptıkları açıklamalar birbirinden farklı olduğu için, bu kuramlar kolayca bir araya getirilemez.

Estetik nesnelerle ilgili biçimsel çözümlemeler ve farklı kuramlar, estetiğin konusunun ne olduğu üzerinde dur-

mamızı gerekli kılar. Biçim ve içerik, deneyimimizi çözümleme olanağı sağlar. Taklit ve ifade kuramları, neyi nasıl deneyimlediğimize farklı açıklamalar getiriyor. İmgelem kuramı, estetiği kuramdan kurtarmak için, bu olanakları görmezlikten gelse de sonuçta bir kuramdır. Şimdi bu çözümlemenin ve sözü edilen kuramların, sanat dünyasını oluşturan somut ilişkilere nasıl uygulandığını ele alacağız.

Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri

Biçimsel Çözümleme

Biçim ve İçerik

Hem bilimsel hem de sanatsal biçim üzerine çalışmaları içeren bir yapıt; Der Lancelot Law Whyte, *Aspects of Form*, Indiana University Press, Bloomington, 1971.

Sanatta Biçim ve İçerik

Burada kullanılan biçimsel çözümleme yöntemleri ve görsel sanat konusunda biçim/içerik ayrımı aşağı yukarı Clive Bell'in yöntemlerini izlemektedir; *Art*, Capricorn Books, New York, 1958; Roger Fry, *Vision and Design*, Chatto and Windus, Londra, 1920 ve *Transformations*, Chatto and Windus, Londra, 1926. Örnek bana aittır.

Biçim Karşılaştırmaları

Horatius'un formülü *'Ut pictura poesis*'tir (şiir bir resim gibi). Birçok çevirisi olan *The Art of Poetry*'de yer alır. 18. yüzyılda şiir ve resim karşılaştırması için özellikle bkz.; G. E. Lessing, *Laokoon*, ilk basım 1766, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1957. Saf müzik konusunda klasik argü-

manın yer aldığı yapıt; Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1957. Müzik estetiği konusunda diğer okumalar için bkz; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994; Peter Kivy, *Music Alone: Reflections on the Purely Musical Expereience*, Cornell University Press, Ithaca, 1990; *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, New York, 1993 ve *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca, 1995; Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca, 1990 ve Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions*, Cornell University Press, Ithaca, 1995.

Estetik Nesneler

'Nesne' Nedir?

Estetik nesneler konusunda yararlı bir başlangıç olarak; Richard Rudner, "The Ontological Status of the Aesthetic Object", *Philosophy and Phenomenological Research* 10, 1949-50, s. 380-8. Estetik ontoloji, Nicholas Wolterstorff'un ana konusudur; *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1980. Nesneleri belirleme sorunları için bkz.; P. F. Strawson, *Individuals*, Methuen, Londra, 1959. Estetik tutumlar konusunda daha fazla tartışma için 4. bölümdeki 'Eleştirmenler ve Eleştiri' kısmına bakınız.

Estetik Nesneler

Platon'un *Devlet*'inin 10. kitabında, taklit hiyerarşik bir kavram olarak ele alınır, Aristoteles'in *Poetika*'sında ise yapılmış nesne anlamındadır. Bunlar taklitle ilgili iki temel kuramı oluştururlar. Her iki yapıtın da farklı çevirileri

mevcuttur. Ortaçağ alegorik planıyla ilgili özlü betimlemeler için bkz.; "Letter X in Dante Alighieri", *The Letters of Dante*, Oxford University Press, Oxford, 1966. Taklit olarak müzik konusunda bkz.; Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Mentor Books, New York, 1942, 8. bölüm. Çeşitli sanat türlerinin sembolik temsil özelliklerindeki farklılıklar konusunda bkz.; Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis, 1976, özellikle 5. bölüm. İfade kuramları 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkar ancak 20.yy'da etkili olan iki biçim için bkz.; Benedetto Croce, *Aesthetics*, Noonday Press, New York, 1968 ve R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, New York, 1958. Farklı bir ifade kuramının dile getirildiği yapıt; Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale University Press, New Haven, 1953 ve Susanne Langer, *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953. Çağdaş bir yorumun yer aldığı yapıt; Alan Tormey, *The Concept of Expression*, Princeton University Press, Princeton, 1971. İfade kuramının temel kaynağı Immanuel Kant'tır, *Critique of Judgment*, Hackett, Indianapolis, 1987. Deha için özellikle bkz. 46-50. 'Çıkarsızlık' anlamında estetik 1-4'te yer alır. Collingwood (*Principles of Art*) sanat ve sözde sanat arasında kapsamlı bir ayrım yapmaktadır. Tolstoy'un, sanatın bulaşıcı bir iletişim biçimi olduğu konusundaki yaklaşımı için bkz.; Lev N. Tolstoy, *What is Art?*, Liberal Arts Press, New York, 1960. Ruskin'in estetik kuramının yer aldığı yapıt; John Ruskin, *Modern Painters*, c. 1, Wiley, New York, 1885. İmgelem konusunda olumlu yaklaşımların yer aldığı yapıtlar; Joseph Addison, "The Pleasures of the Imagination", *The Spectator*, 409, 411-21, E. P. Dutton, New York, 1933 ve Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Dent, Londra, 1962, 13. bölüm. Ayrıca bkz., Kant, *Critique of Judgment*, 35. Romantik şiirde imgelem konusunda bkz., C. M. Bowra, *The Romantic Imagi-*

nation, Oxford University Press, Oxford, 1949 ve M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Norton, New York, 1958.

III

Sanatçı ve Sanat Yapıtı

Sanat yapıtları farklı kültürlerde ve farklı bağlamlarda ortaya çıkar; bu yapıtların çeşitli kullanımları söz konusudur. Bugün sanat dünyası, popüler sanattan klasik müziğe, yerel sanatlardan çevresel heykelciliğe değin her şeyi kuşatır. Sanat, türlerinde ve kullanımlarında daima bir çeşitlilik gösterir. Yazılı metinleri önceleyen mağara resimleri ve tarih öncesi oyma işler bulunmuştur. Bu nesnelerin yapıldıkları zamanda ne anlam taşıdıkları, daha sonra yapılan karşılaştırmalara dayalı olarak yalnızca kestirilebilir. Hemen iki olasılık ortaya çıkıyor: Bu yapıtlar törensel ve dinsel bağlama ilişkindir, oyun ve eğlence nesnelerıdir. Sanat yapıtlarının ciddi amaçlara hizmet ettiklerini biliriz. Tanrıları hayal edilebilir kılmakta ve tapınma nesneleri olarak işlev görmekteydiler. Dinsel ve yönetsel iletiler taşıyorlardı. Bunlar olmasa kültürler, kendilerini tanımlayan sembolleri oluşturamazlardı. Sanat yapıtları felsefede de önem-

li bir işleve sahiptir; oyun, müzik, dans, heykeltıraşlık, şiir ve retorik, tüm bunlar felsefenin dayandığı düşünce, görüş ve imgeleri iletir. Ancak sanat yapıtlarından ayrıca zevk de alınıyordu. Süsleme, yararlı amaçlar için değildi ve buna yüklenen konum, ona verilen emek ve sevgiyi haklılaştırıyordu. Sanatı arzularız çünkü bize zevk verir. Güzel bir binadan, karmaşık bir tasarımdan, bir bahçe ya da bir danstan hoşlanırız. Şiirle, oyunla ve öykülerle zaman geçiririz, çünkü bunlardan zevk alırız. Yazına ve gösteriye dönüşen emeği, başka hiçbir şey haklılaştıramaz. Yaşamın zorunluluklarından arta kalan zaman ve yeterli boşluk oldukça, sanat yapıtlarının bu gibi kullanım amaçlarının var olabileceğine inanmak için her türlü nedene sahibiz. Ama bunun ötesinde sanatın ne tür kullanımlar ve zevkler ürettiğine ilişkin genellemelere gitmekten de kaçınmalıyız. Sanatın çarpıcı özelliklerinden biri de kurallara ya da beklentilere uymamasıdır. Yine de sanatın tüm bu örneklerine ortak olacak bir özellikten söz edebiliriz. Bunlar hemen ortaya çıkmamıştır. Belli bir zamanda ve mekânda, belli bir biçemde oluşturulmuştur. Sanat yapıtlarının üretilmelerinden söz ederken sanatçılara ilişkin hiçbir şey varsaymak zorunda değiliz. Bu yüzden üretenle üretilen ilişkisini dikkate almak, estetik fenomeni ele almamızda bize temel bir yol sunabilir. Bunu yaparken doğal güzelliğin konumuna önyargılı yaklaşmıyoruz. Bunu, tartışmamızın bir yerinde ele alacağız. Bulmacamızın tüm parçalarının nasıl bir araya geleceğine önceden karar vermeden, sanat yapıtlarının üretilmesi olgusuyla başlayabiliriz.

Sanatçının Amacı

Amaç Belirleme

Herhangi bir biçimde üretilmiş estetik bir nesneyi ele alır-

ken, onu uretenın amacının ne olduğunu sorarak işe başlamak doğal görünür. Bu, özellikle estetik nesneler söz konusu olduğunda geçerlidir, çünkü ne için üretildikleriyle ılgılı yarar gözeten amaçlar tam olarak onları tanımlamaz. Bu, estetik nesnelerin ve sanat yapıtlarının kullanımlarının söz konusu olmadığı anlamına gelmez. Bir roman, yazarına para kazandırmak amacıyla, eylemlere yol açması için (*Tom Amca'nın Kulübesi* gibi) ya da ahlaksal ve toplumsal sorunları ortaya koymak için (Hemingway'in *Silahlara Veda*'sı gibi) kullanılabilir; bu yapıtların yazarları tüm bunları amaçlamış olabilir. Ancak estetik nesnenin bir kullanımı ya da çoklu kullanımı olsa bile, bu kullanımla ne yapacağımızı düşünmekle işe başlamıyoruz. Onun estetik özelliği, belirli türden bir sanat yapıtı olmasının bir sonucu olur. Bu açıdan sanat yapıtları yararlı nesnelere benzemez. Bu tümceyi yazdığım bilgisayarım çalışmaktadır. Onun hakkında bilmem gereken ilk şey budur. Nasıl çalıştığını ve yapması beklenileni yapıp yapmayacağını bilmek isterim. Böylece yararcı amaç bir iş yapmaktır; işin ne olduğunu ve neyi gerektirdiğini biliyorsam, bilgisayarımın bunu yapıp yapmayacağını da bilirim. Öte yandan estetik nesneler söz konusu olduğunda üretenin ne yapmak istediğinden daha fazlası onemli görünür. Belki de romancı, bir eylemi başlatmayı ya da farklı olası ahlaki karışıklıkları gösteren durumlar yaratmayı amaçlar. Bu durumda kullanım gündeme gelir. Sanatta üretenin karar vermesini beklerken, estetik olmayan yararlı nesnelerde işin ve kullanıcının karar vermesini bekleriz. Eğer sorun nesnenin iş için iyi olup olmadığı ise, kullanıcıya sorarız. Ama sorun 'Bu neyle ilgilidir?' ise, üretene sorarız. Toplumun gelişimine katkısı olmadığı için birisinin bir romana tepkide bulunduğunu düşünün. Yazar romanın amacının bu olmadığını, eğlendirmek ya da okuyucuyu sonsuzluğa hazırlamak ya da romanların sınırlarını göstermek amacı taşıdığını söyleyebilir. Tüm bu ya-

nıtlar tepkiyi karşılar. Eğer biri çıkıp da bilgisayarın bugünkü yazılımı çalıştırmada çok yavaş kaldığı itirazında bulunursa, üreticilerin amaçlarının daha yavaş çalışan bir bilgisayar yapmak olduğunu söylemeleri etkili bir yanıt olmayacaktır. Yararlı nesnelere uygun düşmeyen amaçlar, estetik nesnelerin doğal bir parçası gibi görünür.

Estetik bir nesne üreten kişinin, estetik amacını belirlemenin çeşitli yolları vardır. Kuşkusuz basitçe sorabiliriz. Bu, birçok nedenle doyurucu bir işlem değildir. Üretici bilinmeyebilir, ölmüş olabilir ya da ona ulaşılamayabilir. Ya da üretici tek kişi olmayabilir. Filmler ve binalar işbirliğinin ürünleridir. Kime sorulacaktır? Üretici yanıt vermede başarılı olmayabilir. Bir şey yapma yetisi, kişinin yaptığı şeyi açıklayabileceği anlamına gelmez. Öte yandan kimi durumlarda sanatçılar amaçlarını dile getirmiş, bazı akımlar da bildiriler yayımlamıştır. Rönesans ressamları resim sanatı üzerine ayrıntılı incelemelerde bulunmuşlar ve 18. yüzyılın önde gelen ressamlarından bir kısmı, resmin onlar için ne anlama geldiği konusunda kapsamlı yazılar yazmışlardır. Sanatçılar ayrıca kendi çalışmalarına ilişkin derinlikli yorumlar yapmışlardır. Üretenin söylediklerinin üretilenle olan ilişkisini yadsımak safdillik olur.

Yine de genellikle üretenin amaçlarını zamanın bağlam ve uygulamalarından çıkarmak gerekir. Sir Joshua Reynolds (1723-92) gibi bir ressam *Discourses* adlı yapıtında resimden ne anladığı ve resmin nasıl yapılması gerektiği konusunda çok şey söyler. Ancak sanatçıların uygulamalarını ve konularını nasıl sunmaya çalıştıklarını inceleyerek 18. yüzyıl portre resmiyle ilgili edindiklerimizden daha fazlasını daha geniş boyutlarıyla öğreniyoruz. Örneğin, çoğu başarılı portre ressamının çırakları ve öğrencileri vardı. Resmin taslağı ve ana figür üzerinde usta çalışıyor ve geri kalan öğrencilere bırakılabiliyordu. Bu bize ressamın amacı konusunda bir şey söyler, çünkü neyin önemli neyin

ikincil göründüğünü gösterir. Yapıtlarının kendi kişiliklerini yansıtmasını amaçlayıp resim üzerinde bir başkasının çalışmasına izin veren ressamlar düşlemek, yapıtlarının bir tür taklit olmasını amaçlayıp böyle yapan ressamlar düşlemekten daha güçtur. Bağlamın daha geniş olması da amaçlar konusunda bizlere bir şey söyler. İlk biçimlerinde sözgelimi, Tobias Smollett'in 1751'de yayımlanan *Peregrine Pickle'ın Serüvenleri* adlı yapıtı gibi kimi romanlar hiciv ve müstehcenlikten geniş ölçüde yararlanmıştır. Amaç açıkça özel bir izleyici topluluğuna hitap etmektir. Daha sonra, daha ciddi romanlar farklı bir amaç taşımıştır. Yaşama uygun olmak isteğiyle farklı bir gelenekler düzeni oluşturmuş ve artık benzer abartılı araçları kullanmamışlardır.

İletişim: Sanatçının Amacını Bilmek

Amaçlarla ilgili bilgi arayışı, neyin iletildiğine başvurmayı gerekli kılar. Bu da bizi sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin bir şey iletme arzusuna dayalı bir kurama götürür. Estetik nesne bir tür dil olarak düşünülür. Bazen düzanlamıyla yazılı ya da sözlu dil oluşturulur. Ancak binaların ve müziğin bile mimarın ya da bestecinin amacını ileten kendilerine özgü bir dili olduğu söylenebilir. Belki de bu sanat türünün dilinde neyın iletildiği, önce üretenin anladığı bir şeydir ve daha sonra estetik nesneye uygun bir dille aktarılır. Estetik nesnenin amacı bir şeyi dile getirmektir ve bunun ne olduğunu, neyin iletildiğini ya da sanatçının ne iletmeye çalıştığını sorarak öğreniriz.

Bu kuramın birçok yararı vardır. İlk önce, dille benzeşim sanat yapıtlarına yaklaşmanın bir yolunu sağlar. Okuma ve dinleme iletişimsel edimse, ki tartışmalıdır; o zaman bir sanat yapıtını okuduğumuzda ya da dinlediğimizde, ister düz anlamıyla ister eğretilemesel, bunların da iletişimsel edimler olması gerekir (4. bölümde izleyici ve sanat ya-

pıtı ilişkisini ele alırken bu benzeşime döneceğiz). Ikinci olarak, sanatçı ve sanat yapıtı arasındakı ilişkiyi iletişimsel bir edim olarak ele almak, sanatçının bir şey iletmeye çalışıp da şu veya bu nedenle başarısız kaldığını söylememize olanak tanır. Amaçlarımızı doğru bir biçimde ifade etmede her zaman başarılı değiliz. Ya ifadelerimizdeki bir yanlışlıktan ya da iletişimdeki başarısızlıktan dolayı hep yanlış anlaşılmışızdır. *Cool Hand Luke* filminde Paul Newman'a prangalı mahkûmların başının söylediği gibi "Burada sahip olduğumuz şey, iletişim başarısızlığıdır". Amaç ve iletişim arasında bir boşluğun olmasının yanı sıra, bir başarısızlık olduğunu da anlayabiliriz ve bazen gerçekten neyin amaçlandığını çıkarabiliriz. Sanat da buna benzer görünüyor. Başarısızlık sanatçıda va da izlevicide olabilir ve amaçlar üzerinde yoğunlaşmak boşluğu kapatmamıza yardımcı olur. Son olarak, eğer üreten ve üretilen arasındaki ilişki temelde üreticinin amaçlarının iletimi ise, bu durum, estetik nesneleri ve sanatı niçin ozellikle önemli gördüğümüzü açıklamada etkili olur. Genellikle iç duygulara ulaşmanın başka bir yolu da yoktur. Sözgelimi, müzik duyguların amaçsal ifadesine olanak sağlayabilir; o anda herhangi birisi tarafından gerçekten duyumsanmasa da. Başka hiçbir araç bu kadar etkili değildir. Tiyatro oyununda somutlaşan karmaşık duygular ya da resimlerde ifade edilen dinsel huşu duyguları, bunları üretenin amaçları yapıtta iletilmemişse kişisel kalacaktır. Tüm bu düşünceler, üretici ile (içsel duygu ya da amaçlarla, bunların estetik nesnede yansımaları arasındaki ilişki açısından görulen) estetik nesne arasındaki ilişkinin önemini gösterir.

Bununla birlikte üreten ile estetik nesne arasındaki ilişkiyi amaçsal bir iletişim olarak ele almaya yönelik üç güçlü itiraz söz konusudur. Ilkin, amaçlarının yapıt için belirleyici olduğu tek bir üreteni belirleyemeyeceğimiz sanat yapıtları vardır. Bu konuda iki örnek verilebilir; bir or-

taçağ katedralının, usta bir mimarın ürünü olduğu düşünülebilir. Fakat bir katedralin planı genellikle çeşitli dönemlerin biçemlerinin bir karmasıdır. Piskoposların ve kilise yasalarının etkisini yansıtır. Yapının tamamlanması uzun yıllar, bazen yüzyıllar alır ve yapı, çoğu kez süreç içerisinde önemli değişimlere uğrar. Bir katedral için temel unsurlar olan süsleme ve heykeltıraşlık farklı sanatçıların ve zanaatçıların elindedir. Aslında bir katedralin tek bir sanatsal kavrama göre yapılmasından çok, geliştirildiği söylenebilir. Ama sonuç genellikle hem anıtsal hem de çarpıcıdır. Kilisenin ya da kültürün amaçlarından söz edilebilir, ancak yapıya kendi anlayışımız çerçevesinde yükleyebileceğimiz tek bir psikolojik amaç gibi bir şey söz konusu değildir.

Ya da başarılı bir filmin yapımını ele alalım. Yönetmenliğin başlarında kavram aşamasından kurgu aşamasına kadar tüm üretim, gerçekten tek bir yönetmenin elinde olabilmekteydi. Bir anlatı filminin çekilmesi ile bir romanın öyküleştirilmesi arasındaki benzerlik romanların yazarının olması gibi filmlerin de yazarının olması gerektiği düşüncesini gündeme getirdi. Yönetmen en açık aday görünüyordu. Ama ilk filmlerde bile yönetmen bir romancının olduğu kadar bağımsız bir yazar değildi. Bunun bir nedeni birçok filmin başlangıçta doğaçlama olmasıydı. Bir diğer neden de, popüler kültürün getirdiği kalıpları izlemesiydi. Yönetmenlik gelişip daha karmaşık bir biçim kazanırken, bir yazar olarak yönetmen düşüncesi giderek daha karmaşık bir hal aldı. Son film kuramında, *auteur* kuramı* tek bir filmin yazarı olarak yönetmene göndermeyi yapmaz,

---

* *Auteur* kuramı ile ilgili en temel kaynak, kuşkusuz bu kavramı geliştiren Andrew Sarris'e aittir. Sarris'in temel yazılarını birçok antolojide bulmak olası. Örneğin, bkz. Mast, Cohen ve Braudy'nin derlediği *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (1992) içinde "Notes on the Auteur Theory in 1962", s. 585-588, 4. Baskı, Oxford Univ. Press, NY, Oxford (ç.n.).

çünkü böyle bir betimleme artık uygun görülmüyor. Bunun yerine, ürünlerin tamamına gönderme yapıyor; süreç içerisinde yönetmenin filmlerinin tek bir yapıt gibi yönetmenin bakışını yansıtan bir tutarlılık gösterdiği kabul ediliyor. John Ford "Ben western filmleri yapıyorum" dediğinde tek bir filmden değil, bu sava özünü veren yönetmenlik kavramına bütünsel bir yaklaşımdan söz ediyordu. Tek bir film belki de yönetmene olduğu kadar yapımcıya, görüntü yönetmenine, kurgucuya ve hatta dağıtım sistemine çok şey borçludur. Bir filmde yönetmenin iletmeyi amaçladığı bir şeyi aramak. var olmayan tek bir bilinçli varlığı gerektirir.

Bu örneklerin özel durumlar olduğunu düşünsek bile, görünürde herhangi bir amaç taşımayan yalnızca başarılı, tatmin edici ve satılabilirliği olan bir ürün ortaya koymak için yapılmış tüm sanat yapıtlarına bir açıklama getirmeliyiz. Çömlekçiler ve vazo ressamları güzel nesneler üretmekten zevk alabilir, ama bunların kullanıcıyı hoşnut edecek iyi bir nesne üretmenin ötesinde amaçsal bir iletişim etkinliği içinde olduklarını düşünmek biraz fazla ileri gitmek gibi görünüyor. O halde genelde bazı yapıtlarda sanatçının neyi iletmek istediğini sormak yararlı bir yol olurken, amaçların kendisi her şeyi açıklayamaz. Çünkü gönderme yapılabilecek tek bir sanatçı olmayabilir ve hatta olsa bile her zaman sanatını üretirken bilinçli bir amacı olduğunu ileri süremeyiz.

Bir sanatçı olduğu zaman da, onun sanat yapıtıyla ilişkisine taşıdığı amaçlar açısından yaklaşma çabası, sorunlar doğurur. Sanatçının amaçlarının neler olduğunu bilmenin genellikle hiçbir yoluna sahip değiliz. Bir sanatçının amaçlarını nasıl bilebileceğimizi düşünelim; demeçler, bildiriler ya da açıklamalar biçimindeki verilere doğrudan ulaşabiliriz. Örneğin Dante *İlahi Komedya*'sında neyi amaçladığını hamilerinden birine yazdığı bir mektupta ayrıntılı bir bi-

çimde açıklar. Eğretilemelerin çok olduğu karmaşık bir yapıtta yazarın amaçlarına bir yol göstericinin olması oldukça yararlı olur. Paolo Veronese'nin çok dünyasal olduğu suçlamaları karşısında, engizisyonda son akşam yemeği resmiyle ilgili düşüncesini savunmasından önceki oturumla ilgili bir belge var. Bir 16. yüzyıl ressamının neyi başarmayı amaçladığı konusunda etkileyici bir ipucu sağlar. Ama böyle veriler nadirdir. Özyaşamöyküsü ve belgelerden çağdaş açıklamalar ve dolaylı veriler elde etme olasılığımız daha çoktur. Bu tür veriler var olsa bile, yine de bir sanat yapıtıyla ilgili olarak yalnızca dolaylı bilgiler sağlar. Çıkarımlarımızı, tahminlerden daha fazlasını verecek olasılıklara dayandırmalıyız. Estetik açıdan değerlendirme yetimiz böyle bir bilgiye bağlıysa, birçok sanat yapıtı, bunları yapanlarla ilgili bilgimiz ortadan kalktıkça ulaşılmaz olacaktır. Sanatçıları bilinmeyen isimsiz yapıtlarla ne yapacağız? Shakespeare hakkında isminden ve amacından daha fazla şey biliyorsak bu, onun yapıtlarını bilmiyoruz anlamına mı gelir? Bir kez sanatçı ölmüş olduğunda ve kayıtlar yitip gittiğinde, onun amaçlarına dışsal olarak ulaşmak da ortadan kalkmaya başlar.

Bu soruna en yaygın yanıt, yapıtın hâlâ elimizde olması ve amaçları bundan çıkarabileceğimizdir. Heyecanlandırıcı bir marş duyduğumuzda, bestecisi heyecanlanmamış ve müzisyenler yalnızca hünerlerini gösteriyor olsalar bile, hiç kimsenin böyle bir parçayı bestelerken izleyiciyi heyecanlandırma amacım taşımadığını söyleyemeyiz. Tüm bunlar gerçekten doğrudur. Amaçlarla ilgili söylediklerimizin çoğu aslında nasıl tepki verdiğimiz konusunda örtük söylemelerdir. Bir şiirin iki okuması yapıldığında, birinin amaçlı okuma olduğunu çünkü çoğu okuyucunun bu biçimde tepki vermesinin beklenebildiğini söyleyebiliriz. Buradaki gizli öncül, sanatçının kendi yeteneğini bildiği ve sanatına yönelik tepkilerin hesabını verebileceği beklenti-

sidir. O halde açık bir yanıt varsa ve bunun amaçlı olmadığına ilişkin hiçbir ipucu bulunmuyorsa, o zaman amaçlı olduğu kabul edilebilir. Sanatçının amaçlarını çıkarırken yapıtın kendisine ve bunun yer aldığı kültürel bağlamla ilgili bilgimize dayanırız 1917 New York Bağımsızlar Sergisi'nde Marcel Duchamp bir sanat yapıtı olarak *Çeşme* adını verip 'R. Mutt' diye imzaladığı bir pisuarı sergiledi. O zamanlarda çoğu insanın beklentisi sanatın, porselen eşyalardan oldukça farklı bir şey olduğu yönündeydi; Duchamp'ın da bunu bildiğini biliyoruz. Duchamp'ın benimsenen ve sergilenen sanat üzerine insafsız bir eleştiri yapma amacı taşıdığını anlıyoruz. Sanatçının amaçlarını çıkarmak için kültürel bağlama ilişkin bilgimizi kullanıyoruz. Bugün için bunun o kadar da kötü olmadığını çünkü çok daha çirkin şeylerin gündemde olduğunu görmemiz bu çıkarımımızı değiştirmez. Ama bunun gibi geriye dönük çıkarım, 'amacın' ne anlam taşıdığını değiştirir Artık Duchamp'dan bir şeye gönderme yapmıyoruz. Kültüre ve yapıtlara gönderme yapıyoruz. Şayet Duchamp'ın gerçekten amaçları olmayan bir robot olduğu söz konusu olsaydı, yapıtla ilgili yorumumuzda hiçbir şey değişmezdi. Amaçların dili böylesi durumlarda birbiriyle yarışan veri ve yorumları ayırt etmenin uygun bir yoludur, ancak sanatçının özel amaçlarına gerçekten gönderme yapmaz.

Amaçlar ve Yorum

Burada sözü edilen, sanatçıya ve amaçlara gönderme yapmanın, bir yorum çeşidini diğerine üstün kılma yolu olduğudur. Bu durumda, yorumumuzla ilgili kanıtımızı doğrudan dile getirmek konuyu daha açık kılacaktır. Sanatçının işin içine katılması, genellikle yanıltıcı olan otoriteye bir başvuru türüdür. Özellikle yazın eleştirisinde bu düşünüm, birçok eleştirmeni yorum konusunda sanatçının

amaçlarını işe karıştırmanın konuyla ilgisi olmadığı tartışmalarına yöneltmiştir. Sanatsal amaçların olduğu yadsınmamıştır. Ancak ortada bir başarı varsa, bu durumda yapıt neyse odur ve buna tepkimizi yapıtın kendisi yönlendirir. Başarı yoksa da bu durumda yapıtla baş başa kalırız ve tepkimizi yine yapıt yönlendirir. Elimizde yapıt olduğu sürece sanatçının amaçları yapıtın yorumlanması açısından konu dışı kalır. Bu tartışmaya, amaçlara doğrudan ulaşılamazlık ve kendi yapıtının yorumcuları olarak yazarlara duyulan güvensizlik eklendiğinde, yorumlamada amaçlardan söz edilmesini bir tarafa koymak en iyisi görünüyor. Eleştirel bir araç olarak sanatçının amaçlarına duyulan güvene, amaçsal yanlışlık deniyordu ve bunun reddedilmesi bir süre eleştirel bir dogma konumu kazandı.

Aslında hiç kimse amaçlardan söz etmekten vazgeçmiş değil ya da üretici ile üretilen arasındaki amaçsal bir ilişkinin varlığını yadsımıyor. Sanat yapıtları rasgele ortaya çıkmaz, amaç bilinçli bir biçimde bir sanat kavramına dayanmasa bile, yapıtın üretilmesine yine de yol gösterir. Amaçsal yanlışlıktan beklenen, yapıta ve eleştirel olarak gösterilebilecek biçimsel ilişkilere dikkati yeniden çekmesiydi. Küçük bir eleştirel öğüt olarak bu açıkça doğruydu. Estetik kuramda bu kolayca abartıldı. Hakkında kanıta sahip olduğumuz şeyle yorumu sınırlandırmak bir şey, kanıtı üreten nedensel ilişkilerin varlığını yadsımak bambaşka bir şeydir. Robinson Crusoe, kumda bir ayak izi gördüğünde yalnızca ayak izinin büyüklüğünü ve biçimini çıkarsayabilir. Gerçi, ayak izinin nedeninin başka bir insan olduğunu ve adada yalnız olmadığını da çıkarsayabilir. Eleştirmenler olarak yalnızca yapıtın bize sunduğunu yorumlayabiliriz, ancak yapıta yansıyan amaçlardan yaratıcı bir aklın varlığını da çıkarsayabiliriz.

Amaçlar dikkatimizi anlam sorunlarına yöneltir; amaçlar konusundaki bilgimizi, sanat yapıtıyla iletileni anlamak için kullanırız. İletişim modeli, tüm sanatı dile uzanan bir benzeşimle ele alır. Amaçlar bir ürün aracılığıyla iletilir. Bu amaçlar hem doğrudan bir iletişim biçimi olarak hem de dolaylı yoldan sanatçı ve eleştirmenlerin açıklamaları gibi verilerden anlaşılabilir. Yine de sanatçının amaçlarını bilmek, sanat yapıtını bilmekle aynı şey değildir, çünkü tek bir sanatçı olmayabilir ve olsa da sanatçı amaçladığından daha fazlasını ya da daha azını gerçekleştirmiş olabilir. Ayrıca, amaçlarla ilgili veriler kaybolmuş olabilir ya da amaçlar olmayabilir. Bir sanat yapıtını yorumlarken amaçlar bize yol gösterir, ancak amaçları, yorumlama peşinde olduğumuz anlamla eşitlemek bir yanlışlıktır. Yorumlama veriye bağlıdır ve veri de öncelikle yapıtın kendisinden gelir. Yapıta öncelikle ön bilgilerle yaklaşsak bile estetik kuramımızda sanatçı amaçsal bir neden olarak yer alabilir.

Yapıtı üretenin üretilenle nasıl ilişkilendirildiği konusunda önerilen çözüm, amaçlar doğrultusunda öne çıkar ve iletilen şey açısından dile getirilir Buradaki sorun, bir kuram olarak bazı ilişkileri kuşatmaması değil, öykünün tümünü oluşturamamasıdır Belki de estetik dağarcığımızda amaçları ve iletişimi korumak istemekteyiz, ancak yalnızca bunlara dayanmak istemiyoruz. Sanat yapıtı ile sanatçı arasındaki ilişki bundan daha karmaşıktır.

Esin

Sanat için gerekli olan şeyin amaçlardan başka ne olduğunu sorduğumuzda, yanıt, bir tür yaratıcı beceridir. Günümüzde özel nesneler kategorisi ve üreticiler anlamında sanat, yaratıcı yetiyi önemseyen daha eski anlayışlardan ge-

lişmiştir. Zanaatkârlar bir meslekte becerili insanlardı. Klasik ve ortaçağ kuramlarında zanaatkârlar ve sanatçılar arasında hiçbir keskin ayrım yoktu. Sanat ve meslek arasındaki yakın ilişki çıraklık sistemlerinde ve loncalarda da (temelde meslek birlikleri) açıktı. Ressamlar kuyumculardan pek farklı görülmüyordu. Şairlerin özel bir konumları olabilir, ancak müzisyenler dinsel hizmetlerde ve özel durumlarda iş görürlerdi.

Estetik amaçlar için yapılan ve kendi içinde değer taşıyan bir şey olarak sanat anlayışı, bu klasik ve ortaçağ birliklerinden adım adım doğmak zorundaydı. Sanatın ortaya çıkışı, modern dünyanın ortaya çıkışının bir parçasıdır. Süreç içinde sanatın beceri kaynaklı olduğu varsayımının yeniden gözden geçirilmesi gerekiyordu. Esin daima denklemin bir parçasıydı. Klasik esin kuramları, zanaatkârların özellikle de şair ve muzisyenlerin açıklayabildiklerinden daha fazlasını ürettikleri olgusuna açıklık getirmeye çalıştı. Çağdaş anlamda sanat anlayışına geçiş, sanat ve zanaat arasındaki ayrıma çok daha fazla vurgu yaptı ve dolayısıyla esin giderek daha çok önem kazandı. Bu tarihsel dönüşüm, sanatın zanaatla ve yaratıcı beceriyle olan ilişkisinin bazı kayda değer özelliklerine açıklık kazandırmıştır.

Beceri

Şair Thomas Gray (1716-71) *Bir Köy Mezarlığında Yazılmış Ağıt* adlı şiirinde bir köy mezarlığının mezarlarını gözden geçirir ve şunu düşler; "Burada şerefsiz, sessiz bir Milton / Burada ülkesinde dökülen kandan masum bir Cromwell yatıyor." Bu dizelerde, hiçbir zaman büyük eylemler yapmamış ya da şiir yazmamış köylülerin, şayet bir olanak verilseydi böyle yapabileceklerini düşlememiz istenir. Bir şairi sessiz bir köylüden ayıran nedir? Öğrenme olanaklarından ve boş zamandan yoksun Gray'in köylüleri, şiir yaz-

ma isteğinde bile bulunamamışlardı. Gerçi böyle bir istekleri olsaydı da tek başına istek yeterli olamazdı. Bir şiirde ifadesini bulması gerekecekti. Sanatçıyı yaşatan bir ürün, bir sanat yapıtı, somut bir şey olmalıdır. (Felsefede her genelleme gibi, buna da daha sonra karşı durulacaktır - sözgelimi gösteri sanatı tarafından).

Bu açıdan iki farklı amaç türünü ayırt etmeliyiz. Bir roman yazmak istediğimde ve bunu yapabileceğimi düşündüğümde, bir roman yazma amacım olabilir. Çalışmayı bitirmenin nasıl bir şey olduğunu ve belki de konunun ve karakterlerin ne olacağını düşlerim. Bir amaç tamamlanmamış olarak kalır, çünkü bir şey yapma arzusu bu arzuyu gerçekleştirmek için gerekli gerçek özel amaçları içermez. 'Bir roman yazma' amacım gerçekten bir roman yazmanın neyi gerektirdiğine ilişkin bir ipucuna sahip olduğum anlamına gelmez. Amaç, sonuçtaki ürüne yönelir, sürece değil. İkinci tür amaç, yapılanı, yapılması amaçlanana bağlar. Gerçekten bir roman yazmaya başlayabilirim. Diyalogları ve olaylarıyla binlerce sözcük üretirim. Şimdi amacım yaratıcıdır. Bir şey yapmaya niyetlendim ve bunu okumak isteyen herkese gösterebilirim. Yine de sonuçta hâlâ başarısız olabilirim. Belki yazdığım şey bir roman olmaktan çok biyografik bir özellik taşıdığı ölçüde otobiyografik bir çalışma olup çıkacaktır. Ya da öyle kötü biçimlenmiş ve yazılmış olur ki sonuçta olayların bir derlemesi ya da anlaşılmaz bir söz kalabalığı olur. Birinci türden amaç salt bir şey yapma niyetidir. Diğeri bir eyleme dönüşen bir amaçtır. Ancak beceri olmadan her iki amaç da başarılı olamaz. Gray'in dilsiz, adi Milton'ı asla, sadece istediği ya da amaçladığı için, şiirin gerektirdiği dil becerisini kazanmadıkça bir şair olamayacaktır.

Beceri, sanatçının sanat yapıtıyla olan ilişkisinin ya gözden kaçırılan ya da önemsenmeyen bir parçası olabilir. İlk önce bunun gözden kaçırılan bazı türlerini ele alalım.

Gray örtük olarak bir şairin gerçek doğasının belirli biçimlerde duyma ve yaşama yetisinde yattığını ileri sürer. Şiirsel duyumsama duyarlı insanların yapabileceği bir şeydir; doğaya, güzelliğe ve duygulara tepki verir. Böylece bir köy mezarlığında yürürken uyanan sevecen ya da melankolik duygulara sahip herkes, temelde bir şairdir. Bu durumda bir şiir yazarken gerekli olan beceri ikincil konumda kalır. Birçok öykü bu görüşu dile getirir. Leonardo da Vinci'nin, *Son Akşam Yemeği* adlı yapıtını resmedeceği boş duvarın önünde durmasına karşı çıkan başrahibi, gerçek resmin yapıtı düşlemekte yattığını belirterek payladığı söylenir. Resmin yapılması ancak daha sonra gerçekleşmiştir. James McNeill Whistler, aşırı soyut resminin, sanatsal deneyiminin, yıllar içinde geldiği noktayı gösterdiğini, halkın yüzüne fırlatılmış bir kap boya olduğunu söyleyerek John Ruskin'in itirazına yanıt vermiştir. Sonuçtaki ürün Ruskin'in hayran olduğu beceriye gerek olmadığı görüntüsünü veriyorsa, Ruskin ve halk için durum daha kötü demektir. Whistler'in eğitilmiş duyarlılığından yoksundurlar. Bu anekdotlarm arkasındaki estetik kuramlar değişim gösterir. Paylaştıkları ise becerinin sanattan ayrı olarak ek, bağımsız bir unsur olduğudur. Yalnızca sanat yapıtının halka ulaşmasına yardımcı olur.

Böylesi bir tutum yine de uygulamayla açıkça çelişir. Gray, Leonardo ve Whistler sanatlarını öğrenmek için yıllarını harcadılar ve ürün olmadan sanatın olmayacağını biliyorlardı. Uygulama alanında çoğu sanatçı, kazanılmış beceriyle sanatlarını düşleme ve gerçekleştirme arasındaki yakın ilişkiyi öncelikle kabul eder. Bir şey üretme amacı yalnızca uygulama ve beceriyle kazanılan olasılıklar ve biçimler bilgisi olmadan gerçekleştirilemez. Picasso'nun yanıltıcı olan basit çizimleri ya da Mondrian'ın geometrik şekilleri, biçim ve renk becerisi olmaksızın ortaya çıkmaz. "Bunu ben de yapabilirdim" sözü, kimi resimleri görünce

verilebilecek yaygın bir tepki olabilir, ama gerçek olan şu ki bunu yapan sanatçının kendisidir. Bu tür örnekler, beceriye ne denli az gereksinim duyulduğunu örneklendirmek yerine, gerçekte bu kadar çarpıcı yapıtlarda, basitleştirilmeden önce uygulamanın arkasında yatan derinliği gösterir. Çoğu amatör resim, yazı ve oyun oldukça karmaşıktır. Profesyonellik aşırılıkta değil, sınırlılıkta sergilenir. Bu nedenle, beceri gözden kaçırılıyor olsa da, sanatçı ve sanat yapıtı ilişkisinin açıkça temel bir unsurudur.

Yine de estetik bir ölçüt olarak beceri çok fazla önemsenebilir de. Farklı bir anekdot, bu sorunu örneklendirir. Ressamlar genellikle canlı benzeri yapıtlar üretme yetileri nedeniyle övülmüştür. Klasik Yunan ressamı Zeuxis'in, kuşların gagalamaya çalıştığı gerçekmiş gibi görünen üzümler resmettiği söylenir. Rönesans'ın kimi resimli mimari türleri öylesine ustalıkla yapılmıştır ki, ancak belirli açılardan bakıldığında üç boyutlu olmadıkları görülebilir Böylesi yapıtlara hem hayranlık duyar hem de onlardan hoşlanırız. Aslında bunlara hayranlık duyduğumuz iki farklı yol vardır. Birincisi kopya ettiği şeyin benzer bir örneği olarak üretilene değer verir Eğer kişi gerçeğine sahip olamıyorsa, o zaman boyanmış bir tavan ya da resmedilmiş bir manzara bunların yerini iyi tutar. Göz ne denli yanıltılırsa resim o denli iyidir. En iyi resim, kopya olduğu anlaşılmayacak ölçüde yetkin olandır. İkincisi yanılsamadır. Bu, sunulanın bir yanılsama olduğunun tanınmasını gerektirir Hayran olduğumuz şey üretilenin benzerliği ve bunu üreten beceridir. Bunlara hayranlık duymak için farklılığı tanımamıza bağlı bir karşılaştırma yapıyor olmamız gerekir. Birinci durumda fotoğraflar resmin yerini alıyor görünür; beceriye dayalı üretim sürecinden daha iyi bir iş yapabilir Ama son zamanlarda resim alanında foto-gerçekçilik denen bir akım söz konusudur. Ressam tıpkı bir fotoğrafa benzer resim yapar ve bu da kişiyi yanıltabilir. Bu, ikinci hayranlık

türünü örneklendiriyor. Ressam manzaranın kendisini değil, bir manzara fotoğrafının hayalini çizmektedir.

Foto-gerçekçilik ayrıca yanılsamaya bağlı sorunu örneklendirir. Dikkatler üretilenden beceriye yönelir. Gerekli olan becerinin dışında başka hiçbir şey üretilmez. (Bu durum resimde karmaşık bir akım olan tüm foto-gerçekçilik için geçerli değildir ve soyut dışavurumculuk gibi akımlara karşı olan tepkisi bağlamında anlaşılmalıdır). Zeuxis ve göz aldanmasına yol açan diğer ressamlara ilişkin anekdotlar onların sanatlarıyla ilgili bir şey söylemekten çok, kendilerine ilişkin bir şeyi örneklendirir. Amaç bir şey üretmek değil, bir beceriyi göstermektir. Sanatçının becerisine yoğunlaştığımızda, sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ilişkiyi gözden kaçırırız.

Göz aldanmasına neden olan resim, beceri üzerinde yoğunlaşmanın yalnızca bir örneğidir. Yorumcunun yeteneklerini sergileme amacı taşıyan virtüözün müziksel gösterilerinde benzer bir şey söz konusu olabilir. Kişi müzikten çok bestenin gerektirdiği güç işlemleri gerçekleştiren müzisyenin şaşırtıcı yeteneğiyle ilgilenir. Opera şarkıcıları bazen ek yüksek sesler çıkarır, çünkü izleyici onlardan ses genişliğini göstermelerini bekler. Tüm bu gösteriler dikkatimizi gösterilenden çok gösterinin güçlüğüne ve göstericiye yöneltir.

Beceriye yapılan vurgu ile estetiğin öykünme kuramları arasında doğal bir uyuşma vardır. Taklit yeteneğimizden zevk alırız; öğrenme yetimizin temel bir unsuru olarak görünüyor. Çocuklar doğal taklitçilerdir ve bu süreç içinde öğrenirler. Sanatın yaşama benzerlik göstermesi ve tanınabilir yapıtlar üretmesi gerektiği biçimindeki yaygın algı -ister yazılı, ister sözel ya da görsel olsun- kuşkusuz öykünmeye yönelik doğal eğilime çok şey borçludur. Yine de ürünü gerçekleştiren beceri ve amaçlar, öykünme kuramlarıyla sınırlı değildir. Sözgelimi sanatçıların kendi ki-

şiliklerini 'dışavurmaları' gerektiği duygusu dışavurumcu bir kurama kolayca uygunluk gösterir. Burada açık olmamız gereken nokta şu ya da bu kuramın beceriye olan hayranlığımıza daha iyi uyup uymaması değil, beceri üzerinde yoğunlaşırken başta yola çıktığımızdan farklı bir ilişkiye bakıyor olmamızdır. Yaratıcı ve yaratılan ilişkisinin yerini yaratıcı ve yaratma yetisi arasındaki ilişki alır. Estetik üretim sürecinin parçası ne olursa olsun ve ne denli önemli olursa olsun aynı şey değildir. Sanat yapıtlarının yalnızca becerinin gösterildiği şeyler olmaktan daha fazla bir şey olmasını bekleriz.

Zanaattan Sanata

Benzer bir ayrım, farklılığı anlamamıza yardımcı olabilir. Bu bölümün başlarında belirttiğimiz gibi, tüm biçimleriyle sanat daima zanaatla yakın bir ilişki içinde olmuştur. Tarihinin önemli bir kısmında estetik üretim süreci zanaatların bir parçasıydı. Zanaatçıların yaptıkları şeyler de bazen sanattı. Sanatçılar zanaatçıydı; loncalara ve zanaat birliklerine üyeydiler (birçok sanatçı için bu hâlâ geçerlidir). Aynı zamanda yararlı sanatlarla öncelikle zevk ya da aydınlanma amacıyla yapılmış sanatlar arasında örtük bir ayrım da söz konusuydu. Ressamlar, müzisyenler ve hatta şairler ve oyun yazarları becerili zanaatçılar olarak düşünülebilir, ancak ortaya koydukları nesne çeşitleri nedeniyle özel bir konuma da sahiptiler.

Modern dönemin başlarında (17. ve 18. yüzyıllar) bu örtük ayrımın kuramsal bir önemi vardı. Güzel sanatlar (resim, müzik, tiyatro, heykel, dans, vb. gibi) süsleme sanatlarının (dokumacılık, çömlekçilik, bahçıvanlık vb. gibi) üzerinde konumlanmıştı, ki bunlar zamanla mercek yapımı, saraççılık gibi salt yararlı sanatlardan farklılaştı. Tarihin bu özel döneminde 'güzel sanatın' açıkça ortaya çıkma-

sının nedenleri karmaşıktır. Egemen sanat kuramında ortaya çıkan değişimler kadar, sanatların gerçekleştirilme biçimlerinde ve sanata destek verenlerdeki değişikliklerle ilgisi söz konusudur. Yükselen bir orta sınıf, daha önceleri aristokrasi ve kilise himayesiyle sınırlı romanlar, şiirler ve oyunlar talep etmeye başladı. Mekanik üretim araçları, yararlı nesnelerle estetik duyarlılığa hitap edenler arasındaki açığı büyüttü.

Yine de kuramsal olarak temel hareket, zevkin kendisindeki farklılıklara açıklama getirmekti. Bazı zevklerin diğerlerinden daha üstün olduğu düşünülmekteydi ve böylece de hiçbir yararcı haklılaştırmaya gereksinim duyulmuyordu. Süsleme sanatları gösterişe ve yararcı sanatlar gereksinimlere hitap ederken güzel sanatlar kendi içinde değerli görülüyordu. Estetik kuram diğer deneyim ve duyu türlerinden farklı olduğuna inanılan estetik duyarlılık ve yaşantı kategorisine açıklama getirme çabası içindeydi. Sanata yüklenen 'daha fazla bir şey' ayrı bir sanat kategorisinin -güzel sanatların- yolunu açtı ve böylece de kendi üretim araçlarına gereksinim gündeme geldi.

Rönesans'tan başlayarak sanatçılar adım adım daha önce kendilerine verilmemiş bir konum ve onur talep etmeye başladılar ve yapıtları kendiliğinden diğer üretimlerin üzerinde, özel ve kendi içlerinde değerli nesneler olarak değerlendirilmeye başlandı. Salt beceri zanaattı; güzel sanatlar daha fazla bir şeydi. Güzel sanatlara bu saygı kültürümüzün ve kuramımızın bir parçası haline geldi ve estetik kurumlarımıza yerleşti. Güzel sanatın ne denli farklı ve özel olduğu düşüncesinin nasıl tam anlamıyla benimsenmiş olduğunu anlamak için müzeleri, güzel sanatlar fakültelerini, galerileri, senfonileri ve dans kulüplerini dikkate almak yetecektir.

Kuşkusuz güçlük, eğer basit bir beceri sorunu değilse, sanatın nasıl olup da farklı olduğunu söylemektir. Belirtil-

mesi gereken ilk şey, belirli türden kuralların oynadığı roldür. Bir şey üretebilmek için bir zanaatçının bir planı izlemesi zorunludur. Bir ürün amaçlanır ve bu amaca ulaşmak için bir araç vardır. Araç zanaatı oluşturur. Zanaat, eğitimle kazanılmış bir yetenek ve yapılan işe uygun bir aracın bileşimidir. Araç ve becerinin bu bileşimi zanaatın kuralları olarak düşünülebilir. Çırağa X'i yap, sonuçta Y'yi elde edeceksin, denir. Usta, salık verilen araca göre arzulanan amaca nasıl ulaşılacağını bilen kişidir.

Görüldüğü gibi, sanat beceriyi gerektirir, bu nedenle sanatın kurallara gereksinimi vardır; sanat üreticisi kuralları ve bunların nasıl uygulanacağını bilmelidir. Gerçi bu işlemin kendisinin aynı şeyin yinelenen örneklerini üretme eğilimi içinde olduğu fark edilmektedir. Kurallar tek başına yeni sanatı ortaya çıkarmaz ancak yapılmış olanın yinelenmesini üretir. Resim, müzik ve yazın alanında her başyapıtın birçok taklidi vardır. Bir başyapıt ile onun taklitleri arasında ne gibi bir farklılık bulunduğunu insanın sorası geliyor.

Esin, sanatçıların zanaat alanından çıkıp yaptıkları şeyden esinlenen özel bir üreticiler kategorisine girmelerinin aracını sağlar ve oldukça eski bir estetik kuramdır. Birçok biçim alabilir. Tanrılar çeşitli sözcüler aracılığıyla konuşmaktadır -din adamları, kâhinler, vecd halindeki insanlar gibi. Sanatçılar da bu listeye eklenebilir. Bir sanatçının becerisi, anlamak zorunda olmadığı bir iletinin hizmetine sunulur. Bu, sanatçının becerileri olduğunu yadsımaz. Kamusal iletişim için bunlar gereklidir; tıpkı bir kâhinin söylediklerinin yoruma gereksinim duyması ve din adamının törenleri doğru biçimde uygulamayı öğrenmesi gerektiği gibi. Ancak bir esin kuramında beceri, iletilecek esinlenilmiş bir şey olmadıkça anlamsız kalır. Böylece sanatın iletişim olduğu kurama geri dönüyoruz, ama şimdi iletilene açıklama getiren sanatçının amaçları değil, sanatçı aracılı-

ğıyla konuşan daha büyük bir kaynak olmaktadır.

Yine de esin, tanrılar ve kâhinler açısından anlaşılmamalıdır. Tarihin kendi akış sürecinden ortaya çıkmış olabilir. Belki de tümümüz bir hareketin parçalarıyız ve yalnızca kısmen bunun ayırdındayız. Bu kurama göre sanat, duyarlı ruhlar aracılığıyla gerçekleştirilen, esinlenmiş bir ruhta somutlaşan, duyumsadıklarını anlaması gerekmeden iletebilen bir iletişimdir. Çizgisel, ilerlemeci bir hareket anlamında tarih, modern bir düşüncedir. Klasik tarih, olayları bir kültürün kaynaklarıyla ilişki içinde yerleştirmeye çalışıyordu. Modern tarih bize olayların öyküsünü verir. 18. ve 19. yüzyıllarda tarihin anlamı tarihin içinde bulunmalıydı. Edward Gibbon'ın *Roma İmparatorluğu'nun Gerileyişi ve Çöküşü* (1776-88) adlı yapıtında, etik dersler sunan tarihte başarının ve çöküşün resmi çizilir. G. W. F. Hegel (1770-1831) Alman halkında olduğu gibi, bir kulturün ruhunun somutlaşması olarak tarihe bakışıyla daha da ileri gitti. Eğer bu hâlâ çok fazla doğaüstü ve dinsel görünüyorsa, bireysel ya da ortak bilinçdışı çalışmalarıyla mitolojiden daha da arındırılabilir. Sanatçıların esinlenmiş olmaları nedeniyle anlamadıkları şeyi üretebildikleri savında bulunmak için aşkın bir varlığa ya da sürece gonderme yapmaya gereksinmemiz yok.

Sanatsal bir esin kuramının temel unsurları, üreticiyi, başka türlü ulaşılabilirliği olmayacak düşunce ya da duygu ile başkalarına ulaşılabilirliği olan somutlaşmış bir nesne arasında aracılık eden bir konuma yerleştirir. Sanatçı, yapıtın üretiminde aracın yaptığı işlev gibi iş gormez. Üretilen nesne, kuralların elverdiği ölçüde derin, farklı ya da önemli duygu ve düşünceleri ileterek, zanaat ve beceriye dayalı ürünlerden ayrılır. Genellikle iletilen, kendi içlerinde önem taşıyan şeylere ilişkin bir bilgi biçimini alır; iyi ve kötü, doğru ve yanlış, benliğimizin, ideallerimizin ve korkularımızın doğası gibi şeyler. Bununla birlikte iletilenin

bir duygu ya da deneyim biçimini alması olasıdır Bunun kolayca sözcüklere ya da önermelere dökülebilen türden bir şey olması gerekmez. Genellikle sanattan bağımsız olarak düşünce ve değerlerimizi ifade edemeyiz. Bir esin kuramı, başka türlü ifade edilemeyecek olanı, sanatın nasıl gerçekleştirdiğini açıklamaya çalışır. Aynı zamanda esin, zanaat ya da beceri nesnelerinin üzerinde sanata yüklediğimiz değere de açıklama getirir.

Sanatsal üretim için kurallardan daha fazlası gerekiyorsa bu daha fazla olanı sağlayacak kişi sanatçının kendisidir. Süreçte sanatçıya daha büyük bir önem vermenin bir yolu da kuralların, bunları oluşturabilen sanat yapıtları ortaya çıkana değin var olmadıklarını söylemektir. Zanaatçılar kural-izleyenlerdir; sanatçılar ise kural-yapanlar. Birileri, yapıtlarını üretme sürecinde kuralları oluşturur, diğerleri ancak bundan sonra olasılıklar tükenene değin süreci yineleyerek onları izler. Sanatçı açısından esinin dehaya gereksinim duyduğunu söyleyebilmenin bir anlamı budur. Bir deha kuramının yararı, sanatçıyı yeniden sürecin önemli bir parçası kılması ve tanrılara ya da bilinmeyen psikolojik güçlere gönderme yapma gereksinimini azaltmasıdır.

Deha özünde bazı kişi ya da gruplara özgü kişilik özelliğidir. Birinin sıradışı ya da zamansız konuşmalarına bakarak bir dehaya sahip olduğunu söylediğimizde, bu anlamı kastederiz. 17. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkan modern estetikte 'deha' üretilmeleri için daha önce hiçbir kuralın mevcut olmadığı düzenli ve etkili nesneler üretme yetisini betimlemek için kullanılırdı. Kuralların olduğunu biliriz, çünkü üretilendeki düzenlilikleri ve benzerlikleri böylece tanıyabiliriz. Ancak deha yapıtı gerçekleştirene kadar, olasılıklar konusunda hiçbir ipucuna sahip değiliz. Bir kez armoni kuralları müzik yapıtlarına dahil edildiğinde kuralları öğrenebiliriz. Yeni bir deha ortaya çıkıp on iki ton müzi-

ği yaptığında diğer olası kurallar dizisini öğreniriz. Giotto'dan (1266-1337) önce batı resmi çok az görsel derinliği olan ama şahane renk ve tinsel şeffaflık üreten Bizans kurallarının izleyicisiydi. Giotto'dan sonra bir dizi ressam, şimdilerde her sanat öğrencisinin öğrendiği yeni perspektif kurallarını ortaya koydu. Geçmişle bağlantıyı koparmak ve hiçbir kuralın olmadığı ileriye sıçramak dehayı gerektirmişti. Bunu başarabilmek bir tür esin, yeni bir bakıştır. Görüşlerini nasıl iletebileceğini keşfedebilen sanatçılar deha dediklerimizdir.[1]

Esinin Sınırlılıkları

Kuram dehaya başvurduğunda bir sorun ortaya çıkar. Sanatçılar yaptıklarını o kadar da iyi açıklayamaz. Yaptığını yapabildiği gibi gerçek anlamda nasıl yapacağını da bilir, ancak bunun dışında bilemez. Bildikleri anlam, yaptıkları işin kurallarıyla yakından ilişkilidir. Ne yaptıklarını ve hatta niçin yaptıklarını başkalarının da benzer şeyi yapmalarına yol açacak biçimde açıklayabilirler. Ancak sözünü ettiğimiz diğer bilme, yalnızca bir sonuç ortaya koyma yetisinin yanı sıra, ortaya konan ürünü anlamayı da gerektirir. Farklılık, iki sayı ekleyebilmekle sayıların ne olduğunu ve dizi kuramı bağlamında eklemenin nasıl işlediğini anlamak arasındaki farka benziyor. Sayılarla işlem yapabilen çoğu insan sayı sistemini açıklayamaz. Çoğu sanatçı da benzer durumdadır. Üretilen nesne farklılık gösteriyor ve bir bakıma önemli estetik bir yaşantıya yol açıyorsa, bu durumda üretim kuralları bize bu farklılığı göstermez. Hem kurallar hem de dehanın, sanat yapıtları ürettiklerinde sanatçıların gerçekten ne yaptıklarını açıklamada yetersiz kaldıkları sonucuna ulaşıyoruz.

---

1 İfade kuramının parçası olarak deha tartışması için 2. bölüme bakınız.

Bazı esin biçimlerinin sanatçıya, bir amaca araç olmanın dışında yapacak çok az şey bıraktıkları görünüyor. Sanatçılar, zanaatlar çevresinde oluşturulan bir üretim sisteminin parçası olarak duşunüldükleri sürece durum hemen hemen böyleydi ve yeterliydi. Sanatçıların konumu tüm nesneler düzeninde öyle çok önemli değildi. Kamusal yaşamda üretim yetenekleri nedeniyle özel bir konumu olan şairler, oyun yazarları ve binaları yapanlar bunun dışında tutulmaktaydı. Gerçi bunlar da aslında kiralık işçilerdi. Ancak sanatçıların yeni kurallar oluşturan dahiler olduğu düşünüldüğünde, yapıtlarının ne verdiğini tam anlamıyla bilememeleri garip görünüyor.

Esini estetik kurama kazandırmanın iki zıt sonucu olabilir. Bir yandan, sanatçının önemini azaltır. Sanatçı salt bir iletişim aracıdır. Ayrıca daha güçlü bilme anlamında sanatçı neyin iletildiğini bilme durumunda değildir ve bazı esin kuramlarına göre ise bilmesi olanaksızdır. Böylece sanatçılar en azından bir işlevi olan zanaatçılardan daha aşağı konuma yerleşir. Zavallı sanatçılar gelip gelmeyeceği belli olmayan esine bağlı olur. Destansı şiir *Ion*'un gerçekleştiricisi ile ilgili Platon'un öyküsü, onu bu konuma yerleştirir. Öte yandan esin, sanatçıları diğer zanaatçıların üstüne çıkarmak için kullanılabilir. Sanatçılar özel bilgi ve değer oluşturan, toplumda seçilmiş kişilerdir. Özel bir onur ve ilgiyi hak ederler. Shelley, şairleri dünyanın onaylanmamış yasa koyucuları olarak adlandırırken onlar için salt dünyasal siyasaların üzerinde bir konum talep eder. Aynı kuram taban tabana zıt iki sonuç ortaya koyduğunda kuramda bir belirsizlik olduğundan kuşkulanabiliriz. Bu durumda sorun, sanatla iletilen şeydeki belirsizlikte yatar.

Esin konusunun ilk önemli kuramsal kullanımı, klasik Yunan ve Roma felsefesinde olmuş, dinle sivil yaşam arasında bağlantı kurulmuştur. Böyle olmakla, kim ve ne sorularına yanıt veren dinsel inançlara bağlıydı. Tanrılar

kim'di; ne olan ise ahlaksal ve kültürel sonuçlarıyla dünyaya ilişkin mitik görüştü. Esine bu şekilde inanmamız güç olacaktır Esin konusu Rönesans'tan sonra sanatçıların işlevleri genişlerken ikinci kez önem kazandı ve sanat daha eski dinsel inançlara alternatif oldu. Esinlenmiş sanatçılar din adamlarının yerini alırken estetik duygu da dinin yerini aldı. Birinci durumda sanat dinin hizmetindeydi, ikinci durumda ise ona rakip oldu. Her iki durumda da esin, estetik önemin kaynaklarına ilişkin bir belirsizliği içinde taşır.

Sanatçıları esinlenmiş insanlar olarak düşünmenin ilginç bir sonucu da bunun sanatın yorumlanması gerektiğini örtük olarak gündeme getirmesi olmuştur. Sanatçının ne söylediğini bize bildirmesi için eleştirmenlere gereksinim duyulur; çunku hem söylenen (ya da yapılan) şey anlaşılmaz olabilir hem de sanatçının yardımı çok az olabilir. Sanatçının amaçlarını sezmekten bunların pek de önemli olmadığı, çünkü sanatçının zaten gerçekten bilmediğini keşfetmeye kadar geldik. Bu yaklaşımın etkisi, sanat ve sanatçıların toplumda kendiliğinden özel bir yere yükselmelerinde ve sanatın eleştirel bir yardım olmadan sıradan insanları aştığı duygusunda gözlenebilir. T. S. Eliot ve James Joyce'a hayranlık duyulur, çünkü onlar, anlaşılması güç ve belirsizlik taşıyan sanatçılardır. Çok sayıda başka yazar gibi her biri eleştirel bir endüstrinin öznesi olmuştur. Benzer durum müzikte ve resimde de geçerlidir. Sıradan izleyiciler Picasso'nun başyapıtı *Guernica*'yı gördüklerinde şaşırır. Bunun büyük bir sanat yapıtı olduğu onlara söylenir ama niçin böyle olduğunu anlamaları için önemli ölçüde yardıma gereksinim duyacaklardır.

Estetik bir kuram olarak esinle ilgili temel eleştiri, gizlediği belirsizliğe ve yoruma gereksinim duymasına dayanır. Bir kuram eğer temel terimlerine bir açıklama getire-

miyorsa eksiktir. Yanabilir bir madde olan *phlogiston*'a[2] gönderme yapan bir yanma kuramı, yanma olayında neler olduğu konusundaki kavrayış eksiğini gözden kaçırmak için bir isim kullanır. Sanatçıların diğer becerili zanaatçıların yaptıkları ürünlerden farklı sanat yapıtları ürettiklerini, çünkü sanatçıların esinlenmiş ya da deha sahibi insanlar olduğunu söylerken, kullanılan 'esin' ve 'deha' terimleri de buna benziyor. Adsız bir kaynağa ad vererek hiçbir şey elde edilemez. Modern estetiğin başlarında eleştirmenler bazı insanların ya da yapıtların sergilediği özel güzelliğin kaynağı olarak 'ne olduğunu bir bilebilsem'e gönderme yapıyorlardı. Kimi insanlar ve nesneler yalnızca 'ona' sahiptir. Modern estetiğin çoğu yapıtları, bu 'ne olduğunu bir bilebilsem'i daha açık kılmaya yöneliktir. Esin belirsiz kalır.

Sonuç

Sanat yapıtlarının ortaya çıkması için, beceriye ne denli gereksinim duyulduğunu anlamaya çalışarak başladık. Sanat basitçe kendini ifade etmede yetersiz sanatçılardaki verimsiz duygular olamaz. Ancak sanatı zanaattan ve sanatçıyı zanaatçıdan ayırt etmede becerinin tek başına yeterli olmadığı görülmüştür. Sanat kurallara gereksinim duyar ama kurallar sanatın gerçekleşmesi için yeterli değildir. Böylece sanatın ayırt edici bir özelliği olarak esin konusuna geldik. Klasik olarak esin, sanatçının bir araç ve sanat yapıtının sonuçtaki ürün olduğu bir iletişim sürecinin adıdır; iletilenin, yapılanın anlaşılması anlamında sanatçının bilmesine gerek duymaz. Modern estetikte sanatçının rolü, kural-izleyenden çok kural-yapıcı kılınarak genişletilmiştir. Bu, dehanın temel özelliğidir. Gerçek sanatçılar deha sahibidir;

2 Simyacıların yanma olayının özü olarak tanıdıkları uçucu bir madde.

diğerleri ayrıntılarla uğraşır ve zanaatçılar yalnızca kopya ve yararlı örnekler üretir.

Bununla birlikte deha ve esin konusu kuramsal olarak belirsizlik taşır. Yalnızca anlamamız gereken şeyi adlandırırlar. Bugun için esin kuramlarının metafizik ve dinsel temellerini yakalama olasılığı güç görünüyor. Ayrıca sanatçıların kâhinlere yüklenen yüce konumu da hak ettiklerini düşünemeyiz ve sanatın büyük olmak için anlaşılmaz olması gerekmediği kanısı yaygındır. Yine de esin konusunun ilk aşamada niçin önemli olduğunun nedenlerini gözden kaçırmamak gerekiyor. Sanat yapıtlarının üretimine açıklama getirirken sanatçıların amaçları tek başına yeterli değildir. Ve sanat da salt bir beceri sorunu değildir. Boylece 'ne olduğunu bir bilebilsem'in gündeme gelmesi kaçınılmaz görünüyor. Ancak bu da tek başına işe yaramayacaktır. Anlamadığımız şeye bır ısım vererek ondan bir kuram oluşturamayız. Öte yandan herhangi bir kuramın dikkate alması gereken estetik olgular arasında sanat ve sanatçıya yüklenen kuşku goturmez değer ve önem söz konusudur. Sonuçta yeterli olmadığı görülüyorsa da, esin, bir dizi sorunu göz ardı etmeyerek çözüm için bir yol önerir.

Yaratıcılık ve Özgünlük

Sanatçı ve sanat yapıtı, üretici ve üretilen ilişkisini ele almayı sürdürüyoruz. Sanatçıları, iletişim için esınlenmiş kanallar olarak ele alan anlayışa bir alternatif de, onları yeni nesnelerin özgün yaratıcıları ya da görme yolları olarak anlamaktır. Yaratıcılık ve özgünlük sanata ilişkin oldukça yaygın düşüncelerdir. Estetik bir kuramla ilgili olduklarını unutmamak gerekir. Sanat üreticileri, özgün bir şey yaratma gibi bir dertleri olan kişiler olarak düşünülmedikleri gibi, hiçbir zaman yaratıcı kişiler olarak da düşünülmemişlerdir. İlk taklit kuramları sanat yapıtlarının ideal bir mo-

delle olan ilişkisinin önemine vurgu yapmaktaydı. Bu model özgündü ve sanat yapıtı da onun bir taklidiydi. Sanatçının işlevi mümkün olduğunca özgün olana yaklaşmak ve herhangi bir şey eklememekti. Yaratma, eğer herhangi bir rolü söz konusuysa, sanatçının değil tanrıların ya da yüce kişilerin işiydi. Ne zaman ki sanatçılar kendilerini yapıtın bir parçası olarak görmeye başladılar işte o zaman yaratıcılık ve özgünlük estetik açıdan önem kazandı.

Çeşitli örneklerinden söz etmiş olduğumuz gibi, felsefi estetik ilk biçimini 17. ve 18. yüzyıllarda almıştır. Yaratıcılık ve özgünlük daha temelde 19. yüzyılın başlarında romantizm hareketinde gelişim göstermiştir. Romantik şairler, şiirin kendisinin dünyaya bir biçim kazandırma yolu olduğuna inanıyorlardı. Bu nedenle yaptıkları işin gerçekten yaratıcı olduğunu düşündüler. Romantik yazarları felsefe izledi. Arthur Schopenhauer (1788-1860) ve Friedrich Nietzsche (1844-1900) gibi filozofların kişiliğinde romantik felsefe, düşünce ile yeniden oluşturulan bir dünya betimledi. 19. yüzyılın egemen felsefe hareketi, felsefi idealizm olarak bilinir. Betimlemelerinde ve açıklamalarında idealistler, zihinsel terimlere öncelik verdiler (sözgelimi, 'akıl', 'düşünce', 'bilinç', 'tin' gibi). Düşünce ve idealar gerçekliğin temeli olarak görüldüğünden, yaratıcı ve özgün düşunce daha eski felsefelerin izlemediği yollarda olanaklıydı. Şimdi yaratıcılık ve özgünlüğün estetikle nasıl ilişkilendirildiğini görelim

Yaratıcılık

Bir şey yaratmanın ne demek olduğunu sorarak başlayabiliriz. Yaratıcılığın iki yönü dikkat çeker. Birincisi, yaratıcılık yeni bir şeyin ortaya çıkışını dile getirir. Klasik evrenbilim ve mitolojide yaratma başlangıç zamanıdır. Başlangıç özellikle önemlidir, çünkü daha sonra gelen her şeyin bi-

çim ve modelini belirler. Arkaik düşüncede bu başlangıç noktası gerçekten var olan her şeyi hazırlar; daha sonra ortaya çıkan gelişmeler başlangıçta olanın yinelenmesidir. Her şey 'başlangıçta' yaratıldı. Güneşin altında hiçbir şey yeni değil ve dolayısıyla yaratma yalnızca bir başlangıç noktası değil aynı zamanda daha sonra olan ya da olabilecek olanların da belirleyici noktası olmaktadır. Bu düşünme biçimine göre, yaratma hem ritüellerle hem de doğanın döngüsellikleriyle yinelenebilen özgün bir olaydır. Bu, ilk yaratma yok olmadıkça sürekli yinelense de yalnızca bir tek yaratma olabildiği anlamına gelir. Yeni bir yaratma yeniden başlama demektir ve eski dünyayı yok edip yeni bir başlangıcı zorunlu kılan mahşeri olaylarda da olan budur.

Bu sözü edilen arkaik düşünceye alternatif olan da başlangıç noktasını aynı biçimde önemli görür. Yaratıcı sürecin temelde zamansal ve mekanik olduğu düşünülüyorsa, bu durumda daha sonra olan her şey başlangıç koşullarında örtük olarak yer alacaktır. Mekanik belirlenimcilere göre yeterli bilgi varsa tarihsel akış kestirilebilir. Bu, yinelenmeyi ve dönüşü önemseyen arkaik düşünceden bütünüyle farklı bir düşünme biçimidir. Burada evrim ve entropi -düzenden düzensizliğe giderek artan hareket- doğal süreçleri denetler. Yaratma hâlâ bir başlangıç sorunudur ancak hıçbir şey aynı kalmaz. Başlangıçtan uzaklaşan her hareket yeni bir durumla sonuçlanır ve tersine döndürülemez. Zaman içinde geriye gidiş yoktur. Bu yaratıcılık görüşü, bir başlangıç noktası olarak yaratmayı önemsiyor. Yaratma, zamanı devindiriyor.

Yaratmanın bir diğer yönü doğrudan yaratıcı süreç üzerinde yoğunlaşır. Yaratıcının kim olduğunu ele alalım. Genel olarak bir şeyi yaratanla sonradan bununla ilgili üretimde bulunanları birbirinden ayırırız. Edison elektrik lambasını buldu. Bir kez bulunduğunda artık bu üretilebilir ve geliştirilebilir. Ancak daha sonraki üretim ve geliştir-

menin yaratıcı olduğunu düşünmeyiz. Benzer biçimde yeni düşünceler gündeme gelir. Yeni bir kuram ortaya koyan bir bilim insanının yaratıcı olduğunu söyleriz. Einstein genel görecelik kuramının yaratıcısıdır. Einstein bunu kesin bir biçimde ortaya koymadan önce doğru olmadığı anlamına gelmese de bize kuramı veren onun yaratıcı edimidir. Bu anlamda yaratıcılık mevcut olanlarla ilgili yapılan ya da üretilenlerin yeniliğine bağlıdır. Ortaya konulanın varlığı kadar kaynağıyla da ilgili olarak çok fazla şey gerekmez. Her yeni şeyin bir tarihi vardır; elektrik lambası bütünüyle Edison'ın zihninden çıkmış değil. Daha önce düşünülmeyenden ya da kestirilmeyenden bir kopuşu içerdiği için yenidir.

Yaratıcılığın bu sözü edilen her iki yönünün de kendi estetik açıklamaları söz konusudur. Zamanın başlangıcı (ilk ve son yaratım) açısından yaratımın anlamı, özel türden yaratıcılar olarak düşünülen sanatçıları kapsamına alır. Sözgelimi, eğer başlangıcın yinelenmesi gerçekten yaratıcı bir edimse, bu durumda başlangıç zamanının şarkısını söyleyen epik şairler bu ilişkileri nedeniyle yaratıcı kişiler olur. Böylece epik şiir ve mitolojik oyunlar süsleme sanatlarından ya da lirik şairlerden daha yaratıcı görünür Yeni bir üretim olarak yaratım, her bir yeni sanat türünün geçmişten bir kopuşu içerdiği yönündeki düşüncemize açıklama getirir. Rönesans'ın başlarında perspektif gelişince eski resim anlayışından bir kopuş gündeme geldi. Perspektifi kullanan Giotto gibi ilk ressamlar ardılları kadar becerili olmayabilir. Ancak önceki biçemle bağlarını kopardıkları için onların daha yaratıcı olduklarını düşünürüz. Daha sonra gelen daha parlak ressamlar Giotto'nun başlamış olduğunun ayrıntılarıyla uğraştıklarından daha az yaratıcıydılar. Yaratmayla ilgili her iki anlam da bu nedenle estetik kuram için önem taşır ve her ikisinin de geliştirilmiş herhangi bir kuramda yeri vardır.

Sanatçıların başlangıca ilişkin yaratımı yineleyenlerden çok, yeni ve farklı bir şey üreten kişiler olduğu düşünüldüğünde, estetikte yaratıcılığın çok daha fazla önem kazandığını kabul etmek gerekiyor. Estetik kuramlardaki temel farklılık, sanatçının yalnızca olsa olsa ikincil bir yaratıcı ve olasılıkla özgün modelleri izleyen bir zanaatçı olduğu kuramlarla, sanatçıyı yeni düşünce ve biçemlerin kaynağı olarak gören estetik kuramlar arasında söz konusu olur. Bir sanatçının yaratıcı olduğunu söylemek, batıdaki klasik estetikte ya da doğudaki geleneksel estetikte olabileceğinden daha çok Rönesans sonrası estetikte önem taşır. Bireysel edim ve ifadenin her ortaya çıkışında yeni ve farklı olduğu düşüncesi yaratıcılığa eşlik eder.

Mekanik belirlenimciliğin, yaratıcılığa engel oluşturduğu söylenebilir. Estetik, bu belirlenimden kurtulmayı önerir. Belirlenmiş olan, gerçek dünyanın kendisidir. Yaratıcı olarak sanatçı bir kurgu, yanılsama dünyası ve gerçekleşmesi asla gerekmeyen düşsel olaylar sunar. Sanat bir bakıma, gerçek olanın baskılarından kurtuluş, olabilecek olanın ve hatta asla olamayacak olanın keşfidir. Bu yalnızca düşlem ve bilimkurgu değildir (gerçi bunların da önemsiz diye alaya alınması gerekmiyor). Klasik estetikte Aristoteles, olanaksız olsa bile olası görünen dramatik bir olayın, gerçekte olmuş olup da olası görünmeyen bir olaya yeğlendiğini gözlemlemişti. Ancak klasik estetik hâlâ mitolojik biçimlerinde 'gerçeği' söyleyen daha eski öyküleri yineleme gereksinimi içindedir. Tarihsel ve bilimsel kestirim ve yansıtmalar diğer biçimleri olduğu kadar, sanatı da başlangıç zamanına bağlı kalmaktan kurtarır. Fakat ayrıca bizleri de günlük, kestirilebilir dunyaya bağlar. Bir yaratma biçimi olarak sanatsal üretim, bizi bu kestirilebilirlikten kurtarır. 18. yüzyıl romancısı Henry Fielding olaylara istediği biçimi verebileceğini, yazar kişiliğinde açıkça göstermişti. Kahramanı Tom Jones, gerçek dünyada bir sahtekâr olarak

kuşkusuz asılırdı. Ama Fielding onu kurtarmak istese, bunu yapabilirdi.

Modern estetikte, yaratıcılığın önemi, deneyimi farklı yollarla biçimlendirme yetisinden gelir. Deneyim bireylere aittir. Deneyimden ne anlaşılırsa anlaşılsın (ki Aristoteles'ten günümüze farklı filozoflarca oldukça farklı anlaşılmıştır) o, bireylere ilişkindir ve onların sınırlılıklarını tanımlar. Benim deneyimim bir başkasınınkine benzeyebilir, ancak yalnızca onlarınki gibi olabilir, aynı olamaz, çünkü bana özgüdür. Bunun tam tersi, başkalarıyla genetik, tarihsel, kültürel birçok özellik paylaşabilirim, ama beni ayıran benim kendi deneyimimdir. Deneyim, kim ve ne olduğumun temeli olarak alınırsa, o zaman deneyim biçimleri de temel olur. Estetik, deneyimle ilgilidir. Sanatçının üretici işi bu durumda, deneyimi biçimlendirir. Bu biçim, yaratıcı ya da yineleyici olabilir. Yaratıcı olduğunda deneyime yeni biçimler kazandırır ve sanata yeni olanakların yolunu açar. Bu kurama göre sanatçılar yaratıcıdır, çünkü deneyime bir biçim vermek gerekir ve bunun da ilk yolu sanatta geçerli olan özgür keşiften geçer. Çoğu kez sanata ciddi bir işten çok, bir tür çocuk etkinliği ya da boş bir çaba ve zaman olarak kuşkuyla bakılmıştır. Böyle bir suçlamaya verilecek yanıt, yaratıcılıktan yararlanabilir. Bazı oyunlar gerçekten iş ve sorumluluktan kaçıştır, ancak kimi oyunlar da yaratıcıdır. Yalnızca sanatta denenebilecek olanakların yolunu açar. Yeni bir oyun türü ortaya konulduğunda, salt yeni bir eğlence biçiminden daha fazlasına sahip oluruz. Bir sorunla ilgili yeni bir düşünme biçimi elde ederiz. Yeni bir sanat biçemi ortaya çıktığında, yeni bir süsleme biçiminden daha fazlası söz konusu olur. Şeylere farklı bakarız. Duvar yazıları sanat olsa, binalara ve sözcüklere yeni bir biçimde bakmaya başlardık.

Bu anlamıyla yaratıcılık, algıyla yakından ilişkilidir. Algı karmaşık bir işlemdir. Salt bakmak ve görmekten daha fazla bir şeydir. Duyusal girdiyi işleyiş biçimimiz, eğilimimiz, görmeyi umduğumuz şey algıyı etkiler. Bu unsurların her birini kısaca gözden geçirelim. Herhangi bir algısal durumda belirli beklentilerimiz vardır. Dikkatimizi yönlendiren şey kadar basit olabilir. Gözlüklerimin nerede olduğunu öğrenmek istersem onların yerini bulurum. Goruş alanımın içinde yer alan diğer nesneleri görmeyebilirim. Ya da başlama işaretini bekleyen bir oyuncu isem, bu ifadeye yoğunlaştığımdan diğer sözcükleri bile duymayabilirim. Gerçi beklenti daha karmaşık olabilir. Bir fizikçi, fizikçi olmayan birinin görme durumunda bile olmadığı şeyleri ayırt edecek bilgiye sahiptir. Yeni buluşlar neyi arayacağımızı bize söylediğinde, kavramsal bilgi eksikliğimizden bize görünmez gelen ama daima orada bulunanları görebiliriz.

Biyolojik ve edinilmiş yeteneklerimizle belirli şeyleri fark etmeye de uyumluyuz. Bir kuş rüzgârdaki küçük değişimleri fark edebilir ama cam yüzeyi fark edemez, çünkü cam, algısal yeteneklerini biçimlendiren çevresel etkilerden biri değildir. Köpeğiminkinden farklı yeteneklere sahibim. Bu yeteneklerden bir kısmı katı ve değişmezken, bir kısmı da uğranılan değişimlerden etkilenebilecek türdendir. Belirli seslere duyarlı olurum ve nuansları işitebilirim. Sözgelimi, bazı diller, yapılarının bir parçası olarak ses değişimlerinden yararlanır. O dili konuşan bunları duyar; ben duyamam ama öğrenebilirim.

Son olarak, duyusal girdiler yansız bir biçimde alınmaz. Bir ölçüde doğal olan ama ayrıca da öğrenilen çerçevelerde işlemden geçer. Tehdit, düşmanlık ya da öfkeyi algılama yetisi doğaldır ya da en azından öylesine iyi özümsenmiştir ki doğal görünür. Ancak iki boyutlu imgeleri üç

boyutlu imgelere dönüştürme yetisi öğrenilir. Farklı kültürler aynı temsilleri farklı görür, çünkü farklı temsil geleneklerini öğrenmişlerdir. Algı, resim ve imgelere dönüştürülen salt duyusal girdi değildir. Girdiyi düzenleme biçimlerini gerektirir. Bazı düzenleme ilkeleri öylesine temeldir ki insan düşüncesinin olanaklarını tanımlar, örneğin uzamsal ve zamansal gibi. Ancak ayrıca pek çok başka içsel yapı söz konusudur ve alınan verileri var olan kalıplara uydurma olanağını bize sağlar. Bu yeteneğimiz olmasa kısa erimli anımsama olanaksız olurdu, çünkü her olayı ayrı ayrı anımsamak zorunda kalırdık.

Nasıl algıladığımız ve algıladıklarımızla ilgili nasıl düşündüğümüz üzerinde estetik yaratıcılığın önemli bir etkisi vardır. Bunu anlamanın bir yolu, dilin algıyı ne ölçüde etkilediğini ele almaktır. Bir şeyle ilgili sözcüklere ve betimlemelere sahipsek, bu nesneyi fark etme olasılığı oldukça fazladır ve bu nesnenin varlığına uyum sağlamak için bu dili kullanabiliriz. Yeni bir dil öğrendiğimizde ya da yeni sözcükler ve kuramlar oluşturduğumuzda algılama biçimimizi de değiştiririz. Bu yüzden dilin ve ilişkili sembol sistemlerinin algıyı etkilediği düşünülebilir.

Şimdi, sanatla ilgili biçimsel düşünmenin önemli bir yolu dil benzetmesini kullanmaktır. Bazı sanatlar açık bir dile sahiptir -sözcükler ya da müzikte olduğu gibi düzenli sembol sistemleri gibi. Ancak açık bir dil olmasa bile, sanatın biçim ve içeriğini çözümlemeyi öğrenmenin yollarından biri de onun sembollerini ve sözlüğünü araştırmaktır. Resim böylesi sembollerden yararlanır; film, dans ve mimari bile böyle yapar. Böylece sanat dillerini yararlı bir biçimde düşünebiliriz. Algılama yollarını değiştirmek ve yeni düşünme biçimleri oluşturmak için işe dille başlayabiliriz ve bu da sanatın dilsel bir biçimde özellikle yaratıcı olduğu anlamına gelir. Şiir ve roman, dili biçimlendirir ve böylece yeni bileşimler algılamakla kalmayız, yeni algılara da ulaşı-

rız. Resim, muzik, film, tıyatro ve mımarlık yenı biçimlerde düşünmemizin ve algılamamızın yollarını açar.

Dil konusunu daha da ileri götürmek olası. Kimi estetik kuramlar öylesine ileri gider ki tüm düşünmenin dilsel ve dilin temelde yaratıcı olduğunu öne sürer. Boylece sanat ve estetik yaşantı, tüm dil ve düşüncenin temelini oluşturur. Estetik sömürgecilik güvenilirliğimizi abartır. Bir şeye ilişkin sözcüklere sahip değilsek onu düşünemeyeceğimiz ve onu dilsel olarak düşünmedikçe algılayamayacağımız gibi savlar kuşkuludur. Bu tür savlar elbette durumu abartır. Genellikle henuz anlamadığımız şeyi algılarız. Eğer daha kapsamlı savlar ileri sürülecekse, dilin, doğrudan ulaşılabilirliği olmayan psikolojik alanlarımıza genişletilmesi gerekir. Ayrıca yeni dili nasıl öğrendiğimize ve değiştirmeyi sürdürdüğümüze açıklama getirmeyi zora sokar. Ve genellikle dilsel gelişmenin spekülatif tarihlerine bağlı kalır. Yine de sanatçılar yaratıcıdır ve algılama yetimizi etkilerler. Bu, sanat dillerini biçimlendirmeyi de içerir.

Aslında estetik kuramdaki yaratıcılık, akıl ve ifadeyle, bunların ilişkisiyle ilgilidir. Yaratılan ürün açısından zanaat, beceri ve taklit, estetik kuramın içeriğini oluşturduğu sürece, aklın bu kuramda yeri yoktur. Ancak sanatçının aklında yer alan bir şeyin ifadesi olarak üretim sürecini düşündüğümüzde, 'aklın' bu bağlamda ne anlama geldiğini anlamalıyız. Akıl kuramları ve zihinsel etkinlik bu kitabın kapsamı dışındadır. Yine de akıldan söz edildiğinde iki farklı şeye gönderme yapabileceğimizi belirtebiliriz. Biri, bir bireyin, ona düşünen varlık dememizi sağlayan psikolojik ve fizyolojik sınır yapısıdır. Diğeri, rasyonel ve zeki olarak ayırt ettiğimiz düşünce özellikleridir. Aklın kendisinin nasıl algılanacağını anlamak gibi akıl felsefesinin sorunlarını çözmek durumunda değiliz. Algılayan bir algı peşindeyiz. Bu tıpkı kişinin kendi yüzüne bakmaya çalışma-

sına benziyor. Yapabileceğim en iyi şey bir yansımaya ya da temsile bakmaktır. Bu güçlük, estetiğin, aklın ifadesini biricik estetik bir fenomen olarak ele almasına yol açmıştır. Bundan zevk alırız çünkü kendi benimizi ifade eder ve anlaşılabilir kılarız.

Yaratıcı Akıl ve Özgünlük

Yaratıcılık estetik kurama iki biçimde girer. Birincisi, akıl kendini ifade için bazı araçlara gereksinim duyar. Doğal ilişkileri kullansa bile, bunlara anlamlı kullanımlar kazandırmalıdır. Sözgelimi, müzikteki yükselen ve alçalan ritimler yalnızca sesteki ardışıklıktır.[3] Bunları uzamsal biçimlere uyarlayarak ve armonik ilişkilerini düzenleyerek müzik hemen hemen herkesin huzünlü müzikten neşeli olanı ayırt edebilmesini sağlayacak biçimde duyguları ifade eder. Sesın özel ardışıklığı içsel olarak neşeli ya da huzünlü değildir. Ama çok kolayca öğreneceğimiz biçimde bu duyguları ifade eder. Süreç hem geleneksel yapıları hem de doğal olanakları gerektirir. Bu ifade biçimlerinin keşfedilmesi ve bunlardan yararlanılması yaratıcı bir edimdir. Bunlar olmadan bu duygulara biçim vermenin yolunu bulamayız

İkincisi, ifade biçimlerini yaratırken, aklın bunu gerçekleştirmesi için gerekli edimleri yinelediği ileri sürülür. Aklı olanı aklı olmayandan ayıran nedir? Salt birtakım görevleri gerçekleştirme yetisi olamaz. Düşünme yetisi olduğunu söylediğimizde bu ya belirsizdir (bilgisayarlar düşünür mü?) ya da döngüseldir (akıl=düşünen varlık). Bu nedenle, bir aklın varoluşu, kendi varlığını ifade eden biçimler yaratmasıdır. Akıl, algıyı biçimlendirip bellek ve beklentide ona bir yer kazandırarak, düşünen, bilinçli bir varlık olarak kendini yaratır. Oyuna benzerliği ve algının

3 İkinci bölümdeki taklit ve ifade biçimi olarak müzik tartışmasına bakınız

kendisi olarak sanat, zihinsel etkinliğin en özgur biçimidir. Böylece sanat akla varlık kazandırır.

Bu tür belirlemelerle oldukça bulanık bölgelere girmiş olduk. Aklın sonsuz yaratıcı edimi yinelediğini söylemek ne demektir? Sanatın, insan aklının bir ifadesi olduğunu ileri sürmek ne anlama gelir? Eğer dikkat etmezsek, estetik kuramımız özel sanat yapıtlarının biçim ve içeriğini çözümleme ve eleştirel kurama açıklık kazandırma gibi gerçek amaçlarıyla bağlantısını yitirecektir. Yaratıcılıkla ilgili bu görüşlerin önemi, bu bölümün başlarında ortaya attığımız soruya yanıt verme gücünde yatmaktadır: Bir sanatçının sanat yapıtıyla olan ilişkisi nedir? Bazı nesnelerin salt yararlı nesneler olmaktan daha fazla şeyler olduklarını söylememize yol açan yaratıcı ilişki nedir? Aklın bir ifadesi olarak anlaşılan yaratıcılık, yaratıcı sürecin salt fiziksel açıdan ortaya bir şey koyma olarak anlaşılmaması gerektiğini bize anımsatır. Ancak sanatın maddeselliğini de gozden kaçırmamak gerekiyor. Sanat dünyasını oluşturan fiziksel nesnelere ve onların tarihlerine de bir açıklama getiremiyorsa, aklın yaratıcı ifadesinden söz etmek boştur.

Yaratıcılık, özgünlüğe yüklediğimiz değerle yakından ilişkilidir, ancak aynı şey değildir. Yaratıcılık bize ortaya konulanla ilgili bir şey söylerken, yaratıcılığın bir göstergesi olduğu için özgünlüğe değer veririz. Bir sanatçıyı özgün olmadığı için eleştirmek ya da bir sanat biçiminin özgünlüğunü ve böylece dünyayla ilgili olarak bizlere yeni ve yaratıcı şeyler söyleme özelliğini yitirdiğini söylemek oldukça yaygındır. Bu gibi durumlarda üretilmiş olanın yaratıcı ve özgün olandan daha az değer taşıdığı düşünülür.

Yine de, özgünlükle ilgili öne sürülenlerden olumlu bir değer yargısı çıkarmamak gerekiyor. Yaratılan şey yıkıcı olabilir ve özgünlüğün eskisine göre daha iyi bir algılama biçimi önereceğinin hiçbir güvencesi bulunmaz. Çok fazla özgünlük yalnızca yıkıcı ve tuhaftır. Farklı gerçek

olaylarla ilgili olarak, algımızın bazı yönlerinin benzer olduğuna güvenimizi yitirirsek, bu durumda her şey özgün olacak ancak düşünceye düzen kazandıramayacağız. Klasik estetik kuram, sanatta özgünlüğe değer vermiyordu; çünkü özgünlük, en iyi örnekler olarak benimsenmiş model ve paradigmalardan farklılığı dile getiriyordu. Yaratının kendisi önemli olduğundan yaratıcılık önemli görülebilir, ancak özgünlük bir sapma ve farklılıktır. Bu nedenle, özgünlüğü estetik bir ölçüt yaptığımız zaman, ona olumlu değer yükleyen kuram bağlamında anlaşılmasına dikkat etmeliyiz. Aksi halde, sanatta özgünlüğün yaratıcı bir değerin göstergesi olduğu inancı, yargılarımızda bizi yanlış yollara sürükleyecektir.

Sonuç

Özgünlük yapıları betimler, yaratıcılık nasıl yapıldığını. Özgünlüğü, sanat yapıtıyla olan ilişkisiyle değerlendiririz. Bugün, sanatın özgün olması gerektiği geniş ölçüde kabul görür. Ama özgünlük ve yaratıcılığın sanatla özdeşleştirilmesinin estetik bir kuramla ilgili olduğunu anımsamalıyız. Sanata ilişkin klasik ve ortaçağ düşüncesinde, farklı kuramlar yaygındı. Algının karmaşıklığı konusunda giderek daha doyurucu kavrayışların bir sonucu olarak yaratıcılık önem kazanmaktadır. Bir kez algının dış dünyada var olan salt yeniden üreten saf bir bakış olmadığını, zihinsel çerçeveleri, dil ve uylaşımları gerektirdiğini benimsediğimizde, akıl-algı ilişkisi kuramlarına geliriz. Bu bağlamda, daha önce aklı kavrama yollarında bulunmayan yaratıcılığı tanıma olanakları gündeme gelir. Yaratıcılık ve özgünlük, sanat yetisini aklın kendi yetilerini ifade etmeye ve aklın içerik ve güçlerini genişletmeye çeken estetik terimler olur. Estetikte özgünlüğe ve yaratıcılığa yüklediğimiz değer, bu yeni zihinsel güçlerden çıkar.

Sanatçı ve Sanat İlişkisinde Kopuş

Buraya kadar sanatçı ve sanat arasındaki yaratıcı ilişki çözümlememizde, öncelik sanatçıya verildi. Sanatçılar ister iletişim sürecinin kaynağı, isterse özgün yapıtların yaratıcıları olarak düşünülsün, sanat yapıtı sanatçıya bağlıdır ve sanatçı süreci denetler. Çoğu durumda bu, doğru gibi görünüyor. Kişi, tarihsel süreçte bir gücün devindiği ya da süreçte bir güdünün yer aldığı bir kurama inanıyor olsa bile, yaratıcı edim, üreticiden üretilene doğru gider. Her ne kadar kimi 20. yüzyıl filozofları 'kendinde şey'in etkin bir güç olduğundan söz etmiş olsalar da bireysel sanat yapıtlarının üretimi, bir sanatçının maddeye yeni bir biçim kazandırma işini yapmasını gerektirir. Sanat yapıtını üreten zihinsel ilişkiyi betimlediğimizde, sanat yaşantısı aynı şeyler olmasa da sanatçının deneyimiyle başlar.

Taklitler ve Sahteler

Taklit etme ve sahtecilik sorunu açısından konuyu ele alırken bu çözümlemenin yetersizliğine üç noktadan karşı konulabilir. Özgünlük, estetik nesnelerin betimlenmesiyle ilgili olduğunda, bir şeyin özgün olup olmadığı konusundaki yanlışlıklar önemli olur. Modern sanat dünyasında daha ilginç bir fenomen, yeni bir sanat biçimi önem kazanır kazanmaz bunun sahtelerinin de ortaya çıkmasıdır. Klasik sanat yetkin kopyalar üretmiştir ancak hiç kimse bunların sahte olduğunu düşünmemiştir; çünkü özgünlük, sanatın belirleyici özelliklerinden biri olarak düşünülmüyordu. Bir kez özgünlük bu rolü üstlendiğinde, sahte yapıtlar ortaya çıkar. Michelangelo yalnızca büyük bir sanatçı değil, aynı zamanda büyük bir sahtekârdır da. Sanatta hoş görülen şey, Rönesans'ta da sürmekteydi. Ressamlarını belirlemenin güç olduğu 15., 16. ve 17. yüzyıllardan birçok resmin

varlığı bundandır. Bunların birçoğu yalnızca 'şu okuldan' diye sınıflandırılabilir, çünkü ne tam anlamıyla bağımsız çalışmalardır ne de sahtedir. Özgünlük ve yaratıcılık romantizm ve idealizmle yüceltildiğinde sınırlar daha açıkça çizilmiştir. Bundan sonra bir şey ya özgün bir yapıttır ya da değildir.

Her büyük müze sahte yapıtlarla aldatılmıştır. Müze yetkililerinin büyük bir dikkat ve ilgiyle yaptıkları en iyi teknik testler bile, bunlarla ilgili güvence için yeterli değildir. Birçok sahte yapıt, yeni testler ortaya çıktıkça ya da başka yollardan suçlular belirlendikçe daha sonra ilan edilmiştir. Yine de, bazı sahte yapıtlar kesinlikle gösterimdedir ve resimlerin özgünlüğüne ilişkin tartışmalar sürmektedir. Bu tür sorulara ilgi göstermenin pratik nedenleri söz konusudur. Özgün bir Rembrandt resmi, onun stüdyosunda yapılandan ya da bir taklitçinin yaptığından çok daha değerlidir. Daha önemlisi, ressamlarla ilgili bilgimiz büyük ölçüde onların çalışmalarının bütünlüğüne dayalıdır. Yapıtların bütünlüğü içerisinde özne ve tekniği karşılaştırarak bilgi sahibi oluruz. Bu karşılaştırmada söz konusu sanatçıya ait olmayan bir yapıt yer alırsa, yanlış sonuçlara ulaşırız. II. Dünya Savaşı süresince ve öncesinde ünlü bir sahtecilik olayı 17. yüzyıl Alman ressamı Vermeer'le ilgilidir. Heinrich van Meegeren adında bir sahteci Vermeer'in resmi diye özgün olarak kabul edilmiş çok sayıda resim üretmiştir. Ulusal zenginlikleri Nazilere satan bir işbirlikçi olarak suçlandığında suçunu itiraf edince van Meegeren'in resim sahteciliği ikinci planda kaldı. Bugün yine de insan, yaptıklarının sahteleri olan birinin nasıl olup da müzede yer aldığına şaşırıyor. Çoğu izleyiciye bunlar Vermeer'in gerçek çalışmaları gibi görünmüyor. Önemli olan nokta çok fazla gerçek Vermeer resminin olmamasıdır. Van Meegeren çalışması gerçek olarak kabul gördükçe Vermeer'in ne yapmaya çalıştığı ve onun çalışmasından ne beklediğimiz etkilene-

cektir. Bu çalışmaları çıkardığımızda geriye kalan, Vermeer'e yüklenen birçok özellikten yoksundur. Bu pratik ve sanat tarihi ile ilgili sorunlar sahte yapıtların doğurduğu sorunun yalnızca küçük bir kısmını oluşturur.

Kuramsal olarak çok daha önem taşıyan şey, sanatı algılayış biçimimiz için estetik açıdan bu konuyla niçin ilgilenmemiz gerektiği ve sahteciliğin neleri içerdiğidir. Yanlış olduğu belirlenen her şey sonuçta ikincil konumda değildir. Sözgelimi, bir ustaya ait bir yapıtın çok güzel olduğunu varsayalım. Böyle birçok örnek bulunabilir. Bunun sahtesi gösterildiğinde yapıtta herhangi bir farklılık görünür mü? Daha az estetik zevk mi verir? Net yanıtlar bulunmaz, ya da eğer varsa, bu durumda yapıta değil, yapıtla ilgisiz bir şeye yanıt veriyoruzdur. Ya da bir yapıtın çok iyi bir kopyasını, belki de yan yana getirildiklerinde özgün olandan ayırt edilemeyecek denli iyi olan bir yapıtı ele alın. Çok ince testler farklılıkları açığa çıkarabilir, ancak çıplak göz, hatta bir uzmanın bakışı bile hiçbir fark bulamayabilir. Aslında birçok müze, koleksiyonlarında klasik heykellerin kopyalarına sahiptir. Bakıldığında hangisinin gerçek hangisinin sahte olduğu niçin sorun olsun? Sanatçı ve sanat yapıtı ilişkisi konusundaki sezgilerimiz ve özgünlüğe yüklediğimiz değer, sorun olması gerektiğini söyler. Ama niçin sorun olduğunu anlamak daha da güçtür.

Özgünlük Niçin Önemlidir?

Özgünlük tercihimizi haklılaştırmak için fazla çaba gösterildi. Sanatçıyla ilgili bilgi açısından yalnızca gerçek bir yapıtın bizi yanıltmayacağı kesin olabilir. Ne kadar iyi olursa olsun bir kopyanın, sanatçı hakkında daha fazla bilgiye ulaşırken her şeyi yanlış temsil etmeyebileceğinden asla emin olamayız. Ayrıca algı konusunda bildiklerimiz bize şunu anımsatır; akıl gözümüzü, tekrar tekrar bakarak eği-

tene kadar bir resmin bazı yönlerini fark etmeyebiliriz. Bu durumda öğrenmemize yol açan şey büyük ölçüde önemli olacaktır.

Bununla birlikte kaynaklara ilişkin bilgi estetik yaşantıyla ilgili değildir. Eğer estetik yaşantı bir yapıtın sonucu ise, bu durumda yapıtla olan deneyimimizde herhangi bir farklılık görünmelidir. Bu konuda iki görüş ileri sürülür. Biri asla yapıtın kendisine tepki vermediğimizi kabul eder. Bu açıdan bakıldığında özgünlüğe bağlılığımız bizi yanıltır. Eski dönemlerde sahtecilik, kopyalama ve taklit etme becerisinin gösterilmesi olarak düşünülürdü. Bu yüzden tepki verdiğimiz şey, önümüzde duran yapıt ve bunun üretim bağlamıdır. Örneğin, bir şeyin mekanik araçlarla yapılmasından çok elle yapılmış olduğunu öğrenmemiz tepkimizde bir farklılık oluşturur. Bu durumda sahte ya da kopya bir yapıt yalnızca bağlamla ilgili olarak bizi yanıltıyorsa daha aşağı bir örnektir. Böyle bir şeye yol açmıyorsa klasik kopyaların ele alındığı gibi ele alınması gerekir -özgün olana bağlı ve hatta bunu bile aşabilecek bir şey.

Diğer çözüm, estetik yaşantı düşüncesini bütünüyle terk eder. Sanat yapıtları özel bir biçimde bir izleyicinin deneyimlediği şeyler olarak öncelikle düşünülmüyorsa, o zaman kopya, taklit ve sahtecilik sorunu bir kanıtlama sorunu olur. Sahte olanın herhangi bir farklılık doğurup doğurmadığını söyleyebilmeden önce neyin ileri sürülmekte olduğuna karar vermek durumunda kalırız. Sözgelimi birçok önerme için bir fotoğraf ya da bir resim slaytı yeterlidir. Açıkça bazıları için de değildir. Aynı ilke sahtecilik için de geçerli olur. Şayet sorun bir ressamın biçeminin bir diğeri üzerindeki etkisi ise, bu durumda sahtecilik yanıltıcı olacaktır. Bir izleyici üzerinde etkisi söz konusuysa, yanıltıcı olmayabilecektir. Sanat ve sanat dünyası birçok farklı yaşantı üretir.

Bu görüşlerle yapılmak istenen, değerle ilgili birincil

estetik ölçüt olarak özgunlüğü kullanırken çok daha fazla dikkatli olmamızdır. Özgünlük, sanatçıya öncelik vermekle ilişkilidir. Bu nedenle, bazı sanat yapıtlarının üreticilerinden başka bir şey bakımından ele alınması gerekir. Bu gözlem, estetik yaşantı oluşturan sanatçılar açısından sanata yaklaşımımızın çözmüş olduğu görünen birçok soruyu yeniden gündeme getiriyor. Bunun bir sonucu, daha eski sanata daha geniş bir bakış açısıyla dönebileceğimizdir. Sözgelimi, klasik sanata olan ilgimiz, yapıtın ortaya çıktığı döneme uygun düşen değerlendirmeye değil, kendi değerlendirmemize dayanabilir. Klasik ve ortaçağ heykelciliği oldukça gösterişliydi. Bu onun özgün durumuydu. Bundan çıkarılacak şey, geriye gidip Yunan ve Roma döneminden mermer heykeller yapmak değildir.

Bir diğer sonuç da sanatın başka biçimde dışlanacak etkinliklere yol açtığıdır. Sanatı yalnızca özel türden estetik bir deneyimin kaynağı olarak düşünursek, o zaman salt bu tür deneyime olanak tanıyan durumlar sanata yol açabilecektir. Ancak sanat estetik bir deneyim aygıtı olmaktan daha geniş olarak ele alınırsa, ozgünlüğün ön planda olmadığı birçok nesneyi işin içine katarız. Özellikle halk sanatı, politik tiyatro ve deneyimsel biçimlere olan ilgi, yaratıcı bir aklın ozgün uretimleri olarak estetik deneyim ve sanatsal ifadenin biricikliğine meydan okur. Bu durumda özgünlüğü diğerleri arasında yalnızca tek bir estetik olanak olarak ele almakla karşı karşıya kalırız.

Taklitler ve sahtecilik konusu, üretici sürecin bir diğer özelliğine de dikkatimizi çeker. Kopyalama ve sahtecilik aynı şey değildir. Bilinen müze hatalarının tümü fiziksel nesnelerle ilgilidir. Yine de iki farklı sorun çeşidi gündeme gelir. Birisi bir yapıtın yanlış sunulabileceği ya da yanlış belirlenebileceğidir. Bir resim ya bir Rembrandt'dır ya da değildir ancak her iki durumda da hâlâ bir resimdir. İkinci sorun aynı şeyin iki örneğinin olabilmesidir. *Mona Lisa*'nın

iki örneğinden biri özgün, diğeri kopya olabilir ya da her ikisi de kopya olabilir. Bir bakıma bizi ilgilendiren yalnızca bir resimdir. Özellikle tek bir kopyasının olduğu resimler, heykel ve diğer sanat türleri kopya edilebilir ve hangisinin özgün hangisinin kopya olduğu üzerine bir sorun ortaya çıkabilir. Diğer sanat biçimleri aynı şekilde kopya edilemez. Doğası gereği bir romanın birçok örneği vardır. Tümü de aynı ölçüde romandır. Baskı sürecinde, değişiklikler yapılabilir. Daha sonraki yayınlarında değişiklikler artabilir. Ama düzeltilmeyecek denli bozulmuş olmadıkça herhangi bir kopyasının aynı roman olmadığını söylemeyiz. Ortalıkta çok fazla olan Sherlock Holmes öykülerine benzer biçimde ya da van Meegeren'in ürettiği sahte Vermeer'ler tarzında sahte bir Fielding romanı üretilebilir, ama fiziksel nesneye ilgi duyan az bulunur bir kitap satıcısını ilgilendirebilmesinin dışında sahte bir *Tom Jones* üretilemez. Baskılardaki değişiklikler sorun olur, ancak kitap resme benzemez çünkü kitabın başlangıçta birçok örneği bulunur. Müzik farklıdır. Müzikte yorumlar kaçınılmaz olarak değişir; değişmek zorundadır. Ancak tek bir yapıtın temsili olarak kalır. Bir müzik yapıtı, kayıp olmadan yeniden üretilebilmesi anlamında bir kitaba benzer, ama ayrıca da farklılık gösterir, çünkü müzikte yorum yapıta öncelik taşır. Bu yüzden Mozart'ın sahte bir ikinci piyano konçertosu olamaz; ona yakın denebilecek her şey aynı nedenle bu yapıtın kendisi olur. Ancak sahte bir van Cliburn yapıtı olabilir. Elvis taklitçileri gerçek Elvis şarkılarını söyler ama sahte gösteriler ortaya koyarlar.

Estetik Ölçütler Olarak Özgünlük ve Yaratıcılığa Modern Tepkiler

Tüm bu örnekler amaçsal nesnenin (deneyimlenen nesne) basitçe sanatçı tarafından belirlenmediğini dile getirir Nes-

nenin türü bazen nesneyi oluşturucusundan özgürleştirir ya da oluşturucusunun yanı sıra nesneyi başka etmenlere bağımlı kılar. Bir resim ve bir roman arasındaki farklılık, yalnızca sanatçının ne yaratmayı amaçladığına değil, dil ve görsel temsilin ortaya koyduğu olanaklara da bağlıdır. Dilin, kültürün oluşturduğu bir koda göre ardışık bir yorumu vardır. Bir resmin ise durumu böyle değildir. Bu nedenle kişi, bir dili yeniden ürettiğinde ortaya çıkan bir roman olur, ama resmi yeniden ürettiğinde ortaya çıkan resim olmaz.

Bu konuda ılgınç bır örnek, Jorge Luis Borges'un bir öyküsünden yola çıkan Arthur Danto'nun gündeme getirdiği tartışmadır. Arthur Danto, yeni bir roman yazarı Pierre Menard'ın sözcük sözcük tam olarak yeniden yazdığı, ama özgün yapıttan hiç haberi olmadığı Cervantes'in *Don Quixote*'unun tam bir uyarlamasını düşlememizi ister. Danto bunun aynı roman olmadığını tartışır, çünkü tam tamına uygunluk gösterse de romanın yazarının farklı olduğunu, farklı bir deneyimi olduğunu ve romanı farklı bir tarihle sunduğunu ileri sürer. Danto'nun burada yaptığı şey, yapıtı belirleyenin sanatçı olduğuna bize inandırmaya çalışmaktan çok her sanat yapıtının onun değişiklik gösteren tüm tarihiyle belirlendiğini söylemektir. Şayet Pierre Menard'ın romanının Cervantes'in romanının tarihiyle hiçbir ilgisi yoksa, o zaman bunlar iki ayrı romandır. Üretici sürecin de ilişkisini varsaymadıkça, görünüşün ya da dilin aynı olması yeterli değildir. Bu durumun yanlış olduğu konusundaki sezgimizi etkileyen şey, dil aynıysa o zaman bu iki yapıtın diğer tarihsel bağlantılarının da ilişkili olması gerektiği biçimindeki güçlü çıkarımımızdır. Verilen örnek bunun dışına çıkmamızı gerektirirken, durumla ilgili sezgimizi süreç içinde belirsiz kılar. Yine de çok daha ilginç bir şey ortaya çıkıyor. İki yapıtın yan yana varlığı ikinciyi birincinin kopyası olarak değiştirmek için yeterlidir. Bu

durumda, aykırı bir biçimde amaçsal nesne fiziksel olarak hiçbir şey yapılmadığı halde değişime uğramıştır ve geçmiş tarihi değişmemiştir. İki yazar arasında hiçbir bağlantı yoktu; ama her ikisi de bu yapıtı ürettikleri için şimdi bir bağlantı ortaya çıkıyor. Bu paradoksun biricik çözümü ne sanatçının ne de okuyucunun amaçsallığının sanat yapıtı için belirleyici olduğunu kabul etmektir. Sanat yapıtları özdeksel ve tarihsel olanaklarına bağlı olarak değişime uğrayabilir. Bir sanat yapıtını tarihin belli bir noktasında bir sanatçı tarafından üretilmiş, belirlenmiş bir nesne olarak ele almak yerine, kendi tarihi içerisinde evrimleşen bir nesne olarak ele almak durumunda kalabiliriz. Fiziksel nesneler zaman içinde değişir, müzik gibi sanat yapıtları bile sunum araçları ve teknikleri değiştikçe değişime uğrar. Bu açıdan bakıldığında, kopya ve sahte yapıtlarla ilgili sorun, yanlış deneyim ürettikleri ya da kaynaklar konusunda bizi yanılttıkları değil, bunların tarihini bizden saklamaları ve böyle yaparak bunların kimliğiyle ilgili önemli bir boyutu gizlemeleridir.

İkinci bir sanat türü üretici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi daha da inceltir. Bir kaya ya da odun parçası gibi doğal nesnelerin gösterime sunulduğunu düşünün. Bunları hiç kimse yapmadı. Üretim süreci doğaldı. Ama bir sanat yapıtı gibi ele alınmaları olası. Kültürümüzde bu tür nesneler önemli görünmeyebilir. Sanattan beklentilerimiz çoğu önemli yapıtı bir ustanın ürünü başyapıtlar olarak belirler. Yine de farklı bir sanat kavramı olan farklı bir kültür düşlemek kolaydır. Böyle bir kültürde buluntu sanat, kültürümüzde ender görülen biçimlerde önemli olabilir. Buluntu sanat olanaklı olduğu sürece, sanatın bir sanatçının yaratıcı bir ürünü olması gerektiği yönundeki beklentilerimiz tartışmaya açık olacaktır

Buluntu sanata karşı argüman, buluntu sanatın kendi kendini ortaya koymadığını ileri sürer. Birisi tarafından

bulunup ortaya konması gerekir. Bu söz konusu kişi, sanatçının rolünü üstlenir. Kesinlikle durum budur ve sanatın daima daha geniş bir sanat dünyası bağlamına ilişkin olduğu anlamına gelir. Ama estetik kurama girerken yaratıcılık ve özgünlük görüşlerinden uzaklaşılır. Yaratıcılık ve sanatsal ifade kuramları, bir sanatçının bir şeyi biçimlendirmesini ve iletmesini gerektirir. Bu süreç buluntu sanatta yoktur, bu nedenle bu sanat bir sanatçının dışavurumu olamaz. Özgünlük maddesel yeni bir biçim ortaya koymaktadır. Biçim maddede doğalsa böyle bir şey söz konusu olamaz. Buluntu sanat izleyicinin deneyimine hitap eder ve bu nesnenin bu biçimde deneyimlenme olanaklarına işaret eden bir aracıyı gerektirir. Bu da, işareti veren kişinin sanat yapıtını yarattığını ya da yeni bir sanatın özgün üreticisi olduğunu söylemekten çok uzaktır.

Buluntu sanat bir yandan bazı çevresel sanat biçimleriyle ve öte yandan sanat olan yararlı nesnelerle yakından ilişkilidir. Çevresel bir sanatta doğal bir sürecin harekete geçirildiği bir durum yaratılır ve daha sonra ortaya çıkan sonuç bir sanat yapıtı olarak sunulur. Örneğin, uygarlığın ortasında bir arazinin doğal yapısı içinde gelişmesine olanak tanınabilir. Böyle bir alanın doğal gelişiminin kendisi yapıttır. Bu tür durumlarda bir sanatçı işe koşulmakta ancak sanatçının yaptığı işin çeşidi sanatçının kendi ifadesinden çok doğa ile işbirliğini içermektedir. Bir film çekimi ya da bina yapımı gibi işbirliğine dayalı bir çalışma söz konusudur, ama şimdi işbirliği içinde olan unsurlardan biri bir kişi değildir. Yapılan işteki önemli unsurlar nesneleri devinime sokan sanatçının denetimi dışındadır, bu yüzden bunlar sanatçının ifadeleri olamaz.

Bu yapıtlar öncü ve marjinal olma eğilimi gösterir. Sanat dunyasına sokulan yararlı nesneler çok daha yaygındır. Çanak çömlek ve cam işleri, fotoğrafçılık ve desen, bunları yapanlar ne bir sanat kavramına ne de herhangi bir şey ifa-

de etme amacına sahip olmasa da genelde sanat olarak benimsenir. Böyle çalışmalar görsel sanatlarla sınırlı değildir. Yalnızca bilgi iletmeyi ya da bir şeyi betimlemeyi amaçlayan düz yazı, sanatsal bir nitelik kazanabilir. Amaçsal sanatla aynı konumu paylaşması için bu tür çalışmaların yalnızca gösterime sokulabilmesi gerekir. Ama sanatsal amaçsallıktan tümden yoksundurlar. Sanatsal amaçsallık ve bunun yokluğu arasındaki çizgi güzel bir ayrımdır. Becerinin yaratımda rol oynadığını ve zanaatçı olmanın bir sanatçı olmayı dışlamadığını görmüş olduk. Yine de sonuçta ortaya çıkan ürünün sanat olduğu birçok örnekte hiçbir sanatsal amacın (ve böylece estetik anlamda hiçbir yaratıcılık ya da özgünlüğün) bulunmadığı kabul edilir. Üretim ve amaç estetik etmenler olarak kalır, ancak bunları iletişim, yaratıcı ifade ve özgünlük olarak anlamak buna özgü bir düzenlemeyi gerektirir.

Son olarak, yaratıcılık ve özgünlük kuramlarına en ciddi tepki, doğal estetikten gelir. Doğal güzelliğin bir sanatçıya gereksinimi yoktur ve ifade için gerekli akıl anlamında hiçbir şey dışavurmamaktadır. Bu durum kimi filozofları, estetiği sanat felsefesinden keskin bir biçimde ayırmaya yöneltmiştir. Bunlara göre estetik, bir deneyim türüyle ilgilidir. Bunun dayandığı paradigma doğal güzelliktir ve sanat yalnızca benzer türden deneyim ürettiği sürece estetiktir. Öte yandan sanat imgeseldir, yaratıcıdır, bilgi verir, hatta siyasal olarak etkindir. İşi izleyiciyi hoşnut etmek değil, onu işin içine katmaktır. Estetize eden sanat daha aşağı bir sanat biçimi olarak görülür, çünkü sanatın kendine özgü amaçlarını bir yana koyarak doğanın daha iyi yaptığını yinelemeye çalışır ve bunda da başarısız olur. Bu karşı çıkışta kesinlikle bir şey söz konusudur. Etkin üreticiler ve yaratıcılık estetiğine doğayı dahil etmek için genellikle "yüce bir sanatçı" ileri sürülür. Tarih içinde eyleyen Tanrı ya da çağın ruhu, görüşümüze biçim kazandıran ve bize sa-

natın yüce biçimlerini sunanlar olarak görülür. Böylesi bir gönderim bir kuramı kurtarmada ortada olmayan bir şeyi varsaymaktan biraz daha anlamsızdır. Kuramı bir yana atmak en iyisidir.

Bununla birlikte, sanat yapıtlarıyla doğa estetiği arasındaki ilişkiyi temelden koparmak gerekli olmayabilir. Sanat ve doğa tam bir boşanma ilişkisinde olduğundan daha fazla ilişkilidir. Bir kere sözü edilen çoğu doğa estetiği sanatı izler. Bir manzaraya bakıp güzel dediğimizde algımızı yönlendiren yalnızca doğa değil, aynı zamanda doğaya nasıl bakacağımızı bize öğretmiş olan manzara resimleridir. Bu sanat ve doğa etkileşiminin tüm kapsamı bahçe düzenlemesi, mimarlık ve heykeltıraşlık sanatlarında açıkça görülebilir. Doğa estetiğimizin sanatımızdan etkilenmemesi enderdir, belki de olanaksızdır Japon ve Çin süslemeleri ve bahçeleri tek bir sanat dünyası oluşturur. Aynı şey doğal ses estetiği için de söylenebilir. Kuş sesleri ve balinaların çıkardıkları sesler güzeldir. Kuramın dikkate alması gereken bir tepki ortaya koyarlar. Ancak estetik olarak önemli olacak biçimlerde bunları duyma yetimiz müzik dinleme yetimizden etkilenir Yazın alanı benzer şeyler yapmaz, çünkü dil hiçbir zaman yalnızca doğal değildir. Ama sözel gelenek ve yazılı kompozisyon sanat ve doğa arasında bir ayrımdan çok bir sürekliliğin olduğunu söyler. Doğa algımızı görme gücümüz, görme gücümüzü de sanat biçimlendirir. Algı kuramlarımız bütünüyle masum bir görme görüşünü terk etmiş olduklarından, algının kendisinin kültürel olarak etkilendiğini benimseme noktasına gelmiş bulunuyoruz. Etkileyen en önemli şeyler arasında sanat yapıtları yer alır.

Taklit ve sahtecilik konusu sanatçı ve sanat yapıtı ilişkisini üç yönden yeniden düşünmemizi gerektirir. Birincisi, taklit ve sahte yapıtların olası varlığı, sanatta bir ölçüt olarak özgünlüğün olumsallığını gündeme getirir. İkincisi, böylesi çalışmalar sanat yapıtlarının olanaklılığı konusunda bir şey dile getirir: Bazıları diğerlerinden farklı biçimlerde sahtedir ve bir kısmı da bütünüyle sahtedir; her ne kadar bunların kaynağına ilişkin diğer yanlışlıklar ortaya çıkabilse de. Son olarak, taklit ve sahte çalışmalar estetik deneyimle ilgili sorunlar oluşturur; kimin deneyimi? Ve özel bir estetik deneyim çeşidi, estetik kuramın temelini oluşturmalı mı? Özgünlüğün niçin önem taşıdığını sorduğumuzda, yalnızca özgünlüğü ve yaratıcılığı öne çıkarmayan daha eski kuramları ele almak durumunda kalmayız, ayrıca özgünlüğe yer vermeyen sanat türlerinin -buluntu sanat, yararlı nesneler, çevresel sanat ve doğal nesneler- olanaklılığını da tanımak durumunda oluruz. Sahteyi gerçeğinden ayırt etmenin öneminin, nesnenin görünüş biçiminden çok nesnenin tarihini onunla ilgili algımıza dahil etme gereksinimiyle daha fazla ilgisi olabilir.

Tüm bunlardan çıkan şudur; yaratıcılık ve özgünlük düşüncelerine estetiğin bir yönü olmaktan daha fazla önem yüklerken çok dikkatli olmalıyız. Sanatçı ve sanat yapıtını ilişkilendiren üretim süreci düşüncesinin kendisi, doğa ve kültür, algı ve anlayış arasındaki diyalektiği içeren karmaşık bir sürecin yalnızca bir parçasıdır. Sanat bu süreçte temelde yer alırken, sanatçılar sanat üretiminin temelinde bulunur. Yine de farklı örneklere baktığımızda, sürecin başka yönleri öncelik taşıyabilir. Resmi tamamlamak için sanatçının izleyiciyle ve izleyicinin sanat yapıtıyla olan ilişkisine de bakmalıyız.

Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri

Sanatçının Amacı

Amaç Belirleme

Sanatçıların bazı bildirimleri için bkz. Hersche. B. Chipp, der., *Theories of Modern Art,* University of California Press, Berkeley, 1968. Sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin betimlemeleri için bkz. Der. Elızabeth Gilmore Holt, *Literary Sources of Art History,* Princeton University Press, Princeton, 1947. Reynolds'ın Söylemler'i çeşitli baskılarıyla mevcuttur; Joshua Reynolds, *Discourses,* Penguin, Londra, 1992. Portre estetiği üzerine ek bilgi için bkz. Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait,* Oxford University Press, Oxford, 1986. 18. yüzyıl romanı konusunda yararlı bir giriş; J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century Fiction,* Norton, New York, 1990

İletişim: Sanatçının Amacını Bilmek

Ortaçağ katedrallerinin gelişimine ilgi duyanların bakabileceği kaynak; Otto von Simson, *The Gothic Cathedral,* Princeton University Press, Princeton, 1974. Filmin estetik tarihi için bkz. Rudolf Arnheim, *Film as Art,* University of California Press, Berkeley, 1957 ve Sergei Eisenstein, *Film Form,* Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977. Auteur kuram için bkz. Andre Bazin, *What is Cinema?,* University of California Press, Berkeley, 1967. Bu üç yapıttan seçmelerin yer aldığı yapıt; Der. Gerald Mast, Marshall Cohen ve Leo Braudy, *Film Theory and Criticism,* Oxford University Press, New York, 1992. Veronese davası için bkz. Paolo Veronese, "Trial Before the Holy Tribunal", der. Gilmore Holt, *Literary Sources of Art History.* Duchamp ile ilgili

daha fazla bilgi için bkz., Pierre Cabanne, *The Documents of Twentieth Century Art: Dialogues with Marcel Duchamp*, Viking, New York, 1958. Eleştiride yazarın amacı üzerine klasik makale; Monroe Beardsley ve William Wimsatt, "The Intentional Fallacy", der. William Wimsatt, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, Lexington, 1954. Yazarın amacı üzerine tartışmalar için bkz., Theodore Redpath, "Some Problems of Modern Aesthetics", der. C. A. Mace, *British Philosophy in Mid-Century*, Allen and Unwin, Londra, 1957, s. 361-75; E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1967; ve Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Wayne State University Press, Detroit, 1970.

Esin

Platon, *Ion* diyalogunda esine dayalı bir estetiğin ortaya çıkardığı bazı sorunları gündeme getirir. Aristoteles'in *Poetika*'sı tragedyanın nasıl yazılacağı üzerine bir el kitabı gibi düşünülebilir. Aziz Bonaventura'nın ortaçağda sanat ve zanaatların yerini tartıştığı çalışma, "Retracing the Arts to Theology", der. Dabney Townsend, *Classic Readings from the Western Tradition*, Jones and Bartlett, Boston, 1996.

Beceri

Bu konuda önemli bir çalışma; Randall R. Dipert, *Artifacts, Artworks, and Agency*, Temple University Press, Philadelphia, 1993.

Zanaattan Sanata

Paul Oskar Kristeller'in klasik çalışması, "The Modern System of the Arts", der. Peter Kivy, *Essays on the History*

of Aesthetics, University of Rochester Press, Rochester, 1992, bu çalışmanın yanı sıra, güzel sanatların doğuşuyla ilgili birçok sorunun ele alındığı yapıt; Der. Paul Mattick, *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993. Tarihte tinin somutlaşmasıyla ilgili olarak bkz., G. W. F. Hegel, *Philosophy of Mind*, Oxford University Press, Oxford, 1971, *The Philosophy of Fine Art*, G. Bell and Sons, Londra, 1920 ve *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford University Press, Oxford, 1975.

Esinde Sınırlılıklar

Shelley'in şairlerle ilgili savı için bkz., "Hierophants of an Unapprehended Inspiration", Percy Bysshe Shelley, "Defence of Poetry", *Criticism: The Major Texts* içinde, der. Walter Jackson Bate, Harcourt, Brace and World, New York, 1952, s. 429-35.

Yaratıcılık ve Özgünlük

Schopenhauer için bkz. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1883. Nietzsche için bkz. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, Doubleday, Dell, Garden City, NY, 1956 ve *The Will to Power*, Macmillan, New York, 1914.

Yaratıcılık

Buradaki geleneksel varlıkbilim ve evrenbilim betimlemesinin dayandığı çalışma; Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return*, Princeton University Press, Princeton, 1954. Ortaçağda ortaya çıkan şiire güvensizlik için bkz.

Russell Fraser, *The War Against Poetry*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

Algı ve Dil

Algının çevreyle ilişkilendirildiği yapıt; J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1986. Algının sanatı nasıl etkilediği konusunda bir yapıt; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, 1974. Ernst Cassirer'in sembol ve dille ilgili savlarını genişlettiği yapıtı; *The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale University Press, New Haven, 1953.

Yaratıcı Akıl ve Özgünlük

Bu konuda en güçlü savların yer aldığı yapıtlar; Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, ve Benedetto Croce, *Aesthetic*, Noonday Press, NewYork, 1968.

Sanatçı ve Sanat İlişkisinde Kopuş

Taklitler ve Sahteler

Bir müzenin taklit ve sahte yapıtlarla ilgili sorunlarının ele alındığı ve kendi koleksiyonundan taklit ve sahte çalışmaların yer aldığı the British Museum'un yayını bir yapıt; Der. Mark Jones, *Fake? The Art of Deception*, British Museum Publications, Londra, 1990. Sahtecilik üzerine bkz. Der. Denis Dutton, *The Forger's Art*, University of California Press, Berkeley, 1983

Özgünlük Niçin Önemlidir?

Sahtesi yapılabilen sanatla, yapılamayan sanat arasındaki farklılığın tartışıldığı yapıt; Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis, 1976.

Estetik Ölçütler Olarak Özgunlük ve Yaratıcılığa Modern Tepkiler

Arthur Danto, "The Pierre Menard Phenomenon", "Artworks and Real Things" içinde, *Theoria* 39, 1973, s. 1-17; bu örnek daha sonraları sayısız çalışmada kullanılmıştır. Çevresel sanat örneklerinin betimlendiği bir yapıt; Der. Alan Sonfist, *Art in the Land*, Dutton, New York, 1983. Çevresel estetik üzerine kapsamlı çalışmaları olan Allen Carlson, "Appreciation and the Natural Environment", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 3, s. 267-75. Çevrenin estetik içermelerine vurgunun yapıldığı çevresel sanata farklı bir yaklaşım için bkz. Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

IV

İzleyici ve Sanat Yapıtı



İzleyici Tutumları

Bir kişinin herhangi bir biçimde estetik bir nesneyle karşılaştığını varsayalım. Bu bir sanat yapıtıysa, sanatçısı bellidir ya da değildir. Şayet doğal bir nesne ya da sanatçının varlığının sorunlu olduğu sanat türlerinden biriyse, bu durumda hiçbir sanatçı söz konusu olmayabilir. Yine de hâlâ önemli bir ilişki bulunabilir. Estetik nesne bununla karşılaşan kişiyle nasıl ilişkilenir? Kimi olası ilişkilerin estetik türden olmadığı açıktır. Nesneyi, beni zengin ya da ünlü yapacağı için arzulayabilirim ya da nesne bir aile yadigârı olabilir. Olasılıklar sonsuzdur. Modern estetiğin temel sorunlarından biri, özel ya da alışılmışın dışında bir estetik ilişkinin, estetik bir nesneyi, özellikle bir sanat yapıtını algılayan kişiyle nesnenin kendisi arasında var olup olamayacağıyla ilgilidir.

Amaçsallık

Estetik bir nesne, bir izleyiciye sunulduğunda amaçsallık taşıyan bir nesnedir.[1] Bir nesnenin kendisine gönderim yapılabilen herhangi bir şey olduğunu görmüş bulunuyoruz. Bunun dokunulabilen ya da bir taş parçası gibi atılabilen fiziksel bir nesne olması gerekmez. Amaçsal bir nesne, değerlendirilen ya da bir kişinin bilincinde olduğu bir şeye gönderme yapar. Düşüncedeki nesnelere amaçsal nesneler deriz, çünkü bunlar bilinçli bir edimin ya da bunları algılayan kişinin amacının nesneleridir. Buradaki 'amaç', daha önce sözünü ettiğimiz yaratıcının amacından çok algılama edimiyle ilgilidir. Algılanabilen tüm nesneler ya da düşünce, biri için amaçsal nesneler olabilir, ancak bazı nesnelerin amaçsal konumu daha önemlidir. Kaya ve ağaç gibi doğal nesneler kendi başlarına vardır. Birisi tarafından yapılmış olsalar da genelde fiziksel nesneler böyledir. Biçim ve yapıları nedeniyle bunlar ne ise odur. Birinin bunları algılaması bunları değiştirmez. Bir başkasının bunların farkında olup olmaması bu nesnelerle ilgili anlayışımızda bir farklılık yaratmaz. Sözcükler ve düşünceler gibi diğer nesneler, dili bilen ya da düşünceyi düşünen biriyle ilişkili olmadıkça eksiktir. Farklılık, algılayanın amaçsal durumundan bağımsız olarak betimlenebilen nesnelerle, betimlenmeleri bunların bilincinde olan birini gerektiren nesneler arasındadır. İkincisi için amaçsal bir nesne olmak, var olmanın temel bir yoludur. Amaçsallık nesnelerin betimlen-

1 'Amaçsal nesne' terimi üçüncü bölümde tartıştığımız amacın anlamıyla yalnızca dolaylı olarak ilişkilidir. Orada sanatçının amacı ve bunun estetik bir nesne üretimiyle nasıl bir ilişkisi olduğuyla ilgiliydik, oysa burada sözü edilen 'amaç' zihinsel bir durum ya da zihinsel bir durumun içinde yer aldığı bağlamdır. Bu çerçevede 'amaç' düşüncenin bir düşünce nesnesine yönelimine gönderme yapar. Her ikisi de bir düşüneni ve düşünülen bir şeyi varsayar. Burada sözü edilen 'amaçsallık' psikolojik durumun kendisine değil, bir düşünce içeriğine gönderme yapıyor.

melerinin temel bir parçasıdır. Etrüsk dili gibi artık hiç kimsenin anlamadığı bir dil eksiktir (Etrüsk dili Romalılardan ve İtalyanların Latincesinden önce İtalya'nın diliydi. Etrüsk dilinin grameri konusunda bilgimiz olmasına karşın şimdi bunun anlamını çevirebilmek olanaksızdır). Sözcükler ve tümceler hâlâ mevcuttur, ama anlamları yitip gitmiştir. Estetik nesneler bu türden amaçsal nesnelerdir. Resim ve şelale gibi somut ve farklı nesneler ancak biri tarafından fark edilirlerse estetik olurken, muzik yapıtları gibi bazı estetik nesneler manyetik bir diske kaydedildiğinde ikincil bir fiziksel varoluş kazanır; bu nedenle estetik nesneler temelde amaçsal nesnelerdir.

Estetik nesnelerin amaçsal konumu, bizi önemli ölçüde ilgilendiren sanat yapıtlarında açıkça görülebilir. Bir sanat yapıtıyla izleyicisi arasında en azından potansiyel olarak bir ilişki olmalıdır. Sanat yapıtları uygun bir biçimde birine sunulmak durumunda olan çalışmalardır. Aşırı bir örnek olarak, herhangi birinin görmesi amacıyla yapılmadığı anlaşılan mağara resimleri ve mezar süslemelerinden haberdarız. Bu aşırı örnekler bile bir izleyiciyi varsayar. Büyü, batıl inanç ve dinde kullanmak üzere üretilmiş sanat yapıtları bazı tanrıları, ruhları ya da güçleri hoşnut etmek, onlara yakarmak ya da onlardan af dilemek için yapılmıştır. Bu nedenle, geleneksel anlamda bir izleyiciden söz edilemese de ortaya konan yapıt soyutlanmış bir nesne değil, görülmek için kendini sunan bir nesnedir. Estetik nesnelerin temelde amaçsal nesneler olduğu söylenirken demek istenilen budur. Bunlar birisi için nesne olduğu kadar (kuşkusuz bunları yapan kişi de dahil) aynı zamanda kayalar ya da bitkiler gibi, birisi tarafından bağımsız olarak dikkate alınmadıkça varlığı kendinde fiziksel nesnelerdir.

Bir diğer aşırılık, bazı sanat yapıtlarının temelde gösteri olmalarıdır. İzleyicinin gösteriyi yapanla (ki burada gösteriyi yapan da izleyicidir) olan ilişkisi yansımalı ya da

düşsel bile olsa, bir izleyenin varlığı ortaya konan yapıtın bir parçasıdır. Müzik ve dans gibi sanat dalları gösteriye dayanır. Yazılı bir metin olsa da olmasa da yapıt yalnızca gösteri sırasında gerçekleştirilir. Genellikle gösteri, metnin söylediğinden daha fazlasını içerir. Ses ve hız bileşimi müzisyenin yorumunu gerektirir ve müziğin enstrümanlarının özellikleri gösteriyi büyük ölçüde etkiler. Bir dansın görsel temsilinin ve yapılmasının kaydedilmesi o kadar da önemli değildir. Doğaçlama çalışmalar ve son zamanlarda bazı *avant-garde* gösteri sanatları, sanat yapıtını bütünüyle gösteride oluşturur. Ortaya konan yapıt yalnızca bir kez gerçekleştirilir ve herhangi bir biçimde kayda alınır ya da alınmaz bile.

Sanat yapıtlarından doğal nesnelere geçtiğimizde bunların estetik nesneler olabilmesi için benzer bir amaçsallığa gereksinim duyduklarını görürüz. Hiç kimsenin görmediği bir manzaranın potansiyel olarak estetik nitelikleri olabilir, ancak manzara, yalnızca buna bakan biri olduğunda estetik bir nesne olur. Daha önce ele almış olduğumuz gibi, eğer doğal nesnelere sanat yapıtlarından öğrendiğimiz biçimlerle bakarsak, bakan kişinin nesneyle olan ilişkisi daha da önemli olur. Natürmort bir resim tarzına yol açabileceğinden bir meyve düzenlemesine birisi estetik açıdan yaklaşırsa, bu durumda bu bakış açısını ilişkiye sokmak için gözleyenin varlığına gereksinim duyulduğu açıktır. Estetik, insanların nesnelere tepki verme biçimiyle ilgilidir. Bu yüzden herhangi bir şeyin estetik olabilmesi bir tepkinin olmasını gerektirir. En bilimsel estetik kuramlar bile, mümkün olduğunca gözleyeni dışta tutmaya çalışan doğa bilimlerinden çok insan bilimlerine daha yakındır.

Katılımcı Estetik

Klasik estetik kuramlarda sanat, olanaksız bir ilişkiyi ola-

naklı kıldığı için ve de bir ilişkinin güçlendirilmesine yardımcı olduğundan önemli görülürdü. Sanat, tanrılar ve insanlar ya da bireyler ve kabile, halk, ulus gibi topluluklar arasındaki ilişkiyi gerçekleştirir. Sanata katılarak insan kendinden daha geniş bir şeyin kaynağıyla bağlantıya girer. Dans, tiyatro, sözlü şiir ve hatta film gibi birçok sanat dalı topluma yöneliktir. Normalde kişinin katıldığı şey türler değildir. Kişi bir izleyici kitlesinin parçasıdır ve izleyici yalnızca gösterinin kendisinden değil, aynı zamanda gösterideki diğer insanların varlığından da etkilenir. Konserlerin ve sinema salonlarının, CD ve videodan çok farklı bir deneyim sağlamasının bir nedeni de budur. Genellikle klasik estetikte bu ilişki önem taşıyordu. Özel zevk, estetik katılımın daha aşağı, ikincil bir biçimiydi. Sanatın toplumsal deneyimi olmadan dansın, ritüellerin, müziğin ve oyunun sağladığı birlik ve katılım başarılamazdı. Bazen bu, dinsel bir biçim de alıyordu, ancak ayrıca sıvıl bütünleşmeye ya da bir grup kimliğine de yol açabilmekteydi.

İkinci bir katılım tarzı daha az ama hâlâ çok önemli bir ilişki turunu gündeme getirir. Bir katedrale girildiğinde sanat yapıtının çoğunlukla dinsel uygulama ve törenlerin doğrudan gerçekleştirdiği şeyi güçlendirecek biçimde tasarlandığı görülür. Heykeller, resimler, vitraylar ve mimarinin kendisi ritüel ve uygulamanın yaptığına destek verir ve öğreticidir. Benzer biçimde anıtsal sanat, tarihsel resim ve ağıt, kitabe, nutuk gibi birçok şiir türü, devletin ya da saygın bireyin neleri gerçekleştirdiğini anımsatır. Trajan kemeri ya da Washington anıtı gibi bir zafer anıtını düşünün. Bu yapıtlara bakmak bir Romalı ya da Amerikalı olmanın ne demek olduğunu anımsatır. Bir resim yalnızca bir olayın önemini dile getirerek değil, aynı zamanda olayın bir parçası olarak resmi yaptıran kişiyi de göstererek benzer bir işlev yapabilir. Ortaçağ ve Rönesans'takı dinsel resimlerde bunları yaptıran kişinin ve ailesinin azizlerle

birlikte görünmesi yaygındı.

Klasik modelde katılım, ben'in yapıt deneyiminde erimesini içeriyordu. Ayrıca dinsel bir korku uyandıran doğal güzelliği de içererek doğadaki bir şeye benzer biçimde ait olma duygusu oluşturuyordu. Estetik bir kuram olarak bu yaklaşım, temelde öğreticidir. Bunun anlamı, estetik ilişkinin öğretici görülmesi ve sanata yaklaşımın uygun yolunun bir tür içsel bilgi olduğudur. Böyle bir estetik öğretimin yararı, çok fazla mantıksal ve entelektüel olmamasıdır. Doğrudan deneyimlenebilir. Böylece akıl ve mantıkla anlaşılması çok güç ya da olanaksız olan nesnelerin bilgisi olanaklı olmaktadır. Teslis (üçleme) gibi Hıristiyan dogmaları tanrının hem bir hem de üç olmasını gerektirir. Yeniden doğum İsa'nın hem tanrı hem de insan olduğuna ilişkin bir inançtır. Bu dogmalar mantığa karşı koyuyor görünse de cennette mutlu Dante görüntüsüyle örneklendirilecek doğrudan deneyim ya da içgörüyle öğretilebilir. Buddhizm, Hinduizm ve belki de diğer dinlerden benzer örnekler verilebilir. Laik örnekler, şeref, adalet gibi ahlaksal ilke ve kavramları içeriyordu. 18. yüzyıl yeni-klasik estetiğinin öğreticiliği, sanatın hoşnut ederek öğretmesi gerektiği düşüncesiyle özetlenirdi. İzleyicinin sanat yapıtıyla ilişkisi temelde önemli bir şeye katılma biçimindeydi, ancak ayrıca bu, zevk de veriyor ve dolayısıyla gerçekleştirilmesi daha kolay oluyordu. Doğa da böyle deneyimlenebilirdi, ama bu daha fazla bir imgelemi gerekli kılmaktaydı.

Buna, izleyici-yapıt ilişkisinin toplumsal ya da katılımcı estetiği diyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında salt kişisel bakış ya da okuma, ya tehlikeli ya da baştan çıkarıcıydı, çünkü toplumcu unsurdan yoksundu. İlginçtir, kişisel okuma örneğin 18. yüzyılda birçok çevrede kuşkuyla karşılanırdı, çünkü insanları işlerinden alıkoyuyordu; bir tür aylaklıktı ve yetkenin yorumunu içermiyordu. Yalnızca ailenin büyüğü ya da mahalle papazı izleyicilere yararlı olacak şeyleri

ve anlayabilecekleri şeyleri yüksek sesle okuyabilirdi. Yalnız bir okuyucu, kolayca kötü şeyler seçebilir ya da okuduğunu yanlış anlayabilirdi. Bu, kitapların yalnız okunmadığı, resimlere yalnız bakılmadığı anlamına gelmez. İlişkiye girilen nesnede estetik olarak kavranılan şeyin, daha büyük bir şeyle bir ilişkiyi dile getirdiği anlamına gelir. Amaç, kişisel zevkten çok paylaşılan bir zevkti; yalnızca tek bir bireyde kendini göstermiş olsa da.

Katılımcı bir estetik kuram, izleyici-yapıt ilişkisinin bazı önemli unsurlarını yakalar. Genellikle yapıtta 'kaybolduğumuzu' ya da 'eridiğimizi' söyleriz. Onun dünyasına gireriz. Sanat yapıtlarını önemli görmemizin bir nedeni de ilişkiler yaratma yetisi taşımalarıdır. Sanat yapıtlarına yönelik sansür ya da sanattan propaganda için yararlanma çabaları gibi olumsuz tepkiler, sanata katılımın ne ölçüde başarılı olabileceğini de gösterir. Sanatın izleyicisi üzerinde gerçek etkileri olmasa, sanatı yasaklamanın anlamı kalmazdı. Aslında, sanata ilişkin yaygın, sesli tepkiler arasında akılla denetlenemez oluşu ve dinle yarışması gelir. Sanata katılım çok güçlü, coşkusal ve çılgınca olabilir. Sanattan salt etkili olduğu için kuşku duyuluyordu

Yine de estetik bir kuram olarak katılımcı estetik, metafizik varsayımları da kabul etmemizi ister. Toplumsal anlam ve deneyimi psikolojik olmaktan çok tözsel açıdan yorumlar. Bir şeye katılmaktayız ve bu şey yalnızca katılımımızın olanaklı kıldığı biçimde bilinir. Böyle bir estetik, kısırdöngüye düşer. Sanatla ilişkimiz neyi başarır? Tanrılarla, devletle, ulusla, halkla, başka şeyle bütünleşme. Bu başka şeyin ne olduğunu nasıl biliyoruz? Sanat yoluyla buna katılarak. Böyle bir deneyimi yaşayan, inanan birisi için, böyle bir yanıt yeterli olabilir. İlişkiyi anlama arayışındaki bir filozof için, bu ilişki bağımsız olarak bilinemeyen gizemli bir şeye gönderme yapılarak açıklanıyor görünmelidir Eğer katılım metafiziği bir sorunsa, buna eşlik

eden estetik kuram da sorunludur. Modern felsefe, kuramın metafizik varsayımlarına karşı kuşkucu bir tutum içindedir.

Estetik Özerklik

Modern estetik klasik modelle ilişkisini koparmıştır. Başkalık metafiziğini benimseme ve katılımcı estetiğe karşılık gelme yerine, bireyin sanat yapıtıyla özel bir estetik ilişkiyi paylaşıp paylaşmadığını sorar. Bu türden bir dönüşümün temel nedenleri karmaşıktır, ancak Rönesans ile başlayıp bugün de gelişimini sürdüren bilimde, siyasal ve toplumsal yapılarda, din ve felsefede giderek artan ölçüde bireysel deneyime duyulan güvenle yakın ilişkisi vardır. Bilimsel olmak için denemelerin yinelenebilir olması gerekir. Herhangi bir gözlemcinin deneyimleyip deneyimleyememesi ve bir başkasından bağımsız olarak olanı doğrulayıp doğrulayamaması karar vermede temel etken olur. Herhangi bir bireysel gözlemcinin kendisinin görebilmiş olması, en azından ideal anlamda doğrulama için yeterlidir. İnananlarca denenebilir olmayan hiçbir kuram bilimsel olamaz. Siyasal kurama göre çağdaş ulus-devlet, karşılıklı çıkarların bir araya getirdiği bireylerin gönüllü bir birliğiydi. Demokrasi, klasik anlamda halkın kolektif iradesi olmaktan çok tek bir kişi, bir oy anlamına gelmekteydi. Dinde de giderek bireysel dindarlık önem kazanıyordu. Ve felsefe, bilginin temeli olarak bireysel akıllardaki bireysel oluşumlar olan düşüncelere dayanıyordu. Böyle bir ortamda estetik de bireysel türlere yöneldi.

Estetik bir tutum kuramı giderek gelişim gosterdi. Buradaki temel düşünce, bir izleyicinin bir sanat yapıtına ya da bazı kuramlarda olduğu gibi herhangi bir nesneye yaklaşım biçiminin algısal bir tutumla denetlendiğidir. Nesneye yaklaşım biçimine göre kişinin görmesi ve duyması da

farklılaşır. En basit düzeyde bunun anlamı, eğer kişi kızgın ya da meşgulse bu tutumların onun algısını değiştireceğidir. Bu çok açık görünüyor. Yine de algı üzerindeki etki daha da derine gidebilir. Belirli görme tarzlarına göre görürüz: Örneğin uzam ve zaman kategorileri ve göreceğimiz şeyle ilgili nedensel beklentiler. Havada uçan bir nesne gördüğümde, uzamsal-zamansal konumum, bunu görsel açıdan tanımama olanak verir ve nedensel beklentilerim de büyülü ya da tinsel bir görünümden çok, doğal bir uçan nesne görmemi sağlar. Düşsel bir hayaletten başka herhangi bir şey de böyle bir nesneyi görmemi sağlayan algısal kategorilerimi bozabilir. Bu nedenle çağdaş felsefe, algının yansız olmadığını fakat çoğu birikmiş deneyimle edinilmiş zihinsel tutumlarla denetlendiğini benimser. Belki de genetik olarak algısal bir donanımla dünyaya geliriz; nesneleri birbirinden ayırabilme ya da olumlu/düşmanca ifadelere tepki verme yetisi, besin ya da cinselliğe eğilim gibi. Ancak algısal tutumlarımız büyük ölçüde dünyayla ilişki içinde öğrenilmelidir. Aynı dünyayla karşılaşmamız ve aynı türün insanları olmamız nedeniyle bu karşılaşmanın tüm insanlar için benzer olduğu varsayılabilir. Ama bazı algısal tutumlarımız kültürel açıdan da belirlenir. Bu karışım tartışmalı bir sorundur.

Çıkış noktasını ortaya koyduktan sonra, estetik tutumlar dizisi ya da özel bir görme biçimi varsaymak güç olmaz. Bu durumda sorun bunların nasıl betimleneceği ve mümkünse uygun bir zamanda bu tutumları üretmenin ya da bunlara ulaşma yollarının nasıl bulunacağı olur. Kullandığımız çoğu önemli estetik terim, temelde estetik bir tutumu betimleme çabasıdır ya da estetik bir tutum içeren algıya girme biçimleridir.

Çağdaş estetiğin temel bir öncülü, izleyicinin bir sanat yapıtıyla ilişkisinin çıkara dayanmaması gerektiğidir. Çıkarsızlık birçok anlam taşıyor. Can sıkıntısı ya da ilgi-

sizlik değildir sözü edilen. Böyle bir şey sanatla ya da genelde estetik nesnelerle olan ilişkimizi açıklamaktan uzaktır. Görmüş olduğumuz gibi, böyle nesneler özellikle bizi içine çeken nesnelerdir Dolayısıyla estetik ilişkinin bir açıklaması olarak çıkarsızlık, katılımcı estetiğin yerini alacaksa, bunun değişik bir açıklamasını yapmalıdır. O halde başlangıçta çıkarsızlık izleyiciyi ideal bir izleyici olarak görüyor. Çıkarsız bir izleyici, özel ilişkiler nedeniyle yapıta çok fazla yakın değildir. Yapıt bir akrabaya aitse bir tarafa konulmalıdır İdeal bir izleyicinin böyle özel bir ilişkisi yoktur. Aynı biçimde izleyici yapıtı, yapıtın kendi terimlerine göre benimsemeye hazır olmalıdır. Her yapıtın bir komedya olmasını istiyorsa, tragedyayı uygun bir biçimde ele alamayacaktır. Bu anlamda çıkarsızlık bir yandan bireysel deneyimin önemini sürdürürken, öte yandan bireyin bir yapıta yaklaşabilmesini etkileyebilecek kişisel etmenlerin çoğunu bir tarafa bırakır. Aslında, katılımcı estetiği metafizik açıdan kuşkulu kılan, ben'i devre dışı bırakmaması ve tek tek izleyiciyi ideal bir üye kılmanın bir yolu olmasıdır. Böyle bir birey, ilgili bir taraf değil. çıkarsız bir izleyicidir. Tıpkı en iyi jüri üyesinin ele alınan bir davayla kişisel bir bağlantısının olmaması gerektiği gibi, en iyi izleyicinin de değerlendirilecek yapıtla kişisel bir ilgisinin olmaması gerekir.

Çıkarsızlık konusunda daha ayrıntılı ve derinlikli kuramsal bir yorum, bu ilk kuramdan geliştirilmiştir. Çıkar, iki yoldan çözümlenebilir. Birincisi kuramsaldır. Bir bilim insanı bir olayı bir kuramla açıklamada başarılı olursa, bu kuram bu türden özel bir deneyimi anlamada kavramsal bir çerçevenın oluşmasına yardımcı olur. Galileo düşen bir nesne gözlemledi. Bu düşüşü yer çekimiyle, mesafeyle ve düşme süresiyle açıkladı. Bu özel deneyim daha genel bir kuramla kavramsallaştırıldı. Böyle bir şey olduğunda, gözlemlenen özel olay daha genel olayın bir örneği gibi anlaşı-

lır. Önemli olan bunun bireyselliği değil, genelliğidir. Bir çakıltaşının Pisa Kulesi'nden düşüşü, düşen bir nesneye örnektir. Bu tür bir ilgi, geneli tikele indirger ve kuramsal bir ilgi biçimi olarak karakterize edilebilir. Bilim, tikelliğe bakmaz ama görüngünün potansiyel kuramsal yönüyle ilgilenir.

İkinci çıkar türü pratik olandır. Herhangi bir nedenle bir kitap okurum. Bundan bir şey öğrenmeyi, öğrendiğimi kullanabilmeyi ya da okumamdan bir yarar sağlamayı beklerim. Genellikle bir şey yaptığımızda ya da gözlediğimizde bir yarar söz konusudur. Basit bir bakma edimi bile, herhangi bir nedenle bakmayı gerektirir ve bu neden çoğunlukla pratiktir. Gittiğim yol üzerinde bir şeye çarpmak istemem. Bir şeyle olan ilişkimizde ne zaman bir yarar, kullanım ya da çıkar söz konusu olursa, bu ilişkinin olmasının bizim yararımıza olduğunu söyleyebiliriz. Bu türden çıkar bir amaca ulaşmaya yöneliktir ve genelde amaç, araçlardan bağımsız olarak bilinebilir.

Bu çeşit çıkarlar daha ince ayrımlara yol açabilir. Nesnenin varlığı bunlar için sorundur. Kuramsal çıkar, yanılsamaya, imgeleme ya da yanlış kimliğe dayalı olamaz. Gerçek görüngüyle kendini göstermeyen arasında ayrım yapmayan bilim insanları doğru bir biçimde kavramsallaştırmada başarısız olacaklardır. Pratik çıkar, var olmayan nesnelere de dayandırılamaz. Açlığımı, düşsel bir ekmekle gideremem. Düşünme, ahlaksal konularda böyle çalışmaz. En temel pratik çıkarlardan biri zevktir. Bazı ahlaksal kuramlara göre zevk biricik içsel değerdir. Bu yüzden pratik çıkarım yalnızca bir şeyden hoşlanmak olabilir. Ancak hoşlandığım şeyin orada bulunması gerekir. Bu ise daha ileri bir ayrımın yolunu açar. Zevkim bir arzumun doyumuna dayalıysa bunu gerçek bir nesne yapacaktır. Zevk, arzunun doyumundan gelir. Ama farklı bir zevk salt nesnenin kendini algılama ya da onun üzerinde düşünmeyle

ilgilidir. Bu türden zevke bazen keyif denir ve nesneye sahip olmaya, hatta nesnenin var olmasına bağlı olmadığı söylenir. İmgelemim yeterince canlı oldukça bir müzik parçasını ya da bir resmi yalnızca düşlemem sorun oluşturmaz. Bu durumda da bunlardan keyif alabilirim. Bir deneyimin verdiği doğrudan zevkin ötesinde, bir arzunun varlığı ve onun gerçekleştirilmesi söz konusu değilse, buna estetikte çıkarsızlık denir.

Böylece çıkarsızlık görüngüsel bir şey olur; doğrudan görüngüyle sınırlıdır. Çıkara dayalı deneyim doğrudan görüngüyle sunulandan daha fazlasını içerir. İzleyicinin nesneyle olan hem kuramsal hem de pratik ilişkileri doğrudan deneyimden fazlasını gerektirir. Bu ilişkiler mevcut bir kuramsal çerçeveyi ve gerçekleştirilmeyi gerektiren arzu ya da amaçları içerir. Bunun tersine, çıkara dayalı olmayan deneyim kendi doğrudanlığıyla sınırlıdır. Karmaşık olmadığı anlamına gelmez ve basit bir nitelik sorunu olması gerekmez. Bir resim gördüğümde, bir müzik parçası duyduğumda ya da bir roman okuduğumda, içinden geçtiğim deneyim birbirine bağlı birçok karmaşık düşünceyi içerir. Bunların salt görüngüler olduğunu söylemek, armoniden, sözlü dilden ya da perspektiften söz etmeden salt deneyime yoğunlaştığımı söylemek anlamına gelir. Resimle ilgili bilgilerim nedeniyle perspektifi görmüş olabilirim, ancak görme anında kuramsal bilgime gönderme yapıyor değilim, yalnızca o anda yaşadığıma bağlıyım Çıkarsız olduğum bu anlamda söylenebilir.

Çağdaş estetik, çıkarsız deneyimin gerçek anlamda estetik deneyim olduğunu ileri sürer. Estetik bir gözlemci olarak, estetik deneyimimle bağlantılı kuramsal ve pratik anlamda bu deneyimden yararlanacağım söylenebilir. Böyle yaptığımda artık saf bir estetik deneyim söz konusu değildir. Estetik deneyim kavramsallığı önceler ve böylece kurama ya da pratik düşüncelere gereksinim duymaz. Çı-

karsızlık bazen bir şeyi kendisi için, başka bir amaç taşımadan deneyimlemek olarak nitelendirilir. Daha sonra bir amacın gündeme gelebileceğini yadsımaz. Estetik deneyimi, bizim için olası en saf ve boylece tüm diğerlerini mantıksal olarak önceleyen bir deneyim biçimi kılmaz.

Çıkarsızlık algıyla ve nesneleri nasıl bildiğimiz ve bunlar uzerinde nasıl eylediğimizle ilgili birçok yükümlülükle bizi bağlar. Bu nedenle estetik bir kuramın parçası olarak estetiği bilgi kuramıyla bağlantıya sokar. Deneyim içinde ve deneyim çeşitleri arasında ayrımlar yapabileceğimizi varsayar. Durum böyle olmayabilir.

Çıkarsızlığın bir diğer sonucu farklı bir yönelime yol açmasıdır. İdeal bir izleyici çıkarsız bir izleyiciyse ve çıkarsızlık da yararlanacağımız pratik ve kuramsal varsayımlardan bağımsız, kuramsallığı önceleyen özel bir ilişki ise, böyle bir izleyici türünün nasıl var olacağı sorulabilir. İdeal bir çıkarsızlık yerinde ve iyidir, ancak hiçbirimiz böyle bir durumda olmadık. Böylece çıkarsızlık bizi doğal olarak uygulamada kişinin ulaşabileceği en yakın tutumu ele almaya götürüyor. Kuramsal bir çıkarsızlık doğal uzantısını, estetik nesnelerle ilişkisinde çıkarsızlık tutumunu kişinin nasıl varsayabileceğini açıklayan bir kuramda buluyor. Bunun karşıtı olarak, estetik bir tutum olanaklıysa, estetik nesnelerle salt kendileri için çıkarsız bir ilişkinin kuramsal ilkeleri daha anlamlı olur.

Estetik bir tutumu niteleyen birçok yol ileri sürülmüştür. En önemlisi ise 20. yüzyılın başlarında Edward Bullough'un psikolojik incelemelerinin bir sonucu olarak öne sürülendir. Çıkarsızlığa yaklaşım gösteren psikolojik durum ya da tutumla ilgili temel bir eğretileme olarak Bullough 'psikolojik mesafe'yi önerdi. Bilgi kuramından psikolojiye dönüşümün önemini belirtmek gerekir. Çıkarsızlık, aslında deneyim yoluyla nesneleri nasıl bildiğimizle ilgilidir. Çoğu deneyimimiz ya kuramsal kavramlarımızla ya da

pratik ilgilerimizle biçimlenirken, bir deneyimin temelde mantıksal olarak bu ilgilerden önce geldiğini öne sürer. Bu çıkarsız deneyim kendi içinde ele alındığında bize verilen, estetik nesne ve estetik deneyimdir. Çıkara dayanmayan deneyim, normalde daha karmaşık yaşam ilişkilerimizde içerilir, burada yapılan yalnızca çözümlemedir. Bu tür deneyime tiyatroda, müzelerde ya da konser salonlarında gerçekleştirilen özel etkinlikler bağlamında yaklaşıyoruz.

Psikolojik mesafe eğretilemesiyle nitelenen estetik tutum çeşidi temelde psikolojiktir. Bu, bazen içinde bulunduğumuz sanat yapıtlarının ve bazı doğal nesnelerin bizde oluşturduğu psikolojik durumu betimler. Böylece, uygun bir hazırlık ve eğitimle gönüllü olarak böyle bir tutumun içine girebiliriz. Bunun betimlenmesi, çıkarsızlığın temelini oluşturan kavram ve kategorileri benimsemeye değil, izleyenlerin, yaşamları içinde bulabilecekleri gözlem durumlarına bağlıdır. Estetik bir tutumun doğrulanması, bunu varsayabilmeye ve psikolojik deneyimi olan diğer gözlemcilerin açıklamalarına uygunluk gösterip göstermediğine dayanmalıdır

Mesafeli bir tutum ya da daha yaygın anlamda mesafeli bir deneyim, ideal modelini sanatsal deneyimlerden çok, belirli doğal durumlarda bulur. Ünlü örneğinde Bullough bunu denizdeki sis deneyimiyle karşılaştırır. Sise yönelik pratik çıkara dayalı tutum, gemiye verebileceği zararın, nemin ve görüş yokluğunun getireceği tehlikenin farkına varmanın bir sonucudur. Deneyim kendi içinde hoş da olabilir. Kişinin duyuları keskinleşir, sis normal görüşü örter ve ürkütücü, sessiz bir dünya ortaya çıkar. Bullough'a göre bu durumda kişi normal tepkilerini veremez ve sisle özel bir ilişki kurulur; bu deneyim sonuçta normal dünyadakinden farklıdır. Böyle farklı bir deneyimin gemi kaptanı ya da soğuk algınlığı geçiren bir yolcu için uygun olmayacağı açıktır. Ama Bullough'un kuramına göre estetik deneyimin

üretilmesinde hem sanata hem de doğaya tam anlamıyla doğru bir yaklaşımdır.

O halde 'mesafe' bir deneyim çeşidiyle ilgili bir eğretilemedir. Fiziksel ya da tarihsel bir uzaklığa gönderme yapmaz. Eğretilemenin bizim için olası bir deneyim türünün çeşitli yönlerini içermesi beklenir. Çıkarsızlığın gerekliliklerine uygunluk gösterir. Denizdeki sisin ne pratik sonuçlarıyla ne de kuramsal nedenleriyle ilgilenir. Ancak en azından diğer yaklaşımlar çok fazla zorlayıcı değilse gönüllü olarak benimsenebilecek bir tutumdur. Keyifli bir deneyime de yol açar. Bir yandan deneyim yoğunluğunu ve kişinin kendi farkındalığını yükseltir, öte yandan kişiyi kendi farkındalığını yitirecek ölçüde kimliğinden uzaklaştırır ve ışın içine daha fazla girmesini sağlar. Tüm bunlar bireysel psikolojik durumların özelliği olarak kabul edilir. Böylece psikolojik mesafe bireysel deneyimin bir betimi olur; Bullough'un kuramına göre bu türden deneyim estetik bir deneyimdir.

Psikolojik mesafe düşüncesini izleyici ve estetik nesne arasındaki ilişkiye uygulamak için, eğretilemenin yeniden genişletilmesi gerekir. Denizde sis, kasırga ya da kayalara çarpan dalgalar gibi bazı durumlar doğal olarak mesafeli bir deneyim veriyor görünür. Bu tür durumların deneyim için gerekli, bütünüyle mesafeli duruma girmeyi özellikle kolaylaştırdığı düşünülebilir. Bu deneyim estetikse, bazı sanat yapıtları ve belki de bazı başka doğal durumlar da estetik deneyim için gerekli mesafeyi üretmede özellikle yardımcı olabilir. Eğretilemenin genişletilmesiyle bu nesne ya da durumlar da bir uzaklığa yerleştirilir. Eğretileme yalnızca bireysel psikolojik deneyime değil, aynı zamanda bu deneyimi üreten nesnelere de uygulanır. İlke olarak, uzaklığın üstesinden gelmek bir şeye yönelik algısal bir tutumu benimseme sorunu olduğundan, her şey bir uzaklığa yerleştirilebilir. Yine de birçok durumda bu, güç ya da hemen

hemen olanaksızdır (ve hatta arzu da edilmez). Sanat yapıtları uygun mesafeye ulaşmayı güçleştirdiği zaman bunların çok-mesafeli ya da az-mesafeli olduğu söylenir. Mesafe, kendini vermenin ve çıkarsızlığın bir bileşimi ise, çok-mesafe kendini yeterince vermemeyle ilgili bir durumdur; az-mesafe de kendini vermenin ön planda olduğu ve mesafe için gerekli aranın yittiği durumdur.

Her iki duruma örnek olarak 18. yuzyıl romancısı Henry Fielding'in *Tom Jones*'undan[2] komik bir olay gösterilebilir. Tom ve Partridge o zamanın en ünlü oyuncusu David Garrick'in bir *Hamlet* gösterisine katılır. Hayalet ortaya çıktığı zaman Partridge kendini olaya öylesine kaptırır ki çok korkar ve hayaletin gerçek olduğunu sanır. Bir oyunu estetik olarak izlemek için gerekli mesafeyi yitirmiştir. Ama Tom da oyundan çok Partridge'in tepkilerinden daha fazla zevk almıştır. O da oyunu estetik olarak izlememiş, çünkü dikkatini izleyicideki tepkilere yoğunlaştırmıştır. Oyunla ilgili deneyim için kendini yeterince oyuna vermemiştir.

Hamlet büyük bir oyundur ve bu oyunu Tom ve Partridge'in yaptığı gibi uygun olmayan yollardan çok, 'kendisi için' deneyimlemek görece daha kolaydır. Başka nesneleri, hatta başka sanat yapıtlarını etkili bir biçimde deneyimlemek daha güçtür. Tek renk bir resme birçok insan ilgisiz kalabilir. Özel kanlı efektleriyle korku filmlerini mide bulandırıcı bulmamak güçtür. O halde genişletilmiş mesafe eğretilemesi bu çalışmalara uygulanabilir. Tek renkli resmin çok-mesafeli olduğu söylenir. İstismar eden bir film az-mesafelidir. Nesnelere uygulandığında az-mesafe, uzaklığı artıran ya da kendine çeken nesnelerdeki özelliktir. Yine de terimin genişletilmesi deneyime doğrudan uygulanmasıyla karıştırılmamalıdır. Derin duyarlılığı olan birisi tek

2 Bu parça kitabın sonundaki eklerde yer almaktadır.

renkli bir resmi estetik açıdan deneyimleyebilir; midesi güçlü ve filmin inceliklerinin ayırdında olan bir başkası da *The Texas Chainsaw Massacre* filminden estetik zevk alabilir. Dolayısıyla mesafeli bir tutum kuramı varlığını sürdürür.

Estetik ya da psikolojik mesafe kuramları ve bunlarla ilgili çeşitlemeler, deneyimi, aşağı yukarı etkili olduğu durumlar ve bunu üreten nesne türleri açısından betimlemeye çalışır. Estetik deneyimi betimleyen bir başka yaklaşım, algının kendisiyle işe başlar. Çağdaş psikoloji ve felsefede algıyla ilgili öğrenmiş olduklarımızdan biri, görmeyi görünüşlerin belirlediğidir. Kimi görünüşler farklı biçimlerde görülebilir. Bilinen bir örnek aynı nesnenin hem bir ördek hem de bir tavşan olarak algılanabildiğini gösterir ve bir başka örnekte de aynı nesne profilden iki yüz ya da bir vazo gibi görülebilmektedir. Kişinin gördüklerindeki değişimler aşağı yukarı iradeye bağlıdır. Bunlardan çıkarılacak bir ders de nesneleri görmenin biricik yolunun salt nesnenin görünüşünce belirlenmediğidir. Tam anlamıyla aynı görünüş birden fazla nesne gibi görünmektedir. Algı, salt görmeyi değil, bir şeyi bir şey olarak görmeyi de içerir. Basit görünüşler için doğru olan şey daha karmaşık görsel örneklere ve diğer algı biçimlerine genişletilebilir. Estetik deneyime yaklaşımın farklı bir yolu, nesne algımızın olası bir görünüşüdür. Bir nesnenin normal görünüşü yararlı bir nesne ya da nesneler sınıfının bir örneği olarak ortaya çıkar. Estetik görme, nesneyi 'kendisi' olarak görür; bir başka deyişle kişi nesneyi yalnızca doğrudan göründüğü biçimiyle, ses, kurmaca ya da imge dünyası olarak görür. Böyle bir görme bazen izlenimci ya da imgesel açıdan betimlenir, çünkü yalnızca imgelerin, sözcüklerin ya da seslerin ürettiği doğrudan izlenim üzerine yoğunlaşır. Görmenin özellikle estetik yönünün bir niteliği olduğu düşünülen bazı resim, şiir ve müzik türleriyle ilişkilendirilebilir, an-

cak ilkesel olarak estetik görünüşüne göre algılanırsa her nesne estetik bir nesne olabilir.

Bu algısal yaklaşımın sonucu, görme algısının iradi doğasına bağlıdır. Çoğu durumda kişi ördek ya da tavşan, yüzler ya da vazo görmeyi seçebilir. Bu nedenle estetik görmenin nesnelere yönelik özel bir algısal duruşu benimseme biçimi olduğu tartışmalıdır. Sanat yapıtları böyle bir duruşun benimsenmesinin uygun olduğu nesnelerdir. Kişi estetik olarak algıladığında doğa estetik olmaktadır. Araba kazaları ve cinayetler gibi film ya da kurmaca olmayan birtakım gerçek olaylar, herhangi bir estetik görünüşten yoksun olabilir. Diğer nesneler öncelikle estetiktir. Bazı şeyler bağlamına göre estetik görünüşler sunabilir ya da sunmayabilir; tıpkı bazı görünüşlerin çevrelerindeki diğer görünüşlerden etkilenebildikleri gibi.

Görünüşün görülmesi yine de bir eğretileme olarak kalır. Belirsiz biçimler ya da yanılsamalar oldukça sınırlıdır. Tüm görmenin kültürel ve bağlamsal etmenlerden etkilenen algısal görünüşlere dayalı olduğu savı, sınırlı bir betimlemeyi çok daha geniş bir deneyim alanına uzatır. Bu kuramı benimseyenler, estetik deneyimden kimi algısal nesnelere ilişkin benimsediğimiz bir görme biçimi olarak söz ettiğinde gerçekten ördek/tavşan gibi karşılıklı olarak birbirini dışlayan değişen algısal düzenlemelere sahip olduğumuzu söylemiyor. Bu çok basit ve çok sınırlı olurdu. Deneyimimizi etkileyen bazı daha karmaşık algısal değişimlerin sonucu olarak, algımızın estetik olduğunu belirtiyorlar. Önerilen betimlemelerin kendileri fazlaca izlenimcidir. Algıyı ayırabilsek ve algısal nesnenin, algıya nedensel olarak yol açan ne bir fiziksel nesne ne de algılayıcıdaki psikolojik durum olduğunu söyleyebilsek, bu durumda kişi algısal nesnenin estetik nesne olduğunu düşünebilir. Doğrudan algısal nesneye yoğunlaşan deneyim estetik olacaktır; tıpkı algısal nesnenin nedenlerine yoğunlaşan dene-

yimin bir anlamda fiziksel deneyim olması ve algılayan üzerindeki etkilere yoğunlaşan deneyimin psikolojik ve böylece bir başka anlamda fiziksel olması gibi.

Bu ayrımları yapabilmemiz oldukça açık görünüyor. Biri ağaçtan diğeri metalden yapılmış iki farklı fiziksel nesne aynı görülebilir. Her iki durumda da algısal nesne aynıdır, böylece algısal nesneyi fiziksel nesneden ayırt edebiliriz. Ayrıca, içinde bulunduğum ruh haline bağlı olarak aynı algısal nesneyle ilgili çok farklı duygularım olabilir. Bu nedenle, belli bir zamandaki nesne deneyimim, algısal nesne salt psikolojik anlamda bana ait olmasına karşın aynı değildir. Belki de bir takım sanrılar ya da imgelem nedeniyle fiziksel nesne olmadığı halde algısal nesneler bile söz konusu olabilir. Gerçi psikolojik bir durum olmadan hiçbir algısal nesne olamaz, bu yüzden algısal nesneler, estetik nesnelerin amaçsal nesneler olduğu daha önceki ortamı sağlar.

Kişinin niçin ve nasıl tam anlamıyla algısal nesneye yoğunlaşabildiğini ve bu nesnenin niçin estetik olduğunun düşünülmesi gerektiğini anlamak biraz güç. Tıpkı normal bir deneyimde algısal nesneyi ayırmamızın sanatla ya da doğadaki sanat-benzeri deneyimlerle pek bir ilgisinin olmaması gibi. Bir şiir ya da bir roman okunduğunda, bir resme bakıldığında ya da müzik dinlendiğinde dikkate alınan yalnızca algısal nesnedir. Bu yüzden tüm algısal nesneler estetik görünmezken, estetik nesnelerin ve estetik deneyimin yalnızca algısal olduğu düşünülebilir. O halde sonuç sınırlı türden bir estetik tutum kuramı olmaktadır. Sanatsal amaç ya da nesnenin kültürel kullanımları gibi bazı ek unsurlara, estetik deneyimi estetik olmayan diğer algısal deneyimlerden ayırırken gereksinim duyulacaktır.

Psikolojik mesafe, görünüş ve algısal nesne kuramlarındaki ortak varsayım, içe bakış aracılığıyla birey tarafından doğrudan incelenebilen bir deneyim türünün estetikte gerekli olduğudur. Böylece bu deneyimi çeşitli biçimlerde belirlemeye ve bunun nasıl yakalanabileceği ya da geliştirilebileceğiyle ilgili çeşitli yollar göstermeye çalışırlar. Deneyimin gönüllü olarak benimsenebilen, geliştirilip öğrenilebilen bir tutuma bağlı olduğu görüşündedirler. Zaman, araç ve isteğe sahip olduğumuzu varsayarak estetik deneyimi doğrudan bizim denetimimize bırakırlar. Böylesi kuramların gücü, herkesçe test edilebilir olmasından gelir. Sanatın öznelliğiyle ilgili beklentilerimize uygunluk gösterirler. Ve genellikle bizim için mevcut olanların dışında, tanrı, din, ruh ya da bir gerçeklikle ilgili metafizik varsayımları benimsememizi gerektirmezler. Hem sanatı hem de doğayı estetik nesneler olarak görürler. Yalnızca çağdaş sanat biçimlerini değil, aynı zamanda klasik estetiğin ele aldığı görüngüleri de dikkate alır ve bunu da kuramsal olmaktan çok pratik bir biçimde yaparlar. Bir başka deyişle, ne yapılacağını bize anlatır ve betimlerler; ne olması gerektiği ile ilgili karmaşık varsayımlara ya da her yeni sanat biçiminde sorun olan tanımlamalara girmezler. Böylece bir izleyicinin bir sanat yapıtıyla nasıl ilişkiye girdiğiyle ilgili görüşlerin ciddi savunucuları olurlar.

Bununla birlikte, estetik deneyime dayalı kuramlar ve genelde tutum kuramları ağır saldırıya uğrar. Sorunlar, bir deneyim türünü belirlemedeki güçlükle başlıyor. Nesneleri kimlik ölçütüyle belirleriz. Bir tikeli diğerinden ayırt etmek için, bu tikeli seçebilmeli ve ona özgü olanı ve birçok özelliği paylaştığı diğerlerinden onu ayırırken, yeterli olan bazı özellik ya da nitelikleri biliyor olmalıyız. İkizleri gördüğümüzde bize benzer görünebilir. Hangisinin hangisi ol-

duğunu söylemek güçtür. Ama birbirlerine ne denli benzeseler de bunlar ayrı ayrı bireylerdir ve her birinin diğerinde olmayan özellikleri söz konusudur. Bu özellikler öğrenilebilir; birlikte olmadıkları zaman dışında onları ayıramasam da anneleri ayırt eder. Aynı şey nesne türlerine uygulanır. Köpekleri kedilerden ve av köpeklerini iz süren kopeklerden ayırabiliyoruz, çünkü her bir türün bunları ayırt etmek için yeterli olan kimlik ölçütleri var. Bu türden ölçütlerin tanımlamalara gereksinimi yoktur. Yeterli görülen birçok farklı özellik dizisi olabilir. Ancak köpekler söz konusu olduğunda bir özellik kümesi olmalıdır.

Ama deneyim türleri için kimlik ölçütleri oluşturmaya çalıştığımızda sorunlar ortaya çıkar. Normal koşullarda belirli deneyimleri, ortaya çıkmalarına, kimin için ve neyle ilgili olduklarına göre belirleriz. Bunun dışında her deneyim farklıdır, çünkü bunu deneyimleyen kişiye aittir. Öyleyse deneyim türlerinden söz etmek, kimlik ölçütü olan genel özellikler söz konusu deneyimde bulunabilirse anlamlı olacaktır. Böylece aşk ya da öfke gibi çeşitli duygulardan deneyim türleri olarak söz edebiliriz; çünkü bunlar, bir bireyin bir diğerine belli bir biçimde bağlandığı durumlarla ilgilidir. Güzellik ya da bir zevk türü denebilen bir duygu anlamında estetik deneyimle ilgili daha önce yapmış olduğumuz belirlemeyle bu, tutarlılık gösteriyor. Ancak deneyim türleri duygularsa ve duygular da bunları üreten nesne ve durumlarla belirleniyorsa, bu durumda başa dönüp deneyim türüne gönderme yaparak nesne ve durumları belirleyemeyiz. Aşk ya da öfke konusunda bunu yapmıyoruz. Sevdiğimiz ya da kızdığımız şey ya da kişinin, ya da kızdığımız bir durumun kendi kimlik ölçütleri vardır. Bu durumda aşk arzuladığımız (çeşitli anlamlarıyla 'arzu') bir kişi ya da nesne söz konusu olduğunda ortaya çıkan bir deneyim türü olarak ve öfke de bir kişiye düşmanlık duyulduğunda yaşanan bir deneyim çeşidi olarak belirlenebilir.

Her deneyime özgü olan şeylerin varlığına karşın, deneyimleri varsaydıkları ilişki türüne dayalı olarak anlamlı bir biçimde sınıflandırabiliriz.

Estetik deneyim böyle işlemez. İster çıkarsız, mesafeli, ister bir algısal seçim olarak nitelendirilsin, estetik deneyimin nesneyle ilgili kimlik ölçütünden bağımsız olduğu varsayılır. Bazı durumlarda diğerlerine göre daha güç olsa da her şey estetik biçimde deneyimlenebilir Estetik bir nesne basit biçimde estetik bir deneyimin nesnesi olarak belirlenir. Estetik deneyim de estetik nesnenin deneyimi olarak nitelenirse bu durumda açık bir döngüsellik söz konusu olacaktır. Bu nedenle tüm estetik deneyim kuramları, bir nesneyi neyin estetik kıldığı ile ilgili bağımsız betimlemelere bağlı kalmak istemiyorsa, deneyimi doğrudan betimlemeye çalışmalıdır. Bu kesinlikle örnek temelinde yapılabilir. Edward Bullough'un betimlediği özel durumdaki denizde sis deneyiminin nasıl bir şey olduğu hayal edilebilir. Buradaki sorun bu özel durumla değil, deneyimin kendisiyle ilgili kimlik ölçütü belirlemeye çalışıldığında ortaya çıkar. Biricik ölçüt içebakış yoluyla yakalanmış olandır; bir başka deyişle, yalnızca kişinin yaşadığı deneyimi inceleyerek bulabileceği ölçüttür; deneyimin öznelliği ve biricikliği, bu ölçütü herkesin bilmesi gereken kimlik ölçütünden farklı olarak onu ulaşılamaz kılar. Bunun yerine anlaşılan şey ise ya 'denizde sise benzer bir şey' gibi benzetmeler ya da deneyimin nasıl yaşanacağı konusundaki bilgilerdir; bu ise pratik çıkarları işlemez hale getirir. Estetik deneyim her bir bireyin kendisi için yaşaması gerekli bir şey olarak ortaya çıkıyor. Böylesi bireysel bir şeyin nasıl olup da sanatla ilişkimizi açıklamada yeterli bir deneyim türü olarak iş görebileceğini anlamak güçtür.

Bu argümanı daha somut kılmanın yolu, estetik deneyimle ilgili betimlemelerden, tartışmalardan nasıl yararlanacağımızı düşlemektir. Bir şeyin mesafeli olmadığını ya

da sanat olmadığını söylersem, bir başkası da bunu tarafsız bir biçimde düşünemediğimi ya da yeterli mesafeden bakmadığımı ya da estetik görünüşe kör kaldığımı ve sorunun bu olduğunu söyleyebilir. Estetik savlar tartışılamaz. Bunun anlamı estetik savların öznel olduğu ve beğeni konusunda farklı görüş ve duyguların dışında hiçbir gerçek tartışmanın olamayacağıdır. Bu tür bir öznelliği kabullenmeden önce, yol açtığı sonuçların farkında olmamız gerekir. Sanatla ilgili konuşmalarımız ve duygularımız sanat yapıtıyla ilgili değildir. Yalnızca deneyimlerimize ilişkindir. İzleyici ve sanat yapıtı ilişkisini anlamak için yola koyulduk. Sanat yapıtıyla ilgili önemli gördüğümüz ilişki, bu çözümlemede var olmayan bir ilişki olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtıyla başka ilişkilerimiz söz konusudur; fiziksel bir nesne, bir arzu nesnesi, bir amaca götüren bir araç vb. gibi, ama nesneyle estetik bir ilişkimiz yok. Estetik duygularımız yalnızca kendilerine ilişkindir.

Bu tartışma 18. yüzyılda estetik deneyimi belirleme çabalarının başlangıcında, David Hume ve Immanuel Kant'ın göstermiş oldukları sorunun bir başka biçimidir. Hume sorunu şöyle gündeme getirir; "Duygusallık tümden doğrudur; çünkü duygusallık kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz". Deneyimin öznelliği, estetik dilimizin nesnelliği ve estetik yargıların evrenselliğiyle çelişiyor görünür. Kant'ın çıkarsızlık kuramını pratik estetik deneyim kuramına ya da estetik tutum kuramına dönüştürerek sorunun üstesinden gelme çabalarına karşın, hâlâ deneyimin öznelliğinden ve deneyimden anlamlı biçimde söz etmek istiyorsak, kimlikle ilgili yararlı ölçütler sağlama gereksinimi arasındaki açık çelişkiyle karşı karşıya kalırız. Bir deneyim türü olarak anlaşılan estetik deneyim ya bir paradokstur ya da bir mit.

Bu, estetiğin deneyimsel olmadığı anlamına gelmez. Daha çok, özel bir deneyim türü konusunda kimlik ölçüt-

leri bulma çabalarının, bizi tarihsel açıdan başladığımız yere geri götürmesi anlamındadır. Bu çerçevedeki düşünceler bazı filozofların özellikle tutum kuramlarının estetik tutum dedikleri yaklaşımla, bir sanat yapıtına dikkati çekmeyi karıştırdıklarını belirtmelerine yola açmıştır Tom Jones ve Partridge, çok-mesafeli ya da çok yakın, Hamlet'i yanlış biçimlerde deneyimlerken estetik tutumdan yoksun değillerdi. Onlar yalnızca oyuna dikkat yöneltmede başarısızdı. Partridge, hayaleti gerçek sanırken, kendi hayalet korkusuyla meşguldür. Daha sonra kral rolünü oynayan oyuncunun, Hamlet'ı oynayan zamanının en büyük oyuncusu olduğu kabul edilmiş David Garrick'ten de daha iyi olduğunu düşündüğünde (çünkü kral dizeleri yüksek sesle söylemekte ve açıkça rolünü iyi yapmaktadır) Partridge, çizilen karaktere değil, oyuncuya dikkatini yoğunlaştırmıştır. Kuşkusuz Jones da Partridge'e dikkatini yöneltmiştir. Onların sorunu, estetik bir tutumdan yoksun olmalarından değil, yanlış bır şeye yoğunlaşmış olmalarından ileri gelir. Bir sanat yapıtının gerektirdiği biricik estetik tutum, kişinin dikkatini sanat yapıtına yöneltmiş olmasıdır. Estetik deneyimi bu ortaya çıkarabilir, ancak deneyimi sevgi, öfke turunden bir deneyim gibi belirler. Böylece estetik deneyimi diğerlerinden ayırabilmek, ölçüt oluşturabilmek için bizi estetik nesneye gitmeye zorlar. Estetik deneyim, estetik nesnelerin deneyimidir ve hâlâ bir nesneyi neyin estetik kıldığını açıklamanın bir yolunu bulmuş değiliz.

Farklı sanat yapıtlarına uygun deneyimlerin nasıl birbirinden farklı olabileceğini belirterek bu eleştiriyi güçlendirelim. Bazı sanatların ahlaksal skandallar üretmesi gerekir. Böyle olmazsa etkili olamazlar. Bazı sanatlar sarsmayı amaçlar. Kimileri de diğer sanatlar üzerine bir yorumdur. Çağdaş sanat anlayışımız giderek güzel sanatlar olarak belirlenmiş türlerin ötesine uzanıyor. Sanatımız, popüler kültür ve kamusal gösteriyı de içerir. Burada toplumsal cinsı-

yet, ırk ve ekonomi vardır. Özel bir estetik tutum belirleme çabaları, sanatın ve estetiğin neyi içerebileceğiyle ilgili çok dar bir görüşün ürünü olduğu izlenimini verir.

Sonuç

İşe, nesneler tartışmasıyla başladık ve amaçsal nesneleri fiziksel olanlardan ayırdık. Estetik nesneler tümüyle amaçsal nesnelerdir, ancak başka birçok şey de böyledir. Bu durumda estetik nesneleri diğer amaçsal nesnelerden ayırmanın bir yolunu bulmalıyız. Ayırıcı bir özellik olarak 'bir sanatçı tarafından yapılmış olma'yı kullanamayız, çünkü doğada bulunan estetik nesneler ve sanatçılar tarafından yapılmamış sanat örnekleri söz konusudur.

Klasik sanat ve estetik kuramları, katılımcı estetik dediğimiz şeye başvurur. Estetik nesneler ve estetik deneyim, daha yüksek, daha önemli ya da daha değerli bir şeye izleyicinin katıldığı yollardır. Bu kuram, sanatı niçin değerli gördüğümüze açıklama getirebilir. Ancak empirik dünya açıklamalarında sorun olan daha aşkın gerçeklik düzeylerine, bireysel aklın ulaşabileceği yolları ve gerçeklikle ilgili metafizik varsayımları benimsememizi gerektirir. Böylece estetik, kendi kuramlarını bireysel deneyim ve bireysel görüşler açısından yeniden düzenlemeyle baş başa kalır.

Çağdaş estetikte estetik deneyimin özerk bir alan olduğu düşünülür. Bunun anlamı estetik deneyimin kendi kimlik ölçütleri nedeniyle başka deneyim biçimlerinden yeterince farklı olduğudur. Bu özerkliğe açıklama getiren çeşitli yollar one sürülmüştür. Estetik tutumlar, estetik deneyimi ya doğal ya da bir eğitimin sonucu, bireysel algılama yetileri açısından özel bir estetik tarzda karakterize eder. Bunu daha da açık hale getirirsek, üretilen deneyimin herhangi bir kuramsal ya da pratik çıkarı, hatta nesnenin varoluşuna duyulan ilgiyi bile dışlayan 'çıkarsızlık' an-

lamında çıkara dayanmadığı söylenir. Bu sözü edilen tutuma uygulamada ulaşmanın bir ölçütü olarak psikolojik mesafe öneriliyor. Psikolojik mesafe, deneyimin kendisine ya da psikolojik mesafeyi uzatan ya da buna ulaşmayı daha da güçleştiren nesnelere uygulanabilir. Psikolojik mesafe kuramına bir başka yaklaşım ise, algısal görünüşleri ve estetik deneyimi diğer deneyim biçimlerinden farklı kılmak için, algısal bir nesneyi ayırt etme yetimizi dikkate alıp kullanır.

Tüm bu çabalar sonuçta estetik deneyimi, estetik nesnelere gönderme yaparak ve estetik nesneleri de estetik deneyimi dikkate alarak belirlemekle ya döngüselliğe düşer ya da özel durumları kendi içlerinde değerlendirir. Sanatı algılama ve değerlendirme yetimizi güçlendiren tutum ve algısal koşulları göstermelerinde önemli katkılarına karşın, estetik deneyim oldukça sorunsaldır; özellikle bununla denilmek istenen deneyim içindeki yaygın bir ayrımdan çok deneyimin kendisi ise. Böylece nesnelerle ilgili başlangıç noktamıza geri dönüyoruz. Çıkarsızlık, mesafeli deneyim ve görünüşün görülmesi gibi betimlemelerin bize sunduklarından yararlanacaksak, estetik nesneleri belirlemenin bir yolunu bulmalıyız.

Estetik deneyim kuramlarının olabilirlikleri, ileri sürdükleri benzetme ve eğretilemelere dayalıdır. Bu benzetmeleri bütünüyle bir yana koymaya hiç gerek yok. Algısal görünüşler ve nesneler sanata değerlendirici bir biçimde nasıl yaklaşabileceğimiz konusunda pek çok şey söyler. Bir sanat yapıtıyla ilgili algımızı farklı bir görme biçimine uyarlayamadığımızda ve sanat yapıtına önyargısız yaklaşamadığımızda çok sınırlı bir sanat deneyimine sahip oluruz. Sanat bizden görülmesini istediği gibi, onu görmemizi de bize öğretir. Sanat deneyimimiz sunulana yoğunlaşır, yoksa bir yanılsama üreten araçlara ya da sanatın yönelebileceği dışsal amaçlara değil. Sorun, böyle benzetmeleri ve algı kuramlarını bir eğretilemeye ve değerlendirmeye yardımcı

olan araçlar olmaktan çok daha fazla bir şey olarak gördüğümüzde ortaya çıkar. O halde değerlendirmemizi, benzetme ve eğretileme üreten kurulu modellere uygunluk gösteren sanat dallarıyla sınırlandırmalıyız. Aynı zamanda kendimizi kısırdöngüye de sokmaktayız. Sözgelimi, algısal nesneler estetik deneyimin üretilmesi için estetik amacı gerektirir, ancak estetik amaç bir deneyim türü için bir arzu olarak anlaşılmaktadır; yeniden başladığımız noktaya gelmiş oluyoruz. Tutum kuramlarını ve algı kuramlarını kimlik ölçütü olmaktan çok eleştirel araçlar olarak ele alırsak böyle bir döngüsellik ortaya çıkmaz

Eleştirmenler ve Eleştiri

Eleştırmenler Kimlerdır ve Ne Yaparlar?

Estetik tutum kuramları, estetik izleyicinin bir kesimiyle ilgili kuşkular besler: Eleştirmenler. Sanat yapıtlarının bir bölümü hakkında yazan ya da konuşan profesyonel birinin yaptıkları anlamında eleştirinin karmaşık bir tarihi vardır. Yazın, sanat ve müzik klasik Yunan ve Roma dönemlerinde en geniş anlamıyla eleştirel açıdan dikkate değerdi. Makaleler ve yorumlamalar sanatları konu edinmekte ve sanat yarışmalarında ödüller verilmekteydi: Eleştirel yazılarını satarak geçinen, beğeni ve yargıların hakemleri olarak eyleyen profesyonel eleştirmenler görece çağdaş bir gelişmedir. Kiliseden, devletten ve yöneticilerden halka, sanat ürünlerinin ve gösterilerin satışına doğrudan destek veren kesime uzanan geniş bir sanat izleyicisi kitlesinin bir parçasıdırlar. Bu bağlamda eleştirmenler, mevcut ve klasik sanatla ilgili halka yol gösteren ve onları aydınlatan bilgi ve görüşler üreterek de geçimlerini sağlayabilmekteydi.

Eleştiri, neyin iyi neyin kötü olduğu konusunda görüşler sunmaktan daha fazlasını içerir. Kendi başına bir

görüş inandırıcı değildir. Bu yüzden eleştirel görüşün nedenler gösterilerek desteklenmesi gerekir. Nedenler ise bir yargı kuramını dile getirir, dolayısıyla eleştiri uygulaması, estetik kuramın içinden çıktığı bağlamlardan biridir. Eleştiri ayrıca eğitimsel bir işlev de yerine getirir. Bir eleştirmen salt çağdaş sanatta bireysel çalışmaları öneren ya da onaylamayan biri değildir. Eleştirmenler yapıtları yorumlar. Eleştirel yorumlamalar bireysel sanat yapıtlarına açıklama getirerek bunların diğer yapıtlarla bağlantısını kurar. Bu süreçte eleştiri, önemli olduğu benimsenen bir sanat kümesinin biçimlenmesine katkıda bulunur. Bir kural *(canon)* anlayışı -bir yapıt kümesinin kültürel açıdan yetkeci görülmesi- son kültürel tartışmalarda çekişme konusu olmuştur. Çok kişi özellikle 'ölmüş beyaz Avrupalı erkeklerin' yapmış olduğu çalışmaların kabul görmesinin pek çok şeyi engellediğini ve çağdaş sanat üzerinde boğucu bir etkisi olduğunu düşünür. Böyle de olsa yaygın olarak benimsenen önemli bir çalışma dalının oluşumu eleştirel etkinliğin doğal bir sonucudur. Alınan ilk eleştirel kararlardan birisi ne hakkında konuşulacağı ya da yazılacağının seçimidir. Bu seçimler geçerli kılınırken bazı yapıtlar onaylanmakta ve diğerleri ikincil konumlara itilmektedir. Böylece eleştiri, belirlenebilir bir kültürün oluşumunda temel bir rol oynar. "Yeni-klasik İngiliz Yazını" ya da "New York Sanatı" eleştirmenlerin belirlediği ve kodladığı özellikleri paylaşan yapıt kümelerini ve biçemleri gösteren kategorilerdir.

Eleştirmenler izleyicilerin bir üyesidir. Bir uçta, okuyan, görsel sanatı izleyen ya da müzik dinleyen herkes bir eleştirmen gibi davranır. Sanatçılar da kendi çalışmalarını geliştirirken ya da onları reddederken bir eleştirmen gibi eyler. Diğer uçta, eleştiri düşüncesi bazı sanat türlerine olan duyarlılığı ya da özel bir yeteneği dile getirir. Eleştiri, kişiyi sanat yapıtıyla öylesine bir ilişkinin ötesine götürür. Bu nedenle, eleştirel yazının önemli bir kesimi de kişisel

ifadedir. Yazarın görüşleri alışılmışın dışında olsa ya da kişiye ters gelse bile, bir duyarlılığın ve yoğun bir kendini vermenin ürünü iseler ilginç ve bilgilendirici olabilir. Bazı eleştirmenlerin ele aldığı konudan çok kendilerinden söz ettiklerini düşünebiliriz, ama kavrayış güçleri yüksekse izleyicilerin üyeleri olarak konumları onları ilginç kılacaktır.

Tüm bu eleştirel rollerin sanat tarihinde ve çağdaş uygulamada örnekleri bulunur. On sekizinci yüzyılda estetiğin doğuşu aynı zamanda eleştirmenler konusunda kuramsal bir ilginin doğuşuna da tanık oldu. Eleştirmenler hayran olunan ve benimsenen üzerinde bir etkide bulunmaya başladığında, iyi bir eleştirmenin nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşünmek önem kazandı. David Hume ideal bir eleştirmen betimlemesi sundu. Bir eleştirmen güçlü bir kafaya, ince bir duyarlılığa, geniş bir uygulama ve kapsamlı bir karşılaştırma temeline sahip olmalı ve önyargısız olmalıdır. Güçlü bir kafa derken kastedilen açık bir akıl yürütme yetisidir; ince duyarlılık nüanslara ve yapıtın ayrıntılarına duyarlı olmak demektir. Uygulama, kapsamlı bir okuma ve yazmayı gerekli kılar. Karşılaştırma, yargının geniş bir bilgiye dayanmasını ister. Ve önyargısız olmak iyi bir eleştirmeni, özel ilgileriyle yargılarını karıştıran kişilerden ayırır. Hume'un betimlemesi, ideal izleyicilerin bir üyesi olan eleştirmen resmi çizer. Çoğu izleyici tepkisi Hume'un ölçütüne uymaz. İzleyici çok tembel, bilgisiz, herhangi bir sanat yapıtına ideal bir tepki veremeyecek denli önyargılıdır. Yine de zamanla bu etmenler ortadan kalkar ya da geçersizleşir ve ideal bir eleştirmene uygun olan tepkiler varlığını sürdürür. Bu açıdan bakıldığında iyi eleştirmenler zamanlarının ilerisindedir ve onların görüşleri zaman içinde kendini kanıtlar

İzleyici tepkisi ve bunun oluşumunda eleştirmenin rolü konusundaki görüşle ilgili iki şeyin belirtilmesi gerekir. Birincisi, bunun, tepkinin yaşantısal doğasını sorgulamadı-

ğıdır. Sanat yapıtları, izleyici üzerindeki etkileri açısından değerlendirilmelidir. Ancak herhangi bir izleyici ideal olmayacağından, ideal bir izleyici tepkisinin bu doğrudan tepki 'düzensizliğin'den ortaya çıkması zaman alacaktır. Eleştirmenler bu ayıklama sürecinin parçalarıdır. İkinci olarak, sanatların gelişiminde bir eleştirmenin rolü temelde olumludur. Bir süre eleştirmenler uygun görünmeyebilir ve hatalı olabilir, ancak onların yeterlilikleri başka ölçütlere göre değerlendirilebilir ve beğeniye yol göstermede kılavuzluğu sürdürür. Eleştirmenler ideal bir izleyicinin niteliklerine sahipse, yargıları tanınmalıdır. Değillerse karmaşık etmenler arayışına girebiliriz. Belki de ticari etmenlerin baskın çıkması nedeniyle, yalnızca özel efektlerle çok fazla araba çarpışmalarının yer aldığı filmler yapılmaktadır. Bu etmenler bir süre eleştirmenlerin yargılarını önemsizleştirir. Başka tür filmler üretebildikçe, araba kazaları ve özel efektler daha az önemli görünecek ve daha iyi filmler tanınacaktır.

İdeal bir izleyiciyle ilgili olarak eleştiriye böyle yaklaşma konusunda daha derindeki sorun, izleyicinin ideal olmasının daima daha ileri bir haklılaştırmayı gerekli kılacağıdır. İnsanlar çarpışan arabaları görmekten hoşlanıyorsa ve hoşlanmayı sürdüreceklerse bunun yanlış ya da aşağılık bir şey olduğunu kim söyleyecektir? Niçin küçük, seçkin bir eleştirmenler topluluğunun tepkileri sürekli ön planda olmalıdır? Niçin bir kültürün beğenisi bir diğeri üzerinde egemenlik kursun? Bu sorulara yanıt bulmanın biricik yolu daha güçlü bir estetik kuramla eleştirel görüşlere destek bulmaktır. Estetik deneyim ve tutum kuramları bu ek desteği sağlamaya çalışmıştır. Bazı tepkileri diğerlerinden daha iyi kılan şey, niteliksel olarak farklı olmalarıydı. Estetik zevk basit bir zevk değildi. Farklı türden bir zevkti. En azından bu, ele almış olduğumuz tutum kuramlarının savıydı.

Tutum kuramlarının bir sonucu da, ideal bir izleyicinin Hume'un tanımladığı türden duyarlı, sağduyulu, genel bir eğitimden geçmiş ve önyargısız bir eleştirmenle belirlenmemesiydi. Böyle eleştirmenler, çoğu tutum kuramına göre kendi yargılarıyla çok fazla ilgilenir. Kendi tepkilerini neden ve karşılaştırmalara bağlı kılarak kendilerini yeni deneyimlerden koparır. Birçok tutum kuramı açısından sonuç, eleştiriye yönelik bir düşmanlıktır.

Bu düşmanlığı iki düşünce çizgisi besler. Birincisi, Hume'un eleştirmeni tutucudur. Onun beğenisi kapsamlı uygulama ve karşılaştırma ile biçimlenir. Bu nedenle, herhangi bir yeni sanat yapıtı daha eski sanat yapıtlarınca oluşturulmuş ölçütlerle değerlendirilir. Karşılaştırma ve yargılama süreci sürekli ve değişkendir, ama yavaş yavaş değişebilir. Eleştirmenler şu anda olanlar üzerinde etkili olmaya eğilimlidir. Tutum kuramları, sanat, müzik ve yazın alanlarında ortaya çıkan yeni akımlara koşut olarak gelişim göstermiştir ve yeni ve öncü (*avant-garde*) olanı geliştirmekten yanadır. Eleştirmenlerin, olumlu estetik tepkinin gerektirdiği açıklığa karşı oldukları düşünülürdü. Tutum kuramcılarına göre, eleştirmenler seçkinci, yargılayıcı ve otoriterdir. Estetik tepki ise kişiseldir, popülerdir ve otoriter değildir.

İkinci olarak, tutum kuramlarının düşlediği ideal izleyici Hume'un eleştirmeninden daha fazla çıkarsızdır. Bu kuramlara göre, estetik tepki doğrudan, kuramsalı önceleyen ve tüm pratik kaygılardan (bir eleştirmenin profesyonel duruşu da dahil) sıyrılmış olmalıdır. Ve ideal izleyicinin tepkisinin kültürel beklentilerle ya da eleştirel yargılarla kirletilmemiş bir tür estetik, masum ya da ilkel olduğu düşünülür. Sanata tutumsal yaklaşım, estetik tepkilerimize, kim olduğumuzu ve neyi arzuladığımızı kattığımızı, ancak mümkün olduğunca bu etmenleri bir yana bırakmamız gerektiğini söyler. Bu kurama göre, kültürel yükleri-

mizi paranteze almada başarılı olursak, tepkimiz salt estetik olacaktır. Eleştirmenler yalnızca kendi görüşlerini başkalarına dayatır. Estetik tepkiye olumlu bir engeldirler. Eleştiriye fazla değer yüklemeyen tutumsal bir görüş ayrıca sanatı da kültürel açıdan önemsiz kılmaktadır, çünkü tüm bireyler estetik tutumlarıyla kavram öncesi bir konuma indirgenir.

Tüm tutum kuramları eleştiriye tam anlamıyla düşman değildir. Özelde estetik deneyimi açıklarken algı ve algısal nesnelere dayanan kuramlar eleştiriye daha kolay yer açar. Kişinin tepkisi algısal bir görünüşe ya da algısal bir nesneyedir, ancak bu tepkiye nasıl ulaşıldığının betimlenmesi eleştirel yardımla olur. Bazen kuramın kendisinin 'üsteleştiri' olduğu düşünülür -yani ideal bir eleştirel etkinliğin neyi içerdiği ve eleştirel önermelerin doğası ve konumu ile ilgili açıklamalar. Bu yaklaşım eleştiriyi, beğeni ve görüşler üreten yaratıcı değerlendirmeden çözümleyici ve karışıklığı gideren bir işleve doğru dönüştürür. Eleştirel biçimcilikle işbirliği yapmaya eğilimlidir.

Eleştirel biçimcilik, bir sanat yapıtının yapısında kendini gösteren görünüşlere yoğunlaşır. Resimde ve görsel sanatlarda biçim, renk, desen ve mekânın kullanımı gibi yönleri kapsar. Yazın alanında konunun ve karakterin kurulması gibi dilsel ve yapısal unsurları içine alır. Müzikte ise müziğin duygu ya da düşünceleri taklit edebileceğini yadsır ve armoni, ritim ve ses üzerinde yoğunlaşır. Eleştirel biçimcilik birçok tutum kuramıyla tutarlılık içindedir çünkü bir sanat yapıtının estetik olmayan kullanım ve çağrışımlarından bağımsız yönlerini seçer. Bir biçimciye göre kişi, estetik tepkisinde bir sanat yapıtının bağımsız yönlerine tepki verir. Çoğu insan biçimsel becerilerden yoksun olduğu için, biçimsel görünüşleri algılamada eleştirmenler değerli yol göstericiler olur. İdeal bir izleyici belirlemek ve daha sonra bu izleyiciye yaklaşan iyi bir eleştirmen sapta-

maya çalışmak yerine biçimci kuramlar algısal bir nesne belirler ve eleştirel beceriyi bu nesne üzerinde yoğunlaşma yetisi olarak tanımlar. Bu yaklaşım bazı eleştiri türlerine yer açar, ancak eleştirel etkinliği başkalarına bir sanat yapıtındaki estetik yonleri göstermek için yardımcı olmayla, biçimcinin 'estetik'ten anladığıyla sınırlandırır. Eleştiri konusunda daha geniş bir görüş beklenir ve eleştirel etkinlik kesinlikle çoğu biçimci eleştirinin uygun gördüğünden daha fazlasını içerir.

Eleştirmenler Ne Bilir?

Eleştiri yapıtın kendisiyle ya da bir yönüyle ilgilidir ve bu açıdan doğru ya da yanlış olan savları içerir. Eleştirmenlerin etkinliğinin ortaya çıkardığı en önemli sorunlardan biri, onların ne bildikleridir. Bu sorunun iki yönü vardır. Birincisi eleştirmen üzerinde yoğunlaşır. Eleştirmen neyi, ne kadar bilir? İkincisi eleştirel yorumlamalar üzerine durur. Eleştirel tümceler ne tür önermelerdir? Bunlar doğru ya da yanlış mıdır? Ve böyleyse diğer tüm yorumlamaların değerlendirilebileceği tek bir doğru yorum söz konusu mudur? Bu sorunların her birini kısaca ele alacağız.

İlk eleştirmenler klasik yazın ve tiyatro yorumcuları gibi düşünülebilir. Bunların işlevleri okuma ve oyun izlemenin özel olmaktan çok kamusal olduğu dönemlerde izleyiciye Homeros gibi yapıtlar sunmaktı. Böyle yorumsal gösterilerde yorumcunun yapıtı anlamasının gerekli olup olmadığı ve bir yapıtı yorumlama yetisinin yorumcu açısından herhangi bir bilgiyi içerip içermediği sorunları gündeme geldi. Müzisyen ve oyuncuların eleştirmen oldukları düşünülebilir, çünkü onlar bir yapıtı icra etmek ve izleyici ile iletişim kurmak için yorumlamak durumundadır. Yine de etkili bir icracı olmak için icra ettikleri şeyi anlamalarına gerek olmadığı tartışılabilir. Bu daha geniş bir anlamda

eleştirmenlerin yorumladıkları şeyin öneminin ayırdında olmaksızın bir yapıtın özelliklerini gösterebileceklerini, okuyucu ve izleyicilere yardımcı olabileceklerini dile getiriyor görünmekte. Bir eğretilemeyi açıklamak dilsel beceri gerektirir, ancak bundan, böyle bir becerisi olanın ortaya çıkan ürünü anlayabileceği çıkmayabilir. Bir eleştirmen öze dönük olmadığı halde bir resmin biçimiyle ilgili, doğru bir yol gösterici olabilir. Durum buysa, eleştiri, eleştirmen açısından bilgiyi ya da bir nesnenin estetik yönlerini anlamayı gerekli kılmayan, öğrenilebilir bir beceri olacaktır. Klasik modelde yapıtın sahibi tanrılar ya da sanatçı olduğundan yorumcunun iletileni anlaması zorunlu değildir.

Bu görüş, bir eleştirmenin bilgisini sınırlandırıyor görünen ikinci bir görüşle birleştirilebilir. Bilenler öğretemeyenlerdir diye akademik bir deyiş vardır (ve öğretemeyenler dekan olur). Daha içten ve daha kesin bilgi sanatçının bilgisidir. Kendileri sanatçı olmayan eleştirmenler sanatçı yetkesinden yoksundur, çünkü sanatçının ne yaptığını 'bilme' anlamında bilmemektedir. Bu görüşe göre, romanları yalnızca bir roman yazarı doğru biçimde eleştirebilir ve yalnızca bir ressam resimden anlayabilir. Lawrence Durrell'ın bir romanındaki sanatçı karakter, bir eleştiri kitabı yazmayı düşündüğünü ileri sürdüğünde yüzüne bir şamar yer (Durrell'ın kendisi böyle bir kitap yazmıştır). Buradaki düşünce, eleştirinin daima daha aşağı, ikincil düzeyde bir etkinlik olmasıdır. Açıkça söylersek bu görüş pek ikna edici değil. Sonuçta sanatçılar dışında hiçbir izleyicinin bir sanat yapıtını tam olarak anlayamayacağını söylemek anlamına geliyor. Ancak bu durumda sanat yapıtları üretmenin çok fazla anlamı kalmaz.

Eleştirmenler ve sanatçılar arasındaki karşıtlık ilişkisi, izleyici ve sanat yapıtı arasında olduğu düşünülen ilişki biçiminde gerçek bir ayrılığı gösterir. Eğer izleyiciler kendi imgelemlerinde yapıtı yeniden yaratan ikincil sanatçılar

olarak düşünülüyorsa, bu durumda eleştirmenlere gereksinim duyulmaz. Yeniden-yaratma, daha aşağı düzeyde de olsa sanatsal bir edimdir, çünkü özgün olanı ilk kez sanatçı yaratmıştır. Özellikle yapıtın iyi ya da kötü olduğuna ilişkin eleştirel değerlendirme dışsal ve müdahale edicidir. İzleyicilerin sanat yapıtını doğrudan algıladıkları benimseniyorsa, bu durumda onların algısı diğer algı ve bilgi biçimleri gibi olabilir. Bir eleştirmen, izleyicilerin özellikle zeki bir üyesidir. Sanatçı yapıtın kendisinin iletebileceğinden çok daha azını bilebilir.

Bu bizi ikinci sorunumuza götürür. Eleştirel önermeler doğru ya da yanlış görünen tümcelerdir. Daha karmaşık da olabilir. "Şu resimdeki gökyüzü mavidir" ve "şu romanın on bölümü var" türünden önermeler, sanat yapıtlarıyla ilgili olgusal önermelerdir, ancak normalde eleştirel önermeler olarak görülmezler. Eleştirel önermeler, estetik yargılardan yorumsal önermelere değin sıralanır. "Öykücü güvenilir değildir" ve "*Mona Lisa*'nın gülümsemesi gizemlidir", "*Mona Lisa* bir başyapıttır" gibi tümceleri kapsar. Önerme olarak konuları karmaşıktır. Birinci bölümde estetik kavramlar ve dili ele alırken, burada sözü edilen sorunların bir kısmını incelemiştik. Şimdi sormamız gereken şey, tipik yorumsal önermeler alanının genel yargılar gibi ele alınıp alınmaması gerektiği ya da eleştirel tümceleri sınıflandırmanın bir başka yolunun gerekli olup olmadığıdır. Genel yargılar gibi ele alınacaklarsa, bu durumda bunların doğru ya da yanlış olmalarının genel kanıtlama kurallarına göre belirlenmesi gerekir. Eleştirmenler kanıtı sağlar; izleyici bu kanıtı değerlendirir ve yorumu benimseyen ya da reddeden geçici bir yargı ortaya çıkar. Bu işlem eleştirel etkinliği bir bilgi sorunu haline getirir. Eleştirmenler ve sanatçılar arasındaki anlaşmazlığı, birbirleriyle yarışan eleştirmenler arasındaki anlaşmazlığa indirger; çünkü bir sanatçı kendi yapıtını yorumlar yorumlamaz söylenen

tümceler tam da diğer eleştirel tümceler gibi olur.

Eleştirel yorumlamaları genel tümceler gibi ele almayla ve nesneleri nasıl bildiğimize ilişkin genel kuralları bu nesnelere uygulamayla ilgili sorunlar, sanat yapıtlarının var olmayan (sözgelimi karakterler ve imgelenen sahneler gibi) ya da doğrudan algılanan nesneleri (sözgelimi saf müzik ve temsili olmayan resim gibi) kapsamına almasıyla ilgilidir. Kurmaca gerçek değilse, bu durumda onlara yönelik tepkilerimiz tuhaf olur: Var olmayan insanları niçin dert edelim? Bir eleştirmenin bize söyleyebileceği en fazla kendi duygularıyla ilgili bir şeydir, çünkü var olmayan insan ve şeylerin duyguları ya da psikolojik özellikleri olamaz. Sanat yapıtları gerçek nesnelere ilişkinse, yorumlanmaları çok fazla sorun oluşturmaz. Sorun, yapıtın nasıl göründüğüyle ya da bireysel algıya dayalı algısal bir nesneyle ilgiliyse, bu durumda her yorum algılayana bağlıdır. Bu yüzden eleştirel yorumlamalar, bir yapıtı algılamayla ilgili önerilere ya da yapıtın etkileri üzerine ifadeler olarak görülebilir. O halde estetik açıdan önemli olan, doğru ya da yanlış olsalar da bunların doğruluğu ya da yanlışlığı değil, yapıta uygunluğu ya da yararıdır. Örneğin yorumsal önermelerin onaylama ya da onaylamama ifadelerinden başka bir şey olmadıkları düşünülebilir; birinin bir sanat yapıtından ya da onun bir yönünden hoşlandığını ya da hoşlanmadığını söylemenin karmaşık yolları. Bu açıdan bakıldığında yorumsal tümceler bir yapıta yaklaşmanın birbiriyle çekişen biçimleridir ve bir sanatçı doğal olarak kendi yaklaşımına öncelik verilmesini bekleyebilir. Ama böyle bir yaratıcı yetke asla mutlak olamaz, çünkü izleyici çelişkiye ya da tutarsızlığa düşmeden daima kendi görüşünü yeğleyebilir.

Bazen, bir yapıtı yorumlamada sanatçının amaçlarının önemini savunan amaçsalcılar, yetkeci bir yorum için böyle yaptıklarını ileri sürer. Anti-amaçsalcılar, eleştirel yoru-

mun yolunu açan kişiler olarak betimlenir. Bu ayrım yanıltıcıdır. Sanatçının amaçları uygun görülebilse de yorumsal önermelerin doğruluğu ya da yanlışlığı yadsınabilir. Amaçların uygunluğu, kişinin kendi tepkisini biçimlendirmede yalnızca önemli bir yol olur. Ya da kişi, sanatçının amaçlarını bir yapıtı ele almanın bir diğer yolu olarak görüp, yine de başka tür kanıtlara dayanarak yorumsal önermelerin doğru ya da yanlış olduklarını düşünebilir. Asıl sorun, eleştirel yorumlamaların kanıtı gerektiren tümceler olup olmadığı ve gerektiriyorsa bu kanıtın ne olması gerektiğidir. Bu da izleyicinin bir sanat yapıtıyla olan ilişkisinin ne olduğuna bağlıdır. İzleyici kendi başına ise ve sanat yapıtının izleyici tarafından uygun görülmesine öncelik veriliyorsa, bu durumda sorun ideal bir izleyicinin olup olmadığı ve varsa onun niteliklerinin ne olması gerektiğidir. Yeniden Hume'un eleştirmenine dönmüş oluyoruz. Ancak öncelik sanat yapıtındaysa ve izleyicinin bu yapıtı özel bir biçimde algılaması bekleniyorsa, bu kez farklı bir izleyici ilişkisi söz konusu olur. Bir sanatçı bir başka eleştirmen gibi değil, bu estetik deneyimi olanaklı kılan birisi olarak yetkilidir. Eğer gerek duyulmuyorsa, bir eleştirmen, izleyiciyi yapıta uygun estetik deneyime yakınlaştırabilmek için çeşitli yönlere işaret eden ve karmaşıklığı ortadan kaldıran bir kişi olmaktan öte bir şey olamaz. Kapsamı genişlettiğimizde, aynı yapıtla ilgili birden fazla estetik deneyimi hiçbir şey sınırlandırmaz, dolayısıyla birden fazla yorum uygun olabilir. Estetik algı koşullarına uygunluk gösteren her deneyim aynı ölçüde yerinde olacaktır.

Yorumsal tümcelerle ilgili iki seçenek, bu sunumun ortaya koyduğu kadar dışlayıcı olmayabilir. Yorum birden fazla amaca hizmet eden karmaşık bir etkinliktir. Farklı yorum türleri eleştirmenin ne yapmaya çalıştığına bağlı olarak uygun olabilir. Eleştirmenlerin kendi aralarında gerçek uyuşmazlıkların olduğunu düşünmeleri, durumun

kesinlikle böyle olduğunu gösteriyor. Birden çok yorum ilginç, bilgilendirici ve hatta kabul edilebilir olabilir; tümce tümce ele alındığında her biri diğer ilginç, bilgilendirici ve kabul edilebilir yorumlarla uygunluk göstermese de. Ciddi biçimde dikkate alınmaları gerekirken eleştirel savları salt öznel oldukları için bir yana atmak yanlış olacaktır, ama eleştirmenleri çok fazla da ciddiye almamak gerekir! Herhangi bir özel durumda ne olduğunu ayırt etmenin yolu, bu noktada izleyici ile yapıt arasında ne gibi bir ilişkinin olduğunu incelemektir.

Yorumsamacılık (Hermeneutics)

Yorumlamanın her iki boyutunu dikkate almaya çalışmanın ilginç bir yolu çağdaş felsefede gündeme gelir. Buna yorumsamacılık denir ve on sekizinci yüzyılda başlayan bu girişimin kökleri kutsal kitapların yorum ilkelerine değin uzanır. Yorumsamacı anlayışa göre izleyici-sanat yapıtı ilişkisi kaçınılmaz bir döngüsellik içerir. Bir izleyici yorumlayarak bir şeye tepki verir. Böylece izleyicinin kurduğu ilişkiyi yapıt biçimlendirir. Yine de yapıt tam anlamıyla yorumlandığında bir sanat yapıtıdır ve bunun anlamı yapıtın izleyiciye bağlı olduğudur. Bir yapıt yalnızca izleyici ne olduğunu söylüyorsa odur. İzleyici algısı yapıtı tanımlar ve izleyici algısını da yapıt tanımlar.

Yorumsamacılık, bu karşılıklı bağımlılığı umutsuz bir döngü gibi görmek yerine, yorumun temeli olarak benimser. Yorum ilkeleri hem algıdaki öznelliğin hem de sanat yapıtının nesnelliğinin fark edilmesiyle biçimlenmelidir. Ayrıca, hem izleyici hem de sanat yapıtı sürekli değişir, çünkü tarihte belli bir noktada karşılaşırlar. Sanat yapıtına onun kendi tarihsel ortamında yaklaşılsa bile, izleyici tutum ve algıları farklı bir tarihsel ortam oluşturur. Böylece yorumsal döngüsellik aynı zamanda tarihsel bir dongüsel-

lik olur. Geçmiş bugüne getirilir ve bugün geçmişle bağlantılı kalır. Yapıtın tarihselliğini ya da yorum tarihini göz ardı eden bir yorumlama, yapıtla ilişki kurmada başarısız olacaktır. Ama kendi tarihselliğini kabul etmeyen bir yorumlama da aynı biçimde yanıltıcıdır. Kutsal kitap incelemelerinde bu, şöyle anlaşılır; hem müritlerine göründüğü biçimiyle mutlak bir 'tarihsel İsa' hem de çağdaş bir insan görünümünde çağdaş bir İsa aynı biçimde olanaksızdır. Metin ne onu ne de ötekini sunar.

Estetikte yorumsamacılık, yorumun, ne sonsuz bir mantığın tarihsel olmayan tümceleri ne de yapıtın üretim tarihini göz ardı eden öznel görecelik olduğunu tartışır. Ortada kalan sorun hem tarihi hem de gerçekliği dikkate alan bu övülesi çabanın yorumsal uygulamada tutarlı bir biçimde gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğidir. Bunu uygulamanın yollarını bulmak, bir ideal olarak ileri sürmekten çok daha güçtür. Ölçüte benzer bazı yorumlar yapmak, Hume'un ideal eleştirmenine karşı bir yaklaşıma yol açabilir

Sonuç

Eleştirmenler önemli bir özel izleyici türü oluşturur. Bir yapıtla ilgili hem yorumsal görüşler hem de değerlendirmeler sağlayarak yapıtın diğer yapıtlar arasındaki yerini belirlemeye yardımcı olur. Eleştirmenleri ele almanın bir yolu, onları özel yargılarından bağımsız olarak keşfetmek ve üstün görüşleri zaman içinde kendini gösterip yerleşecek ideal bir izleyici gibi görmektir. İdeal izleyici olarak eleştırmenler yine de çok tutucu ve yeni yapıtlara tepkilerinde çok fazla sınır koyucu olabilir.

Tutum kuramları eleştiriye düşmanca yaklaşabilir, çünkü çok fazla entelektüel, çok fazla kendi içine kapalı ve uygun bir estetik tepki için çok mesafeli görülür. Ayrıca

sanatçılar ve eleştirmenler arasında uzun süren bir düşmanlık söz konudur. Kendi yapıtlarıyla ilgili yorum yaptıklarında sanatçılar eleştirmen olur ve bazıları eleştirel yetkeyi aynı zamanda sanatçı olanlarla sınırlandırır. Görünüş ve algısal nesne kuramları bakışa yol göstererek eleştirmenlere sınırlı bir rol verir, ancak onlara estetik yargılarda bulunma önceliğini tanımaz.

Eleştirel yorumlamalar genellikle diğer doğru ya da yanlış olan önermeler gibidir, ama estetik yargıların amaçsal, öznel doğası eleştirel yorumlamaların konumuyla ilgili sorunlara yol açar. Özellikle yazın alanında olmak üzere çoğu sanatın kurmaca doğası, yorumlama ve yorumsal tümcelerin konumuyla ilgili özel sorunlar doğurur. Bunlar, fiziksel ya da ideal nesnelere ilişkin yargıların olgusal olmaları gibi olgusal değildir. Birçok durumda, eleştirel yargılar doğru ya da yanlış olmaktan çok yeterli ya da aydınlatıcı olarak daha iyi betimleniyor görünür. Ama eleştirmenler sanki gerçekten uyuşmuyorlarmış gibi davranır Yorumsamacı anlayış, eleştirmen-izleyici-sanat yapıtı ilişkisindeki karmaşıklığı ve hem izleyici hem de yapıtın tarihselliğinin önemini tanır. Yapıt izleyici üzerinde etki yaptığında ve sonra da izleyici tepkisiyle biçim kazanarak kısırdöngüden kurtulup bilgi veren bir konuma girdiğinde yorumsamacı anlayış ortaya çıkan eleştirel döngüyü genişletir.

Eleştirmenler, sanat dünyasının hem izleyicileri hem de yaratıcı üyeleridir. Estetik kuramda eleştiriyle ilgili çoğu karmaşıklığın ortaya çıkmasının nedeni, eleştirmenin ideal bir üye olarak izleyiciyi temsil etmesi ve aynı zamanda yaratıcı bir metin ortaya koymak durumunda olmasıdır. Yalnızca sanat yapıtını değil ayrıca eleştirmenin yazısını da yorumlamak zorundayız. İzleyiciler olarak kendimizi eleştirmen olmak gibi karmaşık bir konumda bulur, yorumlayarak tercihler ve yargılar oluştururuz; çünkü hem sanatçı-

nın hem de eleştirmenin etkinliklerinde temel aldığı sonul izleyici bizleriz.

Kurumlar ve İzleyicinin İşlevi

Sanat Dünyası

Sanat dünyasından ve kültürün estetik dilimizle estetik nesnelerin üretimine etkisinden çokça söz etme fırsatımız oldu. Bu bölümun ilk kısmında görmüş olduğumuz gibi, çeşitli estetik özerklik biçimleri modern estetik kurama egemen olmuştur. Modern estetiğin dayanaklarına yönelik eleştiriler nedeniyle birçok insan estetik kuramın sorunsal olduğu sonucuna ulaşmıştır. Modernist kavramlar çoğu kullanımda ve özel durumda bilgilendirici olmayı sürdürürken, kapsamlı bir estetik kuramın modası geçmiş görünüyor. Yine de bir sanat dünyası kavramına dayalı yeni bir olasılık gündeme gelmiştir.

Son zamanlarda estetik kuram, estetiğin ilgi alanlarını yeniden düzenlemek için dikkatini sanat dünyası kavramına yöneltti. Terimin yaygın kullanımı iki kaynaktan gelir. Bir kaynak çağdaş dünyada ekonominin ve korumacılığın etkisidir. Başarılı romanların ve önemli resimlerin yüksek getirileri vardır. Sanatı karşılayabilenler ve ayrıca gelişmesine yardımcı olanlar çağdaş estetik olasılıklarda neyin bulunduğunu biçimlendirmede önemli bir rol oynar. Diğer kaynak estetik kuramdır. Geleneksel estetik kurama yapılan saldırılardan sonra, estetiği neyin kuşattığı konusunda daha geniş bir görüşe hazır olanlar, kurama yeni bir ilginin doğuşunu hazırladı. Çoğu modern estetik kuramın temel aldığı özerklik ve soyutlama yerine çağdaş kuram, sanatı ve estetiği tarihsel açıdan konumlanmış geniş kültürel ilişkilerin ürünü olarak görür.

Şimdi sanat dünyasının gerçekten ne olduğunu ele al-

manın zamanı geldi. Özel anlamıyla sanat dünyası estetik nesnelerin izleyicisidir. Tek bir izleyici ve sanatı tanımlayan tek bir kültür yoktur. Sanat nerede üretilirse üretilsin bir izleyiciyle bağlantılıdır ve sanat-izleyici birleşimi sanat dünyasını ve kültürü tanımlar. Kültür, sanat dünyasından daha geniştir ama ona bağlıdır. Kültür, insanları güldüren şakaları ve onların arzularını biçimlendiren düşleri kapsayacak denli geniştir. Benimsediğimiz şeylerin bir çoğu aslında kültürümüzün bir parçasıdır. Tarih ve antropoloji bunların farklı olabileceğini gösterir. Sözgelimi, evliliğin birbirini sevenler arasında olması gerektiği düşüncesine dayalı romantik aşk, batı dünyasında adım adım ortaya çıktı. On ikinci yüzyılda tam tersi düşünülüyordu; aşk ve evlilik etik değildi. Evlilik farklı kültürlerde çok farklı işlevler görebilir. Yazın, müzik, resim ve diğer sanat dalları hem beklentilerimizi biçimlendirir hem de onlar tarafından biçimlendirilir. Aşk şarkıları söyleyen ozan yeni bir düşünceye yanıt verirken aynı zamanda ona geçerlik kazandırır. Sanat dünyası ile onun nesneleri arasındaki bu etkileşimi nasıl anlamalıyız?

Modern estetiğin birçok varsayımı sorgulanıyor. İdeal bir izleyici düşüncesinin arkasında bu varsayımların hiçbiri yer almaz. İzleyicilerin sergiledikleri büyük beğeni çeşitliliğini, çağ ve ulusal kültürün yol açtığı farklılıkları onaylarken bile, sanata tek bir yaklaşım biçiminin herkes tarafından paylaşılabileceğini ve ideal olarak paylaşılması gerektiğini varsayarız. Yaklaşımlarımızdaki farklılıklar imgelem yoluyla aşılabilir. Genç, iyimser bir okuyucunun klasik tragedya ile bazı güçlükleri olabilir, ancak çabayla herkes yapıtın dünyasına girebilir ve estetik açıdan bunu değerlendirmek için gerekli tutumları edinebilir. Ya da böyle olduğuna inanmak istiyoruz

Ama kimi ayrımlar yaklaşımımızı denetleyecek ölçüde çok temelse ne olacak? Temel dönüşümler konusundaki

adaylar arasında toplumsal cinsiyet, etnik ve ırksal olan ve dinsel inanç yer alır. Burada çok dikkatli olmalıyız. Hiç kimse erkeklerin kadın yazınını okuyamayacağını ya da Afro-Amerikan resminin Asyalı izleyicilere estetik açıdan hitap edemeyeceğini düşünmek istemiyor. Ama estetik çekiciliğin evrenselliğiyle ilgili basit varsayım, eleştiri süzgecinden geçirilmeden benimsenemez. Düşünceler bir bağlam içerisinde oluşur; hiçbir algı tam olarak nesnel ve dışsal etmenlerden etkilenmemiş olamaz. Bu, algıyı öznel izlenimler karmaşasına indirgemez, fakat düşüncelerimizin yetkin bir aynada dış dünyayı yansıtmadığını dile getirir Düşüncelerimiz soyutlanmış değilse ve evrensellik taşımıyorsa, bunları ne tür etmenlerin oluşturduğunu sormalıyız. Toplumsal cinsiyet, azınlık ve kültüre ilişkin savlar bu bağlama oturtulmalıdır.

Modern estetiğin bir diğer temel varsayımı, sanatçıların, sanat yapıtları oluşturan bireylerin ve izleyicilerin, sanat yapıtlarına bireysel olarak tepki veren bireyler toplamı olduğudur. Bireysel yaratma ve bireysel tepki ile başlar ve ortak özellikler ararız. Bir sanatçının sanat yapıtıyla olan ilişkisi üzerinde dururken bu varsayımın güçlükler doğurduğunu gördük, çünkü bazı sanat yapıtlarının arkasında tek bir sanatçı bulunmuyor. Aynı şey izleyici için de geçerli olabilir. İzleyiciyi bireyler toplamı olarak düşünmek yerine hem yapıtı hem de tepkide bulunanı yaratan bir kurum olarak ele almak durumunda kalabiliriz. Sanata ve estetik nesnelere olan tepkilerimizi etkileyen etmenler çeşitliliğine açıklama getirmeye çalışan estetik kuram, kurumların düşüncelerinden ve ortak uygulamalardan yararlanır.

Kurumsal Sanat Kuramları

Sanat dünyası çeşitli türden kurumlardan oluşur. Bunlar müzeleri ve sanat galerilerini, halka açık yerleri ve mimari-

yi, kitabevlerini ve üniversiteleri, konser salonlarını ve dernekleri, sinema salonlarını ve tiyatroları kapsar. Şimdilerde CD'ler ve videolar da buna dahil olmuştur. Nasıl baktığımız ve dinlediğimiz kısmen kurumlarca belirlenir. Video, bir sinema salonundan daha farklı bir bakış tarzını gerekli kılar. Karanlık bir salonda toplanmış kalabalık arasında oturmakla, küçük bir ekran karşısında birbirini tanıyan insanlarla oturmak arasındaki farklılığı düşünün. İmgeler farklı bir düzene uydurulmak durumundadır (dikdörtgene karşıt olarak kare); aynı imgeler farklı bir görünüş verir. Bu farklılıkların salt dış görünüşte ortaya çıkan farklılıklar olmadığını belirtiyoruz. Ne türden bir izleyici varsa bunlar üzerinde etkili olur. Kimi farklılıklar, sözgelimi film izleyicisi ile video izleyicisi arasındaki farklılıklar, görece önemsizdir. Erkek ve kadın ya da o kültürün insanı ile dışında olan arasındaki farklılıklar çok daha büyüktür. Aslında farklılıklar, gerçek algıda da bir farklılık doğurur. Burada söz konusu olan her birimizin farklı imgeler görmesi değil, farklı kurumsal dünyalara ait olmamızdır

Estetik açıdan önem taşıyan farklılıklar ya farklı sanat yapıtlarının oluşumuna yol açanlar ya da kişinin belli bir izleyici kitlesine dahil olmasını dayatanlardır. Temelde her ikisi de özel türden bir kurumsal olanağa bağlıdır. Bazı dil çeşitlerinin söyleme ediminde bulunurken söylediklerini yapabildiğini biliyoruz. Birisi 'yangın!' diye bağırdığında, bir şey yapmakta ve başka bir şey söylemektedir. Uyarır ve bir yangının olduğunu belirtir. Aynı anda hem yapma hem de söylemeye ilişkin standart örnekler, 'dışarı!' diye bağıran hakemler ve evliliği ilan eden papazlar vb. gibi şeyleri içerir. Söylenen ve yapılan aynıdır. Böyle bir dile edimsel dil denir. Kurumlar buna benzer edimsel bir işlev yüklenebilir. Bir papazın bir evliliği ilan edebilmesi demek, onun bir papaz olduğu ve bir kurumun, kilisenin bunu onayladığı anlamına gelir. Yoksa bu durum gerçekleşmez. Sanat

dünyasından biri bir şeyi estetik bir nesne olarak ilan ettiğinde ve dolayısıyla onu estetik değerlendirmeye aday kıldığında aynı şeyin söz konusu olduğu tartışılmaktadır.

Benzer türden bir edimin izleyiciye yüklenmesi o denli yaygın kabul görmez. Bir sinemaya ya da bir müzeye giden kişi, filmi yapan ve gösteren ya da bir resmi sergileyen kurum tarafından bir ilişkiye sokulur. Bir roman alıp okuduğumda, eğer okuduğumla estetik bir ilişkiye girmeye çalışarak okursam, izleyicisi olduğum yapıt tarafından özel bir okuyucu yapılırım. Bu tıpkı bir yurttaş kılınmak ya da bir koca ilan edilmek gibi bir şeydir. Kişi daha önce ne ise yine odur, ancak yeni bir ilişki oluşturulmuştur. Farklı alanlardaki çoğu sanatçı bu ilişkiyi anlar ve istismar eder. Samuel Beckett varoluşsal bilinç konusunda bir roman yazdığında, aynı zamanda okuyucunun varoluşsal bilinciyle de oynamaktadır. Edimsel sanat, amaçlı bir biçimde izleyiciye gönderme yaptığı zaman, izleyici, karşı koysa bile, gösterinin bir parçası olur. Böyle aşırı örnekler yalnızca izleyici-sanat ilişkilerinin olanağını gösterir.

Kurumlar ayrıca bir başka dil çeşidine de dikkati çeker. Emir tümceleri yalnızca bireysel komutlar vermek için kullanılmaz. Kuralları da belirler. Bazı uygulama kurallarının oluşumu ve bunların başkalarına dayatılması, birinin emirler ve komutlar verme yetkisine sahip olmasını ve diğerlerinin de bunları dinleyip uymaya hazır olmalarını gerektirir. Kendisine itaat edilmeyen bir komutan dilsel bir eylemde başarısız olur. Yapılmaya çalışılan şey yetkin bir biçimde açıktır, ama bu özel dilsel edimin başarısız olduğunu söyleriz. Benzer biçimde, oyunun kurallarına uymadan kişi bir oyunu sürekli oynayamaz. Aksi halde oyun yozlaşır. Oyunun kuralları, uymak durumunda olan oyunculara dayatılmış buyruklar olarak işlev görür. Aynı şey sanat dünyasının kurumları için de geçerlidir. İzleyici, sanat yapıtında sanatçının ortaya koyduğu kurallara göre oyna-

mazsa, bu durumda hem sanat yapıtı hem de izleyici kaosa düşer. Emirsel işlevleri gerçekleştirme yetisi edimsel dilin olduğu kadar kurumsal gücün de bir ürünüdür. Kurumlar kuralları yerleştirmeyi olanaklı kılar.

Kurumlardaki bu gücün bir sonucu, kimi kurumların yalnızca bazı insanlar için mevcut olabileceğidir. Yalnızca erkekler koca olabilir (tüm evli çiftlerin karşı cinsten olmaları gerekmese de). Bu nedenle bazı estetik ilişkiler, kişinin kurumsal olarak içinde yaşadığı kültür ya da sahip olduğu cinsiyet koşullarına bağlıdır. Farklı türden estetik izleyiciler olabilir ve kurumlar istenildiği zaman herkese eşit ölçüde açık olmayabilir. Diğer bazı kurumlara isteyerek ya da eğitimle ve kabul törenleriyle girilebilir. Birçok eski ve geleneksel kültürde, kabul törenleri bir çocuğun adam olması ve topluluğun bir üyesi haline gelmesinde temel bir rol oynar. Vaftiz töreni benzer bir örnektir. Sanat dünyasının bir kurum olduğu düşünülüyorsa, bir şeyi estetik bir nesne ya da bir sanat yapıtı ilan ederken izleyiciyi de oluşturduğu dikkate alınmalıdır.

Böylesi kurumsal etkinliklerin var olabilmesi için, kurumsal kimlik yeterince tanımlanarak gereksinim duyulan edimsel ve buyurucu eylemlerin yolu açılmalıdır. Yeni kurumlar oluşturmak güçtür. Kurumlar, gösterdikleri başarılara koşut bir biçimde gelişmelidir. Bir sanat dünyasının gereksinim duyduğu kurumsal etkinlik türü yumurta-tavuk örneğine benzeyen bir sorundur. Sanat, edimsel etkinliğiyle hem izleyiciyi hem de sanat yapıtını olanaklı kılan bir sanat dünyasının ürünüdür. Ancak sanat dünyasını, yaptıklarında başarılı olan sanatçılar ve izleyiciler oluşturur. Hangisi öncelik taşır? Hiçbir yanıt yok; çünkü buradaki süreç denetimli ve ardışık olmaktan çok, oluşan bir şey. Hem sanat dünyasının bilinen gelişmiş kurumları hem de tanıdığımız güzel sanat örnekleri açıkça tanımlanmamış durumlardan doğmuştur. Sözgelimi, tapınma nesnesi ile

sanat yapıtı arasındaki fark, sanat ve din arasındaki çizgiyi bulanıklaştırıyor. Ortaçağ kilisesi eşzamanlı olarak dinsel törenlerin yapıldığı ve sanatın yolunu açan bir sanat dünyasının doğduğu kurumdu.

Tüm bu düşüncelerden çıkan, sanat dünyası kurumlarının sonsuz olduğudur. Belirli bağlamlarda gelişim gösterir ve aynı zamanda işlevlerini yerine getiremeyebilirler de. Bir kere, edimsel eylemlerde risk söz konusudur. Bir hakem sürekli yanlış düdükler çalarsa konumunu yitirir; hakemliğin güç bir iş olduğu görülürse, bu kez de oyun değerini yitirir. Müze yöneticileri ve eleştirmenler benzer riskler taşır. Sanat dünyasının bir işlevi izleyici oluşturmak olduğu için, izleyici sanat dünyasının özel bir bölümünü izlemediğinde, bu özel kurum işlev gösterme yeteneğini bile yitirecektir. Edimsel güçleri ne kendini çok fazla yinelemesine ne de oluşturduğu izleyicinin çok fazla ilerisinde olmasına bağlıdır. Benzer biçimde buyruklar komutları alan ve gerçekleştiren karşılıklı bir ilişkiye dayanır. Hiç kimsenin uymaya hazır olmadığı buyruklar vermenin taşıdığı riskleri kişi kolayca öğrenir.

Kurumsal sanat kuramlarının ilk biçimleri sorunlar taşıyordu, çünkü sanat dünyasını öyle geniş ve kapsamlı tutmuşlardı ki neredeyse her şey olanaklıydı. Buradaki düşünce sanat dünyasının yalnızca "değerlendirmeye aday yapıtlar" önerdiğiydi. Bu sınırlı anlamıyla başarısız olması söz konusu olamazdı; hiç kimse kendisine sunulanı gerçek anlamda değerlendiremeyebilse de. 'Sanat yapıtı' terimi değerlendirmeden çok yalnızca betimlemeyle ilgili görülüyordu. Bu ayrım yapaydı ve ayrımı sürdürmek güçtü. Hiç kimsenin gerçekten ilgi göstermediği bir sanat yapıtı patlaması sunuyordu. Sanat dünyası çok geniş tutulursa, hiçbir şey yapamaz, çünkü izleyiciyi ya da uygulamayı oluşturacak kurumsal otoriteden yoksundur. Bir nesne sanat olarak hiç kimseden değer görmediğinde, hiçbir buyruk belir-

lenmez ve dolayısıyla hiçbir kurumsal etkinlik gerçekleşemez.

Aynı zamanda kurumsal kuramlar, oldukça dar kapsamlı olmaya eğilimlidir, çünkü insan ürünü yapıtlara dayanıyordu. Sanat bir şey olmak zorundaydı. Ancak modern estetiğin tarihi, estetik duyguyu izleyicide konumlandırdı, insan ürünü nesnelerde değil. Yeni bir 'sanat yapıtı' tanımı biçimi olarak, kurumsal kuramlar bu nedenle sınırlı bir başarı kazanmıştır. Nesnel özellikleri olduğu kadar ilişkisel olanları da kapsama alarak tanımlama kavramımızı genişletirler, ama sanatsal uygulama tarihinde fazla destek bulmayan özcü sanat görüşlerine bağlı kalmaktadırlar. Belirsiz ve kötü tanımlanmış görünen bir sanat dünyasında kurumların olanaklı kıldığı edim ve buyruklardan oldukça hızlı bir biçimde uzaklaşırlar.

Son zamanlarda kurumlarla ilgili düşünce, kültürel yapıların sergilediği etkinlik türleri üzerinde yoğunlaşacak biçimde genişletilmiştir. Kapsamlı biçimde algılandığında, bu kurumlar bir kultur içerisindeki temel estetik kavramlara anlam oluşturan ve özel kültürleri aşmanın bir yolunu öneren yapılar olarak düşünülebilir. Örneğin bir kültür içinde film gibi yeni bir sanat dalı adım adım ortaya çıkabilir. Bir izleyicinin oluşması ve ürünlerin olanaklı olması film eleştirmenleri, stüdyolar, oyuncular ve dağıtım sistemleri karmaşasına bağlı olacaktır. Bu, bir kültür içinde ortaya çıktığı için aynı zamanda toplumsal cinsiyeti ve ayrıca psikolojik açıdan biçimlenmiş sınırları (sözgelimi şiddete yönelik tepkimizle bireyselliğimizi bastırmanın yolunu) içeren yaklaşımlara da dikkati çeker. Film kuramında 'bakış' gibi güncel terimler anlamını izleyici, yönetmen ve eleştirmenlerin karmaşık kurumsal etkinliğinden alır. Sonuçta çağdaş filme uygun düşen kuramsal bir kavramı Yunan tiyatrosuna transfer etmeye çalışmak oldukça tartışmalı olacaktır. Film dünyasında kavramların birçoğu belli bir

anlam taşır. İzleyici, kuramın beklentisine uygun tepkilerde bulunur, çünkü film izleyicisi, terimleri tanımlayan aynı kurumlardan yetişmiştir.

Kurumsal etkinliğin farkında olmak kültürümüzün parçası olmayan ya da kısmen olan diğer kurumsal etkinliklere girmemize de olanak sağlar. Bir futbol maçına gidildiğinde, ne olup bittiğini anlamak için gerekli sınırlı kurallar öğrenilir. Kişinin değerlendirme yapması için gerçekten oyunu oynamış ya da top oynayarak büyümüş ve futbolu izleyen biri olması gerekmez. Benzer biçimde, bir sanat dünyasını oluşturan kurumlar, sanat dünyasına girmek için yeterli kurumsal uygulamaları öğrenme olanağı sağlar, çünkü belli bir kültürde ortaya çıkmaktadır. Artık ortada olmayan kurumlar, izleyici yapıtın gerektirdiği koşulları yeniden kurabildiği sürece potansiyel varlığını sürdürebilir

Böyle bir kurumsal kuram açıkça sınırlıdır. Yaratıcı bir kültürel kurumun parçası olmakla, yalnızca potansiyel olarak var olan kurum arasındaki farklılık yadsınamaz. Gördüğümüzü değiştiririz. Yunan ya da Elizabeth dönemi tiyatrosuna dönüş yapıp, bunları kendisi için sanat dünyasının hâlâ yaratıcı olduğu birinin deneyimlediği gibi deneyimleyemeyiz. Sanat dünyasındaki kurumlar sömürgecidir. Sanat yapıtlarının daha eski biçimleri özümseyerek bunları yeni amaçlara dönüştürmesi gibi eski biçimleri kendilerine mal ederler. Günümüzde bir sone Elizabeth dönemi sonesinden farklı bir biçimdir; aynı on dört dizelik yapıda olsa da, çünkü bugün soneler bir izleyici ve farklı kurumsal uygulamalarıyla bir sanat dünyası tarafından onaylanmalıdır. Yine de bunları yalnızca tam olmayan biçimlerde kendimize mal edebilsek bile başka uygulama olanaklarının farkına varmamıza yardımcı olurlar.

Kurumsal kuramlardaki belirsizlik daha ciddi bir eksiklik taşır. Bir sanat dünyasından söz etmek, yalnızca ba-

zıları işlevsel kurum sayılsa bile, kişinin neyi anlamaya çalıştığının adını koymaktır. Bir adlandırma yeterli bir kuram olduğu anlamına gelmez. Edimsel ve buyurucu dille ilgili benzetmeler, benzetmeler olarak kalır. Kültürel kurumlar, daha düzenli ve yapay kurumlar kadar iyi tanımlanmamıştır. Kımı durumlarda bu onları daha güçlü kılabilse de aynı zamanda kuramsal olarak kuşkulu yapar. Kuramsal terimlere anlam yüklediklerinde bu kez bu terimlerin anlamı iki kez belirsiz olmaya başlar. Hem tanımlanmamış kurumlara hem de bu kurumlar içindeki tanımlanmamış kullanımlara bağlı kalır. Film kuramında, 'bakış' gibi bir terim, tüm psikolojik varsayımlar için kolayca bir slogan terim olur. Yalnızca terimi kullananlar anlamını bilir ve bu durumda yalnızca kullanmaya istekli iseler kullanırlar. Böyle kuramsal terimler kendinden tanımlı olur. Yalnızca belirli bir grup bunları kullanabilir ve bu grup terimlerin kullanımıyla tanımlanır! Bir sanat dünyasını oluşturan kurumlara yönelerek çok fazla şey öğrenebiliriz, ancak 'kurum' ve 'sanat dünyası'nın neye gönderme yaptığı konusunda yeterince net bir kavrayışa sahip olmadığımız açık

Sonuç

Sanat dünyası daha geniş bir kültürün karmaşık bır parçasıdır. Yine de birçok bakımdan sanat dünyası kültürü tanımlar. Yalnızca sanatçıları değil, aynı zamanda sanata destek verip onu geliştirenleri ve sanata ve onu geliştirenlere tepkide bulunan izleyıcıleri de kapsamına alır. Bir sanat dünyasının varlığı, ideal bir izleyiciye ve bireysel estetik algılamalara dayalı kuramlara bir seçenek sunar. Sanat dünyası kurumların bir ürünüdür. Bu kurumların etkinlikleri edimsel dil benzetmesiyle açıklanabilir Bazı diller söylediğini yapar. Benzer biçimde, sanat dünyasının kurumları edimleriyle izleyiciyi ve estetik nesneleri oluşturur. Gerçi

böylesi bir etkinlik sınırsız değildir. Kurumlar otorite sahibi olmalı ve bu otorite genellikle bir kültür içinde gelişim göstermelidir. Sanat dünyasına, kurumsal kurallara uyarak ait olabilmek için kurumların zorunlu kurallar ortaya koyabilmesi gerekir.

Sanat dünyası ve onun kurumlarını doğrudan tanımlamalara dönüştürme girişimleri hem çok kapsamlı hem de çok dar kalır. Çok şeye izin verirken sanatı da insan ürünleriyle sınırlandırmışlar ve bunu tam da sanat bu sınırlandırmaya karşı çıkarken yapmışlardır. Ama kurumlar hâlâ kultür ve sanat ilişkisine açıklama getirebilir, çünkü kurumlar sanatı biçimlendirir ve bu da sanat dünyası kurumlarını değiştirir. Bir sanat dünyası kavramı ayrıca tarihsel bir derinlik sağlar. Kimi türlerin niçin bir zaman yaratıcı olup başka bir zaman olmadığını açıklamada yardımı olur, çünkü uygun kurumlar her zaman mevcut olmayabilir. Buna ek olarak, bizimkinden farklı külturel kurumları imgesel açıdan benimseyerek ve farklı kurallar dizisiyle oyun oynayarak, bizim kültürel kurumlarımızın parçası olmayan sanat türlerine girebilmemizin bir yolunu gösterir. Böylece sanat dünyasının kavramları ve edimsel kurumlar modern estetiğe egemen olandan farklı bir estetik kuram türüne olanak tanır.

Kaynaklar ve Ek Okuma Onerileri

İzleyici Tutumları

Amaçsallık

Burada ele alınan amaçsalhk tartışması Edmund Husserl'in yapıtından, özellikle estetikte bunu geliştiren şu yapıtlardan izler taşır; Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience,* Northwestern University Press, Evanston,

IL, 1973; Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1973. Özellikle bkz. Ingarden, s. 20-24.

Katılımcı Estetik

Çoğu klasik ve ortaçağ sanatı katılımcı bir estetiği varsayar. Bkz. Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* Yale University Press, New Haven, 1986, özellikle 8. bölüm. Okuma üzerine tartışmalar için bkz. Martha Woodmansee, *The Author, Art and the Market*, Columbia University Press, New York, 1994, s. 89-108.

Estetik Özerklik

Estetik tutum kuramları 19. ve 20. yüzyıllar boyunca yaygın kabul görmüştür. Tutum kuramlarının doğuşunun ele alındığı çalışma; Jerome Stolnitz, "Of the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 1961, s. 131-43. Bunun tipik çağdaş bir yorumu; Virgil Aldrich, *Philosophy of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1963, ancak birçok başka örnekten de söz edilebilir. 'Çıkarsızlık' terimi Kant'ın 'Critique of Judgment' başlıklı yapıtından geliyor, bu terim yaygın kabul görmüş ve çeşitli biçimlerde anlaşılmıştır. Edward Bullough'un mesafe kuramının yer aldığı çalışma "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology* 5, 1912, s. 87-118. Ördek/tavşan örneği Wittgenstein'a değin uzanır, geniş kabul görmüştür, bkz. Norwood Russell Hanson, *Patterns of Discovery*, Cambridge University Press, Cambridge, 1958. Estetikte bkz. Ben Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, State University of New York Press, Albany, NY, 1991. Wittgenstein felsefesimn estetikle ilgili iki yetkin

yorumu; G. L. Hagberg, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*, Cornell University Press, Ithaca, 1995. Hagberg, Wittgenstein'ın estetik için yararının, esinlendiği anti-özcü düşüncelerle sınırlı kalmadığını tartışır. Algısal nesneler olarak estetik nesnelere daha geleneksel bir yaklaşım için bkz. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace and World, New York, 1958; Hackett, repr. Indianapolis, 1981

Estetik Deneyim

Estetik deneyime dayalı kuramlarda örtük özcülük yaygın bir eleştiri almaktadır; örneğin Marshall Cohen, "Aesthetic Essence", der. Max Black, *Philosophy in America* içinde, Cornell University Press, Ithaca, 1965, s. 115-33. Tutum kuramlarının salt başarısızlık olduğuna ilişkin eleştiri için bkz. George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", *American Philosophical Quarterly* 1, 1964, s. 56-65 ve daha sonra *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

Eleştirmenler ve Eleştiri

Eleştirmenler Kimlerdir ve Ne Yaparlar?

Estetik ve eleştiri konusundaki tartışmalara güzel bir giriş noktası sağlayan yazılar için bkz. Arnold Isenberg, *Aesthetics and the Theory of Criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1973. Hume'un iyi bir eleştirmen kuramı için bkz. "Of the Standard of Taste" 1757, birçok antolojide yer almaktadır.

"Üsteleştiri" olarak estetik Beardsley'in estetiğinde yer alıyor. Yazına iki farklı biçimsel yaklaşım için bkz. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Um*, ilk baskı 1947; Harcourt, Brace and World, New York, 1963 ve Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957. İcracı olarak eleştirmen Platon'un Ion diyalogunda ele alınmaktadır. Lawrence Durrell örneği *Clea*'da yer alıyor, üçüncü cilt, *Alexandria Quartet*, E. P. Dutton, New York, 1960. Durrell'in eleştiri kitabı, *Key to Modern British Poetry*, University of Oklahoma Press, Norman, 1952. Kurmacanın doğasıyla ilgili olarak geniş bir literatür var, özellikle yazın alanında. Örneğin bkz. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1990; David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, Philadelphia, 1987; Susan L. Feagin, *Reading with Feeling*, Cornell University Press, Ithaca, 1996 ve Peter Lamarque, *Fictional Points of View*, Cornell University Press, Ithaca, 1996. Yaratıcı otoriteyi savunan amaçsalcılar arasında, E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1967. Yorumlamada görecelik sorunlarının ele alındığı yapıtlar; Joseph Margolis, *Interpretation Radical but not Unruly*, University of California Press, Berkeley, 1994 ve *The Truth about Relativism*, Blackwell, Oxford, 1991.

Yorumsamacılık

Yorumsamacılıkla ilgili olarak bkz. R. E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiarmacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1969. Yorumsamacılık üzerine çoğu çağdaş tartışmaların klasik kaynağı; Hans-Georg Gadamer, *Truth*

and Method, Seabury Press, New York, 1975. Hans-Georg Gadamer'in yazılarının yer aldığı bir diğer yararlı kaynak, *Philosophical Hermeneutics,* University of California Press, Berkeley, 1976.

Kurumlar ve İzleyicinin İşlevi

Sanat Dünyası

Sanat dünyasının iyi bir betimi için bkz. Arthur Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy* 61, 1964, s. 571-84. Aşk konusunda bkz. C. S. Lewis, *Allegory of Love,* Clarendon Press, Oxford, 1936 ve Denis de Rougemont, *Love in the Western World,* Pantheon, New York, 1956.

Kurumsal Sanat Kuramları

Kurumsal sanat kuramı denilince akla ilk gelen; George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis,* Cornell University Press, Ithaca, 1974. Kurumsal bir çözümlemede buyrukların işlevi için bkz. Dabney Townsend, *Aesthetic Objects and Works of Art,* Longwood Academic Press, Wolfesboro, NH, 1989.

V

Sanatçı ve İzleyici

Buraya kadar, estetik kuramımız geniş anlamıyla belirlenebilir bir nesne içermekteydi. Nesne, fiziksel bir sanat yapıtı olabilir; bir gösteri, doğal bir nesne ya da manzara da olabilir. Algısal bir nesne, hatta bir bilinç nesnesi de olabilir. Ne olursa olsun sonuçta bize estetik bir deneyim yaşatarak, estetiğin üzerinde yoğunlaştığı alanı oluşturur. Böylesi nesneler estetik deneyimin parçası olduklarında, bunların nasıl olup da estetik nesnelere dönüştüğünü (sanatçı ve sanat yapıtı) ve estetik nesneler olarak nasıl deneyimlenebileceklerini (izleyici ve sanat yapıtı) sorguladık.

Her iki ilişkiyle ilgili olası geniş bir açıklama alanının, felsefi estetikte ele alınmış olduğu, incelememizde açıklık kazanmıştır. Dördüncü bölümdeki kurumlar konusunda yapılan tartışmalar bize, sanatçı, izleyici ve yapıt arasındaki estetik ilişkinin karmaşık bir bağlamı gündeme getirdiğini gösterir. Şimdi bu bağlamın nasıl oluştuğunu daha ay-

rıntılı bir biçimde incelemeliyiz. Sanatçılar kimlerdir ve izleyicilerle nasıl bağlantıya girmektedirler? İzleyiciyi sanatçı mı oluşturur? Eğer böyleyse, dünya değiştiğinde, sanatçının yarattığı bağlam ortadan kalktığında ne olur? İzleyici mi sanatçıyı oluşturur? Bazı sanat türlerinin bir dönemde ortaya çıkmasını ve sonra yok olmasını açıklamada bunun yardımı olur mu? Sanatçı ve izleyici ilişkisi, sanat yapıtlarının yorumlanması ve üretimi konusundaki açıklamalarımızın sınırlarını belirginleştirir.

Alımlama Estetiği

İletişim

Bir estetik kuram, iletişimi estetik deneyimin temel bir modeli olarak almaktadır. Üçüncü bölümde sanatçının amaçları tartışmasında estetik iletişimin bazı boyutlarını ele almış ve sanatçının amaçlarıyla estetik bir nesne arasındaki ilişkinin, genellikle sanatçının bir nesne aracılığıyla ifade etmek istediği şey bakımından düşünüldüğünü belirtmiştik. Galiba estetik iletişim, bir sanatçının söylediklerinin, bir izleyici tarafından 'söyleme'nin ve 'anlama'nın en geniş anlamıyla anlaşılması demektir. Estetik nesne bu iletişimsel amacın bir aracı konumundadır. İletişimlerin bir alt kümesinin estetik olduğu düşünülmekte ve estetik iletişimin estetik olmayandan nasıl ayrılacağı, kuramın ele almak durumunda olduğu sorunu oluşturmaktadır. Örneğin, tekliği kutsal olana yöneltiyorsa (Plotinos) ya da insanları bütünleştiriyorsa (Tolstoy) iletişimin estetik olduğu düşünülebilir.

Estetik iletişim hem klasik hem de modern estetik kuramların bir parçası olabilir. Klasik kuramlarda iletişim, çoğunlukla esinle ilişkilendirilir. Sanatçı ya da icracı iletileni anlamak durumunda bile değildir. Modern estetikte ile-

tişim, ifade kuramlarıyla ilişkilidir. Birincil ilişki sanatçının aklıyla izleyici akılları arasındaki ilişkidir. Aklı ya da ideaları temel gerçeklik olarak alan idealist kuramlarda izleyici, sanatçının kavramış olduğunu daha zayıf bir biçimde yineler. Diğer yorumlarda, ifade edilen şey kısmen, yalnızca sembol olarak mevcut bilinçdışı dürtülerden gelebilir. Her ne olursa olsun, estetik modeli iletişimden alarak kişi, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiye öncelik tanır. Sanat yapıtı olsa olsa daha ileri bir estetik iletişimin aracı konumundadır.

İletişimin, özellikle dilde nasıl ortaya çıktığı konusundaki daha genel yaklaşımların bazıları, estetik alımlamanın nasıl gerçekleştiğini anlamada yardımcı olabilir. Normal bir iletişim olayını ele alalım. Birisi birine bir şey söyler ve bu anlaşılır. Bunu duyan kişi, konuşmacının isteğine kendini uydurur. Ortak bir dili ve belki beden dili gibi diğer ortak geleneksel kaynakları da paylaşırlar. Konuşan yalnızca bu ortak dilde konuşmakla kalmaz, konuştuğu kişinin söylediğini anlayacağını da bilir. Dinleyen açısından ise konuşanın anlaşılabilecek bir biçimde konuştuğu varsayılır. Bu genel inançlar olmasa, diğerleriyle birlikte iletişimsel konuşma da olanaksız olur. Bu nedenle iletişim, ortak bir dili ve konuşan ile duyan arasındaki ortak anlaşılabilirlik bağlantısını varsayar. Eğer kişi, çıkarılan sesin konuşma olduğuna ve konuşma amacı taşıdığına inanmazsa, o zaman bu sesler sözcük ve tümce gibi olsa bile, hiçbir şey iletmez. Bir bilgisayarın rasgele tümceler oluşturduğunu düşünelim. Her tümce dilbilgisel açıdan, hatta sözcüklerin anlamları bakımından bile bir anlam taşır. Ama hiçbir şey iletilmez, çünkü konuşan yoktur. Akıllı bir makine bağlam içinde tepki vermek durumundadır; tek başına konuşma yeterli değildir. Birisi tutarlı konuşsa bile, bu konuşma konuşmacı için bir tür kimlik oluşturmaya yeterliyse onu anlayabiliriz. Konuşmacının tam olarak kim olduğunu bil-

mek zorunlu olmayabilir, ancak en azından vermek istediği iletiyi seslendiren konuşanın belirlenmesi için yeterli olmalıdır. Eski Ahit'in çoğu yazar ve konuşanlarının kimler olduğunu bilmeyiz. Ama gerçek konuşanın yanılabilir bir peygamber olduğuna inanıp inanmamamız önem taşır. Her konuşmanın bir konuşanı vardır.

Ve her konuşma birine yöneliktir. Kendisine konuşulan, geniş bir insan topluluğunu nitelendirecek biçimde belirlenebilir. Hitap edilen kişi, duyarak ve anlayarak, bazen konuşma edimi denen tarihin bir parçası olur. Herkes söyleneni anlayabilse bile, kime konuşulduğu önemlidir. Kalabalık bir odada 'yangın' diye bağırmak odadaki herkese yöneliktir, ama yalnızca odada bulunanlar için anlamlıdır. Dil, anlaşılır olsa bile, yöneldiği uygun özneler yoksa iletişimsel gücünü yitirir. Büyük Londra ya da Chicago yangınları olduğunda korkutucu feryatlardan etkilenmedik.

Günlük dilde anlamın ve iletişimin konuşma ediminin ne olduğu kadar, kime yönelik ve nasıl olduğuna da dayandığını göstermeye çalışıyoruz. Bir konuşan-konuşma ilişkisi ya da duyan-konuşma ilişkisi asla yeterli değildir. İletişim yalnızca konuşanın aynı zamanda bir işitenle ilişkilenmesiyle olanaklıdır. Estetikte durum farklı görünebilir. Konuşan olsun ya da olmasın, konuşma ediminin -bir sanat yapıtının yaratılmasının- sonsuz olduğu varsayılır. Yeni bir yaklaşım geliştiren bir roman yazarı düşünelim. Henry Fielding (1707-54) 18. yüzyıl toplumunda karşı bir kahramanın birbirini izleyen seruvenlerini anlatan romanlar yazmıştır. Fielding'in romanları gerçek çağdaş insanlar üzerine kısmen serüven, kısmen yergi ve kısmen öyküdür. Daha eski biçimlerden, özellikle İspanyol yazar Miguel Cervantes (1547-1616) ve onun *Don Quixote*'unun komik serüvenlerinden esinlenmiş olsalar da, temelde yazın tarihinde yenidirler. Bu nedenle Fielding çok özel tarihsel bir

izleyiciye hitap ediyor. Yine de bir romancı olarak Fielding, kendi izleyicisiyle sınırlı değildir. "Tüm zamanlar için" ya da en azından zamanının çok daha ötesi için yazmıştır. Tüm sanatçılar böyledir. Henry Fielding'in romanı *Tom Jones*'u, Fielding öleli çok olmasına karşın okuyabiliyoruz. Onun hakkında çok az şey bilmekteyiz ve bizle ilgili olarak o da özel hiçbir şey bilmiyordu (her ne kadar ortak insanlığımız konusunda çok şey bilse de). Daha önce ele almış olduğumuz estetik deneyimi ayırt eder görünen şeylerden biri, zaman, yer ve bireysel varoluşun özgüllüklerinden bağımsız olan çıkarsızlıktır.

Bu nitelik yine de yanıltıcı. Fielding sınırsız bir biçimde herkese konuşmadı. Tersine 18. yüzyılın durumuyla belirlenmiş İngilizce'yle yazdı. *Tom Jones*'u okurken modern izleyicinin karşılaşacağı güçlük, kısmen Fielding'in izleyicisinde varsaydığı bilgi ve ortak anlayış eksikliğidir. Tümüyle olmasa da bu sorun büyük ölçüde giderilebilir. Bu çabayı gösterirken kendimizi Fielding'in öngördüğü okura dönüştürüyoruz. Gerçek anlamda bir yazar, yazma edimiyle okurunun bilincini biçimlendirir. Bir 18. yüzyıl romanı okumakla tam olarak 18. yüzyıl insanı olmuyorum, ama buna düşünüldüğünden çok daha fazla yaklaşıyorum. Bunu yapamasaydım, yazın alanı kendi zaman ve mekânıyla sınırlı kalırdı.

Dil için doğru olan, diğer sanat dalları için de geçerlidir. Bir Mozart oda senfonisi izleyicisi tam olarak Mozart'ın dikkate aldığı kibar salon izleyicisi olmuyor. Mozart'ın hayal bile edemeyeceği biçimde, orkestranın seslerini, aslına sadık kalarak yeniden oluşturan kendi CD sistemimle özel olarak dinleyebilirim. Benim duyduklarım ve Mozart'ın yazdıkları öylesine muziksel bir ilişki içindedir ki yaşadığım deneyim onun izleyicisinin deneyimine yaklaşır. Müziği Beatles ve heavy metalin dönüştürdüğü bir bağlamda dinlesem bile, bir 18. yüzyıl müzik gösterisinin

duyarlılığını müziksel açıdan anlayabilirim. Ayrıca tonalite, armoni ve müzik uygulamaları konusunda batılı gelenekleri de Mozart'ın izleyicisi ile paylaşırım. Paylaşılan anlayışın derinliği kabul edilen kapsamla gizlenebilir, ancak bu sınırsız değildir. Farklılığı duymak için başka kültürlerden yabancı sesleri dinlemek yeterlidir

Bu gözlemlerde gizemli hiçbir şeyden söz edilmiyor. Bize söyledikleri yalnızca, bir sanatçının bir sanat yapıtı ortaya koyduğunda izleyicisini de oluşturduğu, sanatçı ve izleyici ilişkisinin özel sanat yapıtını aşan gerçek bir ilişki olduğudur. Mozart ve Fielding'i severim çünkü benimle konuşuyorlar. Bunu yapıtlarıyla yapıyorlar, bununla birlikte yapıtlarını sevmemin bir nedeni de başka türlü algılamamın olanaksız olduğu bir biçimde algılamamı olanaklı kılmalarıdır. İstedikleri izleyici türüne dönüşmekteyim. Yeterli iletişimsel temelleri paylaştığımız için bu geçişi yapabiliyorum. İlişki hiçbir zaman kültürel bir boşlukta oluşturulmaz. Ortak gelenekler, beklentiler ve dil üzerine inşa edilir.

Bu ilişkinin olumsuz bir yönü var. Bir sanatçının izleyici anlayışı ataerkil, kısıtlayıcı, dar görüşlü ya da kim olduğumdan uzaksa, benim böyle bir izleyici olmam yansız ya da çıkarsız olmayabilir. Kendimi bir başka bilinç oluşturma biçimine teslim etmeye karar vermek zorundayım. Leni Riefenstahl'in 1934 Nazi Kongresi ile ilgili muhteşem belgeseli *Triumph of the Will* (İradenin Zaferi) gibi bazı filmlerin tartışmalı olması bundandır. Film Hitler'i bir Alman Mesih (kurtarıcı) olarak göstermektedir, ancak filmin gerçek gücü kitle partisi üyeleri ve Alman Gençliğinin iyi niyetli Birliğiyle ilgili kayda değer görsel efektlerden geliyor. Etnik mit temellerine dayalı toplumsal bütünleşmeye övgüler düzen bir filmin izleyicisi olmakta tehlikeli bir şey söz konusu. Kişinin katılımı yalnızca düşsel ve bir zaman aralığıyla yalıtılmış da olsa, kişiyle oynanmaktadır. Olumlu

bir insanlık anlayışı gibi normatif bir koşulu temel alan bazı estetik yaklaşımların bu konudaki ısrarları, bunu estetik deneyimlerin zorunlu bir niteliği olarak görmelerindendir. Bazı sanat yapıtları ne denli etkileyici ve sarsıcı olursa olsun, eğer bu etkiler insanları düşman gruplara bölüyorsa bu deneme başarısız olabilir.

Bu estetik iletişim modeliyle ilgili daha ciddi bir eleştiri var. Bu çok basittir. Bir sanatçı bir izleyici oluşturuyorsa, izleyici de bir sanatçı oluşturur. Daha ayrıntılı inceleyeceğimiz birçok yolla bu yapılabilir. Burada yalnızca Fielding gibi bir romancının ya da Mozart gibi bir bestecinin hiçbir şey yazamadığını düşünün. Her biri yalnızca izleyicinin duymaya hazır olduğu şeyi üretebiliyor olsun. Bir bakıma gerçek sanatçı önemli değil. Sanatçının kişiliği yapıtın ve izleyicimn bir ürünüdür. Tarihsel Fielding'i bilmiyorum. Yalnızca *Tom Jones*'un bana gösterdiği Fielding'i tanıyorum ve bu Fielding öncelikle 18. yüzyıl izleyicisine göre biçimlendirilmiş bir romanın sonucudur. İletişimi, bir sanatçı-izleyici ilişkisi modeli olarak kullanacaksak, ilişkiye her iki açıdan bakmaya hazırlıklı olmalıyız.

Bu, ayrıca zamanı da ilişki içine sokmak anlamına gelebilir. Zamanında hiç kimsenin göremediklerini Riefenstahl filminde görmekteyim, çünkü filmin ortaya koymaya yardımcı olduğu savaşın dehşeti ışığında filmi izliyorum. Filmde gösterilen gerçek insanların yanı sıra, filmin yüceltti̇ği savaşın sonucunda da birçok kişi ölmüştür. Filmi yaparken Riefenstahl'in olmayabilse de bu benim bir deneyimimdir. Bu nedenle sanatçı ve izleyici ilişkisi ele alınırken, zamana ve bağlama göre potansiyel olarak değişebilen karşılıklı bir ilişki üzerinde durulmaktadır. Estetik deneyim salt bir nesne ve onun izleyicisi ya da üreticisi arasındaki bir ilişkinin unsurlarını içermez, sözü edilen unsurlar da işin içine girer.

Estetik deneyimi alımlayabilmemiz kim olduğumuza bağlıdır ve sonuçta sanatçıyla ilişkimizi nasıl oluşturduğumuzdan etkilenir. Yaklaşımımız karşı koyucu ya da işbirlikçi olabilir. Bir izleyicinin bir sanatçıya tepkide bulunması bir ortaklığın bulunmasını gerekli kılar. Hangisinin ilişkiyi denetlediğinin seçimi her zaman bilinçli değildir ve bazı durumlarda bunun bir çekişme konusu olduğu düşünülebilir. İlişkiyi kim tanımlayacak, sanatçı mı yoksa ben mi? Bir sanatçının kendi durumunu izleyiciye dayatmada başarılı olması her zaman için söz konusu olmayacaktır. Bazen denetim izleyicidedir.

Bu alımlanabilme düşüncesiyle, estetikte özel bir önemi olan özel türden bir ilişkiyi ele alabiliriz. Sanatçı yoksa ya da sanatçı ilişkiyi denetlemiyorsa, izleyici, bağlamı oluşturmak zorunda kalabilir. Bunun bir örneği doğal güzelliktir. Doğal güzellik estetik bir sorun yaratır. Bir yandan, çoğu zevkin kaynağıdır. Bazı bakımlardan estetik deneyimin tek modelidir. Bundan hoşlanmamız için pratik bir ilgiye gereksinimimiz yok. Çekiciliği doğrudandır ve hiçbir yorumu gerektirmez. Ve kendilik olarak oradadır. Aynı zamanda estetik deneyimin çerçevelerine uygunluk göstermez; çünkü hiçbir şey dışavurmadığı gibi, doğanın taklit edilmesi, klasik estetiğin önem verdiği paylaşılan deneyim çeşidine bizi daha da yakınlaştırmaz. Doğada sanatçı yoktur ve bu nedenle bir izleyici olarak bize uygun koşulları oluşturmada başarısız kalır.

Doğanın insansallaştırılması diyebileceğimiz şeyle bunun üstesinden geliriz. Doğal bir olay ya da manzarada estetik bir zevk bulduğumuz zaman, bir izleyici olarak kendi etkinliğimizle onu dönüştürür ve böylece onu bizim için bir olay ya da manzara haline getiririz. Onu kendimizin kılar ve süreç içinde kendi sanat deneyimimizin parçası ya-

parız. Ortada hiçbir sanatçı olmasa da bir izleyici olarak bunu yaparız. Eğretilemeli anlamıyla doğanın kendisi, tanrıçalar ya da Tanrı gibi bir sanatçı bile yaratabiliriz. Bu tür yansıtmalar, algımızı, estetik iletilebilirlik modeline uydurmamızın bir yoludur. İnsansal değerlerimize uygun gelmeyen bir şeyi doğal bir dünyaya olduğu kadar bir insan dünyasına da uydurabiliriz. Örneğin, kaos kuramı üzerine yapılan son bir çalışma Mandelbrot kümeleriyle ilgili bilgisayar gösterilerinin nasıl üretileceğini bize göstermiştir. Kendi içlerinde bunlar bir video gösterisini denetleyen matematiksel formüllerden başka bir şey değildir. Ama güzeldir ve onlara bu açıdan yaklaşıldığında artık onları matematiksel bağlamlarıyla sınırlandırmayız. Onları, insan olarak değer verdiğimiz bir şey kılmaktayız. Bu düşünce, gösterileri insan dünyasının nesnelerine dönüştürmekte ve estetik değerlerini bu dönüşümde bulmaktadır. Daha önceki estetik anlayışta, böylesi insansallaştırma, doğada bahar neşesi, uçan bir kuşun zarafeti gibi anlam arayışı içindeydi. Böyle kuramlarda örtük bir insanbiçimcilik vardır: Yani, doğal olaylar insansal nitelikleri gösteren önemli şeyler olarak görülür. Bu estetik itki çok güçlüdür.

Estetiğin gerektirdiği izleyici-sanatçı ilişkisi kültürel bakımdan oluşturulmalıdır. Aslında 'kültür', sanatçı ve izleyici etkileşimiyle anlam kazanan bir sözcüktür. Ortak bir kültür oluştururken bazı temel kaynaklara dayanırız. İlk olarak, bir sembol ortaklığı olmalı. Dilin kendisi sanatçı ile izleyiciyi bütünleştiren ortak bir sembol sistemidir. Chaucer'ın *Canterbury Öyküleri* ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sı İngilizce'nin ve İtalyanca'nın ulusal dil olmasına yardımcı olmuştur. Her biri bilinçli bir biçimde zamanlarında yazı dili olarak kabul görmeyen özel bir dilde yazmayı seçmiştir. Chaucer'ın özel bir İngilizce lehçesi kullanması ve Dante'nin Latince yerine günlük İtalyanca'yı seçmesi, şiirlerinin yeni izleyicisini oluşturmuştur. Sonuçta bu diller

şairlerin temelidir, çünkü dil seçimleri gelişen bir ulusal izleyici varlığından onay alıyor. Dil içinde daha özel sembol sistemleri, ortak temelin yapıcısıdır. Örneğin, tanrılarla, bir halkın, bir devletin ya da etnik bir grubun kaynaklarıyla ilgili ortak inançlar, sembolik bütünlüğü sağlar. Kahramanlar sembol olur. Destanlar ortak bir anlaşma üretir. İlişki kendi kendini besler. Tanrılar ve insanlarla ilgili öyküler Homeros'un ve Hesiodos'un konularını, yazdıkları da klasik Yunan tragedyasının ortak temelini oluşturur. Milton ve Spenser Hıristiyan inançlarından beslenir. Ve sonuçta bunların ortaya koydukları destansı (epik) biçimler, İngiliz yazınına Hıristiyan, alegorik yoğunluk katar. Dil ve ortak semboller estetik deneyimi olanaklı kılar ve ortak estetik deneyim de tersine kültürel bir kimlik oluşturmanın temelidir. Kültür savaşlarının çok ciddi olmasının bir nedeni budur.

Dili kullanan sanatlar için doğru olan, müzik ve görsel sanatların daha genişletilmiş dili için de doğrudur. Semboller tek bir yapıtın ya da tek bir sanatçının mülkiyetinde değildir. Özel sembol sistemleri olan sanatçılar, sistemlerini iletmenin ve izleyici ile ilişkilendirmenin bir yolunu bulmak zorundadır. Örneğin, W. B. Yeats sistemini ayrı bir yapıtta (*A Vision*) açıklamaya çalıştı, ancak onun İrlanda siyasetiyle ve mitolojiyle olan derin ilişkisi şiirinin izleyiciye ulaşmasını olanaklı kılmaktadır. T. S. Eliot her şairin başka şairlere bağlı olduğunu ve onlardan ödünç şeyler aldığını düşünüyordu. Aynı şey ressamlar ve besteciler için de geçerlidir. Perspektif gibi teknikler, dinsel semboller, müzikteki armonik kalıplar ve halk motifleri, bunların tümü sanatçıların ve izleyicilerinin paylaştıkları, özel sanat yapıtlarını aşan, sanatçılar ve izleyicileri tarafından somutlaştırılan sembol kaynaklarının kapsamını gösterir. Bunlar, izleyici ve sanatçının aynı biçimde paylaştıkları bir sembolik anlayışlar topluluğunu oluşturur. Böyle bir ortak toplu-

luk, ürettiği ve etkisini yaygınlaştırdığı sanat yapıtlarından bağımsız değildir, ancak bunlarla da sınırlı değildir.

Sanatçı-izleyici ilişkisinin farklı bir kaynağı, yürürlükte olan söyleme biçimlerinde yer alır. Sanatçılar izleyicilerine kendi kişiliklerinde değil, bir sanatçı kişiliğiyle hitap ederler. Sanat yapıtlarını yaratan tarihsel kişilik önemsiz ya da yönlendirici, siyasal olarak tutucu ya da devrimci olabilir ya da farklı zamanlarda her ikisi olarak da algılanabilir. Bunların hiçbiri sanatçının takındığı kişiliğe (personasına) zorunlu olarak etkide bulunmaz. 'Gerçek' kişi değil, bu sözü edilen kişilik estetik olasılıkları yaratır. Hitap biçimi aslında şöyle der; bu yapıtın yazarı ya da sunucusu 'benim'. Varlığım yapıtın kendisi kadar gerçektir. Bazen izleyiciye sunduğu sanatçı kişiliği kadar tarihsel kişiliği de dönüşüme uğrar. Bazı sanat biçimlerinde sanatçının yapıttan daha önemli olduğu görülür. Kimi romantik şairleri düşünün, sözgelimi Oscar Wilde'ın (1854-1900) yapıtlarındaki karakterler, benimsediği sanatsal rolünden derin bir biçimde etkiler taşıyordu; mükemmel giyimi ile sanki kendisi bir sanat yapıtıymış gibi dikkatleri üstüne çekiyordu. Böyle kişisel dönüşümlerin amacı, sanat yapıtlarına destek verecek olan izleyiciyle ortak bir zemin oluşturmak için, sanatsal söyleme olanaklarından yararlanmaktır. Bazen ortaya çıkan sonuç, sanatçının ürettiği yapıttan daha fazla ilgi çeker.

Modern estetiğin temel özelliklerinden biri, izleyici oluşturma yetisi olan bir kişilik anlamında, sanatçı kavramının önemini öne çıkarmaktır. Bu durum bazı sanatçıların kendi yapıtlarının kahramanları olma eğilimi göstermelerinde açıkça görülür. Katılıma dayalı klasik bir estetik, bir sanatçı hâlâ zorunlu da olsa, sanatsal kişiliğin varlığını zayıflatmaya çalışır. Peygamberlik, şarkıcılık ve ozanlık, bunların tümü gerçek kişiyi aşan sanatsal bir kişiliğe dayanır. Ama ötekilikle bütünleşmeyi arayan bu rolle ilgili or-

tak anlayış (sanatçı, izleyici ve nesnenin estetik bir deneyimde birleşmesi), sanatçının kişi olarak ortaya çıkmasını engellemiştir.

Estetik ifade kuramlarının vurguladığı bireysellik bu rolü tersine çevirir. Roman yazarı eylemlere yön vermek üzere sahnede görünmeye başlar ve yavaş yavaş bir sanatçı olma düşuncesi iletişim aracı olmanın yanı sıra ana konu haline gelir. James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (1916) buna açık bir örnektir. Joyce kendi deneyimini, kahramanı Stephen Dedalus'a yükler ve romanın yöneldiği kahramanca eylem Stephen'ı bir roman yazarına dönüştürür -romanda gözlerimizin önünde gerçekleşen bir şey. Bu türden bir yansıtma, kişi olarak sanatçı yaratımını estetiğin sınırlarına taşır.

Aynı şey izleyici için de söylenebilir, izleyicinin de oynadığı kendi rolü vardır ve izleyici olarak eylemekle, temsili olanaklı kılan bir topluluk oluşturur. Klasik dramanın merkezinde bir tiyatronun varlığını ele alalım. Tiyatro, stadyum gibi kamusal bir yapıdır. Ortak bir alan oluşturur ve ortak bir amaç için bir araya gelindiğini gösterir. Oyun, özel olarak bu izleyici için yapılır. Yunan tragedyası bir festival yarışması için yazılıyordu. Elizabeth dönemi tiyatrosu ise karma bir izleyici içindi; şehre yeni gelenlerin ve aristokratların ortaklaşa paylaşabildikleri bir yer. İlk sinema salonları giyim ve toplumsal ayrımın görünmediği karartılmış bir mekân oluşturarak sınıfsal ayrımları yıkıyordu ve gösterilen filmler bu izleyiciyle uygunluk içindeydi. Bu mekânların dışında izleyici üyelerin her birinin kendi yaşamları ve kişilikleri vardı. Birlikte olduklarında, gösterilen özel sanat yapıtlarını aşan bir izleyici kitleyi oluşturmaktaydılar. İlk olarak tiyatroya yönelik olan ve daha yakın zamanlarda izleyici katılımına dönük girişimler, sanatçılarla izleyiciler arasında yeni ilişki olabilirliklerini gösterir.

Tiyatro örneği kolayca diğer sanat dallarına da uygula-

nır. Roman bir ölçüde özel bir ortamda okuyan okurun istemlerinin ürünüdür. Bu durum şimdilerde video ve filmlerden beklentileri de değiştiriyor. Müziğin yeniden üretilebilmesi müziği değiştirmekte. İstenildiğinde muziğe eklemeler yapmak ve kaydetmek teknik açıdan olanaklı olduğundan şimdi yalnızca kompakt disklerde yer alan müziğimiz var. Bir kez izleyici özel bir izleyici olduğunda, bu izleyicinin beklentisini karşılamak için biçimler değişir. Müzik gösterisinin ölçütü olan halka sunum biçimleri de değişikliğe uğramıştır. Bir estetik kuram, izleyici-sanatçı ilişkisine tüm yönleriyle açıklama getirmek durumundadır. Klasik katılım ve taklit estetiği ile ifade ve yaratıcılığa dayalı modern estetik kuramların bir sınırlılığı da son teknolojik gelişmelerden etkilenmiş sanat dallarının sunduğu olanakları ve sanatçı ile gösteriye dayalı geçici, popüler sanatın, klasik ve modern sanatın sınırsız beklentilerinin yerini almasını pek hesaba katmamalarıdır.

Sanatın İnsansızlaştırılması

Buraya kadar sanatçıların ve izleyicilerinin dayandığı ortak sembol sistemleri ve rolleriyle ilgili anlayışları yakalamaya çalıştık. Bunlar, sanatsal beklentilerini gerçekleştirebildikleri bir topluluğu paylaşıyorlar. Bu ortak topluluk, doğanın insansallaştırılmasıyla doğaya değin genişletilebilir. Sanatçılar bu ortak topluluktan kendilerini bilinçli olarak yalıttıkları zaman ortaya farklı bir ilişki çıkar. Böylece sanatçı *avant-garde* (öncü) olur ve sanatın 'insansızlaştırılmasıyla' karşı karşıya kalırız.

Kavranılan sorun budur. Estetik deneyim ve gerçek sanat asla sıradan değildir. Böylece sanatla insan topluluğunun güdüleri arasında bir çekişme vardır. Topluluk, bozulmaz bir düzen gereksinimi ve sınırlar içinde herkesin kendini 'uydurduğu' istemler üzerinde oluşur. Bunun de-

ğerleri ortak yaşamın değerleridir. Düzen bozucu ne varsa denetlenmeli, sınırlandırılmalı ya da yok edilmelidir. İletişim bu temeller üzerinde gerçekleşir. Ama sanat ve estetik deneyim buna benzemez. Kurallarla ya da önceden var olan uyum değerleri ve beklentilerle sınırlandırılamaz. Bu nedenle gerçek sanatçı, doğası gereği topluluğun dışındadır. Sanatçılar, kültürden ve onu önceleyen toplumdan daima bağlantılarını koparmaları gereken öncü kuvveti oluşturur. *Avant-garde* olan, uyumluluğa dönerse işlevini yitirir. Gerçek sanat karşısında taklitçi, evcil, hatta etik olmayan bir konumda kalır. İnsan olmak normal bir koşul olduğundan sanatın sanat olabilmesi için insansızlaştırılması gerekir. *Avant-garde* için sarsıcı olmak iletişimden daha önemlidir. Öncü konumunda olan kişi, ortak bir iletiyi ve anlayışı paylaşmaktansa kendini kurulu iletişimi yıkan biri olarak görür; böylece sanat kendini var edebileceği bir alana kavuşur. Böylesi bir sanat doğal olarak belli bir gruba özgudür ve bir anlaşılmazlık içerir; benzer biçimde düşünen küçük bir gruba seslenir. Bu durum olumsuz, toplumsal olmayan bir gücü dile getiriyorsa, öyledir. Yalnızca günlük dünyayı aşması açısından olumsuzdur.

Sanat ve sanatçının ötekiliği konusunda ısrarcı olma, fiziksel dış dünyayı insansal değerlere ilgisiz kalarak algılayan bir felsefede ifadesini bulur. İnsanın bu dışlanmışlığı karşısında insanlar, savunmaya ve uyumlu olmaya zorlanır. Evrenin kendisinde anlam yoksunluğunu gizlemek için toplum ve kültürü oluştururlar. Ama gerçeklik sanatçıdan gizlenemez. Bu nedenle kendini topluca yapılan savunma içinde yitirmek yerine sanatçı, insanlık yoksunluğuna sarılır ve bunu da sanatın verdiği olanakta bulur. Örneğin, sanata çok uzak görünen endüstri ve dilin mekanik ve anlamsız unsurları, gelecekçi (fütürist) ressamların ve yazarların *avant-garde* sanatlarının temelini oluşturur. Makine, savaş, cinsellik, özgür biçimler ve hatta biçimsizlik

sanatın biricik gerçek biçimi haline gelmektedir. Bu tür bir hareketin arkasında yatan güçte paradoksal olan şey, ne insansal olanın ne de evcilleşmiş anlamıyla sanatın gerçek sanat olamayacağıdır. Sanat ve izleyici dinamikleri, gerçek bir izleyici olanağının bulunmadığı durumlarda bile bir izleyicinin varlığını gerekli kıldığından, *avant-garde* hareketler, genellikle farklı olmalarından gurur duyan sanatçıların kendi küçuk çevrelerinde bildiriler, programlar biçiminde yan ürünler üretmektedir. Kendilerinin izleyicisi olmakta ve aralarından birisi çok popüler ya da ticari açıdan başarılı olmaya başlarsa bundan kuşku duyulmakta ve grüptan çıkarılmaktadır. Bu olgu 19. ve 20. yüzyıllarda resimde ortaya çıkan birçok harekette ve gelecekçilik, gerçeküstücülük gibi yazınsal akımlarda görülebilir. Örneğin gerçeküstücüler, düşleri ve sözcüklerin rastlantısal bileşimlerini, uyanık bilince uygun olmayan alanlar oldukları için sanatsal modellerine temel alır. Dolayısıyla gerçeküstücüler farklı bir gerçekliğe, yalnızca kendilerinin değerlendirebildiği bir 'üstgerçekliğe' ulaştıklarını ileri sürer. Gerçeküstücülük gibi akımların alışılmış olanı yadsımalarında ilginç olan özellik, bildirgelerin ve sanatçıların sanatlarından daha çekici olmalarıdır. Bir ürün olan sanat ikincil konuma düşmekte; estetik deneyim ve bireyin bir grupla etkileşimi akımın amaçları olmaktadır.

Bu anlamda sanatın insansızlaştırılması, aşkın değerlere olan varoluşsal inancın yitirilmesinin ve artan endüstrileşmenin bir sonucudur. Şayet Tanrı ya da Bir olan ya da insanlık ya da onur gerçekse, o zaman kişi en azından sanat aracılığıyla bunları anlamanın bir yolunu bulmayı umabilir. Bu umut hem klasik hem de modern sanatçılara destek vermiştir. Varoluş, hiçbir yere kımıldamayan bir zaman içinde yalnızca hızla değişen bir noktaysa ve aşkın bir varlık ya da düşünce yoksa, bu durumda sanat, birçoklarına umutsuz görünen insansal yeteneklerin gerçekçi bir de-

ğerlendirilmesine dayalı var olabilir. Bu kültürel inancı yitirenlere göre modern dünya bir sona gelmiş görünüyor ve postmodern denilebilecek yeni bir döneme girmiş bulunuyoruz. Oysa bu postmodern kaygının ve inanç yitiminin karşılıkları daha eski kültürlerde de bulunur.

Yarattığı ve ait olduğu kültürün sınırlarını parçalamak, sanatın her zaman yapmaya çalıştığı bir şey olagelmiştir. Klasik olarak bireysel acılar ve kavranılamaz, gizemli olan karşısında toplumsal değerleri onaylamayı amaç edinmiş tragedyalar, başkaldırmanın ve düzensizliğin ortaya çıkmasına olanak tanıyan tanrısal (yarı insan, yarı hayvan) oyunlarla bütünleştirilmiştir. Eğer Homeros (MÖ 8. yüzyıl) ve Virgilius (MÖ 70-19) uygarlığın kuruluşunu kutluyorsa, lezbiyen Sappho'nun (MÖ 6. yüzyıl) aşk şiirleri ve yoldan çıkmış Catullus (MÖ 84-54) geleneğe meydan okumaktadır. Friedrich Nietzsche'nin 19. yüzyılda belirttiği gibi, Apollon'un uygarlaştırıcı güdülerine Dionysos'un coşkusu karşı koyar. Klasik sanat bir zamanlar ilahi bir esin kaynağı ve sansur edilip akla bağlanması gereken bir tehditti. Sanatçıların daima bir izleyiciye gereksinim duydukları görünüyor ancak hiçbir zaman bu izleyiciyi tatmin etmelerine olanak tanınmamıştır. İzleyici, sanatçıda içgörü arar, ama hep gördükleri karşısında hayranlık duyduğu kadar itilmiştir de; çünkü sanatçılar kültürel kısıtlamalarla sınırlandırılamaz. Sanat bir teselli olduğu kadar aynı zamanda bir tehdittir.

Sonuç

Bu bölüme, iletişimi ve bir sanatçının izleyiciyle iletişim kurmasının zorunlu koşullarını ele alarak başladık. Model dilsel iletişimdir; bu da ortak sembolleri ve karşılıklı benimsenmiş anlama çabalarını varsayar. Sanat yapıtının, sanatçıyı ve izleyiciyi birbirine bağlayan bir araç olduğu dü-

şünülür. Gerçi estetik durum bundan daha karmaşıktır. Sanatçılar, gereksinim duydukları izleyici türünü oluşturmaya çalışırken, izleyiciler de arzuladıkları yapıtı isterler. Sanatın koşulları bu diyalektik içinde oluşur.

Hiçbir sanatçı mevcut değilse, biri oluşturulmak durumundadır. Doğa, insansallaştırılarak estetik kılınır. Ortak kültürel semboller, sanatçıların yaptıklarının ve izleyicilerin anladıklarının hem olanağı hem de sınırlılığıdır. Gerçek sanatçılar, oluşturdukları sanatsal kişilikten daha az önemlidir. Bazen sanatsal bir kişilik gerçekten sanat yapıtının yerine geçer ya da sanatçı yapıtın kahramanı olur. İzleyici de yaratılmak durumundadır ve izleyici türü, sanat yapıtına ve sanatçıların neler yapabileceğine etkide bulunur.

İletişimsel model yerine *avant-garde* sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki gerilim üzerinde oynar. Sanat potansiyel olarak yıkıcı ve izleyicinin temel varsayımları için tehdit edicidir. Sanat, ortalama insanların sanatın gerektirdiği farklı, açık deneyimle aralarının pek iyi olmaması anlamında 'insansızlaştırılmalıdır'. Bu nedenle, *avant-garde* sanatçılar topluma karşı durmak ve onu sarsmak gerektiğini düşünür. Geleneksel sanatçıların yönelmeye çalıştıkları kültürel izleyici yerine küçük gruplara, kendi izleyicilerine yönelirler.

Sanatçı ve izleyici ilişkisi bu nedenle daima gerilimlidir. Eleştirel açıdan her biri alandaki yetkiyi ele geçirmek ister. Estetik deneyim bir zevk biçimiyse, o zaman izleyici yanlış olamaz. İzleyici memnunsa, bu memnuniyeti hiçbir sanatsal eleştiri sarsamaz. Her kuşak en iyi kendi müziğini bilir. Ancak aynı biçimde, sanatçılar kuralları yıkma yetisine sahip olduklarında ısrarcıdır. İzleyiciyi dönüştürme ve onları kendi imgeleri haline getirme konusunda izleyiciyi pek o kadar etkilemezler. Picasso'nun, Gertrude Stein portresinin aslına benzemediği itirazına verdiği yanıt: "Fakat benziyor", olmuştur. Hiçbir sanatçı, izleyici talepleri

kendi görüşüyle çelişiyorsa bunları kabullenmeye hazır değildir. Euripides tüm tragedya yazı kurallarına aykırı tragedyalar yazmıştır. Soyut ressamlar, biri tarafından tanınabilecek güzel manzaralar çizmeyi bir kenara atarak akademik, gerçekçi resmi baş tacı etmişlerdir. Çağdaş müzik tonal olmayı ya da hatta dinlenebilir olmayı bile reddeder. Bir sanatçının anlaşılır olması yönündeki izleyici istemleriyle, sanatçının yeni bir içgörü kaynağı olma istemleri arasındaki gerilimin bir yerinde bir buluşma gerçekleşir.

Sonuç doyurucu değil. *Avant-garde* ucuz üretim peşinde -yalnızca üreticilerinin ilgisini çeken sözde-sanat biçimi. Böylesi değersiz ürünler, kültürü tehdit ediyor. Yapı kendini taklit etme eğilimi gösteriyor. Her Broadway oyunu bir diğerine benzemeye başladı, çünkü üretilen şeyi başarı belirliyor. Her film -gişe hasılatıyla değerlendiriliyor. Ancak sanat yine de bir yolunu bulmakta ve izleyiciler ve sanatçılar ortaya çıkmaktadır. Sanatın niçin görece küçük ölçekli grup ve hareketlerle ilişki eğilimi içinde olduğunun bir nedeni de budur. Bugünün ekonomisinin istediği ulusal ve uluslararası türde bir sanat çok güçtür. Ama Bloomsbury'de bir araya gelmiş Virginia Woolf ve diğer yazarlar ya da Avrupa'da gelişim göstermiş olan izlenimci ressamlar okulu ya da Robert Penn Warren ve Alan Tate ile bütünleşmiş güneyli yazarlar bir yandan kendilerini aştıkları yeni bir beğeni ve biçem oluştururken öte yandan birbirlerine de destek vermeyi başarır. Her estetik kuram, sanatçı ve izleyicilerin birbirlerine bağlı oldukları yolların yanı sıra, ilişkilerinin oluşumu, geliştirilmesindeki karmaşıklığı ve değişebilirliği de açıklamak durumundadır. Şimdi temel estetik kuramların bu konuda başarmaya çalıştıklarını görelim.

Mityaratımı (*Mythopoesis*): Mit ve Ritüel (Tören)

Taklit, ifade ve imgelem estetik kuramların kabaca sınıflandırılmasına yol açar. Antropoloji ve psikolojinın etkisiyle estetiğin felsefi sorunlarıyla ilgili yeni anlayış biçimleri 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başladı. Antropoloji kültürel geçmişimizi inceledi ve psikoloji bireysel ruhlarımızdakı gizli geçmişin örtüsünü kaldırdı. Folklor ve tarih çalışmalarıyla birlikte antropoloji, psikoloji ve psikanalist kuram, sanat dünyasını oluşturan kültürel ürünlerin nasıl ortaya çıktığını gösterdi. Bir yazın incelemeleri okulu mit ve ritüeller üzerinde yoğunlaştı ve tüm sanat çalışmalarında bunun etkisi görüldü.

Mit ve Ritüel

Bu çalışmaların bir sonucu olarak şu anlaşıldı ki mit yalnızca tanrılarla ilgili yabanıl ya da hiçbir çağdaş insanın anlamayacağı yalan öyküler değildir. Mit daima özel önemi olan öyküler anlatmanın yollarını içerir. Şeylerin başlangıçta nasıl olduklarını ve böylece şimdi nasıl olmaları gerektiğini dile getirir. Mitler, kaynakları tarih öncesine uzanacak denli eski olabilir, ancak kendi tarihimiz içinde de gelişim gösterebilir. Mitin bir işlevi, özel mekân ve zamanlarının ötesinde kalıcı önemi olan olayları günlük olaylar arasından seçip çıkarmaktır. Böylece mit, olayları tarihsel zamandan kurtarmakta ve yeniden ele alınabilecekleri bir zamana yerleştirmektedir. Öyküler, şiirler, oyunlar, müzik, resim ve hatta mimari mitin somutlaştığı alanlardır.

Aynı biçimde, ritüel özel bir dinin salt dinsel ayini değildir. Ritüel miti oynar, sözde onun bir gösterimidir. Bu nedenle festivallerde ve gösterilerde olduğu kadar şiirlerde ve oyunlarda da törensel unsurlar söz konusudur. Ritüel,

kişiye, anlamına uygun biçimde mıtı yinelemesi olanağı tanır. Bir anlamda ritüel her zaman bir önceki edimin yinelenmesidir ve mitle ilişkilidir; çünkü mit, yinelemeyi olanaklı kılan öykü ya da bildirimler sağlar. Bir başka anlamda da ritüel daima değişmektedir. Her yineleme aynı zamanda yeni bir ortaya çıkıştır, bu nedenle ritüel miti yenilemenin ve hatta değiştirme olanağı tanımanın bir yoludur Mit ve ritüel ne denli değişirse değişsin, anlattıkları öyküden uzaklaşmazlar. Bir yorumda kralın kızı kurban edilebilir; bir diğerinde tanrılarca gizlice götürülebilir. Her iki öykü de gerçek duruma anlam veren olayların kuruluşunu ve kaynağının önemini unutmamaları anlamında aynıdır. Mit, olgularla değil önemiyle denetlenmektedir.

Estetik, mitin ve ritüelin bu unsurlarıyla ılgilenir. Çünkü her ikisi de sanat türlerinin geniş bir alanına uygulanmakta ve sanatçı ile izleyici arasındaki temel ilişkiye açıklama getirmektedir. Her sanat yapıtı farklıdır. Görmüş olduğumuz gibi özgünlüğün bir erdem olması gerekmiyor. Farklılık, temel unsurları yakalama başarısızlığı gibi düşünülebilir. Mit ve ritüel, merkezi esas alır ve farklı çalışmaların bu temeli yitirmeden ortaya çıkmasına olanak tanır Estetik kuram için, mit ve ritüel kuramları farklı sanat dalları arasındaki gizli birlikteliğe açıklık getirir. Bunun anlamı, bireysel sanatçıların kendi bireysellikleri için değil, bir kültürün mitlerinde yer alan ortak temel için önemli olduklarıdır. Mitler, izleyicinin ve sanatçının ortaklaşa paylaştıkları bir zemin sağlar. Ne sanatçı ne de izleyici bu ortak alan olmadan var olamayacağı gibi, bu olmadan biri diğeri üzerinde egemenlik de kuramaz. Eski öyküler, gerçek öyküler örtük olarak bilinir. Öykü anlatanın, ressamın, heykeltıraşın ya da oyuncunun görevi, özel bir zaman ve mekânda, katılmaya hazır özel bir izleyiciye bunları sunmaktır.

Böylece sanatçı-izleyici ilişkisini öncelikle mitsel te-

rimler bağlamında anlayan estetik kuram, kendini haklılaştırmak için klasik katılım ve ortak varoluş modellerine dönmektedir. Sanatçı ve izleyicinin paylaştıkları unsurlar açısından estetik deneyime açıklama getirmekte, bu nedenle de sanat yapıtlarında ortak unsurlar aramaktadır. Örneğin bir kahraman, diğer kahramanlardan ne denli farklı olursa olsun, bunlarla ortak bir kalıbı paylaşıyor görülecektir. Kahramanlar, bir kültürün temeli olan mitlerde belirlenmiş kahramanlık modeline uygunluk gösterir. Bireysel kahramanlar bu kalıpyargıya uygunlukları ölçüsünde tanınabilir. Örneğin İsa, Musa ve George Washington; bunların tümünün çocukluklarıyla ilgili söylenmiş benzer türden öyküleri vardır. O halde yeni biçimler bu kalıplara kendilerini uydurur, bu nedenle yazın ve tiyatro alanında sunulan İsa figürleri ya da bir Washington tipi anlaşılır. Mit ve ritüel incelemelerine dayalı estetik kuramlarda vurgu ortak konulara yapıldığından, sonuçta bu durum sanatçının ve izleyicinin paylaştıkları ortak anlayışı olanaklı kılar.

Bu türden estetik kurama 'şiirselmit' (*mythopoetic*) denir, çünkü sanatçıların ve izleyicilerin her biri için daha anlamlı ve daha önemli olan bir şeyi nasıl paylaşabildiklerini açıklarken, mit kuramlarını, dil ve şiir kaynaklarını kullanır. Estetik kuram olarak mityaratımı, en iyi biçimde klasik yazın, sanat ve heykeltıraşlığa uygunluk gösterir. Ama bunlarla sınırlı değildir. Yeni Sanat biçimlerinin kaynağı şiirselmitte yenilenme olarak anlaşılabilir. Örneğin 18. yüzyılda romanın doğuşu mitik gelenekte öykü anlatımının yeni türlerini bize vermektedir. Henry Fielding'in *Tom Jones*'u yeni biçimin oluşumuna yardımcı olan en önemli ilk romanlardan biridir. Buradaki temel karakter Tom Jones, herhangi bir insan, modern Adem olarak kolayca anlaşılabilir. Benzer örnekler tiyatro ve resimden de verilebilirdi.

Şiirselmit kuramının, mit ve ritüel gibi kavramların açık kullanımına gereksinimi yoktur. Eğretileme, ironi, diğer dilsel ve sembolik olasılıklara vurgu yapan retorik kuramlar, sanatçı ve izleyici ortaklığının öyküsünü dil yoluyla paylaşır. Temel unsur, sanatçının ve izleyicinin bağımsız bir birim gibi düşünülmemesidir. Bunlar, ya şeylerin temel düzeninde (mit) ya da dil ya da kültür içinde yapısal bir olasılıkta karşılaşıp bunlara bağlı olarak ele alınır. Bir sanatçı, bir sanat yapıtından sorumlu özel biri olurken, bu sanatçının yaptığı, metafizik ya da dilsel ya da kültürel güçlerin bir ürünü olmaktadır. Üretilen sanat yapıtının önemi, bu güçlerle ilgili açığa vurma gücünden gelir. İzleyiciler, ekonomik ya da bireysel arzularına göre değil, sanatçıyla ortak bir algıya katılma yetilerine göre tanımlanır

Psikolojik Kuramlar ve Bunların Yapıçözümü

Yapısal ve antropolojik mit kuramlarıyla ilgili çeşitli ilginç yorumlar, estetik kuramlar içinde etkili olmuştur. Mitin kendisinde ya da mit ve ritüellerin bazı metafizik yorumlarında yapısal olasılıklar aramak yerine, kişi içe bakabilir ve insanların ortak psikolojisinde kalıplar bulabilir. Söylendiği gibi ya genetik yapımızın ya da zihinsel gelişimimizin bir sonucu olarak paylaştığımız ortak bir bilinçdışımız var. Bu bilinçdışı, düşlerde ve mitlerde ifadesini bulur, ancak aynı zamanda bilinçdışının olasılıklarına özellikle duyarlı olan sanatçılarca da denetlenebilir ve kullanılabilir. Bir sanatçı, izleyicinin ortak bilinçdışı yoluyla paylaştığı şeyi izleyiciye sergiler. Kültürel açıdan ve kültürler arası gözlenebilen ortak kalıplar (tarihsel hiçbir gerçek bağlantısı olmayabilen öykülerde ortaya çıkan benzerlikler), içsel dünyamızdaki psikolojik etmenlerce açıklanır ve böylece evrendeki yerimiz en derin psikolojik imgelerle anlatılır. İmgelemimiz özgürleşmekte ve sanat yapıtı imgelemleri-

mizi özgür bıraktığından kendisi hemen hemen önemsiz olmaktadır. İzleyici ve sanatçı herhangi bir özel sanat türünden daha temel olan derin bir psikolojik birlikteliği paylaşır.

Buraya kadar betimlenen şiirselmit kuramları, yapısal benzerliklere dayanmakta ve kişinin estetik bir deneyimi nasıl bildiğine ve bazı deneyimleri estetik açıdan diğerlerinden nasıl ayırdığına açıklama getirmektedir. Son zamanlarda bu yapısal benzerlikleri tanıma yetisi, çoğu kuramcıya özel bir zamanın ve kültürün bir ürünü olarak görünmeye başlamıştır. Mitin mantığı kaynaklarda ve yinelemededir. Ortak bilinçdışı ya da derinlik psikolojisi ile ilgili şiirselmit kuramları, düşünen makineler gibi bireysel akıllar kavramına dayanır. Sanatı, yaratıcı düşüncelerin ortak bir düşüncesi gibi gören daha eski idealistler bile dil, düşünce ve aklı birbirine bağlayan zihinsel modellere dayanırdı. Burada sorulabilecek soru, bu birbiriyle yarışan modeller arasında neye karar verileceği ve yargılamanın kendisi bir tür düşünme iken düşünme biçimimizin nasıl yargılanacağıdır.

Olası bir yanıt, oyun özgürlüğüne bakmak ve bir kuramı diğeriyle çarpıştırarak kuramın kendisini 'yapıçözümüne' uğratmaktır. Buradaki düşünce, kendi düşünme biçimlerimizin bile mutlak olma savında bulunamayacağıdır, bu yüzden düşünmenin kendisinin, mantığın ve metafiziğin sınırlarının ötesine gidebilmesinin yollarını bulmalıyız. Örneğin mit, ritüel ve bunların psikanalitik kuramdaki ardılları, kuramlarını konuşma üzerinde biçimlendirir. Felsefenin kendi kaynakları konuşma biçimlerinde yer alır, özellikle Sokrates'in tartışmalarına dayalı diyaloglar. İletişim üzerine düşünürken, modelimiz konuşulan sözdü. Böyle bir estetik kuram ve felsefe yapmada gizli varsayımların örtüsünü kaldırmak için, salt bunları göstermek yeterli değildir, çünkü göstermek de hâlâ modelle sınırlıdır.

Bunun yerine, konuşmaya yazıyla karşı çıkılmalıdır. Yazılı sözün başka yorumlamalara açık olan bir bağımsızlığı vardır. Artık konuşulmasa bile yazılı dil biçiminde var olmayı sürdürür. Vurgu, konuşanın amacına bağlı olan belirlenmiş bir anlamdan, bir okuyucuya ve onun metne yükleyebildiklerine bağlı akıcı bir anlama doğru kayar.

Yapıçözüme göre yapısal varsayımlar, hiçbir temeli olmayan salt yorumlamalardır. Sözgelimi, mitin şeylerin kaynağıyla ilgili öykülere bağlı olmasını ele alalım. Bu öykülerin kendi kaynaklarımız bakımından bireysel ruhlarımızda karşılıkları vardır ve soyağacımızı bilme arzusu ile doğum günlerimizi kutlamamız kadar basit dürtülerimizde örneklenir. Dolayısıyla temelde değişmeyen tutucu bir düzene, kültürel ifade olanağı sağlar. Ancak bunlar öykülerdir ve öyküler sonsuz biçimde çeşitlilik gösterebilir. Bu nedenle, öyküyü ataerkil bir biçimden anaerkil bir biçime kaydırabiliriz. O halde, bir öyküyle diğerine karşıtlık içinde oynayabilmekteyiz ve hiçbiri mutlak ya da sonul görülemez. Böyle değiştirme, yorumlama ve yeniden anlatma teknikleri, miti yeniden oluşturmak ve yapıçözümüne uğratmanın güçlü yolları olur. Toplumsal cinsiyet, mantık ve dil incelemeleri yalnızca eski yapıları çözmek ve yeni yapılar ileri sürmek amacı değil, herhangi bir yapının ne denli sınırlı olduğunu göstermek amacı da taşır. Diğerinin yerini alan bir mit yerine, ki bu geleneksel yapısalcı yaklaşımdı, mitin kendisi değişmekte ve esneklik kazanmaktadır. Geleneksel kuramın tehlikesi şudur; kendi imgemize aşık olur ve onu sürekli değişen ve kalıcılığı olmayan sudaki bir imge olarak Narcissus'un yaptığı gibi görmeyi başaramayız. Yapıçözüm, tek imgeyi hiçbirinin tek doğru olmadığı birçok farklı imgeye parçalayarak bu yanlışa düşmekten bizi korur.

Bu oyunsallık ve sınırların parçalanması olayı, bir *avant-garde*'ın yaptığı daha önceki sanatın insansızlaştırılmasına benzerlik gösterir. Kuramsal karşıtı bir kuram biçi-

midir; sanatı ya bir sanatçının ya da idealize edilmiş bir izleyicinin amaçsallığı ile sınırlandırmadan, sanata bir mekân yaratmayı asıl işlevi görür. Aynı zamanda yapıçözüm salt yıkıcı oyunlar biçiminde kalmak istemiyorsa bütünüyle konusuna yoğunlaşmalıdır. Neron Roma yanarken keman çalmasıyla ünlüydü; gelecekçilerin savaş ve makine aşkı iki dünya savaşında yutuldu. Yapıçözüm teknikleri aynı biçimde yapay kalmaları istenmiyorsa buyuk bir öğrenmeyi gerektiriyor. Bu öğrenme mevcut sanat dünyasıyla ilişkilendirildiği zaman, yapıçözüm hem sanatçıyı hem de izleyiciyi yeni bir girişimde buluşturarak özgürleştirir. Bu öğrenme olmazsa, oyun dilsel bir gösteriye dönüşerek yozlaşır. Ama bu savı bile ironik biçimde işlemek gerekir.

Mityaratmanın Sınırları

Oldukça farklı kuramlar üzerinde gezıntı yaptık; bunların çoğu birbirine zıt olmakla kalmıyor, çelişki de oluşturuyor. Her bir yaklaşım, karşısındaki seçenekleri itiraz edilmesi gereken bir düşman gibi görüyor. Bir mit açısından, diğer mitlerin egemen bir mite göre açıklanması gerekiyor. Bizim birincil açıklama biçimlerimiz, bilimsel kuramlarda sanki bunlar da birer mitmiş gibi işlev görüyor. Bunları sözde mitik kültürler biliminde 'yanlışları' açıklamak için kullanıyoruz. (Bir önceki tümce, şeylerin açıklanmasında bilimin doğru olmadığı biçiminde alınmamalıdır. Asıl sorun da bu; doğruluk bile yalnızca bir bakış açısından ileri sürülebilir). Açıklama olarak neyin kabul gördüğünü, bir kültürün temel paradigması belirler. Geleneksel mitler, güçlerini psikolojik gereksinmelerimize olan yakınlıklarından almışlardır. Yadsınması güç olan gözlemlere ve ampirik kanıtlara başvurabildiği için bilim güçlü bir açıklama sistemidir.

Bir estetik siyasası ortaya çıkıyor. Tüm şiirselmit ku-

ramlarının derinindeki güçlük, ister açıkça mite ve ritüele baksınlar, ister sanatçı/izleyici ilişkisinin başka bir öyküsünü anlatsınlar, kendileri deneye gelmeyen kuramsal terimleri kabul etmemizi istemelerinden kaynaklanır. Mitin kendisini düşünün. Mit aynı anda doğru ve yanlıştır. Sıradan deneyim ya da bilim açısından düşünüldüğünde yanlıştır. Biri çıkıp da olayların böyle olmadığını söylerse -George Washington kiraz ağacını kesmedi- ona olayların önemli olmadığı, öykünün özünü atladığı söylenecektir. Mit doğrudur, çünkü fiziksel dünyada doğrudan ulaşılabilirliğinin olmadığı varsayılan bir şeye ilişkindir. Kişi, yalnızca mitin içine girerek anlayabilir. Ancak o zaman hiçbir şey doğruluk savına karşı duramaz. *Ahlaksal Öyküler ve Paradokslar*'da Franz Kafka'nın öykücüsü şunu anlatır:

> Bununla ilgili olarak bir zamanlar bir adam şöyle dedi:
> Bu isteksizlik niye? Yalnızca kıssaları izlesen sen kendin kıssa olursun ve tüm günlük dertlerinden kurtulursun
> Diğeri şunu söyledi: Bahse girerim bu da bir kıssa.
> Birinci yanıtladı: Kazandın.
> İkinci şöyle dedi: Ama maalesef yalnızca kıssada kazandım
> Birinci yanıtladı: Hayır, gerçekte kıssada kaybettin.

Karşı durulamayan bir doğruluk, kuramı deneylemenin ötesine yerleştirir; ama bu hiçbir zaman miti benimseyenlere inandırıcı gelmeyecektir. Gerçekliğin dayattığı koşulları karşılamak miti yitirmektir.

Estetikteki psikolojik kuramlar da aynı biçimde denenemez. Ampirik araştırmaya dayandıklarını öne süren kuramlar için bu özel bir sorundur. Bilinçdışına giden yol asla doğrudan değildir. Psikanalitik estetiğin verilerini oluşturan öyküler, düşler ve kişisel öyküler yorumlanmak durumundadır, ancak yorumlar ya kuramların döngüsel olacağı öykülere ya da bağımsız açıklamayı gerekli kılan akıl

modellerine dayalıdır. Estetik görüngülerle ilgili psikolojik açıklamaları, yorumlamak istedikleri görüngülerden ayırmak genellikle güçtür.

Yazarın sezgilerinin yeniden düşünülmesini gerekli gören daha önceki idealist açıklamalar bile, sezgilerin bağımsız bir biçimde gözlenemeyen düşüncelere gönderme yaptıkları ve yalnızca somutluk kazandıkları durumlarda mümkun olabileceği ikili sorunu karşısında aykırı düşmüşlerdir. Sanat yapıtı deneyimi olan estetik bir katılımcı olarak, kişinin sanatçıyla doğrudan ilişki içinde olduğuna, sanatçının duyarlı bir izleyicinin yeniden canlandırmasıyla yapıtta varlığını sürdürdüğüne inanmak çekicidir. Ancak şu da kesin ki, bu tür kuramlar bir karışıklık içindedir. Konumları ne olursa olsun düşünceler, sanat yapıtlarına benzemez. Hem düşünceler hem de estetik nesneler amaçsallık taşıdığından, yani tam anlamıyla var olmaları, birinin bunların bilincinde olmasını gerektirdiğinden karışıklığa düşmek kolay olur. Ama düşünceler, sanat yapıtlarının olmadığı biçimde düşünene aittir. Düşüncelerin romanlar, resimler, müzik yapıtları ve binalar gibi farklı yapıtlarla nasıl ele geçirildiğinin bir açıklaması yapılamadıkça, ideal temsil kuramı, estetik gizemliliğe övgüden başka bir şey olmaz.

Yapıçözümcünün oyunsallığı ve başkaldırısı da olsa, postyapısalcı estetik, kuramsal savlarını sürdürmede başarısız kalır (protestolarına karşın kesinlikle böyledir). Burada bir ikilem söz konusu. Mutlakçılık karşıtlığı ve oyunsallık başarılı olursa kuramsallık ortadan kalkar. Kuram olduğunda, kuramı yadsımaları kendilerini bir tür otoriterciliğe indirger. Tezlerin geleneksel yollarla savunulabileceğini yadsımakla kişi, ya tamamen savunmasız kalmakta ya da siyasal ve zora dayalı bir savunma içinde olmaktadır. (17. yüzyılda René Descartes'ın (1596-1650) usçuluğu benzer bir sorunla karşılaşmıştır. Eğer tüm insanlar aynı

biçimde ussal ve doğanın ışığıyla gerçekliği tanıyabilecek yetideyse, o halde gerçekliği yadsıyanlar bunu ancak yoldan çıkarak yapabilir. Hatalarını kabullenmeye zorlanmaları gerekir. Herkesin eşitliğini istemekle, farklı olan herkesin aydınlanmamış olduğunu ileri sürmek arasındaki aralık çok kısadır). Tartışma yoluyla ikna etme olanağım yoksa ve sanatçı ile izleyici arasındaki estetiğin gerektirdiği ilişkiyi oluşturmak için ikna etmek zorundaysam, geriye yalnızca bir tek seçenek kalır; baskı ve zorlama.

Sonuç

Mit ve ritüelin hem antropolojik hem de psikolojik türleri var. Mit, kültürel açıdan önem taşıyan öykülerin anlatımıdır ve ritüel de bu öykülerin yeniden canlandırılıp gerçekleştirilmesi olanağını sağlar. Böylece sanatçının ve izleyicinin buluşabildikleri bir mekân, ortak paylaşılan semboller kümesi ve estetik deneyimin anlamını gösteren bir öykü oluşturur. Psikolojik kuramlar da bireysel düzeyde bu sembolleri nasıl paylaştığımızla ve bunun önemiyle ilgili benzer açıklamalar yapar. Bu kuramlar bilime, kültürlerin ve bireysel ruhların yapısal betimlerine dayalıdır. Bir taklit kuramının parçası olarak çoğunlukla açıkça uygulanabilirlikleri vardır, ancak ayrıca ifade ya da imgeleme dayalı kuramlara da uyarlanabilirler. Örneğin estetik deneyimi izleyicide sanatçının düşüncelerinin bir yinelenmesi olarak gören idealist kuramlar, mitik yinelemenin bir tür mitolojiden arındırılmış yorumunu sağlar.

Şiirselmit kuramları, yapıyı psikolojik ya da antropolojik açıdan betimleme yetimize dayanır. Sürekli kendi yapısal inşalarına öncelik tanıma tehlikesi taşırlar. Yapıçözüm, doğrudan betimlenemeyen bir düşünce göreceliğini göstermek için, oyuna ve yansıtmalı anlatıma döner, çünkü böyle yapmak yeni bir yapıya öncelik vermeyi içerir. Yapıçözü-

me uğramış şiirselmit kuramı bile mityaratma sorunlarından kaçamaz. Gerçekliğin temel yapılarını betimlemeye çalışırken mit, bu yapıları eleştirinin dışına yerleştirmektedir. Bunlar öykülerdir, ama bunların ampirik açıdan sınanması olanaksızdır; çünkü gerçeklik ve anlam arasındaki bağlantı koparılmıştır. Mitsel ürünlerin normal, bilinçli ölçülerde yanlış ya da ulaşılamaz oldukları kabul edilir. Amaçları da zaten budur. Bu yüzden farklı mit yorumlarına ya da farklı bilinçdışı güçlere karşı durmanın hiçbir yolu kalmaz.

Bu eleştiriler bize sanatçı ve izleyici arasındaki daha somut, tarihsel bir ilişki biçimini gösterir. Ama bunların tartışmalara son verdiği düşünülmemelidir. Mityaratımı ve bunun daha modern ve postmodern ardılları iki kuramsal yarar sunmayı sürdürür. Estetik fenomenlerin önemini insan dünyası açısından ortaya koyarlar. Sanatçı ve izleyicinin bütünleştiği noktayı arayarak, estetik dünyalarımıza niçin önem verdiğimizi anlamaya sürükleniriz. Bunlar bizim kültürlerimizi ve insanlığımızı tanımlar. Aynı zamanda mit, dil, akıl ve kültür temel estetik terimler olarak sunulur. En azından bu kısmen doğrudur. Eğer bir estetik kuramın savunması yapılacaksa, bunlar gerçekten anlamamız gereken şeylerdir.

Kurumsal ve Kurumsal-Sonrası Estetik

Şiirselmit terimleri açısından sanatçı ve izleyici ilişkisini anlamanın bir diğer yolu da bunları estetik-dışı güçlerin belirlediği tarihsel bir ortama yerleştirmektir. 17 ve 18. yüzyıllarda estetiği ampirik terimlerle yeniden tasarlama girişimleri, zamanının başarılı bilimsel ampirizm modellerini ve bilginin salt deneyim açısından felsefi olarak yapılandırılmasını izlemiştir. Estetik fenomenler öncelikle duygularla ve coşkularla tanınmıştır. İlk ampiristlerin kavradı-

ğı biçimiyle felsefi estetiğin görevi, tüm deneyim alanlarımızda duygu ve coşkulara yer açmaktı. Modern estetikte son adım, psikolojinin estetiğe en uygun bilim olduğudur. Bu da bize 20. yüzyıl estetiğinin temel çizgilerini oluşturan estetik tutum, psikolojik mesafe ve estetik algı kuramlarını armağan eder

Başlangıçtaki ampirizmin birçok açıdan çok basit kaldığını gördük. Doğal bilimler en azından pratik amaçlar için ele aldıkları fenomenleri yansız biçimde belirleyebilirken, estetik bunu yapamadı. Psikolojik modellere geçiş yalnızca durumu daha da kötüleştirdi, çünkü psikolojinin kendisi aklı, bilinci ve duyguyu betimlemede güçlük çekmekteydi. Yine de estetik deneyimin, ampirik eleştiriye karşı koyabilen kuramlarla anlaşılabileceği konusundaki temel kavrayış elden kaçırılamaz.

Özelde tarih, estetik açıklamayla ilgili, doğal bilimlere alternatif bir model sağlar. Tarih de mitte olduğu gibi bir öyküyle başlar. Gerçi tarihın söylediği öykü kanıta ve özel olaylara dayandırılmak durumundadır. Ayrıca her tarihsel olay biriciktir. Hiçbiri yinelenemez. Tarihsel araştırmada yinelenebilir denemelerin yapılamaması, doğal bilimlerinkinden farklı ama daha az ampirik olmayan bir yaklaşımı gerekli kılar. Estetik giderek artan ölçüde özel tarihsel bağlamlara yerleştirilmektedir. Bu da estetik kuramın tarih gibi ampirik bir disiplin olarak ele alınmasını haklılaştırıyor.

Tarihsel Bir Sanat Dünyası

Tarihsel deneyim açısından, sanatçı ve izleyici ilişkisi, bir yaşam dünyasının ve ortaya çıkan tarihsel koşulların belirlediği bir sanat dünyasının parçasıdır. Bu koşullar tarihsel açıdan incelenebilir ve etkileri yol açtıkları sonuçlarda izlenebilir. Bunlar bir sanat dünyası oluşturur ve bu sanat dünyası da sanatçının izleyiciye ve izleyicinin sanatçıya

gösterdiği estetik tepkileri biçimlendirir. Sanatçı ve izleyici, bir sanat yapıtıyla olan ortak ilişkileri kadar birbirleriyle doğrudan bağlantılıdır. Çeşitli şiirselmit kuramlarının sözünü ettiği tüm etmenler hâlâ etkindir.

İlk olarak bir sanatçının bir izleyici için sanatçı olduğu ve izleyicinin sanatçılarla olan ilişkisi açısından tanımlandığı özneler arası ilişkiyi ele alalım. Şiirselmit terimleriyle söylendiğinde, bu ilişki öncelikle bilinçlerin bir karşılaşmasıdır. Metafiziksel anlamda bu ilişki, katılımcı ya da psikolojik olasılıklar açısından herkesin üzerine düşeni yaptığı bir oyun olabilir. Yapıçözümüne uğratılan gerçeklikler bile anlam üzerinde durdukları için, temelde psikolojik kalır. Metafizik yorum, sanatçı ve izleyicinin ortak bir kutsal ya da özel gerçekliği nasıl paylaştıklarını anlatır. Psikolojik yorum ise bir sanatçının ve izleyicinin ortak bilinçdışını, bunun kültürel bir karşılığını ya da ortak bir zihinsel temsil kümesini nasıl paylaşabildiklerini bildirir. Bilinçli karşılaşmanın zorlukları, sanatçı ile izleyicinin düşünceleri ve zihinsel olasılıklarının dayattıklarıdır; bu koşullardan bazıları bilinç düzeyinin altında kalsa bile. Böylesi bir buluşma zaman içinde değil, 'zamanın dışında' ya da 'zamanın birinde' gerçekleşir. Her okuma, her bakış, her gösteri, tekil sanat yapıtının özgün kimliğini gözden kaçırmayan bir yinelemedir. Ancak deneyci bir tarih açısından, her estetik olay biriciktir ve farklıdır. Tarihte ortaya çıkan hiçbir estetik olay kesinlikle aynı olamaz. Bilinç ya psikolojik bir davranışa indirgenebilir ya da tarihsel koşullanmışlıkların oluşturduğu eylem ve inançları örtük olarak betimlemenin yoludur. Ortak unsurlar bulmak için olaya değil, bu olayı ortaya çıkaran olayların nedensellik zincirine bakmak gerekir. Benzerliği (aynılığı) sağlayan akılların özdeşliği değil, benzer olaylar zinciri ya da ortak atalardır.

Tarihsel benzerlik neden-sonuç çözümlememize bağlı-

dır. Sanatçılar ve izleyicileriyle ilgili tarihsel koşulların en önemlisi, uzun süre koruyuculuktu (hamilik). Koruyuculuk koruyanın ilk izleyici olduğu bir ilişkiyi tanımlar. Sanatçı kendini kollayanın verdiği göreve, genellikle ilişkiyi aslından beklenenden öteye götürecek biçimlerde yanıt verir. Koruyucu, sanatın koşullarını yaratır. Örneğin Papa II. Julius, Michelangelo'ya Sistine Kilisesi'nin tavanını süsleme görevini verdi. Koruyucu gösterinin koşullarını hazırlar ve ödemeyi yaparak işi olanaklı kılar. Daha önemlisi de yapılan işe bir statü verir. Seçilmiş olmak ayrı olmanın bir işareti ve yapılacak işe statü vermenin bir yoludur. Ancak bir koruyucu süreci denetlemez. Çoğunlukla, Michelangelo'nun Sistine Kihsesi'nı boyamasında olduğu gibi, yapılan iş tüm beklentileri aşar. Korumacılığın oluşturduğu koşulları değiştirir.

Korumacılığın birçok biçimi vardır. Batı sanatında kilise, ortaçağın başlarında dinsel konumunu güçlendirmek ve dogmalarını yaygınlaştırma görevinin parçası olarak etkin bir biçimde sanatları geliştirmeye başladı. Ama benzer kilise ve sanatçı ilişkileri Roma ve Bizans'ta da ortaya çıkmıştır. Benzer nedenlerden dolayı krallar ve prensler sanatlara koruyuculuk yaptı. Sanat yapıtlarına görevler yükleyerek, kraliyet kendi yasallığını ve gücünü sergileme olanağı buluyordu. Sanat statü sağlıyordu. Koruyucunun zenginliklerini ve etki alanını ortaya seriyordu. Ayrıca açık ve örtük iletiler de taşımaktaydı. Resimde, şiirde, öykülerde ve şarkılarda açık olarak, koruyucunun en iyi yere yerleştirildiği öyküler anlatıyordu. Koruyucunun geçmiş ve gelecek durumlarıyla ilişki içinde konumlandırıldığı bir tarih oluşturuyordu. Kişi uygun bir atalar kütüğüne sahip değilse, bunları oluşturmak zorunda kalmaktaydı. Ya da sanat, koruyucunun ahlaksal bir örneği temsil ettiği ahlaksal dersler veriyordu. Örtük olarak sanat, iyiliğin ve cömertliğin kaynağı olan koruyucunun gücünü serimlerdi. Yalnızca belirli

bir konum kazanmış olanlar koruyucu olabilmekteydi.

Sanatçı açısından koruyuculuk, hem ekonomik kazanç hem de belli bir izleyici sağlıyordu. Sanatçı, kimin için çalıştığını ve kaynaklarının neler olduğunu bilirdi. Milan Dükü dünyadaki en büyük bronz atı istese, Leonardo da Vinci bunu yapmanın bir yolunu bulmaya çalışırdı. Ancak süreç içinde, Leonardo gelecek kaygısı taşımadan yaratıcı bir özgürlüğe sahip oldu. Eğer kişi bir sonraki yemeğinin olup olmayacağından endişe duyuyorsa, bu durumda başarısız olamaz. Güven içinde oyunu oynamak durumundadır. Güçlü bir koruyucusu olan bir sanatçı, koruyucu tatmin edildiği sürece çalışmalarını sürdürebilir. Sanatçı ve izleyici arasındaki koruyuculuk ilişkisi genellikle karşılıklı yararlılığa dayanmakta ve salt özerk bir sanatçının sahip olabileceğinden çok daha fazla özgürlük vermektedir.

Kuşkusuz koruyucu ve sanatçı ilişkisi sınırlandırıcı da olabilir. Sanatçılar böyle bir sistemle yerlerinde tutulmuştur. Buna karşı bir oluşumu birlikler ve sendikalar sağlayabilirdi. Bunlar en azından sanatçılar için ortak bir koruma oluşturmuştur. Ayrıca bir denetim ve grup disiplini de sağlamaktaydılar. Kişi, koruyucunun olduğu kadar arkadaşlarının da onayını almak durumundaydı. Sonuçta kişinin sanatçı olduğuna onay veren bir yapı vardı. Bir sanat dünyasının işlev görmesi için bu türden bir otoriteye gereksinim vardır. Sanatçılar, tıpkı sporcuların bir takıma ya da klüp sahibine bağlı olmaları ama genellikle daha iyi anlaşma pazarlıkları yapabilmeleri gibi, koruyucular arasında çekişmelere de konu olabiliyorlardı

Gerçi koruyuculuk kilise ve prenslerle sınırlı değildi. Yeni ekonomik güçler ortaya çıktıkça yeni koruculuk kaynakları da olanaklı hale gelmiştir. Örneğin 17. ve 18. yüzyıllarda önem kazanmış portrelere bakılabilir. Bunlar tümüyle prenslere ve kardinallere ait değildir. Giderek artan ölçüde bir Rembrandt (1606-69) ya da bir Joshua Rey-

nolds (1723-92) kendi imgelerini sürdürmek, yeni konumlarını sergilemek ve bir aile tarihi oluşturmak isteyen önemli yurttaşların resimlerini de yaptılar. Reynolds tekniğiyle, klasik ve abartılı modelleri bilinçli bir biçimde birleştirerek yaptığı portrelerin değerini yükseltmiştir. Benzer türden bir itki de, çoğunlukla malikane resimlerinde etkili olan manzara resminin temelinde yer almıştır. 18. yüzyılın ünlü İngiliz ressamlarından biri olan George Stubbs (1724-1806) kariyerini gururlu at sahiplerinin atlarının resimlerini yaparak geliştirmiştir.

Koruyuculuk, yavaş yavaş yerini diğer ekonomik destek veren sistemlere bırakmıştır. Ama işlevini hâlâ sürdürmektedir. Şirketler ve kamu birimlerinin koruyuculuk rolünü oynadıkları mimarlıkta bunun nasıl işlediği görülebilir. Bir şirket merkezi salt bir hizmet binası değildir. Koruyuculuğu önemli kılan nitelikleri sergilemek üzere tasarlanır: Güç, istikrar, yasallık ve toplumda şirketin konumu. Güçlü koleksiyoncular sanatsal şöhretlerin ortaya çıkmasında bir güç olarak yer alır. Bu bağlamda değişen şey koleksiyon düşüncesinin kendi içinde bir amaç olmasıdır. Halk sanatı kısmen tartışmalı olmayı sürdürür, çünkü daima bir gündemi vardır. Bir sanatçının halk desteğini isterken aynı zamanda sanatsal özgürlük talebinde bulunması, bir koruyucunun beklentileriyle bir sanatçının kendi sanatsal çalışmalarını ilerletme gereksinimi arasındaki eski mücadeleyi yansıtır.

Koruyuculuk, bir sanatçı ve izleyicinin tarihsel bakımdan ilişkilendirilmesinin tek yolu değildir. Ampirizm, felsefenin temelini bireysel deneyime kaydırırken ve bilim, bütüncül, organik bir yaklaşımdan neden-sonuç zincirine dayalı mekanik bir modele geçerken aşağı yukarı aynı zamanlarda sanatçı ve izleyici ilişkisinin ekonomik temelleri de değişmekteydi. Ekonomik güç, orta sınıfın eline geçtikçe, ekonomik önem bakımından para arazinin, kentler kö-

yün, endüstri tarımın, dinsel bireysellik tek birleşik kilisenin yerini aldı. Bu ekonomik karışıklığın bir sonucu sanatçı ve izleyici ilişkisinin önemini yeniden tanımlamak olmuştur. Koruyuculuğun temelde kişisel ve doğrudan olduğu, sanatçının etkin bir biçimde koruyucunun bir uzantısı konumunda kaldığı bir durumda, geriye kalan seçenek satacak bir ürünü olan sanatçının özgür bir işadamı rolünü üstlenmesiydi. Buna karşılık tüketici kesim farklı taleplerde bulunuyordu. Boş zaman ve okuryazarlık bir sanat beğenisi ve zaman yaratmış, özellikle roman ve melodram dahil popüler drama gibi yeni türler ortaya çıkmıştır. Resim, heykeltıraşlık ve bina yapımı daha geniş ama daha karışık bir izleyiciye yönelmiştir. Müzik romantik ya da dinsel işlevinden çok popüler yapısıyla izleyiciyi kendine çekmek durumunda kalmıştır. Fakat kilise müziğinin görece kapalılığı, dinsel seçenekler daha çok yaygınlık kazamrken daha geniş bir izleyiciye açılma zorunluluğu duymuştur.

Bu yeni ilişkinin sonuçları, yeni sanat ve yeni sunu biçimleri içermekteydi. Sanat geniş bir alana yaygınlaştırılabildiğinde daha başarılı olacaktı ve bu, bazı türleri diğerlerinden daha fazla öne çıkarıyordu; romanı, sevgiliye yazılmış sone gibi daha içten türleri. Sanatçılar ve eleştirmenler arasındaki anlaşmalar ve düşmanlıklar, başarı ya da başarısızlığı belirleyen izleyici tepkisini tanımlama mücadelesi olarak ortaya çıktı. Eleştirmenler, bağımsız profesyoneller olarak varlık kazanıyordu, çünkü sanat tüketicileri ne olmaları gerektiği ve bunu nasıl anlayacakları konusunda rehberlik arayışı içindeydiler. Sanatçıların giderek birey olduğu düşünülmeye başlandı. Bireysellik anlayışından yalıtılmış, özerk bir varlık olan sanatçı anlayışı ortaya çıktı. Bu sanatsal rol izleyiciyi de yeniden tanımladı. Artık estetik deneyim kamusal olmaktan çok özeldi. Ortak semboller topluluğundan çok, doğrudan sanatçıyla olan ilişkiye dayalıysa gerçek olduğu düşünülüyordu.

En önemlisi de, sanatçıların, başarının tüketici talebiyle belirlendiği estetik bir pazarda özgür insanlar gibi eylemeleriydi. Bu açıdan sanatçılar, satacak bir ürünü olan diğer işadamları konumuna geldiler ve izleyici satın alan halk oldu. Halk her zaman haklıydı, çünkü 'doğru' halk beğenisinin onayıyla tanımlanıyorsa yanlış olamazdı. Estetik deneyim, karşı durulamayan kişisel, özel bir duygusal deneyim sahibi olmak anlamına geliyordu. Halkın onayladığı iyi olmak durumundadır, çünkü 'iyi' estetik, belirli türden duygular üretebilme anlamı taşıyordu. Sanatçının özerkliği ve izleyicinin yola getirilemezliği beğeni, deha ve duyguya dayalı estetik bir kuramla yetkin bir biçimde uygunluk göstermekteydi.

Guzel sanat kavramı bu yeni istemlerden doğdu. 17. ve 18. yüzyıllarda bir yanda güzel sanatlar ve popüler sanatlar arasındaki ayrım ve öte yanda zanaat, yeni estetik duygu alanına verilen değeri gösterdi. Bir ölçüde böyle bir ayrım çoğu eski estetik anlayışta örtük olarak vardı. Yüksek ve aşağı sanat arasında ayrım yapmak daha olanaklıydı. Aristoteles, şiiri, evrenselliği daha fazla olduğundan tarihin üstüne yerleştirirken, 'komedya' aşağı durumları ele aldığı ve tragedya ortalamanın üzerinde olan insanları konu edindiği için tragedyayı öne çıkarırken böyle ayrımlar yapmıştı. Modern Avrupalı dünyada ayrım, kültürel kurumlarda belirlenmiş ve kuramsal açıdan önemli görülmüştür.

Güzel sanatın, izleyiciyi amaçlayan diğer türlerden ayrı tutulması, izleyicinin edilgin sanat tüketicileri olarak görüldüğü, sanatçıların bağımsız üreticiler olarak yarattığı durumlara tam bir uygunluk gösteriyor. Bu durumda, bazı sanat türlerini diğerlerinden ayırma yetisi, izleyicinin beğenisine ve durumuna bağlıdır. İnce bir izleyici, şiiri popüler bir şarkıya, senfonileri askeri marşlara, tiyatroyu kukla gösterilerine, taklitlere ve hokkabazlığa tercih edecektir. Bazı sanatların 'güzel' olduğunu biliriz, çünkü bunların ki-

me hitap ettiğini, ekonomik ve toplumsal konumu nedeniyle bu izleyicinin kim olduğunu biliyoruz. İşi doğrudan birine verdikleri için koruyucuların bir ayrıma gereksinimleri yok. Ama özel olarak çeşitlilik gösteren yarışmacı bir durumda, kapsamlı terimlerle iyiyi kötüden ayırmanın bir yolunun olmasının yararı vardı. Böylece modern felsefeyle ortaya çıkan deneyci estetikle, sanatçı ve izleyicilerin karşılıklı bağımlılıklarını ekonomik terimlerle yeniden tanımlama biçimi arasında bir uyuşma söz konusu oldu.

Sonuçta estetik kuram, bazı tepkilerini estetik deneyim diye adlandırdı ve diğerlerini salt sıradan zevke ve özdoyuma indirgedi. Görmüş olduğumuz gibi estetik, bir deneyim turunü ve buna karşılık gelen, nitelik açısından diğer deneyim ve zevklerden farklı bir zevk anlayışım yalıtarak belirlemeye girişti. Şimdi popüler kültürün dengeyi yeniden kurma süreci içinde olma olasılığını ele alabiliriz Bir kez daha, izleyici ve sanatçı ilişkisi yeniden tanımlanıyor ve süreç içinde estetik kuram yeniden gözden geçiriliyor. Kitle iletişim araçları, bireysel sanatçılara tepki veren ve sanatsal deneyimden geçmeyi ikincil düzeyde arzulayan orta sınıf izleyici yerine, geleneksel estetikte düşünülemeyecek sayılarla izleyiciyi tanımlıyor. Başarı, müthiş bir yükseliş gösteren gişe hasılatıyla ölçülmekte. Örneğin konserler, filmler, televizyon programları ve popüler romanlar milyonlarca izleyiciye sesleniyor. Böyle oluşumların güzel sanat ayrımına gereksinimleri yok çünkü başarılar başka terimlerle somut biçimde ölçülebiliyor. Etkileri, daha geleneksel sanat dünyası kurumlarında da hissedilmektedir. Giderek artan ölçüde müzeler, geniş kitleleri kendine çeken sergiler açıyor. Yeni konser salonları, önceden topluca yer ayırtmaları esas alıyor. Anıtsal sanat çalışmaları halk projeleri oluyor.

Sanatçılar izleyicileri tarafından yeniden tanımlanmayı sürdürürken, bu yeni durumdan aşırı yeni türler ortaya çı-

kıyor. Pop sanatı (halkı aşağılayan konserve çorbalar) ve gösteri sanatı (kendi süreksizliğini kutlayan geçici sanat) gerçekten meydan okudukları ve sarsmaya çalıştıkları belirli izleyicilere hitap eder. Andy Warhol'un sıradan nesnelerle ilgili resimleri, geleneksel anlamda estetik nesneden daha anlamlıdır. Chris Burden gibi bir gösteri sanatçısı kendini vurduğunda yaptığı eylemin, Vincent Van Gogh'un bir kulağını kesmesi gibi aşırı kederli bir edim değil, bir sanat yapıtı olduğu düşünülmektedir. Modern bir müzeyi ziyaret etmek ya da sokak sanatına katılmak özel bir eğitimi ya da kültürü gerektirmiyor. Sonuç, geleneksel beklentileri rahatsız edebilir ancak bu sanat aslında popüler izleyiciye hitap eder. Başarısı ya da başarısızlığı büyük ölçüde, sanat dünyasının seçkinlerinde değil, bunu başarılı kılabilecek sıradan, popüler izleyicide bir tepki oluşturabilme yetisine bağlıdır. Sözde sansürcülerin gösterecekleri tepkiler popüler sanatçılar için arzu edilen bir davranıştır. Sarsıcı olmayı sürdürme gereksinimi, her yeni film ya da oyunda alınacak ödülün değerini yükseltir

Tüm bunlar şunu gösteriyor ki beğeni ve bireysel coşkuya dayalı estetik kuramlardan belli bir süre uzaklaşılabilir. Sonuç, 17. ve 18. yüzyıllardaki bireysel türlerden çok, ampirizmin kurumsal ve tarihsel türlerine daha çok uygunluk gösteren bir estetik kuramdır. Sanatçı ve izleyici birçok açıdan gerçek sanat yapıtını giderek daha çok önemsizleştirme girişimini elbirliğiyle gerçekleştiriyor. Sanat yapıtı artık ne ebedi bir ürün ne de özel bir deneyimin uyaranıdır. Çok daha önemlisi, sanatçının bir gösteri türüne dikkat çekmeyi başarmış olması ve süreç içinde sanat dünyasını oluşturan çeşitli izleyicilerin bu yola girmeye başlamış olmalarıdır. Bu bağlamda, gerçek ürünün sıradan, geçici ve kendi içinde görece çekiciliğini yitirmesi önem taşımaz. İnsanlar, çorba konservelerine ya da plastikle kaplanmış binalara özel bir deneyim tarzı sağladığı için bakmı-

yor. Zaten sağlamıyorlar da. Bunlara bakılmasının nedeni daha eski beklentilere karşı çıktıkları ve 'bana bakın' diye bağırdıkları içindir. Bu yüzden bakmaktayız ve bu bakma sürecinde, daha öncekinden farklı tarzda bir dünya oluşturması için sanatçıya fırsat veriyoruz. Bu yapılan güzel değildir ve önemli değildir. Ancak onun yarar sağlayan benzerlerinin yapamadığı ölçüde vardır ve doğrudandır. Belki de bugünkü bağlamda sanatın yapabileceği ve estetiğin isteyebileceği bu kadardır.

Kuramın Rolü

Koruyuculuğun, girişimci sanatın ve popüler kültürün gündeme getirdiği örneklere takılmamız, felsefi amaçlarımızı göz ardı etmemize yol açmamalıdır. Estetik kuram, olanı olduktan sonra açıklayabilir, ancak görevi sanat dünyasındaki uygulamaları kestirmek ya da yönlendirmek değildir. Estetik kuramla ilgili bilimsel bir model, boyle kestirimsel bir doğrulamaya gereksinim duyacaktır. Tarihsel bir model ise gereksinim duymaz. Tarih daima olmuş olanla sınırlıdır. İçinde bulunduğumuz duruma gelmemize yol açan etkileri ve olayları izleyerek bugünü açıklayıp anlamamıza yardımcı olur. Ama estetik kuram yalnızca tarih değildir. Amacı, estetik fenomenlerin neler olduğuna ve nasıl bilindiklerine bir açıklama getirmektir.

Filozoflar olarak, estetik tarihin ayrıntılarıyla estetiğin kendi oluşumuyla olduğundan daha az ilgiliyiz. Koruyuculuk, sanatlara girişimci desteği ve popüler kültür, biricik seçenekler değildir. Herhangi bir zamanda bunların üçünün temsil edilmiş olduğu görülebilir. Yunan tragedyası Roma sirk gösterileriyle dengelenmişti. Shakespeare popüler bir oyun yazarıydı. Bir sanatçı ve bir izleyici olmanın tüm yolları bir arada var olur ve farklı ilişkisel olasılıkları temsil eder. Farklı zamanlarda, ekonomi, siyaset, toplum-

sal düzen ve doğal kaynaklarla ilgili gerçeklikler, biri ya da diğerinin önem kazanmasına yol açar. Çeşitli bağlamlarda farklı kuramlar, bir dönemde tam anlamıyla yeterli görünür. Tıpkı Euclid ve Ptolemy'nin bir süre uygun kuramlar geliştirmiş olmaları, sonra Newton ve Galileo'nun bunların yerini alması ve daha sonra onların da yerlerini Einstein'ın ve Heisenberg'in almış olmaları gibi, resmin bir kısmını dile getiren estetik kuramlar da bir zaman için olduklarından daha yeterli görünebilir. Tüm bunlardan öğreniriz. Yapabileceğimizin en iyisini yaparız. Ama nasıl bilim insanları kuramlarının sonuçta daha iyi olanlara yerlerini bırakacaklarını bilirse, tıpkı bunun gibi estetikte de daha iyi açıklamalar daha eski kuramları içine alacaktır. Ve bu gözlem bile tarihsel, ampirik bir bakışın gözlemidir.

Estetik kuram açısından, hem koruyuculuk ve bunun oluşturduğu beklentiler hem de girişimci sanatçılar ve bunların bir sanat pazarı yaratmaları, sanatçı-izleyici ilişkisinin ne'liği konusunda bizlere söyledikleriyle önem taşır. İlk önce, bu ilişki basit anlamda yaratıcı değildir. Bir başka deyişle, yalnızca özel sanat yapıtlarının üretimiyle ilgili değildir Ne tür yapıtların üretilebileceği, bunların nasıl karşılanacağı ve hatta doğrudan hangilerinin sanat yapıtı sayılacağı ve kimin sanatçı olarak kabul edileceği de söz konusudur. Sanat yapıtları, üretici ve tüketici ilişkisiyle tanımlanan bir bağlamda var olur. Estetik öznellik, bir sanat dünyasının varoluşuyla nitelik kazanır. Şimdi bu sanat dünyasının nasıl oluşturulduğunu görmeliyiz.

İkinci olarak, sanat yapıtlarının salt algılanmasından daha fazlası söz konusu olduğu için, estetik, 18. yüzyılda 'estetik' terimini doğuran öznel duygularla ya da çıkarsızlıkla nitelendirilen estetik deneyimin bireysel biçimleriyle sınırlı değildir. Çoğu estetik etkilenim, temelde özel yapıtlara ve doğal nesnelere verilen duygusal tepkiler olabilse de, estetik tepkinin ortaya çıktığı durumların ve yapıtların

üretimi tarihsel oluşumlardır. Sanat dünyasının gerçeklikleri hem klasik kuramların katılımcı estetiğini hem de modern kuramların özsel özerkliğini önceler. Estetik tepki, gerçekleşmesinden önce var olan ve kimin sanatçı olarak tanınacağını belirleyen isteme ve bu istemi karşılamak için neyin üretileceğine bir tepkidir.

Bir sanat dünyası oluşturulurken estetiğin iki temel terimi olan biçem ve beğeniye bir etmen olarak neler olduğunu, koruyuculuk olguları ışığında ele alalım. Biçemi, sanat yapıtının bir ozelliği ya da ikincil olarak, bireysel sanatçının ya da akımın bir niteliği olarak düşünürüz. O zaman Mozart'ın *Requiem*'inin özel bir biçemi olduğunu ya da resimdeki biçemciliğin incelikli işlemeyle nitelendirildiğini ya da hatta Vermeer'in kendine özgü bir biçemi olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda biçem bizi, bir biçemi diğerinden ayıran biçimsel özelliklere ve bu özel biçeme ilişkin özellik taşıyan içerik arayışına götürür. Bir başka deyişle biçeme, yapıtların bir özelliği ve bunları üreten sanatçıların kapsamının genişletilmesi olarak yaklaşmaktayız. Bu, renk gibi tek bir özellik değildir. Daha çok, çizgilerin, biçim ve renklerin nasıl düzenlendiğine bağlı olarak bir şeyi bir kedinin ya da bir köpeğin resmi kılan, onların temsil edilen özelliklerine benzer. Bazen bu özelliklere geştalt özellikler deriz, çünkü bütünsel bir yapıda görünmelidir.

Üretim bağlamını hazırlayan koruyuculuk gibi koşulları düşünmeye başladığımızda, biçemin farklı bir yönü ortaya çıkar. Bir sanatçı olarak izleyicilerimin isteklerini karşılamak durumundaysam, en azından iki şeyi yapmam gerekir. Birincisi, bu istemleri gerçekten karşıladığım ve karşılandığının anlaşılabileceği bir biçimde çalışmak zorundayım. Benden istenen son akşam yemeğinin bir resmi ise, soyut bir renk tablosu yapıp, buna da "Son Akşam Yemeği" demek işe yaramaz. Gerçi, bir odayı süslemem isteniyorsa "Son Akşam Yemeği" denen renkli bir tablo yalnızca

iyi görünmekle kalmaz ayrıca çekiciliğini artıran bir konum da sağlayabilir. İkincisi, basit bir ürün de yapmamalıyım. O zaman herhangi biri de bunu yapabilir. Yaptığım şey farklı olmalı ve benim olmalıdır. Özellikle benim işaretimi taşımasını isterim. Bu koşulları biçem karşılar İsimleri bilinmeyen sanatçılar bile biçemleriyle belirlenebilir. Aşırı bir uçta biçem, yaratıcılarının isimlerinin kaybolduğu bir duruma dönüşür ve ekol olur. Bir diğer uçta ise biçem tuhaf, alışılmışın dışında bir şey olur. Öylesine tekildir ki hiç kimse bir anlam veremez. Bunların arasında kalan biçem, durumla ilgili istemleri göz ardı etmeden sınırları zorlar. Paolo Veronese'nin (1528-88) *Son Akşam Yemeği* resmi Engizisyonun dikkatini çektiğinde bu, sınırları zorlamıştır çünkü dinsel bir resim için çok fazla laik biçimler taşıyordu. Jacopo Pontormo (1494-1557) bir duvar resminde bunlarla ilişkiyi tamamen koparmıştı; çağdaşı sanat tarihçisi Vasari (1511-74) bunu anlaşılmaz olarak betimledi.[1] Bu anlamda biçem, basitçe, yapıtın ya da sanatçının bir özelliği değildir. Sanatçı ve izleyicinin nasıl ilişkilendirildiği sorununa verilen karmaşık teknik bir tepkidir.

Bir biçem bir kez oluşturulduğunda, tecimselleşebilir. Bir başka deyişle, yeniden üretilebilir. Yeniden üretimlerin yapılabilirliği sanat ve estetik tarihini de değiştirmiştir. Oyma kalıplar, matbaacılık, fotoğraf, plak ve kasetler, aynı filmin çeşitli kopyaları tüm bunlar bir biçemin geniş bir izleyiciye yaygınlaştırılmasını olanaklı kılar. Yine de bir biçem, süreç içinde kendini üreten durumla ilişkisini yitirir. Estetik tarihinde 'taklidin', olumludan olumsuz yone doğru anlamının niçin değişime uğradığının bir nedeni de budur. Yinelenen biçem aynı yapıtla birçok farklı koruyucuyu tatmin etmeye çalışır. Hem ayırt ediciliğini hem de izleyicisini yitirir.

1 Kitabın sonundaki eklere bakınız

Beğeni tarihi de benzer bir yol izlemiştir. Beğeninin bazı izleyicilerin ya da izleyici üyelerinin ayırt edici yetisi olduğunu düşünürüz. Bir şeyin estetik özelliklerini takdir edebilenler beğeni sahibidir. Diğerleri bundan yoksundur. İyi beğeni, seçkinci ve hayran olunmayı amaçlayan bir yargıdır. Tüm bunların dışında beğeni bireysel bir zevk ve değerlendirmedir. Eleştirilebilir ancak doğru ya da yanlış olamaz, çünkü nesneyle değil izleyicinin tepkisiyle ilgilidir. Bu nedenle izleyicinin bir yapıtla olan ilişkisinin sanatçının yapıtla olan ilişkisi olması gibi beğeni biçemle ilişkilidir. Beğeni, estetik deneyimin öznel yönüdür. Beğeniye dayalı kuramlar onu bir duyu ya da yarı-duyu, belki de deneyim ve eğitimle biçimlenecek bir yetiyle kazanılan bir şey olarak anlamaktadır. Beğeni yalnızca algılayanın bireysel psikolojisi bakımından betimlenebilir. 'Ne olduğunu bir bilebilsem' sözündeki bilinene bazılarının sahip olması ve bazılarının olmaması gizemli bir şey.

Ama koruyuculuğun bize gösterdiği durumlar, beğeniyi çok daha fazla betimlenebilir kılar. Bir koruyucu, özel, alışılmışın dışında bir yargıya bağlı değildir. Bu durum sanata koruyuculuğun ona yüklediği işleri yapma olanağı tanımaz. Daha çok, koruyucu halkın onayına ya da aşağılamasına bağlı bir beğeni ortaya koyar. Kabul görmeyecek denli garip bir portre yaptırmanın anlamı ne olacaktır? Picasso, Gertrude Stein'ı kübist bir biçemde yapmak durumunda olsaydı, bu yalnızca Picasso ve kübizme bir önemin yüklenmesi ve portreyi sahip olmaya değer bir şey kılması nedeniyle olabilirdi. Beğeniler değişir ancak bu değişim rasgele ya da nedensiz olmaz. 18. yüzyılda ilgi romanlara yöneldiğinde bu beğeni, öylesine bir arzu değildi. Okumak için boş zamanı olan bir sınıfın ürünüydü. Ortaçağ boyunca üretilen hoş dinsel aydınlanmalar, halkın ve din adamlarının aynı biçimde gerçek olmayan varoluşlarına dinsel bir teselli arayışıyla biçimlenmiş bir beğeniye

verdikleri yanıttı. Beğeni tek başına bireysel bir yargı olarak anlaşılamaz. Özel bir estetik gereksinimi neyin karşılayacağını bilmenin bir yoludur.

Bu gözlemlerin amacı, sanatçı ve izleyicilerin özel tarihsel durumlarda oluşturdukları sanat dünyasının, bir şeyi neyin sanat ya da estetik deneyim kıldığını anlamanın farklı bir kuramsal yolunu sağladığını göstermektir. Nesnenin ve onu oluşturanın (taklit kuramları) ya da deneyimin kendisinin (sözgelimi, estetik tutum kuramları) özelliklerini aramak yerine, sanatçıların izleyicilerce tanımlandığı özel biçimler ve sanatçıların bu beklentileri karşılamak için kullandıkları özel stratejiler aranır. O halde, bulunan şey, biricik bir ilişki türünü, estetik bir ilişkiyi karşılamak için başarılı ve başarısız girişimlerin karmaşık bir tarihidir.

İlişki, yaratıcı gereksinimlerinin doğrudanlığı nedeniyle estetiktir. Gerekli olan şey imgelem, algı ya da biçimdir. Bunun için düşünmek yeterlidir. Ancak bu estetik ilişkinin istemlerini gerçek bir nesneyle karşılamak için, düşünmek yeterli değildir. Daha çok beceri, bilgi ve araçların uygunluğu gerekir. Sanatta her girişim başarılı olmaz. Belki de çoğu başarısız kalır. Her koruyucu karşılığını almaz. Çoğu ya düş kırıklığına uğrar ya da istenen estetik ilişkiden daha azıyla yetinir. Ama bazen sanatçı ve izleyici sanat üretimi için anlaşır ve dolayısıyla ilişki üretilen sanat yapıtıyla aşılır.

Kurumsal-Sonrası Estetik

Daha önceki kuramlardan öğrendiğimiz çoğu estetik dersi, bazen postmodern öznellik denen görüşün içinde yer alır. Modern öznellik, birbirinden ve dünyadan potansiyel olarak soyutlanmış bireysel akıllarla tanımlanır. Aklın kendini nasıl bilebileceği, dış dunyanın varlığından nasıl emin olabileceği ve öznel görüşlerin dünyaya ilişkin doğru ku-

ramlar için ne gibi temeller sağlayabileceği belli başlı sorunlarını oluşturur. Postmodern öznellik, bu sorunları yadsımamakla birlikte, tarihsel durumumuz ışığında bunların yanlış kavrandığı düşüncesindedir. Modern öznelliğin inandığı gibi ne değişmeyen kimliklerimiz ne de bütünlüklü düşüncelerimiz var (ya da belki bunları daha eski töz ve kimlik kuramlarından miras aldık). Bunun yerine, öznel kimliklerimiz sürekli başkalarıyla ilişki içinde zaman tünelinden geçerken değişime uğruyor. Düşünmek, değişen kimliklerin süregelen bir oyunudur. Değişmezlik görünüşü ulaşılamayan doğru yanıtla karşılaştırıldığında bir yanılsama değil, değişebilirliğimize bulduğumuz pratik bir çözümdür. Tüm denklemlerin kestirilebilir bir çözümler kümesi üretmediğini matematik gösterir. Çözümlerin karşılıklı etkileşim içinde olması bakımından bazıları 'karmaşık'tır. Değişmeyen kalıplar, genişletilemeyen yerel koşullardır. Postmodern estetik kuram buna benzer.

Ne izleyici ne de sanatçı bu düşünme biçimine göre değişmeyen bir kimlik olarak anlaşılır. Her biri sürekli değişim içindedir. Shakespeare'i, doğumu, ölümü ve batılı düşunce kalıplarıyla donanmış, erkek, İngiliz olarak tümüyle belirlenmiş, basit bir Elizabeth dönemi oyun yazarı gibi düşünmemeliyiz. Shakespeare aynı zamanda kimliğine şimdi eklemlenmiş yaklaşık 400 yıllık değişen yorumlamalarla ortaya çıkan bir oyun yazarıdır. İzleyici olarak bizler kendimizi 16. yüzyılın sonuna götürerek Shakespeare'in oyunlarını o zamanlar görüldüğü gibi goremeyiz. Zaman bize bu zamansızlık olanağını tanımaz. Oyunlar ve bunların yorumlarıyla tanımlar ve buna eklemeler yaparız. Tek, doğru bir yorumlama olasılığı yoktur.

Bu öznel değişebilirliğimizin giderek daha fazla farkında olmamızdan iki şey çıkar. Sanatçı ve izleyici çok daha büyük bir yarışma içindedir. Yapıt bizi yansıtır; bunun anlamı sanatçının fiziksel anlamda bir parçası olamayacağı

bir gelecek üzerinde bir tür denetim kurma arayışı içinde olduğudur. Klasiklerin sürekli övgüler düzdüğü tanrıların bitimsiz ölümsüzlüğü yerine sanatçılar, kendilerini bilemedikleri bir geleceğe fırlatmaya çalışıyorlar. Bunun tersine izleyici kendi görüşlerinde ısrarlı. Kendini bir sanatçıya bağlamada bir neden göremiyor. Bu nedenle yapıtın sanatçı tarafından yapılmasının yerini, üretimin ve gösterinin giderek gelişen bir tarihi alıyor. Gösteri, dinleme ya da katılmadan çok okumaya ve izlemeye yönelmekte. Merkez, izleyicinin onu bulduğu yerdir. Zaman ve mekânda belirli bir noktada konumlanmış değildir. Sonuç yaratıcı bir karmaşadır ve daha eski kuramlar buna düzensizlik derken postmodern kurama göre bu durum sanatın sürebilmesinin biricik yoludur.

Sonuçta her şey 'metinselliğe' indirgenir. Geleneksel olarak bir metin fiziksel bir nesneydi; bir şiir, roman ya da müzik parçası. Bu metin bir bakıma kutsaldı. Sanat için bundan daha özgün bir başlangıç noktası olamazdı. Ama şimdi metin, yorumla tanımlanıyor; yorumlanacak nesne olarak yorumda nasıl görünüyorsa öyledir. Belirli bir otoriteyi yadsıyan değişebilirliğe sahiptir. Bir başka deyişle, yorumlanan her şey metindir ve metin yorumlanan her şeydir. Bu durumda bir kimlik bulmanın ve döngüsellikten kurtulabilmenin biricik yolu kişinin üretim tarihini izlemesi ve buna kendi yorumlarını eklemesidir.

Bu yaklaşım umutsuz bir karışıklık gibi görünebilir ve bir bakıma öyledir de. Gerçeklik, otoriteden bağımsızlık yerine oyunu öne çıkarır. Süreç içinde ciddiyetini ve ciddi yorumlamanın gündeme getirdiği savları yitirir. Modern estetiğin temel ilkelerinden biri, estetik yargıların evrensellik içermesiydi, yalnızca 'benim için' değil, örtük olarak 'herkes için'di; bu evrensellik öznel duygulara da dayalı olsa böyleydi. Buradaki düşünce, bazı öznel duyguların çok temel olması ve bunu duyumsayan kişinin kişiliğinden ay-

rılmasıdır. Şimdi postmodern estetiğe göre estetik yargılar, oyun gibi, evrensel değildir. Sürekli bir değişim ve yenileşme içindedir. Sonuçta estetik, haklılaştıramayacağı bir değişmezlik görüntüsü vermek zorunda olan bir dünyada öznelliğin kutsanması olmaktadır.

Böylece buraya kadar, modern anlayışın ayna imgesi olarak, estetiği yeniden ele alan postmodern öznelliğin girişimleri alkışlanabilir. Kuşkusuz sorun, alkışlarken kişinin bir şey öne sürememesidir ve bütün çaba kimin yorumunun ses vereceğini görmek için siyasal bir yarışmaya dönüşme eğilimi göstermektedir. Sonuç, herkesin konuştuğu ve hiç kimsenin dinlemediği bir duruma benziyor. (Kuşkusuz yapıçözümcüler bu benzetme temelinde sorunu yazmadan çok konuşma içinde ele alacaklardır). Öznelliğe ilişkin bu yaklaşımda unutulan şey, başlarken gündeme getirdiğimiz iletişim koşullarıdır. Konuşanlar, dinleyenlerce tanımlanır; bu durum sanatçılar ve izleyiciler, yazarlar ve okuyucular için de geçerlidir. Estetik deneyimle ilgili modern kuramlara dönüş yapmayacaksak ya da daha da gerilere gidip konuşan ve duyanın organik bir bütünlük içindeki mitik birlikteliğini yeniden gündeme getirmeyeceksek, izleyicinin örtük olarak dinleyen konumunda olduğunu kabullenmenin bir yolunu bulmalıyız.

Bunu başarmanın bir yolu, ulaşılabilirliği olmayan (ve 'gerçek' bile olmayabilecek) tek bir tarihsel yazara dayanmamak; bunun yerine kimliğin, nedensel ilişkilerin bir ürünü olduğu ve kurumların yetkilerini konuşma yetileri kadar anlama yetilerinden aldıkları tarihsel bir dünyayı benimsemektir. Birinci koşul, sanatçının salt bugünle değil tüm tarihiyle de tanımlandığını ileri sürer Bu tarihin bir başlangıcı vardır ve bu başlangıç, kimliği olan bir tarih olmanın zorunlu bir koşuludur. Shakespeare'in kim olduğunu bilmiyoruz. Christopher Marlowe ya da Oxford Kontu da olmuş olabilirdi, gerçi argümanlar pek güçlü değil. Ama

tarihimizin akışına Shakespeare'in hangi noktada katıldığını bilmiyoruz. Bu bilginin doğruluğu tüm tarihsel zincirin doğruluğunu belirler. Yanılmışsam ve Shakespeare'in yazmaya yalnızca 18. yüzyılda başladığını düşünüyorsam, salt önemli bir bağlamdan daha fazlasını yitiririm. Onun daha önceki tarihinin potansiyel olarak sağlayabileceği yanlışı giderici noktalardan yoksun kalırım.

Olgular önemlidir; sonsuz gerçeklikler olduklarından değil, ama daha sonra geleni sınırlayıp düzelttikleri için önem taşır. Karmaşık sistemlerin bile bunlar olmadan çözümleri üretemeyecekleri sınır koşullarını sağlarlar. Böylece, örneğin Shakespeare'in oyunlarıyla ilgili tüm yorumlamalar aynı biçimde başarılı ya da kabul edilebilir değildir. Son zamanlarda, son derece modern dekorları olan gösteriler moda olmuştur. III. Richard bir Nazi'dir; Hamlet çoğunlukla pijamaları içinde görünen modern bir gençtir. Bu yorumlarda yanlış olan şey, oyunla bağlantının kopmasına yol açan tarihsel bir konum kayması oluşturmalarıdır. Bir Shakespeare oyununun dilinde içerilen şey, yalnızca yorumlanan değil aynı zamanda yitirilen ya da çağdaş eklemelerle saçmalaşan Elizabeth dönemiyle ilgili göndermelerdir. Sonuçta yönetmen ve oyuncular, oyunun yeni katılımcıları olmaktan daha çok kendi sesleriyle duyulmak ister. Tek bir yoruma ya da hatta oyunların bir dönemlik yorumuna bile hiçbir mutlak yetki verilmemelidir, ancak bu demek değildir ki, her şey gider ya da tüm yorumlar aynı düzeyde iyidir. Bazıları izleyici kabulüne dayalıdır -gerçek bir dönüşüm ve yeniden yorumlama. Diğerleri hemen hemen sanatçının yerine tümüyle gösteriyi öne çıkarır. Bu gibi durumlarda ortaya konan şey, artık bunu bir Shakespeare gösterisi kılan tarihsel zincirin bir parçası değildir.

İkinci koşul, kurumların yetkilerini bir şeyden almaları gerektiğidir. Bir beysbol oyununda tüm kalabalık 'dışarı' diye bağırabilir ancak yalnızca hakemin sözü geçerlidir.

Gerçi bu mutlak anlamda haklı olduğu için olmayabilir de. Televizyonda oyunun yeniden gösterilmesiyle koşucunun toptan önce ulaştığı anlaşılabilir. Hakemin kararı hakem olduğu için geçerlidir. O zaman oyun adına konuşan odur. İzleyici yalnızca kurumsal yetkinin kaynağı olduğunda oyun için söz sahibi olur. Sanat dünyasında bunun anlamı, izleyicinin anlamaya çalışan, kendine ve metne biçim vermeye çalışmaktan çok metin tarafından tanımlanmaya istekli olması gerektiğidir.

Bir sanat yapıtıyla, bir metinle ilgili bir yorum ve yorum-olmayan arasındaki örtük farklılığı anlarız. Yorum bir şeye ilişkindir ve yorum-olmayan, bu yorumu yapan kişiyle ilgilidir. Bir başka şey hakkında bir şey söyleme yetisi, kişinin ilk önce anlama çabası gösterdiğini belirtir. Bu çaba nedeniyle sanat dünyası kurumunun bir parçası olarak otorite, konuşan ve eyleyen olur. Tüm yorumlamalar aynı ölçüde ilginç değildir. Hiçbiri mutlak, son, gerçek değildir. Ancak bazıları en azından tepki olarak kalır. İletişim bir olasılık da olsa izleyicinin sahip olması gereken bağlantıyı sağlar. Bunları, sözde-eleştirmenlerin kendi kendilerine söylediklerinden ayırmak için bu yeterlidir.

Sanatçı ve izleyici böylece örtük olarak birbirini tanımlar. Her biri estetik bir ilişkinin ortaya çıkması için bile zorunlu bir koşuldur. Bu estetik ilişkiden anlama olanağı çıkar ve anlama olanakları sanat yapıtlarını doğurur. Daha sonra kişi, içinde ne sanatın, ne sanatçının ne de izleyicinin bağımsız olduğu, birbirine bağlı bir sistemle karşı karşıya kalır. Buna kurumsal-sonrası bir estetik diyorum çünkü bir yandan estetik kuramın ilişkisel olduğu; sanatçılar ve estetik nesnelerle ilgili statülere onay veren bazı kurumların yetkisine bağlı kaldığı biçimindeki kurumsal bir anlayışı benimserken, öte yandan postmodern öznelliğin kuramın doğasını değiştirdiğini ve sanat dünyasının değişen tarihsel bir kurum olduğunu kabul eder. Sanat dünyası yal-

nızca kendi yargılarının olumsallığını kabul eden bir estetik kuramın biçimlendirdiği ampirik bir tarihle betimlenebilir.

Sonuç

Önce fiziğe ve daha sonra psikolojiye dayandırılmış olan estetikle ilgili modern bilimsel modeli, tarihsel bir modelle değiştirme noktasına geldik. Estetik fenomenlere bu şekilde yaklaştığımız zaman, koruvuculuğun değişen etkilerini, sanatçı ve izleyici arasındaki girişimci ilişkiyi ve popüler kültürün değişkenliğini tanımalıyız. Tarihin kendine değil de bunun olanaklı kıldığı estetik kurama yoğunlaştığımızda, izleyici ve sanatçının ilişkilerini sürekli değiştirdiği postmodern bir öznelliğin görüşlerini onaylayabiliriz. Ancak kuramdan tümüyle umudumuzu yitirmemize gerek yok, çünkü bir sanatçı-izleyici ilişkisi söz konusu olacaksa öznelliğin kendisi bile bir dinleme ve duyma koşuluna dayanır. O halde, estetik kuramı kendi tarihi ile ilişki içine sokan bir sanat dünyası anlayışına yelken açabiliriz.

Estetik kuram açısından, sanatçı ve izleyici, yalnızca sanat yapıtlarında bazı girişimlere olanak tanımasında yeterli olan bir sanat dünyası oluşturur. Bu girişimler başarılı olur ya da olmaz. Yapılan ürünler mutlak bir tarihin içinde değişmez noktalar değildir ama yeni izleyiciler, böylece sanatçılar ve yeni ürünler için yeni olanaklar üretmeyi sürdüren bir nedensellik zincirinin başlangıcıdır. Bu süregiden tarihte, bir izleyici olmayı seçebiliriz, ancak böyle yaparken kendi sözümüzü dayatamayız. Bir izleyici olmak demek var olan bir sanat dünyasına, anlamaya çalışan izleyici olarak katılmak demektir. Bunu yaptığımızda, sanat dünyasındaki yerimizi geçerli kılmış oluruz. Yalnızca dinleyerek konuşma yetkisini ediniriz.

Sonuçsuz Bir Sonuç

Postmodern bir estetiğe yönelmiş olmamıza ve bunun nasıl gelişim gösterebileceği üzerinde durmamıza bakarak, doğru bir estetik kurama ulaştığımız düşünülebilir. Bu durum felsefi kuramların nasıl işlediğinin yanlış anlaşılmasıdır. İlk once, gerçek anlamıyla bir kuram yüksek düzeyde bir genellemedir. Amacı, özel durumlar için geçerli açıklamaların tutarlı bir öyküsünü oluşturmak ve yeni durumlar ortaya çıkarken daha ileri açıklamalara yol göstermektir. Bir bakıma, kuramlar ne doğru ne de yanlıştır. Ele aldıkları durumlar için aşağı yukarı yeterlidir ve bunlar için oluşturulmuştur. Bilimsel ya da felsefi olsun herhangi bir kuram, doğru olan özel önermelere dayanmak zorundadır. Aksi halde hiçbir kuram olanaklı olmaz. Ancak her kuram ele aldığı özel doğru önermelere açıklama getirmesine karşın, hiçbir kuram her şeyi açıkladığını ileri süremez, çünkü açıklama bekleyen daha fazlası hep vardır. Ludwig Wittgenstein'ın sözleriyle "Dünya, nesnelerin değil, olguların bir toplamıdır", ve olgular nesnelerin daha çok olmasından değil, mevcut nesnelerin daha fazla bileşimlere girmelerinden oluşmaktadır.

Bilimsel ve felsefi kuramlar kanıtlanmamış olmakla suçlanamaz, çünkü kuşku ve değişime tabidir. Kuşkulanmak ve değişime açıklama getirmek işlevleri arasındadır. Deneysel olarak, kesin bir biçimde bildiğimiz şeylerden biri, mevcut kuramlarımızın hiçbirinin sonsuza dek sürmeyeceğidir. Hiçbirinin şu ana değin sürmemiş olmasından bunu biliriz. Ansızın atalarımızdan farklı türden düşünen insanlar olabileceğimizi düşünmemek için hiçbir neden yok. Ama bu, umutsuzluğa kapılmak için bir neden değil. Kuramlarımız doğru olan tekil olgulara dayandırılabilir ve böyle yapıldığında doğrulanmamaları olanaksızdır. Ve anlama yetimizi ilerletecek bir biçimde kapsamlı olabilir. Bu

anlamda, her kuram bilgisi bir gelişmedir çünkü mevcut kuramı daha iyi anlamamıza olanak tanır. Aksi halde, bu kitapta ele aldığımız ve daha sonra da karşı argümanlarla hesaplaştığımız kuramlara bu kadar çok zaman ayırmazdık. Dolayısıyla nereye ulaşmış olursak olalım, bu yalnızca kısmi bir anlamadır -umarız başlamış olduğumuz anlayıştan daha iyi bir anlayıştır, ama yine de kısmi bir anlamadır.

Bunun anlamı nedir? Her şeyden önce, iki temel estetik kuram çizgisi olan klasik taklit ve güzellik kuramları ile estetik deneyim, estetik tutumlar ve estetik algıyla ilgili modern kuramların aynı fenomenler konusunda farklı açıklamalar sunduğunu görmüş olduk: Yaratıcı bir sanatçının sanat yapıtı dediğimiz bir ürünle olan karşılıklı ilişkisi, izleyicinin estetik olarak nitelediğimiz sanat ya da doğayla olan ilişkisi ve son olarak sanatçı ve izleyici arasındaki hem yapıtı hem de buna verilen tepkiyi olanaklı kılan doğrudan bir ilişki. Hiçbir seçenek tam değildir. Taklit ve güzellik daha ileri bir haklılaştırmaya gereksinimi olan bir katılım metafiziğini gerektirir; bilgimizin sınırlarıyla ilişkili olarak daha fazla aydınlandıkça daha çok sorunsallaşan bir haklılaştırma. Estetik deneyim, tutumlar ve algı, bunların çıkış noktalarındaki öznelliğin engeller göründüğü estetiğin oluşumu için kimlik koşullarını gerekli kılar. Bu nedenle estetik deneyimin deneyselliğini yakalayabilmek için daha tarihsel bir yaklaşıma başvurduk. Bu arada karmaşık bir kurum olan sanat dünyası ve bunun sanatçılar ile izleyicilerden oluşan uygulayıcılarının özel bir estetik olasılık yaratma işlevini yapabildikleri kapsamı belirledik. Gerçi bu olasılık tam olarak tanımlanmış değildir. Halihazırda var olan sanat yapıtlarında bunu görmek olası, ancak çözümlememiz estetiğin ne olduğu ve ne olmadığı konusunda fazla bir şey söylemiyor. Popüler kültürün sanat dünyasına katmaya başladığı çeşitlilikleri gördüğümüzde kavrayışımızın ne denli sığ kaldığını anlamaktayız.

Belki de yalnızca karışıklığın kapısını araladık. Bazen postmodern öznellik her şeyin sanat dünyasına girmesine olanak tanıdığı izlenimi veriyor. Durum böyleyse sanat kendi içinde çöker, çünkü sanat ve sanat-olmayan arasında bir ayrım yapılmadan, dünyanın geri kalan kısmından ayrı bir sanat dünyası olamaz. Bazıları için şu anda olan zaten budur. Ben bunların arasında değilim. Sanat ve sanatçılar, izleyici ve sanatçılar, izleyici ve sanat bileşiminin halen varoldukları biçimiyle, mutlak anlamda olmasa da işlevsel olarak ayrım çizgileri çekebileceğini ve bunları belirleyebileceğini düşünmekteyim. Çizgilerin nereden çekilmesi gerektiği konusunda emin olmayabilirim ve emin olsam bile daha sonra ortaya çıkacak olanla yanlışlanabilirim. Bu çabanın kendisi sanat dünyasını ilgilendirir. Var olan bir kültür bunu ister ve kullanımlarından ayrı nesnelerle ilgili bilgimiz bu isteme destek verir. Ancak belki de bu yalnızca bir yanılsamadır. Eğer öyleyse oyunu oynamak hâlâ eğlencelidir ve oyunun bir parçası da estetik yargılarda bulunmaktır. Sanat dünyasına hoş geldiniz.

Kaynaklar ve Ek Okuma Önerileri

Alımlama Estetiği

İletişim

Alımlama estetiği düşüncesi Hans Robert Jauss'un çalışmasında önem taşır, özellikle *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982. Burada söylenenler açıkça Jauss'u izlemiyor. İletişim çözümlemelerimde H. P. Grice'ten yararlandım; *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1991. Konuşma edimleri kavramının özel bir referansı gerektiren oldukça yaygın bir kullanımı vardır. Ancak öğren-

ciler şu yapıtlarla başlayabilir; J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1963 ve John Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.

Alımlanabilme Koşulları

W. B. Yeats'in miti aşağıdaki yapıtta açıklanır ve burada koruyucu ruhların söyledikleri gösterilir; *A Vision*, Macmillan, New York, 1957. T. S. Eliot'un ortak şiirsel mirası ele aldığı çalışma; "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays, 1917-1932*, Faber, Londra, 1932. Sanat üretmede yeteneğin etkisi; Walter Benjamin, "Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Harcourt, Brace and World, New York, 1968.

Sanatın İnsansızlaştırılması

"Sanatın İnsansızlaştırılması" ve burada tartışılan *avant-garde* kavramı Jose Ortega y Gassett'in çalışmasına dayandırılmıştır; *The Dehumanization of Art*, Doubleday, New York, 1956. Aşkın değerlere yabancılaşma Albert Camus'nun ele aldığı bir konudur; *The Rebel*, Vintage, New York, 1956. Gelecekçi bildirgeler için bkz. Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture" ve F. T. Marinetti, "Futurist Painting: Technical Manifesto, April 11, 1910", der. Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 1968. Gerçeküstücülük için bkz. André Breton, *What is Surrealism?*, Faber, Londra, 1936. Apollon ve Dionysos arasındaki zıtlık Friedrich Nietzsche'den alınmıştır; *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, Doubleday, Dell, Garden City, NY, 1956. *Avant-garde*'ın kültür üzerindeki etkileri için bkz. Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", *Collected*

Essays, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Mityaratma: Mit ve Ritüel

Mit ve Ritüel

Burada açıklanan mit görüşü Mircea Eliade'nin özellikle şu yapıtına dayanmaktadır; *The Myth of the Eternal Return*, Princeton University Press, Princeton, 1954. Bu çalışma Jane Ellen Harrison'un çalışmasına gönderme yapıyor, *Ancient Art and Ritual*, Thornton Butterworth. Londra, 1918.

Psikolojik Kuramlar ve Bunların Yapıçözümü

Mite dayalı yazın eleştirisiyle ilgili bir retoriğin gelıştirilmesi konusunda bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957. Mitle ilgili psikolojik yorum ve ortak bilinçdışı düşüncesi J. G. Jung'un yapıtından alınmıştır. Bunun özel bir uygulaması için bkz. Joseph Campbell, *The Masks of God*, Viking, New York, 1959. Post-yapısalcı bir estetik hareketi en azından Jacques Derrida'ya kadar uzanır; "White Mythology", *New Literary History 6*, 1974, s. 7-74. Yapıçözüm için bkz. Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982; Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, Routledge, Londra, 1982 ve *The Deconstructive Turn*, Methuen, Londra, 1983.

Mityaratmanın Sınırları

Bilimsel açıklamanın kültürle olan ilişkisi konusunda en açık başlangıç noktası Thomas Kuhn'dur. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2. bsk., University of Chicago Press,

Chicago, 1970. Bilimsel açıklamayı din ve mitle ilişkilendirme konusunda bkz. Ian Barbour, "Paradigms in Science and Religion", der. Gary Gutting, *Paradigms and Revolutions,* University of Notre Dame Press, South Bend, IN, 1980. Kafka'dan yapılan alıntı, *Parables and Paradoxes,* Schocken, New York, 1970.

Kurumsal ve Kurumsal-Sonrası Estetik

Tarihsel Bir Sanat Dünyası

Kurumsal bir estetik kurama duyarlı bir tarihsel yaklaşım için bkz. George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis,* Cornell University Press, Ithaca, 1974; *The Art Circle,* Haven, New York, 1984; *Evaluating Art,* Temple University Press, Philadelphia, 1988 ve özellikle, *The Century of Taste,* Oxford University Press, Oxford, 1996. Arthur Danto'nun kuram ve uygulama etkileşimini oldukça farklı bir biçemde incelediği yapıt, *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press, Cambridge, MA, 1981 ve *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* Columbia University Press, New York, 1986. 18. yüzyıl arkaplamnm tartışıldığı yapıt: David Spadafora, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain,* Yale University Press, New Haven, 1990 ve Martha Woodmansee, *The Author, Art and the Market,* Columbia University Press, New York, 1994. Koruyuculukla ilgili olarak bkz. Michael Levy *Painting at Court,* New York University Press, New York, 1971. Mevcut sanat dünyasına yüzeysel ce baksa kışkırtıcı bir çalışma için bkz. Tom Wolfe, *The Painted Word,* Bantam, New York, 1976.

Kuramın Rolü

Tarih ve biçem etkileşimi için bkz. David Carrier, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1991 ve Berel Lang, *The Anatomy of Philosophical Style*, Blackwell, Oxford, 1990. Veronese'in engizisyon önünde görünmesi için bkz. Paolo Veronese, "Trial Before the Holy Tribunal", der. Elizabeth Gilmore Holt, *Literary Sources of Art History*, Princeton University Press, Princeton, 1947.

Kurumsal-Sonrası Estetik

Postmodernizm terimini sahiplenen birçok yapıt arasında Fredric Jameson'ın yapıtı dikkate alınabilir, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, 1991; Charles Jencks, *What is Postmodernism?*, Academy Editions, Londra, 1986; ve Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. Tarihsel gelişimi ve farklı yaklaşımları kapsayan yararlı bir antoloji; Der. Lawrence E. Cahoone, *From Modernism to Postmodernism*, Blackwell, Oxford, 1996. Modernizmin estetikte güçlü bir tanımlamasının bulunabileceği yapıt; Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Hackett, Indianapolis, 1987, 6-8 ve 22; bu yapıtta öznellik ve evrensellik tek bir yargı biçiminde birleştirilmektedir. Postmodern estetikte yararlı bir antoloji; Der. Hugh J. Silverman, *Postmodernism: Philosophy and the Arts*, Routledge, New York, 1990; ayrıca bkz. Peter J. McCormick, *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1990. Metinsellik konusunda bkz. Der. William V. Spanos, Paul A. Bove ve Daniel O'Hara, *The Question of Textuality*, Indiana University Press, Bloomington, 1982 ve Der. Su-

san R. Suleiman ve Inge Crosman, *The Reader in the Text*, Princeton University Press, Princeton, 1980. Geleneksel modernist estetiğe karşı olan yaklaşımların incelendiği yapıtlar arasında, bkz. David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination*, Temple University Press, Philadelphia, 1987; Der. Peg Brand ve Carolyn Korsmeyer, *Feminism and Tradition in Aesthetics*, Pennsylvania University Press, State College, PA, 1995; ve Der. Hilde Hein ve Carolyn Corsmeyer, *Aesthetics in Feminist Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

Sonuçsuz Bir Sonuç

"Dünya nesnelerin değil olguların toplamıdır" alıntısının yapıldığı yapıt; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus-Logico-Philosophicus*, Routledge, Kegan Paul, Londra, 1961.

Ekler

Burada, önceki bölümlerde gönderme yapılan bazı metinler yer almaktadır. Daha ileri çözümlemeler için örnek oluşturmaları anlamında yararlı olabilir.

Sir Thomas Wyatt (1503-42), *Kim Avlanmak İster*

Kimi avlayayım, biliyorum geyik nerede
Ama gel gör kı artık yapamam;
Anlamsız bir acı beni öylesine soldurdu ki
En arkadan gelenlerdenim.
Tükenmiş aklımla geyiğın ilgısını çekebilsem;
Ama geçerken hızla önümden
İzlemekten baygın düşüyorum
Vazgeçiyorum tümden...
Tuzağa düşeli beri rüzgârı yakalamaya çabalıyorum
Onu kim avlar, artık kuşkulanmıyorum,

Boş yere zamanını da harcamış olacağım...
Ve elmaslarla süslü güzel boynunda
Açıkça yazılmış sözlerle;
"Noli me tangere (Bana dokunma) ben Caesar'a aitim;
Ben uysal görsem de, zapt edilemeyecek denli yabanıl".

Giorgio Vasari (1511-74), *Jacopo Pontormo Üzerine*

Ancak onunla ilgili olarak başkalarının en çok canını sıkan şey kendi zevkinin dışında başkaları için çalışmamasıydı; bu nedenle birçok kez onun yapıtlarını edinmek isteyen soylular kendisini aradıklarında, (bir kez özellikle muhteşem Ottaviano de' Medici aramıştır), bunlara hizmet etmedi. Ve daha sonra dünyadaki sıradan insanlara düşük ücretlerle herhangi bir şey yapmaya yöneldi... Tüm yapıt (San Lorenzo'daki bir fresk şimdi kayıptır) bir düzen, tasarım, özgünlük, bileşim, renklendirme içeren çıplak resimlerle dolu ve kendine özgü bir yapıt olduğu için ve böyle bir huzursuzluk içinde ve yapıttan çok az bir doyum alarak ve yapıtı kendim de anlamadığımdan, bir ressam olmama karşın, bunu görenlerin kendi yargılarını oluşturmaları gerektiğini düşünüyorum, çünkü tüm bu muhteşem görüntüler arasında Jacopo'nun da üzerinde on bir yıl çalıştığı yapıtta kendini yitirme arayışında olduğunu düşlesem de, kendimi bu yapıt karşısında kaybedeceğime ve çıldıracağıma inanmaktayım. (Der. Robert Klein ve Henri Zerner, *Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1966, s. 80, 83.

Christopher Marlowe (1564-93), *Yüce Müzisyen*

Bizi dört unsurla oluşturan,
Kalplerimize düzen koyan doğa,
Her şeyi öğretme bize yüce akıl sahibi olmamız için,

Ruhumuz kavrayabilir muhteşem mimarisini
doğanın ve ölçebilir her gezegenin dolaşımını,
Koşarak sonsuz bilginin ardından,
Ve devinerek sürekli devinen küreler gibi.
Ulaşana değin meyvelerin en olgununa
İstemez dinlenmemizi ama yalnızca güçlenmemizi;
Bu ne büyük bir neşe ve ne büyük bir mutluluk
Dünyasal krallığın bu güzel gerçekleşmesi.
(Birinci Kısım, Perde 2, Sahne 7, II. 18-29)

William Shakespeare (1564-1616), *Hamlet*

Hamlet: Son zamanlarda tüm neşemi yitirdim -ama nedendir bilmiyorum-, tum alışkanlıklarımı unuttum; ve gerçekten bu durum zoruma gidiyor; güzel bir kafesi andıran yeryüzü bana verimsiz bir dağ gibi görünüyor, havayı kaplayan yukarıda asılı duran bu en yetkin gök kubbe, altın ateşle kenarları süslenmiş bu heybetli çatı, niçin bana iğrenç ve öldürücü bir duman kümesinden başka bir şey gibi görünmüyor. İnsan nasıl bir sanat yapıtı, aklı ne denli soylu, yetileri ne denli sonsuz, eylemi ne ölçüde açık ve güzel, kavrayışı ne denli bir meleğe benziyor, ne ölçüde bir tanrı: Dünyanın güzelliği, hayvanların en yetkini. Ve ama bana göre, bu değersiz varlığın özü nedir? Gülümsemenle öyle söylüyor görünsen de insan ne bana ne de kadına zevk vermekte.
(Perde 2, Sahne 2, II. 278-89)

Henry Fielding (1707-54). *Tom Jones*

"Bay Jones zamanının üç saatini daha önce sözü edilen mektubu (Sophia Western'den) okuyarak ve öperek geçirdikten sonra, sonunda sıkıntılarından kurtulmuş bir biçimde en son vermiş olduğu bir randevuyu gerçekleştirme-

yi uygun gördü. Bayan Miller ve küçük kızına tiyatroda eşlik edecek ve Bay Partridge de onlara katılacaktı. Jones birçoklarının etkilendiği gerçek bir mizah duygusuna sahip biri olduğundan, Partridge'in eleştirilerinden oldukça zevk alacağını umuyordu; onun sanatla fazla içli dışlı olmamış, gerçekten işlenmemiş basit doğal tepkilerini bekliyordu.

Bay Jones, Bayan Miller, onun küçük kızı ve Partridge salonda ilk sıradaki yerlerine oturdular. Partridge ansızın, şimdiye değin oturduğu en iyi yer olduğunu söyleyiverdi. İlk müzik çalmaya başladığında, "Bu kadar çok kemancının birbirlerini rahatsız etmeden aynı anda çalabilmeleri müthiş bir şey" dedi. Görevli üstteki mumları yakarken Partridge, Bayan Miller'a seslendi, "Bakın, bakın, madam, dua kitabının sonundaki adamın resmi". Tüm mumlar yakıldığında bir iç çekerek söylemeden edemedi, "Burada bir gecede yakılan mumlar dürüst fakir bir aileye tüm bir yıl boyunca yeterli gelir".

"Danimarka Prensi Hamlet" oyunu başlar başlamaz, Partridge pür dikkat kesilmişti ve hayaletin sahneye çıkışına değin sessizliğini bozmadı; ve Jones'a sordu, "Bu garip giysili adam da kim; bir resimde gördüğüm bir şeye benziyor". "Bir zırh değil herhalde, değil mi? O bir hayalet" dedi Jones. Partridge bunu bir gülümsemeyle yanıtladı, "Efendim mümkünse beni ikna ediniz. Gerçi yaşamımda hiç gerçek bir hayalet gördüğümü söyleyemem, ama görseydim bundan daha iyi bir şey olması gerektiğine eminim. Hayır, hayır efendim, hayaletler böyle giysilerle görünmezler". Partridge'in bu tutumu çevresindekileri çok güldürdü ve bu durum Hamlet ve Hayalet arasındaki sahneye değin sürdü; Partridge öylesine şiddetli bir titremeye tutuldu ki dizleri birbirine vurmaya başladı. Jones sahnedeki savaşçıdan korkup korkmadığını, sorununun ne olduğunu sordu; "Aman efendim, bana söylemiş olduğunuz şeyi şimdi algılıyorum. Hiçbir şeyden korkmuyorum; çünkü biliyorum ki

bu alt tarafı bir oyun; gerçekten bir hayalet olsa, böyle uzak bir mesaleden ve böyle bir ortamda zarar veremez. Ve korkmuş olsam, burada yalnızca ben yokum ki" "Niçin, kım" diye bağırdı Jones, "Burada senin yanı başında bir korkak olduğunu mu düşünüyorsun?" "Hayır, isterseniz bana korkak diyebilirsiniz, ama şu sahnedeki küçük adam korkmuş değilse, ben o zaman hiç korkmuş insan görmedim. Hey, hey gidin, görüyor musun! Kim korkak? Görüyorsunuz değil mi? Böylesi delice cesareti tanrı korusun! -olanlar senin için yeterli. -Seni izlemek? Şimdi şeytanı izleyeceğim. Hayır, belki de o bir şeytan -çünku ne isterse onu giyebilir derler- Ah, işte yine çıktı. -Hayır, uzaklaş! Kralın tüm topraklarından daha da uzağa". Jones konuşmak istedi ancak Partridge bağırdı, "Susun, susun, sevgili efendim, onu duymuyor musunuz!". Ve hayalet konuşurken, gözleri biraz hayalet üzerinde ve biraz Hamlet üzerine dikilmiş durumda, ağzı açık öylece oturdu; Hamlet'te birbirini izleyen benzer duygular, aynı biçimde onda da sürdü.

Sahne sona erdiğinde Jones, "Partridge, nıçin beklentilerimi aşıyorsun. Tahminimden daha fazla oyunu sevdin". "Hayır efendim" dedi Partridge, "Siz şeytandan korkmuyorsanız ben ne yapayım; ama elbette böyle şeylere şaşırmak doğal; gerçi hiçbir şey olmadığını biliyorum; beni şaşkınlığa uğratan hayalet değildi; garip giysili olanın yalnızca bir insan olduğunu bilmeliydim ama sahnedeki küçük adamı böyle çok korkmuş görünce kendimi tutamadım". "Yoksa onun gerçekten korkmuş olduğunu mu sanıyorsun, Partridge?" dedi Jones. "Hayır efendim" diye yanıtladı Partridge; "Daha sonra görmediniz mi, onun kendi babasının ruhu olduğunu ve bahçede nasıl öldürüldüğünü öğrendiğinde, nasıl korkuyla sarsıldı ve acıya boğuldu, tıpkı benim olduğum gibi. -Ancak susun! Bu gürültü de ne? İşte tekrar ortaya çıktı. -Gerçi hiçbir şey olmadığını biliyorum

ama orada bulunmadığım için memnunum, bu adamlar nerede?". Daha sonra yeniden gözlerini Hamlet'e dikerek "Hey, kılıcını çekebilirsin; şeytanın gücü karşısında bir kılıç ne ki?"

İkinci perde boyunca Partridge çok az konuştu. Kralın yüzüne bakmaktan kendini alamadı ve giysilerin güzelliğine hayran kaldı. "Peki" dedi, "Yüzler insanı nasıl aldatabilir? *Nulla fides fronti* (görünüşe aldanma) sanırım doğru bir söz. Kralın yüzüne bakarak kim onun bir cinayet işlemiş olduğunu düşünür?" Daha sonra hayaleti merak etti; ama Jones ona doyurucu bir yanıt vermekten çok, "Onu biraz sonra yeniden alevler içinde görebileceğini" söyledi.

Partridge korku içinde beklemeye başladı; ve şimdi hayalet bir kez daha göründüğünde, Partridge haykırdı, "İşte efendim, şimdi ne diyorsunuz? Şimdi korkmuş mu yoksa korkmamış mı? Benim korktuğumu düşündüğünüz kadar, ve kuşkusuz bazı korkulara kimse bir şey yapamaz, Şövalye Hamlet'in durumunda olmak istemezdim, tüm dünyayı verseler de, tanrım beni koru! Ruha ne oldu? Ben yaşayan bir ruh olduğumdan sanırım toprağa gömüldüğünü gördum". "Gerçekten doğru gördün" dedi Jones. "Peki, peki" diye bağırdı Partridge, "Biliyorum bu yalnızca bir oyun; ve ayrıca herhangi bir şey olmuş olsaydı, Bayan Miller böyle gülmezdi: Ve size gelince efendim, inanıyorum ki şeytan buraya bizzat gelse korkmazdınız. -Orada, orada- Hey, tabii ki öyle öfkelisiniz; bu aşağılık sefil yaratığı parçalara ayırın. O benim annem olsa ben de öyle yapardım. Kuşkusuz bir anneye olan görevler böyle kötü cezaları gerektirir. -Hey, devam et: Senden nefret ediyorum".

Eleştirmenimiz şimdi Hamlet'ın kralın önüne çıktığı sahneye kadar oldukça sessizdir. Jones ona açıklayana değin ilk önce anlamadı, ama onun ruhuna girer girmez hiç cinayet işlememiş olmasından dolayı tanrıya şükür etmeye başladı. Daha sonra Bayan Miller'a dönerek, kralın öyle ol-

duğu halde rol yapıyor gibi göründüğünü düşünüp düşünmediğini sordu ve şunu söyledi, "İyi bir oyuncu ve bunu gizlemek için her şeyi yapabilir Bulunduğu yerden çok daha yüksek bir sandalyede oturan şuradaki sefil insan oldukça ona daha fazla güvenmem söz konusu değildir. -Tabii ki kaçıyor; senin yüzünden bir daha asla masum bir yuze guvenmeyeceğim."

Daha sonraki mezar kazma sahnesi Partridge'in ilgisini çekti ve sahneye atılan kafataslarının çokluğuna şaşırdı. Buna Jones'un yanıtı şöyleydi, "Bu kasabadaki en ünlü defin yerlerinden biridir." "Buraya sık sık gelindiğine şaşmamak gerek" dedi Partridge, "Ama yaşamımda bundan daha kötü bir mezar kazıcısı görmedim. Ben memurken bir mezar kazıcımız vardı, bu bir tane kazarken o üç tane kazmış olurdu. Adam eline bel alır, sanki yaşamında ilk kez böyle bir alet tutuyormuş gibi. Hey, hey şarkı söyleyebilirsin. Sanırım çalışmak yerine şarkı söylesen daha iyi." -Hamlet'in kafatasını eline alması üzerine bağırdı, "Bazılarının ne denli korkusuz olduğunu görmek ilginç; ne olursa olsun ölmüş bir insana ait herhangi bir şeye ben asla dokunamazdım. -Oysa hayalet onu yeterince korkutmuştu. *Nemo omnibus horis sapit* (korku hepimizi aynı biçimde etkilemez)."

Oyun süresince ortaya çıkanların bir kısmını daha anımsamakta yarar var; oyunun sonunda Jones, Partridge'e sordu, "Oyunculardan en çok hangisini sevdin?" Soruyu kızarak yanıtladı. "Kuşkusuz kralı." -Bayan Miller söze karıştı, "Aslında Bay Partridge, kasabalılarla aynı görüşte değilsin; Hamlet'in sahnedeki en iyi oyuncu tarafından oynandığı konusunda tüm insanlar aynı kamda." "O, en iyi oyuncu!" diye bağırdı Partridge, küçümseyici bir biçimde, "Niçin onun gibi davranmak durumundayım. Ben bir hayalet olmuş olsaydım eminim aynı biçimde görünür ve onun yaptıklarını yapardım. Ve o halde şu annesiyle ken-

disi arasında geçen ve çok iyi oynandığını söylediğiniz sahnede, tanrım bana yardımcı ol, nasıl olur da herhangi bir insan, iyi bir insan, böyle bir annesi olan biri tam olarak aynı şeyi yapardı. Biliyorum benimle dalga geçiyorsunuz, ancak gerçekte bayan, Londra'da hiçbir oyuna gitmediğim halde, daha önce köyde oyun oynandığını görmüştüm, ama kral paramın karşılığını veriyor; tüm sözleri açık ve kesin; onun bir oyuncu olduğunu herkes anlayabilir."

Bayan Miller böylece Partridge ile konuşmaya dalmışken, Bay Jones'un yanına bir bayan geldi, bu bayan Fitzpatrick'ti. Jones'u salonun diğer ucundan gördüğünü ve konuşmak için geldiğini söyledi. Sonra Jones'u yanındakilerle tanıştırdı ve ertesi gün sabaha bir randevu verdi; birden bir başka şeyi anımsayarak randevuyu öğleden sonraya kaydırdı; ve Jones geleceğine söz verdi.

Tiyatro serüveni böylece sona erdi. Partridge yalnızca Jones ve Bayan Miller için değil, olaya tanık olanlar için de büyük bir neşe kaynağı oldu.

Hayalet korkusuyla o gece yatmaya cesaret edemedi ve daha sonraki birçok gece de benzer endişelerle uyumadan önce iki ya da üç saat ter döktü ve çoğu kez "Tanrı bizi korusun! İşte karşımda" diye bağırarak dehşet içinde uyandı." (Kitap 16, Bölüm 5, "Jones'un Sophia'dan bir mektup aldığı ve Bayan Miller ve Partridge ile bir oyuna gittiği kısım").

Sözlükçe



Bu sözlükçede yer alan terimlerin tümü kitapta kullanılmıştır. Bu kısım bir sözlük gibi görülmemelidir. Kullanılan terimlerin tam bir tanımlamasını yapmak amacı söz konusu değildir. Karmaşık, güç, felsefi kavramların iki ya da üç tümceye indirgenmesi beklenemez. Bazı teknik terimlerin ve felsefede kullanıldıkları biçimiyle bazı genel sözcüklerin özel anlamlarının anlaşılmasında okurlara yardımcı olunması temel amaçtır.

Açık terimler (open terms): Gönderimleri kullanımlarıyla belirlenen, kesin tanımlanmış sınırları olmayan sözcükler. Açık bir terim temel durumlara da uygulanır ancak uygulanma sınırları kesin bir 'evet' ya da 'hayır'a olanak vermez.

Alaysı (ironic): Konuşulan ya da yazılan bir şeyin düz anlamının karşıtının amaçlandığı durumlar için kullanılan bir terim. Alaysılama, düşünceleri olumludan çok olumsuz

anlamda dile getirmenin daha kolay bir yoludur.

Alegorik (allegorical): Sanatlarda çoklu anlam düzeylerinin tek bir şeyle ilişkilendirildiği bir temsil yöntemi. Alegori özellikle klasık ve ortaçağ yazınında, İncil yorumunda önemli bir yer tutmaktaydı ve alegorik bir yorumlama kuramı dikkatlice geliştirilmişti.

Algısal nesne (perceptual object): Algılandığında, algılama ediminde ortaya çıkan nesne. Algısal bir nesne hem algıya neden olan dışsal nesneden hem de algılama biçiminden ayrılır. Böylece, algısal bir nesne gerçek ya da düşsel olsun aynıdır.

Amaçsallık (intentionality): Düşüncenin bir nesnesi olma özelliği. Düşüncenin amaçsallığı, her bilinçli düşüncenin bir şeye ilişkin olduğuna gönderme yapmaktadır.

Amaçsal nesne (intentional object): Birey açısından bilincin yöneldiği nesne. Düşünülenin, düşünenden bağımsız olarak var olup olmadığına bakmaksızın özel bir düşüncenin 'neliği' amaçsal nesnedir.

Amaçsal yanlışlık (intentional fallacy): Bazı eleştirmenlerin görüşlerinde, yazınsal bir yapıtın anlamını belirlerken yazarın özgeçmişi, psikolojisi ya da dışsal görüşlere dayanma yanlışlığı.

Arınma (catharsis): Tiyatro kuramında ruhun tutkulardan temizlenmesi. Arınma hem oyuncu hem de izleyici için söz konusudur.

Arkaik (archaic): İnsanbilim ve mit alanında, olaylara açıklama getirmek için tarihten çok mit ve ritüele dayanan kültürlerin ortak yapısı. 'Arkaik' teriminin, olumsuz bir gönderimi söz konusu değildir; betimsel bir sıfat olarak kullanılır.

Auteur kuram (auteur theory): Film kuramında, bir yönetmenin ortaya koyduğu tüm çalışmaların onun sanatsal amaç ve niyetini gösteren tek bir bütün oluşturduğu savı. Auteur kuramı, yönetmenin tek bir filmin yaratıcısı olduğu

görüşünden ayrı tutulmasını öngörür.

Beğeni (taste): Estetik ve eleştiride, tıpkı nesnelerin estetik özelliklerini algılamayı olanaklı kılan dille bütünleştirilmiş tat alma duyusuna benzer duyusal bir yetiye verilen ad; beğeni, iyi estetik deneyimlerle başarısız deneyimler arasında yapacağımız değerlendirmelere yol göstermektedir.

Benzerlik (simile): "A, B'ye benzer" biçiminde açık bir karşılaştırma. İki terim birbirine bağlanmakta ve bunlar arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşılmaktadır.

Beşli hece ölçüsü (iambic pentameter): Şiirde kısa, uzun [☐] biçiminde düzenlenmiş, beş hece ölçüsünde (vezninde) olan bir dize kalıbı. Bu ölçü tarzı, biri kısa, biri uzun olan hecedir. Şiirin bir dizesinde beş hece vardır.

Biçim (form): Bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayrı, belli bir düzene girmesi. Bir şeyin biçimi onun tüm örneklerinde ortaktır; diğer yönleri yalnızca sınırlı olarak söz konusudur. Estetikte, bir sanat yapıtının hem biçimi hem de içeriği önemli olabilir.

Bilgi kuramı (epistemology): Felsefede, ne bildiğimizi ve bunu nasıl bilebildiğimizi açıklama çabası; neyin kanıt olarak sayıldığı ve neyin kesin olarak bilinebileceği üzerine inceleme yapan felsefe dalı.

Bilimsel devrim (scientific revolution): Aristoteles'in çalışmalarına dayalı bilim anlayışından kopuş ve tümdengelimsel akıl yürütmeden çok deneysel kanıtın önemini öne çıkarmak. Bilimsel devrim 16. yüzyılda ya da bazı mantıksal ya da tanrıbilimsel gerekliliklere göre 'olması gereken'le ilgili olarak Galileo gibi kendi gözlemlerinin önceliğinde ısrar eden düşünürlerle daha da önceleri başlar.

Bloomsbury grubu: Estetik ve entelektüel anlayışlarıyla tanınan ve Edwardcı geleneklere karşı duran, 18. yüzyıl başlarında Londra Bloomsbury meydanında toplanmış yazarlar, sanatçılar ve entelektüeller grubu. Virginia ve Leo-

nard Woolf, Clive ve Vanessa Bell, Lytton Strachey ve John Maynard Keynes grubun ileri gelenlerindendir.

Buyruk (imperative): Emirler ve talimatlar vermek için kullanılan dilbilimsel biçim.

Çağrışım (association of ideas): 18. yuzyılda, düşüncelerin özellikle basitten daha karmaşık olana doğru diğer düşünceleri nasıl doğurabildiği konusunda açıklama.

Çıkarsız (disinterested): Estetikte, bir sanat yapıtına kişinin gösterdiği tepkide estetik-dışı düşüncelerin etkisinin olmadığını varsayan yaklaşım Çıkarsız bir tepki önyargılardan, ön beklentilerden ve bazı kuramlarda kuramsal ya da pratik düşüncelerden ya da hatta nesnenin varlığıyla ilgili herhangi bir şeyden bağımsızdır.

Deha (genius): Estetikte, özellikle kurallara ya da genel açıklamalara bağlı olmayan yaratıcı; yeni yapıt ya da kavrayışlarda yetenekli olan sanatçı.

Deneycilik (empiricism): Bilgi kanıtını deneyden alınan veriyle sınırlandıran felsefi tutum. Deneycilik usçuluğa ve otoriteye, vahye ya da doğuştan düşüncelere dayalı daha önceki kuramlara karşıttır.

Destansı şiir (epic poetry): Bir kültürün en önemli mitleri bağlamında bir öykü anlatan ve temel kültürel olayları açıklayan genişletilmiş bir şiirsel biçim.

Döngüsellik (circularity): Felsefede, sonucun yalnızca öncüllerin bir yinelenmesi olduğu bir argüman biçimi. Sonuç önermesi hiçbir şey söylemiyorsa buna 'kısırdöngü' denir.

Duygusal durum (affective state): Bir şeye verilen zihinsel ya da duygusal tepki. Duygusal durum, buna karşılık gelen fiziksel durumdur ve bunun zorlamalarından ayrılmaktadır.

Dünyasal (profane): Kendisine destek veren kutsal gerçekliğe bağlı ve ona karşıt olarak algılanan sıradan gerçeklik. Dünyasal olan yalnızca kutsal nedeniyle var olabilir;

kutsal olmadan dünyasal, kaosa döner.

Edimsel dil (performative language): Hem bir şey söyleyen hem de aynı zamanda söylediği şeyi yapan dil. Örneğin, 'çık dışarı' diyen bir hakem oyuncunun çıkmasını söylerken aynı zamanda oyuncuyu dışarı çıkarmaktadır.

Eğretileme (metaphor): Gerçek bir özdeşlik savıyla üretilen bir karşılaştırma: A, B'dir. 'Eğretileme' ayrıca eğretilemesel dilın temellerini nitelemenin ve yeni kullanımlar kazandıkça sözcüklerin anlamlarındaki değişimlere açıklama getirmenin bir yolu olarak kullanılır.

Eleştirel biçimcilik (critical formalism): Eleştiri kuramında, savlarını yalnızca bir yapıtın sergilediği biçimsel unsurlara dayandıran yaklaşım. Eleştirel biçimcilik, bir yapıtın anlamını açıklarken tarihsel, biyografik ya da psikolojik bilgileri kullanmaz

Entropi (entropy): Fizikten ödünç alınan bir terim; sistemlerin ısı dereceleri farklı olan durumlardan değişmez bir ısı yayılımı durumuna hareket etmeleri. Entropi, herhangi bir fiziksel sistemin kendini, farklılaşmadan değişmez bir konumda düzenleme eğilimidir; böylece düzenden (ki farklılığa bağlıdır) düzensizliğe (birinden diğerine hiçbir farklılığın olmaması) geçiş.

Esoterik (esoteric): Belirli, küçük bir gruba hitap eden, yalnızca onların anlayabildiği şey. Özelde, mezhepler ve entelektüel gruplar başkalarının anlayamadığı gizli bir bilgi savında bulunur.

Estetik (aesthetic): Sanat, güzellik ve bunlarla bütünleştirilmiş duygu ve coşkularla uğraşan bir felsefe disiplini. Sanatlarda ayrıca 'estetik' terimi, doğrudan duygu ve tepki biçimlerine gönderme yapmaktadır.

Estetik deneyim (aesthetic experience): Estetik nesnelerin deneyimi. Nesneden bağımsız nitelendirildiğinde, hem kuramsal hem de pratik amaçlardan soyutlanmış bir deneyim türü olarak anlaşılır. Bazen derin düşünme ya da doğ-

rudan içeriğin ötesine çıkmayan tekil bir deneyim biçimi olarak nitelendirilir.

Estetik duygu (aesthetic feeling): Sanatın ya da estetik nesnelerin okur ya da izleyicide uyandırdığı duygu. Estetik, bir nesneye öznel bir yaklaşımla ilişkili olduğundan, duygu ya da coşku estetiğin dayandığı temel biçimdir.

Estetik nesne (aesthetic object): Estetik bir deneyimin ilişkili olduğu nesne. Estetik bir nesne bir algı içeriği ya da bir duygu ya da sezginin nedenidir. Estetik deneyim açısından bu deneyimin nesnesi olarak anlaşılabilir ya da algıda doğrudan görünen nesne gibi bağımsız bir biçimde nitelenebilir. En yalın haliyle estetik bir nesne, ya bir sanat yapıtıdır ya da sanat yapıtı gibi görünen doğal bir nesnedir.

Estetik sezgi (aesthetic intuition): Estetik deneyimin kendisinin bir şeyi bilmenin yolu olduğunu öne süren tüm estetik kuramların temeli. Birçok kuramcıya göre, estetik, doğrudan bir bilme biçimidir. Bilineni bir başka algı biçimi ya da duyu verisi bakımından açıklamak yerine, estetik sezgi denilen özel bir estetik algıdan yararlanır.

Estetik tutum (aesthetic attitude): Genellikle özel bir okuma ya da bakma yolunu benimseyen okur ya da izleyiciye bağlı estetik deneyime bir yaklaşım. Estetik bir tutum bazen izlenimci bir görme biçimi olarak betimlenir. Çünkü nesnenin yaptığı doğrudan etki üzerine yoğunlaşır.

Estetik yüklemler (aesthetic predicates): Estetik yargılarda, sanat ya da güzel olan nesneleri betimlemek için kullanılan sözcükler. Estetik yüklemler, eğretileme olarak kullanılan 'zarif' gibi sıfatlar olabilir ya da doğrudan betimsel sözcükler olarak anlaşılabilir.

Estetik zevk (aesthetic pleasure): Sanat ve güzellikle birleştirilen zevk. Sanat ve güzelliğin, deneyimlendiklerinde hoş bir duygu ya da coşku ortaya çıkaracağı düşünülür. Bazen estetik zevk, diğer hoş duygulardan farklı özel bir haz biçimi olarak anlaşılır.

Etik (ethics): Felsefede doğru eylemleri ve insan yaşamında değerlerin temellerini inceleyen bir disiplin. İnsan eylemlerinde ne tür değerlerin olası olduğu, 'iyi' ve 'kötü' gibi etik terimlerin anlamıyla ilgili ve kişinin ne yapması gerektiğinin nasıl belirleneceği konusundaki kuramlar etiğin kapsamına girmektedir.

Evren (cosmos): Mitolojide, tanrıların ve insanların içinde yaşadıkları düzenli varoluş. Evren, düzenin düzensizliğe karşıt olması gibi kaosa karşıttır.

Evrenbilimsel (cosmological): Evren ya da bir bütün olarak dünyayla ilgili olan her şey, evrenbilim, içinde varolduğumuz evrensel koşulları betimlemeye çalışır.

Eytişim (dialectic): Ortaçağ felsefesinde mantıksal karşıtlıkla işletilen yöntemden ve otoriteden çok, akıl ve mantığa dayalı düşünce biçimi. Daha genel olarak eytişim, üçüncü bir konumun ele alınması için karşıtlığın kullanımıdır. Ayrıca eytişim, nesnelerin ya da durumların kendilerindeki karşıtlığa da gönderme yapabilir.

Foto-gerçekçilik (photo-realism): Son zamanlarda resimde ortaya çıkan ve resmi bir fotoğrafa benzer yapan hareket. Bir imge çizme yetisini abartan foto-gerçekçilik, üretimin aslında ressamın denetiminde olduğu olgusuna dikkatleri çekmektedir.

Gelecekçilik (futurism): Estetik değeri, modern endüstriyel dünyanın görünümlerinde arayan, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ilkin İtalya'da başlayan hareket. Gelecekçilik, makine, hız ve hatta savaşa değer vermektedir.

Gerçeküstücülük (surrealism): 20. yüzyılın resim ve şiirinde, düşlerden ve bilinçdışından çıkarılmış simgeler aracılığıyla farklı tür ya da düzeyde bir gerçeklik arayışı içinde olan hareket. Önde gelen gerçeküstücüler arasında André Breton ve Salvador Dali sayılabilir.

Geştalt algı (gestalt perception): Psikolojide kalıpları bir bütün olarak görme yetisi.

Geştalt özellikler (gestalt properties): Bir nesnenin özellikleri ya da tümü algılandığında ortaya çıkan bir nesnenin temsili. Geştalt özellikler, parçalarının toplamından daha fazla görünür.

Gösteri sanatı (performance art): Doğaçlamayı ve doğrudanlığı kullanan çağdaş sanat türü. Gösteri sanatı, sanatın sürekli bir nesnenin üretimi olduğuna inanan gelenekle bağlarını koparır.

Görüngü (phenomenon): Algıya görünen şey. Temelinde yatan nedenler ya da etkilerden bağımsız doğrudan kendini gösteren biçim.

Görüngüsel (phenomenal): Algıya doğrudan görünen. Görüngüsel olan algılanmasıyla sınırlıdır.

Göz aldanması (trompe l'oeil): Göz aldanmasını amaçlayan bir resim türü. Bu türden resimler üç boyutlu mimari özellik görüntüsü vermektedir.

Güzellik (beauty): Estetikte, özel bir zevk doğuran nesnelerin bir özelliği. Klasik kuramlarda güzellik, tekil bir nesneyi aşan kavranabilir bir nitelikle, uyum ve orantıyla yakından ilişkilidir.

İçerik (content): Felsefe ve dil kuramında, anlamı taşıyan tümce, inanç ya da düşünce. İçerik, anlamı bilinir kılan bir araç olarak biçimden ayrılmaktadır.

İçsel duyu (internal sense): Estetik ve etikte, estetik nesneleri ve edimlerin doğruluk ya da yanlışlığını algılama yetisi. Aslında içsel duyu, farklı duyu algılarını tek bir nesne algısında bütünleştiren akıl gücüydü. Daha sonraları bir tür altıncı duyu, bir algı organı olmayan bir duyu oldu.

İdeal örnek/örnek ayrımı (type/token distinction): Bir simgenin çoklu örnekleri aracılığıyla tek bir varlığa gönderme yapmak için felsefede kullanılan genel bir ayrım. İdeal örnek tektir, bunun örnekleri ideal örneğin temsilleridir. Örneğin, bir önceki tümcede 'd' harfinin üç örneği vardır.

İdealizm (idealism): Zihinsel görüngüyü temel alan ve tüm bilgiyi zihinsel biçimler bağlamında açıklamaya çalışan felsefi kuram. Felsefi idealizm yüce gönüllülükle karıştırılmamalıdır

İfade (expression): Estetikte gerçekliğin öncelikle akıl tarafından kavranması ve verilerin düzenlenmesiyle ilgili kuram.

İkilem (dilemma): Birinin doğru olması gereken iki seçenek ya da aynı sonuca yol açan iki karşıt sav sunan mantıksal bir biçim. Bir ikilem biçimi genellikle şöyledir: "A ise B'dir" ve "C ise D'dir"; "ya A'dır ya da B"; bu nedenle "ya C'dir ya da D". Bir başka deyişle "A ise B'dir" ve "C ise B'dir"; "ya A ya da C'dir"; o halde B'dir.

İmgelem (imagination): Nesneleri, varoluşlarından bağımsız olarak algılama gücü, yetisi ya da yeteneği. İmgelem, düşünce tarihinde çeşitli biçimlerde ele alınmıştır; ya doğal olarak birlikte ortaya çıkmayan düşüncelerin bir araya getirilmesi ya da yeni nesne ve kavramların oluşturulması olarak.

İnsanbilim (anthropology): İnsanın kaynağı ve kültürel yapılarının incelenmesine yoğunlaşmış bir disiplin.

İnsan ürünü (artifact): Kültürel ya da sanatsal bir önemi olan fiziksel bir nesne. Bunlar, bir amaç için birisi tarafından yapılmış nesnelerdir.

Kaos (chaos): Mitolojik anlamıyla evrene bir düzenin gelmesinden önceki durum. Kaos düzen yokluğunu dile getirmektedir ve bunun karşıtı düzenli bir dünya, bir evrendir.

Kaos kuramı (chaos theory): Matematikte, çözümleri özel bir biçimde başlangıç koşullarından etkilenen bir denklem kuramı. Başlangıç koşullarındaki küçük bir değişimin sonuçta yalnızca küçük bir değişime yol açtığı doğrusal denklemlerden farklı olarak, kaotik sistemlerde, başlangıç koşullarındaki küçük bir değişim, sonuçta büyük

değişimlere yol açabilmektedir. Kaotik denklemlerde çözümler sınırlı bir alanda düzen oluşturur, ama bu düzen daha geniş bir alanda işlemez. Çok sayıda sınırlı düzen merkezleri olabilir. Kaos kuramı, sınırlı bir düzen görünüşüne açıklama getirmek için estetik ve yazın kuramına uygulanmaktadır.

Karşıt-örnekler (counter-examples): Felsefede, bazı argümanların açıkça kabul edilemez savlara ya da durumlara yol açtığını göstermenin yolu. Bir argüman böyle bir sava yol açabilirse o zaman sav, argümana karşıt bir örnek oluşturur.

Kaplam (extension): Felsefede bir terime karşılık gelen nesne kümesi. Bir terimin kaplamı terimin adlandırdığı nesnelerin tümüdür.

Kavram (concept): Felsefede kavramlar, düşünceye düzen veren idealar ya da idea türünden yapılardır. Kavram, bir düşüncenin içeriğidir. Kavramlar ideal, psikolojik ya da sınır durumları olarak anlaşılabilir.

Kimlik ölçütleri (identity criteria): Bir şeyin diğerlerinden ayırt edilebilmesinin koşulları. Özelde, kimlik ölçütleri bir terim ya da ismin uygulanması için nesneleri gerektirir.

Konuşma edimi (speech act): Dil felsefesinde, bir şey söylemenin aynı zamanda bir tür edim olduğunu benimseyen yaklaşım. Bir konuşma ediminin bir düşünceyi ifade etme yanında belirtmekten çağrışıma uzanan çok sayıda farklı biçimleri olabilir.

Kural (canon): Özellikle yazın eleştirisinde bir yapıt kümesinin kültürel olarak temel olduğu düşüncesi. Bir kültürde kuralın oluşması, genellikle geniş bir eleştirel uyuşma ve bununla birlikte ayrıntılar üzerinde de özel bir tartışma sorunudur.

Kuram (theory): Felsefe ve bilimde, bilinenleri sistematize eden ve daha ileri gözlemlerin yolunu açan ust düzey-

de açıklayıcı önermeler. Kuramlar, doğru ya da yanlış olan tikel gözlemlere açıklama getirme ve çelişki tutarsızlık ve doğru olmayan kestirimlerden kaçınma yetimize dayalı olarak doğrulanır ya da reddedilir.

Mahşeri olaylar (apocalyptic events): Dünyanın sonunu getiren olaylar Kıyamet (apocalypse), mitte dile getirildiği gibi dünyanın yok olması ve böylece yeni bir oluşumun yolunun açılmasıdır.

Makineyle gelen Tanrı (deus ex machina): Tiyatro kuramında, bir sorunu çözmek için birden ortaya çıkan doğaüstü bir varlığın temsili. Felsefede, güçlüklere çözüm olarak kullanılan, açıklanamayan dışsal bir güç.

Metafizik (metaphysics): Var olan ve bunun nasıl varolduğuyla ilgilenen bir felsefe disiplini. Tıpkı fiziğin, fiziksel gerçekliğin temel bileşenlerini ve bunların ilişkilerini betimleme arayışında olması gibi, metafizik de gerçekliğin temel bileşenlerini aydınlatma arayışındadır.

Mit (myth): Nesnelerin 'oluşa'gelme biçimleri ve bunların kaynaklarıyla (özellikle kutsal kaynaklarıyla) ilgili öyküler. Mit, tüm yönleriyle kutsal olanla (dünyasal olana karşıt anlamda) ilgili anlatıları içerir.

Mitolojik oyun (mythological drama): Gizli ya da eğretilemesel biçimlerde görünse bile, mitik başlangıçların oyunsal anlatımı.

Mityaratımı (mythopoesis): Mitolojik bir gerçeklik görüşüne dayalı düşünce ve simgesel anlatım bileşimi. Mityaratımı, mitlerin ya duz anlatımı ya da mitik anlamı taşıyan gizlenmiş bir psikolojik düşünce biçimi olabilir.

Modernist: Bireysel akıl ve özerklikle nitelendirilen tarihsel dönem ve düşünme biçimi. Modern dönem Rönesans'la başladı ve belki de hâlâ sürüyor!

Narcissus: Tanrıçanınki de dahil aşkı reddeden Yunanlı genç; ceza olarak suda gördüğü, hiçbir zaman elde edemeyeceği kendi imgesine aşık ettirildi. Bazı yorumlara gö-

re, öylesine hüzünlendi ki sonunda kendi adıyla bilinen nergis çiçeğine dönüştü; diğer yorumlarda ise sudaki yansıması onu kendine çekti ve suda boğuldu.

Ne olduğunu bir bilebilsem (je ne sais quoi): Estetikte, kurallara göre betimlenemeyen ya da üretilemeyen, ancak deneyimlenebilen estetik bir niteliği açıklamak için kullanılır.

Olası dünya (possible world): Mantık ve bazı felsefi yaklaşımlarda, mantıksal bir çelişki içermeyecek biçimde nesne ya da terimlerin düzenlenmesi. Herhangi bir şeyin gerçekten öyle olup olmadığına bakmaksızın, nesnelerin (ya da terimlerin) içsel anlamda tutarlı olacak biçimde düzenlenmeleri olası dünyalardır. Gerçek dünya, birçok olası dünyadan biridir.

Ortak bilinçdışı (collective unconscious): Özellikle Carl Jung'dan etkilenen psikolojide, insanların, sembol ve imgeleri içeren ortak bir psikolojik yapıyı paylaştıklarına ilişkin bir kuram. Kolektif bilinçdışının yazın, düşler ve psikanalitik incelemeyle bilince çıktığı varsayılır.

Öğretici (didactic): Öğretimle ilgili. Özellikle yazın alanında, öğretici yapıtlar bir şey öğretmeyi amaçlar.

Öncü (avant-garde): Sözlük anlamıyla bir ordunun önündeki öncü birlik; böylece, kültürel anlamda çağının önünde giden sanatçılar. Sanatta öncü (*avant-garde*), bilinçli olarak mevcut geleneğe karşıdır.

Örnekçe (exemplar): Daha genel bir kategorinin doğasını gösteren bir nesne ya da bir şeyin örneği. Bir örnekçe bir şey öğretir ya da onunla ilgili bir şey söylemekten çok onun bir örneğini göstererek bir şeyi bilmemizin bir biçimini sunar.

Özdeşlik (identity): Mantıkta, iki simgenin aynılığı. Özdeşlik tam anlamıyla iki şey ya da iki terimin gönderme yaptığı şey arasında önemli hiçbir farklılığın olmamasını gerektirir. Ayrıca özdeşlik, bir şeyi başkası değil de kendisi

kılan özellikleri nitelemektedir.

Özgülük (ad hoc): Özel bir durum için tasarlanmış bir kuram ya da açıklama.

Özgünlük (originality): Estetikte, bazı sanat yapıtlarını yeni ve öncekilerden bağımsız kılan özellik. Özgünlük, yeniliğin kendisi değerli görülüyorsa ancak o zaman olumlu bir değer kazanır.

Paradigma (paradigm): Daha geniş bir durumlar kümesini betimlemek ya da tanımlamak için kullanılabilen bir model. Bir paradigma, örnek vererek tanımlar.

Platonculuk (Platonism): Kaynaklarını Platon'dan alan felsefi hareket. 'Platonculuk', nesnelerden bağımsız biçimlerin varlığını ileri süren her felsefi konuma genellikle uygulanmaktadır.

Pop sanatı (pop art): Sıradan nesneleri ya da önemsiz olayları sanatın konusu yapan sanatsal bir hareket. Pop sanatı, bazı nesnelerin sanata diğerlerinden daha uygun olduğu düşüncesine karşı çıkar.

Postmodern: Postmodernizm, ekonomik, toplumsal ve özdeksel güçlerce ve artık bireysel özerkliği gerçekliğin temeli olarak almayan, düşüncede köktenci bir öznellikle belirlenmiş bir dünyanın psikolojik, kültürel, siyasal ve felsefi açıdan ayırt edilmesine gönderme yapmaktadır. Terim öylesine farklı anlamlarda kullanılmaktadır ki, bu nedenle iyimser batı bireyselliğinin reddinin genel bir özelliği olarak ele alınmalı ve daha sonra bağlamında özel kullanımı yakalanmaya çalışılmalıdır.

Psikolojik mesafe (psychical distance): Estetik deneyime neden olan ruhsal durumları betimlemek için Edward Bullough'un kullandığı bir terim. Psikolojik mesafe, bir nesneyi algılamanın yolunu dile getiren bir eğretilemedir.

Resimsel (picturesque): Resim konusu olmaya uygun doğal bir manzaranın özellikleri. Resimsel olan, doğayı sanatın peşine takarak nesneden resme doğru olan hareketi

tersine çevirir.

Retorik (rhetoric): Klasik ve ortaçağ eğitiminde, temel bilgi bölümlemesinin, mantık ve gramerle birlikte bir unsuru. Retorik, temsili dil biçimlerini ele alır ve son zamanlarda, tüm dil-bağımlı düşünce unsurlarını ele alan bir disiplin oluşturur.

Ritüel (ritual): Dikkatle düzenlenmiş koşullara göre dinsel bir gösteriyle mitin oynanması. Ritüel, dinsel açıdan önem taşıyan bir öyküyü anlatmanın ve etkili kılmanın bir yoludur.

Romantizm (romanticism): İnsansal güçlerin yaratıcı, özgün bir ifadesi olarak sanatın önemini ve özerkliğini öne süren, yazın ve ilgili kültürel biçimlerde ortaya çıkan bir hareket. Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında ya da 19. yuzyılın başlarında ortaya çıkmış olup mit ve şiiri yaratıcı güçler olarak yeniden gündeme getirmeye çalışır.

Rönesans (renaissance): Batı kültür tarihinde, 14. yüzyılın ortalarında İtalya'da başlayıp Kuzey Avrupa'da 17. yüzyıla değin süren, otoriteye dayalı ortaçağ bilgi anlayışını reddeden, bireyi bağımsız, yaratıcı bir oyuncu olarak gören dönemin adı.

Sanat dünyası (art world): Yaratma, yayılma ve sanat eleştirisi ile birbirine bağlanmış insanlar ve kuramlar bileşimi. Terim, sanatla yakından bağlantılı herhangi birisi ya da bir şeye gönderme yapmanın bir yolu olarak yaygın bir kullanım kazanmıştır.

Ses yineleme (alliteration): Yazında, özellikle şiirde sözcüklerin başındaki seslerin yinelenmesi. Ses yineleme, sözcükleri başlangıç sesleriyle birbirine bağlamaktadır

Sone (sonnet): Tek bir konu üzerine on dort dizeli bir şiir biçimi; genellikle sekiz dize üstte ve altı dize altta olacak şekilde bölümlenir. Bir sone birçok farklı uyaklardan biriyle yazılabilir.

Soyut dışavurumculuk (absract expressionism): Sanatta,

bir nesneyi temsil eden resim düşüncesini tamamen terk eden, renk ve biçimin ekspresyonist özelliklerini doğrudan sunma arayışında bir hareket. 1940'larda New York'ta ortaya çıktı. Bu akımın önde gelen ressamları arasında Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Robert Motherwell sayılabilir.

Takınılan kişilik (persona): Bir sanat yapıtının varsayılan konuşmacısı. Yazarın oluşturduğu kişi yapıtla ortaya konur ve gerçek yazarmış gibi benzer niteliklere sahip olması gerekmez.

Taklit (imitation): Estetikte, bir şeyi başka bir şeyin bağımlı bir açıklaması kılmak.

Taklit kuramları (imitation theories): Yaratıcılığı, bir özdeğe doğal yoldan sahip olmadığı bir biçim kazandırma süreci olarak anlayan sanat kuramları.

Töz (substance): Felsefede, değişen durumlar ve niteliklere karşın kalıcı olan, kendi kendisinde var olan. Töz, bir nesneye zorunlu olarak bağlı olmayan, rastlantı ile olan ilinekten ayrılır.

Tragedya (tragedy): Bir kişinin birbiriyle uzlaşmaz ahlaksal, dinsel ya da toplumsal beklentilerin sonucunda hak etmediği acılar çektiğini gösteren oyun biçimi. Tragedya klasik ve Elizabeth İngilteresi dönemlerinden oyunlarla örneklendirilmektedir.

Usçular (rationalists): Bilgiyi, açık ve kesin düşüncelerin düzenli, mantıksal bir düzenlemesi olarak gören, özellikle René Descartes'ın izleyicisi filozoflar.

Uygulama (practice): Felsefede, terimlerin anlamını tanımlamada yeterli etkinlikler. Bazı terimlerin anlamı, bir uygulamaya bakarak, bunları kullanan insanların tanımlamalarıyla yer değiştirir.

Uyum (harmony): Felsefe ve estetikte bir şeyin parçalarını bir bütünlük içinde birbirine bağlayan, genellikle matematiksel olarak ifade edilebilir kalıp. Armoni, seslerin

işitsel frekansları arasındaki ilişki anlamında müzikten alınmış bir terimdir.

Üst-eleştiri (metacriticism): Estetikte, eleştirel dili nesnesi kılan ve estetik özellikleri bu dilin uygulaması olarak açıklamaya çalışan kuram.

Yapıçözüm (deconstruction): Bir nesnenin, kültürel bir ürün ya da uygulamanın bunların oluşumundan önemli olduğunu göstermeye çalışan, yapısalcılığa ve onun savlarına karşı duran bir hareket. Birden fazla sonucun üretilmesinde yöntemlerin nasıl kullanılabildiklerini göstererek, yöntembilimsel bağımsızlık savlarını çürütme arayışı içindedir. Bu hareket, genellikle Fransız filozofu ve eleştirmeni Jacques Derrida ile anılır.

Yeni-klasik (neo-classical): Özellikle yazın ve sanat tarihinde, sanatta klasik kural ve değerlerin yeniden canlandırılıp uygulanmaya çalışıldığı dönem. Yeni-klasik sanat ve yazın, konusunu mit ve klasik öykülerden doğrudan ya da dolaylı almasıyla ve biçeme önem vermesiyle betimlenir.

Yeni-Platonculuk (neo-Platonism): Plotinos'un (204-70) çalışmalarına dayalı bir felsefe okulu. Evrensel oluşumu tinsel ilkeyle açıklayan, nesnel varlığın Tanrı'dan ruh biçiminde çıkıp dünyaya indiğini ve özdek olarak esrime yoluyla yine Tanrı'ya döndüğünü ileri süren öğreti.

Yeterli koşul (sufficient condition): Mantık ve felsefede, herhangi bir şeyin bir sınıf ya da kümede yer almasına yardımcı olan koşullar ya da özellikler. Yeterli bir koşulu bilmek, bir nesnenin onu bir sınıf ya da kümeye ait kılan özelliğe sahip olduğunu söyleyebilmek demektir. Ancak bu sınıfın her nesnesi bu tikel özelliğe sahip olmak zorunda değildir. Örneğin, herhangi bir hayvanı bir av köpeği kılan özellikler kümesine sahip olmak, bu hayvanı bir köpek kılmak için yeterlidir ancak tüm köpekler av köpeği değildir.

Yorumsamacılık (hermeneutics): Yorumlama kuramı ve

yöntemi. Yorumsamacılık, kutsal metinlerin yorumuyla ilgili bir kuram olarak başladı ve tarihsel açıdan değişen bir bağlamda hem üreticinin hem de buna tepki verenin karşılıklı oyununu içeren herhangi bir metnin (sözel-olmayan metinler de dahil) yorumunu da kapsamına aldı.

Yüce (sublime): Estetikte geniş, büyük ya da heybetli konuların ve temsillerin ortaya çıkardığı etki. Yüce, güzelin ürettiği estetik deneyimden farklı bir deneyim olarak görülür. Yüce, korku ve acıya yaklaşan bir huşu durumuyla nitelenir.

Zihinsel (psychic): Akla ait olan gerçeklik için kullanılan bir terim.

Zorunlu koşul (necessary condition): Mantık ve felsefede, bir terimin bir örneğinin karşılaması gereken bir koşul "Tüm A'lar B ise", bu durumda B, A için zorunlu bir koşuldur. A'nın B olması, A olmak için B'nin yeterli olduğunu göstermediğinden, bir koşul yeterli olmadan da zorunlu olabilir.

Dizin

A

Abrams, M. H., 20, 150
açık terimler, 79, 80, 329
açık ve seçik düşünceler, 12
Addison, Joseph, 142, 149
ahlaksal yargı, 58
alaysılama, 329
Aldrich, Virgil, 258
alegori, 107, 111, 149, 272, 330
alegori kuramı, 108, 330
algı, 15, 16, 17, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 44, 47, 72, 92, 94, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 139, 143, 167, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 199, 200, 204, 211, 214, 215, 217, 219, 220, 224, 225, 231, 232, 233, 238, 241, 243, 249, 250, 256, 271, 273, 276, 284, 292, 302, 306, 314, 324
algısal nesne, 102, 105, 106, 107, 145, 224, 225, 226, 233, 238, 246, 259, 330
algısal tutum, 215, 221
amaçsal nesne, 194, 196, 208, 209, 225, 231, 330
amaçsallık, 208-210
anıtsal sanat, 211, 299
anıtı-amaçsalcılar, 242
Apollo, 278, 316
Aristoteles, 107, 108, 113, 142, 148, 181, 182, 202, 298, 331
Aristotelesçi felsefe, 142
anınma, 113, 330
arkaik düşünme, 179
Arnheim, Rudolph, 201, 204
Austin, J. L., 316

auteur kuramı, 157, 201, 330
avant-garde, 210, 237, 275, 276, 277, 279, 280, 286, 316, 340

B

Bach, J. S., 36
bana dokunma, 100, 101, 322
Barbour, Ian, 318
Bate, Walter Jackson, 88, 203
Baumgarten, Alexander, 20, 86
Bazın, André, 201
Beardsley, Monroe, 87, 202, 259, 260
Beatles, 267
Beckett, Samuel, 251
Beethoven, Ludwig van, 64, 119
beğeni, 29-37, 85-86, 331
beğeni kuramı, 37
beğeni yargısı, 35, 36
Bell, Clive, 63, 86, 88, 147, 332
Benjamin, Walter, 316
Berleant, Arnold, 205
beşli hece ölçüsü, 56, 99
biçem, 16, 280, 303, 304, 319
biçim ve içerik, 92, 93, 94, 99, 102, 127, 130
biçimci eleştiri, 239
bilgi kuramı, 13, 19, 219
bilimsel, 32, 43, 77, 142, 145, 147, 181, 210, 214, 287, 291, 301, 312
bilimsel devrim, 112, 136, 142
Bir Köy Mezarlığında Yazılmış Ağıt, 163
Bizans, 173, 294
Black, Max, 259
Bloomsbury, 280, 331
Boccioni, Umberto, 316
Boleyn, Anne, 101
Bonaventura, aziz, 202
Borges, Jorge Luis, 195
Bove, Paul A., 319
Bowra, C. M., 149
Brand, Peg, 320
Braudy, Leo, 201
Breton, André, 316, 335
Brooks, Cleanth, 260
Buddhizm, 212
Bullough, Edward, 42, 86, 219, 220, 221, 228, 258, 341
Burden, Chris, 300

C

Cabanne, Pierre, 202
Cahoone, Lawrence E., 319
Caillebotte, Gustave, 94, 95, 96, 97, 100
Campbell, Joseph, 317
Camus, Albert, 316
Canterbury Öyküleri, 271
Carlson, Allen, 205
Carrier, David, 319
Cassirer, Ernst, 149, 204
Catullus, 278
Cervantes, Miguel, 195, 266
Chaucer, 271
Chipp, Herschel B., 201, 316
Churchill, Winston, 58
Cliburn, Van, 194
Cohen, Marshall, 201, 259
Coleridge, Samuel Taylor, 143, 149
Collingwood, R. G., 149
Cool Hand Luke, 156
Croce, Benedetto, 149, 204
Crosman, Inge, 320
Culler, Jonathan, 317

D

dans, 12, 27, 108, 115, 152, 168, 169, 184, 210, 211
Dante Alighieri, 149, 158, 212, 271
Danto, Arthur, 89, 195, 205, 261, 318
Dauer, Francis, 88
Davies, Stephen, 87, 148
De Rougemont, Denis, 261
Dedalus, Stephen, 274
değerlendirmeye aday, 251, 253
deneycilik, 32, 332
Derrida, Jacques, 317, 344
Descartes, René, 53, 87, 289, 343
Dickie, George, 20, 88, 89, 259, 261, 318
dil ve müzik, 99, 123, 156, 184, 272
dil ve resim, 123, 194
din, 12, 82, 170, 175, 214, 226, 305, 318
Dionysos, 278, 316
Dipert, Randall, 202
doğal nesne, 44, 45, 91, 114, 115, 116, 196, 200, 208, 210, 220, 302
doğanın insansallaştırılması, 270, 275
Domesday Kitabı, 75n
Don Quixote, 195, 266
Duchamp, Marcel, 160, 201-202
Dufrenne, Mikel, 257
Durrell, Lawrence, 240, 260
Dutton, Denis, 240
duvar yazısı, 182
düşünce deneyi, 25-26, 29

E

Eco, Umberto, 258
edimsel dil, 84, 250, 252, 256, 333
Edison, Thomas A., 179, 180
eğretileme, 45-48, 86-87, 136, 333
Einstein, Albert, 180, 302
Eisenstein, Sergei, 201
eleştirel dil, 54, 87, 96, 344
eleştirel önerme, 238, 241
eleştirel yargı, 57, 67, 237, 246
eleştirel yorumlama, 234, 239, 242, 243, 246
eleştiri, 16, 18, 19, 44, 53-54, 65, 67, 87, 101, 143, 146, 148, 160, 175, 202, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 245, 246, 249, 259, 260, 269, 279, 291, 292, 317
eleştiri kuramı, 25, 54, 187, 235, 236, 246, 259
eleştirmenler, 14, 30, 38, 39, 52, 53, 54, 62, 63, 65, 72, 80, 93, 96, 98, 101, 124, 140, 148, 160, 161, 162, 175, 176, 201, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 253, 254, 259, 260, 297, 311, 326
Eliade, Mircea, 203, 317
Eliot, T. S., 175, 272, 316
entropi, 179, 333
esin, 162, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 202, 203, 264, 278
esin kuramı, 170, 171, 172
esnaf birlikleri, 136
estetik (terim), 11, 12, 76, 77,

129, 238, 302
estetik
ortaçağ, 15
katılımcı, 17, 210-214, 216, 231, 258, 303,
felsefi, 13, 15, 16, 101, 144, 178, 263, 292
estetik algı, 15, 17, 34, 243, 256, 292, 314, 334
estetik anlam, 38, 46, 48, 53, 198
estetik beğeni, 31, 32, 34, 36, 37
estetik betimlemeler, 45-48
estetik bir nesne olarak müzik, 209, 225
estetik değer, 54-60
estetik değerlendirme, 65, 102, 116, 139, 140, 251
estetik değerler, 54, 64, 271
estetik deneyim, 226-231, 259, 333
estetik deneyim kuramı, 17, 229
estetik-dışı özellikler, 49-50, 73, 78, 82
estetik dil, 48-52, 87
estetik duygu, 37-43, 86, 334
estetik ifade, 112, 126, 132, 133, 145, 274
estetik iletişim, 264, 265, 269
estetik kuram, 13-18, 35, 36, 76, 80-81, 84, 107, 137, 140, 145, 149, 161-162, 165, 169, 170, 174, 180-181, 185-188, 197, 200, 210, 213, 214, 231, 234, 236, 246, 247, 249, 257, 263-264, 275, 280-285, 291, 292, 299-302, 307, 311-314, 318
estetik mesafe, 258
estetik nesne, 46, 47, 71, 72, 80, 83, 89, 92, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 115, 120, 122, 124, 125, 145, 146, 148, 153, 154, 155, 156, 189, 207, 209, 210, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 232, 247, 248, 256, 259, 263, 264, 289, 300, 311
estetik nesneler kuramı, 106, 120
estetik özerklik, 214-225, 258
estetik sorunlar, 17, 67
estetik tepki, 18, 78, 237, 238, 245, 293, 302, 303
estetik tutum, 17, 104, 105, 148, 215, 220, 230, 231, 238, 292, 314, 334
estetik tutum kuramı, 225, 229, 233, 258, 306
estetik zevk, 38, 62, 63, 64, 65, 71, 128, 129, 130, 141, 191, 223, 236, 334
estetik yargı, 34, 35, 44, 52, 54, 58, 62, 80, 139, 229, 241, 246, 308, 309, 315, 334
estetik yüklem, 44-53, 86, 334
epik, 180, 272
etik, 13, 107, 130, 171, 248, 276, 335
Etrüsk, 209
Euripides, 280
evrenbilim, 26, 178, 203
evrim, 179

F

Feagin, Susan, 260
Fielding, Henry, 139, 181, 182, 222, 266, 267, 283, 323
film, 131, 134, 158, 184, 185, 197, 201, 211, 222, 224, 250, 254, 255, 268, 280, 300
film kuramı, 157, 254, 256, 330

filmler, 62, 66, 68, 79, 111, 154, 158, 222, 236, 268, 274, 275, 299
fiziksel nesne, 103, 105, 106, 107, 116, 118, 120, 122, 145, 146, 187, 193, 194, 196, 208, 209, 224, 225
Ford, John, 158
foto-gerçekçilik, 121, 166, 167, 335
Fraser, Russell, 204
Fry, Roger, 147
Frye, Northrop, 260, 317

G

Gadamer, Hans-Georg, 260, 261
Galileo, Galilei, 216, 302, 331
Garrick, David, 222, 230
Gary, Thomas, 163
Greenberg, Clement, 316
Grice, H. P., 315
gelecekçilik, 277, 335
gerçeküstücülük, 63, 277, 316, 335
Gibbon, Edward, 171
Gibson, J. J., 204
Giotto, 133, 173, 180
Goldman, Alan, 88
Goodman, Nelson, 149, 205
gösteri sanatı, 91, 123, 164, 300, 336
Gutting, Gary, 318
güzel sanat, 12, 14, 17, 20, 33, 63, 66, 138, 168, 169, 203, 252, 298, 299
güzel sanat olarak müzik, 230
güzellik
  doğal güzellik, 28, 102, 122, 146, 198, 270
  güzelliğin dili, 24, 44
  güzellik kuramı, 26, 85
  klasik güzellik kuramı, 12, 28, 45, 78, 314
  metafizik güzellik kuramı, 26, 85

H

Hagberg, G. L., 259
Hamlet, 25, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 117, 222, 230, 310, 323, 324, 325, 326, 327
Hanslick, Eduard, 148
Hanson, Norwood Russell, 258
Hegel, G. W. F., 63, 64, 88, 171, 203
Hein, Hilde, 320
Heisenberg, Werner, 302
Hemingway, Ernest, 153
Hesiodos, 272
heykel, 33, 71, 97, 101, 108, 115, 123, 151, 152, 157, 168, 191, 193, 194, 199, 282, 283, 297
Hinduizm, 212
Hirsch, E. D., 202, 260
Hitler, Adolf, 58, 268
Hogarth, William, 78, 89
Holmes, Sherlock, 13, 68, 194
Holt, Elizabeth Gilmore, 201, 319
Homeros, 239, 272, 278
Hopper, Edward, 49
Horatius, 97, 147
Housman, A. E., 39
Hume, David, 35, 46, 86, 229, 235, 237, 243, 245, 259
Hungerland, Isabel, 87
Hunter, J. Paul, 201
Husserl, Edmund, 257
Hutcheson, Francis, 32, 85

İ

içerik
  doğada içerik, 93
  estetik nesneler, 103
  müzikte içerik, 98, 108, 184, 186, 302
  sanatta içerik, 94, 95, 102, 147
  şiirde içerik, 99
  tümcelerin içeriği, 92, 93
içsel duyu, 32, 37
ideal izleyici, 139, 235, 237
ideal nesne, 105, 106, 107, 122, 145, 246
ideal örnek/örnek ayrımı, 117
idealizm, 178, 190
ifade kuramı, 125, 130
İlahi Komedya, 158, 271
imgelem, 107, 141, 142, 143, 144, 146, 149, 225, 248, 281, 306
imgelem kuramı, 107, 141, 143
Ingarden, Roman, 258
insan ürünü, 254
Isenberg, Arnold, 259
izleyici tepkisi, 235, 236, 246, 297

J

Jameson, Fredric, 319
Jauss, Hans Robert, 315
Jencks, Charles, 319
Jones, Mark, 204
Joyce, James, 175, 274

K

Kafka, Franz, 288, 318
Kant, Immanuel, 39, 62, 86, 88, 149, 229, 258, 319
kaos, 252, 271, 333, 335, 337, 338
karşılaştırmalı yargı, 55, 56, 57, 59, 61
katılımcı estetik, 17, 210-214, 231, 258
kimlik ölçütü, 226, 227, 228, 233
Kivy, Peter, 20, 148, 202
klasik müzik, 151
komedi, 31
konuşma edimi, 266, 315, 338
Korsmeyer, Carolyn, 320
koruyuculuk (hamilik), 294
koşullu yargı, 59
Kral III. Richard, 310
Kral VIII. Henry, 101, 137
Kristeller, Paul Oskar, 20, 202
Kuhn, Thomas, 317
kural, 50, 129, 143, 172, 176, 234, 338
kurgular, 19
kurumlar, 247-257, 261
kurumsal kimlik, 252
kurumsal-sonrası estetik, 291-312, 318
kutsal yorum, 244, 345
kültür
  klasik, 12, 124
  tanımı, 271
kültür savaşları, 272

L

Lamarque, Peter, 260
Lang, Berel, 319
Langer, Susanne, 149
Leonardo da Vinci, 165, 295
Lessing, G. E., 147
Levinson, Jerrold, 148
Levy, Michael, 318

Lewis, C. S., 261
Locke, John, 32
Lyotard, Jean-François, 319

M

Mace, C. A., 202
Mandelbaum, Maurice, 89
Mandelbrot kümeleri, 271
mantıksal, 12, 40, 43, 117, 119, 123, 212, 219, 220, 331, 335, 337, 340, 343
Margolis, Joseph, 87, 260
Mast, Gerald, 201
matematik, 27, 129, 307
matematiksel düzen, 27
matematiksel ilişkiler, 27, 29
Mattick, Paul, 203
McCormick, Peter, 319
Menard, Pierre, 195
mesafeli tutum, 220, 223
metafizik, 16, 19, 26, 29, 43, 63, 85, 88, 120, 122, 123, 134, 135, 138, 145, 177, 213, 214, 216, 226, 231, 284, 293, 339
metafizik sistem, 29, 112, 120, 122, 123, 134, 135
Michelangelo, 108, 119, 294
Milton, John, 35, 50, 51, 163, 164, 272
mimari, 14, 27, 101, 166, 184, 211, 249, 281
mistik deneyim, 63
mit, 136, 229, 268, 281-284, 290, 317, 339
mitoloji, 138, 171, 178, 272
mityaratımı, 281-291, 317, 339
Mondrian, Piet, 165
Monet, Claude, 15
Mothersill, Mary, 85
Mozart, W. A., 194, 267-269, 303
mutlak yargı, 57, 60, 65
müze, 17, 66, 71, 169, 190, 191, 193, 204, 220, 249, 251, 253, 299, 300
müziğin anlamı, 98, 99, 131, 156, 186
müziğin tanımı, 72
müzik, 33, 36, 97, 116-119, 136-139, 147-155, 156, 167, 170, 172, 175, 184-185, 186, 211, 218, 223, 225, 233, 234, 237, 238, 242, 248, 267-268, 272, 275, 279, 280, 281, 289, 297, 308
müzik ve dil, 99, 122, 155, 184, 272
müzik ve felsefe, 151
müzik ve taklit, 74, 108, 111, 116, 118, 238

N

Narcissus, 286
Nash, Ogden, 50
'ne olduğunu bir bilebilsem', 144, 176, 177, 305
Neron, 287
nesne, 103-106
Newman, Paul, 156
Nietzsche, Friedrich, 178, 203, 278, 316
Norris, Christopher, 317
Novitz, David, 320

O

Ogilby, John, 35
O'Hara, Daniel, 319
17. yüzyıl, 12, 29, 32, 44, 107,

112, 116, 128, 136, 142, 168, 172, 178, 189, 190, 289, 291, 295, 298, 300
18. yüzyıl, 11, 12, 13, 20, 29, 32, 34, 44, 62, 66, 78, 80, 85, 97, 107, 108, 112, 116, 125, 136, 142, 147, 149, 154, 168, 171, 172, 178, 181, 201, 212, 222, 229, 266, 267, 269, 283, 291, 295, 296, 298, 300, 302, 305, 310, 318
ortaçağ, 15, 107, 124, 137, 142, 149, 156-157, 163, 188, 193, 201, 211, 253, 258
ortak bilinçdışı, 171, 284, 285, 293, 317
Ortega y Gasset, Jose, 316
Othello, 55
oyun, 50, 57, 59, 62, 76, 113, 116, 125, 134, 138, 144, 151, 152, 166, 168, 174, 182, 239, 251, 253, 257, 275, 285, 287, 293, 301, 307, 309, 311

Ö

özgünlük, 132, 134, 136, 138, 177-178, 186-188, 191-194, 197, 198, 200, 203, 204, 205

P

Palmer, R. E., 260
Peregrine Pickle'ın Serüvenleri, 155
perspektif, 32, 96, 110, 173, 180, 218, 272
Petrarch, Francesco, 100, 101, 109, 111
Picasso, Pablo, 165, 175, 279, 305
Platon, 28, 85, 107, 142, 148, 174, 202, 260
Platoncu, 57, 122, 341
Platonculuk, 57, 121, 122, 341
Plotinos, 28, 85, 107, 264
Pontormo, Jacopo, 304
pop sanatı, 91, 300
postmodern, 18, 81, 278, 291, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 319, 341
postmodernizm, 319, 341
Presley, Elvis, 194
psikolojik mesafe, 219, 220, 221, 223, 226, 232, 292
Puccini, Giacomo, 38

R

Ramsay, Allan, 46
Raphael, 133
Redpath, Theodore, 202
Rembrandt, 295
resim, 15, 24, 27, 33, 40, 46, 49, 62, 66, 71, 72, 73, 77, 97, 98, 107, 108, 115, 116, 119, 120, 121, 123, 133, 138, 147, 151, 153, 155, 166, 167, 168, 170, 175, 180, 184, 185, 190, 192-195, 199, 209, 210, 211, 218, 223, 238, 240, 242, 248, 277, 281, 283, 289, 294, 296-297, 300, 303-304
Reynolds, Sir Joshua, 154, 201, 295, 296
retorik, 107, 124, 152, 284
Ricoeur, Paul, 86
Ridley, Aaron, 148
Riefenstahl, Leni, 268, 269
ritim, 98, 99, 108, 111, 186, 238
ritüel, 115, 179, 211, 281-284, 285, 288, 290, 317

Robinson Crusoe, 161
Roma, 174, 193, 209, 211, 233, 287, 294, 301
romanlar, 78, 79, 81, 83, 155, 169, 266, 289, 299
romantik aşk, 132, 248
rönesans, 12, 15, 28, 32, 33, 101, 124, 133, 136, 138, 154, 166, 169, 175, 180, 181, 189, 211, 214, 342
Rudner, Richard, 148
Ruskin, John, 140, 149, 165

S

sanat (terim), 66, 73, 75, 76, 91
sanat dünyası, 247-249, 261, 342
sanat kuramı, 25, 28, 84, 112, 121, 122, 169, 261
sanat/sanat-olmayan, 84, 133, 143
sanat tarihi, 16, 18, 84, 91, 121, 122, 133, 135, 191, 235, 344
sanat türü, 15, 27, 54, 66, 75, 138, 155, 180, 196, 285, 336
sanat yapıtı, 66, 67, 71, 73, 76, 82, 83, 84, 254
sanatçının amaçları, 158, 160, 161, 162, 170, 175, 242, 243, 264
sanatın insansızlaştırılması, 277, 286
sansür, 213, 278
Santayana, George, 85, 86
Scheffler, Israel, 87
Schopenhauer, Arthur, 178, 203
Searle, John, 316
sezgi, 13, 17, 39, 40, 86, 104, 105, 128, 289
Shakespeare, William, 55-57, 92, 159, 301, 307, 309, 310
Shelley, Percy Bysshe, 64, 88, 174, 203
Sibley, Frank, 86
Silahlara Veda, 153
Silverman, Hugh, 319
Simson, Otto von, 201
Sircello, Guy, 85
Smollett, Tobias, 155
Sokrates, 28, 70, 285
Sonfist, Alan, 205
soyut müzik, 98
soyut resim, 25, 98, 111, 165
soyut sanat, 31
sözde-sanat, 134, 149, 280
sözel yazın, 33
Spadafora, David, 318
Spanos, William V., 319
Spenser, Edmund, 272
Stalin, Josef, 58
Stein, Gertrude, 279, 305
Stolnitz, Jerome, 258
Stone, Oliver, 62
Strawson, Peter, 148
Stubbs, George, 296
Suleiman, Susan, 319-320
süsleme sanatları, 33, 168, 169, 180

Ş

şakalar, 248
şiir, 56, 133, 134, 136, 138, 152, 163-165, 203, 223, 271, 272
şiir ve esin, 142

T

taklit, 75, 107-117, 118-124, 126, 132, 135, 137-142, 143, 145,

146-147, 149, 155, 167, 177, 290, 306, 314
taklit kuramı, 75, 111, 114, 115, 116, 120, 122, 123. 132. 137. 141, 290
tanımlama, 19, 50, 53, 66-85, 88, 89, 102-104, 115, 135-136, 226, 254, 257, 319
biçimsel, 69-70, 73
çok dar, 73
çok geniş, 73
dongüsel, 72
inandırıcı, 68
koşullu, 68
kuramsal, 68
sınır durumları, 80, 84
zorunlu ve yeterli koşullar, 69-70
Tate, Alan, 280
Tilghman, Ben, 258
Tolstoy, Lev, 149, 264
Tom Amca'nın Kulübesi, 153
Tom Jones, 181, 194. 222. 230. 267. 269, 283
toplumsal cinsiyet, 230-231, 254, 286
Tormey, Alan, 149
Townsend, Dabney, 89, 202, 261
tragedya, 31, 55, 56, 59, 76, 113, 202. 216, 248, 272, 274, 278, 280, 298, 301
Trajan kemeri, 211
Turbayne, Colin, 87

U

Urmson, J. O., 87
usçu, 28
uyum, 27, 56, 77, 78, 100, 109, 184, 276

Ü

üst-eleştiri, 54, 87, 238, 260

V

Van Gogh, Vincent, 300
Vasari, Giorgio, 304
Veronese, Paolo. 159. 201. 304. 319
Vigée-Lebrun, Marie-Louise-Elizabeth, 45

W

Walton, Kendall, 260
Warhol, Andy, 73, 300
Warren, Robert Penn, 280
Washington anıtı, 113, 211
Washington, George, 283, 288
Weitz, Morris, 89
Wheelwright, Philip, 86
Whistler, James McNeill, 165
Whyte, Lancelot Law, 147
Wilde, Oscar, 273
Wimsatt, William, 202
Wind, Edgar, 201
Wittgenstein, Ludwig, 77, 89, 258, 259, 313, 320
Wolfe, Tom, 318
Wollheim, Richard, 89
Wolterstorff, Nicholas, 148
Woodmansee, Martha. 258. 318
Woolf, Virginia, 280

Y

yapıçözüm, 284-287, 290, 314, 344
yargı, 16, 22, 30. 44. 51. 52-61,

65, 85, 121-122, 134, 187-188, 241, 245-246, 305-306
yargı eleştirisi, 39
yargı kuramı, 234
Yeats, W. B., 272, 316
yeni-klasik kurallar, 107, 212, 234, 344
yeni-Platoncular, 121, 344
yorumsamacılık, 244-245, 260, 344-345
yorumsal önerme, 241, 242, 243
yaratıcılık, 60, 132, 177, 178-182, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 197, 198, 200, 203

Z

zanaat, 163, 168-173, 176, 185, 202, 298
Zapruder filmi, 62
Zeuxıs, 166, 167
zevk, 31, 38-39, 60-64, 65, 71-74, 88, 114, 126-13, 134, 139, 141-142, 145, 152, 158, 167-169, 186, 191, 211-213, 217-218, 222-223, 227, 236, 270, 279, 299, 305
Ziff, Paul, 87
zorunlu ve yeterli koşullar, 69-70, 74, 75, 79, 81, 84