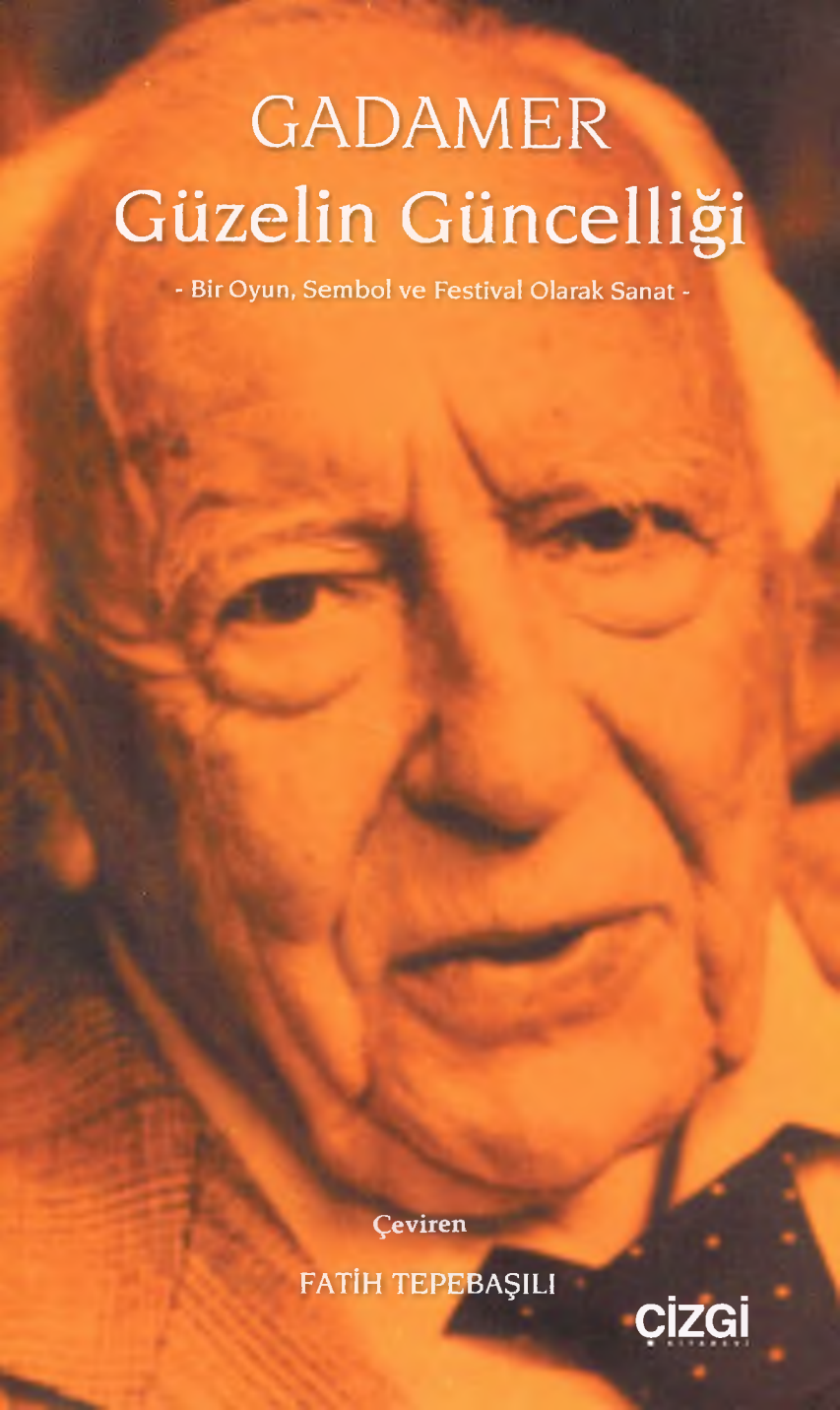


GADAMER
Güzelin Güncelliği

- Bir Oyun, Sembol ve Festival Olarak Sanat -

Çeviren

FATİH TEPEBAŞILI

çizgi kitabevi

GÜZELİN GÜNCELLİĞİ

OYUN, SEMBOL VE FESTİVAL OLARAK SANAT

Hans-Georg GADAMER

Çeviren
Fatih TEPEBAŞILI

GÜZELİN GÜNCELLİĞİ

OYUN, SEMBOL VE FESTİVAL OLARAK SANAT

Hans-Georg GADAMER

Çeviren
Fatih TEPEBAŞILI

CİZGİ
KİTABEVİ

Çizgi Kitabevi Yayınları: 95
Felsefe: 2

ξ

Yayın Yönetmeni
Seyhan Kurt

ξ

Dizgi – Kapak
@lp

ξ

Editörler
Naim Şahin
Kemal Kahramanoğlu

ξ

Baskı
Sebat Ofset Matbaacılık

ξ

GADAMER, Hans-Georg
(Die Aktualität des Schönen)
© Philipp Reclam Jun. Stutgart 1977
© Çizgi Kitabevi, Ocak 2005

ξ

ISBN
975 – 8867 – 02 – 4

ξ

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
- Cataloging in Publication Data (CIP)

GADAMER, Hans-Georg
Güzelin Güncelliği
(Die Aktualität des Schönen)
Çeviren: Fatih Tepebaşılı

ANAHTAR KAVRAMLAR
- key concepts -
1. Gadamer, 2. Sanat, 3. Estetik
- Gadamer, art, esthetics -

"Die Herausgabe dieses Werkes wurde aus den Mitteln des Goethe Instituts gefördert
Bu kitabın yayımı Goethe Enstitüsü kaynaklarınca desteklenmiştir."

ξ

ÇİZGİ KİTABEVİ
Mimar Muzaffer Caddesi
62 / D - KONYA
Tel: 0332.353 62 65 – 353 62 66
Fax: 0332.353 10 22
www. cizgikitabevi.com

Sanatın meşruiyeti sorusunda yalnızca güncel değil aynı zamanda eski bir konunun söz konusu olması, bence çok anlamlıdır. Bilim adamı olarak ilk yıllarımı bu soruya hasrettim ve bu anlamda "Platon und die Dichter" (Platon ve Şairler, 1934) adlı eserimi yayınladım[1]. Bu, Sokratçılar tarafından savunulan yeni bir felsefi görüş ve bilgiye yönelik istemdi. Bildiğimiz kadarıyla batı tarihinde ilk defa, sanat kendini burada meşruiyet istemi karşısında buldu. Kaba bir tarzda benimseme ve yorum gören geleneksel içerikleri sanatsal veya anlatısal biçiminde aktarılması, istediği hakikat hakkına sahip olmasının doğal olmadığı, ilk defa burada görülür. Hakikate ilişkin yeni istek, geleneksel biçimlerle karşı karşıya geldiği zaman, sık sık ortaya atılan ciddi fakat eski bir konu ortaya çıkar. Söz konusu geleneksel biçim şairane buluşlar veya sanatsal biçim dili şeklinde kendinden bahsettirmeye devam eder. Sık sık şikayet edilen resim düşmanlığı ile geç antik dönemi hatırlayalım. Duvarlar, taş süslemelerle, mozayik ve dekorasyon ile kaplı olduğu zaman, dönemin güzel sanatlarla uğraşanları, kendi dönemlerinin sona ermesinden şikayet ediyorlardı. Aynı durum Roma İmparatorluğu ile birlikte geç antik dönemin üzerine çöken ve Tacitus'un söz sanatlarının çöküşüne ilişkin o ünlü diyalogunda (dialogulus de oratoribus) şikayet ettiği konuşma ve edebi yazma özgürlüğünün sınırlandırılması ve sonlandırılması için de geçerlidir.

---

[1] Bakınız, Gadamer: Platons dialektische Ethik, Hamburg 1968, s. 181-204

Biraz daha günümüze yaklaşmak için Hristiyanlığın hazır bulduğu sanat geleneğine ilişkin tavrını göz önünde tutalım. İlk bin yılın öncelikle 6. ve 7. yüzyılın Hristiyan kilisesinin sonraki gelişimlerinde yaşanılmış olan resim düşmanlığı savuşturulduğunda, bu dünyevi tarzda bir karardı. O zaman kilise, güzel sanatlarla uğraşan sanatkarların biçim dili için ve daha sonra da şiirin ve sanata yeni bir meşruiyet getiren anlatı sanatının dili için, yeni bir anlamlandırma yolu buldu. Bu, geleneksel biçim dilinin yeniden meşruiyet kazandığı Hristiyanlık öğretisinin yeni içeriği olduğu sürece, haklı bir karar olacaktır. Okuma yazma ve Latince bilmeyen ve bu yüzden söylenilmek istenen iletilerin dilini tamamıyla anlamayan yoksulların İncil'i olan "biblia pauperum", resimli öyküleri yönüyle, batıda sanatın meşruiyeti için temel leitmotiflerden birisi olmuştur.

Eğitim bilincimizin içerisinde, bu kararın meyvelerinden, daha doğrusu Orta Çağ Hristiyan sanatı, Yunan ve Roma sanat ve edebiyatının hümanistlerce yenilenmesi üzerinden, kendi kimliğimiz için ortak bir biçim dili geliştirmiş olan batı sanatının büyük tarihinin uzağında yaşıyoruz. Söz konusu süreç 18. yüzyılın sonuna büyük toplumsal sınıflaşma dönemine ve 19. yüzyılın başladığı siyasal ve dini değişimlerin yaşandığı günlere kadar sürmüştür.

Avusturya'da ve Güney Almanya'da Barok eserlerinin büyük yangınlarda gözümüzün önünde yok olan Antik ve Hristiyan içeriğinin sentezini, sözcükler yardımıyla göz önüne sermeye gerek yok. Hristiyan sanatının bu evreni-

nin ve Hristiyan hümanist geleneğin kuşkusuz burada bazı itirazları vardır ve bunlar daha sonra Reformasyonun yol açtığı değişimleri yaşadı. Bu, yeni bir sanat anlayışını özel bir biçimde gündeme getirdi: Sözden hareketle müziğin biçim dilini yeniden anlamlandıran müziğin cemaat şarkılarında yaşayan biçimini (Heinrich Schütz ve Johann Sebastian Bach'ı hatırlayalım). Söz konusu müzik, Hristiyan müziğinin muhteşem geleneğine büyük bir yenilik getirdi, hem de koro şarkılarıyla yani son hesapta Latin İlahi dili ve büyük Papa'ya bir yetenek olarak verilmiş bulunan Gregoryan melodisini yücelten geleneği kesintiye uğratmadan.

Sorun, daha doğrusu sanatın meşruiyeti sorusu, böyle bir arka planda, belirli bir yönelime öncelikle sahip olur. Böyle bir sorunsal için aynı soru hakkında öteden beri kafa yoranların yardımına ihtiyaç duyabiliriz. İçinde yaşadığımız yüzyılda tanığı olduğumuz sanatın yeni konumunun, son büyük dalgasını 19. yüzyılın sergilemiş olduğu ortak bir geleneğin kırılması olarak geçerli olması inkar edilemez. Spekülatif felsefenin büyük düşünürü Hegel ilk defa Heidelberg'de daha sonra Berlin'de Estetik Dersleri verdiğinde, bu derslerde ona çıkış noktası sağlayan motiflerden biri "sanatın geçmişte kalmışlık niteliği"ni ifade eden öğretidir[2]. Eğer Hegel'in sorusu indirgenir ve üze-

---

[2] Bakınız, Hegels Dialektik, Tübingen 1971, s. 80 ve devamı, ayrıca şu makale tavsiye edilir, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel" von Dieter Heinrich, yayınlandığı yer, Immanente Aesthetik- Aesthetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966, ve

rinde yeniden düşünülürse, bu sorunun, bizim sanata ilişkin kendimize ait soruları, onun bizden önce sorduğu hayretle anlaşılacaktır. Giriş sayılabilecek bir gözlem halinde bunu çok kısa olarak sunmak istiyorum. Amacım ise, niçin düşüncelerimizin akışında baskın sanat kavramının doğallığının peşine düştüğümüzü ve niçin sanat olgusunun dayandığı ve onun yeni meşruiyetini dayandırmak zorunda olduğumuz antropolojik temelleri keşfetmeye gerek duyduğumuza ilişkin motivasyonu kavramaya çalışmaktır.

"Sanatın geçmişte kalmışlık niteliği" Hegel'e ait bir ifadedir ve hakikati tanımamızı, bilgimizin konusu kılmaya ilişkin hakikat bilgimizin kendisini bilmesi ile uğraşan felsefi amacın abartılı ifadesidir. Bir zamanlarki tarihsel gelişimde ortaya çıktığı gibi, eğer felsefe hakikati kendi içinde büyük bir yekün veya bir ürün olarak kavrarsa, Hegel'in gözünde, felsefenin üstlendiği bu görev ve konumu tamamlanmış olur. Hegel felsefesinin talebi budur, özellikle de Hristiyan iletinin hakikatini kavramsallığa dökmektir. Bu, Hristiyanlık öğretisinin en derin sırrı olan teslis sırrı için geçerlidir. Bence bu, düşünce için yalnızca meydan okuma olarak değil, aynı zamanda insanlığın akıl sınırlarını aşan söz verme olarak, batıda insan düşüncesinin akışını sürekli ve canlı kılar.

Gerçekte bu Hegel'e ait cesur bir adımdır. Onun felsefesi, yüzyıllardan beri düşünürler kadar teologların da

---

konuya ilişkin benim yazım ise Philosophische Rundschau 15 (1968), s. 291 ve devamı

uğraştığı bu açık sırrın peşinden gitmiş, bunu derinlemesine ele almış, bütün yönleriyle kapsamış ve Hristiyanlık öğretisinin bütün hakikatini kavram halinde toparlamıştır. Sözüm ona bu felsefi üçlemenin diyalektik sentezini, tinin daimi uyanışını, Hegel'in yol açtığı anlamda, burada ortaya koymadan önce, Hegel'in sanata ilişkin konumu ve sanatın geçmişte kalmışlık niteliği hakkındaki ifadelerin anlaşılması için, bazı düşüncelere burada değinmeliyim. Hegel'in düşündüğü, öncelikle, düşüncemize göre o zamanlar erişilmiş bulunan batıya ait Hristiyan resim geleneğinin sonu değildir. Onun, çağdaş olarak hissettiği şey, şimdilerde soyut ve konusuz güzel sanatlara ait eserlerde yaşadığımız gibi, yabancılaşma veya meydan okumanın içerisine yıkılma değildir. Bu, batının yüksek ve olgun resim sanatını içeren büyük bir sergi salonuna giren ve öncelikle 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başına ait devrim sanatının devrim ve taç giyme sahneleriyle karşılaşan Louvre müzesi ziyaretçilerine, bugün çekici gelmeyen Hegel'e ait bir tepki değildir.

Hegel, Barok ve daha sonraki Rokoko dönemi ile birlikte batıya ait son üslubun insanlık tarihinin sahnesinden geçip gittiğini kuşkusuz düşünmüyordu (Nasıl düşünsün ki?). Bizim ancak geriye bakarak bilebildiğimiz gerçeği, yani tarihselci bir dönemin başladığını o anlamamıştı. Ayrıca 20. yüzyılda 19 yüzyılın tarihsel etkilerinden kurtuluşun, bunu, başka bir anlamda, gerçek hale getireceğini fark edemedi, yani o zamana kadar ki sanatın geçmişte kalmış bir şey olarak gözükmesini. Sanatın geçmişte kal-

mışlık niteliğinden bahsettiğinde, Hegel, sanatın Yunan dünyasında ve tanrısal olanın anlatılmasında doğal karşılandığı şekilde artık anlaşılamayacağını düşünür. Bu, Yunan dünyasında tanrısal olanın heykel ve tapınaktaki görünümüdür. Tapınak, güneş ışığında açıkça doğaya doğru uzanır ve doğanın sonsuz gücüne karşı asla kendini kapatmaz. Tanrısal olanın insan aracılığıyla biçimde ve insan şeklinde kendini görünür kıldığı büyük heykeldir bu. Hegel'in asıl tezi, Yunan kültürü için tanrı ve tanrısal olanın, sanatsal ve biçimsel söyleşi formunda kendi kendini açığa çıkarması ve Hristiyanlık ve onun tanrıya yönelik yeni derin bakışında, sanatın biçim ve edebi konuşmanın imgesel dilinde, onun kendisine has hakikatinin uygun ifadesinin artık mümkün olmamasıdır. Sanat artık bizim saygı duyduğumuz tanrısal olan değildir. Sanatın geçmişte kalmışlık niteliği, antik dönemin bitişi ile birlikte sanatın meşruiyete muhtaç olması gerektiğini de içeren bir tez ileri sürer. İma etmek istediğim konu, Hristiyan kilisesi ve antik gelenek ve hümanist karışım aracılığıyla bu meşruiyetin başarısı yüzyılların akışında harika olarak sağlanmasıdır, buna da batının Hristiyan Sanatı deriz.

Dünya ile büyük bir meşruiyet bağlamında kendi halinde bulunduğu zamanlarda sanatın, cemaat, toplum, kilise ve yaratıcı sanatkarın kimliği arasında doğal bir uyumu gerçekleştirmesi anlaşılır bir durumdur. Buna karşın sorunumuz, bu kimlik ve bununla birlikte, kapsayıcı bir kimliğin sağladığı müşterekliğin artık mevcut olmamasıdır –hatta 19 yüzyılda bile. Hegel'in tezinde bu

ifade edilir. Büyük sanatçılar kendilerini daha o zamanlar endüstri ve ticari bir toplumda mekansız olarak görmeye başladılar; öyle ki, gezen insanların eski ve kötü ünlerini, bu sanatçılar kendi bohem yazgılarında onaylandığını fark ettiler. Daha 19. yüzyılda sanatçılar, kendileriyle, aralarında yaşadığı, eserlerini onlar için yarattığı insanlar arasındaki iletişimin doğallığının artık bulunmadığı bilinci içerisinde yaşıyordu. 19. yüzyılın sanatçısı bir cemaat içerisinde bulunmuyordu, buna uyan çoğulculuk ve buna zorunlu olarak bağlı bulunan abartılı beklentisiyle, kendi kendisi için bir cemaat yaratmaya çabalıyorlardı. Koşul ise, açıklanan çoğulculuğun, kendisine has yaratma biçimini ve iletisinin hakiki olduğu talebi ile bağlantısının olmasıdır. Bu gerçek 19. yüzyıldaki sanatçının Mesihçi bilincidir. Sanatçı "yeni kutsal yer" (Immermann) tarzı gibi, insana yönelik taleplerinde hisseder kendini; toplum dışında kalmış gibi barışma içeren yeni bir ileti getirir, bütün sanatkarlığı ile sanat için sanatkar olarak bu talebin sonuçlarına katlanır.

Yüzyılımızın yeni sanatından beklediği itki ve yabancılaşmaya karşı ne olabilir?

Yeniden yaratan sanatçı için konser salonunda modern müziği dinlemenin ne kadar zor olduğu gerçeği karşısında susmak istiyorum. Programa belki bir ara katılabilir –dinleyiciler ya tam vaktinde gelmezler ya da konser bitmeden ayrılırlar: Önceleri olmayan ve hakkında kafa yormamız gereken bir durumun ifadesi. Burada anlatılmak istenen bir tarafta eğitim dini olarak sanat ile

diğer tarafta modern sanatçılardan kaynaklanan kışkırtma olarak sanat arasındaki çelişkidir. Bu çatışmanın gerilim süreci ve buna ilişkin veriler 19. yüzyıl resim sanatının tarihi seyrinde kolaylıkla izlenebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısında güzel sanatların kimliğinin temel koşullarından birisinin yani merkezi bakış açısının geçerliliğinin tartışılmaya başlanması, yeni kışkırtmanın bir hazırlığıydı[3].

Bu ilk önce Hans von Marees'in resimlerinde gözlenebilir. Söz konusu bu eğilime daha sonra Paul Cezanne'nin ustalığında dünyaca üne kavuşan büyük devrimci hareket katılır. Kuşkusuz, merkezi bakış açısı resim bakışının ve resim sanatının doğal bir olayı değildir. Hristiyan Orta Çağda tanınmayan bir durumdu bu. Bilim ve sanatta insanın gösterdiği gelişimlerin büyük mucizesi olarak merkezi bakış açısının resim için geçerli olması, Rönesansta yani doğabilimsel ve matematiksel kurgulama sevincinin bütünüyle yeniden canlandığı bir dönemde gerçekleşti. Merkezi bakış açısının bu beklentisinin doğallığının yavaş yavaş sonlanması Yüksek Ortaçağın büyük sanatı için gözümüzü bütünüyle açmıştır. Bilindiği gibi bu dönemde resim, bir pencereden bakış gibi, yakın ön plandan uzak ufuklara doğru, henüz alaca karanlığa dönüşmemiş bilakis açıkça okuna bilir, işaretler, resim işaretleri gibi, bizleri tinsel olarak yücelterek, tinsel öğretme işlevini yükleniyordu.

---

[3] Karşılaştırınız, Gottfried Boehm, Studien zur Perspektivität, Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 1969

Merkezi bakış açısı bizim resim sanatımızın yalnızca tarihsel ve geçici biçimlendirme aracı oldu. Onun akamete uğraması, öncülerinden daha eskilere uzanır ve modern sanatın genellikle yabancılaştıran gelişimlerinin bize ait biçim geleneğidir. 1910'lu yıllarda, dönemin neredeyse bütün büyük ressamları, geçici bir süre de olsa uğraştıkları kübist biçim parçalanması yani kübist gelenek kırılmasının, resimsel biçim verme nesne ilişkisinin tamamıyla sonlanmasına yönelik dönüşümünü hatırlıyorum. Bu sonlandırmanın nesnel beklentilerimize bütünüyle uyup uymadığı konusuna girmeyeceğim. Ama kesin olan bir şey varsa, resimin bir görünüş olması konusundaki saf dil doğallık –doğaya veya tıpkı insan tarafından oluşturulan doğaya ilişkin günlük yaşam deneyimlerimizin bize sağladığı görünüm gibi- temelden tahrip oldu. Kübist bir resmi veya konusuz bir resmi "uno intuitu" ile yani alımlayan bir bakışla seyredemeyiz. Bunun için faaliyet eyleminin özel bir başarısını göstermek gerek. Parçacıkların tuval üzerinde gözüken farklı yönlerini çalışmada sentezlemeli ve sonunda yaratılanın derin uyum ve doğruluğundan, bir zamanlar müşterek resim içeriği temelinde gerçekleştiği gibi, etkilenilmeli ve yücelmelidir. Bunun, biçim düşüncemiz için ne anlama geldiği soruşturulabilir. Modern müziği, burada kullanılan uyum ve uyumsuzluğun bütünüyle yeni dağarcığını ve eski kompozisyon kuralları ve büyük müzik klasiklerinin muvman mimarisiyle ile olan bağın kırılmasıyla ulaşılan kendine ait şiir yapısını hatırlıyorum. Bir müzeye gidildiğinde ve yeni bir

sanatsal gelişimin sergilendiği salonun sütunları arasında dolaşıldığında, arkada bir parça hakikat kalır. Kendisini yeni olana bırakan, insan, eski olana geri dönerken alımlama yeteneğinin azaldığını fark eder. Bu, tamamen karşı bir tepkidir ve kalıcı bir kaybın kalıcı bir yaşantısı değildir, ancak sanatın yani yeni biçimleriyle eskileri arasındaki farkın yarattığı çelişkinin keskinliği ise burada görülebilir.

Öteden beri felsefenin özel ilgisini çeken hermetik şiiri hatırlıyorum, çünkü başkalarının bir şey anlamadığı yerde düşünürler kendilerini sorumlu hissederler. Günümüzün şiiri anlamsal olarak anlaşılır olanın sınırına ulaştı ve bu söz sanatları arasındaki büyük isimlerin en büyük başarısı, belki söylenilmeyenler konusundaki trajik suskunluk ile nitelenir[4]. Klasik zaman ve olay birliği öğretisinin unutulmuş bir masal gibi çınladığı ve karakter birliğinin bilinçli ve vurgulu biçimde yapıldığı yeni tiyatroyu göz önüne getiriyorum. Bertolt Brecht'te olduğu gibi, bu birlik ilkesinin çiğnenmesi, yeni dramatik biçimlendirmenin biçim ilkesi haline geldi. Modern mimariyi hatırlayalım: Nasıl bir kurtuluştu –yoksa yoldan çıkmak mı desek?- bu, yeni maddelerin yardımıyla statiğin eski yasalarına bir şey sunabildi. Bunun inşa ile, taşlardan katmanlarla hiçbir benzerliği yok; daha çok bütünüyle yeni bir yaratım sergiliyor –neredeyse en uçta duran veya ince

[4] Şu yazıma bakınız, "Verstummen die Dichter", yayınlandığı yer Zeitwende. Die neue Furche 5(1970) s. 364 ve devamı, ayrıca Kleine Schriften IV, Tübingen 1977

zayıf sütunların üzerinde ve duvarların koruyucu gövdenin çadır benzeri çatılara ve örtülere olan pencerelerle telafi edildiği bu binalar. Bu kısa bakış, olup bitenler ve sanatın bugün niçin sorular sorduğu konusunda bizi bilinçlendirmeli. Söylemek istediğim, sanatı şimdilerde niçin düşüncenin bir görev alanı olarak görüyoruz.

Böyle bir görevi değişik boyutlarda ele almak istiyorum. Öncelikle hareket ettiğim en temel gerçek, bu soruya ilişkin düşüncelerde ölçüyü öyle tutmalı ki, o her ikisini de kapsasın. Yani geleneğin ve geçmişin büyük sanatını ve yalnızca ona karşı çıkmayan, bundan kendi gücünü ve motivasyonunu da alan modernliğin sanatını. Onun temel koşulu her ikisinin sanat olarak anlaşılması gerektiğini ve her ikisinin birbirine ait olmasıdır. Yalnızca geleneğin diliyle karşılaşmadan günümüz hiç bir sanatçısı kendi cesaretini gösterememesi ve alımlayıcıların hem geçmiş hem de şimdinin eş zamanlılığıyla olarak çevrelenmesi değil. İnsan müzeye gittiğinde ve orada bir salondan öbürüne koşuşturduğunda –belki de eğilimlerinin aksine-, bir konser veya tiyatroda modern sanatla veya klasik sanatın modernize yeni üretimleriyle karşı karşıya geldiğinde, bu insan artık o değildir. O her zaman budur. Günlük yaşamımız geçmiş ve geleceğin eş zamanlılığı arasında daimi bir uğraştır. Bizim "tin" dediğimiz şeyin varlığı, açık gelecek ve tekrarlanamaz geçmişin ufkuyla gidebilme becerisidir. Mnemosyne (Bellek Tanrısı), yani belleğin Müz'ü, burada egemen olan hatırlayan uyumun Müz'dür, aynı zamanda tarihsel özgürlüğün Müz'dür.

Geçmişteki sanat ve sanat geleneğini kendi içine alan bellek ve anılar, alışılmadık biçim karşıtı biçimler konusunda yeni deney cesaretleri, tinin aynı onayıdır. Geçmişle şimdinin oluşturduğu birlikten neyin çıkacağını kendi kendimize sormalıyız.

Bu birlik bizim yalnızca estetik anlayışımıza yönelik bir soru değildir. Derin bir sürekliliğin, geçmişin biçimsel dilini günümüzün biçim kırılmasıyla nasıl bağlandığını bildirmek bizim görevimiz değildir. Bu modern sanatçının isteklerindeki yeni toplumsal güçtür. Bu, burjuva eğitim dini ve onun zevkinin seremonisine karşı tavır almadır. Burjuva eğitim dini, günümüzün sanatçısını, davranışlarımızı kendisine ait taleplerle buluşturacak denli kendisine çekmiştir. Tıpkı izleyenlerin değişen bakışlarının görünümlerini adım adım birleştirilmesi gerektiği kübist veya konusuz resimlerin yapısında karşılaşıldığı gibi. Temel aldığı yeni sanat anlayışını aynı zamanda yeni bir dayanışma olarak, her şey ile iletişimin yeni bir biçimi olarak eserine koymak sanatçıya bağlıdır. Demek istediğim, sanatın büyük yaratıcı başarılarının tüketim dünyasında ve çevremizin dekoratif biçimlendirilmesinde sayısız yollardan yok olup gitmesi değildir –veya en iyisi yok olup gitmesi demeyelim de onun yerine karışması, genişlemesi ve bizim insan dünyamızca işlenmiş belirli bir üslup birliğine yol açması. Bu her zaman böyleydi. Kuşkusuz günümüz sanatında ve mimarideki kurgulamacı anlayış günlük yaşamda, mutfakta, evde, ulaşımda, kamusal yaşamda kullandığımız araçlara etkili olmuştur. Kesin

olan bir şey varsa, sanatçının, yarattığı eserinde, eskiden gelen beklentilerle kendisinin dahil etmek istediği yeni beklentiler ve alışkanlıklar arasındaki gerilimi aşmasıdır. Çatışma ve gerilimin gösterdiği gibi, aşırı modernliğin konumu dikkat çekicidir. Bu, düşünceyle sorunu karşı karşıya getirir.

İç içe geçmiş halde iki konu burada karşımıza çıkar: Bunlar tarihsel bilincimiz ve modern insan ve sanatçının yansıtmacılığıdır. Tarihsel bilinçli olma hali veya tarihsel bilinç, akılcı ve dünya görüşüyle ilgili tasarımlarımızı bir bütün haline getirmemizi sağlaması gereken bir şey değildir. Geçmiş zamanlara ait herhangi bir sanatsal ürün ile bunlar karşılaşıldığında, doğal olanları basitçe düşünmek gerek. Onun tarihsel bir bilinçle buna katılmasının bilincinde olmaması oldukça doğaldır. O, geçmişe ait giyecekleri tarihsel giyecekler olarak tanır ve değişik kostümler içerisindeki geleneğin resim içeriklerini onaylar. Büyük İskender İranlıları sanki böyle yenmiş gibi. Altdorf'luları zafer yürüyüşünde Ortaçağa ait "Recke" ve "modern" asker üniformaları içerisinde gördüğünde kimse şaşırmaz[5]. Bu durum şunları söylememizi gerektirecek bir doğallıktır: Bu tür tarihsel uyum olmadan önceki sanatın biçimlerindeki doğruluk, daha doğrusu ustalık belki de hiç fark edilmeyecektir. Tarihsel olarak yanlış eğitilmiş birinde (böyle biri olamaz) olduğu gibi, kim kendini

[5] Bakınız, Reinhart Koselleck, "Historia magistra vitae", yayınlandığı yer, Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburstag, Red. Hermann Braun und Manfred Riedel, Stuttgart 1967

yabancılatır ise, böyle biri hakiki sanatsal biçimlendirmenin varlığına açıkça ait olan, biçim ve içerik yapısının birliğini kendi doğallığı içinde yaşayacaktır.

O halde tarihsel bilinç, malumata boğulmuş veya dünya görüşüyle koşullanmış yöntemsel bir tutum değildir, bilakis sanat deneyimimizi ve görüşümüzü önceden belirleyen duyu organlarımızın tinselliğinin bir çeşit uyumudur. Her ne kadar düşüncenin bir biçimi olsa da, bu sürekli kılınmış bir geçerlilik içerisinde dünyamızı gözler önüne koyan saf dil yeniden tanımayı istemeyişimizle ilgili değildir. Tarihimizin büyük geleneğini, batı kültürünü etkilemeyen başka dünyaların ve kültürlerin gelenek ve biçimlerini aynı tarzda kendi başkalıklarında yansıtmamız ve kendimizin kılmamız ile ilgilidir. Bu hepimizin ortaya koyduğu ve günümüz sanatçılarını kendilerine has verimli biçimlendirmelerine yetkilendiren yüksek yansıtılırlıktır. Bunun devrimci bir tarzda nasıl gerçekleşebildiği, tarihsel bilinç ve onun yeni yansıtılırlığı, asla vazgeçilemeyen taleplerle niçin uyuştuğu, açıkçası düşünürlerin görevidir. Bu talepte, gördüklerimizin orada olduğunu ve bunları açıklayacak olanların sanki bizler değilmişiz gibi bize yönelmesi yatar. Bu görevi yerine getirmek için önce soruyla ilgili kavramları açıklamamız gerekir. Çözümlemek istediğimiz konuya ilişkin kavramsal araçları felsefi estetiğin durumu yardımıyla açıklayacağım ve daha sonra, konuda geçen üç kavramın yol gösterici bir rol oynayacağını göstereceğim: Oyundan sonra, sembol kavramının açıklanması, daha doğrusu kendimizin yeniden tanınması

imkanının işlenilmesi ve nihayet her şey ile kurulan yeniden kazanılmış iletişimin kavranması olarak festival konusuna değineceğim.

Farklılıklar arasındaki ortak olanı bulmak felsefenin görevidir. "συνοράν εἰζ ἐν εἰδος" "bir şeye bakarak öğrenmek" Platon'a göre felsefi diyalektikçilerin sorumluluğudur. Görevi yerine getirmek ve açık bir kimlik ile karşılaştırmak için, felsefe geleneği, bize hangi görevleri sunar? Üstlendiğimiz bu görev, batının güzel sanatlarının biçimsel ve içeriksel gelenekleri ile günümüz yaratıcılarının idealleri arasındaki büyük uçurumu kapamaya soyunur. Bize ilk ip ucunu "sanat" sözcüğü verir. Bir kelimenin bize anlatmak istediğini asla küçümseyemeyiz. Sözcük düşüncenin ön başarısıdır. Böylelikle gözümüzün önünde gerçekleşen "sanat" sözcüğü bize yol göstermesi gereken bir noktadır. Biraz tarih bilgisi olan birisi "sanat" sözcüğünü duyar duymaz, onun iki asırdan fazla olmayan bir zamandan beri, bugün bizim de kast ettiğimiz anlamı taşıdığını bilir. Daha 18. yüzyılda sanat ima edildiğinde "güzel sanat" denmesi gerektiği alışıldık durumdur. İnsanın sanat becerisinin doğal geniş alanı olarak ona yardımcı olanlar, mekanik sanatlar, teknik anlamındaki sanatlar, el sanatları yardımıyla ve sanayi yoluyla üretilenler anlamındaki sanatlardır. Kafamızdaki sanat kavramını bu yüzden felsefe geleneği içerisinde bulamayız. Batı düşüncesinin babası olan Yunanlılardan öğrenmememiz gereken, sanatın Aritoteles'in "ποιητιχὴ ἐπιοτήυη" yani üretme bilgisi ve yeteneği diye adlandırdığı kavram alanına ait

olduğudur[6]. El sanatlarının üretimi ile sanatçının yaratması arasında ortak olan ve bu tür bilgiyi, pratik-politik bilgi ve karardan ve kuramın bilgisinden ayıran, eserin eylemimizden uzaklaşmasıdır. Bu, üretmenin varlığına aittir. Bugünkü modernler tarafından geleneksel sanat, bununla bağlantılı burjuvanın eğitim zevkine yönelik eleştiriyi, eser kavramından hareketle anlamak ve sınırları belirlenmek istenirse, bu göz önünde tutulmalıdır. Bir eser ortaya çıkar. Bu açıkça ortak bir özelliktir. Kurallandırılmış çalışma faaliyetinin belirlenmiş amacı olarak eser, üretim davranışının bağlayıcılığından olduğu şey olarak salıverilir. Zira eser amaca göre kullanım için belirlenmiştir. Platon, üreticinin bilgi ve yeteneğinin kullanıma ait olduğunu ve kullanımı üstlenen kişinin bilgisine bağlı olduğunu vurgular[7]. Ustalara ne yapmaları gerektiğine ilişkin komutu gemiciler verir. Bu eski bir Platoncu örnektir. Eser kavramı, ortak kullanım alanı ve bununla birlikte müşterek kavrama ve iletişime işaret eder. Üretim bilgisinin kapsadığı kavramın içerisinde "sanatın", mekanik sanatlardan nasıl ayrıldığı temel bir sorudur. Bizi düşünceye sevk eden antik döneme ait yanıt burada taklit, bir davranış yani bir öykünmenin söz konusu olduğunu söyler. Öykünme fiziğin, doğanın bütün ufku ile bağlantılıdır. Sanatsal davranış içerisinde doğa boş bir yer, insanın tinine şekil oluşturacak boş bir mekan bıraktığı için, sanat "mümkündür". Eser "gerçekten" sergilediği

---

[6] Aristoteles, Metaphysika 6, Kap. 1
[7] Platon, Politeia, 601d, e.

şey değil de, bilakis yalnızca taklitsel bir davranış olduğu sürece, bizim "sanat" dediğimiz sanat, üretimin genel eğitici faaliyeti karşısında, çok değişik bilinmeyenlerle yüklü olduğu için, bunlarla nazik felsefi sorunlar dizisi ve varolan görünüşün sorunları yakından bağlıdır. Burada gerçekten bir şey üretilmeyip bilakis "kullanımı" gerçek kullanım olmayan gözlemleyen kalmada görünüşte yerine gelmesi ne demektir? Bu konuda bir şeyler dememiz gerek. Bizim "sanat"tan kast ettiğimizi doğaya öykünme olarak anlıyorlarsa Yunanlılardan doğrudan bir yardım beklenemeyeceği açıktır. Bu öykünmenin, modern sanat kuramının doğalcı ve gerçekçi kısa devre yapan tutumla ilgisi kuşkusuz yoktur. Aristoteles'in "Poetika" adlı eserinden alınan bir ifadeyle bu onaylanabilir: "Poesie (şiir) tarih bilgisinden daha felsefidir"[8]. Tarih bize ne olduğunu anlatırken, şiir bunun nasıl olabileceğini anlatır. O, bize insan davranışlarında ve onun yaşadığı acılarında genel olanı görmemizi öğretir. Genel olan, açıkça felsefenin görevidir. Geneli düşündüğü için, sanat, tarihten daha felsefidir. Bu, bize antik mirasın verdiği bir ipucudur.

Çağdaş estetiğin sınırlarını aşan bir genişlikteki ikinci ipucunu da "sanat" kavramına ilişkin yaklaşımımızın ikinci kısmı verir. Sanattan "güzel sanat" kast edilir. Peki güzel olan nedir?

Güzel olan kavramı şöyle ya da böyle Yunanca "χαλόν" sözcüğünde yer alan değişik kullanımlarda karşımıza çıkar. Güzel kavramına, zaman zaman gelenek

---

[8] Aristoteles, De arte poetica 1451 b 5

görenekle veya başka bir şeyle olsun kamuoyunca benimsenmiş olanları, kendisini gösterebilenleri ve görünüşü açısından koşullanmış olanları dahil ederiz. Bu, Alman İdealizminin modern devlet aygıtının ruhsuz mekanizmasına karşı Yunan devlet ve ahlak dünyasını karakterize ettiği (Schiller, Hegel) "güzel ahlaklılık" ifadesinde olduğu gibi, dilsel belleğimizde yaşıyor. "Güzel ahlaklılık" ahlaksal olanın güzellikle dolu olduğu, daha doğrusu dekoratif ihtişamla dolu olduğu anlamına gelmez, bilakis bunun kendisini, bütünü düzenleyen ve bu şekilde insana kendi dünyasında kendisiyle karşılaştıran, ortak yaşamın bütün biçimlerinde sergilemesi ve yaşadığı anlamına gelir. Bizim için bu, onun hepsinin tanınması ve benimsenmesi ile yol açılan "güzelin" ikna edici belirlenimidir. Niçin bunun hoşa gittiğinin sorulmaması, bizim doğal hislerimiz için güzel kavramına dahildir. Güzel herhangi bir amaç taşımaksızın veya beklenilen bir yarar olmaksızın, bir şekilde kendi kendini belirlemede gerçekleşir ve kendisini sergilemenin verdiği mutlulukta yaşar. Bu ifade hakkında bu kadar söz yeter.

Bu kendisinde onun varlığını ikna edici biçimde gerçekleştirecek denli güzel olan ile nerede karşılaşılır? Güzel olana ilişkin sorunun gerçek ufkunu ve belki de "sanatın" ne olduğunun ufkunu kazanabilmek için, Yunanlılarda kozmosun yani gökyüzü düzeninin güzel olanın gerçek görünürlülüğünü sergilediğini hatırlatmak gerek. Bu, güzele ilişkin Yunan düşüncesindeki Pisagorcu bir unsurdur. Gökyüzünün temel düzeninde var olan düze-

nin büyük görselliklerinden birine sahibiz. Mevsimlerin, günlerin ve ayların oluşumu, gece gündüz değişimi günlük yaşamımızın güvenilir özünü oluşturur. –hem de biz insanların davranışlarını ve bunların nedenlerinin değişebilirliğini ve belirsizliğiyle bir çelişki oluşturarak-

Bu yönelimde, özellikle Platon'un düşüncesinde, güzellik kavramı bizim sorunsalımıza ışık tutacak denli bir işlev kazanır. "Phaidros Diyalogunda" Platon, büyük bir mitos biçiminde insanın belirlenimini, onun tanrısal olan karşısında sınırlılığını ve vücutsal ve içgüdüsel varlığının ağırlığına düşüşünü betimler. Yıldızların geceleyin doğuşunun yansıtıldığı ruhların muhteşem doğuşunu anlatır. Olimpik tanrılar eşliğinde gökyüzünün derinliklerine bir çeşit hac ziyaretidir bu. İnsan ruhu da aynı şekilde çift koşumlu bir araba sürer ve bu yolu her gün kat eden tanrıların peşinden gider. Gökyüzünün yukarılarında hakiki dünyaya bakış başlar. Orada görülebilen dünyevi, dünya değişim deneyimininin düzensiz davranışı değildir. Bilakis varlığın kalıcı konfigürasyonu ve hakiki özüdür. Hakiki dünya ile bu karşılaşmada tanrılar, görünüşlerine kendilerini bıraktıkları esnada, düzensiz arabası olduğu için insanların ruhları tahrip olmuştur. İnsan ruhundaki içgüdüsel olan bakışı yanılttığı için, insanlar sonsuz düzene anlık kaçamak dolu bir bakış atabilir. Daha sonra yeryüzüne düşerler ve yalnızca kaba bir anısını korudukları hakikatten ayrılırlar. Ardından ise anlatmam gerekenler gerçekleşir. Hakiki olanın yüceliğine karar veremeyecek denli görünümünü yitiren yeryüzünün çekimine sığınmış

ruhlar için, bu tüylerin yeniden büyümeye başladığı ve yükselmenin gerçekleştiği bir deneyim vardır. Bu, sevginin ve güzelin güzel olana ilişkin aşkın deneyimidir. Yüksek Barok dönemine has harika anlatımlarında Platon, uyanan bu aşkın, dünyanın hakiki düzeninin ve güzelin tinsel korunumuyla birlikteki yaşantısını bir arada düşünür. Güzel sayesinde, bu, sürekli olarak hakiki dünyayı tekrar hatırlamayı başarır. Felsefenin yoludur bu. O, güzel olana, en fazla ortaya çıkan ve çekici olan, deyim yerindeyse ideal olanın görünmesi der. Diğerlerine parıldayan şey, ikna edici hakikat ve doğruluğun bu tür ışığı, doğada ve sanatta güzel olan olarak belirlediklerimiz ve bize "bu hakiki olandır" dedirten ifadesini şart koşar. Bu, aşkın güzelliğin ve güzele olan aşkın deneyimidir. Platon, harika Barok üslubu anlatımıyla, uyanan aşkın, güzelin ve dünyanın hakiki düzeninin tinsel konumuyla olan yaşantısını göz önünde bulundurur. Hakiki dünyanın sürekli hatırlanması, güzel olan sayesinde başarılır. Bu felsefenin yoludur. O, güzel olana genellikle ortaya çıkan ve çekici olan, söylemek gerekirse ideal olanın görünürlüğü der. Diğerlerine parıldayan, ikna edici hakikat ve doğruluğun bu tür ışığı, bizim doğa ve sanatta güzel olarak koruduklarımız ve bize "bu hakikidir" ifadesini dedirten şeydir.

Bu öyküden önemli işaret olarak aldığımız şey, güzel olanın varlığının, gerçeğin karşısında ve karşıtında durmasında değil, ne kadar umulmadık olursa olsun, güzelliğin gerçekliğin bütün düzensizliğinde, onun bütün eksikliğinde, kötülükte, yanlışlıklarda, tek taraflılığında, uğur-

suz yanılmalarda, hakiki olanın ulaşılmaz olarak uzakta durmasında değil bizimle karşılaşmasının garantisi gibi olmasında yatar. Bu, ideal ile gerçek arasındaki uçurumu kapatan güzel olanın ontolojik işlevidir. Sanata ilişkin sıfat yani "güzel sanat", düşüncelerimiz için önemli ikinci ipucunu verir.

Üçüncüsünü ise doğrudan doğruya felsefe tarihinde estetik dediğimizden sağlarız. Estetik sonradan bulunmuştur. Ve – anlamlı biçimde- sanat becerisi bağlamından sanatın muhteşem anlamını salıverilmesi ve sanat konusu ve kavramının bizim için sahip olduğu işleve geçmesiyle uyum gösterir.

Felsefi bir disiplin olarak estetik ancak 18. Yüzyılda Akılcılık Çağında ortaya çıkmıştır. Hızlı bir tempoda tekniğe dönüşerek 17. yüzyılda gelişen, günümüze kadar dünyamızın çehresini belirleyen, kurgulayıcı doğa bilimleri temelinden doğan Yeni Çağın akılcılığınca da desteklenmiştir.

Felsefeyi güzel olan konusunda düşünmeye ne sürüklemiştir? Doğanın matematik kurallılığı karşısında ve onun doğa güçleriyle baş etmek için önemi karşısında, güzellik ve sanat deneyimi, öznel bir keyifliliğin alanı olarak gözükür. Bu, 17. yüzyılda gerçekleşen büyük bir çığırdır. Buradaki güzel olgusu ne talep edebilir? Antik döneme ilişkin anılar güzel ve sanatta bütün kavramsallığı aşan bir önemlilikte karşılaştığımızı bize açıklayabilir. Onun hakikati nasıl kavranılır? Felsefi estetiğin kurucusu Alexander Baumgarten duyumsal bilgi denen "cognitio

sensitiva"dan bahseder. Duyumsal bilgi, Yunanlılardan beri bildiğimiz büyük bilgi geleneği için, öncelikle bir çıkmaz gibi gözükür. Öznel ve duyumsal şartlanmalar bir yana itilirse ve akıl, nesnelerdeki genel ve kurallı olanı anlarsa, o zaman bilgiden bahsedilir. Kendi tekliğinde duyumsal olan genel bir kural düzeninin öylesine bir durumu olarak ortaya çıkar. Bizimle karşılaşanı beklentimiz olarak görmemiz ve genellik arz eden bir olay olarak belirtmemiz ne doğada ne de sanatta güzel olanın yaşanmasıdır. Bizi büyüleyen güneşin batışı değildir, o bize göksel üzüntüleri sergileyen bir defalık gün batımıdır. Eğer başka bağlamlara taşınırsa, sanat eserinin böyle yaşanamayacağı sanat alanında da çok rahatlıkla anlaşılır. Bizim için onun sahip olduğu "hakikat", onda sergilenen genel kurallılıkta yatmaz. "cognitio sensitiva" demek, görünüşte duyumsal deneyimin parçacığı olanda ve bunu genel bir şey ile bağlantısını kurduğumuz noktada aniden güzel olan ile karşılaştığımızda, bizi olduğumuz yerde tutması ve bireysel görünüşte kala kaldırmasıdır.

Bu esnada bize ne olur? Burada tanınmış olan nedir? Karşı talepte buluna bilen –hatta hakiki olmak talebindeyalnızca genel olan değil, matematik formülleriyle ifade edilen, doğa olaylarının hakiki olması bu tekil olanda niçin önemlidir? Bu sorulara cevap vermek felsefi estetiğin görevidir[9]. Sorunsal hakkında yeteri kadar düşünebilmek için şu soruyu sormak gerekir. Hangi sanat, bu

[9] Bakınız, Alfred Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik, Bd. 1, Halle 1923, Einl.

sorulara uygun bir yanıt verebilir? İnsanın yarattığı sanatların ne kadar farklı olduğunu, geçici niteliğiyle söz sanatları veya müziği, kalıcı niteliği taşıyan sanatlardan yani güzel sanatlar ve mimariden ne kadar farklı olduğunu hepimiz biliyoruz. İnsanın biçimlendirme özelliğinin etkin olduğu araçlarda bunlar farklı açılardan gözükür. Tarihsel verilerden hareketle bir cevap söz konusu: Baumgarten, estetiği "ars pulchre cogitandi" yani güzel düşünme sanatı diye tanımlar. Bu ifadenin benzetme olduğunu hatta retoriği "ars bene dicendi" yani iyi konuşma sanatını tanımlamak üzere kullanıldığını kulağı olan herkes hisseder. Bu bir rastlantı değildir. Retorik ve poetik eskiden beri iç içedir hatta bir dereceye kadar retorik daha da önceliklidir. O, toplumsal yaşamımızı bilimden çok daha derinden belirleyen insan iletişiminin evrensel biçimidir. Retorik için kullanılan "ars bene dicendi" (iyi konuşma sanatı) yeteri denli ikna edicidir. Baumgarten, retoriğin bu tanımında, açıkça estetik tanımından hareket etmiştir ve bunu "güzel düşünme sanatı" olarak tanımlamıştır. Burada dilsel sanatların bugün bizim üstlendiğimiz görevlerin çözümü için özel bir işleve sahip olduğuna ilişkin önemli bir ipucu bulunur. Estetik gözlemlerimizi dahil ettiğimiz temel kavramlar, yönlendirildiği sürece, bu daha da önemli hale gelir. Düşüncelerimizin yönlendiği ve sahip olduğumuz estetik kavramlarımızı rahatlıkla kullandığımız güzel sanatlar var. Bunun nedenleri yalnızca tiyatro oyunu, bir müzik parçası veya coşkunluk halinde orda olan edebiyat eserinin geçici süreci-

nin aksine kalıcı esere yönelik basit gönderim değildir, bizim düşüncemize göre Platoncu miras güzel üzerinde her zaman etkili olmuştur. Platon ilk imgeyi hakiki varlık olarak ve görüngüler dünyasını ise bu imgeselliğin bir kopyası olarak düşünür. Eğer basit anlamlar bir yana bırakılırsa sanat açısından bu ikna edicidir. Sanat yaşantısını kavramak için mistik dil hazinesinin derinliklerine dalmalı ve kendi görünümünü yerleştirdiği ifadede olduğu gibi, imgenin yeni sözcükleri türetilmeye çalışılmalıdır. Nesnelerden hareketle imgeler görmemiz ve nesnelere imgeler tasarımlamamız ve aynı süreçtir. Nesneler karşısında estetik düşüncenin yöneldiği imgeleri oluşturmak, insanın ve tasarımlamanın gücüdür.

Estetiğin kurucusu olan akılcı Alexander Baumgarten'ı aşan Kant'ın başarısı burada yatar. Güzelin ve sanatın yaşanmasına ilişkin kendine has felsefi soruyu ilk defa o sordu[10]. Kant "bir şeyi güzel bulursak" güzel olana ilişkin deneyimimizde neyin bağlayıcı olduğu ve öznel beğeni tepkisinin ne ifade ettiğine ilişkin sorulara yanıtlar aradı. Duyumsal karşılaşmaların hiçbir ayrıntısını durum olarak açıklamayan doğa yasalarından birisi gibi bir genellik, burada sunulmaz. İletişilebilir konumdaki hangi hakikat bizimle güzellikte buluşur? Kavramın ve aklın genelliğini yerleştiremeyeceğimiz kuşkusuz hiçbir hakikat ve genellik yoktur. Buna rağmen bizimle güzellik yaşantımızda karşılaşan hakikat tarzı, salt öznel olarak geçerli olma hakkını açık biçimde talep eder. Bu da onun,

[10] Kant, Kritik der Urteilskraft, Berlin 1790

herhangi bir bağlayıcılığa ve doğruluğa sahip olmaması demektir. Bir şeyi güzel bulan -bir yemeği kendi beğenisi ile nitelemesi gibi-, yalnızca bunu beğendiğini düşünmez. Bir şeyi güzel bulursam, bunun güzel olduğunu düşünürüm. Kant'ın ifadeleriyle söylemek gerekirse "herkesin rızasını talep ediyorum". Herkesin rıza göstermesi gerektiği bu talep, konuşarak benim onları ikna etmem anlamına gelmez. Bu, iyi bir beğeninin genellik kazanabildiği biçim değildir. Tam aksine, her birinin anlamı güzel olan için ehlileştirilmelidir. Böylece güzel ve az güzel olan birbirinden ayrımlanabilir. Bu, kendi beğenisi için iyi sebepler veya bağlayıcı kanıtlar göstermek suretiyle gerçekleşmez. Bunlara kalkışan sanat eleştiri alanı, "bilimsel" tespitlerle ve yargıyı belirleyen, hiçbir bilimselleştirmeyle telafi edilemeyecek nitelik anlamı arasında gidip gelir. Eleştiri yani güzelin az güzelden ayrımlanması, sonradan gelen bir yargı değildir, yani ne güzeli kavramlaştıran bilimsel alt sistemlere ait bir yargı ne de karşılaştırmalı nitelik değerlendirmesinin bir yargısıdır. Bu, güzelin kendisinin deneyimidir. Beğeni yargısı yani görünüşten çıkarılmış olan ve herkese hitap eden güzel bulma, sanat eserinde değil de, öncelikle doğa güzelinde sergilenmesi anlamlıdır. Bu, sanatın güzelini kavramlaştırmak konusunda bizi ikaz eden "anlamsız" güzelliktir.

Üzerinde çalışmak istediğimiz sorunsal için estetiğin felsefi geleneğinin yalnızca yardımcı olarak kullanacağız: Bir zamanlar sanat olan ve bugün de sanat olanı, hangi anlamda, her ikisini kapsayan müşterek bir kavrama bağ-

layacağız? Sorun ne bütünüyle geçmişe ait olan büyük bir sanattan ne de anlamlı olanları dışladıktan sonra, "saf" sanatmış sayılan modern sanattan bahsedilmemesinde yatar. Tuhaf bir durum. Sanat saydıklarımız ve sanat diye konuştuğumuz konu hakkında bir an düşünürsek, bir çelişki ortaya çıkar. Klasik denilen sanatı göz önünde bulundurduğumuz sürece, bu, öncelikle sanat olarak anlaşılmayan eserlerin bir ürünü değildir, bilakis dini veya dünyevi yaşam alanlarında karşılaşılan biçimlerin kendisine ait yaşam dünyasının, onun edimlerinin yani kult olanın ve egemen olanların süslemesi olarak görülen eserlerin bir ürünüdür. Sanat kuramının renk aldığı ve sanat eserlerinin başladığı yalnızca kendi kendine dayanarak hayatla ilgili bütün bağların dışında ve sanatın sanat olduğu başka bir ifadeyle Malraux anlamında "imge müzesi" olduğu ve sanat olarak sanattan başka hiçbir şey olmadığı anda, sanatta büyük bir devrim devreye girer. Bu, imgesel içerik geleneğinden ve anlaşılır ifadelerden tamamen uzaklaşmış ve her iki yöne doğru kuşkulu hale gelmiştir. Bu hala sanat mıdır? Bu çelişkili durumun gerisinde ne yatar? Sanat sanat mıdır, yoksa sanattan başka bir şey midir?

Kant, pratik amaçlar ve kuramsal kavramlar karşısında, estetik olanın bağımsızlığını savunduğu sürece, bu yolda devam edebilecek belirli bir noktaya geldik. O, bunu "güzelden hoşlanmak" demek olan "çıkarsız hoşa gitme" şeklindeki ünlü ifadesinde belirtir. "Çıkarsız hoşa gitme" demek "sergilenende" veya görünende pratik

olarak çıkar bulunmamasıdır. Çıkarsızlık, kimsenin hizmetselliğin nedenini soramaması şeklindeki estetik davranışı kast eder. "Beğenilen bir şeyin beğenilmesi neye hizmet eder?".

Sanata kısmen dışsal giriş yani estetik beğeninin betimlenmesi kala kaldı. Estetik deneyimde beğeninin dengeleyici bir unsur sergilediğini herkes bilir? O, dengeleyici unsurla, yani Kant'ın dediği gibi "ortak anlam" ile nitelendirilmiştir[11]. Beğeni iletişimseldir. Şöyle ya da böyle hepimizi etkileyen şeyleri sergiler. Salt bireysel öznel beğeni, estetik alanda açıkça anlamsız bir şeydir. Bu yüzden estetik talebin ilk kavranmasını Kant'a borçluyuz, önemli nokta ise bunu herhangi bir amaç kavramıyla ilintilememiştir. "Özgür" ve çıkarsız beğeninin bu idealinin en fazla gerçekleştiği hangi deneyimlerdir? "Doğa güzel" ile Kant, örneğin bir çiçeğin güzel resmini veya üstündeki çizgi oyunlarının yaşam hissimizin artmasını sağlayan dekoratif duvar kağıtları tarzında olduğu gibi, bir şeyleri göz önünde bulundurur. Dekoratif sanatın görevi ikincil bir rol oynamaktır. Güzel yani güzelin dışında hiçbir şey olmamak, insanlar tarafından hiçbir anlam yüklenilmeyen doğanın nesneleri anlamına gelir veyahut da bilinçli biçimde, her türlü anlam yüklenilmesinden kaçınan ve yalnızca biçimlerin ve renklerin bir oyunu olan, insana ait biçimlendirme nesneleri anlamına gelir. Buradan hiç bir şey tanınmak veya yeniden tanınmak zorunda değildir. İmgesel anlatım olarak üzerindeki farklı

[11] Kant, Kritik der Urteilskraft, §§22,40

resim içeriklerinin, esas olarak dikkati kendine çektiği sıkıcı bir duvar kağıdından daha kötü bir şey olamaz. Çocukluğumuzda ateşli iken gördüğümüz rüyalar bu konuda bir şeyler söyler. Betimlememizde varılmak istenen konu, burada yalnızca anlama olmaksızın beğeninin estetik hareketinin söz konusu olduğu, yani bir şeyin bir şey olarak görülmemesi veya kavranmamasıdır. Bu, yanlış bir örneğin doğru betimlenmesidir. Bunda, anlamlı veya son hesapta iletişimsel bir şey ile bağlantısı kurulmaksızın, bir şeyin estetik memnuniyetle alımlanması açığa çıkar.

Bu hala bizi harekete geçiren soru değil. Sorumuz sanat nedir biçimindedir –bu arada dekoratif el sanatlarını öncelikle düşünmüyoruz. Grafikçiler doğal olarak önemli sanatçılar olabilir, ancak bu sanat, işlevi yönüyle hizmet edici bir sorumluluğa sahiptir. İşte Kant bunu gerçek güzellik olarak veya -onun ifadesiyle- "özgür güzellik" olarak nitelendirir. "Özgür güzellik", kavram ve anlamdan bağımsız güzellik anlamına gelir. Kant da, anlamdan bağımsız güzelliği yaratmanın güya sanatın ideali olduğunu söylemek istememiştir.

Sanat konusunda biz gerçekte bir gerilim içinde bulunuruz. Söz konusu gerilim bakış ve görünüşün saf görünüşselliği ve sanat eserinde hissederek anladığımız ve önemini gördüğümüz ve sanatla karşılaşmada bizim için sahip olduğu anlam arasında yer alır. Bu anlam, neye dayanır? Sanatın açıkça sanat olmasını sağlayan katkıyı oluşturan bu fazlalık nedir? Kant, bu fazlalığı içerik açı-

sından belirlemek istememiştir. Bu daha sonra göreceğimiz nedenlerden dolayı imkansız. Onun en büyük hizmeti "saf beğeni yargısı" konusunda, salt biçimcilikte kala kalmaması, bilakis "deha konumu" uğruna "beğeni konumunu" aşmasıdır[12]. Deha kavramıyla 18. yüzyıl, kendilerine ait canlı bakış açılarından, Fransız İhtilalince oluşturulan dönemin beğenisine, Shakespear'in beğeni karşıtı müdahalesini nitelendirir. Fransız trajedisinin klasik kuralcı estetiğine karşı çıkarak –ancak oldukça tek yanlı olarak- yaratıcı ruhu deha olarak ve dehada özümlenmiş doğanın sesi olarak Shakespear'i kutlayan Lessing'den başkası değildi[13]. Deha kavramı Kant tarafından genelde doğa gücü diye anlaşılmıştır –o dehaya "doğanın uygunluğu", daha doğrusu doğa tarafından öyle uygunlaştırılmıştır ki, doğa gibi o da, kurallara bilinçli bir şekilde uymadan, sanki kurallara uygunmuş gibi bir şey yaratır, hatta daha fazlasını: Sanki hiç görülmemiş bir şey, asla anlaşılamayacak olan kurallara göre yaratılmış gibi; işte bu sanattır. Salt kurallara uygun olanları üretmeksizin örnekler yaratır o. Dehanın yaratması olarak sanatın belirlenimini, alımlayana ait dehadan gerçekten ayıramayız. Her ikisi özgür bir oyundur.

Tasarımlama gücü ve aklın bu türden özgür oyunu da bir beğenidir. Tasarımlama gücünün yaratmalarının gerisinde, kendini akla açan önemli içeriklerin ifade edilmesi

---

[12] Benim çözümlememe bakınız, Wahrheit und Methode, 4. Baskı. Tübingen 1975, s. 39 ve devamı

[13] Bakınız Max Kommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a.M., 4. Baskı, 1970

veya Kant'ın dediği gibi, "adlandırılamayan pek çok şeyi" düşünmeye izin vermesi gerekir. Bu sanat eserine has yaratmada biraz farklı önemlendirilen aynı özgür oyundur. Ancak bunlar bizim sanatı anlamak üzere hazır hale getirdiğimiz kavramlar değildir. Görsel olarak verilmiş olanları geneli ifade eden bir olay olarak genellik kategorisine dahil edeceğimiz anlamına gelmez. Bu estetik deneyim değildir. Kavramlar özel olanın bireysel eserin görünümünde -Kant'ın ifadesini kullanarak- hesaba katılmaları şeklinde gerçekleşir. Bu 19. yüzyılın müzik dilinden kaynaklanır ve özellikle, 18. yüzyılın en sevilen müzik aleti olan piyanonun kendisine has çınlayan boşlukta durma etkisini ima eder. Etkinin özelliği ise tuşa dokunulduğunda tonun daha fazla çınlamasında yatar. Kant'a göre kavramın işlevi, tasarımlama gücü oyununu dile getirebilen bir çeşit yankı temeli yaratmaktır. Genel olarak Alman İdealizmi, kavramı estetik deneyimin asıl ilişki noktası haline getirmeden, anlamı ve ideyi –veya ne denirse- görüngüde tanıdı. Klasik sanat geleneğiyle modern sanat arasındaki birlik sorununu bütün bunlarla çözmeyi başarabilir miyiz? Modern sanatın biçim parçalanmasını, başka bir ifadeyle beklentilerimizi boşa çıkarak denli ilerilere gitmiş içerikleri ile oyunu nasıl anlayacağız? Günümüz sanatçılarının veya günümüz sanatının bazı dallarının karşıt sanat diye nitelendiklerini nasıl anlayacağız? Duchamps'ın kullanımlık bir nesneyi aniden dışlayarak sunmasını ve böylelikle bir çeşit estetik şok etkisi uygulamasını nasıl anlayacağız? Basitçe şunu diyemez

miyiz: "Nasıl kaba bir nesne!" Böylelikle Duchamps, estetik deneyimin koşullarına ait bir şeyler keşfetti. Günümüzün deneyci sanat kullanımları karşısında, klasik estetiğin araçlarını kullanarak kendimize nasıl yardım edebiliriz? Bunun için doğal olarak temel insan deneyimlerine gidilmeli. Sanata ilişkin yaşantılarımızın antropolojik temeli nedir? Bu soru "oyun, sembol ve festival" çerçevesinde geliştirilmelidir.

I

Öncelikle oyun kavramı söz konusu edilecektir. Oyunun insan yaşamında temel bir işlevi olduğu bilinmesi gereken ilk konudur, çünkü insan kültürü oyun unsuru olmadan düşünülemez. Kult esnasında yapılan dini ibadetlerin oyun unsurlarını içerdiği, Huizinga, Guardini ve diğer düşünürler tarafından öteden beri vurgulanır. Sanatın oyun unsuru yalnızca olumsuz olarak, yani amaç ilişkilerinin özgürlüğü olarak değil, bilakis özgür bir tepki olarak anlaşılsın diye, insana ait oyunun temel verilerini, kendi yapısı içinde göz önüne sermeye değer. Ne zaman oyundan bahsederiz ve burada ne ima edilir? Herhalde tekrarlayan bir hareketin gidiş gelişi söz konusu. Örneğin belirli konuşma tarzları, "ışık oyunu" veya "dalga oyunu". Bu oyunda sürekli bir oraya bir buraya gidiş geliş yani belirli bir amacı olmayan bir hareket söz konusu. Bu, oraya buraya gidiş gelişi öyle nitelendirir ki, ne bir uçun ne öbür uçun, onun sakinliğe kavuştuğu amacının olmasıdır. Böyle bir hareketin oyun alanına ait olduğu aşikardır. Sanat sorunu karşısında bu, bize çok düşündürücü gelir. Burada kast edilen hareketin özgürlüğü, bu hareketi, öz hareketinin biçimine sahip olmak zorunluluğunu da kapsar. Öz hareketi, bütün canlıların temel karakteridir. Bütün Yunanlıların düşüncesini anlatırcasına Aristo, bunun betimlemesini yapmıştır. Canlı olan, kendi içerisinde hareket içgüdüsüne sahiptir, bu da öz hareketidir. İşte oyun da, hareketi sayesinde, amaç veya maksat için uğraşmayan, bir öz hareketi olarak gözükmez bilakis

deyim yerindeyse fazlalık canlı varlığın kendisini betimlemesi olgusunu kast eden hareketin hareketi olarak ortaya çıkar. –Doğada gördüğümüz gibi, bu, genelde sivrisineğin veya hayvanlar dünyasında özellikle de küçük hayvanlarda gözlemlediğimiz oyun hareketi gösterileridir. Bu, canlılarda böyle olarak sergilenen temel fazlalık karakterinden doğar. İnsana has nitelikler olan oyunun ve aklın, kendisine amaçlar belirlemesi, bunların peşinden koşabilmesi, kendini buna adaması ve amaç belirleyen aklı gölgeleyebilmesi insan oyunun özelliğidir. İnsan oyununun insani yönü, hareket oyununda onun öz hareketleri, kendi kendini öyle disiplin altına alır ve düzenler ki, örneğin bir çocuğun futbol topunun kendisine gelmeden önce kaç defa yere düştüğünü sayması, sanki amaçmış gibi gelir.

Amaçsız bir davranış biçiminde kendi kendine kural koyan şey akıldır. Çocuk topu on kez sektirirse mutsuzdur, yok otuz kez sektirirse bir kral kadar mağrurdur. İnsan oyundaki amaç taşımayan akıllılık, bize yardım edecek olan olgudaki bir yöndür. Özellikle özdeşliğin kendilik kast ettiği şey olarak tekrar olgusunda bu kendini gösterir. Hedeflenen amaç davranıştır, ancak bu davranış böyle olarak düşünülür. Bu, oyunun kast ettiğidir. Çabayla, gururla ve en ciddi fedakarlıkla bir şeyler bu tarzda kast edilir. Bu insan iletişimi yönünde atılmış ciddi bir adımdır. Burada bir şeyler sergilenirse –diyelim ki bu da yalnızca oyun hareketinin kendisi olsun- bu seyirci için de geçerlidir. Yani o da bunu "kast" ediyordur. Tıpkı oyun-

da kendi kendimle seyirci olarak karşılaşmam gibi. Herhangi bir şeyin değil bilakis şöyle ya da böyle, belirli bir oyun hareketinin sonuçta yer alması, oyun sergilemesinin bir işlevidir. Son basamakta oyun, oyun hareketinin özünün sergilenmesidir.

Eklemem gerekirse: Oyun hareketinin böyle belirlenimi, oyunun aynı zamanda oynanmak istenmesi anlamına gelir. Topla oynayan bir çocuğa bakan biri başka hiçbir şeyin farkında değildir. Seyirci kendini bütünüyle buna kaptırırsa, bu, tekrarlayan harekete içsel katılımdan başka bir şey değildir. Yüksek oyun biçimlerinde bu sık sık gözlenir. Örneğin televizyonda tenis oyunu seyredenlere bakmak yeter. Görülen yalnızca boyun hareketi. Onları bu oyuna katılmaktan hiçbir şey alıkoyamaz. Bu anlamda oyunun iletişimsel bir davranış olması, bunun ise sahadaki oyuncularla televizyonda bunları seyredenler arasındaki bir mesafeyi tanımaması, başka önemli bir hususdur. Seyirci olup bitenleri seyreden öylesine bir gözlemci değildir, bilakis oyuna katılan ve onun parçası olan birisidir. Bu tür basit oyunlarda sanat oyununda olduğumuz gibi değiliz. Kult dansından, sergileme olarak düşünülen kultun uygulanmasına giden yolun, bir adım oluşturmadığını gösterdiğimi sanıyorum. O, buradan sunumun ortaya çıkışına götüren adım değildir, tıpkı onun sunulması olarak bu kult bağlamından doğan tiyatroya götüren adım olmaması gibi. Aynı şekilde süsleme ve ifade etme işlevi dinsel yaşam bağlamının bütününde gelişen güzel sanatlara götüren adım değildir. Bütün bun-

lar iç içe geçmiştir. Bunların iç içe olması oyun olarak açıklamaya çalıştığımız konudaki ortak noktaları, yani -bu kavramsal anlamlı ve amaçlı bir şey değil de bilakis kendiliğinden saf hareket buyruğu olursa- düşünülmüş bir şeyi onaylar.

Modern sanata ilişkin günümüz tartışmaları için bu oldukça önemlidir. En sonunda eser sorusu söz konusu. Modern sanatın temel nedenlerinden biri, izleyici kitlesinin veya tüketicilerin esere ilişkin sahip oldukları mesafeyi ortadan kaldırmak isteğidir. Son otuz yılda eser yaratan sanatçılar arasında en önemlilerinin bu mesafeyi yok etmeleri kuşku götürmez. Bert Brecht tarafından ortaya atılan Epik Tiyatro Kuramını göz önüne getirin. Sahne gerçekçiliğini, karakter beklentilerini, kısaca bir oyunda beklenilenlerin kimliğini tahrip ederek, Brecht, sahneleme esnasında kendinden geçişle, bunun kişisel ve toplumsal dayanışma bilinci için cılız bir dünya sunduğunu ileri sürerek mücadele etti. İzleyici mesafesini oyuncu olarak etkilenen bir duruma dönüştürme motifi sanata ilişkin modern denemelerin her biçiminde bu rahatlıkla gözlemlenebilir.

Peki bu artık eserin olmaması anlamına mı gelir? Günümüzün pek çok sanatçısı –ve bunları takip eden estetikçileri, kendilerini sanki eserin birliğinden bütünüyle vazgeçmişler gibi görüyorlar. İnsan oyununa ilişkin belirlemelerimize geri dönersek, tekrarlanılmak istenenlerin kimliğinde, kendisince belirlenmiş kuralların uyulmasındaki akıllılığa ilişkin ilk deneyimleri buluruz. Bu, oyundaki

tıpkı yorumsamacı kimlik gibi bir şeydir ve sanat oyunu için de konumunu dokunulmaz olarak korur. Eserin birliğini, eserin yöneldiklerine ve onun tarafından ulaşılacaklara karşı kapalı olduğunu düşünmek yanılgıdır. Eserin yorumsamacı kimliğini daha derinlere uzanır. Eğer bu, estetik deneyim olarak gözükür veya değerlendirilirse, kaçamak ve bir defalık olan, kendiliğinden olanda düşünülür. Sözgelimi bir müzik parçasının bir orgda çalınması anını düşünelim. Söz konusu gösterim anı hiçbir zaman tekrarlanamaz. Orgu çalan sanatçı, nasıl çaldığını daha sonra bilemez, kimse de onu kayıt etmemiştir. Buna rağmen insanlar "Harika bir yorum, harika bir gösteri", başka bir durumda ise "Bugün bir şeyler eksikti" der. Ne kast ederiz bununla? Açıkça bu org çalmayla kendimizi bağlarız. Burada bizim için bir şeyler "durur", bu, eser gibi bir şeydir. Bu org sanatçısının salt parmak mahareti değildir. Yoksa kalite ve kalite eksikliği hakkında bir yargı da bulanamazdık. Bu, eserin bütünlüğünü vakfeden yorumsamacı birliktir. Çünkü burada, benim yargıladığım ve "kavradığım" bir şey var. Ben, bu olmuş bir şey olarak veya ne ise o olarak belirliyorum. Eserin anlamını oluşturan bu belirlemedir.

Bu doğruysa –kast ettiğim hakiki olanının kendi kendindeki açıklığıdır- her zaman sanatın ürettiklerini kast etmeyen, ne ise onu kast eden mümkün sanatsal yoktur. Herhangi bir araca ait bir şeyin –örneğin şişe konulacak raf- bir eser olarak sunulması, bunu hemen onaylar. Kendi etkisinde ve bir zaman sahip olduğu etki olarak o,

bu belirlenime sahiptir. Klasik anlayışa uygun devamlılık anlamında bunun kalıcı bir eser olamayacağı ancak yorumsamacı kimlik anlamında bir "eser" olacağı kendiliğinden anlaşılır.

Eser kavramı, klasik uyum idealine bütünüyle bağlı değildir. Uyum içinde belirlemelerin gerçekleştiği tamamen başka biçimler var olsaydı, hitap edilmenin gerçekleştiği konularda başka sorular sormalıydık. Ancak burada başka bir husus daha yatar. Eğer bu, eserin kimliği ise, etkin olmak suretiyle "oyuna katılan" yani kendi katkısını ortaya koyan için bu, sanat eserinin gerçek alımlanması daha doğrusu onun gerçek deneyimidir. Bu nasıl ortaya çıkar? Doğal olarak bir şeylerin bellekte öylesine tutulmasıyla değil. Özdeşlik verilmiştir, ancak bu "eseri" bizce önemli kılan bu benimseme sayesinde gerçekleşmez. Bir "eserin" eser olarak ortaya koyduğu nedir? Söylediğimiz gibi eserin kimliğini yorumsamacı kimlik haline ne getirir? Bu farklı ifadelendirme, onun kimliğinin, "bir şeyi kavramakta", kast edilen veya "söylenildiği" şey olarak anlamakta yattığını açıklar. Bu, bekleyen eserden kaynaklanan isteklerden biridir. İstek, bu isteği benimseyen tarafından verilen bir yanıttır. Bu yanıt, onun kendisi tarafından yapılmış bir yanıt olmalıdır. Oyuncular oyuna aittir.

Bir müzenin gezilmesi veya seyirci olarak konser dinlenilmesinin en yüksek tinsel eyleme ait bir görev olduğunu, kendi deneyimlerimizden biliriz. Bu esnada ne yapılır? Farklar işte burada yatar. Birincisi, bu yeniden üretilen sanattır, diğer durumda ise yeniden üretim söz

konusu değildir. Duvarda asılı duran özgün resimlerin basitçe karşısına geçilir. Müzenin içinden geçilip gidilirse, içeri girerken sahip olunan yaşam duygularıyla geri çıkılmaz. Eğer gerçekten bir sanat deneyimi yaşanırsa dünya ışıldar ve daha da hafifler.

Yeniden tanımanın ve kavramanın kimlik noktasının belirlenimi olarak eserin belirlenimi, böyle bir kimliğin çeşitlilik ve farklılıkla bağlantılı olmasını da kapsar. Her eser alımlayanlar tarafından doldurulması gereken bir oyun alanı bırakır. Ben bunu klasik kuramsal düşüncelerde gösterebilirim. Örneğin Kant oldukça ilginç bir kurama sahiptir. Ona göre resim sanatında güzelliğin gerçek taşıyıcısı biçimdir. Buna karşın renk, yalnızca çekicilik sunar, daha doğrusu öznel olarak kalan ve bu yüzden gerçek sanatsal ve estetik biçimle ilgisi olan duygusal bir dokunulmuşluktur[14]. Klasik sanatı tanıyanlar – Thorwaldsen'i göz önüne getirelim- mermer soğuğuna sahip klasik sanat için, çizgi, çizim ve biçimin genelde ön planda durduğunu itiraf edeceklerdir. Kuşkusuz Kant'ın yargısı tarihsel olarak koşullanmıştır. Renklerin öylesine çekicilik etkisine sahip olduklarını asla vurgulayamayız. Renklerin yardımıyla bir şeyler yapılandıra bileceğimizi ve kompozisyon çizgileri ve şekillerin çerçeve biçimleriyle sınırlanmanın gerekli olmadığını biz biliyoruz. Bu tarihsel koşullanmış beğeninin tek taraflılığı burada ilgi çekmez. İlgi çekici olan Kant'ın da açıkça göz önünde bulundur-

[14] Kant, Kritik der Urteilskraft, s. 13

duğudur. Biçim niçin böyle bir nitelik taşır? Yanıt ise: Her türden sanatsal kompozisyonun istediği gibi (sözgelimi müzik, tiyatro, edebiyat), biçim aktif olarak yapılandırılması gerektiğini gördüğünde, onu sanatsal olarak yapılandırmak gerek. Bu daimi bir katılımcılıktır. Gelişi güzel olmayan bilakis sürükleyici olan ve bütün mümkün gerçekleşimler için, belirli bir şemaya zorlanılan faaliyete davet eden eserin kimliğidir bu.

Edebiyatı gözümüzün önüne getirelim. Konuyu öncelikle inceleyen Polonyalı büyük görüngücü Roman Ingarden'dır[15]. Edebiyatın çağrışımsal işlevi nasıl gözükür? Ünlü bir örneği yani Karamazof Kardeşleri ele alalım: Şu, Smerdjakow'un düştüğü merdiven. Merdivenin nasıl gözüktüğünü böylelikle bütünüyle bilir konuma geldik. Onun nerede başladığını biliyorum, daha sonra karanlık bir yere geliyorum ve yol sola dönüyor. Bu benim için elimle koymuşçasına açık ve ben biliyorum ki, benim dışımda hiç kimse bunu benim gibi görmüyordur. Ustalık dolu bu anlatı sanatından etkilenen herkes merdiveni tamamen "görecek", onu olduğu gibi görecektir. Yazarın sözlerini buna katan ve anlatıcının dilsel çağrısını takip ederek doldurduğumuz özgür alandır bu. Güzel sanatlarda da bu böyle. Sentetik bir edim. Biz birleştirmeli ve pek çok şeyi toparlamalıyız. Bir yazıyı okur gibi bir resmi de "okumalıyız" –genelde böyle denir-, bir metin gibi bir resim de "çözümlenir". O, bu görevi yüklenen – en azından büyük bir radikallik içerisinde- kübist bir

[15] Ingarden, das literarische Kunstwerk, Tübingen, 4. Baskı, 1972

resim değildir. Zira o, aynı olanın farklı görünümleri, farklı görünüşlerini, anlatılanların görünümlerin çokluğunda ve yeni bir renkte ve plastik biçimde tuvalde gözükecek şekilde arka arkaya sıralanmasını ister. Bu, Picasso veya Bracque ve diğer kübistlerde bizim resmi okumamamıza yol açacak denli değildir. Bir resim okumamız bir zamanlar yalnızca Picasso'ya veya Bracque ve diğer kübistlerde bir resmi "okuyacak" denli değildir. O şöyledir: Kim ünlü bir Tzian'ı veya Velasquez'i, at üstünde herhangi bir Habsburglu birini hayretle görür ve bu arada kafasından da, bu V. Karl'dır düşüncesini geçirirse, resimde hiçbir şeyin farkına varmamıştır. Bunun neredeyse kelime kelime okunacak ve sonuçta ise zorunlu yapının resime karışacak şekilde yapılandırılması gerek. Onun resimde çağrıştırdığı anlam ve imparatorluğunda güneşin asla batmadığı bir dünya hakiminin önemi açığa çıkar.

Temel olarak söylemek istediğim: Geleneksel sanat yaratımının geleneksel biçimleriyle uğraşıp uğraşmam veya modern yaratım ile desteklenip desteklenmem her zaman tinsel bir başarı, bir yansıtma faaliyetidir. Yansıtma oyununun kurma başarısı, istek olarak eserde bulunur.

Bu yüzden aşağıdakileri akıldan geçirmek yanlış bir çelişkidir. Tadına varabileceğimiz geçmişin bir sanatı vardır ve sanatsal biçimlendirmenin harika araçları yardımıyla katılmaya zorlanılan şimdinin de bir sanatı vardır. Oyun kavramının söz konusu edilmesi, bir oyunda her-

kesi eş oyuncu olduğunu gösteren bir püf noktasına sahiptir. Sanat oyunu için de bu geçerlidir. Çünkü burada sanatın kendisine has eser dokusu ile bu eser dokusundan öğrenilenler arasında bir ayrım yoktur. Bunun ne anlama geldiğini şöyle özetlemek istiyorum: Bizce bilinen ve içeriğe ait gelenek sayesinde anlam yüklenilen klasik sanatın eserlerini okumasını öğrenmek gerek. Okumak yalnızca hecelemek ve bir sözcüğü diğerinin arkasından okumak değildir, bilakis bütünün anlam beklentilerine yönlendirilen daimi yorumsamacı hareketleri kavramak ve tekil olandan hareketle, bütünün anlam kavrayışında kendini gerçekleştirmektir. Yani birinin anlamadığı bir metni okuması gibi bir şey. Birinin orada okuduğunu, başka hiç kimse gerçekten kavrayamaz.

Eserin özdeşliği, herhangi klasik veya formalist bir belirlenimle garantilenemez, bilakis eserin yapısını bir ödev olarak üstlendiğimiz tarz sayesinde çözülür. Bu sanatsal deneyimin püf noktası ise, burada kendi özelliğinde gözüken açık bir dokunun ilişkisi veya bunun bir kavram altına götürülmesinin söz konusu olmadığını kanıtlayan Kant'ın başarılarını hatırlamamız gerek. Sanat Tarihçisi ve Estetikçisi Richard Hamann'a göre algılamanın kendisine has önemi söz konusudur[16]. Bunun anlamı: "Algılamanın artık pragmatik yaşam ilişkilerine sokulamayacağı ve bu anlamda bir işlev kazanamayacağı, bilakis kendine ait anlamında, onun kendi kendini ortaya koyacağı ve kendini sergileyeceğidir. Bu ifadeyi geçerli bir anlam ile

[16] Hamann, Aesthetik, Leipzig 1911

doldurmak için algının ne olduğu konusunda bilgili olmak gerekir. Algı konusunda, Hamann, empressiyonizmin sonlarına doğru ortaya çıkan yaklaşımları benimsemez. Algı, "nesnenin duyumsal derisinin" estetik açıdan neyi ifade ederse o olması değildir. Algı farklı duyu verilerini öylesine toplamak değildir, kelimenin kendisinin söylediği gibi bir şeyi "hakiki bulmak" anlamına gelir. Yani, kendisini duyu organlarına sunan şey, görülmüş ve alınmış sayılır. Bunun, genellikle estetik ölçü diye aldığımız duyu algılamasına ilişkin kısaltılmış bir kavram olduğu düşüncesinden hareketle, kendi çalışmamızda algının derin boyutunu ifade etmesi gereken barok tarzını seçtim, yani "estetik açıdan ayrımlamamayı[17]. Bununla kastettiğim sanatsal doku aracılığıyla birine önemli gelenden çıkarımlarsak ve bunu "saf estetik" olmak ile övmekle sınırlarsak, bunun, ikincil bir davranış biçimi olmasıdır.

Bir tiyatro eleştirmeninin rol ve benzeri unsurların kalitesiyle, yönetim tarzı ile ilgilenmesi gibi bir şey. Onun böyle yapması çok doğru ve iyidir. –Ancak bu eserin kendisinin ve sahnelemede birisi için kazanılan anlamın nasıl ortaya çıktığının tarzı değildir. Bir eserin yeniden üretime sokulma tarzı ile bu eserin arkasında bulunan kimlik arasında bir ayrım yapılmaması sanat deneyimini oluşturur. Bu, yeniden üretim sanatları ve onun içerdiği ileti için geçerli değildir. Eserin kendisi olduğu şeyle, ilginç biçimde böyle olarak konuşması, aynı eserde tek-

[17] Gadamer, Wahrheit und Methode, s. 111 ve devamı

rarlanan farklı karşılaşmalarda da geçerlidir. Yeniden üretim yapan sanatlar örneğinde farklılıklar arasında özdeşlik iki biçimde gerçekleşir. Bunun koşulu ise özgün olan gibi yeniden üretilen de özdeşlik ve varyasyona maruz kalmasıdır. Benim estetik diye ayrımlamadığım, Kant'ın "Beğeninin Yargısı"nda keşfettiği yargı gücü ile akıl arasındaki ortak oyunun gerçek anlamını oluşturur. Bir şey görmek için görülende bir şeyleri düşünmek gerektiği her zaman geçerlidir. Ancak burada özgür kavram amaçlamayan bir oyun söz konusu. Bu ortak oyun, bizi, imgeler yaratan ve kavrayan yetenek arasındaki özgür oyun yolunda yapılan şeyin ne olduğu sorusuyla karşı karşıya getirir. Kendimize has önemli diye deneyimlenebilir olan ve deneyimlediğimiz önemlilik nedir? Her türden öykünme kuramı veya taklit kuramı, doğalcı her tür gerçekçilik kuramı bu meselenin uzağında kalacaktır. Bütün ayrıntılarıyla "doğaya" ve büyük bir sadakatle onun taklidine, daha doğrusu üretilmesine hizmet etmesi asla büyük sanat eserlerinin özü değildir. Velasquezli V. Karl örneğinde hatırlattığım gibi, kendisine ait üslup başarılarına bir resmin yapısında kendini gerçekleştirmesi şeklindedir bu. İşte orada, çocukluğumuzun oyuncak atlarını anımsatan bir özelliğe sahip Velasquez atları –bu parıldayan ufuk ve gözetleyen mareşal- ve büyük imparatorluğun Kayzerinin imparator bakışları. Atın hedef olup olmadığını sorarcasına sanat eserine odaklanmadığı sürece, burada algının kendisine ait özelliğinin, bu ortak oyundan nasıl çıktığı ve bunun nasıl

birlikte olabildiği sorulabilir? Veya V. Karl, bu büyük imparator kendi bireysel fizyonomisinde isabet mi aldı? Böyle bir örnek, sorunun oldukça karmaşık olduğunu bize gösterir. Biz gerçekten ne anlıyoruz? Eser nasıl konuşur ve bize ne der? Öykünme kuramlarına karşı koruma oluşturabilmek için, sadece sanat gerçeği karşısında değil, doğa karşısında bir estetik deneyime sahip olduğumuzu hatırlarsak iyi olacaktır. Bu "doğa güzeli" sorunudur.

Estetik olanın özerkliğini ortaya koyan Kant daha çok doğa güzeline odaklanmıştır. Doğayı güzel bulmamızın kuşkusuz hiçbir sebebi yok. Üretimsel potansiyeli içerisinde, doğa bizim için, kendi güzelliğini sergiler gibi bizimle karşılaşmasında, insanlığın harika olanlara karışan ahlaki deneyimidir bu. Kant'a göre insanın doğanın güzelliği ile karşılaşma özelliği, yaratma teolojisi açısından arka plana sahiptir ve doğal bir temeldir. Doğayı, daha doğrusu tanrısal yaratımı içeren potansiyelin en üst seviyesi gibi, dehanın yani sanatçının yaratmasını Kant bu temelden hareketle anlatır. Ancak bu onun özgün ifadesinin belirsizliğine göre doğa güzelidir. Bir şeyleri tanımaya veya yorumlamaya çabaladığımız sanat eserinin aksine –böyle bir görevi yüklenmiş olsa bile-, doğadan bize önemli olarak hitap eden yalnızlığın bir çeşit belirsiz ruh gücüdür o. Doğanın güzel bulunulmasının bu estetik yaşantısının kapsamlı analizi, bunun belli oranda yanlış görünüm olduğunu ve sanatsal deneyimli ve eğitimli insanların aksine, doğayı hakikatte başka gözlerle göre-

meyeceğimizi bize öğretir. 18. yüzyıl gezi notlarında Alp Dağlarının nasıl anlatıldığını hatırlayalım: Tüyler ürpertici ve korkunç yabaniliğin güzellikten, insanlıktan, orada oluşun gizliliğinden çıkarcasına hissedilen korkunç dağlar. Buna karşın şimdi bütün dünya, bu yüksek dağların büyüklüğünde yalnızca doğanın yüceliğini değil onun gerçek güzelliğini sergilediği düşüncesindedir.

Burada olup bitenler açık. 18. yüzyılda akılcı bir düzene alışmış tasarımlama gücüne sahip birinin gözüyle etrafımıza bakıyorduk. İngiliz bahçe stili bir çeşit yeni doğa benzerini ve doğallığını gözler önüne koymadan önce, 18. yüzyıl bahçeleri genelde geometrik olarak yapılandırılmışlardır, tıpkı doğa da yer alan bir evin yapısının bir uzantısı gibi. Hegel, doğa güzelinin sanat güzelinin bir yansıması olduğunu doğru olarak kavramıştır[18]. Bunun sonucunda biz doğadaki güzelin farkına varmasını öğrendik -doğal olarak gözümüzün ve sanat eserlerinin yardımını da alarak-. Modern sanatın kuşkulu durumunda bize neyin yardımcı olacağı sorusu hala karşılıksız. Buradan hareketle, bir manzara yardımıyla manzaradaki güzeli başarılı biçimde yeniden tanıyabiliriz. Doğa güzeline ilişkin deneyim, sanat eğitimi almış bir gözün istekleri karşısında araç olarak hissetmemiz gerektiği şeklindedir bu. Doğa güzeli yardımıyla bizim sanat eserinde gördüğümüz şeyin sanatın dilinde söylenilen olmadığını yeniden hatırlayacağız. Bu, modern sanatın bize hitap ettiği

[18] Hegel, Vorlesungen über die Aesthteik, hrsg. von Heinrich Gustv Hotho, Berlin 1835, Einl. 1

ve bizi anlamlılık bilinciyle, göz önünde tuttuğumuz şeylerin harika anlamıyla bizi dolduran gönderimin belirsizliğidir[19]. Belirsize yönelik bu gönderim ne demek? Alman Klasiğinin temsilcileri Goethe ve Schiller tarafından oluşturulan anlam yardımıyla bu işleve sembolik işlev deriz.

[19] Theodor W. Adorno bunu ayrıntılı olaral çözümlemiştir, bakınız, Aesthetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973 (Daha önce yayınlandığı yer, Gesammelte Schriften, Bd 7, Frankfurt a.M. 1970

II

Sembol nedir? Bu öncelikle Yunanca teknik bir terimdir ve anı parçası anlamına gelir. Ev sahibi kendisini ziyaret eden konuğuna "tessera hospitalis" denen ikiye böldüğü paranın yarısını verir, diğer yarını ise kendisi için alıkor. Eğer bu konuk otuz veya elli yıl sonra bu eve tekrar gelirse, elindeki yarım para yardımıyla bunlar birbirlerini hatırlarlar. Antik dünyasına ait bir çeşit pasaport. İşte bu, sembol kelimesinin eski teknik anlamıdır. Daha önceden tanınan birini tanımak için kullanılan bir şey.

Platon'un "Şölen"inde güzel bir öykü yer alır. Söz konusu eser sanatın bizim için sahip olduğu öneme çok daha derinden işaret eder. Aristofanes burada aşkın mahiyeti hakkında harika bir öykü anlatır. Ona göre insanlar başlangıçta küremsi bir varlığa sahiptiler. Ancak bunlar daha sonra kötü davranış göstermişler, Tanrılar da onları ikiye bölmüşler. Tüm bir yaşamın ve varlık küresinin bu parçalardan her biri, kendisini yani tamamlayanını bulmaya çalışır. Bu, "σύμβολον τοῦ ἀνῦςώτον" yani her insan bir bütünün parçasıdır ve bu bir aşktır yani bir şeylerin iyileşmek üzere bütünlenen parçaymış beklentisinin bu bütünlemede gerçekleşmesidir. Bu ruhun keşfi ve gönül akrabalığına ilişkin derin anlamlar içeren söz konusu benzetme, sanat anlamında güzelin deneyimini bize düşündürtür. Bu, sanatın güzelliğine yani sanat eserine ait bu önemlilik gözükebilir veya kavranabilir bakışta açıkça bulunmayana gönderim yapması şeklindedir. Bu nasıl bir gönderimdir? Gönderimin gerçek işlevi başka bir şeye

yani dolaysız olarak sahip olunabilen veya yaşanabilen şeye dayanır. Eğer bu böyle ise, o zaman sembol, bizim klasik dil kullanımından beri Allegori diye adlandırdığımızdır: Eğer böyle ise, bu durumda da sembol bizim en azından klasik dil kullanımımızdan beri Allegori diye adlandırdığımızdır. Yani düşünülen şeyin başka bir şey aracılığıyla ifadelendirilmesi, bunun da düşünülen şeyi dolaysızca söyleyebilmesidir. Bu şekilde başka bir şeye gönderim yapmayan klasik sembol kavramının sonucu, Allegori kavramında, sanatsal olmayanın soğukluğunun kendi içinde haksız olan yan anlamına sahip oluruz. Bu, önceden bilincinde olunması gereken anlam ilişkisini söyler. Sembolik olanın deneyimlenmesi anlamına gelen sembol, tekil olanın ayrıcalıklı olanı (tıpkı iyileşme ve bütünle buluşma sözü veren varlık parçası gibi) sergilemesi veya onun bizim yaşam parçamız için bütünle buluşacak, hep aranacak diğer parçası olmasını kast eder. Sanatın bu "anlamı" geç burjuva dönemine has eğitim dini anlamı gibi, bence özel toplumsal koşullara bağlı gözükmemektedir, bilakis güzelin deneyimi, özellikle de sanat anlamında güzel olanın deneyimi, onu her zaman olduğu olası kutsal düzenin çağrılmasıdır.

Bir an böyle düşünmeye devam edersek, yalnızca tarihsel gerçeklik olarak değil, günümüze ait bir eş zamanlılık olarak tanıdığımız bu yaşantının çokluğunun önemi görülecektir. Burada genellikle ve her zaman ve sanat eseri dediğimiz çeşitli farklılaştırmalarda kutsal olanın benzer iletisi bize hitap eder. Bence bu, "güzel" olanın ve

sanatın önemini ne oluşturur sorusuna verilecek en uygun yanıttır. O şunu söyler: Karşılaşmanın farklılığında özel olan deneyimlenmez bilakis dünyadaki insanın varlık konumu ve yaşanabilir dünyanın bütünselliği ve ayrıca aşkın olana karşı onun sonluluğu deneyimlenir. Bu anlamda önemli bir adım daha atabilir ve diyebiliriz ki: Bir eseri bizim için önemli kılan, belirsiz anlam beklentisi ve anlam bütünlüğünün, tarafımızdan anlaşılabilecek ve tanınabilecek şekilde gerçekleşmesi demek değildir. Sanatsal güzelin tanımı konusunda "idenin" duyumsal görünümünden bahsettiğinde, bu, Hegel'in bize öğrettiği şeydir. Derin anlamlı bir ifade. Bu yüzden güzel olanın hakikat halinde duyumsal görünümünde, kendisine yalnızca bakabilen bir ide var olabilir. Buna rağmen o bence idealist bir yoldan çıkarmadır. Bu, bir iletinin aktarımının değil de eserin eser olarak bize hitap etmesi şeklindeki konuya uygun düşmez. Sanattan kaynaklanan anlam içeriğinin kavramdan alınabileceği beklentisi, sanatı tehlikeli biçimde aşmıştır. Bu, Hegel'i sanatın geçmişte kalmışlık niteliğine götüren temel düşüncesiydi. Sanatın parçalar halindeki duyumsal dilinde, bize karanlık ve belirsiz hitap edenleri, felsefe ve kavram şeklinde alınabilirse veya mümkünse, o zaman bunu Hegel'in ilkesel bir ifadesi diye yorumlayabiliriz.

Ancak bu, her türden sanatsal deneyim tarafından, özellikle de kavram biçiminde özetlenebilecek olan türden anlam yönelimlerini çağımızın sanat üretiminden beklemeyi, açıkça ret eden çağımızın sanatı tarafından

olumsuzlanan idealist yoldan çıkarmadır. Sanatın sembolselliğini ve sembolikliğini, gönderim ile gizleme arasındaki çözülmez bir çelişkide yattığı düşüncesine karşı çıkıyorum. Kendi telafi edilmezliğinde sanat eseri, salt anlam taşıyıcısı değildir. Sanat eserinin anlamı onun burada olmasına dayanır. Herhangi bir yanlış anlamadan sakınmak için, "eser" kelimesini başka bir kelimeyle yani "oluşum" ile telafi edebiliriz. Bu yaklaşık şu anlama gelir: Bir dağın formasyonundan bahsettiğimiz gibi, şiirde hızla akıp giden konuşma akışının geçici sürecinin duracağı bir oluşum olacağı. Oluşum, her şeyden önce birilerinin amaçlı olarak yaptığını düşündürtebilecek bir şey değildir (İsterse eser kavramıyla bağlantılı olsa bile). Sanat eseri yaratmış olan, başka hiçbir şeyle değil, hakikatte kendi elinden çıkmış bir oluşumun karşısındadır. Bu, planlama ve başarma arasında bir ataktır. Şimdi o "duruyor" ve sonsuza kadar "orada", kendisiyle karşılaşacaklar için "karşılaşılabilir" durumdadır ve "niteliği" yönüyle kavranılabilirdir. Bu, kendi dokunulmazlığı ve tekliği içerisinde sanat eserine kimlik veren bir ataktır. Walter Benjamin'in sanat eserinin "hale"si dediği[20] ve hepimizin tanıdığı ve sanat suçları denilenler konusunda öfkelendiğimiz şeydir bu. Sanat eserinin tahrip edilmesi bizim açımızdan genellikle dini kabahatlere sahiptir.

Bu düşünceler, sanat aracılığıyla ortaya çıkan anlamın salt açığa çıkarılması olmadığı konusunda bizim bilgilen-

---

20 Benjamin, das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M.1969

memizi sağlamalıdır. Anlamın akıp gitmeyip veya yavaş yavaş yok olmayıp, bunun yerine oluşumun çatısında belirlenecek ve yurtlanacak biçimde, sabit olana gizlenmesi öncelikli olarak dile getirilebilir. Sonuçta idealist anlam kavramından uzaklaşma imkanını, daha doğrusu sanattan kaynaklanan hakikat ve varlık yoğunluğunu açığa çıkarma, gizlilikten arındırma, açık hale getirme; gizlenmiş olma ve gizlilik varlığı şeklindeki ikili bir kavram halinde ifade etme imkanını Heidegger sayesinde yüzyılımızda atılan düşünce adımına borçluyuz. Heidegger gizli olmayan "ἀλήθεια" anlamını taşıyan Yunanca kavramın dünyadaki insanın temel deneyiminin yalnızca bir tarafı olduğunu gösterdi. İnsanın sonluluğunun parçası olan örtme ve gizleme, açığa çıkarmanın yanında ve onunla ayrılmaz biçimde durur. Saf anlam uyumunun idealizmine sınırlarını gösteren bu felsefi yaklaşım, sanat eserinde belirsiz bir biçimde mana olarak deneyimlenen anlamdan fazla olmasını içerir. Bu çokluğu oluşturan öznel olana ait bir gerçektir. Rilke'nin ifadeleriyle böyle bir şey vardır: "İnsanlar arasında böyle şeyler vardır." Bunun olması yani bu durum, kendi üstünlüğüne inanan bütün anlam beklentilerine karşı aşılmaz bir karşı koyuştur. Sanat eseri, bizi, bunu tanımamıza zorlar. "Seni görmeyen hiçbir yer yoktur. Sen yaşamını değiştirmelisin". Bu bir itki olmaktır, her türlü sanatsal yaşantının karşımıza çıktığı özel olan bu sayede gerçekleşir[21] .

---

[21] Martin Heidegger, der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgartt 1960.

Bu, sanatın gerçekte öneminin ne olduğuna ilişkin soru konusunda uygun kavramsal anlamaya bizi götürür. Goethe ve Schiller tarafından seçildiği gibi, sembol kavramını, ona derinlik kazandıran yönde ilerletmek istiyorum: Sembolik olan yalnızca anlama gönderimde bulunmaz, bilakis onu günümüze ait kılar, o anlamı temsil eder. Söz konusu bu temsil kavramında, kilise ve devlet hukukuna ait temsil kavramı göz önünde bulundurulmalıdır. Temsil orada, bir şeyin sanki yedekmiş gibi temsil eden veya ona ait olamayan ve dolaylı olarak orada olduğu anlamını taşımaz. Bilakis temsil edilenin kendisi oradadır ve hem de orada olabilecek şekilde. Sanata aktarmak gerekirse, orada oluştan bir şeyler temsilde belirlenir. Eser sahibi tanınmış bir şahsiyet, bir portrede temsili olarak anlatılırsa da bu böyledir. Belediyenin salon duvarında veya kilise duvarında veya nerede olursa olsun, asılı duran bir resim, onun şimdisinin bir parçası olmalıdır. O, sahip olduğu temsili rolde yani temsili portrede oradadır. Resmi, temsil eden olduğunu düşünürüz. Doğal olarak bu resmin veya kutsallığın yüceleştirilmesi değildir. Bir sanat eseri söz konusu ise onun öylesine bir anı işareti, başka bir ifadeyle, orada oluşa bir gönderim ve onun telafisi olduğu aklımızdan geçmez.

Bir protestan olarak benim için, Protestan Kilisesinde sonuçlanmış bulunan Akşam Yemeği tartışması çok önemlidir. Özellikle Zwingli ile Luther arasındaki tartışma. Luther ile beraber ben de İsa'ya "bu benim etim, bu benim kanım" sözünün ekmek ve şarabın bu "anlama"

gelmediği düşüncesindeyim. Bence Luther bunu doğru olarak gördü ve bilebildiğim kadarıyla, bu noktada eski Roma katolik geleneğine bağlı kaldı yani Sakrament'in ekmek ve şarabı, İsa'nın eti ve kanı olduğuna -bu dogmatik sorunu eğer sanat deneyimi konusunda düşünmek istersek, bu ve buna benzerleri söylemek ve düşünmek için bir vesile sayıyorum. Sanat eserinde yalnızca bir şeylere gönderimde bulunulmaz aynı zamanda gönderim yapılan şeyin kendisi orada mevcuttur. Başka bir ifadeyle, bu, varlıkta bir artış anlamına gelir. Pratik ve ekonomik yaşama ait cihaz ve aygıtların geliştirildiği teknik ve el sanatları alanındaki insanlığın üretim başarıları ile bunun arasında bir ayrım vardır. Buna açıkça ait olan, bizim yaptığımız her bir parçanın yalnızca bir araç ve alet olarak hizmet etmesidir. Ev yaşamına ait pratik bir nesne edinirsek, bunun bir "eser" olduğunu söylemeyiz, bu bir parçadır. Buna ait olan, aynısının üretiminin tekrarlanabilirliği ve öngörüldüğü belirli işlev bütünlüğü için, bu tür araç ve araç parçalarının temelden telafi edilebilir olmasıdır.

Buna karşın sanat eseri telafi edilemez. İçinde bulunduğumuz, yüksek seviyedeki sanat eserlerinin oldukça güzel kopyalarıyla karşılaştığımız yeniden üretilebilirlik çağında bile, bu, hakikatini korur. Fotoğraflar ve plaklar yeniden üretimdirler ve temsil etmezler. Bu haliyle yeniden üretimlerde, sanat eserine kimlik kazandıran bir defalık olaydan izler bulunmaz (Hatta plakta bir "yorumun" daha doğrusu yeniden üretimin bir defalık olayı söz konusu olsa bile). Eğer iyi bir yeniden üretim bulursam,

eskiyi bununla değiştiririm. Yok kaybedersem, bir başkasını edinirim. Sanat eserinde yatan bir başkasının, herhangi bir şekilde üretilmiş olandan farkı nedir?

Doğru şekilde anlamak için bu soruya ilişkin antik döneme ait yanıt var. Her sanat eserinde "μίμησις" yani imitasyon anlamında bir şeyler bulunur. Mimesis yalnızca önceden tanınmış olanın taklidi değildir, aynı zamanda, bunun bir şekilde duyumsal yoğunlukta ansal olabilecek şekilde anlatılması demektir. Bu kavramın antik kullanımı yıldız danslarından hareketle seçilmiştir[22]. Yıldızlar salt matematik yasaların ve uzayın düzenini oluşturan düzeninin ifadesidirler. Bu anlamda gelenek "sanatın aslında mimesis" olduğunu, yani onun bir şeyleri anlattığını söylüyorsa oldukça haklıdır. Bu arada da dile getirilen bir şeyin başka bir biçimde de kavranılabilir ve daha canlı biçimde anlatılacak şekilde "orada" olduğu düşüncesinden kendimizi korumalıyız. Bu temelden hareketle soracağım soru, konulu veya konusuz resmin kısa süreli kültür ve sanat politikası için olup olmadığıdır. Tam aksine, bunun kendisini anlattığı pek çok biçimlendirme şekli vardır, yani böyle bir defalık biçim olmuş oluşumun şiirleştirilmesinde ve kendisini bu şekilde sunanın günlük deneyimimizden ne kadar farklı olursa olsun, düzenin garantisi olarak sanatın başardığı sembolik temsil, önceden belirli nesnelerle belirli bir bağlılığa ihtiyaç duymaz. Sanatın özelliği, anlam çağrışımları açısından, ister zengin

22 Bakınız Hermann Koller, Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954 (Dissertationes Bernenses)

ister fakir olsun, burada anlatılanın tıpkı bir tanıdıkla karşılaştığımızdaki gibi, bizi olduğumuz yerde durdurmaya ve benimsemeye götürmesinde yatar. Bütün çağların ve günümüz sanatının, bizim her birimiz için söz konusunu olan ödevin, bu karakterden nasıl etkilendiği daha sonra görülecektir. Orada, konuşmak isteyen şeyi dinlemesini öğrenmek bir görevdir ve dinlemesini öğrenmenin çekiciliği güçlü medeniyeti yaymaya çalışan, her şeyi tekdüzeleştiren görmezden ve işitmezden gelmenin üzerine çıkmayı kast ettiğini itiraf etmeliyiz.

Güzelin özellikle sanatın yaşanması ile neyin anlatılmak istendiğini soralım? Edinilmesi gereken temel düşünce, anlamın basit aktarımı veya söylenilmesi söz konusu olması değildir. Bu beklentiyle orada yaşanılan şey, öteden beri kuramsal aklın genel anlam beklentisiyle ilgili hale gelmesi değildir. Hegel örneğinde olduğu gibi idealistlerle birlikte, sanatsal güzeli idenin duyumsal görünümü diye tanımlandığı sürece –iyi ve güzelin birliğine ilişkin Platonik ışığın dahice yeniden alımlanmasıdır-, şu zorunlu olarak şart koşulur: Hakiki olanın görünümünün bu tarzının aşmayı ve ideyi düşünen felsefi düşüncenin, bu hakikatin kavranması için, en yüksek ve en uygun biçim olmasını. İdealist estetiğin de zayıf ve hatalı yönü vardır çünkü özel olan ile hakiki olanın görünümüyle karşılaşması yalnızca özel olanda yattığını görememiştir. Sanatın kimliği burada kendisini bizim için asla abartılı göstermez. Bu sembolün ve sembolik olanın anlamıdır, yani burada gönderimde bulunduğu anlamı, kendi içinde

de canlandıran ve hatta garantileyen gönderimin çelişkili halidir. Genellikle hazırlamaksızın ve savunmasız olarak ikna edici bir eserin gücüne karşılık ona tabi olduğumuz için, yalnızca salt kavrayışa karşı koyan bu biçim içerisinde sanatla karşılaşırız, sembolik ve sembol yüklü olanın varlığı, onun entelektüel açıdan telafi edici anlam amacıyla ilgili olduğu için değil bilakis anlamını kendi içinde içermesinde yatar.

Sanatın sembol karakterine ilişkin açıklamalarımız oyuna ilişkin girişteki düşüncelerimiz ile örtüştü. Orada bizim sorumuza ilişkin bakış açısı, oyunun genellikle bir çeşit kendini anlatma olduğu görüşünden hareketle gelişti. Sanat eserinde bu, varlık gelişiminin, temsilin ve bir varolanın kendi kendini anlatmasıyla deneyimlediği varlıktaki kazanımın özel karakterinde kendi ifadesini bulur. Bu noktada bence idealist estetiğin gözden geçirilmesi gereken yönleri var, zira sanat deneyiminin bu karakterini uygun biçimde kavramak söz konusudur. Buradan çıkacak genel sonuç iyice belirlendi yani ister nesnesel ve tanıdık gelenekler biçiminde isterse günümüzün "bilinmeyen" geleneksizliği biçiminde, ne şekilde olursa olsun, sanat bizden her halükarda yapısına ilişkin bir çalışma ister.

Sanatın gerçekten özetleyen ve ortak noktalar oluşturan yapı karakterini aktarması gereken bir sonucu buradan çıkarmak istiyorum. Sanat eseri olan sunumda, sanat eserinin kendisi olmadığı şeyi anlatması, onun hiçbir biçimde Allegori olmaması, yani başka bir şey düşünül-

sün diye bir şeyler söylemesi ve anlatması gerekenlerin onda bulunabilmesi söz konusu modernlik için, genel bir istek ve zorunlu koşul olarak anlaşılmamalıdır. Bir resme bakarken onun ne anlattığı sorulursa, bu, nesneye bağlı kavramlaştırmanın naif biçimidir. Doğal olarak biz de bunu anlıyoruz. Biz bunu tanıyabilirsek bu algımızda yer alır, ancak alımlanmanın gerçek amacı olarak göz önünde bulundurmaz. Bunun bilincinde olmak için soyut müziği düşünmek yeter. O tamamen konusuz bir sanattır. Değişmez belirli anlama ve bakış açısını şart koşmak anlamsızdır –hatta ara sıra bunun için uğraşılsa bile. Program müziğinin ikincil ve ara biçimlerini veya ikincil biçim olarak soyut müzik dramasına gönderimde bulunan opera ve müzik dramasının ikincil ve ara biçimlerini, batı müziğinin büyük soyutlama başarısını ve eski Avusturya'nın kültür temelinde gelişen Viyana klasiğini yakından tanıyoruz. Bizi sürekli uğraştıran sorumuzun anlamını işte bu soyut müzikte gösterebiliriz. Bir müzik parçası örneğin Beethoven'un yaylı saz kuartetleri bu "çok tatsız" veya "gerçekten çok büyük veya anlamlı müzik" dedirtir. Burada kaliteyi ne oluşturur? Kuşkusuz bizim anlam diye isimlendireceğimiz bir şeyin herhangi belirli bir ilişkisi değil. Bilgi Estetiğinin bize aktarmak istediği, enformasyon açısından niceliksel belirli bütünlükler de söz konusu değil. Sanki niteliksel olandaki değişik varyasyonlar söz konusu değilmiş gibi. Bir dans şarkısı niçin ıstırap koro şarkısına dönüştürülsün? Burada, oyunda söze gizli bir düzenleme mi söz konusu? Böyle bir şeyin

oyunda olması söz konusu olabilir ve müzik yorumları kavramsallığın son kalıntılarına ilişkin dayanaklar bulmaya çabalayabilir. Konusuz sanat eserlerine bakarken, nesnelere, bizim günlük dünya yönelimimiz içerisinde bakarız. Aynı şekilde, müziğin bizim için göründüğü yoğunlukta ifadeleri anlamaya çalıştığımız kulakla işitiriz. Hep söylenildiği gibi, müziğin sözsüz dili ile bizim kendimize ait konuşma ve iletişim yaşantılarımızın söz dili arasında yok edilemez ilişki mevcuttur. Benzer biçimde, nesnesel görme ile dünyadaki yönelim ve sanatsal istekler arasında nesnesel gözükebilir bir dünyanın unsurlarından yeni kompozisyonlar oluşturmak ve bunun gerilim derinliğine katılmasına ilişkin sanatsal istekler arasında belli bir ilişki vardır.

Bu uç soruları hatırlatmak, sanatın bizden istediği ve bizi bir araya getiren iletişimsel özelliği görünür kılmaya ilişkin iyi bir hazırlıktır. Baştan beri bahsettiğim konu, humanist Hristiyan geleneğin, doğal müşterekliğinde nasıl çıkmaya çalıştığıdır. Ayrıca, herkesin onu yeni ifadelerin doğal kelime dağarcığı olarak tanıyacak şekilde sanatsal yaratma biçimlerinde korunabilen doğal birleştirici içeriğin var olmadığını da söylemek istiyorum. İfade ettiğimi gibi, bu, başka bir şeydir, yani sanatçı belirli cemaata hitap etmeyip, bunun yerine, kendi kendini anlatarak, çevresinde kendi topluluğunu oluşturur. Her şeye rağmen o, hala bir cemaat oluşturur, amacı açısından bu cemaat, üzerinde yaşadığımız dünyanın bütünüdür, ökümeniktir, o gerçekten evrenseldir. Herkes kendini –bütün sanatsal

yaratımların isteği olan- bir sanat eserinde söylenilen ve kendininkine uyan bir dile açmalıdır. Dünya görüşümüzü hazırlayıcı doğal müştereklerin, sanat eserinin biçimlenmesini ve şekillenmesini sağlayıp sağlamadığı veya karşımıza çıkan ve bir biçimde "hecelediğimiz" oluşumda, bize burada bir şey söyleyenin dilini ve alfabesini öğrenmemizin gerekip gerekmediği sorulabilir. Başka bir gerçek varsa, bunun her halükarda gizli bir müştereklikğin başarısı, başka ifadeyle ortak başarı olduğudur.

III

Üçüncü olarak, festival kavramını söz konusu etmek istediğim noktaya geldik. Eğer bir şeyler festival deneyimi ile bağlantılıysa, bu, her birinin diğerini dışlamaktan çekinmesi demektir. Festival müştereklikliktir ve tamamlanmış biçimi içerisinde müşterekliğin ifadesidir. Festival herkes içindir. Birileri festivale katılmazsa, diğerleri onun kendi kendini "dışladığını" söylerler. Festivalin bu karakteri ve bununla bağlantılı zaman deneyimine ilişkin yapısı konusunda açık düşünmek oldukça güç. Bu konuda insan kendini yalnız hissediyor ve yapılan çalışmalar da bunu gösteriyor. Buna rağmen bu yönde adımlar atmış bazı önemli araştırmacılar var. Sözgelimi klasik filologlardan F.Otto[23] veya Germanistik ve Hungaroloji alanında klasik filolog Karl Kernyizy'i[24] hatırlatmak isterim. Festival ve festival zamanının ne olduğu öteden beri teolojik bir konudur.

Belki de aşağıdaki ilk gözlemlerimden hareket etmek gerekir. Denilir ki, "festival kutlanıyor, festival günü tatil zamanıdır". Bu ne demek? Bir festivalin kutlanması ne demektir? "Kutlamak" hep olumsuz anlamda alınarak, çalışmamak mı demektir? Eğer öyleyse niçin? Çalışmak bizi birbirimizden açıkça ayırdığı ve uzaklaştırdığı için yanıt olumludur. Yaptığım işin amacı uğruna kendimizi yalnızlaştırırız, hem de ortak bir av ve iş bölümüne daya-

---

[23] Otto, Dionysos. Mythos und Kultus, Frankfurt a.M.1933

[24] Kerenyi, Vom Wesen des Festes, yayınlandığı yer, Gesammelte Werke, Bd. 7,: Antike Religion, München 1971

nan üretimin eskiden beri gerektiği toparlanmaya rağmen. Buna karşın festival ve kutlama, insanların burada yalnızlaşmayıp, her şeyi ve herkesi toplamasıyla belirlenir. Kutlamanın bu özel niteliği bizim artık sağlayamadığımız bir başarıdır. Bu, kutlama sanatıdır. İlkel kültürler ve eski çağlar bu noktada çok üstündürler. Bu sanatın sırrının ne olduğunu insanlar kendi kendilerine sorarlar. Herhalde o, tamamen açıklanamayan müştereklikte, kimsenin bir şey söylemediği konularda insanların toplanmasında yatar. Bunlar, kuşkusuz sanat eserinin deneyimine benzeyen rastlantısal ifadeler değildir. Kutlamak genellikle belirli anlatım biçimine sahiptir. Bunun için bizim gelenek ve eski gelenek dediğimiz değişmez kurallar vardır. Bunlardan hiç birisi eski olmayan yani değişmez bir düzen alışkanlığı haline gelen bir gelenek olmamıştır. Kutlama ve festivale uyan ve ona ait olan belirli bir konuşma biçimi söz konusudur. Bu yüzden de festival konuşmaları vardır. Festival konuşmasının biçiminden ziyade suskunluk festival kutlamalarına aittir. Ancak biz, kutlayan susmaktan bahsediyoruz. Susmak konusunda, onun kendi kendine yayıldığını söyleriz. Tıpkı "kendisini etkileyen" sanatsal veya dini bir eserle, rastlantı sonucu karşılaşan birinin durumunda söz konusunda olduğu gibi. Her on yılda bir bronz bir eserin Ege Denizinin derinliklerinden çıkarılarak sergilendiği Atina'daki Ulusal Müzeyi anımsıyorum. Böyle bir sergi salonuna girdiğinde, insanı, mutlak kutlayan suskunluk kaplar. İnsanların karşılaşacakları uğruna nasıl toplandıkları hemen hissedilir. Festivalin kutlaması

demek, bu kutlamanın bir faaliyet olmasıdır. Sanatsal bir ifadeyle, amaçlanmış bir faaliyet adlandırılır. Bir şey için toplanarak –ve sanat eserinin söz konusu olduğu yerde açığa çıkan– kutlama yaparız. Bu öylesine bir araya gelme değildir. Herkesi birleştiren, onları küçük guruplar halinde parçalanmaktan veya tekil deneyimlere kapılmaktan alıkoyan bir amaç vardır.

Festivalin zaman yapısını soruşturalım ve bundan hareketle sanatın festival yönünü ve sanat eserinin yapısına bakalım. Dilsel bir gözlemime saparak bunu anlatmak istiyorum: Bizim hepimizi bağlayan dilin bildiğine bağlı olmamız konusundaki felsefi düşünceleri aktarabilmek bence iyi bir yoldur. Bir festival hakkında, onu kutladığımızı söylediğimizi hatırlatmak isterim. Festivalin kutlanması, kutlama davranışlarımızda özel bir gerçekleşimdir. Eğer daha fazla düşünmek isteniyorsa kulaklarımızı sözcükler için daha da açmalıyız. Kutlamak, kendisi için uğraşılan bir amacın tasarımını açıkça kaldıran bir sözcüktür. Kutlamak, oraya varmak için öncelikle gidilmesi anlamına gelmez. Festivali kutladığımızda, festival sürekli ve bütün zaman oradadır. Festivalin kutlanarak "geçip gitmesi" ve birbirini yerine geçen anların sürekliliğine düşmemesi, festivalin zaman karakteridir. Kuşkusuz bir festival programı yapılır veya aynı tarzda festivale ait dini ibadet öngörülebilir, hatta bir zaman planı da çıkarılabilir. Bütün bunlar yalnız festival kutlandığı için gerçekleşir. Onun kutlama biçimleri ege-

men bir tarzda oluşturulabilir. Ancak kutlamanın zaman yapısı, zaman hakimiyetinin yapısı değildir.

Festivale ait olan -demek istediğim de bunun ille de olması değil (veya belki de derin bir anlamda mümkündür). onun tekrarlanmasıdır. Bir defalık festivallerin aksine tekrarlanan festivalden bahsediyoruz. Bir defalık festivalin tekrarlanmak istenip istenmediği sorulabilir. Tekrarlanan festivaller belirli bir zaman düzenine göre düzenlendiği için böyle adlandırılmazlar, bilakis tam tersi. Zaman düzeni festivalin tekrarlanmasıyla ortaya çıkar: Kilise yılı, yani kutsal yıl, bizim soyut zaman hesaplarımızda ayların veya benzer şeylerin sayısına göre değil de, yılbaşı veya paskalya veya ne denirse, ona göre adlandırılırlar. – bütün bunlar hakikatte vaktinde gelen ve vakti olanın önceliğini temsil eder ve zamanın soyut hesaplanması veya doldurulması değildir.

Görünüşe göre burada da söz konusu olan zamanın iki temel deneyimi vardır[25]. Zamanın normal pragmatik deneyimi, "bir şey için zaman"dır, yani egemen olduğumuz parçalara ayrılan, sahip olunan veya olunmayan veya sahip olunmadığına inanılan zamandır. Yapısına göre bu boş zamandır, yani içini doldurmak için sahip olunması gereken bir şey. Zamanın bu boşluğunun deneyiminin tipik örneğini, can sıkıntısı sunar. Burada zaman kendi tarihsiz tekrarlanan ritminde, can sıkıcı bir şimdi olarak alımlanır. Can sıkıntısının bu boşluğu karşısında, uğraşı-

[25] Şu yayınıma bakınız, leere und erfüllte Zeit, Kleine Schriften III, Tübingen 1972

nın diğer boşluğu yani hiç zamanı olmamak ve daima bir şeyler amaçlamak yer alır. Bir şeyler amaçlamak bir tarzdır. Burada zorunlu olan veya en uygun anın beklenilmesi gereken zaman deneyimlenir. Can sıkıntısının ve uğraşının aşırılığı zamana aynı tarzda ulaşmaya çabalar, yani hiçbir şeyle veya bir şeyle "doldurulmuş" olarak. Zaman burada "geçip gitmesi gereken" veya geçip gitmiş bir şey olarak yaşanır. O, burada zaman olarak algılanmaz. Zamana ilişkin başka yaşantılar da vardır. Bence bu hem festivalin zamanıyla hem de sanatın zamanıyla çok yakından bağlantılıdır. Doldurulması gereken boş zamanın aksine ben buna yaşanmış zaman veya gerçek zaman demek istiyorum. Festival başladığında herkes, bu an veya bu sürenin festival tarafından doldurulduğunu bilir. Bu, boş zamanı doldurması gereken birisi aracılığıyla gerçekleşmemiştir, bilakis tam tersi. Eğer festival vakti gelmişse, zaman artık festivalleşmiştir. Festivali kutlama karakteri de bununla yakından ilintilidir. Bu, gerçek zaman dediğimiz zamandır ve hepimiz onu kendi yaşam deneyimlerimizden biliriz. Gerçek zamanın temel biçimleri çocukluk, gençlik, olgunluk, yaşlılık ve ölümdür. Burada hiçbir şey hesaplanmaz. Boş anların yavaş akışı belirli bir bütünlüğe tamamlanmaz. Saat yardımıyla gözlemlediğimiz ve hesapladığımız zamanın aynı tempodaki akışının sürekliliği, bize gençlik ve yaşlılık hakkında hiçbir şey demez. Birilerini genç veya yaşlı kılan zaman, saatin zamanı değildir. Burada bir süreksizlik yatar. Birisi günün birinde yaşlanır veya "onun artık çocuk olmadığının"

farkına varılır. Farkına varılan, o kişinin zamanıdır. Bence festival için karakteristik olan, bunun, kendi festival özelliği sayesinde zamanı öngörmesi ve bununla zamanı tutması ve durdurmasıdır. Bu kutlamadır. Zamana egemen olan hesaplayıcı, düzenleyici karakter kutlama anında durdurulur.

Yaşanmış hayatın bu tür zaman deneyiminden, sanat eserine geçiş çok kolaydır. Sanatın görünümü, düşüncemizde her zaman "organik" varlığın yapısına sahip olan hayatın temel belirlenimine büyük bir yakınlığa sahiptir. "Bir sanat eserinin bir şekilde organik birlik olduğunu" söylememiz herkes tarafından anlaşılır. Bununla neyin kast edildiği hemen açıklanabilir. Akıldan geçen buradaki her bir ayrıntının, her bir durumun bakışta veya metinde -veya her ne ise orada- bütün ile nasıl bütünleştiğinin hissedilmesidir, hem de parçalarla uzatılmış gibi etkilemesin veya alınan bir şeyin gerçekleşmemesi sürecinde bir ölü parçası geçip gitmesin diye. Tam aksine bu, orta olana odaklanır. Canlı organizmadan, parçalarını belirli üçüncü bir amaca tabi kılmayacak bilakis kendisinin hayatta kalmasına ve canlılığına hizmet edecek şekilde kendi içerisinde odaklanmasını anlarız. Kant bunu harika biçimde ifade etmiştir: Hem organizma hem de sanat eseri için geçerli olan "amaçsız amaçlılık"[26]. Sanatsal güzele ilişkin eski belirlenimlerden birisi buna uyar: "eğer ondan hiçbir şey alınmaz ve hiçbir şey eklenilmezse", o şey

[26] Kant, Kritik der Urteilskraft, Einl.

güzeldir (Aritoteles)[27]. Kelimesi kelimesine değil, özünü (Cum grano salis) anlamak gerekir. Hatta bu tanımı tersine çevirebilir ve diyebiliriz ki: Burada, bizim güzel dediğimize ilişkin olanların gerilim yoğunluğu ortaya çıkar, eğer oluşum kendi canlı birliğini yitirmemesi gerekirse, o, dokunulmayacak temel bir yapıdan hareketle olası değişimlerin mümkün alanlarını, telafileri, eklemeleri, uzaklaştırmaları mümkün kılar. Bundan dolayı sanat eseri genellikle canlı organizmaya yani kendi içinde yapılanmış bir birliğe benzetilir. Bu da, onun kendi gerçek zamanına sahip olması demektir.

Doğal olarak bu, onun gerçek canlı organizmalar gibi, gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemine sahip olması anlamına gelmez. Sanat eseri, zamansal uzunluğun hesaplanabilir süresi aracılığıyla değil, onun kendi gerçek zamansal yapısı aracılığıyla belirlenir. Müziği hatırlayalım. Herkes bestecinin müzik parçasının münferit dizelerini nitelendirmek için kullandığı tempoya ilişkin ham bilgileri tanır. Bununla belirsiz bir şey verilmiş oldu. Bir şeyin hızlı veya yavaş "alınması" keyfiyetine bağlı olan bestecinin teknik yönergesi değildir bu. Zaman doğru alınmalıdır yani eserin istediği biçimde. Tempo bilgileri "doğru" tempoyu tutturmak veya parçanın bütününe odaklanmak için yalnızca işaretlerdir. Doğru tempo asla ölçülemez, hesaplanamaz. Bu, çağımızın makine sanatı yardımıyla mümkün olan ve bazı ülkelerde ölçütler getirilerek, örneğin besteci tarafından alınmış veya onun tarafından onay-

[27] Aritoteles, Ethika Nicomascheia, B 5, 1106 b 9

lanmış özgün kayıtların tempo ve ritimlerini kanonlaştırılarak merkezi bürokrasinin sanat müdahalesini ifade eden büyük yanılgılarından birisidir. Böyle bir şeyi uygulamaya koymak, yeniden üreten sanatın ölümüdür. Bu, sanatı mekanik aygıtlara teslim etmek demektir. Birilerinin öteden beri özgün olarak kopyaladığı gibi, yeniden üretimde yalnızca kopya taklit edilirse, bu, yaratıcı olmayan bir faaliyete indirgenir. Dinleyici dediği diğeri ise bunun farkına varır –tabi bunu başarabilirse.

Kimlik ve farklılık arasındaki oyun alanının çok eski bildik farklılığı burada bir kez daha söz konusu. Bu, müzik parçasının gerçek zamanıdır ve bulunması gereken yazınsal metnin kendi tonudur ve ancak iç kulakta gerçekleşir. Her yeniden üretim, bir şiirin ezbere söylenmesi ve sesli okunması mimik ve konuşma sanatının veya şarkı söyleyebilmenin yer aldığı her tiyatro gösterisinde, eserin gerçek sanatsal deneyimine aracılık edilir. Bunun koşulu ise, biz iç kulağımızda gözümüzün önünde gerçekten gerçekleşenlerin dışında bir şeyler işitmemizdir. Yeniden üretilmişler, bu tür mimik başarılar veya anlatımlar değil, yalnızca iç kulağın idealine yüceltilmiş olanlar eserin yapısının temellerini sunar. Örneğin bir şiir kulağımızda ise, bu bizim hepimizin yaptığı bir deneyimdir. Kimse gerektirdiği tarzda şiiri sesli okuyamaz, hatta şair bile. Bu niçin böyle? Keyif almanın içerisinde yattığı gerçek düşünce çalışmasıyla yani yansıtma çalışmasıyla karşı karşıyayız. Belirli anların aşkınlığında etken olduğumuz için ideal oluşum ortaya çıkar. Bir şiiri kayıt edercesine dinlemek

için, sunumun bireysel ses rengine sahip olmaması gerek. Böyle bir şey metinde yer almaz. Her birey kendi ses rengine sahiptir. Dünyanın hiçbir sesi yazınsal bir metnin idealine ulaşamaz. Herkes belirli oranda onun etkisini hissetmelidir. Bu katkıdan kurtulmak, oyuncu olarak bu oyunda yer alan bizlerin başarmamız gereken iş birliğini oluşturur.

Sanat eserinin gerçek zamanının konusu, ritim deneyiminde güzel biçimde betimlenir. Ritim nasıl bir şeydir? Ritimleştirmenin bizim dinleme ve kavramamızın bir biçimi olduğunu gösteren psikolojik araştırmalar var[28]. Eğer biz aynı tonda tekrarlanan ses veya gürültülerin akışını ses cihazında çalarsak, hiçbir dinleyici bu akışı ritimlendiremez. Ritim nerede peki? O nesnel, fiziksel zaman ilişkilerinde mi, nesnel fiziki dalga akışında ve dalgalarında veya benzerlerinde –veya yalnızca dinleyicinin kafasının içinde mi bulunur? Kuşkusuz bu, kendi yetersiz hamlığı içerisinde hemen böyle sayabileceğimiz bir seçenektir. O, ritmi seçebilecek ve anlayabilecek şekildedir. Monoton bir şekilde birbirini takip eden ritim örneği, doğal olarak sanatçı için geçerli örnek değildir. - Bir şeyi kendi kendimize ritimleştirirsek yani onu anlayabilmek için kendimiz uğraşırsak, biçim yerleşmiş ritimde bunu dinleyebilmemizi gösterir.

---

[28] Bakınız, Richard Hönigswald, vom Wesen des Rhythmus, yayınlandığı yer, Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen, Leipzig, Berlin 1925

Her sanat eseri, bir şekilde bizim için de bağlayıcı olan, gerçek zaman gibi bir şeye sahiptir. Bu yalnızca müzik, dans ve dil gibi geçici sanatlar için geçerli değildir. Sabit sanatlara baktığımızda imgeler oluşturduğumuzu veya bir mimari eseri "ortaya çıkardığımızı" ve ona bakarak ve gezerek bir şeyler öğrendiğimizi hatırlarız. Bu aynı zamanda zaman sürecidir. Bir resim diğerine göre ne fazla hızlı ne de yavaş olarak kavranabilir. Hatta mimari için de bu geçerlidir. İlk defa orjinali ile karşılaştığımız insanlık kültürünün büyük eserlerini, belirli bir hayal kırıklığı ile algılamamız, çağımızın yeniden üreten sanat aracılığıyla ortaya çıkan en büyük yanlışlıklarından biridir. Bunlar fotoğrafın yeniden üretiminden bildiğimiz kadarıyla o kadar da resimsel değildir. Hayal kırıklığı hakikatte şu anlama gelir. Mimari eserin çıplak resimsel seyir kalitesini aşarak, mimari eser yani sanat olarak ona ulaşılmalıdır. Ona gidilmeli, içine girilmeli, dışına çıkıp etrafı gezinmeli, etrafında yavaş yavaş gezinerek tanınmalı ve bu oluşumun bir insana kendine nasıl bir yaşam duygusu ve onun artışı sözünü verdiğine bakılmalıdır. Şimdi bu kısa düşüncelerin bir sonucunu çıkarmak istiyorum: Sanat yaşantısında söz konusu olan sanat eserinde duraklamanın özel bir tarzını öğrenmemiz gerektiğidir. Bu, sıkıcı olmayışla açıkça nitelenen bir duraklamadır. Kendimizi durdurarak ne kadar ona bırakırsak, bu, o kadar zengin ve çeşitli olarak ortaya çıkar. Sanatın zaman deneyiminin varlığı bizim onda kalmamız, öğrenmemiz demektir. Bu

belki de sonsuzluk denen bizim için ölçülü sonlu uygunluktur.

Düşüncemizin akışını yeniden toparlayalım: Her geriye bakışta düşüncemizin bütününde hangi adımlar attığımızın bilincinde olmamız gerek. Sanatın bugün bize sorduğu soru, öteden beri birbirlerinden ayrılanı ve gerilim içerisinde karşı karşıya bulunanları, bir araya getirmek görevine sahiptir: Yani bir tarafta tarihsel görünüm diğer tarafta ilerlemeci görünüm. Tarihsel görünüm, kendini eğitimin körleşmesi olarak niteler. Bu yüzden yalnızca eğitim geleneği açısından tanıdık olan önerilmelidir. Buna karşın eleştirmenlerin, zamanın bugün ve yarın ile yeniden başlaması gerektiğine ve bununla içinde bulunulan geleneğin yavaş yavaş tanımak ve onu geride bırakmak gerektiğine inanmaları dolayısıyla, ilerlemeci görünüm, ideolojik eleştirinin bir çeşit körlüğünde yaşar. Sanat konusunun bize sunduğu gerçek bulmaca geçmiş olanla şimdikinin eşzamanlılığıdır. Herhangi bir ön basamak veya bir bozulma söz konusu değil, tam aksine sanatı sanat olarak kendisiyle birleştireceği ve sanatı nasıl zamanın aşılması olduğunu sormamız gerek. Biz bunu üç adımda denedik. Birinci adım, oyun fazlalığı olgusundaki antropolojik temelleri arar. Kendi içgüdüsel yoksulluğunda içgüdüsel işlevler sayesinde belirlenmişliğin eksik olması içerisinde insanın kendini özgür hissetmesi ve insana has olanı oluşturan özgürlüğün tehlikesinde hissetmesi, insan varlığını derinden etkileyen bir niteliktir. Burada, Plessner, Scheler ve Gehlen tarafından geliştirilen

Nietzsche kaynaklı felsefi antropolojiyi çıkarıyorum. Burada, gerçek insan kalitesinin gelişmesini yani varlığın geçmiş ile şimdinin birleşiminin, zamanların, sessizliğin, ırkın ve sınıfların eşzamanlılığının gelişmesini göstermeye çabaladım. Bütün bunlar insancadır. Girişte de söylediğim gibi, bu, Mnemosyne'nin parıldayan bakışıdır, bize kimlik veren koruma ve tutunmanın, Müz'ün parıldayan bakışıdır. Onun, dünya ile olan ilişkilerimizde ve bizim biçimlendirici çabalarımızda –biçimlendirerek veya biçim oyunları içerisinde eş oyuncu olarak- göz önünde tuttuğumuz, bunun geçici olanın kalmasının başarılı olmasını bilinçli kılmak, açıklamalarımızın temel motiflerinden birisidir.

Bu yüzden o rastlantısal değildir. Bilakis oyunun iç aşkınlığı hakkında tinsel bir onay, gelişigüzel olana, seçilmiş olana serbestçe belirlenene yönelik fazlalık hakkında bir onaydır (Bu harekette, insan varlığının sonluluğunun deneyimi özel biçimde yerleşmiştir). İnsan için ölüm, ne kendi süremizden öteleri düşünmektir. Ölülerin defnedilmesi, bunların kultu, ölü sanatı ve takdise ilişkin sayısız uğraşılar, geçmiş ve geçici olanın kendisine has yeni bir süreklilikte belirlenmesidir. Bu, düşüncelerimizin bütününden hareketle attığımız ileri dönük bir adımdır. Ancak oyunun fazlalık karakterini sanata yönelik yaratıcı ve biçimlendirici vurgulama için, gerçek bir temel diye nitelemeyip, bilakis bunun arkasındaki derin antropolojik motif olarak insan oyununu ve özellikle sanat oyununu, doğanın bütün oyun biçimlerinden ayıran ve bunlara

karşın, ona özellik daha doğrusu süre hediye eden şeyi tanımak gerekir.

Bu, attığımız ilk adımdır. Biçimsel oyunda, onun şekillenişinde ve bir "oluşum" içerisinde belirleniminde bize neyin hitap ettiği ve bunun ne olduğu sorusu buraya bağlıdır. O, kendisine bağlandığımız sembolik olanın eski kavramıdır. Burada yeni bir adım daha atmak istiyorum. Sembol bir şeyi yeniden tanımamıza yarayandır demiştik, tıpkı ev sahibi konuğuna yeniden tanımak için verdiği "tessera hospitalis"de olduğu gibi. O zaman yeniden tanımak ne demek? Yeniden tanımak bir şeyi yeniden görmek değildir, o bir şeyi bildik olarak tanımaktır. Bu insanın "yurt tutmasının" gerçek sürecini oluşturur. Söz konusu sözcük Hegel'e aittir ve her yeniden tanıma bilgisi ilk bilginin katkısıyla yönlendirilir. Onu, ide olanın yüceltilmesi anlamları için kullanıyorum. Hepimiz bunu biliyoruz. Yeniden tanımada, genellikle ilk karşılaşmanın ansal tutkusunda mümkün olunandan daha iyi tanımak yatar. Yeniden tanımak kalıcı olanı geçici olandan kurtaran bakıştır. Bu sembolün ve süreci tamamlayan bütün sanatsal dillerin sembol içeriğinin gerçek işlevidir. Uğraştığımız bir sorudur bu. Sözcük dağarcığı ve tümce dizimi ve üslup, gerçekten boş olan ve bize yabancı olan ve eğitimimizin büyük klasik geleneğinden uzakta gözüken sanat söz konusu olduğunda, biz neyi yeniden tanırız? Bu, derin sembol sıkıntısına düştüğü için ve teknik, ekonomik ve sosyal ilerleme inancının daimi ilerlemesinde

bize yeniden tanıma imkanlarını sunmayan modernliğe has nitelik değil midir?

Zamanın lütfunun ve şimdinin lütuf olmayışının basit bir durummuş gibi genel sembol tanıdıklığının zengin dönemlerinden ve sembol boşalmasının yoksul dönemlerinden bahsedemeyeceğimi göstermeye çalıştım. Sembol hakikatte bir yapının görevidir. Bu, yeniden tanıma imkanlarını başarır, hem de ödevlerin kesin olarak geniş bir çerçevesini göz önünde bulundurarak ve karşılaşmaların farklı önerileri karşısında. Tarihsel eğitimimizden hareketle ve burjuva kültür endüstrisine aşinalık içerisinde, önceki dönemlerde onun konuşmasının doğal kelime hazinesi olan dağarcık, şimdi, tarihsel eğitimimizin öğrenilen dağarcığını sanatla karşılaştıracak denli, bize tanıdık hale gelmesiyle, okuyabilmeye uzanması gereken bilinmeyen sözcüklerin yeni yeni hecelenmesinin, diğer tarafta durması arasında bir ayrım kuşkusuz vardır.

Okuma becerisinin ne anlama geldiğini biliyoruz. Okuma becerisi demek harflerin fark edilmezcesine kaybolması ve kendini oluşturan sözün anlamı olmasıdır. Her durumda bu, bize, "burada söylenilenleri anladım" dedirten, uyumlu bir anlam oluşturumudur. Bu, biçimlerin diliyle, sanat diliyle onu tamamlayan bir karşılaşmadır. Bence, burada karşılıklı bir ilişkinin söz konusu olduğu açıktır. Birine sahip olduğuna ve diğerini dışlayabildiğine inanan kördür. Yeterince açıklamadık: Modern sanatın bozulmuş olduğuna inanan biri, eski çağların büyük sanatını gerçekten kavrayamaz. Bir sanat eserinin önce hece-

lenmesi daha sonra ise okunmasının öğrenmesi gerektiği bilinilmelidir. Ancak bunlardan sonra o konuşmaya başlar. Modern sanatın iyi bir ikaz olduğuna inanılır, hecelemeden, okumasını öğrenmeden eski sanatın dili de işitilebilir.

İletişimsel ortak bir dünyayı basitçe şart koşmayan, bir hediye gibi şükrederek benimsemeyen, bilakis bu iletişimsel müşterekliği kurmak zorunda olan başarmak görevidir bu. Sanatın ve onun bilincimizdeki başarılarını bütün çağlara ait eşzamanlılığı için Andre Malraux tarafından ifade edilmiş bulunan "imgesel müze" -isterse bozulmuş biçim içerisinde olsa bile- bu görevin istenmeden tanınmasıdır. Bu "kolleksiyonu" imge dünyamıza kazandırma başarımızdır ve ayrıca toplanılanlara bakmak için bir müzeye gidilmesi gibi, bizim ona sahip olmamız da bunun püf noktasıdır. Başka bir ifadeyle: İster geleneği tanıyalım ister onun bilincinde olalım veya yeniden başladığımızı düşünelim –bu geleneğin bizim üzerimizdeki gücünü değiştirmez- biz sonlu varlık olarak gelenekte dururuz. İçinde bulunduğumuz geleneği ve bize gelecek sağlayacak imkanlarla karşılaşıp karşılaşmayacağımız veya kendisine doğru yaşadığımız geleceğe sırtımızı dönüp dönemeyeceğimiz, kendimizi yeniden programlayıp programlamayacağımız ve kendimizi yeniden oluşturup oluşturmayacağımız konusunda elbette bir şeyler değişecek. Gelenek, kuşkusuz öylesine konserveleştirme değil, o aktarımdır. Aktarmak, hiçbir şeyi değiştirmeden ve öylesine konserveleştirerek bırakmak demek değildir, o

eski olanın yeniden söylenmesini ve kavranmasını öğrenmek demektir. "Aktarım" sözcüğünü çeviri için bu yüzden kullanırız.

Çeviri olgusu gerçekte geleneğin ne olduğuna ilişkin bir modeldir. Edebiyatın donmuş dilinin ne olduğu dile getirilmelidir. Edebiyat ancak bu sayede sanat olur. Bu hem güzel sanatlar hem de mimari için geçerlidir. Geçmişin büyük mimari eserlerini modern yaşamla, iletişim biçimleriyle, görme alışkanlıklarıyla, aydınlatma imkanlarıyla ve benzerlerini birleştirmenin nasıl bir görev olduğu göz önüne getirilmeli. Elektrik ışığının İspanya ve Portekiz eski kilisesinin gerçek dilini aydınlatarak karartttığı İberya yarımadasına yaptığım bir gezide, bir kiliseye geldiğimde, bunun beni ne kadar etkilediğini örnek olarak verebilirim. Işığın geldiği pencere boşlukları ve ışığın Tanrının evine sızdığı açık kapılar, bu büyük tanrısal yapıların geçirgenliğinin uygun biçimidir. Bu, bizim görme alışkanlıklarımızın devre dışı bırakılması anlamına gelmez. Bu yaşam ve iletişim alışkanlıklarımızı ve benzerlerini dışlamayız. Günümüzü ve geçmişe ait taş gibi kalanları, bir araya getirmek, geleneğin ne olduğuna ilişkin iyi bir sergileme sunar. O, koruma anlamında anıt bakımı değildir. O günümüzle, amaçlarıyla ve zaten biz demek olan geçmiş arasında daimi bir karşılıklı etkidir.

Gelinen nokta, ne ise onu oldurtmaktır. Ancak oldurtmak bilinen bir şeyi tekrarlamak değildir. Tekrarlama deneyiminin biçiminde değil bilakis karşılaşma sayesinde, bir zaman olanları olan için oldurtmaktır.

Nihayet üçüncü noktaya daha doğrusu festival konusuna geldik. Sanatın zamanı ile gerçek zamanın, festivalin gerçek zamanı arasında nasıl bir ilişki bulunduğu konusunda tekrarlar yapmak istemiyorum, bilakis festivalin birleştiren olduğu konusuna odaklanmak istiyorum. Kutlamanın özelliği olarak onun yalnızca katılan için anlamı olmasıdır. Bence bu, özel ve büyük bir bilinçle yürütülmesi gereken hazır bulunuştur. Bunu hatırlamak sanat zevkinin mekanları ile ve eğitim deneyimi biçiminde günlük yaşama ait varoluş baskılarından kurtuluşun bölümleri ile ilişkisi içinde, kültür yaşamımızın bunlarla sorgulanmasını içerir. Hatırlatmam gerekirse, güzellik kavramına ait olan bunun açıklığı kast etmesi ve seyirde durmasıdır. Bu, sanat yaratımının biçimlerini, süslemeyi, yaşam mekanımızın mimari süslenmesini, sanatın olası biçimlerini kapsayan bir yaşam düzeninin bir arada olmasını içerir. Eğer sanatın hakikatte festival ile bir ilişkisi varsa, bu, şu demektir; daha önce tanımladığım gibi, sanat, bu tür belirlenimin sınırını ve bununla birlikte eğitim önceliğinin sınırını aşması gerekir, tıpkı bizim toplumsal yaşamımızın ticari sınırlara karşı korunması gerektiği gibi. Bu, sanatla ticaret yapılamayacağı ve sanatçıların da kendi eserlerinin ticarileşmesine aracı olmayabileceği anlamına gelmez. Bu, sanatın gerçek işlevi değildir. Bazı gerçekleri hatırlatmak istiyorum. Büyük Yunan trajedisi işte orada duruyor –eğitimli ve zeki okurlar için şimdi de bir görev. Sofokles'in veya Aischylos bazı koro şarkılarının, ilahileri andıran ifadelerinin özdeyişliliği ve zenginliği hermetik

biçimde şifrelenmiştir. Ancak antik tiyatro bütün bunların birleşimidir. Antik tiyatroda oyunların kulta ait uyumunun kazandığı büyük tanınmışlık yani başarı, bunun üst sınıfın temsili olmadığını ve en iyi oyunlar için ödül veren festival komitesinin kurtuluşuna yaradığına tanıklık eder.

Benzer bir sanat ise kuşkusuz Gregoryan kilise müziğinden kaynaklanan batının çok sesli müziğinin büyük tarihidir. Üçüncü deneyimimiz ise antik trajedi ile ilişkilidir. Bir zamanlar Yunanlıların yaptığı gibi bu deneyimi bugün biz de edinebiliriz. (Devrimden sonra 1918 veya 1919) Moskova Sanat Tiyatrosunun ilk yöneticisine devrimci tiyatroyu hangi devrimci oyunla açmak istediği sorulmuştu. –o, büyük bir başarıyla Kral Ödipus'u oynamıştı. Her çağ ve her toplum için antik trajedi, Gregorgan koro ve sanatsal gelişimi hatta Bach'ın Passion müziği buna karşı koyan hristiyan müziktir. Burada hiç kimse yanılmaz. Burada artık öylesine bir konser ziyareti söz konusu değil, bambaşka bir şey gerçekleşir. Bir konser dinleyicisi burada büyük kilise salonlarında ıstırap müziğini dinlemek üzere toplumdan çok farklı bir cemaatın olduğunun farkına varır. Tıpkı bir antik trajedide olduğu gibi. Bu, sanatsal, müziksel ve tarihsel eğitimin en büyük isteklerinden insan kalbinin en basit hassasiyet ve yoksulluğuna kadar uzanır

Üçkuruşluk Opera veya modern şarkıların çınladığı ve günümüz gençliğince coşkuyla dinlenilen taş plakların aynı şekilde geçerli olduğunu iddia ederim. Onlar, ifade-

lendirme ve iletişim sağlamanın bütün toplumsal sınıfları ve eğitim koşullarını aşan imkanına sahiptir. Bununla, varolan ve gerçek toplumsal deneyimin eşlikçisi olan kitle psikolojisinin yarattığı coşkunluğu kast etmiyorum. Güçlü duyguların ve sorumsuz bir şekilde ticari olarak yönlendirilen deney düşkünlüğü dünyasında kuşkusuz pek çok şey bunun gerçekten iletişim sağladığını söyleyemeyeceğimiz türdendir. Bu tür duygular, kalıcı iletişim değildir. Çocuklarımızın, doğal bir şekilde söylemek gerekirse, müzik aracılığıyla örneklerle karşılaşması veya soyut sanatın boş etki yaratan biçimlerinde kolayca ve aracısız biçimde kendilerini ifade etmiş hissetmelerini de ayrıca söylemeliyiz.

Topulumuzun genelinde yaşananlar konusunda açık bilgiye sahip olmalıyız. Bu bizim dinlenilmesi istenen programa veya plağa ilişkin zararsız kavga olarak kuşaklar arasındaki çatışmada –veya daha doğrusu- kuşaklar arasındaki süreklilikte deneyimlediğimiz -unutmamak gerekirse biz yaşlılar bile bir şeyler öğreniriz- bir şeydir. Kim, bizim sanatımızın yüksek sınıflara has salt bir sanat olduğunu düşünürse, büyük bir yanılgı içindedir. Böyle düşünenler spor sahalarını, makine fabrikalarını, otoyolları, halk kütüphanelerini, meslek okullarının varlığını unutur. Meslek okulları, tebeşir tozunun neredeyse bir eğitim unsuru haline geldiği bizim mükemmel eski hümanist liselerimizden daha iyi tefriş edilmişleridir. Benim açımdan oldukça üzücü bir durum. Yine onlar, toplumun tamamı üzerinde, büyük bir gücü olan kitle iletişim araç-

larını da unuturlar. Söz konusu araçların her zaman akılcı bir kullanımı olduğunu düşünmeyelim. Eğitimin kolay çoğaltıcıları kullanıldığında devreye giren eylemsizlikte insan kültürü için büyük bir tehlike yatar. Bu, özellikle kitle iletişim araçları için geçerlidir. İşte burada eğiten ve eğitici konumda bulunan yaşlılara ve eğitilen gençlere yönelik, davranmak, öğretmek ve öğrenmek biçimindeki hümanist çağrı yönlenir. Bizden istenen şudur: Kitle iletişim araçlarında yayıldığı gibi, bilgi isteme ve seçebilme eylemini hayata geçirebilmektir. O zaman sanatın ne olduğunu öğreniriz. Biçim ve içeriğin ayrılmazlığı, bize bir şey söyleyen olarak, sanatın bizimle karşılaştığı olarak gerçek olur.

Deneyimimizin yerleştiği zıt kavramları açıklamalıyız. İki uç örnek vereceğim: Birincisi tanıdıklık niteliğinin verdiği tadın biçimidir. Bence bayağı olanın (Kitsch) ve sanatsal olmayanın doğuşu burada yatar. Daha önceden bilinen bir şey dinlenir. Başka hiçbir şey dinlenilmek istenmez, kişi dışlamayan, solgun bir tarzda onaylayan olarak bir karşılaşmanın tadına varır. Bu, sanat için hazır olan kişinin, yalnızca bu etkinin istenmişliğini hissetmesiyle, aynı anlama gelir. Dikkat edilirse burada bir şeyler birisiyle istenir. Bütün bayağı olanlar, iyi düşünülmüş, iyi istenmiş ve iyi amaçlanmış çabalardan bir şeyleri kendinde taşır. İşte bu da sanatı öldürür. Zira iletişimin gerçek olarak gerçekleşmesi için sanat kelime dağarcığının öğrenilmesinde, oluşumun kendi yapısına, biçim ve içeriğe gereksinim duyarsa, o zaman sanat bir şey olur.

İkinci biçim ise bayağı olanın diğer ucudur, yani estetik zevkçilik. Bu, özellikle yeniden üreten sanatçılara yönelik davranışlarda gözlemlenir. Sanatçı Callas söylediği için operaya gidilir, yoksa belirli bir opera sahnelendiği için gidilmez. Bunun böyle olduğunu anlıyorum. Ancak ben, bunun sanat deneyimini yansıtmaya çabalamadığını iddia ediyorum. Oyuncuların veya şarkıcıların daha doğrusu sanatçıların aracılık işlevinin bilincindeyim ancak konuya ilişkin ikinci derecede bir yansıtmadır bu. Sanat eserinin tamamlanmış deneyimi aktörlerin başarıları karşısında hayretle duruş demektir. Bunlar kendilerini göstermemelidir, bilakis eser, onun kompozisyonu ve iç bağlaşıklığı istenilmeyen doğallığa çağırmalıdır. Burada iki uç durum söz konusudur: Bayağı olanda sergilenen, belirli yönlendirici amaçlar taşıyan "sanat istemi" ve estetik beğeninin verdiği beğeni sevincine ait ikincil katman uğruna bir sanat eserinin bize sağladığı gerçek hitabın tamamıyla göz ardı edilmesidir.

Görevimiz bence bu iki uç arasında bir yerdedir. Gerçek sanatın şekil gücü ve biçimlendirme yüksekliği sayesinde bize aktarılanları benimsemek ve alıkoymaktır. Tarihsel eğitim aracılığıyla aktarılan bilginin ne kadarıyla karşılaşacağı ikinci derecede bir sorudur. Eski dönemlerin sanatı ile dönemimizin ve canlı olarak korunmuş, canlı biçimde dönüşmüş aktarımın filtresindeki karşılaşmada bizimle buluşur.

Modernliğe has konusuz sanat –kuşkusuz en iyi şimdilerde taklitlerinden ayıramayacağımız ürünlerde onun

bükümünün aynı yoğunluğuna ve aracısız hitabın aynı imkanına sahip olabilir. Bir oluşumun kapalı bağlaşıklığında değil, bilakis geçip gitme de, orada olan şey sanat eserinde öyle kalıcı ve devam edici bir oluşuma dönüşür ki, onun içine doğru büyümek demek aynı zamanda bizim üzerimizde büyümek demek hale gelir. "Geçici olanda bazı kalıcı olanların bulunabileceğini" göstermek, dünün, günümüzün ve her zamanın sanatına ait bir görevdir.

GADAMER



Güzelin Güncelliği, Gadamer'in 1974'te Salzburg'da verdiği ve sonradan gözden geçirdiği konferanslarına dayanır. Düşünür, burada öncelikle sanatın temellerini araştırır ve bunu da "oyun" gücüne ait dürtülerde bulur. İkinci kavram "sembol" ise Yunan geleneğine dayanır. Eski Yunan'da misafirleri hatırlamak için vedalaşırken onlara kırık parçalar verilirdi. Hatırlama, kendiliğindenlik ve başarıyla doldurulmuş bir edimdir. Bu edim, sanat karşısında gözlemcinin katılmasıyla eserde kendini kanıtlamadır. Üçüncü kavram olan "festival" ise kendi zamanını yani iletişimsel nitelikleri yok eden zamanı oyuna dahil eder. Gehlen'in "Zamanın İmgeleri"nden bu yana felsefe ile uğraşan akademik çevrelerde, 19. ve 20. yüzyıldaki sanatsal değişim olgusuna, diğer bir ifadeyle eski estetiği özellikle Kant ve Hegel'in anladığı anlamda idealist estetiği aşan olgu konusunda, bu kadar büyük bir özen ve dikkatle, kültür zenginliği ve yenilikle pek az şey yazıldı.

Joachim Günther

ISBN 975-8867-20-2

9 789758 867202

çizgi kitabevi