



Sanat, Estetik Tefekkür Alanı ve Eleştiri

Mehmet Mustafa Örucü*

ORCID: 0000-0001-7851-5790

Öz

Sanat, eleştiri ve bu ikisi arasına konumlandırılması mümkün olan “estetik tefekkür alanı” bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Öncelikle, sanatın, modern öncesi dönemden günümüze kavramsal çerçevesi çizildi. Sanatın ne olduğu ve sanatçının kim olduğu yönündeki yorumların dayandığı ölçütlerin zaman içerisinde değişkenlik ve çeşitlilik göstermesi, sanatın doğası hakkında elde edilen sonuçların doyurucu olmadığı bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. O halde sanatın ontolojisine ve bireyin dış gerçeklikle kurduğu bağ ile nasıl bir ilişkisi olduğuna dair bazı açıklamaların peşinden gitmek, bizi sanatsal eylemin ortaya çıkardığı bağımsız bir varlık alanına götürecektir. Çalışmamızda, bu varlık alanının nasıl oluştuğu ve eleştiri ile sanat arasında nasıl bir bağ kurduğu sorularına yanıt arandı. Eleştiri nesnel mi yoksa öznel mi olmalı soruları modern eleştirinin şekillenmeye başladığı dönemden beri süre gelmektedir. Kanaatimizce bu yöndeki tartışmalar, sanatsal eylemin meydana getirdiği “estetik tefekkür alanı”nın mahiyetine dair çalışmaların azlığından kaynaklanmaktadır. Estetik tefekkür alanı hakkında yapılacak çalışmalar sanat ve eleştiri arasında nasıl bir ilişki olduğu ve eleştirinin nasıl olması gerektiği yönündeki soruların cevaplanmasını da kolaylaştıracaktır.

Anahtar kelimeler: sanat, zanaat, estetik tefekkür alanı, öznellik, nesnellik, eleştiri

Gönderme Tarihi:24/02/2020

Kabul Tarihi:29/03/2020

* Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Mail: orucu@sakarya.edu.tr

Art, Sphere Of Aesthetic Reflection, And Criticism

Mehmet Mustafa Örücü

ORCID: 0000-0001-7851-5790

Abstract

Art, criticism, and sphere of aesthetic reflection that can be positioned between these two constitute the main stream of this article. A conceptual framework of art, first, has been drawn from the pre-modern era to the present. The changing and diversification of criteria and definitions about art and artist as the time went by can be interpreted as a proof that the results obtained about the nature of art are not satisfactory. So pursuing some explanations about the ontological existence art, and how it relates to the bond that the individual establishes with external reality will lead us to an independent field of existence created by artistic action. An answer was sought to the question of how this being was formed, and how it links the criticism and art. Besides, the question of whether the criticism should be objective or subjective have been around since the time when modern criticism began to take form. In our opinion, these discussions arise from the lack of studies on the nature of the aesthetic reflection caused by artistic action. Studies on the sphere of aesthetic reflection will make it clear to answer the questions about the relationship between art and criticism and how the criticism should be.

Keywords: art, craft, sphere of aesthetic reflection, subjectivity, objectivity, criticism

Received Date: 24/02/2020

Accepted Date: 29/03/2020

Искусство , Критика И Область Эстетического Мышления

Резюме

Искусство, критика и «область эстетического мышления», которую можно поместить между ними является главной составляющей этого исследования . Во-первых, концептуальные рамки искусства были перенесены с до-модернистской эпохи на современность. Тот факт, что критерии, основанные на том, что представляет собой искусство и сам художник, со временем меняются , можно считать доказательством того, что результаты, касающиеся характера искусства, не являются удовлетворительными. Затем следование некоторым объяснениям об онтологии искусства и о том, как оно связано с узлами, которые индивид устанавливает с внешней реальностью, приведет нас к независимой области существования, которую открывает художественная деятельность. В нашем исследовании мы искали ответы на вопросы о том, как сформировалось «эстетическое мышление» и как оно установило связь между критикой и искусством. Вопрос о том, должна ли критика быть объективной или субъективной, возник еще со времен её формирования. По нашему мнению, дискуссии в этом направлении возникают из-за нехватки исследований о природе «эстетического мышления», вызванного художественной деятельностью. Исследования в области эстетического созерцания также помогут ответить на вопросы об отношениях между искусством и критикой и о том, какой должна быть критика.

ключевые понятия: Живопись, ремесло, поле эстетического отражения, субъективность, объективность, критика

Получено: 24/02/2020

Принято: 29/03/2020

Giriş

Bireyin, dış gerçeklik ile temasını ilk olarak akıl üzerinden kurduğu ve bu sayede bir denge oluşturduğu varsayımını hareket noktası olarak kabul edersek sanatın; akli unsurlar üzerine kurulu bu dengeyi yeniden biçimlendirmeye dönük bir eylem olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla sanat, birey ile dış gerçeklik arasında aklın çerçevesini çizdiği uyum veya dengeyi yapı bozumuna uğratar ve yeni bir düzlemde farklı bir ilişki biçimi ortaya koyar. Sanat, eleştiri ve bu ikisi arasında bir yere konumlandırabileceğimiz estetik tefekkür alanı çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Öncelikle, sanatın ne olduğu ve belli bir işlevinin olup olmadığı üzerinde kısaca durmanın yerinde olacağı kanaatindeyiz.

İngilizcede sanat için kullanılan art sözcüğünün kökenine bakıldığında iki farklı kelimeden türetildiği görülmektedir. “İngilizcedeki art sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince “ars” ve Yunanca “teche” sözcüklerinden türetilmiştir. Bu eski düşünüş tarzında insanların sanat faaliyetlerinin karşıtı zanaat değil doğaydı.”¹ Benzer bir türemeye kökeni Arapça olan sanat sözcüğünde de rastlarız. “Arapçada san’(sun’) “yapmak, etmek”, sana’ “işinde mahir olmak”, sanat ise “yapılan iş, meslek” anlamlarına gelir.”²

Sanat ve zanaat arasında, kesin ve belli ölçütler üzerinden bir ayrışma modern döneme kadar yapılmamıştır. “Sanat kavramı yalnızca modern çağda ortaya çıkmış bir yönelimi, söylemi ve değerler sistemini öngörür. Bizim sanattan anladığımız şey, yani edebiyat, mimari, heykel, dans, tiyatro ve opera gibi bütün güzel sanatları kapsayan sistem on sekizinci yüzyılın ürünüdür.”³ Bu yüzyıl ayrışmaya doğru ciddi bir yönelimin yaşandığı bir dönem olarak kayıtlara geçmektedir. “Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi; şiir, resim, heykelcilik, mimarlık, müzik, bunun karşısında ise zanaatlar ve

¹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, 23.

² Turan Koç, “Sanat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.,36, Ankara: TDV Yay., 2009, 90.

³ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür; Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, 135.

popüler sanatlar; ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar vesaire.”⁴ Bu ifadeler doğal olarak bize şu soruları sorma hakkı vermektedir. Bu ayırım neye göre yapılmaktaydı? Bu kategorinin içini dolduran “meslekler” hangi özelliklerine göre tasnif edilmekteydi? “Taklit” unsurunun sanatta belirleyici rol oynadığı Aristo’dan beri bilinmektedir. İster nakışçılık olsun ister heykeltçilik olsun dış dünyadan alınan nesnenin taklit yoluyla yeniden üretilmesiyle icra edilen meslekler olduğuna göre modern anlayış neden bu iki meslekten birini sanat diğerini zanaat diye ayırma gereği duymuştur?

Bu sorular eleştirmenler tarafından değişik şekillerde cevap bulmuştur. Shiner, güzel sanatlar diye adlandırılan şeyin esin ve deha ile ilgili olduğunu belirterek bu gibi sanatların incelmış zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunduğunu, hâlbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların yeterli olduğunu, yanı sıra, kullanım değeri sunduğunun ve eğlendirdiğinin altını çizmektedir.⁵ Güzel sanatlar kavramının modern dönemde ortaya çıktığı tezini kabul etmek birçok eleştirmen, filozof ve tarihçinin içine düştüğü anakronik durumun altını çizmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu durumda, modern öncesi dönem denildiğinde ilk hatırlanan isimlerin başında gelen Platon ve Aristoteles’te “güzel sanat anlayışı” diye bir şeyden bahsedilmemesi gerekirdi. Beşeri sanatlarını bazı alt gruplara ayırma çabalarını görmezden gelemeyiz. Ancak bu ayrımlar genellikle taklit yani “mimesis” üzerinden yapılmakla birlikte bu kavram, güzel sanat ifadesinin belirleyici bir vasfı olarak değil - sanat ve zanaat ayırımı yapılmaksızın- yaratma ve yapmaya dayalı bütün eylemler/meslekler için kullanılıyordu.

Modern dönemde, sanat ve zanaat arasındaki bu ayırımın doğal bir sonucu olarak sanatçı ve zanaatçı arasında da bir ayrışma meydana gelmiştir. Nihayetinde, zamanla ikisi arasında bir statü farkının da ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü yaratıcılık ve estetik payesi sanatçıya, beceri ve fayda ise zanaatçıya verilmişti. Sanat çevrelerinde yaratıcılık ve estetik, beceri ve faydadan çoğu zaman üstün tutulmuştur. Burada şunu da belirtmeden geçmemek gerekir. Sanat ve zanaatın birbirinden ayrıştığı, özellikle estetik ve fayda temelinde baş gösteren ve yerleşmek yönünde önemli bir aşamanın kaydedildiği XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başlarını kapsayan dönemde bu ayrışmaya önemli karşı çıkış ve itirazların olduğunu söylemek gerekir. Hogarth,

⁴ Shiner, *Sanatın İcadı*, 24.

⁵ Shiner, *Sanatın İcadı*, 24.

Rousseau ve Wollstonecraft gibi sanatçı ve eleştirmenlerin, sanatta fayda veya araçsal olanın estetikten ayrı tutulamayacağını, sanatın her iki unsuru da birlikte barındırması gerektiğini iddia ederek, bu ayrışmaya karşı direndiklerini edebiyat tarihlerinde görebiliyoruz.

Sanatın İşlevi

Buraya kadar ele aldığımız tartışmaları aslında sanatın işlevi ekseninde değerlendirmek gerekir. Modern dönemde yoğunlaşan bu tartışmalar sanatın işlevi ne olmalı sorusuna verilen cevaplardan ibarettir. Çünkü sanatın işlevi nedir sorusu mutlaklık ifade ettiğinden verilen cevap da mutlaklık barındıracaktır. Bu işlevin ne olduğu yönündeki cevapların zamanla değişkenlik göstermesi hiçbir cevabın mutlaklık derecesine ulaşamadığının bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. “Doğrusunu söylemek gerekirse, ileri sürülen çeşitli görüşlere, “sanatın işlevi nedir?” sorusunun cevabı olarak değil de “sanatın işlevi ne olmalı?” sorusunun cevabı olarak bakmak gerekir.”⁶ Bu tartışmalar; estetik ve faydanın bir arada olması gerektiği, bunları birbirinden ayırmanın doğru olmadığını savunanlar; estetiğin veya başka bir ifadeyle estetik yaşantının sanatın birinci gayesi olduğunu savunanlar; ve son olarak estetik yaşantıyı kabul etseler bile sanatın diğer yönleri yanında çok hafif kalacağını, sanatın fayda sağlaması gerektiğini savunanlar şeklinde üç sınıfa ayrılabilir.⁷

Bütün itirazlara ve kaşıt tanımlamalara rağmen on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru yeni bir güzel sanatlar sisteminin oluşmaya başladığını ve bu sistemin bazı ölçütlerinin, her ne kadar ölçütlerin içeriği ve önem derecesi noktasında önemli görüş ayrılıkları olsa da, belirginleşip kümelenildiğini söyleyebiliriz. “1770’li yıllara geldiğinde çekirdek küme ve “güzel sanatlar” terimi iyice yerleşmişti ama bu yeni kategori için kullanılan kıstaslar konusunda önemli görüş ayrılıkları vardı. Gerçi neredeyse daima “taklit”. “deha”. “hayal gücü”, “zevk”, ve “beğeni” ölçütlerinin kombinezonuna gönderme yapıyordu.”⁸

Sanat ve sanatçının tanımına dair yapılan yorumlarda kullanılan ölçütlerin gide gide çeşitlenerek çoğaldığı söylenebilir. Bu zenginlik, aynı zamanda eleştirideki farklı

⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, 309.

⁷ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 309.

⁸ Shiner, *Sanatın İcadı*, 147.

bakış açılarındaki çeşitliliğin de bir işareti olarak gösterilebilir. Bütün bu ölçütlerin temelinde yatan özgürlük ise, çok önemli bir işlev görerek, sanat ve sanatçının otonom bir kimlik kazanmasında tutkal vazifesi görmekteydi. “Sanatçıya atfedilen öteki ideal niteliklerin her birinin temelinde sanatçının özgür, zanaatçının ise bağımlı olduğu düşüncesi yatıyordu; Sanatçı geleneksel modelleri taklit etmekte özgürdü (özgünlük), akıl ve kuralın talimatlarından özgürdü (esin), fantaziye konulan kısıtlamalardan özgürdü (hayal gücü) ve nitekim doğayı aynen taklitten özgürdü (yaratım).”⁹

Sanatın Ontolojisi

Sanatsal eylemin nasıl gerçekleştiği ve bu eylemin nasıl bir süreç olduğu sorularının yanıtlarına yukarıda belirtilen açıklamalar ışığında ulaşmak pek mümkün görünmemektedir. Bulduğumuz nokta itibariyle bu soruları tam olarak cevapladığımız söylenemez. O halde sanatın ontolojik varlığına dair bazı açıklamaların peşinden gitmek sanatsal yaratmanın nasıl bir olgu veya olay olduğu yönünde bizi daha doyurucu sonuçlara götürebilir. Şöyle ki, yukarıda zikredilen hususları ontolojik bir düzlemde değerlendirmek bu hususların teferruatlı izahını kolaylaştıracaktır. Girişte sanatın dış gerçeklikle kurulan bağı, bir nevi, yapı bozumuna uğrattığını ifade etmiştik. Sanatsal eylemle birlikte estetik bir objeye dönüşen herhangi bir nesne artık gerçek dünyada algılanan nesne olmaktan çıkıp bir yanı realitede diğer yanı idealitede olan yeni objeye dönüşmüştür. İsmail Tunalı bu yükselişi objektivation olarak yani objektiveleşmiş tin olarak tarif eder. Başka bir ifadeyle tinin nesleşmesidir. İdealiteden gelen tin realitede bir nesnede hayat bulur. Bu açıdan bakıldığında bir yükseliş değil tam tersi bir düşüş olduğu düşünülebilir. Ancak ideal dünyadan gelen tin reel dünyadaki bir nesnede somutlaşarak o nesneyi ideal dünyaya veya düzleme taşımış olduğundan burada düşüşten ziyade yükselişin olduğunu ifade etmek gerekir. “Sanat eseri için yeni bir varlık tarzı düşünülmelidir. Bu varlık tarzı hem realiteye dayanmalı hem de idealiteye. Bu, özel çeşitten bir modalitedir. Çünkü sanat eseri bir objektivation’dur. Objektivation’da idealitenin, ya da irrealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur. Buna göre, sanat, realitede görünüşte ulaşan irrealite(idealite)dir. Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir.”¹⁰ Sezai Karakoç da İsmail Tunalı’nın yaptığına benzer bir tarifi farklı

⁹ Shiner, *Sanatın İcadı*, 181.

¹⁰ İsmail Tunalı, *Sanatın Ontolojisi*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2014, 67.

ifadelerle yapar. “Şüphesiz, sanat sadece soyutlamadan ibaret değildir. Ancak sanatçı malzemesine bu soyutlama işlemiyle el atar. Soyutlanan doğa, bir an için, geçici bir an için, adeta ölü hale gelmiştir. Şimdi ona yeniden can vermek gerekmektedir. Bu, ona, sanatçının, ruhundaki soluğu üflemesiyle gerçekleşecektir. Sanatçı, modelini önce doğadan koparmalıdır ki, o, son işlem olarak, kendisinin üfureceği soluğu kabul edebilsin. Modelin direnişini kırmadır soyutlama. Onun doğayla bağı kırılmadıkça, oradan kuvvet aldıkça sanatçıya baş eğmez, teslim olmaz.”¹¹

Nesneleştirilmiş tinsel varlık tanımının içine bütün yaratma eylemlerini koymak mümkündür. Ahmet Cevizci, *Poetika* önsözünde Aristo'nun insanın etkinliklerini, bilme, eyleme ve yaratma diye üçe ayırdığını söyler.¹² Zaten bilimlerin de insanın sırasıyla bilme/theoria, eyleme/praxis ve yapma ya da yaratma/poiesis üç temel etkinliğinden hareketle sınıflandırıldığını iddia eder.¹³ Buradan hareketle insanın sanat ve zanaat eylemleri de dâhil olmak üzere bütün yaratma eylemleri neticesinde ortaya çıkan ürünleri nesneleştirilmiş tinsel varlık olarak değerlendirebiliriz. Daha geniş bir ifadeyle insan ürünü her şeyde tinsel varlığın yansımaları vardır. Fakat bu ürünleri kendi aralarında bir sıralamaya tabi tuttuğumuzda “objektivleşmiş tinin en salt temsilcileri, hiç şüphesiz, edebiyatın, şiirin, figüratif sanatların, müziğin yaratmalarıdır”¹⁴ Bu sıralamayı “her çeşitten anıtlar, yapılar, teknik eserler, hatta belli sınırlar içinde aletler, silahlar, fayda sağlayan araç ve gereçler, el işi ürünleri ve endüstriyel ürünler”¹⁵ şeklinde çoğaltabiliriz. Ama ilk planda nesneleşmiş tinsel varlığın tipik temsilcileri sanat eserleridir. Bu tin asıl varlık alanını onlarda bulur. Bu ifadelerden şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz. Öncelikle sanatsal eylem, ideal dünyadan tinsel bir varlığın reel dünyadan bir objenin içine girerek o objeyi reel dünyadaki bağlamından kopararak ideal düzlemde ona yeniden hayat vermesidir. Çıkaracağımız diğer bir sonuç ise ister sanat ürünleri ister zanaat ürünleri olsun bütün yapma ve yaratma eylemlerinde böyle bir süreç yaşanmaktadır. Zaten, modern döneme kadar sanat ve zanaat arasında ciddi bir ayrışma olmayışını buna dayanak gösterebiliriz. İnsan ürünü olan bir eserin malzemesi reel dünyadaki gündelik bağlamından soyutlandığı ölçüde tinsel varlığın kendini dile getirme yetkinliği artmaktadır. Dolayısıyla yaratma eyleminin sonucunda ortaya çıkan

¹¹ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014, 12.

¹² Ahmet Cevizci, “Önsöz”, *Poetika*, İstanbul: Say Yayınları, 2013, 19.

¹³ Cevizci, “Önsöz”, 12.

¹⁴ Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, 43.

¹⁵ Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, 43.

ürün gündelik bağlamından soyutlandığı oranda bir sanat eserine dönüşebilir. Eleştirmenler, bunun için, yukarıda bahsedilen esin, hüner, özgürlük, hayal gücü, deha gibi unsurların olması gerektiğini vurgulamışlardır. Karakoç'un sanatçının solugu dediği bu solukta ancak bu özellikler varsa soyutlama eylemi tam olarak gerçekleşebilir. Zaten bu unsurların sanat/sanatçı-zanaat/zanaatçı arasında bir ayırım yapmak için kullanıldığını daha önce ifade etmiştik.

Estetik Haz

Tinsel varlığın en yetkin biçimde kendini gösterdiği bir sanat eseri bize ne söyler? Bize neyi işaret eder? Sanat eseri de kendi başına bağımsız başka bir varlık alanı inşa eder mi? Bu bağımsız varlık alanını meydana getiren unsurlar nelerdir? Bu gibi sorular eleştirmenleri uzun yıllar meşgul etmiştir. Aristo'nun sanat anlayışında bir eserden beklenen şeyin, okuyucuda veya dinleyicide arınma etkisi yaratmak olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla Aristo ve takibinde gelen sanat anlayışında bir sanat eserinin tam olarak tarafsız ve bağımsız bir varlık alanı inşa ettiğini söyleyemeyiz. Çünkü okuyucu/dinleyici/izleyicide bir arınma etkisi yaratmak demek eseri başka bir şeyle ilişkilendirmek demektir. Böylece sanat eserinin işaret ettiği şey ahlaki bir çerçeveye ile sınırlandırılmış oluyordu. Shiner'in işaret ettiği modern sanat sisteminden önce mevzu bahis ettiğimiz "varlık alanı" ister sanat eseri ister zanaat eseri olsun zaten toplumsal faydadan hali değildi. Modern sanat sisteminden sonra da eleştirmenlerce bu konu çok fazla tartışılmıştır. Aristo'dan modern döneme kadar sanatın toplumsal fayda işlevi olduğunu iddia eden eleştirmen filozoflar bile tinsel varlığın içinde hayat bulduğu herhangi bir objenin insanda beğeni duygusunu harekete geçirdiği gerçeğini inkâr etmemişlerdir. Modern öncesi dönem için özellikle "beğeni" sözcüğünü kullanmamızın sebebi toplumsal fayda ile birlikte araçsal bir konumda kullanılmasından kaynaklanmaktaydı. Dolayısıyla beğeni "her zaman için iflah olmaz biçimde toplumsal bir kavram olagelmıştır ve en az doğanın veya sanatın güzelliği ya da anlamıyla olduğu kadar yeme içmeyle, giyim kuşamla ve hal ve tavırlarla da alakalıdır."¹⁶ Yani, bir yemekten alınan haz ile bir heykel veya tablo karşısında alınan haz için aynı kelime yani beğeni kullanılmaktaydı. O halde karşı karşıya olduğumuz şey duyularla ilgilidir.

¹⁶ Shiner, *Sanatın İcadı*, 209.

Duyu dediğimizde ilk etapta akla tatma, dokunma, koklama, işitme ve görme gelmektedir. Yalnız bu duyuların hiyerarşik bir sıralamaya tabi tutulduğunu belirtmek gerekir. “Eski Yunanlılardan XIX. yüzyıla gelinceye dek, beğenin birincil anlamı olan tat alma duyusu, dokunma ve koku alma duyularıyla birlikte, görme ve işitme duyularına göre fazlasıyla bedensel ve tensel bulunarak aşağılanmıştır.”¹⁷ Bu hiyerarşik sıralamada görme ve işitme “güzellik” ve “yücelik” gibi değerlerle anılırken tatma, dokunma ve koklama ise “aşağı”, “tensel” veya “süfli” hazlarla ilişkilendiriliyordu. Bu durumda bu iki zıt değerleri bir arada çağrıştıran “beğeni” dışında bir terim kullanılmalıydı. “XVIII. yüzyılda beğeni kuramına katkıda bulunan yazarların çoğu da aynı şekilde güzel sanatlardaki beğeniye bu kelimenin doğal çağrışımları olan sıradan tensel zevklerden ya da faydanın getirdiği tatminden ayırmaya çalışıyordu.”¹⁸ Modern sanat kuramının şekillendiği on sekizinci yüzyılda eleştirmenler ve filozoflar beğeni kuramını geliştirmek adına ortaya çeşitli görüşler atarken Alman Felsefeci Baumgarten yeni bir terim ileri sürer: Estetik. Daha sonra bu isimde bir kitap yayımlayarak estetik felsefesine önemli katkıda bulunmuştur. “Baumgarten duyumun kendi mantığı için bir ad arıyordu ve en sonunda Yunanca’da duyularla ilgili anlamına gelen “aisthesis” ten hareketle buna “estetik” adını verdi.”¹⁹ Estetik kuramının isim babası Baumgarten olduğu halde estetik denilince akla ilk gelen isim Kant ve onu izleyen Alman romantik edebiyatının öncü isimlerinden Schiller olmuştur.²⁰

Yeni icat edilen bu kavram; hem duyularla hem de hayal gücü ve tasavvurla ilişkilendirildiğinden bir sanat eserinin psikolojik ve felsefi yorumların nesnesine dönüşmesinin kapılarını açıyordu. Bunun yanı sıra “estetik teriminin özel bir bilme biçiminin adı olmasının yolunu açıyordu. Yeni icat edilen bir terim olduğu için de kolaylıkla birbirinden farklı anlamlar yüklenebilirdi ve işte başlangıcından bu yana şu iki anlamı da taşıyan bir terim oldu. Sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki “estetik” ile duyguyla akli birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamındaki estetik.”²¹

¹⁷ Shiner, *Sanatın İcadı*, 210.

¹⁸ Shiner, *Sanatın İcadı*, 210.

¹⁹ Shiner, *Sanatın İcadı*, 228.

²⁰ Onur Bilge Kula, *Kant, Schiller, Heidegger; Estetik ve Edebiyat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, 1

²¹ Shiner, *Sanatın İcadı*, 228.

Artık sanat eserinin işaret ettiği bu yeni varlık alanına estetik varlık alanı denilmekteydi. Bu estetik varlık alanını meydana getiren unsurlar nelerdir; Sanatçı mı eser mi yoksa bu estetiği alımlayan bilinç mi? Aristo'dan günümüze vurgu hep değişmiştir. Modern döneme kadar sanat ürünleri doğadan taklit yoluyla aktarılan ürünler olarak algılandığından bu vurgu yukarıda saydığımız üç unsurun dışında bir şey yani doğaya yapılmaktaydı. Romantizm ile beraber deha kavramı estetik değer yaratılmasında merkezi bir rol oynadığından dikkatler yazar üzerinde yoğunlaşır. XX. yüzyılda vurgunun, eserine kendisine, iç dinamiklerine yapıldığını görüyoruz. Daha sonra alımlama estetiğinin geliştiğini görüyoruz. Estetik varlığı alımlayan bilincin yani dinleyici/izleyici/okuyucu olmadan estetik değer ortaya çıkamayacağı görüşünden hareketle en önemli unsurun sanatçı ve eser dışında bir bilinç olduğunu ileri süren kuramlar gelişmiştir.

Ancak İsmail Tunalı *Sanat Ontolojisi* adlı çalışmasında bu üç unsurun bir araya gelerek estetik varlık alanını oluşturduğunu iddia eder. “Sanatçı nasıl olduğu bilinmeyen, esrarlı bir olgu içinde sanat eserini meydana getirir. Buna göre, yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Öte yandan yaratılan şey, yaratıcısından ve onun süjesinden bağımsız bir varlık olarak ortaya çıkar. Bu yaratılan şey sanat eseridir. Sanat eseri apayrı bir dünya apayrı bir düzen gösterir. Yine yaratılmış olan bu eser süje için bilinç sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, estetik objeye, sanat eserine eğilir, onunla arasında belli bir bağ ve ilgi kurar. Süje sanat eseri karşısında bir hoşlanma ve bir haz duygusu duyar. Bu bağ ve ilgi ile o da estetik olaya katılır, ondan pay alır. Bunun yanı sıra, estetik hoşlanma belli bir estetik değerle değerlendirilir. Buradan, estetik varlık alanına katılan yeni bir varlık alanı daha ortaya çıkar. Bu da estetik değer alanıdır.”²² Yalnız süjenin sanat eseri karşısında aldığı haz ve hoşlanma duygusunun belli bir estetik değerle değerlendirildiğini ve her estetik değer kendi içinde bir estetik yargı barındırdığını ifade ederek estetik yargının da estetik varlık alanı içinde zorunlu bir unsur olarak yer edindiğini belirtir.

Estetik yargı dediğimizde iki durumla karşılaşıyoruz. Birincisi sanat eserini bir bütün halinde alımlayan ve ondan estetik haz almak dışında gaye gütmeyen estetik tavır diğeri ise sanat eserinden haz almak niyetinde olmayan ve sanat eserini heterojen bir yapıda ele alıp inceleyen estetikçi tavrıdır. Eleştirinin nesnelliği veya öznelliği

²² Tunalı, *Sanatın Ontolojisi*, 52.

yönündeki tartışmaların büyük oranda bu iki tavrın birbirinden ayrılmamasından kaynaklandığını düşünüyoruz. Dolayısıyla bu iki tavrın birbirinden farklı olduğu gerçeğinin altının çizilmesinde yarar vardır. Bu bakımdan bu iki tavrı yeniden tanımlamak gerekirse; “estetik tavır, bir estetik objeyi estetik olarak kavramaya dayanır. Bu kavrama, estetik objeye kendini verme ve ondan estetik haz duyma tavrıdır. Tabiatıyla böyle bir kavrama içinde, estetik obje bize bütün halinde verilir ve bir bütün olarak ondan biz haz duyarız.”²³ Böyle bir tavır neticesinde alınan haz estetik bir değer ifade etmesi açısından estetik bir yargı niteliğindedir ancak bu haz onu alımlayan her bilinçte farklılık göstereceğinden bu tikel bir yargıdır.

Estetik Tefekkür Alanı ve Eleştiri

Estetikçi tavrı ise “her şeyden önce bir araştırmacının tavrıdır. Estetikçi sanat eserini böyle bir estetik algı içinde kavramaz; o, sanat eserinden haz duymayı düşünmez. Onun amacı sanat eserinden haz duymak değil, tersine sanat eserinin ne olduğunu araştırmaktır. Böyle bir araştırma için estetik objenin bir araştırma objesi yapılması gerekir. Bu bakımdan sanat eserinin bir araştırma konusu yapılması da sanat eserinin bir bilgi objesi olarak ele alınmasını gerektirir. Estetikçinin tavrı buna göre bir bilim adamının tavrıdır. Bunun içindir ki, estetik tavra bir bütün olarak verilen sanat eserini o analiz eder, varlık tabakaları bakımından analiz eder, onu varlık tabakalarına böler.”²⁴ Bu tavırda ise estetikçi haz peşinde değildir. Farklı zaman ve koşullarda farklı süjelerde farklı hazlar meydana getiren estetik varlık alanını yaratan unsurlar üzerinde yoğunlaşır. Çalışmamızda bu varlık alanını estetik tefekkür alanı olarak isimlendirmeyi uygun gördük. Çünkü zevk, duygu, haz vs öznellik bildiren kavramlardır. Eleştiri veya eleştirmen hazzı veya zevki estetik bir tefekkür alanı içinde değerlendirerek onun bilgiye dönüşmesini sağlar. Duygu ile ilgili bir şeyi karşıya aktarmak mümkün değildir. Ancak onun bilgisini aktarma olanağı vardır. Dolayısıyla, estetik varlığı tefekkür parantezine aldığımızda hem estetik varlığı duyulardan soyutlamış hem de bir bilgi olarak karşıya aktarma olanağı elde edilmiş olur. Nitekim “Zevk, bilginin değil, duygunun aracıdır. Çünkü zevk, kişisel bir öge, bilgi ise genel bir konudur. Zevki bilgiye dönüştüren meleke ise tefekkürdür. Zevke ancak tefekkür vasıtasıyla güç ve

²³ Tunali, *Sanatın Ontolojisi*, 63.

²⁴ Tunali, *Sanatın Ontolojisi*, 63.

kararlılık kazandırabilir ve özel şekilden genel ve ortak şekle çıkarabiliriz.”²⁵ Kant da güzellikten alınan hazzın evrensel olarak iletilebilmesi için bir zihin durumuna dayanmasını şart koşar. Zira bilgi paylaşma yeteneği için bir zorunluluktur.²⁶ Bundan dolayı, bu varlık alanını estetik tefekkür alanı olarak isimlendirebiliriz ve bu yönüyle de tümel bir yargıya varmanın yolu açılmış olur. Böylece, tümel ve nesnel bir zeminde eleştiri yapmanın yolu açılacaktır. Yukarıda insanın *theoria*, *praxis* ve *poiesis* olmak üzere üç etkinliğinden bahsedildi. Bu bilgiden hareketle her yaratma/*poiesis* eyleminin arkasında teori ve eylem etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Teori olmadan eylem, eylem olmadan yaratma veya yapma gerçekleşmemektedir. Yaratma etkinliğinin en karakteristik örneği olarak düşünülen sanatın arkasında doğal olarak teori ve eylem etkinliğinin bulunması gerekir. Teori, belli bir eylem biçimi ile sanat eserinde kendini gösterir. Bu eylem biçimine yöntem veya metot diyebiliriz. Böylece sanatçı belli bir teori ve yöntem üzerine sanat eserini meydana getirir. Teori ve yöntem üzerine yaratma eylemini gerçekleştiren sanatçı ortaya estetik değeri olan bir eser ortaya koyar. Estetik varlığın bize verdiği duyuş, tefekkür sürecinden geçtiğinde bilgiye dönüşür. Bu tefekkür alanının yoğunluğu ve sınırlarını belirleyen ise estetik yaratılışın alt zeminini oluşturan teori ve yöntemle doğru orantılıdır. İşte eleştirmenin görevi tam da bu noktada devreye girer. Duyuşun, bilgiye dönüşmesini sağlayan estetik tefekkür alanının nasıl meydana geldiğinin, hangi teori ve yöntemle dayandığının bilgisini ortaya koymaktır.

Estetik, duyuyla ilgili olduğundan eleştiri estetik duyusu başkasına aktarmak gibi beyhude bir çabanın içine girmez. Bu eseri çok beğendim dediğinizde eser hakkında eleştirel bir yargıda bulunmuş olmuyorsunuz. Sadece sizde uyandırdığı estetik yaşantının bilgisini/haberini karşıya aktarmış oluyorsunuz. Estetik yaşantı kişiden kişiye farklılık gösterdiğinden ve asla başkasına aktarılmadığından o eserin estetik değeri hakkında yine bir şey söylemiş sayılmazsınız aslında. Bu eserin bende uyandırdığı estetik yaşantıyı meydana getiren unsurlar şu gibi teori, yöntem vs unsurlar üzerine inşa edilmiştir dediğinizde gerçekten eleştirel bir değerlendirme yapmış oluyorsunuz. Eleştirmen istediği kadar uğraşsın bir eserden alınan estetik hazzı okuyucuya haber vererek okuyucunun o hazzı deneyimlemesini sağlayamaz. Okuyucu haz almak için en nihayetinde o eseri okumak, o heykeli görmek, o besteyi dinlemek zorundadır. Bu durumda, tekrar etmek gerekirse, eleştirmenin vazifesi bir sanat eserinde var olan estetik

²⁵ Ali Şeriati, *Sanat*, Ankara: Fecr Yayınları, 2008, 118.

²⁶ Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik; Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, 142.

hazzı veya duyusu karşıya aktarmak değil, estetik değerin hangi theoria ve praxis üzerine inşa edildiğinin bilgisini vermektir. Eleştirinin nesnel mi öznel mi olması gerektiği yönündeki tartışmaların bu yanlış anlaşılma üzerine ortaya çıktığı söylenebilir. Eleştirinin olabilmesi için “ne” sorusundan ziyade “nasıl” sorusu yöneltilmelidir. Yaratma eylemi sonucunda güzellik ve/veya yücelik duygusunun nasıl bir estetik tefekkür alanı içinde ve nasıl açığa çıktığı sorularıyla ilgilendiğinizde, ancak, eleştirinin sınırları içinde kalmış olursunuz. Yaratma etkinliğine dayalı her eserin nesnel ve evrensel bir estetik tefekkür alanı olabilir, lâkin bu alan içinde kişiden kişiye farklı estetik haz ve duyuş yaşanabilir. Eleştiri bu öznel duyuş üzerinde durmaz, hazzın içinde açığa çıktığı estetik tefekkür alanının nasıl meydana geldiği sorusu ile ilgilenir. Bunu başarabildiği ölçüde nesnelliği ve tümeli yakalayabilir.

Sonuç

Çalışmamızın başında sanatın; bireyin dış gerçeklik ile kurduğu algıyı bozduğunu ve onu yeniden ürettiğini ifade etmiştik. Eleştiri ise sanata ölçütler koyarak onun bir ayağını aklın kurduğu ilişki düzleminde tutmaya çalışır. “Eleştiri, estetik kurallarını ve ölçütleri, evrensel yasa koyucu bir aklın uygulanma alanları olarak kabul eder. Eleştiri, akılcı bir estetiğin kurallar kitabı işlevini görür.”²⁷ Sanatı sınırlamaya, belli kurallar içinde bir kalıba sokmaya çalışır. Soyut olanı bu kurallar ve sınırlar içinde somutlaştırmaya çalışır. Özellikle XIX. yüzyılda romantiklerin öncülüğünde sanat ve edebiyatla ilgili sabit kuralların yıkılmaya başlanmasının, edebiyat ve sanata dair ortaya atılan yeni kuram, teori ve felsefi görüşlerin çok kısa aralıklarla baş döndürücü biçimde hızla değişmesinin nedeni olarak aslında sanatın doğası gösterilebilir. Sanat ve edebiyatın dinamik bir yapıya sahip olduğunu, sürekli kalıp değiştirdiğini ve eleştirinin ördüğü duvarları yıktığını söyleyebiliriz. “Ayrıca güzellik, doğal olarak değişmez yasa ve kurallara bağlı değildir. Edebiyatta ilkeli ve kurallı düşünmenin, bir hükmün ortaya çıkışıyla sonuçlanabileceğini biliyoruz. Romantiklerin XIX. yüzyılda sabit kurallara dayalı klasik edebiyata karşı savaş açmasından bu yana artık hiç kimse edebiyat için donmuş kurallar koyma düşüncesine kapılmamıştır. Çünkü edebiyat eleştirisi için geçerli olan her şey edebiyatın kendisi için geçerli değildir. Bu yüzden her ne kadar eleştiriyle ilgili sabit kurallar koymak için sayısız çaba gösterilmişse de edebiyatı sınırlamaktan uzak durulmuştur.”²⁸ Sanat donuklaşmış bir varlık düzleminde bütün enerjisini kaybeder ve yeni biçim ve objelerde gelişmekte olan dinamik bir var oluş sürecine girer. Eleştiri bu süreci anlamaya, anlamlandırmaya ve tanımlamaya çalışır.

Şeriatî'nin yukarıdaki son ifadelerine belki şöyle bir ekleme yapmak doğru olacaktır. XIX. yüzyılda romantiklerin edebiyat ve sanat yolunda açtıkları çığırda sonra insanlar edebiyat ve sanat için kimi kural, sınır ve tanımlar koymaya devam etmişlerdir. Küçük ve fakat önemli bir fark söz konusudur. Bu kural, sınır ve tanımlar artık mutlaklık iddiasında değillerdi. Dünya, sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasal anlamda büyük değişim ve dönüşümlere sahne olurken insanın dış gerçeklik ve kendisiyle kurduğu ilişki biçimleri de hızla değişmekteydi. Bunun edebiyat ve sanata

²⁷ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları, 2003, 252.

²⁸ Şeriatî, *Sanat*, 113.

yansıması kaçınılmazdı. O yüzden çok kısa periyotlarla yeni sanat ve edebiyat kuramlarının ortaya çıktığını görüyoruz. Mutlaklık kavramının yeni dünya düzeninde gittikçe bulanıklaştığı böyle bir dönemde edebiyat ve sanat için mutlak görüşler, kuramlar, kurallar ileri sürülebileceğini düşünmek imkânsızdı.

Bu bakımdan denilebilir ki eleştiri her zaman sanatın arkasından gider. Sanatı takip ederek onun bıraktığı akisleri belli ölçütler vasıtasıyla kategorilere ve sınırlara sığdırmaya çalışır. Bu yüzden “edebiyat eserlerini niteleme, bir sınıfa dâhil etme, unsurlarını bulma, yorumlama ve değerlendirme (yargılama) adına yapılan bütün incelemeler”²⁹ eleştiri kapsamına girer. Böylece eleştiri, herhangi bir eserin bu sınırlar içinde alımlanmasına yardımcı olan bir aygıt görevi üstlenir. Ancak tam onu yakalayıp somut bir kalıba hapsedtiğini düşünürken sanatın başka yerde başka tür ve formlarda ortaya çıktığına şahitlik eder. Benzer süreç yeniden devreye girer ve bu döngü her seferinde kendini tekrar eder.

²⁹ Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Dergâh Yayınları, 2018, 149.

Kaynaklar

- AYTAÇ, G., *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları, 2003.
- CEVİZCİ, A., “Önsöz”, *Poetika*, İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- JUSDANIS, G., *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- HUYUGÜZEL, Ö.,F., *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Dergâh Yayınları, 2018.
- KARAKOÇ, S., *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014.
- KARAKOÇ, T., “Sanat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 36: 90-93, Ankara: TDV Yayınları, 2009.
- KULA, O.,B., *Kant, Schiller, Heidegger; Estetik ve Edebiyat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- MORAN, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- SHINER, L., *Sanatın İcadı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- ŞERİATİ, A., *Sanat*, Ankara: Fecr Yayınları, 2008.
- TUNALI, İ., *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2014.