

Collingwood'un Sanat Kuramındaki Çelişki Üzerine

On Contradiction in Collingwood's Theory of Art

Araştırma Makalesi – Research Article

Nil AVCI

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü, nil.avci@omu.edu.tr

ORCID Numarası | ORCID Numbers: 0000-0002-5989-5895

Öz

Collingwood *Sanatın İlkeleri* isimli eserinde sanatı hayal gücümüzde temellenen bir deneyim bütünü yaratarak duygularımızı ifade ettiğimiz bir etkinlik olarak tanımlar. Bu tanımla birlikte sanatçının yaratıcı etkinliği, bilişsel bir etkinliğin deneyimi olarak açıklanmış olur. Eserinin ilk bölümünde Collingwood bilişsel etkinlik fikrini öyle şiddetli vurgular ki düşüncesi sanatçının kendi zihninin dışına düşen herhangi bir cisim üretmeden dahi bir sanat eseri yaratabileceği iddiasına varır. Böylece estetik etkinlik için estetik izleyicinin gerekliliği de yadsınmış olur. Collingwood'un bu iddiaları sanat eserinin ontolojik konumuna dair bir çelişki üretir: sanat eseri bütünüyle zihinsel ve hususi bir varlık olabilir; fakat aynı zamanda, sanat bir ifadedir. İfade olduğu müddetçe, zorunlu olarak paylaşılabilir ve iletilebilir; yani, kamusal olarak ulaşılabilir olmalıdır. Aaron Ridley, Gary Kemp gibi yorumcular sanat eserinin cisimselliğini ve nesnel niteliklerini tartışarak çelişkiyi bu tartışma üzerinden çözmeye çalışır. Bunun aksine, bu makalede sanatçı-izleyici ilişkisine odaklanarak ve sanatın öz-farkındalık işlevini öne çıkararak çelişkiyi yeniden değerlendirme imkânı olduğu iddia edilecektir. Gerçek sanatsal etkinlik sanatçının hem kendi toplumsal benliği ve sanat pratiği üzerine giderek bilinçlendiği hem de izleyiciyi kendisiyle yüzleştirdiği bir etkinliktir. Çelişkili olan ifadeler bu öz-farkındalık sürecinin farkı seviyelerine ait ifadeler olarak çözümlenmelidir. Bu çözümlene için makale, Collingwood'un estetik deneyim kavramını detaylıca inceleyecek, onun özneler-arası karakterini ifşa edecek ve estetik izleyicinin konumunun basit bir şahit olmaktan zorunlu işbirlikçi olmaya nasıl dönüştüğünün izini sürecektir.

Anahtar Kelimeler: Estetik İzleyici, Estetik Duygu, İfade, Hayal gücü, Teknik.

Abstract

In *Principles of Art* Collingwood defines art as an activity through which we express our emotions by creating a totality of experience based on the imagination. With this definition, the creation of the artist is explained as an experience of cognitive activity. In the first part of his work, Collingwood emphasizes the idea of cognitive activity so strong that his thinking arrives to the point at which the artist can create an art work without producing an external object. Hence, the necessity of the aesthetic spectator for aesthetic activity is denied. These assertions of Collingwood bring about a contradiction with regard to ontological status of the art work: art work can be totally mental and private, but it also an expression. As far as it is expression, it is necessarily sharable and communicable; thus, publicly accessible. Commentators like Aaron Ridley, Gary Kemp try to solve this contradiction by discussing the material and objective qualities. In contrast with this, in this article it will be argued that the contradiction can be reevaluated by focusing on the relation between artist and spectator and bringing art's role of self-awareness forward. Art proper is an activity through which artist both becomes more and more conscious of his or her social selfhood and artistic practice and helps the spectators to face with her or his self. So, the first parts of the work in which the object and the spectator are held to be unnecessary for artist cognitive activity can be interpreted as the initial steps of artist's process of self-consciousness. In a contradictory way, the last parts of the work in which expression, engagement with the sensual matter and the necessity of the spectator are emphasized can be analyzed as the level that the artist and the

spectator become aware of themselves and of the immanency of the other in becoming an individual. In order to make this analysis, in this paper Collingwood's conception of aesthetic experience will be examined in detail, its intersubjectivity will be manifested and the path through which the spectator as the simple witness turns to be a necessary collaborator will be traced.

Keywords: Aesthetic Spectator, Aesthetic Emotion, Expression, Imagination, Technic.

Giriş

Collingwood *Sanatın İlkeleri*'ne sanat kuramlarına dair bir eleştiri ile başlar. Collingwood'a göre kendi çağı yeni sanat yapma biçimlerinin serpiştiği, sanatçılar tarafından yeni estetik kuramların ve eleştirilerin cesurca ortaya atıldığı bir çağ olmasına rağmen, bu yeniliklerin mahiyetlerinin kavranmasına olanak sağlayacak yeni bir sanat kuramından mahrumdur.¹ Eski sanat kuramları, gelişmelerin kavranmasına engel teşkil etmekte; dahası, zihinsel bulanıklık yaratarak sanat olmayan birçok şeyin sanat olduğu yanılgısı üretmekte ve sonuç olarak da sayısız kötü sanat pratiğine sebep olmaktadır.² Bu yüzden Collingwood, kendi sanat kuramı ile çağının sanat pratiklerini etkilemeyi umduğunu yazar. Bu girişimi kendi sanat görüşüne de uygundur; çünkü Collingwood'a göre sanat kuramı sanatın değişmez özüne dair mutlak belirlenimler sunmaz. Bir sanat kuramı belirli bir tarihte ve yerdeki sanatçıların karşılaştıkları sorunları düşünsel olarak çözme çabasıdır. Bu anlamda da kuramcının amacı çağdaş sanatçıları ve sanat izleyicilerini içinde buldukları durum ile yüzleştirmektir. Collingwood da *Sanatın İlkeleri*'ni 1937 yılında İngiltere'deki sanatçılara ve sanat takipçilerine faydalı olacağı inancıyla kaleme almıştır. Faydalı olacak ve beraberinde hem sanatçılara hem sanat izleyicilerine birtakım yükümlülükler getirecektir.

Kuramın sanat pratiğini etkilemesi ne anlama gelir? Kuram sanatın doğru bir tanımını sunmayı amaçlar. Collingwood'a göre sanatın ne olduğunu bilmek bir etkinliğin gerçek sanat olup olmadığını tanıyabilmek demektir. Sanatın tanımının doğruluğunu araştırmak, eğer bu tanım sayesinde karşılaştığımızın sanat olduğunu fark edemeyecek olsaydık, bütünüyle anlamsız bir uğraş olurdu. Bu yüzden sanatın doğru tanımına sahip olmak, terimin örneklerini ayırt edebilme pratiğinde başarılı olmamızla eş değerdir.³ Bu da kuramın sanat pratiğini doğrudan etkilediğini ima eder. Fakat Collingwood pratik etki ile çok daha kuşatıcı bir şey ima ediyor gibi durmaktadır çünkü tanımlamaya dair açıklamasını burada bitirmez. Tanıma sahip olmak yalnızca o tek şeyi gördüğümüzde tanımayı değil fakat onu tanımlarken/ayırt ederken atıfta bulunduğumuz diğer şeylere dair açık bir kavrayışa sahip olmayı da gerektirir. Collingwood belirli bir evle ilgili açık kavrayışınızın o ev karşınıza çıktığında onu tanımanızı sağlayacağını yazar; ama "bir şeyi tanımlamak, evin nerede olduğunu açıklamak veya haritada konumunu göstermek gibidir; onun diğer şeylerle olan ilişkilerini de bilmelisiniz ve bu diğer şeylere dair fikirleriniz belirsizse, tanımınız da değersiz olacaktır."⁴ Kısaca, sanatı tanımlamak onu hem bilim ya da felsefe gibi entelektüel etkinlikler haritasında hem de kültürel ve toplumsal tüketim ve üretim haritasında konumlandırabilmek anlamına gelir. Bu ise, diğer üretim ve tüketim biçimlerinin de örneğin zanaatın ve eğlence endüstrisinin, açık bir kavrayışına sahip olmayı, farklılıklarını gösterebilmeyi, onları sanat kisvesinden soyarak onlara asıl görevlerini iade etmeyi ima eder. Dolayısıyla sanatı tanımlamak sadece sanat üretimini ve deneyimini değil fakat sanat olmayanları da kapsayacak şekilde üretim ve tüketim pratiğinin bütününe kuşatıcı bir şekilde etkilemek demektir.

Sanat olanı ve olmayanı belirleyen sanat tanımını bize Collingwood'un eski olarak nitelediği sanat kuramları sunmaktadır. Eski kuramların sebep olduğu en büyük problem sanat terimini farklı (yanlış)

¹ Collingwood 1983, V.

² Collingwood 1983, VI.

³ Collingwood 1983, I.

⁴ Collingwood 2021, 17. Aksi belirtilmediği durumda, Collingwood'un metninden Türkçe dilinde yapılan birebir alıntılar Türkçe çevirisinden yapılmıştır.

anamlarda kullanarak “gerçek sanat”ı (*art proper*) yakalayamamaları ve farklı türlerde “sözde sanat” (*pseudo-art*) üretimini teşvik etmiş olmalarıdır.⁵ Sözde ya da sahte sanatlar hatalı bir şekilde sanat adı verilen pratiklerdir. Collingwood gerçek ve sahte sanat ayrımını yaptıktan sonra üç tür sahte sanat anlayışı olduğunu iddia eder ve bu yanıltıcı anlayışların üç farklı anlam türünde köklendiğini açıklar. Herhangi bir terimin gerçek anlamının kavranmasını engelleyen diğer anlam türleri şunlardır: kullanımdan kalkmış (*obsolete*) anlam, benzeşen (*analogical*) anlam ve olumlu olumsuz duyguların yüklenmesiyle ortaya çıkan itibari (*courtesy*) anlam.⁶ Birinci anlam, geçmiş olan terimlerle ilgilidir ve terimin eskiden ifade ettiği, şimdi ise gizlenmiş olan anlam demektir.⁷ İkinci anlam türü olan benzeşen anlamlara döndüğümüzde, onlar, başkalarının deneyimlerini kendi deneyimlerimiz için kullandığımız dili kullanarak anlamaya ve tartışmaya çalıştığımızda ortaya çıkar. Son olarak ise, yaşayan bir dilde bazı terimler yalnızca betimleyici işlevinde değil; fakat onay ya da onaylamamama duygusuna bürünmüş olarak da kullanılır. Bu terimler itibar yüklemeye ya da itibarsızlaştırma işlevlerine sahiptir. İşte sanat teriminin, kullanımdan çoktan kalkmış eski anlamında kullanılması, onun *zanaat* olarak anlaşılmasına sebep olurken benzeşen anlamı ile kullanılması tarihte başka amaçlarla kullanılmış nesnelerin (*büyük ve dini amaçlar*) hatalı bir şekilde sanat olarak adlandırılmasına sebep olur. Belirli bir saygınlık ya da itibarsızlaştırma yükleyen anlamında ise sanat olarak talep edilen şeyin eğlence ve oyalanma için talep edildiği, bu yüzden de sanatın *eğlence* anlamını edindiği söylenebilir. Böylece Collingwood, sanat teriminin eski, benzeşen ve itibari anlamları içinde tanımlanarak zanaatın, büyükün ve eğlencenin yanlış bir şekilde sanat olarak tanındığı çıkarımını yapar.

Teknik-olmayan Sanat ve Estetik İzleyici

Collingwood'un ilk ele aldığı eski sanat kuramı teknik kuramdır. Kuramcının zanaat fikrine sadık kalmaya çalışarak sanat kavramını eğip bükmesi sonucunda sanatın teknik kuramına ulaşırız.⁸ Sanat zanaata uydurulmaya çalışıldığında amaç ve araç ikiliği içinde açıklanmaya çalışılmıştır. Teknik kuram sanatın amacını *duygu uyandırmak* olarak tanımlar. Eserin üretilmesi ya da imal edilmesi bu amaca hizmet eden bir araçtır. Sanatçının bir malzeme seçtiği ve yetenek ve bilgisi ile onu başka bir şeye dönüştürdüğü savunulur. Bu ise önceden kavranmış olan bir biçimi; tasarım ya da planı, gerekli kılar. Collingwood eserinin birinci bölümünde sanatın teknik kuramına ciddi bir eleştiri yöneltir ve bu bölümde sanat ile ilgili öne sürdüğü düşünceler bu eleştiri bağlamında yorumlanmalıdır. Yine de teknik kuram sanatta *gerçekten* bulunan üç temel unsuru yakalamayı başarır. Gerçek sanatta araç-amaç ayrımına benzer bir ayrım vardır, sanat gerçekten duygu unsuru içerir ve sanat gerçekten bir tür yapma etkinliğidir.⁹ Fakat teknik kuram duygu unsurunu *uyandırma* ile ve üretimi de *beceri* ile birleştirerek onları çarpıtır. Sanat duyguyu uyandırmıyorsa, onun duygu ile nasıl bir işi olabilir? Sanat teknik bir imal değilse ne tür bir yapma etkinliğidir?

Sanat, duygunun uyandırılışı değil fakat ifadesidir (*expression*). Sanatçının duyguyu ifade etmesi onu izleyicide ruhsal bir tepki olarak uyandırmasından farklı bir edime işaret eder. Collingwood duygunun sanatçı tarafından ifade edildiğinin sanat dünyasında sıkça dile getirildiğini belirttikten sonra eserinin ilk bölümünde “Gerçek Sanat: İfade Olarak” başlığı altında uyandırma-ifade etme ayrımının detaylı bir incelemesine girişir. Bu bölümde dikkat etmemiz gereken nokta Collingwood'un bölüme başlarken yaptığı uyarıdır. Collingwood ifade teriminin henüz kendi kuramına uyacak bir anlama sahip olup olmadığını bilmediğimizi, sadece bu terimin sanat çevrelerinde nasıl kullanıldığını ve terimle ne anlatılmak istendiğini tartışacağını duyurur; felsefi bir kuramsallaştırmaya henüz girişmemektedir.¹⁰ Kendisi böyle adlandırmış olmasa da Collingwood'un sanatın *ifade kuramını* tartışmaya açtığını söyleyebiliriz. Çözümlemeye

⁵ Collingwood 1983, 3, 33.

⁶ Collingwood 1983, 7.

⁷ Collingwood 1983, 7.

⁸ Collingwood 1983, 107-108.

⁹ Collingwood 1983, 109.

¹⁰ Collingwood 1983, 109-111.

koyulduğu görüşü teknik kurama koşut olarak ifade kuramı olarak adlandırmak Collingwood'un kendi kuramının farklılığını ve benzerliğini ortaya koymak için de olanak sağlayacaktır.

Duygunun ifade edilmesi, fenomenal boyutuyla deneyimlenen (hissedilen), buna rağmen doğasına dair karanlıkta kalınan duygunun ifade (dil) ile aydınlığa çıkarılmasıdır.¹¹ İfade, duyguyu dönüştürerek *bilincin nesnesi* kılar ve onun hissedilişine dair de bir değişime sebep olur: Duygu artık ne olduğu bilinen bir duygudur ve karanlıktayken yarattığı tedirginlik ve bastırılmışlık yerini rahatlığa bırakmıştır.¹² Collingwood'un çözümlemesi estetik deneyimin epistemolojik konumunu tespit etme açısından mühimdir: bir duyguyu idrak etmek onun kavramına sahip olmayı gerektirmez. Duygular, ifade edilip bilincin (idrakin) nesnelere haline getirildiklerinde bir kavrama dönüşmezler ve hala bir tür his olarak belirmektedirler. Burada ima ettiği bu düşünceyi Collingwood, ilerideki bölümlerde göreceğimiz gibi, kendi ifade anlayışını sunmaya başladığında, *psşik duyguları* ve *bilinç duygularını* ayırarak detaylandıracaktır. İfade etkinliği psşik duygunun bir bilinç duygusuna dönüşme süreci olarak çözümlenecektir. Şimdi açık olan şey ise, ifade kuramına göre, ne tür duygu olursa olsun (sevinç de olabilir) ifade edilmemiş ya da bilince getirilmemiş duygunun, tanımlanmamış olanın tedirginliğini hissettirdiği, sıkıntı ve bastırılma hissi verdiği; ifade edildiğinde ise rahatlama ve hafifleme hissinin ortaya çıktığıdır. Bu anlamda ifade *katarsis*'e benzerlik gösteren bir tür "topraklanmaya" olanak verir.¹³ Fark şuradadır ki *katarsis*'te duygu yaşanıp tüketilir ve geride bırakılırken ifade bizi duygusuz bırakmaz; ifade ettiğimiz duyguya onun ne olduğunu bilerek sahip çıkarız. İfade sırasında hissedilen rahatlama, duyguyu kendine mal etme ve sahip çıkma gerçekleştiğinde ortaya çıkan rahatlama değildir. Collingwood ifadeyle ortaya çıkan rahatlama, ahlaki ya da düşünsel bir sorunu çözdüğümüzde hissettiğimiz rahatlama benzer fakat yine de onun özel bir "estetik duygu" olarak adlandırılabilirliğini söyler.¹⁴ Bu anlamda estetik duygu ifadede başarılı olmanın hissidir. Bununla birlikte estetik duygunun genelliğinden bahsetmek mümkün değildir. Estetik duygu sadece o ifadeye özel bir duygudur.¹⁵

Collingwood ifadenin bir betimleme olmadığını altını kalınca çizer. Betimleme bir tür genellemedir; duyguyu belirli türden bir şey olarak sınıflar. İfade ise genellemenin bütünüyle zıt yönünde ilerleyerek, duyguyu özelleştirir. Bir duyguyu ifade ederek onun bilincinde olmak, onun tamamen bu özel duygu olarak, şu anda bu durumda bu hususi nedenlerle hissettiğim ne geçmişte hissetmiş olduğum ne de gelecekte hissedeceğim biricik bir duygu olarak bilincinde olmam demektir. Bu yüzden, örneğin, bir şair öfke duygusunu ifade ederken onu bir türün örneği olarak sunmaktansa o öfkeye ait olan ve onu biricik yapan tüm hususi özellikleri ayırt etmeye çabalar. Nasıl ki sanatçı bir türü örneklemiyor ise, izleyici de karşılaştığını kavram altına alarak tanımaya çalışmaz. İfade edimi, olabildiğince, birey kılma edimidir. İşte tam da bu yüzden, gerçek sanatın tekniği yoktur çünkü bir zanaatın amaç olarak tasarladığı şey daima o şeyin ait olduğu türün genel özellikleri altında tasarlanır. Örneğin, Grek filozofları tarafından bir zanaat olarak görülen marangozun işi türe ait özellikler taşıyan bir masa üretmekten tıbbın tekniğine sahip tabip

¹¹Collingwood, *Sanatın İlkeleri*'nde dili tartışmak için uzunca bir bölüm ayırır. Özgün ya da ilkel halinde dil, Collingwood'a göre gerçek dil, hayal gücünün duyguyu ifade ediş etkinliğidir. İlkelliği içinde dil, bilincinde olduğumuz, kontrol edebildiğimiz bedensel ve psşik değişimlerin tümünü kapsar. Zihnin amaçlarına uyarlanmış dil ise, yani hissi değil de düşünceyi ifade eden dil ise, mutabakat ile ulaşılan ve belirli bir amaç için kullanılan entelektüelleşmiş dil olan sembolizmdir. Collingwood ifade işlevinin dilin sembolik yani düşünce işlevine ikincil olduğunu ve sanatın ifadesinin sembolik dilin başka bir biçimi olduğunu savunan Locke ve Hobbes gibi filozoflara karşı çıkar. Hayal gücünün ifadesi, ki bu sanattır, kavramların sembolizminin (kavramsal düşünmenin, konuşmanın ve bilimsel söylemin) temelidir. Bu anlamda sanat entelektüel ifade olarak dil ya da matematikten sonra gelmez; tam tersine, onların koşuludur. Collingwood 1983, 225-273; 226, 242, 253.

¹²Collingwood 1983, 109-110.

¹³Collingwood 1983, 110.

¹⁴Collingwood 1983, 117. Collingwood'a göre sahici bir estetik deneyimde daima güçlü bir acı da içerilir, çünkü karanlık duyguların bilince çıkarılması acı verir; bu yüzden, kendimizi ışığa çıkarmayı ve estetik deneyimi reddetmeye eğilimliyizdir. Collingwood 1983, 314.

¹⁵Collingwood'un estetik duygudan hem onu diğer tüm psşik ve bilinç duygularından ayırarak genel bir türmüş gibi bahsetmesi hem de estetik duygunun biricik olduğunu söylemesi birbirleriyle çelişiyor gibi durmaktadır. Douglas R. Anderson ve Carl R. Hausman bu çelişkiyi kurtulmak için rahatlama duygusunun her seferinde tek ve özel bir ifadeye atıfta bulunduğunu düşünmek gerektiğini yazar. Örneğin Picasso'nun *Guernica*'sı "bu biricik Guernica duygusu"nu ifade ederken Cezanne'in *Kart Oyuncuları* eseri karşısında "Kart Oyuncuları duygu"sunu yaşarız. Anderson ve Hausman 1992, 302.

de hastadaki hastalığın türünü bilmeye ve genel iyileşme koşullarını yaratmaya çalışır. Benzer şekilde, sanatın duygu uyandırma aracı olduğunu düşünen kuramcılar da uyandırılacak duygunun belirli bir türde olduğunu ve araçların değişebileceğini kabul etmiş olurlar; fakat Collingwood için bu düşünce ifade edilen duygunun biricikliği ile örtüşmez.¹⁶

Sanatta amaç-araç ilişkisini tartışırken Collingwood, okuyucuyu sanatın özgün amacından başka ikincil amaçlar için; yani fayda için kullanılabileceği konusunda uarmaktan geri durmaz. Kasıtlı olarak karşıdakinde belirli zihinsel durumlar uyandırma niyeti, bu ikincil amacı tarif eder ve sanat bu amaca hizmet ettiğinde kolayca bir araca, örneğin bir propaganda ya da reklama dönüşür. Reklam ya da propaganda sanatın araca dönüştüğü altı biçimden biridir. Sanat hazzın kendisine hizmet ettiğinde eğlenceye, pratik değeri için üretildiğinde büyüye, entelektüel yetilerin çalışması için kullanıldığında bir tür bilmeceye, bilgi vermeye hizmet ettiğinde öğretime, bir şeyin yararlı olup olmadığı konusunda etkilemek için kullanıldığında reklama ve bir şeyin ya da etkinliğin doğru olduğu konusunda yönlendirmek için kullanıldığında yüreklendirmeye dönüşür.¹⁷ Bu sözde sanatlar bağlamında, Collingwood'un modern dünyanın ve haliyle kendi çağının sanatçılarının düştüğü trajik durumu betimlemesi çarpıcıdır. Kimi sanatçılar, sanatın ne olması gerektiğini bilir ve kendini onu gerçekleştirme çağrısına adar. Fakat toplumun da amaçlarından biri olan bu amaca hizmet yolunda toplumdan destek beklediğinde hayal kırıklığına uğrar. Modern toplum sanatçıdan yaşamını kazanabilmek için bir gazeteci ya da reklamcıya dönüşmesini talep etmektedir. Collingwood'un kimi modern sanatçıların, koşullar gereği sadık kalamasalar da gerçek sanatın amacının farkında olduklarını söylemesi Collingwood'un kültür eleştirisi ile birlikte toplumsal krizin üstesinden gelme, yozlaşmadan kurtuluş ve iyileşme fikrine de işaret etmektedir. Böylece daha eserin henüz başında Collingwood, "gerçek sanatçı"ya yüklenen toplumsal görevin ve toplumun gerçek sanatı talep edebilecek bilinç seviyesine ulaşması gerektiğinin bahsini açmış olur. Ancak, ifade kuramını tartıştığı sırada, henüz gerçek sanatçıya dönüşmemiş, yine de etkinliğinin bir tür ifade etkinliği olduğunun farkında olan sanatçıların durumu üzerine fikir belirtmektedir. İfade olarak gerçek sanat yukarıda sayılan farklı çıkar ağlarından kurtulduğunda neye hizmet etmektedir?

Özü ifade olan sanatın tek bir özgün amacı vardır: nasıl hissettiğimizi, ne hissettiğimizi keşfetmememizi ve duygumuza sahip çıkarak sorumluluk almamızı sağlamak. Sanatçının duygularını keşfetmesi aslında çifte bir keşiftir. Hem duygularını keşfeder hem de kendini duygulanabilen, aynı zamanda duygularını anlaşılır kılan ve onları kontrol edebilen etkin bir benlik olarak tanır. Collingwood yaşamın, salt duygusal izlenimler ve duygusal tepkilerle dolu olan psişik deneyim düzeyini aşarak geliştiğini söyler. İşte salt duyarlı organizma olmanın ötesine geçmeyi sağlayan, geliştiren, kendimizi ne olarak buluyorsak o halden başka türlü olarak, ne olmalıysak o olmamıza sebep olan hareket ilkesi *kendini tanıma ilkesidir*.¹⁸ Collingwood saf hissedişlerden öz-bilince yükselmeyi sağlayan kendini tanıma etkinliğinin tüketilebilir bir etkinlik olduğunu düşünmez.¹⁹ İfadeden beklentimiz onun, ilerleyen bölümlerde daha detaylıca çözümleyeceğimiz bu kendini tanıma sürecinin parçası olmasıdır. Böylece sanatın ifade kuramında, ifadenin amacı öz-bilinç (kendini tanıma) sürecine yedirildiğinde, sanatın asla uyaran-tepki üzerinden çözümlenemeyeceği de netlik kazanır. Eğer öyle olsaydı, ifade edenin hangi uyaranın karşısındakinde hangi tepkiyi uyandıracağını bilmesi gerekirdi; başka bir deyişle, hem kendisini hem dinleyicisini çoktan tanıması, kavraması gerekirdi. Oysaki sanatçı, duygusunu onu ifade etmeden önce biliyor değildir. Karşısındakine dair de yalnızca onu kendi duygusunun keşfinin bir şahidi, bir kulak misafiri olarak bilmenin ötesinde malumatı yoktur. Böylece Collingwood ne uyaran-tepki ikilisinin ne de amaç-araç ikilisinin; kısaca, bu ikilikleri içeren teknik kavramının, sanatı çözümlmek için yetmeyeceğini savunmuş olur.

Collingwood'un sanatın teknik ve ifade kuramlarını karşılaştırmasında sanatçı ve izleyici arasında kurulan farklı ilişki türlerine rastlarız. Teknik kuram sanatçıyı belirli amaçlar doğrultusunda nesnelere üreten bir tür

¹⁶ Collingwood 1983, 114.

¹⁷ Donagan 1962, 101-102.

¹⁸ Collingwood 1983, 248.

¹⁹ Collingwood 1983, 317.

zanaatkar olarak tanımlamaktadır. Zanaat becerinin yetkinleşmiş biçimidir. Dolayısıyla, teknik kurama göre, sanatçıya dair iki farklı görüş benimsenebilir. Ya sanatçı donatılmış olarak doğar ve becerisi deha sebebiyledir ya da sonradan kazanılmıştır. Her iki durumda da sanatçının sıradan insandan (izleyiciden) üstünlüğü ilan edilir. Bunun tersine, gerçek sanatta sanatçı ve izleyici arasında böylesi bir hiyerarşik ilişki yoktur. Collingwood dikkat çekmeye çalıştığı eşitliği biraz daha detaylandırarak estetik deneyimin aslında izleyicinin kendisini de bir sanatçıya dönüştürdüğünü yazar.²⁰ İki kere ikinin dört ettiği ifadesini duyduğumuzda eğer iki ile ikiyi kendi zihnimizde toplamaya muktedirsek, daha önce bunu hiç yapmamış bile olsak, duyduğumuz ifadeyi anlayabiliriz. Aynı şekilde bir duygu ifade edildiğinde, eğer o duyguyu deneyimlemeye muktedir isek o duyguyu anlayabiliriz. Bir şiiri okurken sanatçının ifade ettiği duygunun idraki aslında okuyucunun kendi duygularının idrakidir. Böylece idrak aynı zamanda okuyucunun kendi duygularını şairin cümlelerinde ifade etmesi anlamına gelir; sanatçı ve izleyici ifade etkinliğine ortakır. Sonuç olarak, ifade etme gücü ve duyguya muktedirlik bakımından sanatçı ve estetik izleyici eşittir. Collingwood sanatçıya tek bir ayırım yüklükler; sanatçı herkesin hissedip ifade edebileceğini ifade etmekte öncü olabilmesiyle hepimizden ayrılır.²¹

Bu aşamada, teknik-olmayan genel ifade kuramı tartışılırken, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin betimlenmesinde bir çelişki ortaya çıktığını fark ederiz. Collingwood izleyiciyi önce sanatçının etkinliğinin basit edilgin bir şahidi olarak tarif etmiştir. İzleyicinin estetik etkinlik için ikincil bir rolü vardır; çünkü ifade süreci öncelikli olarak sanatçının kendi duygusunu kendi için açık kılma sürecidir. Teknik kuramın savunduğu gibi, sanatçının amacı izleyicide bir duygu uyandırmak olsaydı, kendi duyguları ile ilgilenmesi; hatta, herhangi bir şey hissetmesi bile gerekmezdi. Bu durumda sanatçının öz-farkındalığı ifadenin ilksel amacıdır. Hatta izleyicinin, estetik etkinlik için gereksiz, önemsiz ya da fark yaratmayan konumuna vurgu öyle bir hal alır ki Collingwood izleyici oradan geçen bir kulak misafiri, bir “yan ürün” ya da “aksesuar” olarak betimler.²² Fakat sonra, yukarıda gördüğümüz gibi, izleyiciden neredeyse sanatçıyla eş, ifade ve anlama etkinliğinin etkin ortağı olarak bahsetmiştir. Özellikle *Sanatın İlkeleri*'nin son bölümü izleyicinin etkin rolünün altının kalınca çizildiği bölümdür. Collingwood, sanatçının toplumsal rolünü tartıştığı bahsi geçen bölümde, izleyici zorunlu bir estetik ortak ve ifade etkinliğinin; yani, kendini tanıma etkinliğinin vazgeçilmez işbirlikçisi konumuna yükseltir. Hatta sanatçı izleyicinin “sözcüsü” olmalı, onun kendini anlaması amacına sahip olmalıdır.²³ Collingwood'un düşüncelerindeki bu açık çelişki nasıl çözülebilir?

Çelişkinin çözümü, onun görünürde bir çelişki olduğunu saptamakta yatar. Çelişir gibi görünen iki sanatçı-izleyici ilişkisi, aslında temel ilişkinin öz-bilinç aşamalarına göre aldığı farklı biçimlerdir. İzleyicinin ikincil konumuna işaret Collingwood'un genel ifade kuramını teknik kuramdan ayırdığı kısımdadır. Estetik yaratımın duygu uyandırmak için teknik bir imalat olmadığını fark edebilmemiz için izleyiciyi yalnızca bir şahit olarak düşünmemiz, ona dair başka bir şey bilmediğimizi fark etmemiz yeterlidir. Fakat sanatın ne olmadığını değil de ne olduğunu kavramaya başladığımızda, estetik yaratımda izleyicinin de aktif rolünü vurgulamak gerekecektir. Bunun için ise, ifadenin teknikle karşıtlığı dışında, tam olarak ne olduğunu kavramamız gerekir. Benzer şekilde, sanatçının bakış açısından düşünecek olursak, kendi etkinliğinin teknik bir imalat olmadığını fark eden sanatçı için, izleyici, manipüle edebileceği, eğlendireceği tanıdık birisi olmaktan çıkacaktır. Estetik etkinliğin, ifade olduğu ve asli amacının sanatçının kendini tanıması olduğu anlaşıldığında izleyiciyi ancak bunun şahidi olarak düşünebilir. Fakat sanatçı kendi estetik etkinliğini daha iyi tanımaya başladıkça öz-bilincin zorunlu olarak öznelarasılık içerdiğini, açık kılmaya çalıştığı kendiliğin bağımsız ve monadik bir varlık olmadığını, ortaya çıkardığı duyguların kişisel değil ortak duygular olduğunu fark edecektir. Elbette bu karşılıklı olarak izleyicinin de belirli bir öz-bilinç aşamasında olmasını gerektirir. Böylece sanatçı, izleyicinin gerçek sanata etkin iştirakini yeniden tesis etme görevini üstlenir. Bu görev sayesinde, modern sanatçı izleyicisini gerçek sanatı talep eden estetik izleyiciler haline getirebilir. Ne var ki, Collingwood'un *Sanatın İlkeleri*'nde çözümlenmelerine devam ettikçe, son

²⁰ Collingwood 1983, 118.

²¹ Collingwood 1983, 119.

²² Collingwood 1983, 134, 312.

²³ Collingwood 1983, 317.

bölüme gelmeden, sanatçı ve izleyici arasındaki bağı tamamen kopardığını görürüz. İzleyici şahitlik konumundan bile menedilir çünkü Collingwood estetik etkinlik için şahit olunacak algısal varlığın gerekli olmadığını savunur. Sanatın eserini, tekniğin malulünden ayırmak için Collingwood *gerçek* sanat eserinin sanatçının bilişsel etkinliği/deneyiminde, “kafasının içinde” varlık bulduğunu yazar.²⁴ Sanat eseri olarak adlandırılan algı nesnesi; örneğin heykel ya da tablo, bilişsel etkinlik olan gerçek sanat eseri için arızidir. Sanat eseri kamusal varlığını yitirdiğinde sanatçı ve izleyicinin iletişimi imkânsız hale gelir. Sanat eseri kamusal varlığını nasıl yitirir?

Collingwood *Sanatın İlkeleri*'nde birinci kitabın son bölümünü “Teknik üretim olmayan fakat hala iradi ve bilinçli olan bir yapma biçimi var mı?” sorusuna ayırır. Sanat eseri teknik üretimin dışında kaldığında; kısaca, sanatçının teknik becerisinin üretimin kaynağı olmadığı kavrandığında, estetik kuramcıları üretimi bilinç ve irade dışı kaynaklara/güçlere atfetmeye meylederler. Üretimin kaynağı ya sanatçının dışında aranır ki bu durumda ilham denen onu kontrol altına alan bir gücün yaratıcılığa kaynaklık ettiği düşünülür. Ya da sanatçının kendisinde aranır ki bu durumda, fizyolog-psikologların savunduğu gibi, üretimin kaynağı ya bedeninin fizyolojik hareketliliğidir ya da zihnin bilinçdışına düşen güçleridir.²⁵ Her iki durumda da sanatsal üretimin bilinç ve irade dışı olduğunda mutabık kalınır. Oysa Collingwood'a göre teknik üretimin bilinçli ve iradi üretimin alanını tüketici bir şekilde kapsadığını düşünmek yanlıştır. Dolayısıyla teknik olmayan sanatın zorunlu olarak bilinçdışı alana yerleştirilmesi de hatadır. Collingwood teknik üretim olmayan fakat hala bilinçli ve sorumluluk alarak ortaya çıkarma etkinliklerine aşına olduğumuzu ve onları “yaratma” olarak adlandırdığımızı yazar.²⁶ Yaratma etkinliği sonlu varlıklar için ön şartı olan bir etkinliktir. Nasıl ki üremek için, yani çocuklar “yaratmak” için ön şart organik ve inorganik bir dünyanın varlığı ise sanat eserinin yaratımı için de ifade edilmemiş duygular ve duyguları ifade etmenin yolları ya da kaynakları, ön şarttır. Ve yine nasıl ki maddelerden oluşan dünya bir ön şart olduğu halde ebeveynlerin çocuklarını bu maddelerden imal ettiği söylenemezse aynı şekilde sanatçının da sanat eserini bir maddeden imal ettiği söylenemez.²⁷

Collingwood yaratımla ilgili başka bir ayrıma daha giderek yaratılan şeylerin ontolojik durumunu tartışmaya açar. Burada yaratılanlar arasında hayali şeyler (*imaginary things*) olduğunu öğreniriz:

Bir sanat eserinin gerçek dediğimiz bir şey olması gerekmez. Hayali dediğimiz bir şey de olabilir. Gerçek dünyada yerini alan bir şey olarak yaratılana kadar bir sıkıntı, rahatsızlık, bir donanma ya da benzeri bir şey yaratılmaz. Ancak bir sanat eseri, tek yeri sanatçının zihninde olan bir şey olarak yaratıldığında tamamen yaratılmış olabilir.²⁸

Collingwood önce hayali terimini uydurma ya da fantezi anlamından kurtarır. Farklı olmasını arzu ettiğimiz fakat pratik olarak gerçekliğini değiştiremediğimiz bir durum karşısında, o durumun farklı olduğunu hayal ederek arzumuzu tatmin ederiz. Bu durum hayal gücünün uydurmasıdır. Örneğin rüyalar ya da gündüzleri kapılıp gittiğimiz hayaller uydurmalara örnektir. Burada hayal gücü tatmin olmamış bir arzu güdümüyle çalışır ve hayal edilen şeyin gerçek olmasını ister. Oysa sanat eserinin üretiminde etkin olan hayal gücü hem neyin gerçek olduğuna ya da neyin gerçek olmadığına karşı kayıtsızdır hem de arzu ve kaçınma ile hiçbir bağı yoktur.²⁹ Dolayısıyla yaratılmakta olan sanat eserinin hayali oluşu, onun uydurma bir şey olduğu anlamına gelmez. Collingwood hayali olanı uydurulmuş olandan ayırmakla psikanalist estetik kurama da karşı çıkmış olur.³⁰ Sanatsal yaratımları doyurulmamış arzuların doyurulduğu fanteziler olarak açıklayan

²⁴ Collingwood 1983, 38, 131-135, 139.

²⁵ Collingwood 1983, 126.

²⁶ Collingwood 1983, 128-9.

²⁷ Collingwood 1983, 130.

²⁸ Collingwood 2021, 136.

²⁹ Collingwood 1983, 136-138.

³⁰ Peter Lewis “Collinwood on Art and Fantasy” isimli makalesinde Collingwood'un geleneksel estetik tarafsızlık ve ifade kavramlarını kendine göre yorumladığını yazar. Yorumu kavradığımızda fanteziyi terk etme talebinin Collingwood'un estetik kuramının merkezinde olduğunu görebileceğimizi iddia eder. Ona göre Collingwood estetik yaratımdaki tarafsızlığı hayal gücünün

ve onları rüyalarla bir tutan psikanalist açıklama, sanat ve eğlence arasındaki ayrımın kaybolmasına ve “organize edilmiş ve ticarileştirilmiş gündüz düşlerinin” sanat olarak sunulmasına sebep olur.³¹

Collingwood estetik yaratımın teknik imalden farkını öne çıkarmak için, bir mühendisi düşünmemizi ister. Mühendis inşa edeceği köprüyü zihninde planlar. Bu planı gerçekleştirdiğinde, zihninde hayali var oluşa sahip köprü gerçek dünyada inşa edilmiş gerçek bir köprüde “cisimleşmiştir.”³² Köprünün gerçek varlığını bu cisimleşme-cisimleşmeme ya da somut-soyut ayrımı üzerinden düşünürüz. Bir hammaddeye bir form dayatarak o maddenin gerçek bir köprüye dönüşmesi sağlanır. Mühendis köprüyü yapmazdan evvel, sadece planladığında, köprüyü yaptığını söylese aptalca buluruz. Henüz köprü yoktur. Fakat sanat eserinin varlığından bahsederken onun imal edildiğine atıf yapmayız. İmal edilen köprü ve hayali köprü planı arasındaki ayrım teknik üretim için geçerlidir ve bir yaratım olarak sanat eseri için geçerli değildir çünkü sanat eserinin hayali varlığı onun gerçek varlığıdır. Başka bir deyişle, Collingwood’a göre bir sanat eserinin gerçek varlığı onun zihinsel olarak yaratılıyor olmakta, ortaya çıkmakta olmasıdır. Sanat eseri sanatçının zihninde, hayal gücünün etkinliğinde devam eden bir şey, yani hayali bir şey olarak vardır ve zihin dışında başka bir yerde de yoktur. Collingwood bir müzisyenin bir ezgiyi yaratırken onu sessizce mırıldanabileceğini, bir enstrümanda çalabileceğini, sesli söyleyebileceğini ya da müzikal notasyon ile kâğıda geçirebileceğini söyler, fakat bunlar eserin bizzat kendisi olarak, onun cisimlenişi olarak düşünülemezler.³³ Bunlar sadece başkalarının, ya da sanatçının unutulması durumunda onun da ezgiyi kendi zihinlerinde (hayal gücü ile) yeniden kurabilmeleri (*reconstuct*) için sunulmuş olanaklardır. Bu anlamda, basit bir kayıt olarak tarif edilen duyuşal döküm, estetik izleyicinin önceki bölümde tartıştığımız konuyla eş değer olarak, eserin varlığına yalnızca bir “aksesuar” olabilir.³⁴ Kısaca Collingwood birçok estetik kuramcı tarafından kabul edilen sanat eserinin fiili olarak duyular toplamı olduğu fikrine bütünüyle karşıdır. Bir senfoni duyulan seslerin toplamı değildir. O, duyduğumuz değil dinlediğimizdir; duyduğumuz sesler toplamından etkin bir biçimde “çıkarmaya” çalıştığımızdır.³⁵ Bu noktada Collingwood’un kendine has ifade ve estetik deneyim anlayışını ve öz-bilincin dönüşümünü detaylıca açıklamaya geçmeden önce sanat eserinin cismani varlığını yitirmesiyle derinleşen çelişik düşünce sürecinin diğer yorumcular tarafından nasıl değerlendirildiğine bakmak yerinde olacaktır.

Hayal gücünün Sanatı ve Estetik İzleyici

Collingwood’un sanat eserini duyuşal/algılanabilir bir nesne olarak tanımlamaktansa zihinsel olanla; hatta sanatçının bireyselliğinde, paylaşılabilir gibi duran hayali bir yaratımla özdeşleştirmesi en çok tartışılan ve eleştirilen iddialardan biri olmuştur. Bu özdeşlik Richard Wollheim’in *Sanat ve Nesnesi (Art and Its Object)* isimli eserinde Collingwood’un kuramını “İdeal kuram” olarak sınıflandırmasına sebep olur.³⁶ Wollheim İdeal kuramın üç temel önermesi olduğunu yazar: İlki, sanat eserinin bir sezgi ya da ifade adı verilen içsel bir durumdan oluştuğu; ikincisi, bu durumun bir tür zihinsel örgütlenme, düzenleme ya da açıklama süreci sonucu ortaya çıktığı; üçüncüsü ise, bu sezginin kamusal/dışsal bir nesne de dışsallaştırılabileceği, buna rağmen dışsallaştırılmasının gerekmediği önermesidir.³⁷ Sonuç olarak, bu kurama iki temel eleştiri getirilebilir. İlki, duyulur nesnenin ortadan kalkması ile izleyici ve sanatçı arasındaki ilişkinin tamamen kopmuş olması; ikincisi ise, estetik üretimde üretimin gerçekleştiği ortamın ya da malzemenin öneminin gözden kaçırılmasıdır. Wollheim’in bu sınıflandırması Collingwood’un kuramındaki çelişkiyi de açığa vurur; çünkü, bütünüyle zihinsel olan, paylaşılabilir olduğundan, iletilemez ve böylece başkasına bir şey ifade etmesi imkansızdır. Aşağıda bahsi geçecek yorumcuların da sıkça vurguladığı gibi, Wollheim’in

arzudan bağımsız olması gerekliliği olarak yorumlamış ve Freud’un açıkladığı gibi arzunun doyurulması olan fantezinin bütünüyle terk edilmesinin temel estetik talep olduğunu savunmuştur. Lewis 1989, 552.

³¹ Collingwood 2021, 144.

³² Collingwood 1983, 132.

³³ Collingwood 1983, 134.

³⁴ Collingwood 1983, 134.

³⁵ Collingwood 1983, 140. Sanat eserinden çıkarmaya çalıştığımız şey asla duymanın ya da görmenin duyuşal hazzı değildir. Ing. 148.

³⁶ Wollheim, Croce’nin kuramını da ekleyerek İdeal kuramı “Croce-Collingwood kuramı” olarak adlandırır. Wollheim 1980, 25.

³⁷ Wollheim 1980, 25, 50, 77.

sınıflandırması Collingwood'un eserinin ilk bölümlerindeki çözümlemesi ile sınırlı kalmıştır. En büyük eksikliği budur. Hatta, bu yüzden, Wollheim, burada savunacağımız görüşün zıddını iddia ederek, Collingwood'un, yine de yirminci yüzyılın en önemli estetikçilerinden olduğunu çünkü "izleyici-odaklı estetiğin" hatalarına düşmediğini yazar.³⁸ Oysaki göreceğimiz gibi, Collingwood'un kuramını sanatçıyla birlikte izleyicinin de öz-bilinç kazandığı bu anlamda izleyicinin merkezde olduğu bir kuram olarak sunmak mümkündür.

Wollheim'in idealist sınıflandırmasına karşı çıkmanın ve sanatçı-izleyici iletişimini mümkün kılmanın bir yolu Collingwood'un sanat eserinin cismi varlığına değindiği kısımları öne çıkarmaktır. Örneğin, Aaron Ridley, Collingwood'un idealist bir estetikçi olarak yorumlanmasına sebep olabilecek cümlelerinin çok daha dikkatli ve iyi niyetli yorumunun yapılabileceğini belirtir.³⁹ Ridley makalesinde Collingwood'un müzik deneyimi örneğini ele alır. Ona göre, ezgi sesler toplamından ayrılarak çünkü Collingwood izleyicinin estetik deneyimdeki etkin rolünü vurgulamak istemiştir. Collingwood izleyicinin, bestecinin hayal gücüne dayalı yarattığı ezgiyi, duyumlardan yola çıkarak yeniden kurması gerektiğini belirtir.⁴⁰ Collingwood, eğer, ezginin (kişisel zihin içeriği olarak) öznel bir ide olduğunu iddia edecek olsaydı, bu ide ile izleyicinin zihninde oluşacak ide arasında tamamen rastgele bir ilişki olduğunu söylemesi gerekirdi. Oysa, Ridley'e göre, Collingwood sesler ve ezgi arasında zorunlu bir ilişki olduğunu vurgular. İlişki zorunludur; çünkü ancak böyle olursa seslerden sanatçıya ait ezginin deneyimi yeniden kurulabilir. Sonuç olarak, sesler kümesi (duyusal varlık), deneyimin yeniden yaratılması için mantıksal gerekliliktir. Bunlara ek olarak, Ridley, Collingwood'un sanatçının bedensel etkinliğinin ve malzemeyle uğraşmasının gerekli olduğuna işaret ettiği yerlere dikkat çeker. Gerçekten de Collingwood, Ridley'in yazdığı gibi, sanat eserinin hayali varlığını ilk dile getirdiği ontolojik inceleme sırasında, estetik izleyicinin eseri nasıl deneyimlediğini anlatmaya geçer.⁴¹ Paradoksal olarak, sanat eseri varlığını yitirdikçe izleyicinin ve sanatçının etkin bilişsel katılımı ifşa olmaktadır. Bu, sanat eserinin mevcudiyetini ifade bulduğu anlamına gelir. Fakat, Ridley'in düşüncesinin aksine, sanat eserinin varlığının hayal gücüne bağlanması idealizmi reddeden bir iddia gibi durmaz; aksine, ifade, ifade ettiği şeyi yaratır.⁴²

Gary Kemp, duyusal varlığa dair mantıksal gerekliliği kabul etsek bile, bunun duyusal varlık ile sanat eserinin özdeş olduğunu kanıtlayamayacağını düşünür. Ridley'in iyi niyetli okumasının Collingwood'un bütünüyle idealist yönleri ortadan kaldırayabileceğinin altını çizer.⁴³ Kemp'e göre Collingwood estetik idealizmin değil, metafiziksel ya da "global" idealizmin bakış açısından deneyimi açıklamaya çalışmaktadır. Üstelik, tam da sanatçı ve izleyicinin deneyimledikleri/kavradıkları şeylerin (idelerin) aynı olmaması gerekir ki yanlış yorum ya da kötü sanat eseri mümkün olabilirsin. Kemp'in bahsettiği kötü sanat eserinin imkânı meselesi, Collingwood'un çelişkili ifadelerine başka bir yorumun kapısını aralar. Damla Dönmez, Collingwood'un estetik idealist perspektifi benimsediğini; fakat bunun bir çelişkiye sebep olmadığını iddia eder.⁴⁴ Ona göre, Collingwood yaratımın dışsallaştırılması gerektiğini ontolojik değil, epistemolojik bir bağlamda ileri sürer. Yaratım hem kişisel bir zihinde "kavranmış bir ortam" olarak var olabilir hem de dışsallaştırılarak "fiziksel bir ortam" olarak var olabilir.⁴⁵ Dışsallaştırılması yalnızca onun iyi ya da kötü sanat eseri olup olmadığının belirlenmesi için; yani, izleyicinin yargısına sunmak için gereklidir. Dolayısıyla, estetik izleyicinin sanat için zorunluluğu sadece eleştirmen ya da yargıç rolünde gösterilebilmektedir. Dönmez'in çelişkiyi yadsıması iki sorunlu unsur barındırır. Birincisi, Collingwood'un ifadenin ifade edileni yarattığı savı ciddiye alınacak olursa, estetik deneyim sürecinde epistemolojik ve ontolojik boyut kolayca birbirinden ayıramamaktadır. İkincisi, Dönmez hem izleyiciyi hem de sanatçıyı indirgemeci bir tutumla değerlendirir. Sanatçının toplumsal rolünü yok sayarken Collingwood'un kendini

³⁸ Wollheim 1980, 153.

³⁹ Ridley 1997, 265-267.

⁴⁰ Collingwood 1983, 140.

⁴¹ Collingwood 1983, 139-140.

⁴² Collingwood 1983, 152.

⁴³ Kemp 2003, 182-184. Collingwood'un idealizmi için ayrıca bkz. Vardoulakis 2006, 303-322.

⁴⁴ Dönmez 2015, 158-159.

⁴⁵ Dönmez 2015, 157.

sanat üretiminde gösteren kriz ve yozlaşma eleştirisini de görmezden gelir. İzleyici ise, eleştirmen rolünde, gerçek sanatın ve estetik deneyimin asıl amacı olan kendini tanıma etkinliğinden yabancılaştırılmıştır. Collingwood'un sık sık izleyicinin kendisinin de bir sanatçı olarak bahsettiğini unutmamak gerekir.

Sanatın İlkeleri'ndeki çelişkiye dair son olarak baş vuracağımız yorum, John Grant'ın yorumudur. Grant, Collingwood'u idealist sanat kuramcısı olarak tanıtmamanın hata olduğunu, *lafzi tanım ve gerçek tanım* ayrımı üzerinden gerekçelendirir. Collingwood'un açıklama stratejisine göre, önce sanat kelimesinin nasıl kullanıldığına bakmak gerekir. Sonra kullanımına göre tanımlanan terimin, gerçekte atıfta bulunduğu etkinliği araştırmak gerekir.⁴⁶ Lafzi tanıma kullanım üzerinden varırken, gerçek tanıma etkinliğin ne olabileceğini araştırarak varırız. Böylece sadece sanat teriminin hangi anlamda kullanıldığı ve kullanılması gerektiğini değil; neden ve hangi anlamda kullanılmaması gerektiğini de ortaya çıkarırız. Collingwood hem tarihsel kullanımı ortaya koyar hem de bu araştırmamızın başında gördüğümüz gibi, bu kullanıma sebep olan kuramları eleştirir. Grant, *Sanatın İlkeleri*'nde, sanat eserinin salt zihinsel ve öznel varlığının öne sürüldüğü bölümde Collingwood'un hala lafzi tanımla uğraştığını yazar. Collingwood kendi kuramına ikinci ve üçüncü bölümlerde geçer. Böylece sanat eserinin "yalnızca zihinde var olduğu" ve benzeri önermeler Collingwood'un kendi tanımı ve kuramı için geçerli değildir. Kısaca, Collingwood fikirlerinde çelişmemektedir; çünkü o, kitabın son bölümlerine kadar henüz çelişecek bir tanım yapmamıştır.⁴⁷

Grant'ın düşünceleri, araştırmamızın ilk bölümünde sanatın teknik, teknik-olmayan (ifade tanımı) ve gerçek tanımlar arasında çizdiğimiz ayrımla koştur bir çizgide ilerler. Collingwood teknik imal ve estetik yaratım fikrini, ikincisinin hayali ya da hayal gücüne dayalı varlığını gündeme getirerek çözümlemeye başladığında henüz ifade, estetik deneyim, hayal gücü gibi kavramlardan ne anladığını açıklamamıştır. Fakat Grant'ın yorumu derinleştirilmeye muhtaçtır. Collingwood'un eserinde takip ettiği yol, felsefi bir yöntem olarak açıklanabilir olsa bile, esasında sanatçının da kendi etkinliğini tanıma süreci olarak yorumlanabilir. Bu yüzden, sanatçı, önce, estetik üretimin ve deneyimin teknik-olmayan yönünü kavramaya başlar. Sonra, onu ifade terimi ile nasıl tanımlayabileceğini düşünür. Sanatçı bilişsel sürecinin bu aşamasında, ne estetik deneyiminin duysal ve kinestetik boyutlarının zorunluluğunun farkındadır ne de bir başkasının bilinci olmadan kendi kendine bir şey ifade edemeyeceğinin ayırındadır. İfade etme tam olarak nasıl bir süreçtir? İfade kavramı, tam anlamını, gerçek bir sanatçının bilişsel sürecinde buluyorsa, bu süreç nasıl deneyimlenmektedir? Cevabı Collingwood'un *hayal gücüne dayalı deneyimin toplamı* olarak adlandırdığı estetik deneyim kavramını dönerek saptayabiliriz. Collingwood'un sanat eserine tekabül ettiğini düşündüğü bilişsel süreç, bu deneyimdir. İzleyici de bu süreci hayali olarak yeniden kurabildiği müddetçe, doğru yetisini kullanıp doğru çabayı gösterdiği müddetçe, gerçek estetik izleyici kimliğini kazanır.⁴⁸

Sanatın İlkeleri'nde Collingwood, hayal gücüne dayalı deneyim toplamı (bütünü) kavramını, sanat eserinin hayali varlığına değinirken ayrı bir başlık açarak çözümler. Hayal gücüne dayalı deneyimin toplamı, sanatçının yaratım sürecinde vuku bulan tüm düşünsel, duysal, duygusal ve kinestetik edimleri içeren deneyime tekabül etmektedir. Böylece, duyguların açığa çıkarılarak sahiplenildiği ifade etkinliği; başka bir deyişle, sanatçının öz-bilinçlenme süreci, onun psiko-fizyolojik etkinliğinin tümünü içerecek şekilde genişler. Collingwood'un çözümlemesi Wollheim'in eleştirilerine de cevap niteliğindedir çünkü gerçek estetik yaratım süreci hem malzemenin duysal ortamının hem de sanatçının bedensel (duysal-motor) hareketlerinin işlerlik kazandığı bir süreç olarak zenginleştirilmiş biçimde sunulur. Collingwood bu deneyimi açıklamak için genel olarak görsel sanatları, özel olarak ise Cézanne'ın resimlerini kullanır.⁴⁹ Cézanne resimlerindeki nesnelere neredeyse kör bir adamın elleriyle yoklayarak hissetmesi gibi çizmektedir. Bu yüzden, resimlerdeki odalar, masalar, ağaçlar görsellikten ziyade dokunma hissiyle birlikte deneyimlenmektedirler. Fakat bir resimde deneyimlenen; örneğin bir kürkün yumuşaklığı gibi, yalnızca

⁴⁶ Grant 1987, 239-240.

⁴⁷ Grant 1987, 245.

⁴⁸ Collingwood 1983, 141.

⁴⁹ Collingwood 1983, 144.

çizilen ve boyanan nesnelerin dokunsal özellikleri değildir; aynı zamanda kaslarımızı ve motor duyularımızı kullanarak hareket, uzamsal mesafe, alan ya da kütleyi de deneyimleriz. Bir şiir, yalnızca işitilebilir olmak şöyle dursun, tüm görsel, dokunsal, motor deneyimleri ve hatta kokuları bile önümüze getirebilir. Resme bakan izleyiciler olarak bu bütüncül deneyimleri yaşamamızın sebebi sanatçının deneyiminin bütününe hayal gücümüzde yeniden yaratıyor oluşumuzdur.

Collingwood kitabının üçüncü ve son bölümünde, sanat eserinin cismani varlığını yeniden tartışmaya açar. Burada, ressamın resmetmek ve görmek arasında ayırım yapamadığı “kapsayıcı farkındalığından” bahseder.⁵⁰ Boyama süreci, görmenin ve resmetmenin sürekli birbirini koşulladığı, duysal ve duygusal olanın hayal gücü tarafından sürekli “dönüştürüldüğü” (*being transmuted*) psiko-fizyolojik bir etkinlik olarak tarif edilir. Collingwood için her bedensel jest ve hareket dilsel bir ifadedir ve total ifadeye katılır. Daha önce, teknik imal olmayan sanat eserinin cismani varlığından kayıt ya da aksesuar olarak bahsedildiğini görmüştük. Şimdi, estetik deneyimin bütününe düşündüğümüzde, cismani varlık hala kayıt olmaya devam etse bile, sadece duysal bir deneyimin ya da mahrem kişisel bir hissin kaydından çok daha fazlası olarak tanınır. Koşut olarak, Collingwood, duysal izlenimlerini hayal gücünün idelerine dönüştürmüş, fakat bir duysal malzeme ile iştiraki olmayan bir sanatçının da estetik deneyim yaşayabileceğini söyler. Fakat bu, kötü bir ressamın zayıf bir deneyimidir. Gerçek sanatçı çok daha zengin ve derinlikli bir deneyimi, bakma ve resmetme deneyimini birlikte kaydederek işler. Collingwood şöyle yazar:

Bir insanın konuya resim yapmadan bakması durumunda ne olur? Kendi hayalgücünün etkinliğiyle izlenimlerin idelere dönüştürülmesi kadarınca o da estetik bir deneyime sahip olur. Ancak sanatçımız, bu deneyimde konuyu resmeden bir insanın deneyiminden çok daha az şey olduğunu iddia etmekte haklıydı; zira bakmaya bir zevk gülümsemesi, jestler vb. eşlik etse bile, sadece bakmayla ilgili duysal unsurlar, resimdeki duysal unsurlardan daha fazla kendi bütünlükleri içinde organize olmuşlardır. Bir deneyimden daha fazlasını elde etmek istiyorsanız, ona daha fazlasını katmalısınız. Ressam, konuyla ilgili deneyimine, sadece ona bakan bir insandan çok daha fazlasını koyar; buna ilaveten, bilinçli olarak gerçekleştirilen tüm boyama etkinliğini koyar; bu nedenle ondan çıkardığı şey oransal olarak daha fazladır. Bu artış da resminde 'dışsallaştırdığı' veya 'kaydettiği' şeyin önemli bir parçasıdır: Oraya, nesneyi boyamadan bakma deneyimini değil, çok daha zengin ve bazı yönlerden çok farklı bakma ve bununla birlikte onu boyama deneyimini kaydeder.⁵¹

Kısaca Collingwood, gerçek sanatçının kendini tanıma sürecine tüm duysal varlığıyla iştirak etmesi gerektiğini belirtir. Bu, çok daha bütünlüklü bir benlik ifadesi sunacaktır. İfadenin beden kazanması zorunludur çünkü ancak ifade tuvalde, seslerde, harflerde, kilde bedenleştikçe, sanatçı ifade etmeye çalıştığını çok daha net, çok yönlü ve iyi örgütlenmiş bir şekilde araştırabilir ve açıklığa kavuşturabilir. Böylece sanat eseri, hayal gücüne bağlı bilişsel bir etkinlik olsa da onun kamusal/duysal boyutu sanatçının başarılı bir şekilde duygularını ortaya çıkarması için zorunludur. Başka bir ifadeyle, deneyimin tamamı göz önüne alınırsa, duysal ve kamusal olanla iştirakin gerekliliği, bu iştirakin kendini tanımadaki gerekliliğinde temellenmiştir. Collingwood, sanatçının estetik deneyimini açıklamayı estetik izleyicinin perspektifine dönerek sonlandırır. Sanatçının izleyiciye sunduğu deneyimin iki boyutu vardır. Biri, özel bir duysal deneyimdir (görme, koklama gibi özel duyulara ait algılar). Diğeri, özelleşmemiş olan hayali yani hayal gücünün ürettiği bir deneyimdir. İşte, bu hayali deneyim kendi zemininin duysal özelliğinden o kadar uzak ve o kadar heterojen unsurlar içerebilir ki Collingwood ona “toplam etkinliğin hayali deneyimi” (*an imaginative experience of total activity*) denebileceğini yazar.⁵² İzleyici, deneyimin birinci boyutunu hayal gücü aracılığı dönüştürerek ikinci boyuta geçmelidir. Peki, estetik deneyimin çekirdeğini oluşturan dönüştürücü edim nasıl anlaşılmalı? Aynı edim kendiliği de dönüştüren ve öz-bilinci ortaya çıkaran bir edim olarak yorumlanabilir mi?

⁵⁰ Collingwood 1983, 307-308.

⁵¹ Collingwood 2021, 296.

⁵² Collingwood 1983, 147-148, 151.

Collingwood duyarlı bir organizmadan bir kendilik olmaya geçişin yalnızca öz-bilinç sayesinde olabileceğini yazar.⁵³ Öz-bilincin ortaya çıkışı, edilgin bilinç içeriklerinin, bu içeriğe koşut etkin bir bilinç ediminden ayrılması ve ayrıldığı anda içerik (nesne) ve edimin (özne) karşılıklı olarak kurulması olarak tarif edilir. Öz-bilinç gerçekleştiğinde artık içerikleri *kendine* atfeden, kendini de edilgin olmak dışında bir etkinlik olarak tanıyan bir bilinç söz konusudur. Collingwood açıkça, deneyim sürecinde benliğin deneyimlenen şey ile yaratıldığını ve biçimlenmeye devam ettiğini yazar.⁵⁴ Kendini bilmek, izlenimleri idelere, psişik duyguları bilinç duygularına dönüştürmek; böylece kendini de sadece izlenimleri olan psişik bir organizmadan bilinçli varlığa dönüştürmektir. Böyle bir süreç, elbette, dünyayı da tanıma sürecidir ve bu estetik deneyimi açıklamak için kullanıldığında, Collingwood'un hayal gücüne dayalı deneyimin bütünü olarak adlandırdığı süreçtir. Collingwood, öz-bilincin ortaya çıktığı süreci, öz-bilincin hakimiyetini ve kontrollünü gerektirmeyen, onu zorunlu kılmayan deneyim boyutlarından başlayarak anlatmayı seçer. Deneyimleri, benliğin bilinciyle birlikte ortaya çıkan deneyimlerden ayırmak için, “deneyim düzeyleri” olarak adlandırır ve bir tür ilkelik ya da kökensellik ölçütüne göre hiyerarşik derecelendirmeye tabi tutar.

Deneyim düzeylerinin en ilkelinde duyular, doğrudan ve kaba verilmişlikleri içinde, kontrol edilemeyen birer refleks ya da tepki biçiminde ifade bulur ve hissedilir. Collingwood, hangi deneyim düzeyinde olursa olsun, bir duygu deneyiminde, ifade etkinliğinin ve hissetmenin tek ve aynı durumsal anın iki farklı unsuru olduğunu düşünür. Ontolojik olarak, hissin mevcudiyeti hissedilmesine yani ifade edilmesine bağlıdır; var olmak hissedilmektir. Bu yüzden, bir histen bahsetmemiz, orada bir ifadenin olduğunu söylemekle aynı şeydir. Bu anlamda da duygu ve ifade arasına zamansal bir öncelik ve sonralık koymak, örneğin bir sanatçının bir duyguyu hissedip sonra uygun bir araç ile ifade ettiğini söylemek anlamsız olacaktır; çünkü duygu mevcut ise ifade ediliyor demektir. Collingwood'un sözleriyle “Duygunun ifadesi, deyim yerindeyse, halihazırda var olan bir duyguya uyacak şekilde yapılmış bir kıyafet değildir, o olmadan o duygunun deneyiminin var olamayacağı bir etkinliktir.”⁵⁵ Bahsi geçen deneyim düzeylerinin en ilkeline, Collingwood'un nitelemesi ile “psişik” düzeye döndüğümüzde, orada da duygular yani ifadeler buluruz. Bu düzeyde ifade bulan duygular psişik duygulardır.

Collingwood'a göre her etkinlik duygusal olarak “yüklenmiş”tir (*charged*). O şöyle yazar: “Bir duygu, her zaman bir etkinlik üzerindeki duygusal yükür.”⁵⁶ Duygunun ve duyunun ayrılması soyutlamadır. Duyumsamayı duygusal yükünden temizleyerek onun saf “duyu verileri”nden oluştuğunu iddia etmek modern Avrupa medeniyetinin “arındırma” süreci sonunda ortaya çıkar.⁵⁷ Oysa rengin; daha doğrusu, renk içeren belirli bir görsel alanın farkında olan kişi, aynı anda o renkle birlikte belirli bir duygunun da bilincinde olur. Collingwood bu duygusal yüklenmeyi ya da doluluğu, elektro-manyetik alanların açıklamasına dair bilimsel terminolojiye ait olan alan (*field*) ve yük (*charge*) terimleri ile ifade eder. Böylece psişik duygu, psişik alanın yani duyusal alanın duygusal yükü olarak tanımlanabilir. Örneğin, kızıl renginin belirli bir dehşet duygusuyla yüklenmiş olması ve tek bir deneyim ile ortaya çıkan bu *dehşet yüklü kızılın* kendini bir çocuğun yüzündeki istemsiz buruşmada ifade etmesi; ya da bağırsağın bir hareketinin duygusal yükü olarak ortaya çıkan acının, yine istemsizce yüzün buruşması ile kendini ifade etmesi gibi. Bununla birlikte psişik duygular hayal gücünün etkinliği sonucu dönüştürüldüklerinde “bilincin duygusu” haline gelerek başka bir düzeyde ifade edilmiş olurlar. Böylece kaba verilmişlikleri, “hayal ediş” dediğimiz yeni bir yolla, bir bilinç biçimi ile hissederiz; bu duygular artık hayal gücünün yarattığı duygulardır ve yeni bir deneyim düzeyini imlerler. Bilincin duyguları psişik duygular gibi duyusal bir alanın, duyusal izlenimlerin değil *belirli bir bilinç halinin* duygusal yüküdür.⁵⁸ Collingwood bilincin duyguları arasında utanç, nefret, sevgi ve öfkeyi saydıktan sonra onların bir benliğin varlığını gerektiren duygular olduğunu ifade eder.⁵⁹ Nefret duygusu arzularımın engellendiğinin bilincinde olmamdır ve bu ‘benim arzularım’

⁵³ Collingwood 1983, 248.

⁵⁴ Collingwood 1983, 291.

⁵⁵ Collingwood 1983, 240.

⁵⁶ Collingwood 2021, 261.

⁵⁷ Collingwood 1983, 162.

⁵⁸ Collingwood 1983, 232.

⁵⁹ Collingwood 1983, 230-232.

dememe izin veren bir benlik bilinci gerektirir. Sevgi ise var oluşumuzun başka bir şeye ya da kişiye derinden bağlı olduğunu hissetmemizdir ve sevginin koşulu da benlik bilincidir.

Collingwood'un çözümlerinden şu çıkarımı yapmak yanlış olmayacaktır: Bilincin duyguları kavramı çift anlamı içinde düşünülmelidir. Duygular bilince ait olmak anlamında *bilincin* duygularıdır; fakat duygunun yöneldiği şey ya da duygunun nesnesi de yine bilincin kendisidir. Yani nasıl ki kırmızının duygusunda duygunun nesnesi kırmızı ise, benzer bir şekilde bilincin *duygusunda* da bilincin etkinliği; yani, bir bilinç hali hissedilir; duygunun nesnesi odur. Bu noktada Collingwood William James'in duygu kuramına atıf yaparak onun bir noktada haklı olduğunu ancak başka bir noktada yanıldığını yazar. James duyguların nesnelere olabilecek duyguları aradığımızda fiziksel değişimler dışında bir şey bulamayacağımızı yazmaktadır.⁶⁰ Bu noktada Collingwood, James'e hak verir ve utanç duygusunun bu tür duygularla birlikte, ısınan ten ve gevşeyen kaslarla belirlediğinin doğru olduğunu; çünkü bilincin duygularının hem dilsel bir ifadeye (bir deyim, kontrol edilmiş bir jest/hareket vb.) hem de özel psikişik bir ifadeye sahip olabildiğini yazar. Utanç anında yaşanan duygusal değişimler, bilincin duygusu olan utancın psikişik ifadeleridir. Bu yüzden, James'in yaptığı gibi, sağ duyuyu çürüterek, korktuğumuz için kalbimizin attığını değil de kalbimiz hızlandığı için korku duygusunun ortaya çıktığı sonucuna ulaşmamız gerekmez. Çünkü utancın nesnesi fiziksel değişimler değil, bir bilinç halidir.

Psikişik duyguların bilinç duyguları haline gelişi (psikişik ifadelerin hayal gücü etkinliği ile daha üst seviyede ifade edilmesi) deneyim düzeylerinin de değiştiği anlamına gelir. Bu değişiklik aynı zamanda öz-bilincin ortaya çıktığı andır. Hayal gücü duyguları ifade ettiğinde, yani bilinçli kıldığında, artık deneyimlenen, psiko-fiziksel organizmanın otomatik hareketleri değildir. Deneyim, öz-bilincin kendine ait olarak tanıdığı ilkece kontrol edilebilir etkinliğin deneyim alanı haline gelmiştir.⁶¹ Böylece, hayal gücünün deneyimi, tutulan/korunan psikişik deneyimin işlenişi olarak düşünülmelidir. Collingwood sanat ya da dili deneyim düzeyleri üzerinden tanımladığında şöyle yazar:

Sanatsal deneyim yoktan yaratılmaz. Psikişik veya duygusal-duygusal bir deneyimi önceden varsayar. Zanaatla meşru olmayan bir karşılaştırma yapıldığında, bu psikişik deneyime genellikle onun 'maddesi' denir ve aslında, sanatsal deneyimi yaratan eylemle, bir hammadde dönüştürülmesi gibi (ama tam olarak değil) dönüştürülür.

...Benzer şekilde, belirli duygunun yüklendiği psiko-fiziksel etkinlik, organizmanın kendisini kontrol eden bilincin hâkim olduğu kontrollü bir etkinliğine dönüştürülür ve bu etkinlik dil veya sanattır.⁶²

Deneyimin farklılaşmasını sağlayan ve ifadeyi farklı düzeylerde olanaklı kılan ise hayal gücünün dönüştürücü etkinliğidir. Hayal gücünün bu etkinliği, aynı zamanda, duygusal yükleriyle birlikte, izlenimleri idelere dönüştürme süreci olarak da çözümlenebilir. Collingwood hayal gücü edimini dikkat kesilme ya da odaklanma işi (*attention*) olarak açıklar: odaklanmak, karşılaşılan şeyi nasılsa öyle olarak, bir sınıfa sokmaksızın, akıştan kurtararak zihnin önünde tutmak ve değerlendirmektir. Odağa konan şey, başka şeylerin geride kalmasını ve bilinç alanının merkez ve saçaklarının ayrılmasına sebep olur. Böylece odağa konulan psikişik duygular bilinç duyguları haline gelirken, psikişik duygular saçaklarda deneyimlenmeye devam eder. Collingwood, duyarlılığın tek bir nesnesi varken odağa koyma ediminin çift nesnesi olduğunu yazar.⁶³ Duymanın nesnesi sadece sesken, bir odaklanma biçimi olarak dinlemenin nesnesi hem ses hem de duyma edimidir. Diğer bir ifadeyle, duyma edimi kendi için mevcut değildir, fakat dikkatin nesnesi olarak hem duyulan hem duyma edimi mevcuttur. Nefret duygusu için de aynı geçerlidir. Her iki durumda da hissedilen ve duyulan aynı şey olsa da duyma ya da hissetmenin *toplam deneyimi* bir değişiklik geçirdiği için duyduğumuz ve hissettiğimiz de değişmiş olur. Collingwood, bu yüzden odaklanma edimi ile bilinci özdeş düşünebileceğimizi söyler. Dikkat ve bilinç özdeş olduğu için

⁶⁰ James, 1884.

⁶¹ Collingwood 1983, 235.

⁶² Collingwood 1983, 266.

⁶³ Collingwood 1983, 206. Louis O. Mink, Collingwood'un bahsettiği dikkat edimini seçici dikkat olarak adlandırır. Mink, 99.

odaklandığımız an deneyimimizin bilincinde olduğumuz andır. Collingwood'a göre bilinç kati surette otonom ve özgürdür; duygulara sahip olup olmamayı seçemeyiz ancak hangi duygunun odağa konulacağı seçilmektedir ve bu seçim bilincin ta kendisidir.⁶⁴ Dikkat kesilme ediminin çift nesnesi (edimin de farkında olmak) ve özgürlük atfı, bu deneyim seviyesinde ortaya çıkan benlik farkındalığının da göstergesidir. Tam bu noktada Collingwood, benliğin etkin ve pratik boyutunu teorik boyutundan ayırmak için çok ince bir ayrıma gider; benlik bilincini (*self-consciousness*) ve benliği ortaya koymayı (*self-assertion*) ayırır.⁶⁵ Benliği ortaya koyma pratik bir edimdir, 'ben' denen şey, duyguların karşısına yerleştirilerek onlara hükmedebilen, onları sürdürebilen ya da değiştirebilen bir iktidar ya da güç olarak tanınır. Yine de Collingwood, öz-bilinç söz konusunda olduğunda teorik ve pratik boyutların aynı anda ortaya çıktığı tek bir deneyim bütününden söz etmemiz gerektiğini yazar. İşte, estetik deneyim, hayal gücünün, deneyimle birlikte benliği de biçimlendiren dönüştürücü gücünde temellenir.

Bununla birlikte, bu noktada üç şeye işaret etmek uygun olacaktır. İlki, öz-bilinci yani bir benliğin farkındalığını gerektiren deneyim düzeylerinin tümünün kavramsal düşünce tarafından kapsanmadığıdır. Öz-bilinçle ilerleyen deneyim bir tür bilmedir; fakat kavramsal ilişkilerin kurulduğu, çıkarımların yapıldığı ve soyut sembollerin işlediği bir deneyim düzeyi değildir. Ne de bilinç kendini bu düzeyde bir *zekâ* (*intellect*) olarak tanır. Böylece Collingwood estetik deneyimi hem duyguların edilgenliğinden hem de aklın diskursif kavramsallığından ayırdığı fakat yine de belirli bir benlik bilincinin zorunlu olduğu bir bilinç düzeyine, hayal etme deneyimine yerleştirme imkânı bulur. Bununla bağlantılı olarak işaret edilmesi gereken ikinci nokta, öz-bilincin hem teorik hem pratik veçhesinin olduğudur. Collingwood şöyle yazar: "Kendi içimizde bir değişim yaratan ancak çevremizde yaratmayan, kendimizdeki bir etkinliğe teorik deriz; çevremizde bir değişiklik yaratan ama kendimizde yaratmayana pratik deriz."⁶⁶ Ahlak ne teorik ne pratik olan, ayırımın aşıldığı bir deneyim alanı iken sanat henüz iki ayırımın ortaya çıkmadığı bir alan olarak görülür. Sanatçı kendi duygularını tanıma çabası içinde olduğu müddetçe, deneyimin teorik boyutu ortaya çıkar. Bu süreçte ortaya çıkan benlik de henüz ne olduğunu tam kavranamasa bile, duygulara sahip olabilen bir benliktir. Bununla birlikte bu deneyim pratik bir boyuta da sahiptir; çünkü duygularını bilmeye başlaması onlara hükmetmesi, onları kontrol etmesi ve kontrollü bir şekilde ifade edebilmesi anlamına gelir.⁶⁷ Böylece sanatçı, hayal gücü sayesinde deneyimlediği ifade sürecinde, kendini pratik bir benlik olarak da tanıyacaktı. Bu deneyimi yeniden üretmeye yetkin olan estetik izleyicide de aynı gerçekleşecektir. Makalenin iddiasına geri dönecek olursak, Collingwood'un gerçek estetik deneyim için gereksiz bulunduğu *bakan ve duyan* izleyicidir. Aynı şekilde, kendi etkinliğinin ve kendinin farkında olmayan sanatçı için de izleyici bu konumdadır. *Gören ve dinleyen* izleyicinin ise sanatın kendini tanıma amacını gerçekleştirebilmesi için zorunlu olduğu görülecektir. Üçüncü ve son nokta, öz-bilincin ortaya çıktığı ifade sürecinin tüm topluma ya da medeniyete genişletebilecek olmasıdır. Öz-bilinç toplumsal bir farkındalık olarak da düşünülebilir. Örneğin, Collingwood, öz-bilince imkân veren gerçek sanatın yitirildiği toplumlarda, duyguların ya cehaletin karanlığında gizlendiklerini ya da anlaşılamayan ve kontrol edilemeyen şiddetli tutku fırtınaları şeklinde boşaldıklarını yazar.⁶⁸ Bunun olanağını göstermek için Collingwood'un sanatçının ve izleyicinin *ben* olarak tanıdıklarının aslında bir *biz* olduğunu ve duyguların *bize* ait olduğunu göstermesi gerekecektir.

Collingwood benlik bilincinin zorunlu öznelarası doğasını, dilin genel özelliklerini tartıştığı bölümde ele alır. İfade etkinliği ile kazanılan benlik bilincinin, zorunlu olarak başka bir benliğin bilincini (bilinçler çokluğunu) içermesi gerektiğini söyler. Öz-bilinç düzeyinin içeriden yarılmış bir bilinç olarak geliştiğini anlamak için basitçe konuşma deneyimini düşünmemizi ister.⁶⁹ İlk andan itibaren, konuşma deneyimi ilkece

⁶⁴ Collingwood 1983, 207.

⁶⁵ Collingwood 1983, 208-209.

⁶⁶ Collingwood 2021, 280.

⁶⁷ Chinatsu Kobayashi, Collingwood'un Spinoza'yı alıntılıdığı kısma atıf yaparak, bu tasviri Spinoza'nın tutkuların açık bir idesine sahip olduğunda tutku olmayı bırakmalarını söylemesine benzetir. Kobayashi, makalesinde ayrıca sanatın sosyal ve ahlaki rolünü vurgulamasıyla diğer yorumculardan ayrılmaktadır. Kobayashi, 2009, 23.

⁶⁸ Collingwood 1983, 246.

⁶⁹ Collingwood 1983, 248.

bir dinleyeni ve konuşanı var saymak zorundadır; bu yüzden, konuşma deneyimi aynı anda bir dinleme deneyimidir. Aynı şekilde kökensel her ifade, ifade edenin aynı anda hem ifade eden hem de hitap edilen/anlayan olmasını zorunlu kılmaktadır. Kısaca, salt bireysel bir zihinsel edim ve içerik olduğu sanılan ifade, ifade edenin kendi için bile anlamlı olabilmesi için, ilkece başkası için anlamlı olabilme; yani anlamın ortaya çıkacağı paylaşılan bir deneyim ve dil dünyası zorunlu kılmaktadır. Collingwood ifadenin, konuşma üzerinden çözemediği ilkesel zorunluluğunu, aynı zamanda bir çocuğun kendi varlığını fark etme süreci üzerinden örneklendirir.⁷⁰ Hatırlayacak olursak, Collingwood'a göre bilinç, saf bir öz-bilinç olarak doğmaz. Bilinçte halihazırda tamamlanmış bir benlik idesi yoktur; dolayısıyla, başkalarıyla ilişkimiz, içten dışa, bu idenin onlara yansıtılması ya da analogi kurulması yolu ile değildir. Tam tersine, bir çocuk kendi varlığını ayırt etmeye başladığında bakıcısı ya da annesini de ayırt etmeye başlar, nasıl ki ateşin gölgesini, bir kediyi ya da bir ağacı ayırt etmeye başlıyorsa. Kişilerin kişi olarak ayırt edilmesinde düşülen kimi hatalar, kendi benliği ile düşeceği hatalarla el ele gider. Çocuk kendini kişi olarak tanıdığına, her zaman bir kişiler topluluğunun üyesi olarak tanır. Böylece, Collingwood yukarıda çözemediğimiz deneyim sürecini, duygudaşlığın değişen biçimleri üzerinden yeniden ortaya koyma imkânı bulur. Psişik-duyulur organizmaların karşılaşması yalnızca duygunun bir diğerine kör bir şekilde bulaşması iken, öz-bilinç sahibi benlikler birbirleriyle ifade ilişkileri içinde duygudaşlık kurarlar. İlkinde bulaşan duygu, korku gibi psişik duygular ilken ikincisinde paylaşılan duygular, bu duyguların bilinç duygularına dönüşmüş halleridir. İnsanlar psişik-duyulur organizma oldukları sürece ilkini yaşayabilirler; bir panik duygusunun bulaşarak toplumsal bir tepkiye sebep olması buna örnektir.⁷¹ Sanatsal ikinci türden duygudaşlığın tesis edildiği ve ortak duyguların bilinç duyguları olarak tanındığı en yüksek duygusal ifade biçimidir. Estetik etkinlik, sanatçının çifte bilinci içinde ürettiği bir deneyim bütünü olduğu müddetçe izleyici bu etkinlikte her zaman mevcut olacaktır. Bu mevcudiyet fiili sanatçılar ve izleyicilerle birlikte fiili hale gelir. Üstelik sanatçılar her zaman bir toplum ve bu toplumun ifade biçimi (ana dili) içinden çıkarak sanatçı haline gelmişlerdir.⁷² Kısaca, eğer sanat ifade yolu ile öz-bilinçlenme süreciyse, hem ilkesel hem psikolojik olarak başkalık bilinci bu süreç için zorunludur.⁷³ Bu yüzden etkinliğinin farkında olan gerçek sanatçı, ifade ettiği duyguların yüksek karakterine ait kişisel duygular olmadığını, izleyicisiyle birlikte sahip olduğu paylaşılan duygular olduğunun ve kamusal bir şekilde söylenmeyen hiçbir şeyin gerçekten söylenemeyeceğinin farkındadır.⁷⁴ Gerçek sanatçı toplumun bir parçası olduğunun, izleyicinin sözcüsü olduğunun ve görevinin toplumsal öz-bilincin kazandırılması olduğunun farkındadır. İzleyiciyi bir işbirlikçi olarak bu sürece katılması için davet eder. Sanatsal üretimin, estetik izleyicinin iş birliğinde devam ettirilen bir üretim süreci olduğu kavrandığında, artık izleyici sanatçının zihinsel etkinliğinin basit bir aksesuarı ya da yan ürünü olarak başladığı dönüşümü asıl kimliğini kazanarak bitirmiş olur.

Collingwood'un *Sanatın İlkeleri* boyunca sık sık fildişi kulesine kapanmış bir sanatçı imajının, deha kültürünün ve psikolojik bireycilikte zemin bulan estetik bireyciliğin yanlışlıöne çıkarması böylece anlam kazanmış olur.⁷⁵ Sanatçı bir teknisyen olmadığını farkında ve genel ifade kuramını benimseyerek üretiyor bile olsa, etkinliğinin gerçek mahiyetini kavrayamamış ise, yani belirli bir öz-bilinç seviyesinde değil ise estetik yaratımı boyunca ifade ettiği duyguların kendi biricik duyguları olduğunu, mütevazı sıradan ölümlülerin eserini anlayabilmesi için sonsuz bir çaba içine girmesi gerektiğini düşünür. Fakat Collingwood gerçek bir sanatçının tam tersi bir görevi olduğunu yazar: kendini anlama ve dünyanın kendisini anlamasını sağlama. Bu yüzden estetik etkinlik sanatçının kendi mahrem alanında, zihninde, yürüttüğü bir iş değil fakat kendini anlamaya çalışan izleyicilerin de iş birliğinde devam ettirilen kamusal bir etkinlik olarak

⁷⁰ Collingwood 1983, 248.

⁷¹ Collingwood 1983, 230.

⁷² Collingwood 1983, 317.

⁷³ Collingwood izleyicilerin eserin iyi bir eser olup olmadığını, ifadenin başarılı olup olmadığını yargılanması için de zorunlu olduklarını düşünür. Sanatçının bilinç yozlaşması (*corruption of consciousness*) yaşadığı ve sahip olduğu duyguları reddettiği fakat bunu fark edemediği durumlarda izleyici bu durumu tespit edebilecek ve böylece kendini tanıma süreci ilerleyebilecektir. Collingwood'un bilinç yozlaşması kavramı ve barındırdığı sorunlar için bkz. Black (1982), 395-400.

⁷⁴ Collingwood 1983, 313.

⁷⁵ Collingwood 1983, 119-121, 311-312, 315-318.

tanınmalıdır.⁷⁶ Böylece sanatçı, öz-bilincinin en yüksek seviyesinde kendini izleyicisinin sözcüsü olarak görürken, izleyiciyi de artık işbirliğinde olduğu etkin bir sanatçı olarak görür. “Dolayısıyla sanat, duyguları ifade etme etkinliği ise, okur da yazar kadar sanatçıdır. Sanatçı ve izleyici arasında hiçbir tür ayrımı yoktur.”⁷⁷ Sanatçının bu bilinç düzeyine ulaşması için *gerçek* ifade etkinliğinin özünde kamusal bir etkinlik olduğunu, ifadenin kendisinin ifade eden ve edilen çiftini taşıması gerektiğini ve bunun ifade etkinliğinin farkında olan bilince içkin bir ayırım olduğunu anlaması gerekmektedir.

Sonuç

Collingwood’un estetik kuramında derin bir çelişki olduğu savını, çelişkiye sebep olan ifadeleri sanatın temel görevini merkeze koyarak yeniden yorumlayarak reddedebiliriz. Gerçek sanatın görevi hem bireysel hem toplumsal öz-bilinçlenmeyi sağlamaktır ve çelişkili görülen ifadeler öz-bilinçlenmenin farklı aşamalarına aittir. Teorik ve pratik boyutları olan bu öz-bilinçlenme süreci sanatçının ve izleyicinin etkinliğini ve benliğini farklı seviyelerde açığa çıkardığı bir süreçtir. Sanatçı etkinliğinin teknik bir üretim olmadığını, bir ifade edimi olduğunu kavradığında, yaratmanın da bir cisim imal etmek olmadığını anlamış olur. Böylece sanat eserinin bilişsel bir etkinlik olduğunu ve belirli bir duyulur cisim ile özdeş olmadığını fark eder. Ancak sanatın ne olmadığı değil de ne olduğu kavranmaya başlandığında, ifade ediminin bütünsel bir hayal gücü deneyimi olduğu ortaya çıkar. Bu deneyim bütünüdür duyusal-motor, duygusal ve zihinsel tüm süreç ve iştirakleri içerdiği görülür. Böylece duyusal ya da cisimsel olma, yeni performatif anlamı ile sanatsal etkinliğine katılmış olur. Aynı şekilde, sanatın teknik-olmayan, salt ifade olarak düşünüldüğü öz-bilinç seviyesinde, estetik izleyici etkinliğinin gereksiz, edilgin bir aksesuarı halindedir; fakat ifade kavramı dil kavramı üzerinden çözümlendiğinde, ifadeye içkin zorunlu bir başkalık ve öznelerarasılığın mevcudiyeti keşfedilir. Böylece sanatçı, estetik etkinliğinin şahsi duygularını ve paylaşılabilir deneyimlerini ifade ettiği bir yaratım olmadığını, ortak duyguların bilinçli hale gelerek benliğin açığa çıkarıldığı bir işbirliği gerektirdiğini görür. Duyusal dünyanın ve duyusal nesnelerin estetik etkinliğin bütünü için zorunlu olduğunun keşfedilmesi gibi, öz-bilinçlenmenin bu seviyesinde, önceden atıl konumda, edilgin bir duyan ya da bakan olduğu düşünülen estetik izleyicinin, etkin bir dinleyici ve seyirci olarak estetik etkinlik için zorunlu olduğu ortaya çıkar. Başka bir deyişle, estetik etkinliğin, duyusal nesnelere iştiraki ve estetik izleyicinin mevcudiyetini zorunlu olarak içerdiğini söyleyebilmek ancak onların, kendini tanıma (öz-bilinçlenme) sürecinin zorunlu parçaları olduğu gösterilirse mümkündür. Sanatçı ile estetik izleyici arasındaki ilişki biçimleri sonuç olarak şöyle özetlenebilir: Kendini tanıma süreci boyunca, izleyici önce çok iyi bilinen ve tahakküm kurulan bir nesne konumuna, sonra süreç için zorunlu olmayan bir kulak misafiri ya da şahit konumuna yerleştirilecek; en sonunda ise, onun duyguların ve deneyimin açığa kavuşturulmasında (estetik etkinlikte) vazgeçilmezliği onanacaktır. Bu aşamalar, aynı zamanda, sanatın *teknik tanımına*, genel ifade kavramı üzerine kurulu *teknik-olmayan sanat tanımına* (ifade tanımı) ve sanatın gerçekten ne olduğunun keşfedildiği *hayal gücü etkinliğine dayalı ifade olarak sanat tanımına* tekabül eder.

İncelememizi, onun Collingwood’a getirilebilecek iki temel eleştiriye cevap vermede nasıl yardımcı olabileceğine değinerek sonlandırabiliriz. İlk eleştiri, izleyicinin sanat eserinin karşısında yargı ve eleştiri gücünün tamamen yitirildiğine dair eleştiridir. Örneğin, Peter G. Ingram, izleyicinin rolünün yaratmak değil eleştirmek ve değerlendirmek olduğunu ama Collingwood’un bu ayrımı yok ettiğini yazar.⁷⁸ Collingwood’a göre izleyici, sanatçının hayal gücüne dayalı deneyiminin bütününe yeniden üreterek yaşar ve duyguların ifadesini kendi duygularının ifadesi kılar. İzleyici gerçek kimliğini kazandığında artık bir sanatçıdır. Böylece, estetik izleyici, kendine has eleştirel deneyimi ve sanat eserini dışarıdan yargılama gücü üzerinden tanımlanamaz. Ingram’a cevap verebilmek için estetik etkinlikte bilincin zorunlu olarak bir çiftlik taşıdığını hatırlamamız yeterli olacaktır. İfade, birine bir şey ifade ettiği müddetçe ifadedir; bu yüzden, benlik hem ifade eden olma hem ifade edilen olma bilincini taşır. İfade süreci olarak estetik etkinlik de sanatçının çift bilinci içinde devam eder. Dolayısıyla, her yaratım kendi eleştirel boyutunu da içinde taşır. Bu yüzden,

⁷⁶ Collingwood 1983, 312.

⁷⁷ Collingwood 1983, 125.

⁷⁸ Ingram 1978.

sanatçıya dönüşen izleyicinin izleyici kimliğini; eleştirel ve yargılayıcı gücünü yitirdiği eleştirisi haklı bir eleştiri değildir. Yine Ingram tarafından dile getirilen ikinci temel eleştiri, dil ve ifadenin halihazırda zaten ortak bir bağlama gönderme yaptığı açıklamasına dair eleştiridir.⁷⁹ Bu açıklamanın amacı estetik etkinliğin kişisel bir zihinsel alana hapsolmadığını gösterebilmek; yani, estetik solipsizmi kırmaktır. Kısaca, dilin, yani ifadenin, ortaklığını ve paylaşılabilir olduğunu ileri sürebilmek için onun özsel olarak iletişim işlevini taşıdığını kabul etmek gerekir. Fakat bu, ifadeyi işlevsellik üzerinden tanımlamak ve özünde araç olduğunu söylemek demektir. Bu ise, sanatı araç-amaç üzerinden anlayan teknik kuramın görüşü olacağından Collingwood'u böyle yorumlamak onun teknik kuramı savunduğunu söylemek olacaktır. Oysaki, estetik etkinliği öz-bilinç süreci olarak değerlendirdiğimizde ifadeyi araç-amaç ilişkisiyle açıklama zorunluluğundan kurtuluruz. İfadeyi kökenselliği içinde düşündüğümüzde, onu bir araç olarak kullanacak tamamlanmış bir öz-bilincin varlığından bahsetmemiz mümkün değildir. Ne de o, bir iletişim aracı olarak, birbirine dışsal olarak konumlanan iki şeyi birbirine iliştiirme rolü üstlenebilir. Ben ve başkası ifade etkinliği içinde ayrılır. Bilinç kendini de biçimlendiren ve oluşturan bir sürecin dışına düşemez. Bu yüzden ne kökensel halinde ne de sanatçının kendi etkinliğinde, eğer ifadeye özsel bir rol biçilecekse, bu, iletişim kurma rolü olabilir. İfadenin, dolayısıyla sanatın asli rolü karanlıkta kalanı bilince getirmek için dönüştürmektir.

⁷⁹ Ingram 1978, 60.

KAYNAKÇA

- Anderson, D. R., Hausman, C. R. (1992). The Role of Aesthetic Emotion in R. G. Collingwood's Conception of Creative Activity, 50(4), 299-305.
- Black, D. W. (1982). Collingwood on Corrupt Consciousness. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(4), 395-40.
- Collingwood, R. G. (1983). *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon.
- Collingwood, R. G. (2021). *Sanatın İlkeleri*. Ankara: Fol.
- Donagan, A. (1962). The later philosophy of R. G. Collingwood. Oxford: Clarendon.
- Dönmez, D. (2015). Collingwood and 'Art Proper': From Idealism to Consistency. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LII/VIII (2), 152-63.
- Grant, J. (1987). On Reading Collingwood's Principles of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(2), 239-248.
- Ingram, P. G. (1978) Art, Language and Community in Collingwood's Principles of Art.
- James, W. (1884). What is an Emotion? *Mind*, 9 (34), 188-205.
- Kemp, G. (2003). The Croce-Collingwood Theory as Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(2), 171-193.
- Kobayashi, C. (2009) British Idealist Aesthetics: Collingwood, Wollheim, and the Origins of Analytic Aesthetics. *The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 40(4), 1-40.
- Lewis, P. (1989). Art and Fantasy, 64(250), 547-556.
- Mink, L. O. (1969) *Mind, History, and Dialectic The Philosophy of R. G. Collingwood*. Bloomington: Indiana University.
- Ridley, A. (1997). Not ideal: Collingwood's Expression Theory. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(3), 263-272.
- The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(1), 53-64.
- Vardoulakis, D. (2006) Total Imagination and Ontology in R. G. Collingwood. *British Journal for the History of Philosophy*, 14(2), 303-322.
- Wollheim, R. (1980). *Art and Its Object*. Cambridge: Cambridge University.