

Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri

Doç. Cebrail Ötğün

Özet

Bu araştırmanın kapsamı bir sanat yapıtına yaklaşım biçimlerinin kuram ve eleştiri yöntemlerini içermektedir. Alımlayıcı (izleyici, okur) / yapıt ilişkisi açısından sanat yapıtına dört tür yaklaşım biçiminden söz edilebilir: Sanatçı merkezli, yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli, toplum merkezli yaklaşım biçimleri. Tüm bu yaklaşımlar, her zaman başka türlü ifade edilebilecek olan sanatın 'ne' olduğunu ve 'nasıl' gerçekleştiğini açıklamaya çalışır. Sanat yapıtının birden çok anlama gelmesinin temel özelliği onun çok anlamlılık içeren bir yapıya sahip olmasıdır. Bir sanat yapıtıyla kurulan deneyim "hem öznel, hem de nesnel." Sanat yapıtında bilimsel kesinlik, tek doğru yoktur. Her yeni ve eski sanatın yeni bakış açılarıyla yeniden değerlendirilmeye gereksinimi vardır.

Anahtar Kelimeler

yansıtmacılık
Marksizm
eleştiri
alımlama
anlatımcılık
biçimcilik
yapısalcılık,
göstergebilim

THE STYLES OF APPROACHING A WORK OF ART

Abstract

The scope of this study encloses the methods of theory and criticism on the styles of approaching a work of art. There would be mentioned about four styles of approaching a work of art in terms of the relation between the subject (reader, audience, viewer) and the work: Artist centered, work centered, spectator centered and community centered. All of these approaches try to explain art's 'what'-to-be and 'how'-to-realize, which would always be expressed otherwise. The main character of the work of art holding more than one meaning is that it has a structure of multiple meaningfulness. The experience founded by a work of art is "both subjective and objective at the same time." There is no scientific certainty or a unique right in the work of art. It needs to be reconsidered with each new points of view on new and former art.

Keywords

reflectionism,
Marxism
criticism
reception
expressionism
formalism
structuralism
semiology

Giriş

Sanatın dili yoruma açık bir dildir. Sanatın tarihsel sürecinde bilimde olduğu gibi ilerlemeci, doğrusal bir gelişme çizgisi yoktur. Bu süreç inişli çıkışlı, çapraşık, rastlantısal, olasılıklarla dolu bir oluşumdur. İçeriği zengin, sınırları çizilemediğinden, sanatın tanımı her zaman yetersiz kalmaktadır. Sanat yapıtı zamanlar üstüdür. Sürekli yeniden, yeni bakış açılarıyla değerlendirilmeye gereksinimi vardır. Kalıcı olması da buna bağlıdır. Bu nedenle de sanatın 'ne' olduğu ve 'nasıl' gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar tarihsel süreçte sürekli değişmiştir. "Bir kuram, tanımdan daha farklı ve kapsamlıdır, incelenen görüngünün derli toplu bir açıklamasını ortaya koyar; laf kalabalığı ve özelleşmiş bir terminoloji kullanarak belirsizlik yaratmak yerine, şeyleri anlamlandırmaya yardımcı olmalı, temel ilkelerden elde edilmiş gözlemleri sistematik bir düzene sokmalı ve birleştirmelidir (Freeland, 2008: 11). Sanat yapıtının her yeniden değerlendirildiğinde sonuçlarının farklı çıkması sanatın doğasında olan bir şeydir. Bugün sanat yapıtı kavramının içeriği çok genişlediğinden, sınırlarını belirlemek gittikçe zorlaşmaktadır. Dolayısıyla bu geniş yelpazede alımlayıcının üretilenleri anlamada yaşadığı zorluk anlaşılabilir bir şeydir.

Sanatı değerlendirmede tarihsel süreçte oluşan farklı görüşler, çok değişik değerlendirme ilkelerine göre düzenlenebilir, ama genellikle dört temel başlık altında toplanabilir: Sanatçı, yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri. Bütün görüşler sanatı açıklamak için bu dört öğeden birine yönelirler. Kimileri sanatı sanat yapan özellikleri, yapıtın dış dünya ile olan ilişkilerinde arar. Kimileri sanatın ne olduğu sorusuna yanıtını sanatçıda arar. Sanatçının kişisel yaşantısı, duyguları yapıtına yansıdığı ölçüde o sanat yapıtı başarılı kabul edilir. Yine bir başka görüşe göre sanatın gerçekliği alımlayıcının heyecanında aranır. Bir diğer görüşe göre ise sanat yapıtının açıklanması, yorumlanması dışarıda bir yerde değil, yapıtın içindedir, biçimindedir. Sanatın özü yapıtın kendine özgü yapısında gizlidir.

Sanatçı Merkezli Yaklaşım

Sanatçı merkezli yaklaşım biçimleri, sanat yapıtına sanatçının dahi yönünü, yaratıcılığını öne çıkaran 'yaratma ilkesi' açısından yaklaşır. Sanatçının odağa alındığı bu yaklaşımlarda sanat nesnesinin ne olduğu

sorusunu açıklamaya çalışan düşünce anlayışı, 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Romantizm akımıyla ilişkilidir. Bu anlayış insanın iç gerçekliğinin, duyguların, duyular, sezgiler, isyanlar, coşkular aracılığıyla aktarılması olarak tanımlanmaktadır. Aydınlanmanın özünde bulunan akıl vurgusuna, aklın yaratıcılık üzerindeki baskısına ilk eleştiridir Romantizm.

Romantizm'de sanatçı, belli kurallara bağlı kalmak, toplumun beğenisine hizmet etmek yerine, kendi iç dünyasını yansıtarak duygularını ifade etmeyi amaçlamıştır. Bu dönemde sanatçı alımlayıcısıyla olan bağını büyük oranda koparır. Ona göre önemli olan kendi duygularının anlatımıdır. Onun amacı dış dünyayı birebir aktarmak değil, algıladığı dünyayı kendisinde uyandırdığı bir takım duygular, sezgiler, rüyalar ve yaşantılar aracılığıyla ifade etmektir. Onlara göre sanatçı hiç kimseye benzemez ve hiç kimse duygularını onun gibi ifade edemez. Dolayısıyla sanatçının duyguları her şeyden önemliydi ve ancak duygularını ifade ettiği sürece rahatları. Sanat yapıtını sanatçının kişisel heyecanlarını duygularının bir dışavurumu olarak tanımlayan romantiklerde hayal gücü önemli bir etkidir. Hayal gücünün özgürce ifade edilmesi düşüncesi, bireysel tavrın duygular aracılığıyla yansıtılması, ancak bireyin özgür olmasıyla olanaklıdır. Modern sanatın çıkışı da bu özgürlük hareketiyle ilişkilidir. "[...] sanatta bireyin özgürlüğe kavuşması, dış otoritelerin tümünden kurtulmak, tüm engel ve yasaklara karşı aldırmasız bir tavır almak modern sanatın en önemli ilkesidir" (Hauser, 1984: 141). Modernizmin düşünsel altyapısını oluşturan Romantizm C. Baudelaire tarafından savunulmuştur. Baudelaire için sanatçı, "iğrenç olan bir şeyi, sanatsal ifade gücüyle güzelliğe dönüştürür; bu da sanatın -ya da sanatçının- şaşılması ayrıcalıklarından biridir" (Bozkurt, 1992: 8).

Sanatçı merkezli yaklaşımı ilk kez Romantizm akımını dikkate alarak estetik bir kuram haline Eugène Véron getirmiştir. Kuram anlatımcı bir sanat dilini savunur. Eugène Véron sanatı, "duygunun dile getirilmesi olarak tanımlar ve sanatçının bir dahi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu belirtir. Véron, ...eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler" (Moran, 2007: 103). Bu kuram daha sonra sanatın duyguların anlatımı olduğu düşüncesini savunan idealist felsefenin filozoflarından B. Croce ve Hegel tarafından geliştirilmiştir. Onlara göre sanatçının kendi

duyguları ve yaşantısı üzerinde durularak yapıtın anlaşılması sağlanabilirdi. Sanat, sanatçının duygu ve yaşantısı, hayal gücünün özgür bir yaratımının ifadesidir. Croce ve Hegel sanatı yaratmanın özünde bulurlar. Estetik yaşantı özerk bir alandır, buna göre sanat yapıtı da kendine özgü nitelikleri olan ve bu nitelikler aracılığıyla kavranabilecek bir gerçekliktir.

Anlatımcı kuram, sanatı, duyguların dile getirilmesi olarak yorumlamıştır. Kurama göre asıl önemli olan sanatçının duygularıdır. Bu duygular sanatçının iç dünyasının bütünüdür. Alımlayıcı da sanatçının bu duygularını paylaşır ve bu sayede başka yaşantıları tanır veya bu yaşantılarda kendinden bir parça bulur. Bazı anlatımcılara göre; bu yaşantılar alımlayıcıya aktarılırken belli ahlaksal niteliklerde (Tolstoy) gözetilmelidir. Yine bu anlayışa göre, bu ahlaksal nitelikler yanında sanat yapıtı, bir değer ölçütü ile sınırlandırmıştır. Bu da - Moran'ın da değindiği gibi - bizi estetik duygudan uzaklaştırır. Yani sanat yapıtı sanatçının amacından uzaklaşır. Sadece öğretici bir amaç güder.

Romantizm sonrası süreçte de sanat yapıtında, duyguların dile getirilmesi, bilinçdışı anlatım olanakları sürekli farklı etkileşimlerle devam etmiştir. Sanatçının bireysel yaratıcılığı yapıtın oluşumunda merkeze oturmuş, sanatçının psikolojisi ve kişiliği yapıtta aranır olmuştur. Modern öncü sanat akımlarının çoğu bilinçdışı anlatımın etkisi ile ortaya çıkmıştır. Özellikle 20. Yüzyılın başında ortaya çıkan Dışavurumculuk, devamında Soyut Dışavurumculuk ve 1980'lerde Yeni Dışavurumculuk akımları bu kuramı savunanlar tarafından odağa alınmıştır.

Sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde, alımlayıcının karşısında her şeyi bilen, gören, her şeye gücü yeten bir sanatçı, bir mitos vardır. Bu tür yaklaşımlarda yapıtı üreten kişi egemen olan kutuptur. Bu bakış açısıyla yapıta yaklaşan bir alımlayıcı, yapıtı ve sanatçıyı, daha işin başında kutsallaştırır. Sanatçının bir deha olduğu önkabuluyla yapıta bakılır. Sanatçının saygınlığı, biricik oluşu, dehası, yaratıcılığı çok fazla öne çıkarıldığında alımlayıcı yapıt karşısında edilgin olur. Eşitlik sanatçıdan yana bozulur. Yine de sanatçısı dikkate alınmadan yapılan yorum da eksik bir yorumdur. Çünkü, üzerinde kafa yorulan ürün, sanatçısı onu biçimlendirmeden önce yoktu. Sanatçılar, "yapıtlarını oluşturma sürecinde kuralları oluşturur, diğerleri ancak bundan sonra olasılıklar tükenene değin süreci yineleyerek onları izler" (Dabney, 2002: 172). Burada önemli olan üreten ve üretilen arasında alımlayıcı, öznel bakışıyla

birlikte bir denge kurabilmesidir.

Anlatımcı kuram, sanatı tanımlamaya çalışırken sanatçının duygularını, kişiliğini, yaşantısını irdeler. Sanatçıyı merkez alarak, onun kişiliği ve yapıtları arasında ne tür bir ilişki olduğuna dayalı bir eleştiri yöntemi izler. Burada yapıtın değerinden çok, asıl değer sanatçının kişiliğini oluşturan niteliklerdir. Sanatçı merkezli yaklaşım biçimlerinde "psikanalist eleştiri" (Freud) ve "ruhsal eleştiri" önemli bir yere sahiptir.

Psikanalist eleştiri, yaratmanın kaynağını irdeler. Psikanalist eleştiri kuramını ilk ortaya atan 19. yüzyılın sonlarına doğru Sigmund Freud (1856-1939) olmuştur. Freud bilinçaltını insanın bastırılmış arzularını rüyalarla, bir içebakış yoluyla ortaya çıkışı olarak tanımlamıştır. Freud, bilinçaltının anlaşılmasını insanın yaratıcı evresine bağlar, yaratıcılığı bir çeşit nevrotik hayal kurma olarak nitelemiştir. Freud yaratıcılığı tanımlarken sanattaki yaratıcılıktan yani sanatçının yaratım sürecine değinir. Yaratma ilkin bir esin olarak değerlendirilmiş daha sonra bu esinin bir güç tarafından sanatçıya bahşedildiği düşüncesi hakim olmaya başlamıştır. 19 yy'a gelindiğinde sanatçı yapıtını yine bir esin aracılığıyla ortaya çıkarırken, sanatında bilgiye yer vermez. Bu düşünce daha çok romantiklerce benimsenmiştir.

Psikanalist eleştiri yaratmanın sanatçının içinden gelen bir duygu olduğunu açıklar. Freud işte bu içinden gelen duygunun kökeninin "oidipus kompleksi"yle açıklamaya çalışmaktadır. İnsanın yaşam karşısında bazı istekleri vardır. Fakat yaşadığı topluma uymak zorunda olduğu için bu isteklerini gerçekleştiremez, dolayısıyla bunları bastırır. Bu yüzden ulaşamadığı bu isteklere hayal kurarak elde eden birey arzularını hayal dünyasıyla tatmin eder. Freud sanatı da hayal kurmakla ilişkilendirir. Ona göre sanatçının da gerçekleştiremeyeceği bazı istekleri vardır ve bu isteklerini yapıtı aracılığıyla başkalarına aktararak hayranlık kazanan sanatçı kendini bu yolla tatmin etmiş olur. Yapıtları yoluyla da kendini ele verir. Freud'a göre sanat yapıtı bir belge niteliğindedir. Ona göre; insanın, yaşamında doyuma ulaşamadığı cinsel arzularının ve başka itilimlerinin tatmin yolu olan düşler, bilinçaltındaki örtük yaşantıların kılık değiştirerek bilince çıkmaları olayıdır. Öte yandan sanatçı öne çıkardığı, ortaya attığı, içini yansıttığı, sanat yapıtı ile bilinçaltındaki yükten kurtulmuş olur. Bu ağırlığı dışarı atarak oluşturduğu sanat yapıtı sanatçının bilinçaltının bir gölgesi durumundadır (Moran, 2007: 151-153).

Ruhsal eleştiri ise psikanalist eleştiri yönteminde olduğu gibi yapıtı doğru anlamak için sanatçıyı merkeze alır. Psikanalist eleştiri ile aynı çizgide olsa da bazı farklılıklarla ondan ayrılır. Sanatçının yapıtlarında tekrarladığı biçimleri, tipleri, imgeleri inceleyerek sanatçının kişisel yaklaşımını ortaya çıkarmak ister. Bu görüşe göre, "eserin gerçek anlamı yazarın kafasında düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır (Moran, 2007: 132). Sanatçının psikolojisi, kişiliği ve biyografik özgeçmişinin, sanatçının ürettiği yapıtla sıkı bir bağ olduğu ilkesini savunur. Eleştirmen kimi zaman yapıt dışı -özellikle sanatçıyla doğrudan ya da dolaylı ilişkili- belgelerle yapıtı açıklamaya kimi zamanda yapıt içindeki ilişkilerden sanatçının kişiliğini açıklamaya çalışır. E. H. Gombrich 'deneysel ruhsal çözümleme' yöntemiyle bu eleştiriye katkı yapmıştır. Yapıttaki biçimsel düzen, oran ve denge, çizgiler ve renklerin duygusal değerleri, sanatçının kişiliği aracılığıyla yapıta nasıl yansıtıldığını inceler.

Ruhsal eleştiri yönteminde Charles Mauron (1899-1966) sanatçıyı çok yönlü anlamak için sanatçının birçok yapıtını bir araya getirerek dört aşamada incelenmesini önerir:

1- Bir yazarın metinlerini çakışma noktalarını belirleyecek biçimde "üstüste" koyup okuyarak eğretileme ağlarını, saplantı haline gelmiş mitsel figürleri, yinelenen dramatik durumları belirlemek. Bir başka deyişle, "fantasma üretimi"ne ilişkin çağrışım ağlarını, imge topluşmalarını ortaya çıkarmak;

2- Değişik metinlerin okunmasıyla saptanan bu derindeki ağların, topluşmaların yapıtın bütünselliği içinde nasıl ilişkilendirildiğini, nasıl değişim, dönüşüm geçirdiğini araştırarak yazarın "kişisel miti"ni bulmak;

3- Metinlerden hareketle saptanan "kişisel mit"i, yazarın bilinçaltındaki fantasma'nın ortaya çıkması olarak psikanaliz açısından yorumlamak;

4- Elde edilen sonuçları da yazarın yaşamöyküsüyle denetlemek" (Rifat, 2008: 59).

Yapıt Merkezli Yaklaşım

Yapıt merkezli yaklaşım biçiminde çözümlenen yapıtın odağında sanatçı değil yapıt vardır. Sanat yapıtına, yapıttaki biçime, düzene, kurguya öncelik veren bir çözümleme yöntemidir. Yapıttaki biçim bu yaklaşımda temeldir. Biçimin örüntülerinin herhangi bir dış etkiye

kapılmaksızın araştırılmasıdır. Yapıtta sunulan örüntülerin ilişkileri, biçimin bağlamı, neliği ve önemi irdelenir. Yapıttaki estetik üzerinde, yapı üzerinde anlamı arayan, yapısal bağları irdeleyen bir yaklaşımdır. "Biçimi değerlendirmek, onu bir bağlam içerisinde görmeyi gerektirir" (Dabney, 2002: 102). Yapıt merkezli, "dil" merkezli bu bakış açısı sanatçının ruhsal durumunu, yaşantısını dışlar; dil-dışı, yapıt-dışı öğelerle yapıtı açıklamaktan kaçınır. yapıtta görünenin ne olduğunu anlamaya, görmeye, göstermeye çalışır.

Yapıt merkezli bir yaklaşım, sanat ürününün salt bir dil olarak kabul edilmesini, sanat yapıtının bir dili olduğunun ve bir "dil" olarak incelenmesi gereğinin kabulünü beraberinde getirir. Bu görüş, aynı zamanda F. de Saussure'ün yaklaşımıyla da örtüşür. F. de Saussure, dili bir gösterge olarak kabul eder ve dilin kendisini inceleme nesnesi olarak ele alır. Mukarovsky de sanat ürünlerinin (edebiyat, müzik, resim, mimarlık...) bir gösterge olduğunu; bir incelemecinin, sanat ürünündeki bu dile yönelmesi gerektiğini düşünür. Heinrich Wölfflin, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı yapıtıyla, sanat yapıtını biçimsel açıdan inceleyen bir dil oluşturmaya çalıştı.

Bu anlayış Fransa'da başta C. Lévi-Strauss olmak üzere R. Barthes, A.J. Greimas, J. Courtès, F. Rastier, J. Fontanille gibi göstergebilimciler, edebiyatın yanında diğer toplumsal dizgelerin de (reklamlar, söylenler, tutkular, hatta zevk ve hazlar) bir "dil" olarak incelenmesi gerektiğini düşünürler. Bunlar arasında R.Barthes'ın kuramsal yazıları yapıtın çözümlemesinde "dil"e dikkat çeker. Birçok yapıt merkezli çözümleme yapıt, sanatçının duygularından çok, genel bir anlam üretme dizgesini ifade eder. Bu anlam üretme dizgesinin kaynağı da biçimdir. Biçim sürekli anlaşılmayı ve yorumlanmayı gerektirir. "Bir sanat yapıtını, ötekilerden ayırtedilebilecek bir duyusal yaşantı nesnesi haline getiren, ona özgünlüğünü, bireyselliğini, iç bütünlüğünü kazandıran bütün öğeler biçimseldir. Sanatta kavranması güç olan da çoğu zaman biçimdir [...] Sanat yapıtının estetik olarak kavranmasını sağlayan etken, biçimdir. Yapıtta her birim ötekilerle ve yapıtın bütünüyle belirli bir ilişki içindedir" (Bozkurt, 1992: 53-54). Yapıtın temelinde yatan da bu yorumlanmaya açık " gizli yapı" dır.

Yapıt merkezli yaklaşımlarda eleştiri yöntemleri, biçimin belli kodlarla çözümlenebileceğini savunan Rus biçimcileri (V. Propp, R. Jakobson ve T. Todorov), 'yapısalcılık', 'yeni eleştiri' ve 'göstergebilimsel'

çözümlemelerdir. Birbirinden bazı yaklaşımlarda ayrılışlar da temel yaklaşımları yapıtın, kodlardan, belirli birimlerden, izleklerden türediğini savunmuşlardır. "Bu temel anlam ve biçim birimlerinin çeşitlendirilmesi, dönüştürülmesi ve yerlerinin değiştirilmesiyle yeni ve anlamlı bütünlükler ortaya çıkar" (Bozkurt, 1992: 54). Yapısal çözümlemenin sınırları giderek 'anlatı kavramı'nı (Barthes) gündeme getirir. Barthes'a göre, "metinlere yönelik çözümlemenin kesin geleceği, herhangi bir çözümleme reçetesi yaratmak değil, bir yazı olarak ortaya çıkmaktır" (Rifat, 2008: 23). Anlatı kavramında, bir yapıt üzerine düşünce üretmenin aynı zamanda yeni bir yapıt üretmek anlamına geldiği savunulur.

Alımlayıcı Merkezli Yaklaşım

Iser'in kuramsal temellerini belirlediği alımlama estetiği, alımlayanın yapıt karşısında duygularını, çıkarımlarını önemseyen bir görüştür. Alımlama estetiğinde sanat yapıtıyla iletişime geçen, onu kavrayan ve onu alımlayanın duygu ve düşüncelerini odağa alır. Başka bir deyişle, Alımlama estetiği, yapıtın çok anlamlılığını dikkate alır; yapıtın alımlayıcıda uyandırdığı düşünce ve duygu boyutuna dikkat çeker. Alımlama estetiği, yapıtın sadece bir biçimler yığını ve kurgudan oluşmadığını, çok anlamlılığının bir gereği olarak alımlayıcının düşünsel ve ruhsal dünyasında birçok düşünce ve duyguyu akla getireceğini vurgular. Bu da, alımlayıcının yaratıcı yanını ortaya koyan bir yaklaşım biçimidir. Alımlama estetiğinin bir diğer önemli kuramcısı H. Robert Jaus's'dur. Jaus's 'da yapıt-alımlayıcı ilişkisinde tavrını alımlayıcıdan yana koyar. Bir yapıt üretildikten sonra çeşitli zamanlarda alımlayıcı tarafından nasıl algılandığını sorgular. "Yapıtın yorum bekleyen ufku ile okurun [alımlayıcının] kendi dünyasının ufku arasındaki kaynaşma sonucu ortaya yeni anlamlar çıkar. Bu kaynaşma yapıtın yaratıldığı anda olabileceği gibi daha sonraki dönemlerde de olabilir" (Rifat, 2008: 48). Çünkü, zaman bir çok şeyi değiştirir, değişen bu süreç yeni yorumları da beraberinde getirir.

Alımlama estetiğinin kuramcılarında Iser'e göre "bir edebiyat yapıtının anlamı metnin içinde hazır şekilde bulunmaz, metindeki bazı ip uçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur" (Moran, 2007: 241). Günümüz sanat anlayışı alımlayıcıyı öne çıkarmak isteyen bir anlayıştır. Katılımcı sanat, ilişkisel estetik, kamusal alanda sanat ve izleyici ilişkisi bu kuramın savlarının dayanakları arasındadır. Bu

kurama göre sanatın ne olduğu, nasıl tanımlandığı değil, yaratma sürecinde oluşan bağlamı, izleyicinin katkısı ile üretilen anlamı önemlidir. Anlamı yapıta sanatçı mı yükler, yapıttaki biçimsel düzen mi anlamı üretir, yoksa alımlayıcı mı yapıta anlam kazandırır? Bunu Berna Moran şu şekilde açıklar: "Modernist edebiyat okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekan ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet" eder. "James Joyes, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarı, kimisi az kimisi daha fazla oranda eseri yorumlama ve anlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir. İkinci bir neden daha çok dil ile ilgili, Saussure'den kaynaklanan yapısalılık, eserdeki anlamı bir cümlenin anlamı gibi kendi yapısında arıyordu. Oysa Derrida bu bilimsel çözümü sorguladı ve metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık tanıdı. Ayrıca göstergebilim anlam üreten kodların, konvansiyonların iş göreceği bir yer olarak okura döndü. Bu okur, bir kişi değil, kodların toplandığı anlam kazandığı bir işlevdi. Aynı nedenden ötürü Barthes, metnin birliğinin, metnin çıkış noktasında (yazarda) değil, varış noktasında yani okurda oluştuğunu söylüyordu" (Moran, 2007: 240-241).

Alımlayıcıya dönük eleştiri yöntemleri, sanat yapıtı karşısındaki alımlayıcının psikolojik etkilenimlerini ve alımlayıcının bu etkilenimlerle yapıtın anlamını tamamlamasıyla kendini ifade eder. Alımlayıcıyı özne olarak ele alan eleştiri yöntemlerinden Alımlayıcıya Dönük Eleştiri yöntemi, alımlayıcının boşlukları doldurmasıyla yapıtın anlamının tamamlanacağını söyler, İzlenimci Eleştiri'nin görevi ise, yapıtın alımlayıcıda uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatmasıdır.

İzlenimci eleştiri 19. yüzyılın ilk yarısında kuralcılığa, bilimselliğe ve nesnelciliğe karşı bir tepki olarak kendini göstermiştir, iyi bir eleştirci, baktığı yapıtta 'kendi ruhunun serüvenlerini anlatır' diyor Anatole France. "Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur. Eserine kendisinden başka bir şey koymakla övünenler çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanlarıdır. Gerçek şudur ki insan hiçbir zaman kendisinin dışına çıkamaz" (Moran, 2007: 264). İzlenimci eleştiri eserin nitelikleri üzerinde durmaz ve herkesçe geçerli yargılar verilemeyeceği kanısındadır. İzlenimci eleştiri özeldir ve dolayısıyla da yapılan eleştirinin doğru ya da yanlış olması tartışılmaz. Güzellik zevk meselesidir ve zevkler değişir.

Yapıt karşısında bulunan özne, alımlayan ya da eleştirmen yapıttan zevk alıp almadığına bakar. Dolayısıyla yapıt karşısında bulunan alımlayanın her şeyden önce bir duyarlılığı olmalı, güzelin heyecanına varabilmelidir. Yapıt belli bir kuralla eleştirilemez. "Eleştirici eser hakkında değil kendisi hakkında bir şeyler söylediğine göre yazısının değeri eser hakkındaki görüşlerinin doğruluğundan gelmez, kendi sanat değerinden gelir... Eleştircinin yazısı, bir şiir, roman veya oyun dolayısıyla yazılmış ikinci bir sanat eseri olur" (Moran, 2007: 265). Diğer eleştiri çeşitleri izlenimci eleştiriye gerçek bir eleştiri yöntemi olarak görmezler. "İzlenimci eleştiriye ya eleştiriyle, eleştiri dışı nedenlerle ilgilendiğimiz için yaşantılarını öğrenmek ister ve bundan ötürü okuruz, ya da yazıları üslup ve özellikleri için çekicidir de onun için okuruz" (Moran, 2007: 265). İzlenimci eleştiri alımlayıcıda heyecan uyandırabilir ve eleştirmen duygularını açıklayarak, alımlayıcının daha önce fark etmediği noktalara, duyarlı yaklaşmasını sağlayabilir.

Alımlayıcıya dönük eleştiri yöntemi, alımlayıcıya önemli rol tanıyan bir eleştiri yöntemidir. Öznesi alımlayıcı olan bu eleştiri yönteminde anlam, sanatçının yapıtında oluşturduğu boşlukların alımlayıcı tarafından doldurulması ile oluşur.

Geleneksel yorum anlayışı sanat yapıtının tek bir anlamı olduğunu, yorumcunun bu saklı anlamı ortaya çıkarması gerektiğini söylerken, alımlayıcı merkezli eleştiri yöntemi yapıtın belli bir anlamı olmadığını, anlamı oluşturan asıl ögenin alımlayıcı gerçeği olduğunu ileri sürer. "Metnin sunduğu ve okurun birikimidir yeni anlamlar üretmede belirleyici olan" (Özbek, 2005: 13). Her alımlayıcı, sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz olarak bıraktığı boşlukları doldururken, kendi yaşam deneyiminden yola çıkar, kendi birikiminden yararlanır yapıtla hesaplaşır, ona ruh ve anlam verir. Bu anlamlandırmada alımlayıcı ve yapıt baş başadır. Anlamın hangi boyutlara varacağı, nasıl bir derinlik kazanacağı alımlayıcının birikimine bağlıdır. Her alımlayıcı farklı bir deneyim ve birikimle karşılaşacaktır yapıtla ve yapıttan farklı anlamlar çıkaracaktır. Dolayısıyla yapıtın tek bir anlamı olmadığını, karşılaştığı ve karşılaşacağı alımlayıcı kadar anlamının olduğunu söyleyebiliriz.

Toplum Merkezli Yaklaşım

Toplum merkezli yaklaşım biçimleri iki kuram çerçevesinde geliştirilmiştir. Bunlar Yansıtmacılık kuramı ve özü itibariyle yansıtmacı temele dayanan, ancak farklılıklar içeren Marksist kuramdır. Yansıtmacılık kuramı, sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak değerlendirir. Bu görüşe göre sanat yapıtında gösterilmesi gereken şey, dış dünyada gördüğümüz gerçekliğin yapıta yansıtılmasıdır. Bu görünen dış gerçeklik; doğadır, insandır, yaşamdır (yaşantıdır) ve sanatçı da bunları yapıtına yansıtır. Platon'un ünlü "dünyaya ayna tutmak" sözü Yansıtmacılık kuramının temelini oluşturur. "Ayna" benzetmesi, bu görüşün temel metaforlarından biridir.

Örneğin "**Lucas de Heere, Jan Van Eyck**'in resimlerini överken, *bunlar ayna, evet resim değil ayna bunlar* diyor. Leonardo da Vinci de resimle ayna arasındaki benzeyişe işaret eder: *Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelere orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın...* Yunan şairi Simonides: *Resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir...* 18. yüzyılda Dr. Johnson Shakespeare'i överken, okura hayatı doğrulukla yansıtan bir ayna tuttuğunu söyler... Stendhal, Kırmızı ve Siyah'ta aynaya benzetir romanı: *Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman*. Marxist Plehanov için de, *Edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır*" (Moran, 2007: 17-18).

Doğayı taklit etme, benzetme, birebir yansıtma anlayışı Eski Yunan'da bir çok öykünün de konusu olmuştur. "İ.Ö. 5. yüzyılda yaşamış ressam Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki kuşlar gelip yemeye kalkışmışlar. Bundan dolayı övüldüğü zaman, Zeuxis, üzümlere, "çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı" demiş. Aynı çağda yaşayan Parrhasios'un yaptığı bir perde resmiyle rakibi Zeuxis'i aldattığı ve gerçek perde sandığı bilinen hikayelerdendir" (Moran, 2007: 20).

Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllardır devam eden ve günümüze kadar gelmiş bir kuramdır. Dış gerçekliği yansıtma görüşünün

günümüzdeki yansımaları fotogerçekçilik, toplumcu gerçekçilik ve video gerçekçilik gibi anlayışlarda görülmektedir.

"Gerçekliği yansıtmak" deyimi, 18. yüzyıl ortalarına kadar üç görüşle açıklanabilir:

1- "Sanat görüngü dünyasını yansıtır" (mimesis) (Moran, 2007: 19-27). Sanatın gerçekliği görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı düşüncesidir. Platon (M.Ö. 427-347) her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, bu dünyadakilerin hepsinin onun iyi ve kötü taklitleri olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Platon'a göre doğada gördüğümüz her şey bir kopyadan (mimesis) ibarettir. Bizim dışımızda, duyularımızla algıladıklarımızın dışında, ancak zihnimizle kavrayabileceğimiz bir idea'lar (biçimler) dünyası vardır. İşte asıl gerçek bu idealardır, biçimlerdir. Bizim duyularımızla algıladığımız, gördüğümüz her şey, işte bu zihinle algıladığımız biçimlerin yansımalarıdır. Dolayısıyla sanatçının yaptığı da kopyanın kopyasıdır. Platon güzel kavramı için tam olarak yanıtlar vermez, ama, orantı, ölçü, denge gibi özelliklerin güzeli oluşturduğunu savunur.

Aristoteles de Platon gibi sanatı bir mimesis (taklit, benzetme) sayıyor. Ancak bu gerçekliği birebir kopya değil, yeniden kurma, yeniden yaratmadır. Aristoteles insanda bir taklit yeteneği ve hazzının bulunduğunu, sanatçının olayların ve varlıkların özündeki ideali, temel düşüncüyü taklit ettiğini söyler. Ona göre sanatçı, doğanın eksik bıraktığı şeyleri tamamlar. Sanatçı yapıta kendi öznelliğini, kişiliğini de katar. "Bunun için de mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliğidir. Aynı zamanda hem taklit, hem de yaratmadır. Mimesis; yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan, yaratma eyleminin kendisidir" (Cömert, 1991: 116). Ancak bu yaratma eylemindeki öznellik bireyci değil, yapıtın oluşumunda, olması gereken ve herkes için geçerli olayları, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre ifade edilme zorunluluğu vardır. Taklit üç ayrı yönden değerlendirilir. **Aracın türüne göre taklit;** Resim, şiir, dans gibi. Fakat hiçbir zaman araç taklidin kendisi değildir. **Konuya göre taklit;** Yaşam, İnsan yaşantısı, eylemleri, davranışları vb. **Değişik biçimde taklit;** konuyu taklit edilmiş biçimi, (tragedya, dram, oyun: Hareket ve eylem halindeki insanların taklidi), (komedyaya, anlatı, öykü) biçiminde, resimde renk ve biçim, ifade, hareket vb.

Estetiği bağımsız bir bilim haline getiren Alman filozof **Alexandre Baumgarten**'e göre de evrende madde ve ruh öylesine uyumlu bir şekilde birleşmiş ve kaynaşmıştır ki, sanatın ve sanatçının amacı doğayı taklit olmalıdır. Alman filozofu G.W.Fr. **Hegel** (1770-1831) de doğa güzelliğini reddederek sanat güzelliğini doğa güzelliğinden üstün tutar. Hegel'e göre, "sanatın amacı var olanı bütünüyle biçimsel biçimde taklit etmekten başka bir şey olmalıdır; bu taklit, bir sanat yapıtıyla hiçbir ortak yanı olmayan teknik yapaylıklardan başka bir şey getirmez" (Altet, 2006: 114). Bazı düşünürler ise hayal gücünün taklitten daha güçlü olduğunu savunmuşlardır. Eski Yunan Tanrılarının heykellerini yapanlar onları görerek yapmamışlardır.

2- "Katharsis": Sözcük anlamıyla "arınma" ya da "temizlenme"ye karşılık gelen katharsis kavramı, ilkçağ Yunan felsefesinde ruhun tutkulardan, özellikle de yıkıcı tutkulardan arınması anlamında kullanılmıştır. Sözelimi Pythagorasçuların katharsis'i, müzik aracılığıyla ruhun günahlardan arınması bağlamında güçlü dinsel yan anlamlar barındırır.

Bu görüşe göre sanat, geneli (tümel) ya da özü yansıtır. Sanat gerçekte olan şeyi değil, olabilir olan şeyi, olanaklı olanı ifade etmelidir. Günlük yaşamı tüm ayrıntılarıyla yansıtmakla sanat yapılmış olmaz. Evet sanatçı doğayı, insanı, yaşamı betimleyecektir, ancak, onu yeniden kuracaktır. Aristoteles tarihçinin yaptığıyla şairin, ressamın yaptığını ayırmak ister. Tarihçi gerçekte olanı, sanatçı ise olabilir olanı ifade eder. Eğer görünenin, yaşantının ya da bir olayın tamamı birebir aktarıldığında sanat olsaydı mahkeme tutanaklarının tümü de sanat olurdu. "Bunun için de anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer ve bunların arasında bir bağ gözeterek olaylar örgüsünü bir tek çizgi üzerinde kurar. Seçme işi hem esere yapı bakımından bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar...seçme sonucu...yazar tek olanı kullanarak genel olanı anlatır...Onun için sanatçı, Platon'un sandığı gibi bizi gerçeklikten uzaklaştıran, sahte bilgiler sunan bir adam değil, bize hayatı açıklayan bir adamdır" (Moran, 2007: 29-30).

Aristoteles'in Poetika'sının ana kavramlarından biri olan katharsis, trajik şiirin; tragedyanın amacı diye sunulur: "Tragedyanın insanların zihnine, duygularına ve duyularına hitap ederek onları eğitebileceğini düşünmüştü. Eğer tragedyada iyi insanın başına felaket geldiği

gösterilirse, bu, korku ve acıma duyguları yoluyla uyandırdığı bir arınma, "katharsis" yaratırdı" (Freeland, 2008: 43). Sanatın görevinin yalnızca estetik bir haz üretmek değil, daha çok ahlaki bir duruluk yaratmak olduğunu savunan Aristoteles'e göre, sanatın değeri seyirden kaynaklanan estetik bir hoşnutluktan çok, ahlaki açıdan arınmada kendini açığa vurur.

3- Sanat "İdeal" olanı yansıtmalıdır. Buna göre doğa kavramından anlaşılacak şey, başka bir anlamda "düzeltilmiş" (idealleştirilmiş) doğa olmalıdır. Aristoteles'e göre şairin görevi, "gerçekten olmuş bitmiş şeyleri değil, belirli koşullarda olabilecekleri, yani gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre olması beklenenleri, olanakları betimlemektir" (Bozkurt, 1992: 96). İdealleştirilmiş doğa yanında ahlaki olarak idealleştirilmiş insan ve insan ilişkileri vardır ve bu da sanat yapıtına yansımalıdır. Bizim gördüğümüz gerçek dünyayı değil, hayal edilen (idealleştirilen) olağanüstü bir dünyanın yansıtılmasını savunuyorlardı. Yine de bu yansıtılan şey gerçekliği (görüneni) yansıtmaya ilkesine dayanıyordu. Sanat yapıtının zevk vermesi ve eğitmesi gerektiği düşüncesine göre yapıtta hoşya gitmeyen ne varsa atılmalı ve yalnızca güzel olan (ideal olan) sunulmalıdır. Sanatta eğlendirerek eğitmek anlayışı özellikle Rönesans'ta ve Yeni-Klasik dönemlerde baskındı.

Yansıtmaya kuramı genel olarak iki döneme ayrılarak incelenmektedir. Birinci dönem 18. yüzyıla kadar olan dönemdir. Bu dönemin yansıtmaya anlayışı, gerçekliği Platon'nun ve çoğunlukla da Aristoteles'in görüşlerinin çeşitli yorumları olarak ele alınırlar. 19. yüzyıldan sonra ise bu görüşlerden hareket etmeksizin yeni bir görüş ileri sürülmüştür. Bu görüş, sanatı açıklamada yansıtmaya kavramını kullanan Marksist estetik anlayıştır. Marksist estetik bir çok yönden gerçekçilik akımına bağlanır. Romantizme tepki olarak ortaya çıkan gerçekçilik akımı yansıtmaya kurallarına dayalı bir anlayıştır. Günlük yaşam, çağdaş toplum olabildiğince gözleme dayalı olarak sanat yapıtlarına yansıtılıyordu. Yazında Balzac, Zola ve Flaubert gibi yazarlar, plastik sanatlarda özellikle resimde Corot, Courbet, Millet ve Daumier gibi sanatçılar bu akımın öncüleriydiler. Eğer sanatçı gerçekleri yansıtacaksa bunu bütün yönleri ile yansıtmalıdır. Buna göre çirkin, iğrenç ve ayıp olarak kabul edilen şeyler de sanata konu olabilmeliydi. Gerçeklik bilimden de beslenmeliydi. Fizik dünyasında bir determinizm olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır ve bunları bilmek toplumsal yasaları bilmek demektir. Olaylar ancak psikolojik ve sosyal yasalarla

açıklanabilir. Sanatçı tıpkı laboratuarda deney yapan bilim adamı gibi tarafsız olmalı, gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi anlatmalıdır.

Marksist estetiği, partinin saptadığı kesin bir görüşün olmadığı ilk dönem ve sanatın Sovyetlerde resmi bir nitelik kazanarak "toplumcu gerçekçilik" adını aldığı iki dönem halinde geliştiğini görüyoruz. Marksist estetikçiler, sanatı özellikle ikinci dönemde bir propaganda aracı olarak görmüşler ve eylemi ön plana çıkarmışlardır.

Marksist sanat anlayışı 1934'e kadar sanat yapıtının oluşumunu, özellikle Marx, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin görüşlerinden hareketle ekonomik temelli bir yapıya oturturlar. Üretimi güçleri ve bu üretimi elinde tutan sosyal grupların birbiriyle olan ilişkileri o toplumun ekonomik alt yapısını oluşturur ve ekonomik alt yapı bir üst yapı olan sanatı etkiler. Dolayısıyla sanat yapıtının anlaşılması için üst yapıyı oluşturan ekonomik koşulları bilmek gerekir. Bu görüşe göre felsefe sistemleri, dinsel inançlardaki değişimler, ahlaksal ve hukuksal görüşler, yeni ve farklı sanat türlerinin ortaya çıkması ekonomik temellidir.

Marksist kuramı ilk defa bir estetik kuram haline getirmeye çalışan Plehanov, Marksist felsefenin temel fikri olan, olayları maddi ve ekonomik nedenlerle açıklamak ilkesini, sanat kuramını aydınlatmak için kullanmıştır. Plehanov, "Sanat alanında, deha, bir toplumun ya da sosyal bir sınıfın egemen estetik zevklerinin en yetkin ifadesidir. Nihayet tüm bu alanlarda sosyal ortam etkisini gösterir..." (Altet, 2006: 114). Bu anlayışa göre sanatın kökeni iştir. Dans, şiir, resim, süsleme,...vs. Bunlar hep ilkel toplumların barınma, beslenme gibi etkinliklerinden doğmuştur. Plehanov, sanat yapıtının özelliğini, gerçeği imgeler yoluyla dile getirmesinde görür. Ayrıca sanat yapıtının biçimi, içeriğine uygun olmalıdır. Bu tutum, sanatın açıkça propaganda aracı sayılmasını önler. Devletin sanatçıya yol göstermesini doğru bulmayan Plehanov, yapıtın politik yönü ile estetik yönünü fazlasıyla irdelemektedir.

Toplumcu Gerçekçilik, Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler'de geliştirilmiştir. Bu anlayış sanatın ne olduğundan ziyade, ne olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu kurama göre de sanat yansıtmadır ancak, sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal gerçekliktir. Toplumcu gerçekçilik, Marksizmin bilgi teorisi ile Hegel'in estetik anlayışını birleştirerek, sanat eserini dış gerçekliği yansıtan somut-genel yapısıyla ele almaktadır.

Plehanov ile sistemleşmeye başlayan Marksist estetik, Toplumcu gerçekçilik ile farklı bir mecrada akışını sürdürmüş ve son olarak L. Althusser ile yeniden yorumlanmıştır. Althusser'e göre, (Moran, 2007: 65-67) toplumsal gerçekliği ve onda meydana gelen değişikliği, ekonomik düzeyde meydana gelen değişimlere endeksleyemeyiz. Çünkü toplumsal gerçeklik, ekonomik, politik ve ideolojik boyutlardan oluşmaktadır. Marksist estetikte sanat çoğunlukla altyapının bir ürünü olan ideolojiyi yansıtmaktadır. Oysa Althusser'e göre ise sanat, ideoloji değildir. Sanat hayatı yansıtırken bize insanların yaşantısını da verir. Bu açıdan sanatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır. Çünkü sanat bir ürettir. Ürettiği şey ise görünürlük kazanmış, kendini ele vermiş ideolojidir.

Özetle Platon'dan günümüze kadar gelmiş olan Yansıtma Kuramı'na göre sanat anlayışı, dış dünyayı, insanı, hayatı, yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzemektedir. Ancak pek çok kişi gerçekliği farklı yorumlamaktadır. Kimisi bu kavramdan hayatın yüzey görüngüsünü, kimisi genel değişmez olan insan doğasını ve kimisi de duyu dünyamızda bulunmayan ideal bir dünyayı anlamıştır. Yansıtma kuramının savunucuları sanatı, kendi başına bağımsız bir değer saymamışlardır. Onlara göre sanatın değeri, bilgiselliğinden, ahlak, politika ve insan doğası gibi konularda alımlayıcıya sağladığı yarardan ileri gelmektedir.

Yansıtma kuramının eleştiri çeşitleri; "**Tarihsel**", "**Toplumsal**", "**Marksist**" (Moran, 2007: 77-98) eleştiridir. Üç yaklaşımda da eleştiri; yapının olduğu ortam ya da yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine kuruludur. Bu eleştiri yöntemlerini **Olgucu Eleştirel Yaklaşımlar** adı altında (**Kaynak Eleştirisi** ve **Toplumbilimsel Eleştiri**) değerlendiren görüşler de vardır (Yücel, 2007). Bu yöntemlerin ortak özelliği; sanatçıya tarihsel güçlerin, toplumsal koşulların nasıl etkiler yaptığı, bir yapının oluşmasında ne gibi nedenlerin rol oynadığı, yapının oluşturulduğu zamandaki koşulları ve ortamı araştırmak ya da yapıtı çağını aydınlatan bir belge gibi ele almaktır.

Tarihsel eleştiri yöntemi dış dünya ile yapıt arasındaki bağlara ağırlık verir. Yapıtı oluşturan nedenlere bakılarak yapılan eleştiri 19. yüzyılda yoğunluk kazanır. Bunun nedenlerinden biri bilimsel başarıların ve bilimsel yöntemlerin önem kazanmasıdır. Temel ilke yapıttan çok yapıtın oluşturulduğu çağı anlamaktır. İzleyicinin, okurun bir yapıtı anlayıp tadına varabilmesi için, o yapıtın üretildiği dönemdeki koşullar,

inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Sanatçıya tarihsel güçlerin, toplumsal koşulların nasıl etkiler yaptığını, yapıtın oluşmasında ne gibi etkenlerin rol oynadığını araştırır (Yücel, 2007:37-47). Yapıtın oluşturulduğu zamanın koşulları ve ortamı yapıtı açıklamak için kullanır. Bazen de yapıt, dönemi aydınlatan bir belge gibi ele alınır.

Yapıtın doğru değerlendirilmesinde aydınlatılması gereken noktalar vardır. Bunlar yapıtın doğru ve eksiksiz olarak saptanması, geçmişe dönük bazı simge ve biçimlerin anlamlarının araştırılması, sanatçının yaşamı, yapıtın sanat geleneği içindeki yerinin belirlenmesidir. Tarihsel eleştiride sanatçının yaşam öyküsüne geniş yer verilmektedir. Sanatçının yaşamından yola çıkılarak yapıtı ait bulgulara ulaşılabileceği düşünülür. Bu eleştiri türünün önemli bir özelliği de, yapıtı belli bir sanat geleneği içindeki yerine oturtmaktır. Bu çerçevede yapıtın ve türünün özelliklerini ortaya koymak, yapıtta gözetilen amaçları, esere biçim veren ilkeyi belirtmek ve ona hangi açılardan bakılması gerektiğini açıklamak gerekir. Bu sayede yapıtın, tarihsel çerçevesi içine yerleştirilerek daha iyi anlaşılacağı düşünülür. Yine de bu eleştiri türünde yapıtın sanat değeri üzerinde fazla durulmaması, bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

Toplumsal eleştiri yöntemi yapıtın "kendi başına var olmadığını, toplum içinde doğduğunu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder" (Moran, 2007:83). Toplumsal koşullar üzerinden hareketle sanatla ilgili sorunları açıklamaktır. Farklı toplumların farklı sanatlarının olması, ırk, ortam ve dönem nedenleriyle açıklanabilmektedir. Genel olarak bakıldığında toplumsal eleştirinin, büyük ölçüde betimleyici olduğu görülmektedir. Toplumsal eleştiri yapıt hakkında bir değer yargısı taşımaz yalnızca durumu saptamakla yetinir.

1725 yılında Vico bir değerlendirmesinde, Homeros'u psikolojik ve toplumsal açıdan değerlendirir. İkinci önemli araştırmacı Hippolyte Taine'dir. Taine sanat olaylarının fizik olayları gibi belli bir takım nedenlerden doğduğunu savunur. Belli nedenler belli sonuçlar doğurur. Yapıtlar gelişigüzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve toplumsal koşulları tarafından belirlenmişlerdir. Biyolojide, fizikte, jeolojide olduğu gibi sanatta da bir determinizm vardır. Bu nedenle eleştiri yöntemi diğer bilimlerdeki gibi olmalıdır. Bir şeyi açıklamak demek onun nedenlerini ve etkilerini göstermek demektir. Nedenlerini ise Taine şu üç kavramla açıklamaya çalışır: Soy, ortam ve

dönem. "İnsanın yaratımı olan sanat ve yazın değişik coğrafi, toplumsal ve kültürel etkilere göre değişik biçimlere bürünür (Rifat, 2008: 88). Ancak Taine'in kuramı acemice ve tutarsız bulunmuştur, ama, daha sonra bu kuram geliştirilmiştir. Toplumsal eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir. Yapıt hakkında değer yargısı taşımaz, durumu saptamakla yetinir. Bazen de tersi olur.

Marksist eleştiri de genellikle toplumsal eleştiri gibi bir sanat olayının nedenlerini araştırmaktadır. Aralarındaki fark ise şudur: Toplumsal eleştiri bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken, Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve sınıf çatışmalarını temel alarak olayları bu iki nedene dayandırır. Yine toplumsal eleştiriden ayrıldığı bir nokta da, sanat yapıtının oluşumunda rol oynayan toplumsal nedenleri yargılamasıdır. Bu anlayışa göre hiçbir yapıt, politik açıdan tarafsız değildir. Yazarın dünya görüşü, yapıtına koyduğu dinsel, ahlaksal ve politik öğreti Marksist eleştirinin değerlendirmede ölçü aldığı unsurlardandır.

Marksist eleştiri sanatın kökeninde "iş" in yattığını iddia eder. Buna göre sanatın "iş" sonucu ilkel toplumların yaşamak için giriştikleri faaliyetlerden doğduğunu, romanın orta sınıfın güç kazanmak sonucu ortaya çıktığını, "sanat için sanat" öğretisinin kapitalist düzende sanatçının toplumdan koparak kendini yabancı görmesiyle başladığını ve sanatçının burjuva tutumuna karşı bu tavrı geliştirdiğini savunur. Marksist eleştiri "sanat için sanat" söyleminin çıkış nedenini "her şeyin satın alınabilir bir meta haline geldiği bu dünyada sanatçının meta üretmeme kararından" doğduğunu gösterir. Marksist eleştiri sanatın, sanat türlerinin, akımlarının ve biçimlerinin ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmalarıyla olan ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koyar.

Sonuç

Her yaklaşım biçimi bir diğerinin yetersiz kaldığı, eksik bıraktığı yerden devreye girmiş ve sanat yapıtını açıklamaya girişmiştir. Elbette böyle bir ayırıştırma yapmadan da bir sanat yapıtına 'çoklu okuma' yöntemiyle yaklaşılabilir. Bazı yaklaşımlar ve eleştiri yöntemleri incelendiğinde birbirine yaklaşan görüşler de vardır. Çok keskin sınırlar çizmek iddialı olur. Bütün kuramlar bize neye değer verdiğimizize ilişkin çeşitli olanaklar sunar. En nihayetinde bir sanat yapıtını, savları tutarlı bir

dil bütünlüğü içerisinde anlamak-anlamlandırabilmektir. Bugün sanatın geldiği nokta bakış açılarımızı yeniden değerlendirmeye bizi zorlamaktadır. Sanatı anlama-anlamlandırma alanı büyük bir değişikliğe uğramıştır. Ama yine de bir sanat yapıtını değerlendirmede temel ölçüt sanat yapıtının kendisi olmakla birlikte, "sanatçının bitmiş yapıtı karşısında duymuş olduğu o kurtuluş ve zafer duygusunu paylaşma yeteneğine sahip değilsek, bir sanat yapıtını anlamayı umudedemeyiz" (Gombrich, 1987:3). Aynı zamanda yaklaşımımız bir sanat yapıtı karşısında, yaratıcılık, düşünce, kavram ve kavramın bağlamı, yapıtın öznel-tinsel yaşanışını da kapsamalıdır. Bir sanat yapıtını anlama, anlamlandırma, sanatçının yaratıcılığı gibi bir çabayı gerektirir.

Kaynakça

- ALTET, Xavier Barral I, (2006), Sanat Tarihi, Dost Kitabevi
- BOZKURT, Nejat, (1992), Sanat ve Estetik Kuramları, Ara Yayınları
- CÖMERT, Bedrettin, (1991), Sanat ve Edebiyat Üzerine, Damar Yayınları
- ERİNÇ, Sıtkı, (2004), Resmin Eleştirisi Üzerine, Ütopya yayınevi
- FREELAND, Cynthia, (2008), Sanat Kuramı, Dost Kitabevi
- GOMBRICH, E. H. (1987), Sanatın Öyküsü, (çev. E. Erduran ve Ö. Erduran), (3.Basım), Remzi Kitabevi
- HAUSER, Arnold, (1984), Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Yıldız Gölönü, (1. Basım), Remzi Kitabevi
- MORAN, Berna, (2007), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 16. Baskı, İletişim Yayınları
- ÖZBEK, Yılmaz, (2005), Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, Çizgi Kitabevi
- RIFAT, Mehmet, (2008), Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları, Sel Yayıncılık
- TOWNSEND, Dabney, (2002), Estetiğe Giriş, çev: S. Büyükdüvenci, İmge Kitabevi
- YÜCEL, Tahsin, (2007), Eleştiri Kuramları, T. İş Bankası Yayınları