

## Bahtin, Kant ve Danto'da Sanatın Bir İşlevi Olarak İtibarsızlaştırma

### *Degradation as a Function of Art in Bakhtin, Kant and Danto*

SUAT SONER ERENÖZLÜ  
Akdeniz University

Received: 14.10.2017 | Accepted: 25.12.2017

**Abstract:** In his work "Rabelais and His World", Bakhtin argues that the tradition of "degradation", presented in carnivalesque and grotesque aspects, has an important place in the medieval folk culture. Introducing the concept of "degradation" in philosophy from political, social and cultural data, Bakhtin himself does not approach this concept from the perspective of aesthetics or philosophy of art. The aim of this study is to investigate the principles of the concept of "degradation" put forth by Bakhtin in his work "Rabelais and His World" and to establish a bond with art. However, based on the meaning attributed to this concept by Bakhtin as one of the functions of art, one of the aims of this study is to establish relations between degradation and Immanuel Kant and Arthur Danto's senses of aesthetics and art.

**Keywords:** Degradation, carnivalesque, grotesque, Mihail Bakhtin, Immanuel Kant, sublime, Arthur Danto.

© Erenözlü, S. S. (2017). Bahtin, Kant ve Danto'da Sanatın Bir İşlevi Olarak İtibarsızlaştırma. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 7 (2), 219-232.



Ortaçağda sanat, güzeli aramaktan çok ahlaksal olarak iyinin ve toplumsal<sup>1</sup> olarak yararlılığın peşinden sürüklenmiştir. Kiliseye ve Tanrıya hizmetin bir yolu olarak sanat eserleri otoriteyi temsil etmektedir. Bununla birlikte kilisenin bu sanatının karşısında halkın kendi içinden çıkan, sanat alanına ait olup olmadığı günümüzde dahi tartışılan bir kültürünün de varlığı gözden kaçırılmamalıdır. Bu halk kültürü; köklerini Antik çağdan alan, hasat festivalleri veya tanrılar adına düzenlenen şenliklerin devamı olarak varlığını sürdürmektedir. Antik Yunan kültüründe rastlanan bu eğlence anlayışı; bir otorite tarafından organize edilmeyen, halkın içinden ve kendiliğinden ortaya çıkan festivaller olarak kendini göstermektedir. Brandt ve Iddeng'e göre "Her festival iki temel anlayışa dayanmaktadır: Performans ve iletişim. Yunan (en yaygın festivaller) ritüellerinin performanslarında, izleyicilerden ziyade daima bir halk etkinliği olarak meydana gelmekteydi" (2012: 201). Yani performanslar bir sanatçı etkinliği değil, izleyenin de içinde bulunduğu bir iletişim yoludur. Ortaçağ karnavalları işte bu Antik Yunan halk eğlencesi anlayışının bir sürekliliği niteliğinde kendisini göstermektedir.

Bu karnavallar, Ortaçağ insanının kiliseye ve feodal otoriteye karşı sorumluluklarından kaçışının, gayri resmi eylemi olarak Ortaçağ halk kültüründe önemli bir yer almıştır. Pazar yerinde gerçekleşen ve kilisenin de yılda bir kere yapılmasına izin verdiği kutlamalarda her türlü taşkınlığa müsamaha gösterilmekteydi. Halkın içinden seçilen temsili bir Papa'nın veya kralın gösteriye katılan herkes tarafından aşağılanması, insanların bir gün olsa bile rahatlamalarını sağlıyordu (Burke, 1996: 228-229) Statü sahibi din adamları ile soylular, karnaval alanında tüm statülerini kaybediyor, halkla "gülme" ortak paydasında birleşiyorlardı. Bahtin bu karnavallarda ve kutlamalarda ortaya çıkan gösteri biçimlerinin tam olarak ne sanata ait ne de sanattan tamamen kopuk olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Bahtin, 2005: 33). Bahtin'de halk karnavallarının sanat alanına ait olup olmaması tartışması; sanatın kendisinden hareketle değil, halkın sosyal, ekonomik ve kültürel varoluşunun etkilerinden kaynaklanmaktadır. Bu ifadelerle göre Bahtin, ortaçağ halk kültüründe sanatın ne varlığından nede yokluğundan bahsetmektedir. Başka bir deyişle bu göste-

<sup>1</sup> Ortaçağın toplum anlayışı, üretim ve hizmet merkezli olup, son erek tanrıya hizmet etmektir.



riler, pazar yerleri gibi sosyal bir zeminde gerçekleşen birtakım öykünmelerdir. Bu etkinliklerin sanat olup olmaması, pazar yerindeki katılımcıların beklentilerinin veya amaçlarının karşılığı değildir. Bu bağlamda sanat kavramının kendisi, ortaçağ etkinliklerinde sınıfların sınırlarını belirlediğini söyleyebiliriz.

Bahtin, karnaval meydanlarında ve pazar yerlerinde kullanılan dilin tamamen halk kültürüne ait olmasını ve bununla birlikte doğal bir şekilde argo, sataşma, sövgü gibi unsurlardan meydana gelmesini *teklifsizlik* olarak tanımlar. Bu eylem halka ait gayri resmi yaşamın kendi içindeki deviniminden doğan, kilise ve onun koruyucularına ait resmi dünyaya, doğrudan ve organize olmamış bir mesajı niteliğindedir. Halkın bir refleksi olan Karnavalist üslup bu temeller üzerinde kendini gösterir. İlahi olan her şeyle alay geçen ve onları ayaklar altına alan bir eylem olan *teklifsizlik*; aynı zamanda bireyin sorumluluklarından sıyrılıp sosyal sınırlarını aşması, hatta diğer bireyleri taciz edecek bir sınırsızlık kazanması olarak kendini göstermiştir (Bahtin, 2005: 42).

İtibarsızlaştırma eylemi her ne kadar halkın içinden, kendiliğinden ve kontrolsüz bir şekilde doğmuş olsa dahi, bir neden sonuç perspektifinden bakıldığında, Latin ortaçağın genel karakterini veren kilise otoritesinin izlerini görebiliriz. Bahtin'e göre, "Grotesk gerçekliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye" (2005: 47) indirmektir. Teklifsizlik ile itibarsızlaştırma aynı anlama geliyor gibi gözükse de Bahtin'in *teklifsizlik* olarak kastettiği şey bir eylem ve araçken, *itibarsızlaştırma* ilahi olanın maddi düzeye indirilmesi amacı ve bunun sonucudur. Bahtin'in burada madde olarak kastettiği şey yaşam dünyamızı oluşturan ve bu dünyanın bir fenomeni olan bedenlerdir. Bahtin grotesk anlayışı olarak; Orta çağın bedeni itibarsızlaştıran, ruhun yüceliğini ön plana koyan Skolastik felsefesine karşı, bedeni hayatın alanı olarak gören, ideal dünyayı itibarsızlaştıran Rönesans döneminin edebiyatını referans gösterir. Özellikle Rabelais'nin en önemli eserlerinden birisi olan *Gargantua*'da insan bedenini vurgulamak için, baba Grandgousier ve ailesini, doymak bilmez, şarap düşkünü ve dışkısıyla bir orduyu yok edebilecek şekilde tasvir edilir (Rebelais, 2015). Burada gözden kaçmaması gereken en önemli nokta, insan bedeninin biyolojik olarak algılanmaması, diğer bir deyişle tekil bir



beden olarak değil, toplumsal bedenlerden oluşan karnavalist bir etkileşimin idrak edilmesidir. Bedenden daha ziyade *bedensel yaşamlar* olarak algılamak daha yerinde olacaktır. Bahtin'e göre, "Beden ve bedensel hayat grotesk gerçeklikte, kozmik ve tüm bir halka ait olma gibi bir karaktere bürünür" (2005: 46).

Ortaçağın skolastik felsefesinden sanatına kadar varlığını hissettiren, aristokrat ve ruhban sınıfının kendine ait değerler yaratması ve bu değerleri evrensel bir takım nitelikler olarak görmesi, zaman içinde halk ile yönetenler arasında bir duvarın örülmesine neden olmuştur. Bahtin'in referans olarak gösterdiği, Rabelais'in "Gargantua", Cervantes'in "Don Quixote", Boccaccio'nun "Decameron" adlı eserleri bu duvarları *itibarsızlaştırma* ile yerle bir etmiş, grotesk dünya algısını itibarsızlaştırma üzerine temellendirmiştir. İnsan bedenini ve isteklerini varoluşunun nedeni olarak, yeryüzündeki tanrı krallığının kutsal koruyucuları olan şövalyelik makamı ile dalga geçerek ve insanı kilisenin belirlediği rollerinden ziyade; gereğinden fazla yiyen, içen, dışkılayan, üreyen bir varlık olarak göstermek bu dönem grotesk edebiyatının başlıca konularıdır. Bahsi geçen bu eserler; ortaçağ insanının özgürleşmesini ve modern insanın temellerinin sanat yoluyla nasıl atıldığını gözler önüne sermektedir (Bahtin, 2011: 201).

Yirminci yüzyıl düşünürü olarak Bahtin sanatın grotesk üslubunun, diğer bir ifadeyle itibarsızlaştırma işlevinin izlerini, Ortaçağ halk kültürünü yansıtan Rönesans yazarlarında aramış, onların bu yöndeki çabalarını itibarsızlaştırma problemi altında incelemiştir. Birincil anlamıyla Bahtinci bir yaklaşım olmasa da buna yakın bir itibarsızlaştırma teşebbüsünü Kant'ta da bulmamız mümkündür. O estetik etkinliği deneyim üzerine kurar ve deneyimi fenomenler dünyasının bir bilgisi olarak görür. Fenomenler dünyasını bizim için bilgiye dönüştüren algı, çokluktan sentetik birliği oluşturarak bilinçte kapsanır (Kant, 2010: 234). Dolayısıyla bir nesneye yönelik yargıda bulunabilmek için duyularımız, anlayışımız ve usumuzun iş birliği içinde olması gerekir. Daha açık bir şekilde belirtmek gerekirse, nesneye ilişkin yargımız nesnenin kendisinin değil, onu düşünen öznenin bir etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Öznenin bu yargı etkinliği "yalnızca nesnenin anlayışımız ile ilişkisinde bulunacaktır" (Kant, 2010: 335). Transandantal estetik öznenin bu etkinliği üzerine dayanmaktadır. Kant, felsefesinde estetik itibarsızlaştırma problemine; transandantal



estetik perspektifinden, üçüncü eleştiri kitabının yücenin analitiği bölümünde değinmiştir. Bu problemi Bahtin'in yaptığı gibi doğrudan kavramın kendisinden yola çıkarak değil, itibarsızlaştırmayı yüce kavramı üzerinden ve doğanın karşısına özneyi koyarak ele aldığını varsayabiliriz. Diğer bir ifadeyle Kant yüceye olan yaklaşımında; doğayı, sanatı, evreni seyreden durağan bir ustan ziyade, savaşan, mücadele veren, çabalayan ve sonuç olarak özneyi çaresizlik içinde değil, aksine doğayla eşitleyen bir yetiyi kendisine problem edinmiştir. Kant'ın yüce yargısına olan yaklaşımına Bahtin'in perspektifinden bakacak olursak, yücenin aynı zamanda bir itibarsızlaştırma eylemi olduğu sonucuna varabiliriz.

Kant, yargı yetisinin eleştirisinde; güzel, hoş, beğeni yargısı, yüce gibi konulardan, belirli bir dizge içinde bahseder. Beğeni, nesnenin kendisinde bir şey olmayıp, öznenin tasarımıyla birlikte hazza bağlanan bir yargıdır. Kant'a göre, "Güzeli beğenme çıkarsız ve özgür biricik ve tek hoşlanmadır; çünkü burada ister duyunun çıkarı, isterse usun çıkarı olsun, hiçbir çıkar onayımız üzerinde zorlama yapmaz" (2011: 60). Dolayısıyla estetik haz, duysal olmaktan ziyade öznenin tasarımında cereyan eden bir hadisedir ve haz veya hazzsızlık durumu, güzelde olduğu kadar yücede de kendisini belli etmektedir.

Kant yüceyi, güzeldeki gibi derin düşünme yetisiyle anlayabileceğimizi söylemektedir. İkisi arasındaki fark ise; güzel doğanın biçimselliğinde aranırken, yüce biçimsizliği ve sınırsızlığıyla ancak tahayyül edilebilir olmasından, güzelin niteliğin tasarımıyla, yücenin ise niceliğin tasarımında var olabilmesinden, güzelin tasarımında bir dingin seyrediş, yücenin tasarımında ise bir devinin olmasından, güzelin olumlu, yücenin ise olumsuz bir haz durumunun kaynaklanmasından meydana gelmesindedir (Altuğ, 2007: 235). Kant yüceyi "bir hazdır, yalnızca dolaylı olarak doğar, yani yaşam güçlerinin biçimsel bir engellenişinin ve bunu hemen izleyen daha güçlü bir boşalışlarının duygusu yoluyla üretilir" (2011: 102) olarak tanımlar. Bu engelleniş ve ardından gelen boşalma hissi duysal olarak değil fakat akılla kavranması gereken bir olgudur. Çünkü Yüce olarak kabul edilen şey duyu ile sınırlandırılmaz, bu durumda sınırsızlığın muhatabı duyular değil, akıldır. Yüce "Öyle bir büyüklüktür ki, yalnızca kendi kendisine eşittir. Yücenin öyleyse doğanın şeylerinde değil, ama yalnızca bizim idealarımızda aranması gerekir" (Kant, 2011: 108). Buradan hareket-



le yüce olan; teleolojik yargılar olmadan, insan ereğine ve kavradığımız doğa belirlenimlerine başvurmadan doğanın kendisinde, yani ham doğada aranmalıdır sonucu çıkar. Kant yücenin öznedeki oluşturduğu duyguyu “Anlık, doğadaki yücenin tasarımında kendini devinimde duyumsar... Onda kendini yitireceğinden korkar; ama gene de duyular üstünün ussal ideası için imgelem yetisinin böyle bir çabasını üretmek aşkın değil, yasal(dır.)” (Kant, 2011: 118) olarak ifade eder. Burada yasayı koyan şey doğanın tam olarak kendisidir. Kant yüceden sadece kavranılamayan, sonsuz bir büyüklük olmasının yanı sıra, üzerimizde baskısını hissettiğimiz dinamik bir güç olarak da bahseder. Özneyi doğanın karşısında aciz hissettiren bu güç Kant’a göre, “Doğa, estetik yargıda üzerimizde erki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir” (2011: 120). Her ne kadar korkutucu olarak tasarlansa bile “ondan korkulmaksızın korkutucu olarak görülebilir” (Kant, 2011: 120). Bunun tek koşulu bizim güven içinde olmamızdır ki, ancak o zaman tehlike altında olmadığımızda şeyler yüce olarak tasarlanabilirler. Burada bizim çok üstümüzde olan bir gücün varlığından dolayı duyduğumuz acizliğe karşı, imgelem yetisinin güvende olma duygusuyla, doğanın üzerine çıkması söz konusudur. Başka bir deyişle özne, yüceyi sadece düşüncenin ürettiği bir tasarım olarak var ederken, imgelem yetisi kendisini doğanın üzerine çıkarır. Artık ne doğanın büyüklüğü nede kudreti onu duyumsayan özne için bir tehdit değildir. Özne doğanın bu sınırsızlığını ve gücünü kendisiyle eşitler ve içinde bulunduğu korku duygusu kendisine güvende hissetme ile yer değiştirir.

Kant’ın felsefesinde Yüceden kaynaklanan hazzı salt olumlu veya olumsuz bir haz olarak düşünemeyiz. Bu iki zıtmiş gibi gözükten durumlar, varlıklarını bir diğersinin varlığına borçludur. Yücenin durumunda, önce kendisinden fiziksel olarak büyük veya dinamik olarak etkili bir doğa olayının öznedeki yarattığı korku, endişe, tedirginlik dolu, hazzsızlık halinden; bu durum karşısında güvende olma, kendisini doğanın üzerinde görme, somuttan soyuta bir geçiş söz konusudur. Başka bir ifadeyle öznenin doğa karşısında karşılaştığı talihsiz bir durumu, imgelem yetisinin tasarımıyla kendi lehine çevirmesi ve haz alması durumudur. Kant mekân anlayışını evren ve doğa ayrımı ile yapar. “Evren tüm görüngülerin matematiksel bütünü” (Kant, 2010: 442), doğa ise “bir şeyin iç nedensellik ilkesine göre belirlenimlerinin bağlantısını imler” (Kant, 2010: 442). Başka bir



değişle nedensellik yoluyla birbirine bağıntılı olan görüngülerin toplamı doğadır. Evreni anlakla kavrariken doğayı duyularımız ve sezgimizle kavrarız. Kant'a göre, "Sanattaki yüce her zaman doğa ile bir anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır" (2011: 102). Yani sanat yüceyi doğanın yansıması olarak sunar. Kasırgalar, sonsuzluğa uzanan gökyüzü, devasa okyanuslar artık sanatın bir dilidir, anlatımıdır, hatta nesnesidir diyebiliriz. Bu durumda duyumuz ve sezgimizle kavrayamadığımız doğanın büyüklüğü ve gücü evrensel mekân anlayışına bürünür. Böylece akıl algılayamadığı ve hesaplayamadığı bu durumda yüce yargısı ile doğanın sınırlarını çizer ve ondan haz alır.

Kant'ın yüceden bu şekilde bahsetmesi, Bahtin'in toplumsal itibarsızlaştırma yaklaşımından yaklaşık yüz yıl kadar önce, doğa üzerinden tasarımlandığını gözler önüne sermektedir. Bahtin ne kadar insan bedenini itibarsızlaştırmanın bir aracı olarak görmüşse, Kant'ta yüceden kaynaklanan haz ve acıyı o kadar beden ve aklın birliğinde aramıştır. Kant'a göre haz, "yaşam güçlerinin ilerletilmesinin ya da engellenmesinin bir duygusu değil... İnsanın kendisinde ve dolayısıyla beden ile birliğinde aranmalıdır" (2011: 141). Çünkü doğanın bize korku salması, değersiz hissettirmesi sadece anlağı ilgilendirmemekte, ondan önce insan bedeninin yaşam isteğinin bir tehdidi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tehdit ortadan kalktığında, bedeninin yaşama arzusunun devamlılığı hazzın kaynağını oluşturur.

Kant'ta yücenin itibarsızlaştırmasından; kasırgalar, seller, depremler, devasa dağlar gibi doğanın insan yaşamını engellediği, tehdit ettiği olaylar karşısında, öznenin doğaya karşı duyumsadığı korku ve endişe duygulanımıyla, hazzsızlık durumundan usun yetisiyle onu kendi seviyemize çekerek haz durumuna getirmek ve dolayısıyla doğanın bu dehşet verici, ezici yönüyle eşitlenmek olarak anlaşılabilir. Bu durumda yücenin duyulara indirgenmesi ve kavranabilmesinin en etkin yolu olarak sanatı kabul etmemizin temelleri Kant'ın felsefesine dayanmaktadır.

Bin sekiz yüzlü yıllarda yaşamış olan Rus ressam Ayvazovsky'nin, fırtınanın ortasında doğa ile verilen bir savaşı andıran gemileri resmetmesi, Kant'ın yüce kavramının resim sanatında en güzel ifadelerinden birisidir. Denizin dehşet verici görüntüsünün resmedildiği tablolarında, kimsenin orada olmayı arzulayamayacağı bir durumun varlığı söz konusudur. Ama biz bu tabloları güven içerisinde seyrederken, ona bir sanat eseri değeri



verebiliyor ve estetik haz duyabiliyoruz. Doğadaki yüce artık formunu değiştirmiş, imgelem yetisinin soyutlamasından çıkmış, artık sanatın nesnesi olmuştur. Dolayısıyla yüce dağların, azgın dalgaların dehşet verici varlığı, artık yaşamı tehdit eden bir şey olarak anlamını yitirmiş, insanın seviyesine inmiş ve itibarsızlaştırılmıştır.

Kant'tan iki yüzyıl, Bahtin'den ise yaklaşık yarım yüzyıl sonra yaşamış olan Amerikalı sanat eleştirmeni ve filozof Arthur Danto, sanatta itibarsızlaştırma problemine içinde yaşadığı çağın gereği olarak modern-postmodern tartışması çerçevesinde yaklaşmıştır. 1997 yılında yayımlanan "Sanatın Sonundan Sonra" adlı kitabında; Modernden<sup>2</sup>, Postmodern döneme geçişin, daha önceki sanat akımlarında olduğu gibi belirli bir etkileşimle olmadığından, aksine radikal ve keskin bir geçişin kendini gösterdiğinden bahsetmektedir. Modern sanatın saf sanat anlayışı ile postmodern sanatların sıradanlığı ve her şey sanat olabilir düşüncesi yıllar boyunca bu iki düşünceyi birbiriyle çatıştırmıştır. Modern sanatın saflığı geçmiş ile gelecek zamanı kapsıyor olmasından gelmekte olsa da "Post modern zaman, hiçbir gelecek tanımadığı gibi ve tanımadığı ölçüde, geçmişi de tahrip eder" (Hünler, 2011: 48-56). Kant'ın a priori ilkedden hareketle saf akıl kavramını kullanması modernlerin sanat anlayışını saf sanat olarak şekillendirmiştir. Danto Kant'ın saf kavramının kullanımıyla, modernlerin saf sanat anlayışındaki ilişkiyi şu şekilde ifade eder.

Her sanat, Özeleştirici aracılığıyla "saf hale getirilecek" ti; belki de Greenberg'in hakikaten Kant'ın saf akıl mefhumundan ödünç aldığı bir kavram. Kant "görgül hiçbir şeyle karışmamış" yani salt bir biçimde a priori bilgi kipine saf diyordu. Ve saf akıl da "bir şeyi saltık olarak a priori bilme" ilkelerinin kaynağıydı. Öyleyse, Greenberg'in bakış açısından, her Modernist tablo saf resmin bir eleştirisi olacaktı (Danto, 2014: 95).

Bu yaklaşım, Fransız devriminden yaklaşık 50 yıl sonra ortaya çıkan "l'art pour l'art"<sup>3</sup> ilkesinin modern sanatlarda, başka hiçbir amaca hizmet etmek niyetinde olmayan *saf sanat* olarak belirginleştiğinin altını çizmektedir. Platon'dan bu yana sanat güzelin ifadesi olmuştur, dolayısıyla mo-

<sup>2</sup> Danto "Sanatın Sonu" adlı kitabında modern sanatın, Greenberg'e göre Fransız empresyonist ressam Manet'le (1832-1883), kendi anlayışına göre ise, Van Gogh (1853-1890) ve Gauguin (1848-1903) ile başladığını iddia eder (2014: 90).

<sup>3</sup> Sanat, sanat içindir.





dern dönemde de sanat, güzel kavramının peşinden gitmektedir. Buna Kant'ın perspektifinden bakacak olursak; "sanat, çıkarsızca güzele hizmet eder" diyebiliriz. Modernlerde güzel sadece bir nesne değildir; kendisinden öncekilerden aldıkları mirasla düzen, uyum, etik, doğa, vb. ilkelere birbirinden ayırt edilemeyen bir bütündür. Daha yalın bir ifadeyle bir hakikat arayışıdır.

Danto, 2013 yılında yayımladığı *Sanat Nedir?* adlı kitabında, yeni sanat anlayışı ile modernizmin arasında oluşan büyük uçurumun başlangıç noktasını, Marcel Duchamp'a ait bir tablonun<sup>4</sup> 1912 de Paris'te düzenlenen bir sergiye kabul edilmeyişi olduğunu iddia eder. Bu ayrılık Duchamp'ın sanata teknik olarak yaklaşımı ile beraber Rönesanstan beri süregelen ve modern sanata yön veren müze ve koleksiyon geleneğinin uygulanmasına olan tepkisinden de kaynaklanmaktadır. Bir gurup yeni fikir sahibi sanatçı, sanatın kurallarını kendi ellerinde gören otoriteye karşı tepkisini yayımladıkları manifestolarla dile getirirler. Danto'nun ifadesine göre, "araştırmacılar beş yüzü aşkın manifesto yayımlandığını tespit etmiştir" (2015: 31). Manifestolar çağı olarak adlandırdığı bu dönem, sanatın felsefeyi nasıl algılandığı veya onun ne olduğuna cevap arayan bir aracı olarak görmek yerine, sanatı üreten bir güç olarak görmeyi yeğleyen bir görüntü çizmektedir. Başka bir deyişle "Manifestolar çağına ilişkin esas nokta, bir şeyin felsefe sayılabilmesi için gerekli çabaları sanatsal üretimin merkezine yerleştirmiş olmasıdır" (Danto, 2014: 54). Yirminci yüzyılın bu yeni sanat anlayışı, Platon'dan bu zamana kadar gelen mimesis yaklaşımını, modernizmin doğa ve gerçeği yansıtması ilkesini, ters çevirip gerçeğe ve doğaya yön veren bir güç olarak kendini göstermesi üzerinde temellenmektedir.

Sanat anlayışının bu denli kökten değişim girişimleri beraberinde sanat ile sanat olmayan probleminin doğmasına zemin hazırlar. Bunun nedeni daha önce hiç kullanılmayan malzemelerin ve tekniklerin kullanılmasıdır. Duchamp'ın bir pisuarı sergileyişi (1917), Malevich'in siyah bir kareden ibaret olan tablosu (1915), Cage'in 4 dakika 33 saniyeden oluşan sessiz müziği, hazır nesnelere (ready made) ve hatta nesnesiz (Suprematism) de sanatın yaratılabileceğini, gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. "Duchamp basımla yaptığı söyleşilerde...Avrupa sanatının topyekûn tükendiğini söy-

<sup>4</sup> Merdivenden inen çıplak No. 2.



lüyor gibiydi. Muhabirlere, ‘Keşke Amerika yaptığı her şeyi Avrupa geleceğine dayandırmaya çalışmak yerine, Avrupa sanatının bittiğini – öldüğünü- ve geleceğin sanatının ülkesinin Amerika olduğunu anlayabilse...Şu gökdelenlere baksanıza’ demiştir” (Danto, 2015: 37). 20. yüzyıl sanatının büyük bir bölümünü temsil eden bu görüş, Avrupa sanatının dayanağı olan ve tartışmaları Platon’a kadar dayanan güzel kavramına açılan bir savaş niteliğindedir. Modernlerin estetik görüşleri; Kant’ın beğeni yargısı, Hegel’in tarihsel gelişimci sanat anlayışı, Hartmann’ın sanat ontolojisi artık bu yeni sanat anlayışının varlığıyla tartışılır hale gelmiştir. “Duchamp, Platon’dan günümüze neredeyse tüm estetik tarihini reddetmeyi başarmıştır” (Danto, 2015: 38). Duchamp ve takipçilerinin bu yaklaşımları; sanat eserinde güzellik arayışının terk edilmesi ve bundan dolayı her şeyin sanat eseri, herkesin de sanatçı olabileceği iddiasını ortaya atabilecek bir zemin hazırlamıştır. Luc Ferry’ye göre postmodern sanatlarda, “Tablosuz sergileri, sessiz konserleriyle... Şaşırtmak ve altüst etmek bahanesiyle sanat yapıtları vasat hale geldiler” (2012: 261).

Modernlerin estetik anlayışına açılan bu savaşta, Postmodern sanat eserleri itibarsızlaştırma girişimlerini gözler önüne sermektedir. Bu itibarsızlaştırma öncelikle sanatın yaratıcısı olan sanatçının kimliği üzerinden gelişen tartışmalarda kendini göstermiştir. Kant ve Hegel’in üzerinde durduğu; sanat eserinin yaratıcısı olarak deha problemi, estetikle ilgili görüşlerinin önemli bir bölümünü teşkil etmektedir. Kant’ın dehayı sanata yön veren, kurallarını koyan tanrısal bir yetenek olarak, Hegel ise dehanın doğuştan gelen bir yeti olmadığını, onun *geist*’in bir ürünü olduğunu vurgulaması; sanat eserini yaratmanın sadece bireye indirgenemeyeceğinden, böyle bir edimin; tek bir örnekle açıklanamayacak kadar, tanrısal, tarihsel ve kültürel olduğunu önemsemelerinden kaynaklanmaktaydı. Bu görüşün aksine Duchamp ve takipçilere göre, sanat eserinin yaratılmasında dehanın hiçbir rolü yoktur bundan dolayı da onlar deha kavramını reddederler. Çünkü her şey sanat eseri olabilir ve herkes de sanatçı olabilir, hazır nesnelerin sanat eseri olarak seçilmesi bu amaca hizmet etmektedir. Bu yaklaşımlar kendinden önce gelen şaşalı, yüce, parlak sanat anlayışının itibarsızlaştırıldığını gözler önüne sermektedir. Buna rağmen bu girişimin yerini istedikleri gibi bulamadığını ve yaşadıkları dönemde tam anlamıyla anlaşılamadıklarını kendileri de idrak etmişlerdir. “Duchamp



Hans Richter'e şöyle yazar: *Ready-made*' leri keşfettiğimde, estetiği yıldırma'yı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdide bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar" (Danto, 2014: 113). Basitliğin, sıradanlığın, bayağılığın karşısında, sanat eserinin aynı zamanda estetik objeler olarak kabul görmesinin yarattığı kaos tam olarak postmodern sanatın temelinde yer alır.

Bin dokuz yüz altmışlara gelindiğinde ise Andy Warhol'un başını çektiği pop art akımı, sanat eserinin müzelerle bağıni neredeyse tamamen kopma noktasına getirmiştir. Kapitalizmin etkisinin iyiden iyiye hissedildiği eserler; ya sinema, televizyon gibi yaygınlığını her geçen gün daha çok arttıran medyaya ait alanlardan, ya da rafları süsleyen ve günlük yaşamda sıklıkla kullanılan ürünlerin grafik tasarımından ilham almaktadır. Warhol'un Brillo marka sabun kutularının birebir aynısını kopyalayarak sanat galerisinde sergilemesi, ticari olarak binlerce adet üretilmiş olan ürünlerin, sınırlı sayıda üretilip sanat eseri olarak sunulması, Batı dünyasında yüzlerce yıllık bir birikime sahip olan sanat anlayışına karşı başkaldırın kendisini bir kez daha göstermesidir. Danto'ya göre, "Warhol ve genel olarak pop art sanatçıları, filozofların sanat üzerine yazmış olduğu hemen her şeyi değersiz kıldı" (2014: 158). Bu ifade felsefesiz bir sanatın varlığını değil, aksine postmodern sanatların felsefi yıkıcılığını ve aykırılığını vurgulamaktadır.

Danto, *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabında; Popart akımını Gringrich'in bir sözüyle "Kültür elitlerinin bu uygarlığı itibardan düşürüp yerine bir sorumsuzluk kültürü getirmeye yönelik hesaplı bir çabası" (2014. 166) olarak değerlendiriyordu. Bu eserinde Danto'nun sanatın sonu olarak vurgulamak istediği, sanatın bittiği tükendiği ve artık var olmadığı değil, tarihsel diyalektik bir anlayışı kaybederek yerine kendisinden önceki her şeyi reddeden, sadece kendisini referans gösteren bir sanat anlayışdır. Postmodern akımların bu girişimleri, modernlerle kendilerinin arasında hiçbir ortaklığın arzulanmadığı bir kopuşun teşebbüsleridir.

### Son Söz

Sanatın bir işlevi olarak itibarsızlaştırma kavramından bahseden bir çalışmaya, akademik literatürde rastlamak ya çok zor ya da imkansızdır. Sanat teorileri de itibarsızlaştırma gibi bir işlevden bahsetmezler. Bu ça-



lışmada öncelikle Bahtin'in ardından Kant'ın ve Danto'nun sanatla ilgili düşüncelerinde doğrudan veya dolaylı olarak itibarsızlaştırma işlevine değindikleri iddia edilmektedir. Sanat yoluyla itibarsızlaştırma kavramını felsefi bir argüman içerisinde ilk kullanan Mihail Bahtin, Ortaçağın sıradan insanının yaşam dünyasından hareketle felsefesini yapılandırır. Sanata aristokrasinin bakışı ile güzel ve iyi kavramından hareketle yaklaşan Antik ve Ortaçağ düşüncesinin karşısına, sıradan insanın ahlaksız ve çirkin olarak kabul edilebilen eylemlerini koyması, Batı sanat felsefesi geleneğine oldukça ters bir durum olduğunu açıkça göstermektedir. Bununla birlikte Bahtin, sanatın bir itibarsızlaştırma olarak nereye ait olduğu sorusunu da sormuş olur. Bu bağlamda sanatın aristokrasinin egemenliğinden kopmasının miladını, Ortaçağ olarak düşünebiliriz.

Bahtin, sanat tarihi veya sanat felsefesi üzerine çalışmalar yapmamış olsa dahi, belirli bir dönemin kültürel yapısı hakkında ortaya koyduğu iddialara sanat perspektifinden bakıldığında, grotesk Ortaçağ halk kültürünün kendisinden sonraki dönemlerin sanat anlayışı üzerindeki etkisini açıkça görebiliriz. Halkın kendini ifade etmesi olarak itibarsızlaştırma geleneğine günümüzde rastlamak pek mümkün değildir. Karnavallar ve şenlikler yerini sanat eserleri için yapılmış sergi ve gösteri salonlarına bırakmıştır. Bu bağlamda Bahtinci bir itibarsızlaştırma günümüzün sanat anlayışıyla uyuzmaz. Bununla birlikte günümüzde sanatın üretimden ziyade tüketim nesnesi olarak varlığını sürdürmesi, halkın tepkisini sanatla göstermesini imkânsız hale getirmiştir.

Immanuel Kant, Bahtin gibi itibarsızlaştırma kavramını doğrudan kullanmaz. Onun transandantal estetiğinde, yüce yargısını sanatın bir itibarsızlaştırma işlevi olduğunu kabul edebiliriz. Özne ve doğayı karşı karşıya getiren yüce kavramı, bir eşitleme yapma gereksinimini doğurmuş ve bundan dolayı itibarsızlaştırma işlevinin yardımıyla doğanın gücü ve devasa büyüklüğü öznenin seviyesine indirgenmiştir. Bu tasarımı oluşturabilecek en güçlü ifade biçimi sanatta mevcuttur. Kant, Bahtin'in toplumsal itibarsızlaştırma yaklaşımına, transandantal öznenin açısından yaklaşarak adeta filozofun düşüncelerini bütünlemiştir. Kant yüce ile ilgili argümanlarında, sanatın bir işlevi olduğunu her ne kadar vurgulamamış olsa da sonuçta bu konuya estetik ve sanatla ilgili düşüncelerini ortaya koyduğu son eleştiri kitabında yer vermiştir.



Arthur Danto da itibarsızlaştırma terimini doğrudan kullanmaz, fakat postmodern sanatların felsefi temelinde kendisinden önceki anlayışları itibarsızlaştırmak gibi bir amacı barındırdığını örneklerle gözler önüne sermiştir. Danto sadece sanatın 20. yüzyılda itibarsızlaştırma işlevinin mahiyetine değil, postmodern düşüncenin kendisinden önceki gelenekleri nasıl itibarsızlaştırdığını gözler önüne serer. Danto'nun çalışmalarını daha yakından inceleyecek olursak, sadece postmodern sanatları inceleyen değil, postmodern felsefenin çıkmazlarını da dile getiren bir filozof olduğu sonucuna varabiliriz. Danto'nun bize aktarmaya çalıştığı, postmodern sanatların kendisinin sanatı itibarsızlaştırma teşebbüsüdür. Buradan da açıkça anlaşılmaktadır ki Danto'da itibarsızlaştırma olarak karşımıza çıkan postmodern durum karşısında bedenın vital bir çabasından bahsetmek mümkün değildir. Postmodern sanatlar, bedenden veya öznenin hareketle değil, aksine estetik nesnenin kendisinden yola çıkan bir yaklaşımı benimsemektedir. Sonuç olarak Kant'ın transandantal öznesinin tam karşısında, ontolojik olarak ele alan bir itibarsızlaştırma kavramına ulaşılır. Danto, Bahtin ve Kant gibi itibarsızlaştırmayı sadece felsefi bir problem olarak ele almaz. Onun yaklaşımı sanatın varoluşuyla ilgili bir durumdur. Bu yüzden sadece bir filozof olarak değil, sanat tarihçisi titizliğiyle çalışmalarına yön vermiştir.

Bahsi geçen filozoflarda farklı açılardan ele aldıkları itibarsızlaştırma kavramında vardıkları ortak sonuç, üst seviyedekileri aşağıya çekip eşitleme girişimidir. Bununla birlikte itibarsızlaştırma eylemlerindeki ortaklıklarından bir diğeri ise varoluşsal zeminde temellendirilmiş olduklarıdır. Sosyal baskı, doğanın ezici gücü ve sanatın bir üst tabaka oluşturma problemlerinden yola çıkarak, insanın ve bireyin varlığını bu problemlerin karşısında dinamik bir direnç olarak ortaya koymaktadırlar. Sonuç olarak "itibarsızlaştırma" kavramı; Bahtin, Kant ve Danto'da basitleştirmek, kendi seviyesine indirgemek veya kendi seviyesinin altına çekmek olarak varoluşsal bir eylemi ifade etmektedir.

### **Kaynaklar**

- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* (çev. G. Aksan). Ankara:



İmge Kitabevi.

Brandist, G. (2011). *Bahtin ve Çevresi* (çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Brandt, J. R. & Iddeng, J. W. (ed.) (2012). *Greek and Roman Festivals*. London: Oxford University Press.

Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (çev. Z. Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A. (2015). *Sanat Nedir* (çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus* (çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Pinhan Yayınları.

Hünler, H. (2011). *Estetik'in Kısa Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kant, I. (2010). *Arı Usun Eleştirisi* (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Rabelais, F. (2015). *Gargantua* (çev. S. Eyüboğlu & A. Erat & V. Günyol). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

**Öz:** Bahtin Rabelais ve Dünyası adlı çalışmasında, Karnavalesk ve grotesk edimlerle beliren “itibarsızlaştırma” geleneğinin Ortaçağ halk kültüründe önemli bir yeri olduğunu iddia eder. Politik, sosyal ve kültürel verilerden yola çıkarak felsefe “itibarsızlaştırma” kavramını ortaya atan Bahtin, bu kavrama estetik veya sanat felsefesi perspektifinden yaklaşmaz. Bu çalışmanın amacı, Bahtin’in “Rabelais ve Dünyası” adlı eserinde ortaya koyduğu “itibarsızlaştırma” kavramının ilkelerini araştırmak, sanatla bağını kurmaktır. Bununla birlikte sanatın işlevlerinden biri olarak, Bahtin’ in bu kavrama atfettiği anlamı merkeze alarak, Immanuel Kant’ın ve Arthur Danto’nun estetik ve sanat anlayışlarıyla “itibarsızlaştırma” arasında ilişkiler kurmak çalışmanın amaçları arasındadır.

**Anahtar Kelimeler:** İtibarsızlaştırma, karnavalesk, grotesk, Mihail Bahtin, Immanuel Kant, yüce, Arthur Danto.

