

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BARIŞ ACAR
EKPHRASIS

ÇAĞDAŞ
SANATTA
BİREYLEŞMELER-II



CORPUS
Y



CORPUS
Y

E K
ÇAĞDAŞ

P SANATTA

H R

BİREYLEŞMELER-II

A
S I

S

BARIŞ ACAR

BARIŞ ACAR

EKPHRASIS

ÇAĞDAŞ

SANATTA

BİREYLEŞMELER - II



**COR
PUS
Y**

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Barış Acar

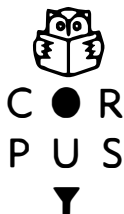
Aydın, 1977 doğumlu. Orta öğrenimini *İzmir Atatürk Lisesi*'nde tamamladıktan sonra *Fizik Mühendisliği* öğrenimi gördü. Daha sonra *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi* bölümüne geçerek bu bölümü tamamladı. Sanat tarihi kuramı üzerine yüksek lisans tezini *Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi* bölümü bünyesinde hazırladı. Yayıncılık alanında çeşitli dergilerin kurucu ve yürütücü kadrolarında yer aldı; A. Danto, H. Foster, R. Sennett gibi yazarların kitaplarının yayıma hazırlanması görevlerini üstlendi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'nde *Sanat Tarihi* ve *Sanat Kuramı* üzerine dersler verdi. Çağdaş sanat alanında sergiler düzenledi. 1997 yılından itibaren sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları alanındaki birçok dergide yayımlandı. Ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra, *Pıhtı* (Komşu Yayınları, 2012) adlı bir deneysel öykü kitabı ve *Töz / Dust* (Ve Yayınevi, 2016) adlı çift dilli bir haiku kitabı ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes'in Yatağı* (Monokl Yayınları, 2015), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (Sel Yayıncılık, 2016), *Ekphrasis Üçlemesi* 1, 2, 3 cilt (Corpus Yayınları, 2018) ve *Ekphrasis / Passages Between The Visible And The Sayable / Selected Writings* (Corpus Yayınları, 2018) kitapları bulunmaktadır. *Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü*'nde doktora araştırmalarını sürdürmektedir.

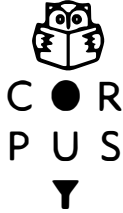
E K P H R A S I S

Çağdaş Sanatta

Bireyleşmeler- II

B A R I Ş A C A R





Corpus Yayınları no: 016

Ekphrasis | *Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler - II* | **Barış Acar**

Editör: **Ekrem Kahraman** • Kitap Tasarımı: **Savaş Çekiç**

© Barış Acar, 2017, Corpus Yayınları, 2018 • 1. Baskı: Mart 2018

ISBN 978-605-81714-1-1 • Yayıncı Sertifika No: 32752

Baskı ve Cilt: **Overprint Matbaacılık ve Dış Tic. Ltd. Şti.**

Atatürk Mahallesi 310. Sokak No: 12 Kat: 1

İkitelli - Küçükçekmece / İstanbul Tel: 0212 698 21 00

Corpus Yayınları Alemdar Mahallesi Çatalçeşme Sokak

Üretmen Han No: 27 / 201 Çağaloğlu Fatih İstanbul

0537 795 16 21

corpusyayinlari@gmail.com

www.corpusyayin.com



Bu kitap SAHA Derneği'nin katkısıyla yayınlanmıştır.

E K P H R A S I S

Çağdaş Sanatta

Bireyleşmeler- II



Elif Varol Ergen, *Karşılıklı Güven 1*, dijital baskı, 2012.

üçüncü
Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler- II
kitap

İçindekiler:

011 I - Procrustes Patikaları

- 013 “En İyi Komşu Ölü Komşudur!”
- 021 Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar?
- 027 Çağdaş Sanatta “Kral Çıplak”, Peki Hangisi?
- 033 İfade, Anlatım ve Dışavurum Arasında

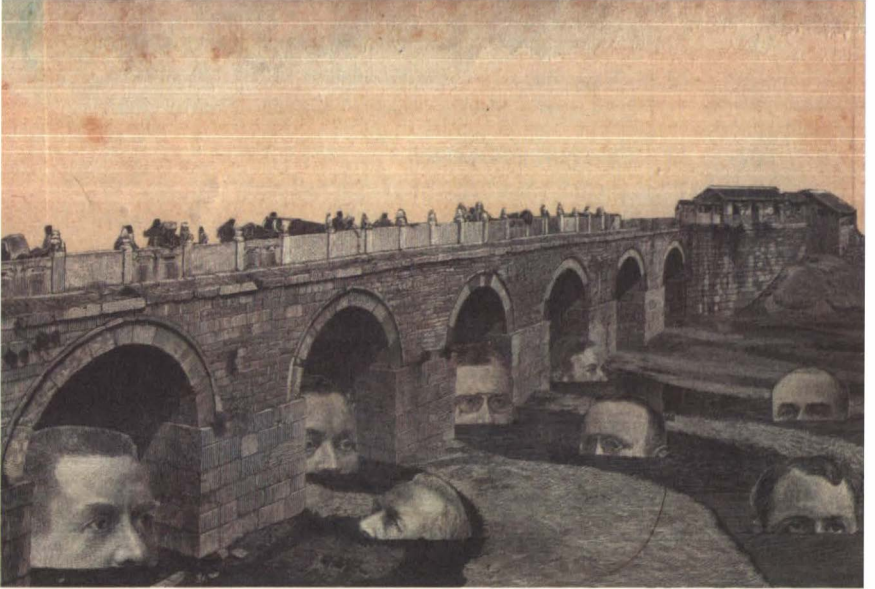
045 II - Öteki Semptomlar

- 047 Andy Warhol / Che Guavera’nın Warhol’u
- 057 Damien Hirst / Ölüm ve Çağdaş Sanat
- 067 Matthew Barney - Jonathan Bepler / River of Fundement
- 069 Bas Jan Ader / Yüzeyde Düşmek
- 081 Jean-Michel Othoniel / Cam
- 085 Dan Flavin / Tatlin Anıtları
- 091 Louise Bourgeois / Kırılğan İnsanlık Müzesi
- 095 William Burroughs / Heute Rot, Morgen Tot
- 101 Sigalit Landau / Marjin
- 105 Helmut Newton / Pazar Olarak Erotika
- 114 Arthur Danto / Sanat Tarihinden Sonra Sanat

117 III - Vertov’un Dönüşü

- 118 Lars von Trier / Ölüm ve Mekân
- 119 Mozart ve Salieri / Salieri Daima Kazanır!
- 123 Alain Robbe-Grillet / İstanbul’da Ölümsüzlük
- 133 Ingmar Bergman / Bir Kazı Alanı Olarak İnsan
- 137 Roman Polanski ve Michael Haneke / Kimlik ve İktidar
- 145 Milos Forman / Tarihi Kavramsallaştırma Peşinde Bir Biyografi
- 151 Lumière Kardeşler ile Méliès / Vertov’un Dönüşü
- 157 Stephen Daldry ve Oliver Hirschbiegel / Birey-Kurum İlişkisi
- 163 Woody Allen / Suç-Ceza

- 175 Charlie Brooker / Hangi “Karanlık Ayna” Yansıtıyor
Yüzümüzü?
- 179 Serdar Akar / Şiddet, Eğlence ve Türkiye
- 1185 Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan / Doğu Öyküleri
(Gül Yaşartürk ile)
- 193 Emin Alper / Faşist Cunta’dan Neoliberal Kamp Rejimine
(Reha Taşçı ile)
- 201 ***IV - Edebiyat Plastiktir***
- 203 Edebiyat Plastiktir / Retörikle Terörün Son Raundu
- 211 Franz Kafka / Kurdun Yasası
- 221 Murat Yalçın / Anlatıcı Zamanıyla Yazar Zamanı Arasında
- 229 Feryal Tilmaç / Tarihte Esnemek Mümkün, ya Edebiyatta?
- 237 Elif Çınar / Kendi Olma
- 245 Yaratıcı Yazarlık Endüstrisi
- 253 ***V - Süreksiz Diyaloglar***
- 255 Asuman Susam / Ekphrasis Üzerine
- 267 Ferhat Özgür / Avangard ve Semptom
- 277 Erhan Altan / Edebiyat ve Sanatta Deneyssel
- 287 Süreyya Evren ve Burak Delier / Avangard, Çağdaş - Güncel
Sanat ve Duygu Çağı

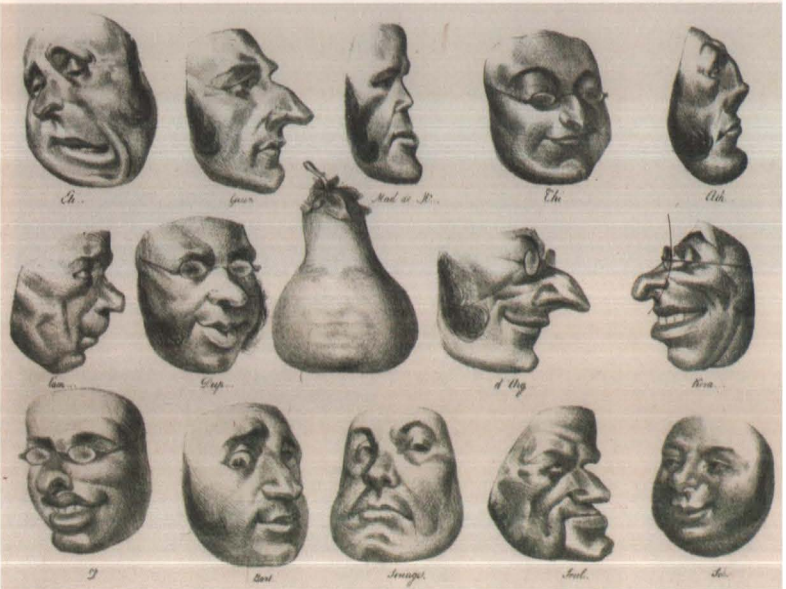


Federico Hurtado, Suyla Gelenler, 2011.

I.

*Procrustes
Patikaları*

Honoré Daumier, Ifadenin Otuz Beş Kafasının Toplantısı, 1855.



Honoré Daumier, 1831'in Maskeleri, 1832.

“En İyi Komşu Ölü Komşudur!”*

“En büyük sorun, savaşın sınırlandırılmasıdır; yaşanan, eğer iki tarafta da düşmanın görelileştirilmesiyle alakalı değilse ya sinik bir oyun, bir dog fight (it dalaşı) gösterisi olacaktır, ya da boşuna kendini kandırma...”¹

20. yüzyılın en tartışmalı hukuk düşünürlerinden Carl Schmitt, 1932 yılında yazdığı ünlü “*Siyasal Kavramı*” (Der Begriff des Politischen) makalesine 1963 yılında eklediği yeni önsözde böyle söylüyordu. Bu demek ki, aradan geçen Nazi Alman’yası, Faşist İtalya vb. örnekler ya da başlı başına İkinci Dünya Savaşı gibi muazzam bir yıkım bile düşüncelerini değiştirmeye yetmemişti. Oysa günümüzde, yani bu yeni önsözden yarım yüzyıl sonra bile, gösteri olanca hızıyla devam ediyor. Hem de tam

tamına Schmitt’in zamanında ortaya koyduğu tanımlarla...

“Düşman”, “savaş”, “iktidar” gibi sözcükleri kimse sevmiyorken, hiç kimse üstlenmiyorken, herkes insancıl, herkes barışçı, herkes özgürlükçü iken “sinik bir gösteri”den, it dalaşından söz etmek de ne demek?

Yanı başımızda, Suriye’de, cihatçılar kafa kesiyor ve arkeologları sütunlara asarak infaz ediyorken, Kürtler kendi coğrafyalarında hayatta kalmak için Amerika - Rusya - Çin üçgeninde mücadele veriyorken, Ezidi kadınlar köle olarak satılıyorken, iki de bir sınır ötesi müdahalelerden, kimyasal bombalardan söz ediliyorken, bölgeden gerçekleşen göçü bahane eden ırkçılık bütün Avrupa

ülkelerini ve dahi halklarını teyakkuz haline geçirmişken, dünyanın “*en kötü haberleştirilen*” (Independent’ın bölgedeki muhabiri Robert Fisk’e göre²) savaşı sürüp gidiyorken, biz bu yazıyı tabletimizden ya da cep telefonumuzdan tek parmağımızla kaydırarak okurken, arada gözümüz gazetenin yazının arasına aldığı reklamlara takılırken, durup dururken neden Hümanizma ruhundan, Aydınlanma ilkelerinden, bütün o insancılıklardan söz etmeyi keserek Schmitt’i ne diye yeniden anıyoruz ki?

Schmitt’in makalesinin hâlâ bu kadar çarpıcı olan yanı, bana kalırsa, siyasa dair alanı tanımlarken lafı hiç dolandırmadan yaptığı “*pürüzsüz*” ayırmadır. “*Sevseniz de sevmeseniz de tanım bu.*” deme yürekliliğidir. Yazar bu tanımı yaparken ahlaksal ilkelerden, ekonomik belirlenimlerden ya da estetik uygunluklardan yola çıkmaz, “*ideal*” olan / olduğu düşünülen hiçbir ögeye bu tanımda yer vermez. Sorunu ortaya koyabilmek adına sadece çıplak “*varoluşsal durum*”a / olguya odaklanmayı önerir.

“Siyasal düşmanın ahlaki açıdan kötü, estetik açıdan çirkin ya da ekonomik

anlamda rakip olması gerekmez; hatta siyasal düşmanla iş yapmak avantajlı bile gözükebilir. Önemli olan siyasal düşmanın öteki, yabancı olmasıdır. Siyasal düşmanın varoluşsal anlamda en yoğun haliyle bir başka varlık ve yabancı olması yeterlidir.”

Siyasal anlamda “*dost - düşman*” ikilisi asla ve kesinlikle metafor olarak anlaşılmamalıdır Schmitt’e göre. Bu tanım içinde duygusal, kişisel ya sa “*sembolik*” hiçbir şey yoktur. (Sizinizin sembolün alanından çıkmayı hiç istemeyen tutumunun altını kalın kalın çizmek gerekir bu noktada.) Var olan durum şudur: insanlardan oluşan bir grup öteki grupla, silahlarla donanmış halde, ölümüne mücadele halindedir.

Bu önemli makale liberalizmin eleştirisiyle noktalanır. Liberalizmin bireyci, “*insancı*” ideolojisinin bir aldatmacadan ibaret olduğunu söyler Schmitt. Proudhon’un “*Kim insanlıktan bahsediyorsa, aldatmak istiyordur.*” sözünden yola çıkarak bugün içinde bulunduğumuz savaş ortamının neredeyse kusursuz resmini çizer:

“İnsanlık kavramının kendisi düşman

kavramını dışlar, çünkü düşman da öte tarafa insan olmayı sürdürmektedir ve bu nedenle iki kavram arasında özgül bir fark bulunmaz. Savaşların insanlık adına yürütülmesi bu basit gerçeğin inkârı anlamına gelmez; aksine özel, derin bir siyasal anlam taşır. Bir devlet insanlık adına siyasal düşmanıya savaştığında, bu, insanlığın savaşı olmaktan ziyade, bir devletin, savaştığı düşmanı karşısında evrensel bir kavramı tümüyle tasarrufu altına alma savaşı anlamına gelir.”⁴

Liberalizm, “savaş” kavramını, kuramsal düzeyde, kendi savaşını haklı göstermek adına terk eder; pratikte ise elinin altındaki her gücü (bunlar elbette ekonomik, dinsel ve kültürel güçlerdir) sonuna dek ve yapması beklendiği gibi “zalimce” kullanarak savaşını sürdürür.

“Ekonominin her şeyi belirlediği bir toplumda, ekonomik rekabette yenik düşenleri, başarısızları ya da düzeni ‘rahatsız edenleri’ devre dışı bırakmak, onları şiddet içermeyen ‘barışçıl’ yollarla zararsız hale getirmek için yeterince araç, daha somut bir ifadeyle, eğer kendi rızalarıyla boynun eğmezlerse, bu kişileri aklıktan öldürmeye yetecek

yollar mevcuttur.”⁵

Bu yüzden liberalizm savaş düşüncesine gereksinmez. Ancak onun lügatından lanetleyerek çıkardığı savaş sözcüğünün ansızın arka kapıdan (bizim için, günümüzde, Ortadoğu’dan) görünmesi kamuoyunu farkına varmaksızın kollarına itildiği bir savaşın neferi olmaya hazırlıklı hale getirir.

Tam olarak şöyle der Schmitt:

“Savaş önce insan katli olarak lanetleyip sonrasında ‘bir daha asla savaş olmaması için’ insanlardan savaşmalarını, savaşta insanları öldürmelerini ve kendilerini öldürmelerini talep etmek, açık bir aldatmacadır.”⁶

Schmitt’in, sözünü ettiğimiz, 63’teki önsözünden 30 yıl sonra Badiou, 1993’te kaleme aldığı *Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme* çalışmasında, Batı’nın Doğu’ya gerçekleştirdiği “müdabaleler”i (11 Eylül sonrası Amerika’nın uluslararası politika literatürüne geri dönülmez biçimde sokacağı “önleyici savaş doktrini”ni de önceleyerek) aynı “insanlık” anlayışına bağlar.

“Medeniyet adına yapılan her türlü

müdabale, en başta durumu, kurbanları da dahil olmak üzere bir bütün olarak aşağılamayı gerektirir. İşte bu yüzden de 'etik' hükümler, sömürgecilik ve emperyalizme on yıllarca yöneltilen cesur eleştirilerden sonra, bugüne gelindiğinde 'Batı'nın kendisinden duyduğu alçakça memnuniyetle ve şu ısrarlı savla örtüşmektedir: Üçüncü Dünya'nın sefaleti, kendi yetersizliğinin, kendi anlamsızlığının, kısacası kendi alt-insanlığının sonucudur."

Schmitt, bu göz boyamaya, bu aşağılamaya, bu zalimce ikiyüzlülüğe karşı kendini "siyasal olan"ın nasıl korunabileceğini aramakla yükümlü hissetmiştir. Bu yüzden siyasalılık nerede, ne zaman ortaya çıktığına çevirir bakışını. "Siyasal olan, her halükârda daima kriz anına odaklanmış gruplaşmadır."⁸

Bir "istisna" (Ausnahme) durumunda yasanın kimin tarafından, hangi anda koyulduğu, sınır çizgisinin kimleri kapsayacak şekilde ve nerede çekildiğidir siyasalın ortaya çıktığı an. (OHAL sürecinde yayımlanan Kanun Hükmünde Kararnameler burada ne kastedildiğini açıklamayı gerektirmeyecek şekilde örneklemektedir sanıyorum.) Bu

süreçte en önemli şey, düşmanın kim olduğuna, kimin dost olacağına dair verilecek "karar"dır.⁹ Böylece kimin içeride (Einschließung / inclusion) kimin dışarıda (Ausschließung / exclusion) tutulacağına da karar verilmiş olur. Dışlamanın aynı zamanda içlemenin bir süreği olduğu (dost - düşman ikiliğinin siyasete yol açmasında olduğu gibi işleyen) bu düzenek, öncelikle "karar"a olanak tanır. Liberalizmin "insacillaştırılmış", dolayısıyla depolitize edilmiş toplum anlayışında olduğunun tam aksine, karar yetisi toplumu siyaset yapan bir yapı olarak düzenler. Eğer olasılıkların üredigi bu karar anı ortadan kalkarsa siyasetten söz etmek de mümkün olmayacaktır.¹⁰

Schmitt düşüncesinin izini ustaca sürdüğü *Homo Sacer (Kutsal İnsan)* kitabının giriş bölümlerinde Agamben, çeşitli düzeylerde illüzyonlara dayalı ve aslında siyasetten arındırılmış bu toplum anlayışının, halklar nezdinde nasıl sonuçlara yol açtığını, yine 1990'lardaki Ruanda ve Bosna soykırımları gibi olgularla "yerinde" yeniden yakalar:

"Olan şey, siyasal örgütlenmenin yeniden modası geçmiş biçimleri

dönmesi değil; kan döken halklar gibi ikaz edici olayların, (dayandığı ilke sorgulanmadığı takdirde) pek yakında gezegenimizin her tarafına yayılacak olan yeryüzünün yeni 'nomos'unu [töre] ilan etmesidir."¹¹

Carl Schmitt'in siyasal kavramı üzerine düşünürken kullandığı iki karşıtlık "dost - düşman" ve bunların birbiriyle ilişkisini düzenleyen "karar" üzerinde çokça durulmasına karşın "karar"ın ortaya çıkmasına neden olan başlıca süreç o kadar dikkat çekmemiştir: "Dahil olma" (Teilhaben) ve "katılma" (Teilnehmen).¹² Kutupsallıktan ve çatışmadan arındırılmış toplumlar aslında katılmanın önüne geçmektedirler. Bu bir anlamda toplum olmanın koşulunun ortadan kalkması olarak da okunabilir. Depolitizasyonun başladığı nokta, katılmanın önemsizleştiği, giderek gereksizleştiği bu noktadır. Öznenin belki de yegâne edimi olan "karar"ın içeriğinden koparıldığı parlamenter sistemin oylamaya indirgenmiş siyaseti, tam da arzu ettiği şeyi, kendisine gösterilen ilginin düşüşünü ve siyasetsizleşmiş, giderek toplum niteliğini kaybederek tek bir amaca, taşıyıcı ekonomik ilke olan tüketime odaklanmış

bir kütleye (mass) dönüşen yığınları ortaya çıkartır.

Chantal Mouffe'un liberalizm eleştirisinin merkezinde yer alan aynı "kutupsallık" ilkesi, parlamenter rejim dahilinde kalarak söz konusu depolitasyonu aşmaya çalışır. Bu eleştiri agonistik [meydan okumaya / rekabete dayalı] "çatışma" kavramı dolayısıyla dikkati çeker olsa da, agonistğin Schmitt'in kastettiği anlamda bir çatışma olmadığı, düşmanlık kavramının temsil düzenekleri içinde yumuşatılması, sürediren gerçek savaşın parlamenter sistemin it dalaşı içinde gizlenmesi ve sembolik düzleme çekilmesiyle sonuçlanacağı açıktır.

"Komşu sorusu" bu yüzden gerçek bir sınır paradoksu olarak karşımıza çıkar ve her sınır paradoksu, "belirlenme", "güç", "ihlal", "istisna", "direniş" gibi bir dizi kavramı da peşi sıra sürükler.

Bu noktada, başlıktaki "umak" bizi kurtarı mı sorusu üzerine düşünmemiz gerekiyor. Schmitt'in siyaset felsefesine katkısı "en iyi komşu ölü komşudur" diyen düşmanın yarattığı çatışma ortamının tanınmasında gizlidir. Bu cümle bedhah

bir ruhun insanın “özü”nü kötücül görmesi ile ilgili değildir. Siyasal düşman, “başka bir varlık” ve “öteki” olarak bizden başkası değildir. Öyleyse Schmitt şunu da söylemektedir: Karşınızda kurulan böyle bir cümlemin nesnesi olmaya hazır mısınız, yoksa ölümle sonuçlanacak yazığı razı mısınız?

Hepsi de olumsuz nitelikli gibi görünen bu yazıya temel olan kavramların karşısında örneğin “dayanışma” gibi kavramlardan söz etmek de elbette mümkündür, ama bununla göz boyamanın ötesinde gerçekten bir ortaklaşmanın kurulması kastediliyorsa, öncelikle dayanışmaya karşı olunmak zorundadır. Bir ortaklığın kurulması, ancak onun varlık koşullarının mücadele içinde sınanması ile mümkündür.

Sorusu olmayan cevapların ülkesine dönüşmüş olan Türkiye’nin bugün içinde olduğu koşullar Schmitt’in kavramlarına neden ihtiyacımız olduğunu anlatmaya muktedirdir. “İyi bir komşu” üzerine yazılması istenmiş bir yazı hedefinden ne kadar sapabilir? Bu yazı “komşuluk” ya da “iyilik” üzerine bir şey söylemiş midir?

Bu soruların yanıtını okura bırakıyorum. Kendi adıma, sadece, “iyi bir komşu”yu

talep eden “özne”nin kim olduğunu bulursak, talebin niteliğini de anlamış olacağız sanıyorum. “Karar” her koşulda bizim olacak.

Dipnotlar:

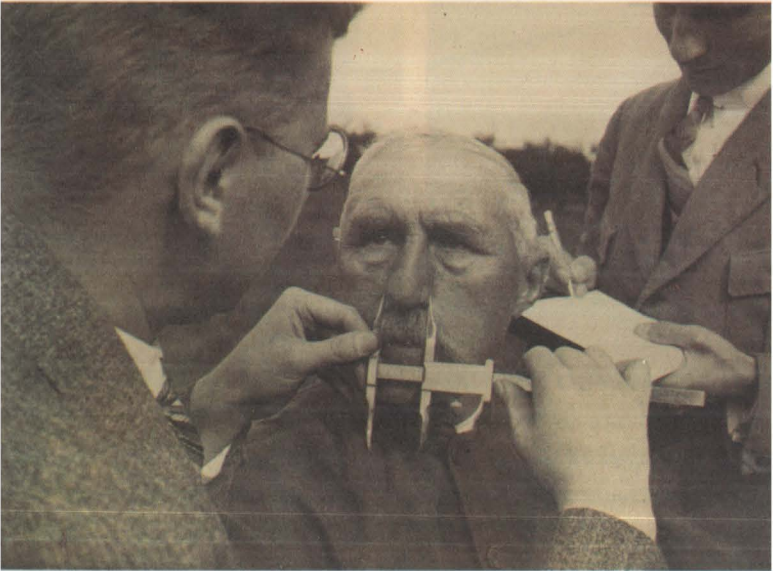
1. Schmitt, Carl. Siyasal Kavramı, (Çev. Ece Göztepe), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 48.
2. Fisk, Robert. “The US air strikes say more about the Vladimir Putin-Donald Trump relationship than the Middle East”, The Independent, 07.04.2017, <<http://www.independent.co.uk/voices/donald-trump-syria-air-strike-missile-airbase-chemical-attack-russia-balance-power-bashar-al-assad-a7673166.html>>, Erişim tarihi: 09.04.2017.
3. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 57.
4. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 84-85.
5. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 78.
6. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 79.
7. Badiou, Alain. Etik - Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme, (Çev. Tuncay Bıkan), İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 29.
8. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 68.
9. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 64.
10. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 65.
11. Agamben, Giorgio. Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 56.
12. Schmitt, Carl. a.g.e., s. 27.

Ek Kaynaklar:

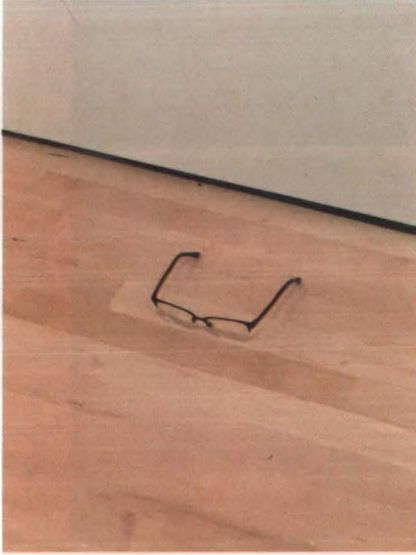
Schmitt, Carl. Der Begriff des Politischen – Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin: Duncker & Humboldt, 1991.
Mouffe, Chantal. Dünyayı Politik Düşünmek - Agonistik Siyaset, (Çev. Murat Bozluolcay), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

* Yazı, kavramsal çerçevesi “İyi Bir Komşu” olarak belirlenmiş olan 15. İstanbul Bienali üzerine yazılmıştır.

(T24, 17 Nisan 2017)



Kim Ari Irktan?, 1933 (Almanya, fotoğrafçı bilinmiyor).



Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar?

Sadece sosyal medyada değil, gazetelerde, dergi köşelerinde, hatta ve hatta kitap boyutunda tezahürleri var bu duygu durumunun: *çağdaş sanatı itibarsızlaştırma heyecanı*.

Müze de yere bırakılan gözlük, ziyaretçilerden birinin ortalıkta unuttuğu bir çanta ya da kıyafet, saldırıya uğrayan birinin durumunun performans zannedilmesi, temizlikçinin çöp sanıp attığı sanat yapıtı... Liste daha sıralanırken eminim pek çok başka örnek de aklınıza gelmiştir.

Peki bütün bunların anlamı nedir? Neye hizmet eder bu itibarsızlaştırma? Elbette bu soruyu cevaplamadan önce cevaplanması gereken bir soru daha var.

Acaba çağdaş sanat neden bu tepkiyi topluyor?

Kendisine reaksiyon gösterilen şey tam olarak ne?

Bu işlerle karşılaştıklarında bıyık altından gülüşün kökenleri ve patolojisi birbirinden ayrılabilir mi?

Çağdaş sanat yapıtı olarak değerlendirilen pratiklerin büyük çoğunluğu, resim ve heykel gibi klasik olarak addedebileceğimiz sanat yapma biçimlerinden bir farklılaşmayla kendini belli eder. Video sanatı, enstalasyon, performans vd. medium'daki / malzemedeki bu farklılaşma kuşkusuz alımlayıcı açısından ilk soru işaretini getirir. Ancak asıl soru, 20. yüzyıl başındaki avangard hareketlerin bir

devamı olarak çağdaş sanatçıların, “yapıt / ürün” yerine “sanatçı eylemi / düşüncesini”, giderek de “yaşamın sanatsal algılanışını” geçirmeleriyle karşımıza dikilir.

Ancak yüzyıllar boyunca sanat algısının geçirdiği değişimleri göz önüne alırsak, çağdaş sanata karşı bu “kendiliğinden” tepkinin suyunu başka bir janr’dan aldığını saptamak zor olmayacaktır. Genel anlamıyla “yetenek / deha” kategorisinde özetlenebilir bu janr. Sanat yapıtını bir hüner sergileme alanı olarak gören “klasikleştirilmiş” alımlayıcı için yetenek, kuşun tüylerini tek tek çizmek, heybetli ve “gerçekçi” heykeller yapmak, neredeyse canlanıverecek gibi görünen resimler meydana getirmekdir.

Bu modele göre sanatçı aynı anda iki şeydir: Dünyadaki güzellikleri olduğu gibi yansıtan kişi ve aynı zamanda bizim göremediğimizi gören kişidir.

Denebilir ki, o öylesine yeteneklidir ki yapıtıyla bizi kendine çeker ve orada bize gerçek dünyayı gösterir.

Bu anlayışın eleştirisi üzerinde uzun uzadıya durmaya gerek yok. Bu tanımlamalar Platon’dan beri teorisi yapılagelen “temsili sanat rejimi”ni ifade eder. Mimesis’in ise en başarılı örneklerini, katharsis (arınma) üreterek

izleyiciyi duygusal bir boşalmaya götüren ritüellerde, dinsel resmin pedagojisinde, saray resminin ihtişamında bulduğunu söylemek bu görme rejiminin bağlı olduğu toplumsal tabakalanma biçimini gösterecektir. (Avangard hareketlerin temsili sanat rejime karşı çıkışları da bu bağlamda yeniden analiz edilmeye açıktır.) Çağdaş sanata karşı küçümseyişin kökenlerinden en önemlisi kuşkusuz bu rejime bağlılıktır.

İkinci eğilim ise daha derin bir analizden besleniyor görünür. Bu kimseler çağdaş sanatın medium değişimini kabul ederler. Yetenek diskurunun ve yüce kategorisinin saf dışı bırakılmasının anlamını görmüşlerdir. Lakin yine de çağdaş sanat etrafında “dönen dolapların” farkında olan bu yaklaşıma göre bu alan, bir takım uyanık kimselerin para kazanmak ya da şöhret elde etmek için sanat “-mı gibi” yaptıkları bir alandır. Elbette kavramsal yaklaşımlara aşına olan bu yakınma, ne yeni mediumları ne de sanatçıların alternatif konularını eleştiriyor görünür. Onun eleştirisi “hiçbir derinliği olmayan” şeylerin sanat diye yutturulmasına karşıdır. Bir başka deyişle çağdaş sanatçının bir “lale devri” figürü gibi piyasa içindeki dolaşımı onu

huzursuz eder. Ne var ki, neo-liberal piyasa ekonomisinde pek de haksız görünmeyen bu eleştiri, bütün çağdaş sanat yapma pratiklerini aynı kefeye koymasıyla başka bir sanat pratiğinin ekonomisini korumakta olduğunu çoğu zaman fark etmez. Barok resme bakıp “*Bunlar abartılı, ticari şeyler*” demeye benzer bu tutum. Rönesans resminin “*tartışmasız doğrular*”dan kurulu çerçevesinden dünyaya bakan bir göz için ne maniyerizm ne de barok mümkündür. Empresyonizme gelene dek ise elimizde sanat adına konuşacak çok bir şey kalmaz herhalde.

Lafı uzatmayalım, dikkatli bakan bir göz, bu iki eleştirinin ortak noktasının nomos’a bağlılık olduğunu görecektir. Bir nevi ahlâkçılıktan beslenen mevcut yasaya bağlılıktır nomos’un kurucu unsuru. Ardında da daima bir “*derinlik arzusu*” ikame eder. Hangi ad altında olursa olsun metafizik yapmanın kurucu unsuru olan derinlikler felsefesi sonunda sanata dair şu algıyı pekiştirmekten başka bir şey yapmaz: sanatın gerçekliği göstermesi, ama aynı zamanda yüzeyin altındaki “*derin gerçek*”i açığa çıkarması onun doğal ödevi sayılmalıdır.

Bu noktaya kadar çağdaş sanata karşı ikircikli yaklaşımların kökenlerine bir parça bakabildiysek asıl sorumuza geri dönebiliriz.

Neden böyle bir eleştiri var?

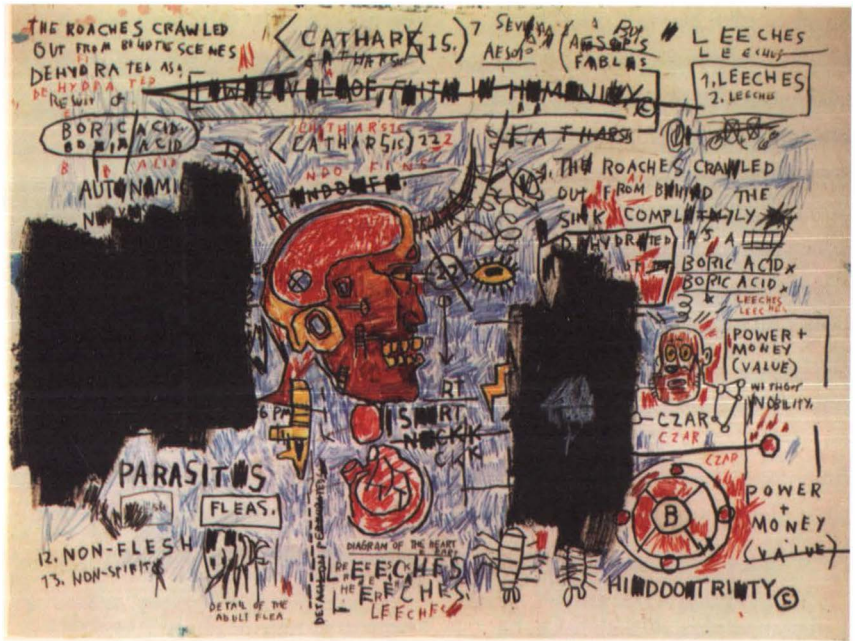
Neye hizmet eder bu itibarsızlaştırma?

Belki de soruyu şöyle sormak onun daha anlaşılır olmasını sağlayacak: Çağdaş sanat pratiklerinin küçümsemesi ile Picasso’nun yaptıklarına bakıp “*Bu sanat değil. Geleceğe kalmaz bunlar.*” diyen bakış açısının ne farkı var?

Aynı tutumun Goya’da, Monet’de, Duchamp’da... sürdüğünü söylememe gerek yok sanıyorum.

Sanatın ne olup ne olmadığına hızlıca karar veren her söylem bir sanat rejiminin hegemonyasını yansıtır. Sanatı “*yetenek*” olarak gören “*temsili sanat rejimi*” sanat yapıtını yüzyıllar boyunca ayrıcalık üretme mekanizmasının bir parçası olarak kullanmıştır. Bu rejim, dünyanın metafizik yeniden - üretimi anlamında da ekonomik yeniden - üretimi anlamında da sanatı kendi iktidarının bir uzantısı olarak görür. Müzeler bugün bu rejimin başyapıtlarıyla dolup taşmaktadır.

Çağdaş sanatın “*Herkes sanatçıdır*” düsturu ise sanatı mevcut gerçekliğin



Jean-Michel Basquiat, Sülükler, karışık teknik, 57 x 76,5 cm., 1983.

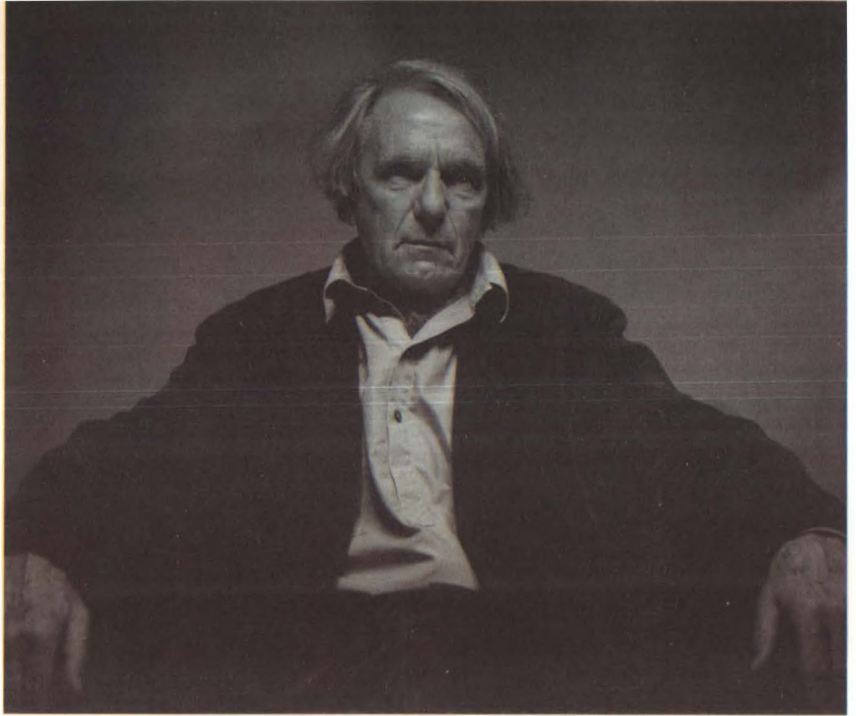
bir tezahürü olmaktan çıkartıp yeni bir gerçek olma ve bu yolla yaşamla eşitleme arzusundan kaynaklanır. Avangard girişim Modern sanatın içine estetik rejimini değiştiren bir tutarsızlık ekler. Bu tutarsızlığın etki alanında Picasso'nun bir çocuk tarafından çizilmiş gibi görünen resimleri, Mondrian'ın katışıksız renk alanları, Pollock'un akıtmaları, Kaprow'un happeningleri, Beuys'un performansları, Warhol'un serigrafileri, Basquiat'nın duvarları da vardır. Bütün bu işlerde, üslubu ne olursa olsun, önce “deba”ya, “yüce”ye, “meta”ya başkaldırı okunur. Bu da bize tarihsel avangardla doruk noktasına ulaşan sanat yapıtının estetik yeniden kuruluş ilkesini verir: Nomos'a karşı savaş!

Kavramsal sanatın devraldığı miras da bugünkü temsilcileri tarafından verilen kavga da bu doğrultuda sürmektedir. Elbette her devrin saray ressamları

vardır, ama her devrin avangardları da vardır. Bu, olgunun içinde hangi yöne baktığınıza göre sizin pozisyonunuzu ele verecek bir “karar anı”dır. Çağdaş sanatı itibarsızlaştırma heyecanının kökenlerini görmek o patolojiye katılmayı gerektirmez.

Sosyolojik analiz, eğer ki estetik teorisinden rol çalma telaşından vazgeçerek sanat sosyolojisi yapmak istiyorsa, neden bugün “sanat eleştirmenleri” de sosyal medyada bu tür haberleri paylaşmaktan keyif alırlar sorusuyla ilgilenmelidir.

(Artfulliving, Haziran 2016)



Jacques Rancière, (Foto: Bård Ivar Basmo), 2011.

Çağdaş Sanatta “Kral Çıplak” - Peki, Hangisi?

Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar? başlıklı yazım kimi olumlu kimi olumsuz pek çok tepki aldı. Öte yandan, yazıda ele almaya çalıştığım çağdaş sanatın “öteki” olarak belirlenmesinin farklı dinamikleri üzerine daha çok düşünmek gerektiği de ortaya çıktı. Keza “kral çıplak” diyenlerin bir kısmı çağdaş sanatçılar içinde kendilerine yakın olan isimleri ayırt edip öyle pozisyon alıyorlar; yani niyetlerinin vakti geldiğinde kendi ekipleriyle kralın koltuğuna kurulmak olduğunu acemice belli ediyorlar. Bu küçük kralcıklar dışında, piyasadan azıcık da olsa pay kapmak için kendi çıplaklıklarını alelacele ört bas etmeye çalışanları da eklemek lazım. Bütün bu patolojileri önce sanat tarihinden, sonra sanat kuramından ayırt etmek gerekiyor.

Söz konusu horgörünün ardında iki farklı eğilim saptamıştım yazıda. İlki, yetenek - ustalık sarkacında belirlenen ve temsil ilişkilerinde düğümlenen klasik sanat algısına karşı günümüzde çağdaş sanatın üstlendiği, aslında modernist refleksin bir uzantısı olmaktan öteye de gitmeyen, estetik teorisinin yarattığı kafa karışıklığıydı. Sanat yapıtının amprik bilgiden özerk olarak ele alınmasını gerektiren bu yaklaşım, esas itibariyle Kant’ın hem *özne* hem nesne açısından bir tür “*kayıtsızlık*”ı (interessellosen Wohlgefallens) gerektiren estetik teorisinden kaynaklanıyordu.

Sanki tartışılmasına gerek yokmuş gibi görünse de bu nokta Türkiye için önemli. Keza beğeni yargılarından ve faydadan kayıtsızlığı, giderek de

ereksizliği getiren estetik sanat rejimi, sanat yapıtının dinsel ya da emperyal bağlarından kurtulmasının, sembol değerini bir kenara bırakarak kendi başına var olabilmesini sağlıyor. Oysa bizim coğrafyamızın sanat anlayışı hâlâ semboller etrafında geliyor. Resimde, heykelde ya da performansta karşımıza çıkan imgeleri bir anlama bağlama biçimimizin kendisi sembolleştirme dinamiklerine bağlı. Bir işareti, bir (ama yalnızca bir) ve “doğru” anlama bağlama çabası... İlk bakışta seküler olarak görülebilecek imgeler bile (insanlık, aşk, çeşitlik, özgürlük üzerine olsa da) bağlamlandırma biçimimiz yüzünden aslında dinsel imalar taşıyor. Sağda da solda da, Todorov’un sanatta bireyin inşasını ele alırken altını çizdiği, “tanrı merkezli temsiller”den oluşan sanat rejimine kökensel bağlılıklarımız var hâlâ. Öncelikle görme rejimindeki bu sıçrama üzerinde durmak gerekiyor.

Rancière’in Kant estetiği üzerindeki ısrarının nedeni de böylece anlayabiliriz. Söz konusu estetik tarafından çerçevesi çizilmiş özerkliktir ki saray ressamının ya da devlet sanatçısının dışını kurmamıza izin verir. Böylelikle sanatın hiyerarşi üreten ve pekiştiren düzeneklerden

koparak yaşamla özdeşleşebileceği avangard ruh karşımıza çıkar. Bizim coğrafyamızda bir türlü kabul edilemeyen aslında budur. Her şeyin sanat, herkesin sanatçı olabileceği mottosu bu yüzden bıyık altından gülüşlere yol açmaktan öteye geçmez. Hiyerarşik düzenin dışında tanımlanmış bir sanatın varlığını kabul etmek istemeyen, yüzyıllar boyunca kökleşmiş muhafazakârlıktır bu. Sanat anlayışımız ne yazık ki hâlâ pragmatik olarak işleyen iyi - kötü diyalektiği ile çalışır. Avrupa’da üzerine bir-iki küçük değini dışında tartışma değeri taşımayan “müzedde yere bırakılan gözlük” meselesinin, ülkemiz sanat camiasında bu derece infiale yol açmasının bilinç dışı sebebi de budur.

İkincil patoloji olarak gördüğüm, aslında (bilinç düzeyinde) sıra olarak önde olan olgu ise neo-liberalizmin etkisinden suyunu alıyor. Çağdaş sanatın küçümsenişi, çoğunlukla, onun piyasayı oluşturan olan neo-liberal politikalar tarafında manipüle ediliş tarzından ileri geliyor. Bu saptama, benim gözümde, hegemonya mücadelesi içinde meşrulaşmış görünen bir alan kaybını gösterdiği için daha da ilginç. Keza bu yaklaşım, bir yandan asıl problem olan

sanat rejimleri arasındaki paradigma değişimini gözlerden uzak tutuyor; bir yandan da hegemonya teorisinin yanlış yorumlanmasından dolayı Marksizmin çağdaş sanatla arasına koyduğu mesafeyi özetliyor.

Bu yüzden ısrarla çağdaş sanatın piyasa tarafından kapılışının onun “doğası” olmadığını, aksine böylesi “doğa” arayışlarının doğrudan klasik sanat anlayışından beslendiğini ve estetik sanat rejimini (ve elbette avangard tutumu) yok saymak anlamına geldiğini vurguluyorum.

Marksizm içindeki en eski tartışmalardan olan hegemonya tartışması Gramsci tarafından “zorunlu iş”e karşı “olumsal dış”ın etkisi aracılığıyla yeniden formüle edilmiştir. Aynı zamanda “ekonomik belirlenim”e karşı “üst-yapı kurumları”nın etkisi olarak da okuyabileceğimiz bu gelişim, tarihte “zor”un dışında “rıza”nın da hesaba katılmasını gerektirir, ki bu rıza da “kültür”ü biçimlendiren sivil toplum kuruluşları tarafından yaratılır. Laclau, ünlü çalışmasında Gramsci’nin kavrama eklediği bu yönü şöyle özetler:

“Hegemonya olmadıkça, sosyalist

pratik yalnızca işçi sınıfının talep ve çıkarları üzerinde odaklanabilir. Fakat aşamaların yerinden çıkarılması işçi sınıfını bir kitle zemini üzerinde hareket etmeye zorladığı ölçüde, onun da sınıf gettosunu terk etmesi ve kendisini kendi ötesine uzanan bir antagonizmalar ve talepler çokluğunun eklemleyicisi haline getirmesi gerekir.”

Yani hegemonya teorisi ekonomik olarak belirlenen sınıf çatışmalarının ötesinde, toplumsal karmaşa içinde ve eklemlenmelerle genişlemiş bir alanın varlığını öngörür. Laclau, bunun yalnızca basit bir strateji meselesi olmadığını, sınıfların kümelenmesindeki “eşdeğerlilik ilkesi”ne dek uzanan bir eleştiriyi içerdiği belirtir. Gramsci, özdeşlik ilkesine dayanan ve sonunda totolojiler üretecek olan yaklaşıma erken alınmış bir mesafedir.²

Buradan yola çıkarak çağdaş sanat alanının neo-liberal politikaların devamı olarak kabul edilmesi ve “sınıfsal gerçeklikler”i yansıtmadığı için topyekün reddedilmesi gerektiği düşüncesinin başlı başına problemli olduğunu söyleyebiliriz. Aynı olguyu Rancière düşüncesini izleyerek de anlatabilirdik.

Çoğunlukla sanıldığı gibi sanat konusunda devrimcilik, sanatçıların politik angajmanlarından gelmez. Kaldı ki politika da mesajların içeriğinden, dünya görüşlerinin dile gelmesinden oluşmaz. Bir mekândaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesi, adlandırmaların yeniden yapılması ve sınırların belirlenmesi eyleminin kendisi politikayı kurar.³ Aynı şekilde, sanat alanındaki özneleşme süreçlerinde hangi uzamı yarattığınız, yapıtın tekilliğinin diğer tekilliklerle ne şekilde ilişkilendiğinde biçimlenir politika.

1960'lardan bugüne uzanan bir perspektiften bakıldığında çağdaş sanat avangard niteliğinden çokça şey kaybetmişe benziyor. Ancak bu konudaki tavrım, topyekün bir alanı karalamaya çalışmak ya da işin kolayına kaçarak, sanatçıları itham etmek, onları kümeleyerek kümeler aralarındaki sunni gerilimlerden medet ummak yerine, bu kaybı üreten mekanizmaları ortaya çıkarmak yönünde.

Bu konu üzerine daha önce, Radikal gazetesinde “*Çağdaş Sanattan Nefret Ediyorum!*” başlığıyla yayımlanmış

bir yazı ve soruşturmaya istinaden bir cevap kaleme almıştım. “*Çağdaş Sanat, Nefret ve Cehalet*” başlıklı bu yazıda, entelektüel “*derinlik*” konusunda genellikle izleyiciye atfedilen “*cehalet*”in aslında bizde kurumsal olarak arzu edilen ve bilinçli olarak üretilen bir öznellik pozisyonu olup olmadığı sorusunu ortaya atmıştım, ki bu aynı zamanda sık sık dile getirilen “*Bizim halkımız adam olmaz,*” söyleminin de taşıyıcısıydı bana göre. Bu söylem iktidara karşıymış gibi görünürken tarih boyunca onun değirmenine su taşımaktan öte bir işlev görmemiştir.

Avangard tutum, modern gelenekten devrıldığı estetik sanat rejimini “*anonim*”in lehine bozarak bir *ütopyanın* peşi sıra gider. Bu ütopya sanatı yaşam haline getirmektir. Başarısı ya da başarısının sonuçları hayli tartışma götürse de, bu kulvardaki mücadele bir hegemonya mücadelesidir ve o kadar kolay terk edilmez. Kalabalığın içinde biri “*Kral çıplak!*” diye bağırıyorsa önce bağıranın kim olduğuna bakmalıyız, yoksa öznellikler daha biz onları üretmeden başka krallar tarafından çalınabilirler.

Dipnotlar:

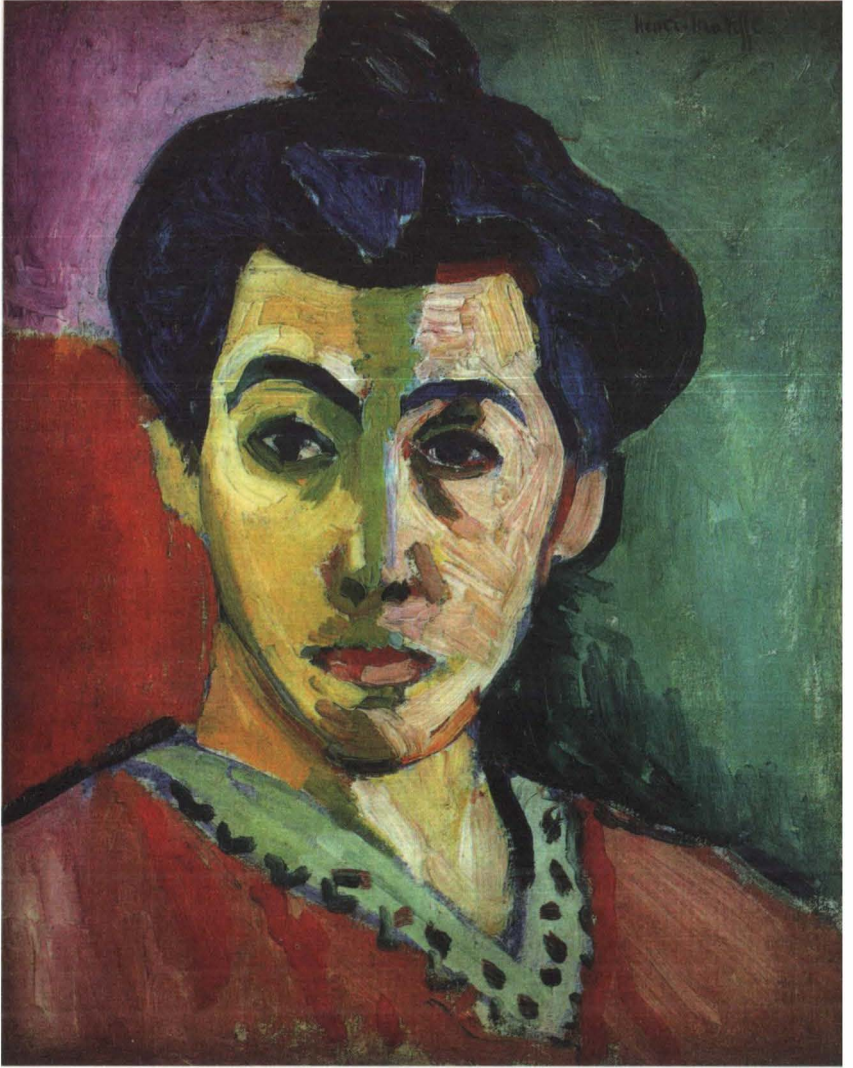
1. Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe. *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, (Çev. Ahmet Karam, Doğan Şahiner), İstanbul: Birikim Yayınları, 1992, s. 75.
2. Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe. a.g.e., s. 81.
3. Rancière'in politika tanımının Gramsci'ye yakınlığı için bkz.: "Gramsci'ye göre politik özneler -tam olarak ifade edildiğinde- sınıflar değildir, 'karmaşık kolektif iradelerdir'..."

Antonio Gramsci

organik ideoloji katıksız sınıfsı ve kapalı bir dünya görüşünü temsil etmez; bunun yerine, kendi işlerinde ele alındığında herhangi bir zorunlu sınıf aidiyeti olmayan öğelerin eklemlenmesi yoluyla oluşturulur." Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe. a.g.e., s. 87-88.

(Artfulliving, Temmuz 2016)





Henri Matisse, Bayan Matisse'in Portresi (Yeşil Çizgi), tual üzerine yağlıboya, 40,5 x 32,5 cm., 1905.

İfade, Anlatım ve Dışavurum Arasında

Deleuze, barok bir inşa olarak Leibniz'in felsefesini değerlendirirken, monad'a* dair şu önemli saptamada bulunur:

*"...her bir monad, bireysel birlik olarak, bütün diziyi içerir, böylece dünyanın bütününü ifade eder, ama ancak dünyanın küçük bir bölgesini, bir 'bölümü', şehrin bir mahallesini, sonlu bir parçayı daha açık olarak ifade ederek yapar bunu."*¹

Deleuze için Leibniz'in monadı bireyleşmenin bir tarzını (birey öncesinin bireye gelmesini) açık ettiği için önemlidir. Söz konusu tarz, bireyleşmeler sayesinde dizinin sonsuz sayıda görüş noktası edinmesidir. Böylece idealizmin zor sorularından biri olan *"Dünya mı özne içindir; yoksa özne mi dünya*

içindir?" sorusu, *"Dünya öznededir, ama özne yine de dünya içindir"* şeklinde cevaplanır. Deleuze burada bir kayma görür. Dünyanın kendi başına olması, ancak ve ancak onun her monadda yeniden başlamasıyla mümkündür. Kaymanın anlamı budur. Hem bireyselleşmeyi hem diziyi yaratan şey bu kaymadır.

*"Dünyanın ve ruhun kıvrımını oluşturan işte bu kaymadır. İfadeye temel özelliğini kazandıran da budur: ruh dünyanın ifadesidir (edimsellik), çünkü dünya ruhun ifade ettiği şeydir (virtüellik)."*²

Burada aktüel ve virtüel (edimsel-gücül) tartışmasına girmeden³, Deleuze'un her iki yöndeki kaymayı da *"ifade etmek"*le (expression) dile getirdiğini söyleyerek

yola koyulalım.

İlk sorumuz şu: Bir şeyin *"ifadesi olmak"* ne demektir?

İfadenin ilk akla getirdiği olgu, kaçınılmaz olarak, *"temsil"* ilişkileridir. Yani bir şeyin başka bir şeyle anlatılması / dile gelmesi / betimlenmesi... Ancak Deleuze'ün açıklamalarındaki vurgu sanki başka yöne gidiyor gibidir. *"Dünyanın kendini ifade etmesi"* ya da *"bütünün ifade edilmesi"* ifadelerindeki anlam bir *"yerine geçme"*den, *"sembolleştirme"*den ziyade *"o olma"* / *"varlığa gelme"*yi ima eder. Böylece ifade etme, *"yerine geçme"*den çok *"yer değiştirme"*yi anlatır.

Türkiye sanat tarihi açısından üslupsal bir dinamiğin tarihine girmek için bu iyi bir başlangıç olabilir. Ancak baştan söylemek gerekir ki, konu asla yeterince tartışılmış olmasa da, bu analiz bir eksikliğin ortaya konmasının yanı sıra, başka türlü bir anlama biçiminin olanaklarını da ortaya çıkaracağı için ilginç olacaktır.

Ekspresyonizme dair, aynı zamanda tarihsel bir dönüşümün de işaretleri olarak okunabilecek, terim tercihleri,

edebiyat alanında genellikle *"ifade"* ve *"İfadecilik"*, *"anlatım"* ve *"Anlatımcılık"* ile karşılaşırken, plastik sanatlar alanında *"dışavurum"* ve *"Dışavurumculuk"* terimleriyle kullanılmış. (Sanat tarihi kuramı açısından sorununun yalnızca bir çeviri probleminden ibaret olmadığına altını yeniden çizmeli.) Terimin evrimi, kendini ifade etmeye, anlatmaya dayalı daha sözel olarak tanımlanmış bir varlık alanından iç - dış diyalektiğine dayalı bir açılma, hatta gizli olan duyuların ortaya çıkarılması anlamında bir tür demistifikasyona doğru kaymış gibi görünüyor. Bunun izlerini metinlerde sürmek ilginç bir çalışmanın konusu olabilir.

Ancak Deleuze'ün anladığı şekliyle *"ifade etmek"* (expression), iç - dış, edilgin - etkin, potansiyel - kinetik gibi ikiliklerden farklı olarak, Bergson felsefesini de anımsatacak biçimde, zaten bütün etkin güçlerin içinde bulunan ancak başka bir zaman kavrayışıyla çalıştığı için farkında olmadığımız duyuların kendilerine dışarı açılacak bir pencere bulmasıdır.

Bu temel kavramsal belirlenimleri bir kenarda tutarak, öncelikle sanat tarihi açısından Ekspresyonizmin temel



mantığının üzerine gitmeyi deneyelim.

Matisse'in Salon d'Autome'un 1905 sergisinde yer alan Şapkalı Kadın'ı ve onu izleyen Yeşil Çizgi'si "*dışavurum*"u anlamak için iyi bir çıkış noktasıdır. Yeşil Çizgi'de önemli olan renk seçimi ya da fırça kullanışından başka bir şeydir. Burada Matisse, hem akademik sanata hem de Empresyonist geleneğe karşı bir girişim başlatır. Artık renk nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır. Sanatçının

model olarak kullandığı karısının yüzünde uçuşan renkler ya da yüzünü boydan boya bölen yeşil çizgi, yeni bir derinlik algısı olmaktan öte sanatçının anlık tercihini yansıtan bir ifade biçimidir. Daha sonra "*duygusal etki kuramı*"yla tanımlanacak olan bu girişim, kısa bir süre içinde Kandinski'nin Sanatta Tinsellik Üzerine (ilk olarak 1910 yılında Mavi Süvari almanağında yayımlanmıştır) kitabında rengin tinsel işlevi olarak yer bulur. Munch'un

Çılgılık'ında, Emile Nolde'nin *Çocuk ve Karga*'sında, Kirchner'in Model ile Portre'sinde, Kokoschka'nın *İnsanın Trajedisi*'nde benzer biçimsel yaklaşımı saptamak olanaklıdır.

Peki, burada söz konusu edilen “*dışavurum*”dan ne anlamalıyız?

Dışavurumculuğun biçemi çoğu zaman biçimsel analizin dışına çıkılarak, basitçe sanatçının dışavurumuyla, duygusal tepkileriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Heinrich Wölflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları'na başlarken dört sanatçının aynı manzaraya bakarak yaptığı resimleri anlatır ve doğaya bağlı kalmaya ant içen bu ressamın resimlerinin birbirinden çok farklı olduğunu altını çizer. Çünkü her ressam resmi kendi mizacına göre yapmıştır. Dolayısıyla duygusal bir tepki olarak “*dışavurum*” her sanatçının tutumu içinde zorunlu olarak var olan, giderek insanın her edimine biçilebilecek bir özellik olarak karşımıza çıkar. Öyleyse “*dışavurumculuk*”un “*dışavurum*”dan kaynaklandığını söylemek basit bir totolojiye düşmek, olgu üzerine pek düşünmemiş olmakla eşdeğerdir. Dolayısıyla disiplin kurucu olarak Wölflin'in sorusu, farklı çağlarda farklı biçimsel özelliklerle nasıl karşımıza çıkarlar,

yanıtsız bırakılmış olur.⁴

Sanat tarihçisi açısından, biçem analizi anlamında, akımın dışı vurumundan çok “*dışa vurma biçimi*” önem taşımaktadır. Bu dışa vurma biçiminde ise bizim için ayırt edici olan olgu “*nesneden bağımsızlaşma*” olacaktır.

Ekspresyonizm, renkle çizgi, nesneyle onun yeniden sunumu arasındaki, bize o güne dek zorunlu gibi görünen ilişkide bir çözümlere yaratmıştır. Rönesans ve Aydınlanma geleneklerine dek uzanan perspektife dayalı resmin tarihidir burada eleştiri konusu edilen ve en yakın olarak Empresyonizm de bu geleneğe dahildir. Oysa Ekspresyonizm'den sonra resimde görülen şey resmin anlamını karşılamamaktadır.

Deleuze'un kavramsal inşasıyla düşünecek olursak bunun sadece bir temsil sorunu olmadığını da fark edebiliriz. Resim, ne “*görünen*”i ne de sanatçının onu “*nasıl gördüğü*”nü üstünde taşır. Sanatçı resme yeni bir anlam katmanı olarak kendisinin de farkın olmadığı, ama orada olduğunu bildiği bir “*karar verilemez*”i eklemeye başlamıştır. (Burada Deleuze'un virtüelliğine de yakın bir kavram olan

“*karar verilemezlik*” önemlidir. Keza sanatçının tercihini belirli bir karara bağlama girişimi bizi biçimsel anlamda kesinlikle sembolizme çıkaracaktır.) Genel anlamıyla bunun sanat ontolojisi anlamında resmin arka planının, yani “*tinsel tabaka*”nın resmin yüzeyine yaklaşması olduğunu düşünebiliriz. Elbette “*nesneleşmiş tin*” olarak sanatçının tuval üzerinde aradığı anlam her türlü biçimsel zorlamanın sınırlarını aşma çabası içinde, alımlayıcıyla doğrudan ilişki kurmaya çabalar. Ancak buradaki önemli nokta, Ekspresyonist sanatçının, resmini yaptığı nesnede, figürde ya da doğada olduğu varsayılan determinist ilişkileri bozarak; kendinin de farkında olmadığı bir “*tin*”’i (virtüaliteyi) gerçekleştirmek üzere kendi etkin varlığını söz konusu ontolojik zemine ekleme çabasıdır.

İlk bakışta, Ortaçağ ikonalarında ya da Leonardo da Vinci’nin Kayalıkların Meryemi’nde de ikonografik çözümlemenin ilk ayağında karşımıza çıkan, “*iki kadın ve iki çocuk bir mağaranın içinde durmaktalar*” şeklinde ifade edilen birincil anlamın ötesine her geçiş de “*nesneden bağımsızlaşma*” olarak ifade ettiğimiz olgunun izini taşır

görünür. Sembollerle çağın ortak aklı arasında kurulan korelasyon kaçınılmaz biçimde bize metafizik bir üst tabaka okuması sunacaktır. Ne ki, bu açıklama, Ekspresyonizm’de bulduğumuz özelliklerle uzaktan yakından ilgili değildir. Resmedilen ile resmin (gösterilen ile gösterge bağlamında da yorumlanabilir bu ilişki) birbirinden koparılması ve bu arada sanatçının (gösteren) üzerine karar verilemez varlığının kendini ortaya koyması Ekspresyonizm’in “*ifadecilik*”’inin temel özelliğidir. Bu, “*nesneden bağımsızlaşma*” soyutlamasıyla anlatmaya çalıştığımız olgunun da açık ifadesidir.

George Simmel bunu, Ekspresyonist sanatçının modelin yerine “*vesile*”yi koymasıyla açıklar. Sanatçı artık karşısındaki modele “*kendinde bir nesne*” olarak davranmaz, o bir dolayım nesnesidir ve sanatçı bu figür aracılığıyla kendinde olan ve “*ötekinde olan*”’ı karşılıklı ilişkileri temelinde deneyimlemeye başlar. Monad’ın tek başına var olduğunu ve aynı zamanda ancak diğer monadlarla beraber düşünülebileceğini söyleyen Leibniz’in felsefesi bu nosyonu anlamada anahtar işlevini görecektir.

Sanat tarihi açısından “*ifade etme*”yi / “*dışavurum*”u bu yeni boyutuyla ele almak, Empresyonizm ve Ekspresyonizm arasında çözülmemiş olarak duran problemi de ortaya çıkartacaktır. Sanatçının sadece “*o an gördüğü*”nü resmetmesiyle “ne gördüğü”nü resmetmesi arasındaki belirsizlikten beslenen bir problemdir bu. Empresyonizm için sık sık retina benzetmesine başvurulur. Sanatçının sadece retinasına düşen imgenin peşinde olduğu söylenir. Bu kurguya göre Ekspresyonizm retinadan en uzak resmi yapmaktadır. Keza aslında modelini görmesi bile gerekmez. Ancak böyle düşünüldüğünde Ekspresyonist sanatçının imgenin ardında ilahi nitelikler arayan bir tür Ortaçağ ressamı olduğunu söylemiş oluruz.⁵ Ya da, en iyi ihtimalle, duyum ve düşünce arasında ikiye bölünmüş o eski Kartezyen öznenin bir yüzü olarak görürüz.

Oysa Ekspresyonist sanatçının, Kafka’dan Nolde’ye dek, her şeyden önce böyle bir ayrıma başkaldıran kişi olduğunu biliyoruz. Ekspresyonist sanatçı derinliklerle, içte gizli olanlarla, “*tin olarak tin*”le ilgili değildir. Aksine o, tin’in nasıl olup da duyumunu olduğunu, duyumların nasıl olup da bir tin

kurabildiğini araştırmanın ustasıdır. Kafka’nın öyküsünden ödünç alarak söylersek Ekspresyonizm’le birlikte sanatçı “*kendi oyduğu yuvasına giremeyen köstebek*”tir. Dehşetle önünde uzanan karmaşık dehlizlere, düşmana karşı kendi kollarıyla örülmüş tuzaklara, kör kapılara, aldatıcı geçitlere bakarak yolunu bulmaya çalışmaktadır. Böylece, ifadenin (dünyadan özneye, öznenen dünyaya) çift taraflı hareketi ile birlikte düşünüldüğünde Ekspresyonizm’in de en az Empresyonizm’in olduğunca bir “*retina resmi*” olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu kez ışığın dışarıdan göz yuvarına girmesi anlamında değil, o yuvarda bir mercek oluşturacak denli hassaslaşmış organizmanın retinada ışıkla karşılaşması anlamında...

Ekspresyonizm’in sanat yapıtının ontolojik yapısına sanatçı varlığını dahil etmesiyle Modernizm’in en parlak anı olduğunu söyleyebiliriz. Sanat yapıtında önemli olan, idealar evreninde ya da dış dünyada olan biten şeyler değil, bir ifade tarzı olarak sanatçının varlığında taşıdığı bu ilişkilene kipleridir. Biçemsel anlamda söyleyecek olursak; Empresyonist sanatçı retinasında oluşan etkilerle nesneleri **takip altına** alırken,

Ekspresyonist sanatçı retinasındaki rengi nesneden kopartarak tablo üzerinde kendi yaşamakta oluşunu ifadeye çalışır. Lacancı deyişle söyleyecek olursak “*imleyen*”in “*imlenen*”e kendini eklediği kapitone noktası. Bu andan itibaren desenin katı çizgileri rengi sınırlamaz. Hatta rengin kendi başına anlamından söz edilir ve Kandinski örneğinde olduğu gibi bunun için kuramlar kaleme alınır. Dikkat edersek Sürrealistler’in de aynı izlek üzerinde hareket ettiğini görebiliriz. Bu kez sanatçı duyumsal ifadeyi, bilinçaltı kavramlaştırması ışığında tabloya aktarmaya başlamıştır. Ya da Picasso, Guernica’yı yaparken, Avrupa’nın üzerinde kol gezen savaş felaketini, faşizmi ve masum insanların katledilişi tuvalde bir araya gelmişti. Elbetteki sosyal belirlenimler, çağ ruhu, kişisel tavır ve düşünceler Guernica’da okuyabileceğimiz imgelerde birikmişti. Buraya kadar “*dışavurum*”un/ sanatçının dışavurumunun bize epey yardımı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak soruyu, “Picasso’nun Guernica’sını sanat yapan şey, tablonun Guernica bombardımanı hakkında bu anlattıkları mıdır?” şeklinde değiştirirsek karşımıza başka bir tablo çıkmaya başlayacaktır. Keza, bunu kabul edersek, örneğin

bu bombardımanı yaşayan bir kişinin hatıratı Picasso’nunkinden daha etkili bir yapıt olmak zorundadır. Olayı yaşayan birinin etkilenimleri ve dolayısıyla dışavurumu çok daha güçlü olacağından “*sanat oluş*”un onda zorunlu olarak içeriyeceğini kabul etmek zorunda kalırız. Burada şayet kişinin bu hissettiklerini “*aktarma yeteneği*”ne vurgu yapılacak olursa, o zaman sanat yapıtının yalnızca teknik bir ustalık mı olduğu sorusu bizi meşgul edecektir.

Dışavurum, asıl itibariyle, o güne dek normu kurmuş bulunan teknik belirlenimlere karşı sanatçının yola çıkış mottosu olarak değerlendirilirse faydalı olacaktır.⁶ Ekspresyonist bir kurguda ifadenin sanata dönüştüğü noktayı anlamak için ise sanatçının tablo yüzeyinde kendi duyumuna yaklaşma biçimini ele almak gerekecektir. Rengin nesneden bağımsızlaşması olgusuyla başta Deleuze’den alıntıladığımız virtüel ve aktüel ifadeler arasında, nesnenin yeniden tanınması, edinilmesi, üretilmesi anlamında bir ilişki vardır.

Sanat tarihi içinde biraz büyükçe bir adım atıp 1960’lara ve Minimalizm’e gelerek bu olguyu daha açıklıkla



Donald Judd, İsimli (Foto: Jamie Dearing), 1975.

gösterebiliriz. Aslında bu dönemi bir üslup dönemi olarak ele almak niyetinde değiliz, daha çok Soyut Ekspresyonizm'e karşı Minimal sanatla başlayan ve Kavramsal sanatta doruk noktasına ulaşan bir ilişkiler dizisinden söz etmek daha anlamlıdır.

Greenberg Modernizmi'nin biçimciliği ile Kavramsalcılarının düşüncümleri arasındaki bu yaman çatışmada Donald Judd bir kırılma anıdır. Bir yandan Soyut Ekspresyonizm'de cisimleşen, sanatın re-presentation'dan (simgeden, gösterim ilişkilerinden, temsilcilikten) kurtarılması, bağlamsallıktan koparılması ve "*kendi*" olması "*gerekliliği*" söylemi kırılmaktadır; öte yandan da "*ıç*" tümüyle dışarıda bırakılmaktadır. Bu anlamda Ekspresyonizm'in tarihsel mirasını bir adım öteye götürenin Soyut Ekspresyonistler değil, Minimalistler olduğunu öne sürebiliriz. Judd'un heykel olup olmadığına karar veremeyen heykelleri, içinde ne olduğunu bilmediğimiz monad'ın diğer monadlarla ilişkilenererek kendi varoluşunu üretmesini sağlar. Gayet işlevsel nesneler olarak kabul edilebilecek minimal yapıtları alımlayıcı bir heykel olarak görülebileceği gibi, üzerine oturup kullanacağı bir

endüstriyel ürün tasarımı gibi de görebilir.

Minimalizm, üst üste yığımlarla insanı hareketsiz bırakan, yeni bir şey kurgulamasına olanak tanımayan kalabalıklığa karşı, az sayıda şeyle daha fazla olasılık üretme fikrine, monad'ın tekilliğindeki çokluk fikrine dayanır ve bunu kendi meşrebince başarır da. Burada sözün sanatçıdan sanat yapıtına doğru kaydığı açıktır. Artık, sanatçının konuşkan olduğunu, dışavurumunu / ifadesini / anlatımını sürekli alımlayıcıya doğru fırlattığını değil, yapıtın kendisindeki bir "*ıfade*"nin öznelere doğru ters yönde hareket ettiğini, alımlayıcıyla birlikte ürettiği ilişkilerden kurulu bir evrenin gündemde olduğunu öne sürmek daha mantıklı olur.⁷

Ekspresyonizm'i, Modernizm tarihinde bir tür kapitone noktası olarak değerlendirecek olursak, bu noktada açığa çıkan gösteren - gösterilen arasındaki yeni ilişkilenebilirlik içinde yaşadığımız göstergeler dünyasının da en sağlam semptomlarından birini oluşturur.

Bu tartışmadan hareket ederek Ekspresyonizm sorununun daha genel bir bağlamda üslup sorunundan bağımsız

ele alınamayacağını görürüz. Yine de Türkiye özelinde kavram çevirilerindeki tercihler ilk olarak konunun sanat tarihi bağlamında ne kadar az tartışılmış olduğunu ele verirler. İkinci olarak ise bu kavramsal tercihlerin bizi her şeyden çok biçimsel analizin mantığından ayırdığını fark ederiz.

Her eylemin bir dışavurum olduğu dünyada Dışavurumculuk ne ifade ediyor olabilir ki?

Son olarak ise sanat tarihi kurma eylemimizin türler arası iletişimden yoksunluğunun yol açtığı çoraklığı gösterir. Bu yüzden Ekspresyonizmin Türkiye'deki serüveni ya da Türkiye sanat tarihindeki Ekspresyonist izlerin serüveni daha başlamadan çıkmaz sokaklara girmiştir.

Bundan kurtulmanın yolunun ise tarihyazımının ilkeleri üzerine çalışan yeni sanat araştırmaları olduğu herhalde kuşku götürmezdir.

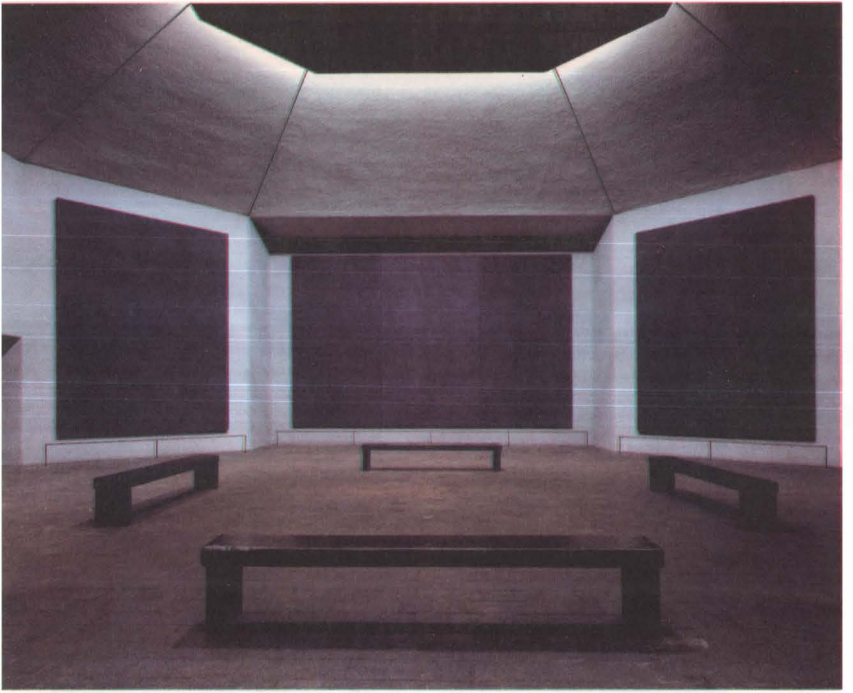
** Monad: [Yun. Monas; İng. Monade; Fr. Monade; Al. Monade]. İtaliyalı Alman filozofu Gottfried Wilhelm von Leibniz'in metafiziğinde basit, başka bir şeye indirgenemez ve yok edilemez birim; evrenin ve evrendeki bileşik şeylerin kendisinden meydana geldiği en küçük*

birlik, kendi içinde, maddi tözlerden farklı olarak, güçler içeren psikik etkinlik merkezi ya da etkin töz. Cevizci, Ahmet. Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999, s. 606. (y.n.)

Dipnotlar:

1. Deleuze, G. *Kıvrım - Leibniz ve Barok*, (Çev.: Hakan Yücefer), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006, s. 40.
2. Deleuze, G. a.g.e., s. 42-43.
3. İlgilileri için bkz: <http://yasamisaretleri.blogspot.co.at/2009/07/virtuel-ve-edimsel-1-cevrilmemis-bir.html>
4. Burada Wölflin'in neden sorusuyla çok ilgilenmediğini belirtmek gerekir.
5. Elbetteki klasik sanat tarihçisi bu noktada biçimsel ayrımlar anahtarını devreye sokacaktır. Bu sorunu bir süre daha erteleyelim.
6. Teknik belirlenim geniş anlamıyla anlaşılmalıdır. Kast edilen yalnızca malzemenin zoru değil, sanatçıyı kuşatan olanaklar dünyasıdır da. Zeiteist'da olduğu gibi.
7. Aynı yıllarda, Roland Barthes, Tzvetan Todorov gibi araştırmacıların Yapısalcılık etrafında, dili bir göstergeler bütünü olarak, gösteren, gösterilen ve göstergeden kurulu bir sistem şeklinde tasarlayıp bunlar arasındaki ilişkileri tartışma konusu etmeleri de bu dizgeyi tamamlar. Açıklamanın burada çok zaman alacağı bu bağlantı hakkında kısaca belki şu belirtilebilir: Bu noktada temsil ilişkilerinde dikkat özne ve nesneden çok soyut terimlere geçmiştir, ki bunlar özne ve nesne yerine değil, onların arasında konumlandırılmışlardır. Bu da bize iç-dış diyalektiğiyle çalışan basit sistemlerden daha karmaşık dizilere ihtiyaç duyulduğunu gösterir.

(Artfulliving, Ağustos 2016)



Rothko Şapeli (Foto: Hickey-Robertson), 1964-1967.



Federico Hurtado, Müze, 2011.

II.

Öteki Semptomlar



Andy Warhol/ Gerard Malanga, Che Portresi, 1968.

Andy Warhol

Che Guavera'dan Sonra Warhol

Andy Warhol'un *Che Portresi* (1968) üzerine bir yazı istendiğinde beklenti büyük oranda Che'nin reklam yüzü haline getirilmesi, bunun eleştirisi, buradan uzanarak kapitalizmin kirli oyunlarının açığa çıkartılması gibi saikler olacaktır. Hele ki sanatın böyle bir oyuna alet olması (yani reklam sektörünün vb. bunu yapması her zaman olasılık dahilindedir ama sanatçıların bu tuzağa düşmesi) başlı başına bir eleştiri konusu olmalıdır. Sanatın ardındaki (piyasayı bağlayan sosyolojik) düzenekleri gösterdiğinizde, demistifikasyon (gizemçözümleri) bizi arzu ettiğimiz yere (izleyicinin özgürleşmesine) çıkaracak mı sorusunu cebimizde saklı tutarak, daha ilk adımda beklenen eleştirinin Warhol üzerinde işe yaramayacağını hakkını teslim etmek gerekir.

Dadacı öncüllerine de epey arayı açarak yirminci yüzyılın en asi çocuklarından biri olmuş Andy Warhol'un eylemi böylesine bir düzenek eleştirisinin arkasını dolanacaktır. Keza o zaten halihazırda kendini reklamcı ilan etmiş bir sanatçıdır. İkisi arasında çok ciddi bir fark bulunmadığını, bulanlar için de açıktan ahmak muamelesi yapılması gerektiğini öne sürmüştür.

Bu gerçekten doğru olabilir mi? Che imgesinin kendisinin düştüğü durum (Warhol polemiklerine hiç girmeden) iddiayı haklı çıkartıyor gibi. Korda'nın cenaze töreninde fotoğrafladığı militan Che ile hipster'ın tişörtünde karışımıza çıkan Che hem aynı kişidir hem değildir. Aslında tam olarak gösterenin gösterilenden bağımsızlaşmasının, bu anlamda imgenin

bağlam değişimi aracılığıyla iktidarlar tarafından arzu edilen hegemonya ilişkilerine dahil edilebileceğinin göstergesidir.

Guy Debord'un daha 50'lerin ortasında gösterdiği gibi "gösteri"nin dışının olduğunu düşünmek, hele ki 2000li yıllardan bakıldığında, en azından hafiften safdil olmayı gerektiriyor. Bu durumda Warhol'un Che'sini nasıl değerlendireceğiz?

Daha en başta bu yazının ne üzerine olduğu konusundaki şüpheleri gidermek adına soruyu şöyle soralım: *"Warhol'dan sonra Che var mıydı ya da Che'den önce Warhol?"*

Oldukça saçma görünen bu soruya verilecek cevap elbette, kuşkusuz *"Vardır."* olacaktır. Warhol'un Che'sine rağmen bir Che ve Che'den sonraki Warhol'a karşı başka bir Warhol... Yapıtla kimliklerin üst üste, iç içe geçtiği karmaşık bir zeminde bu soru ne kadar da anlamsız görünüyor. Ancak tekillikler alanından hareketle öznelliklere oradan da sanat ve toplumsallık ilişkilerine geçmek istiyorsak bu soruyu sormak zorundaydık.

Bununla ne demek istiyoruz? Aslında oldukça açık. İsimlerinin yan

yana gelmesi bile (Warhol ve Che) küçük çaplı bir krize yol açan iki toplumsal kimlikten (ve bu kimliklerin ardında bir yerde silikleşmiş de olsa hâlâ var olduğuna inandığımız bir kuvvetten) konuşacakken sürekli yinelenen şeylerin yavanlığına düşmemek için kendimize güvenli bir liman bulmaya çalışıyoruz. Bu liman, bu kuvvet, *"tekillik"* tir. Burada tekillik bireyin özneliğe çağrılma sürecindeki (olay anındaki) varlık kipini imlediği kadar, sanat yapıtının ontolojik zemini olarak da düşünülürse yapıt üzerine yola çıkan ancak büyük oranda kişilik mitolojilerine takılıp kalan bir konjoktürde *"başka"* nın olanağı yaratılabilecektir sanıyorum. Söz konusu kimliklerin ve de üzerine söz alacağımız yapıtın tekilliğini besleyen başka bir tekilliğin devreye girmesi ise bizim için konuyu biraz daha ilgi çekici kılıyor.

Warhol, Marilyn Monroe'yu 1962 yılında yapmıştı, Elvis'i 63. Demek ki 68 yılında bu iş için Warhol işlerinin klasik görünümüne uyan bir Che portresi demek mümkün. Ancak hikâye burada çetrefillleniyor. Keza resmi yapan kişi aslında Warhol değil, resmi yapan 1963-70 yılları arasında Fabrika'da Warhol'un

bir numaralı asistanı olarak çalışmış, sanatçının ipekbaskılarını ve videolarını hazırlamasına yardımcı olan Gerard Malanga. Olayın hikâyesini Michael J. Casey'nin *Che's Afterlife: The Legacy of an Image* [Bir İmgenin Efsanesi - Che'nin Öteki Yaşamı] kitabından öğreniyoruz.

Roma'da parasız kalan Malanga, Warhol'u taklit ederek büyük boy bir Che portresi yapar ve galericiye bu bir Warhol diyerek satar. Ancak kısa süre içinde Pop sanatçılarının şimdiye dek hiç böyle bir portre yapmadıklarının ortaya çıkmasıyla skandalın eşğine gelinir. Son anda olaya el koyan Warhol, eser benimdir diyerek işi sahiplenir ve herkesin aksini bilmesine rağmen olay tatlıya bağlanmış olur.¹

Che'nin söz konusu imgesinin ikonik yönü herkes tarafından biliniyor; posterlerden tişörtlere kadar reklam malzemesi olarak sömürüsü de. Warhol etkisi tam burada sahneye giriyor. Bu tabloda ne olup bitmektedir? Sanatını piyasanın emrine sunmuş, “yozlaşmış” sanatçı Andy Warhol'un bir başka numarasıyla mı karşı karşıyayız? Reklam ya da tüketim malzemeleri üzerinde Che imgesinin kullanımı neyse

ama sanatın böyle bir şeye alet edilmesini nasıl açıklamalı?

Bu yüzden iki kez suçlu sayılmamalı mı sanatçı?

Ancak belki de olay böyle değildir.

Tarihsel olarak olan bitenin tam da anlattığımız gibi olduğundan günümüzde kimsenin şüphesi yok.

Peki bizim olan biteni algılama biçimimizde bir problem olduğunu düşünebilir miyiz?

Şimdi aynı çemberi dönüp durmamak için bu problemi çözeceğine inandığımız bir nirengi noktasına sıçrayalım: Arthur C. Danto'nun Warhol'u. Belki Danto, Che'nin Warhol'u da diyebileceğimiz, simulakrum'a oynayarak sanat yapmayı başaran başka tipte bir devrimci portresi sunabilir bize.

Ölümünden kısa bir süre önce yayımladığı son kitabında Danto, kendi hayatından oldukça etkileyici bir sahne anlatıyor. Altmışların sonunda Columbia Üniversitesi'nde Eylem Felsefesi adlı bir ders veriyor ünlü felsefeci ve eleştirmen. Tabii 68'in heyecanıyla sınıf hınca hınç doluyor. Ancak hoca konuşmaya ve başparmağını oynatmak, kaşını kaldırmak gibi eylemlerin felsefi analizini

yapmaya başladığında derslikte büyük bir hayal kırıklığı yaşıyor. “Ömrüm boyunca canı sıkılmış ve hayal kırıklığına uğramış bu kadar çok kişiyi bir arada görmedim herhalde.” diyerek sürdürüyor açıklamalarını Danto.²

Aslında bu örnek Danto gibi analitik felsefeyle uğraşmış bir filozoftan eğlenceli bir anekdot değil yalnızca. Danto’nun ömrü boyunca uğraştığı sorunların (insanların görmezden geldiği ancak aslında derinden birbirine bağlı olan olguları açıklamanın) küçük bir mizansenidir.

Sanat konusunda bu sorun Duchamp’la beraber başlamış hazır-nesne kullanımının yorumlanmasıdır; nasıl olup da sıradan bir nesnenin sanat eseri statüsüne yükseldiğinin araştırılması... 1960lardan bugüne dek uzanan yazma serüveni içinde Danto’nun oluşturmaya çalıştığı yanıtlar çeşitlilik gösterse de başlangıçtaki bu soruyu hiç kaybetmemiş olduğunu söyleyebiliriz.

Warhol ünlü Brillo Kutuları’nı ilk olarak 1964 yılında New York’ta Stable Gallery’de sergiler. Sergiyi gezen Danto, Journal of Philosophy’nin 61. sayısında *The Art World* [Sanat Dünyası]

başlıklı bir yazı yayımlar. Yazının temel argümanı, markette gördüğümüz ve içinde bulaşık süngeri olan Brillo kutuları ile sergi salonunda yer alan, markettekilerle birebir ölçek ve nitelikte oluşturulmaya çalışılmış replikalar arasındaki farklılığın ne olduğunu çözümlmek üzerine kurgulanmıştır. Dışarıdan bakan biri için ayırt edilemeyecek yapıda olan bu iki nesneden biri ticari tüketim nesnesi diğeri ise bir sanat eseridir. Yani hiçbir görsel uyarıcı izleyiciye iki nesne arasındaki farka dair bir ipucu veremez. Ancak sorun bununla da kalmaz. Bir başka boyut daha vardır işin içinde. Ticari ürün olan kutuların tasarımcısı ikinci nesil Soyut Dışavurumcu ressamlardan James Harvey’dir ve ek gelir elde etmek amacıyla firma için bu kutuların yüzeylerini tasarlamıştır.³ Danto’ya göre bizi kuskacına alan estetik sorunun özünün bir paradigme değişiminde yattığını göstermek için harika bir fırsattır bu. Soyut Dışavurumculuk’un sanatı ile Pop Art’ın sanatı arasında bir sıçrama olmuş olmalıdır. (Bu paradigma değişimini klasik sanatla Dada sonrası sanat farklılığı olarak da okuyabiliriz) Soyut Dışavurumculuk’tan Pop’a geçişi şöyle değerlendirir Danto:

“Pop art’ın, herkesin bildiğini başkalaştırmak yoluyla sanata aktardığını düşünüyorum: Bunlar ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonları, tarihin mevcut anındaki grup zihniyetinin ortak donanımlarıdır. Soyut dışavurumculuk ise, aksine, gizli süreçlerle ilgileniyor ve sürrealizmin kabullerini esas alıyordu. Uygulayıcıları, ilksel güçlerle bağlantılı birer şaman olma amacındaydılar. Soyut dışavurumculuk derinlemesine metafizikseldi; oysa pop en sıradan yaşamların en sıradan nesnelerini, mısır gevreğini, konserve çorbayı, bulaşık telini, film yıldızlarını, çizgi romanları kutsuyordu. Dahası, başkalaşım süreçleriyle bunlara neredeyse aşkın bir hava veriyordu.”⁴

Danto’nun çerçevesinden bakacak olursak, Soyut Dışavurumculuk’ta karakterize olan yaklaşım (tam da Marksizmin aşmayı hedeflediği) bir mistifikasyondur (gizemleştirme). Öte yandan Pop Art’taki “gündelik nesneleri başkalaştırmak” hedefinin, yine Marx tarafından ustaca ifade edilmiş, yabancılaşma süreciyle bir başa çıkma biçimi, dolayısıyla değişim değeri içinde öz’lerinden uzaklaşmış / yabancılaşmış nesneleri kullanın değerine geri çağırarak

için bir girişim olarak düşünebiliriz. Elbette sorun basit biçimde iki akım arasındaki farktan ileri gelmemektedir. Harvey’in sanatı (Brillo’nun tasarımı), tüketim nesnesi (marketteki meta) ve Warhol’un eylemi (galerideki Brillo kutusu) arasında farklı katmanlar mevcuttur.

Danto, Brillo Kutuları’nın yarattığı problemi sanat eserinin felsefi anlamda neliğini sorgulamak için biçilmiş kaftan olarak görür. Keza bu, nesnenin işlevi ve değeri, onun görünüşü ve anlamı arasındaki ayrımları ele almaya olanak tanır. Harvey ile Warhol arasındaki ayırım ancak eserden esere geçecek bir eleştirinin konusu olabilir. Bir üslup eleştirisidir. Oysa Warhol’un yapıtı sanatın tanımına yeni bir boyut getirir. Daha doğrusu onun bulunduğu varlık katmanını yeniden tanımlamamızı sağlar.

“Bir şey sanat eseri olarak düşünüldüğü anda, o şey bir yoruma tabi hale gelir. Bir sanat eseri olarak varlığını buna borçludur, sanat olma iddiası boşa çıktığında yorumunu da yitirir ve sıradan bir şey haline gelir. Söz konusu yorum bir dereceye kadar eserin sanatsal bağlamının bir işlevidir: Eser, sanat

tarihsel konumuna, öncüllerine ve benzerlerine bağlı olarak farklı bir şey ifade etmektedir. Nihayet bir sanat eseri olarak gerçek bir şeymiş gibi düşünülme niteliğini yitirmiş bir nesnenin fotoğrafik olarak ona benzediği bir yapı kazanır. Sanat bir yorum ortamında var olur ve bir sanat eseri de bu nedenle bu yorumun bir vasıtasıdır.”⁵

İlk ilişki (Harvey'in ticari bir marka için yaptığı tasarım) çok alışıldık gelirken, ikinci ilişki (Warhol'un kutuyu yeniden bağlamlandırması) anlaşılır gelmemektedir. Oysa özü itibariyle iki eylem de yapıtla onun anlamı arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemektedir. Yani sorun tümüyle onun yorumunda, yapıtın hangi bağlam içinde değerlendirildiğindedir. Bu anlamda Duchamp'la başlamış olan sanat üretiminde sanatçının her türlü zanaatçı niteliğinden arındırılması süreci Warhol'da doruk noktasına ulaşır. Sanatçı sadece herhangi bir şeyi işaret eden kişi değil, daha önce işaret edilmiş ve öldürülmüş şeyleri yeniden kullanıma sokabilen kişidir. Bu noktadan sonra dünyadaki her gösterge adeta gösterge oluşunu da unutarak oyuna dahil olmaktadır.⁶

“Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her türlü malzemeden faydalanılabilir. Bu gelişme, aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskısını izleyici'ye yüklemiştir. Sanatın ne olduğuna dair felsefi bir teori için ihtiyacımız olan belki de sadece fikirlerin, ya da bana göre anlamların cisimleşmesidir.”⁷

Öyleyse yeniden Warhol'un Che'sine dönebiliriz.

Bu imge dönüşümü sağanağı altında Che'nin imgesi Warhol tarafından dönüştürülmüş müdür? Danto'nun sorduğu gibi sorarsak, Kübalı fotoğrafçı Alberto Korda'nın 1960 yılında bir cenaze töreninde çektiğini bildiğimiz Che'nin efsanevi fotoğrafı ile Warhol'un, kendisinin de yapmadığını bildiğimiz, Che portresi arasındaki benzerlik ve farklar nelerdir?

Kanımcı bu sorunu çözebilmek ya da en azından gerçekten sorunun altında yatan estetik (daha çok da sanat felsefesine dönük) problemle başa çıkabilmek adına ilk planda, Che'nin

ve Warhol'un tekilliklerini onların her türden bağlamsallaştırılmasından ayrı olarak değerlendirebilmek ve bağlam üretimlerinin sayı ve niteliklerini hesaba katarak böyle bir ayırımın imkânsızlaştığı noktaların altını çizebilmek gerekiyor. Böyle yapıldığında Che'nin olduğu devrimci, şair, entelektüel, savaşçı, politikacı, aşık vb. kimlikler ile Warhol'un olduğu reklamcı, ressam, film yapımcısı, sanat banisi, spekülâtör, asi vb. kimlikler tekil bağıntılar içine çekilebilirler. Che'nin Warhol'u diye adlandırmayı tercih ettiğim (Warhol'un tercih ettiği / edeceği kimliklenmelerin ötesine de geçerek) devrimci sanatçı niteliğini böylece ortaya çıkartabiliriz sanıyorum. Sanatın yüce estetiği, derinlikler epistemolojisi ve bir tür aristokrat etiği ile oluşmuş piyasa ilişkilerine çomak sokan bir girişimdir Warhol'un Che portresi. Öyle ki Warhol kendi edimini "yüce"leştirmeyi de reddeder. Onu devrimci bir eylem olarak ortaya koymak yerine sıradanlaştırmayı tercih eder.

Pop Art'ın arka planındaki itkiye bu noktada yaklaşabiliriz. Öyle ya da böyle kendi ediminin de piyasa tarafından kapılacağıнын farkındalığı Warhol'u bir adım öne geçiren hamleye götürür.

Kapma aygıtına karşı kendini piyasaya doğru fırlatan bir ok olur. Yani kendi imgesini kendi yönetmeyi yeğlemiştir. (Bu noktada Greenberg'ün Pollock'a yaptığı ile Danto'nun Warhol'a yapmadığı şeyi karşılaştırmak bize sanat tarihsel anlamda inanılmaz güçlü veriler sağlayacaktır.) Yıllar boyunca içinden ressam, sinemacı, şarkıcı, bağımlı vb. onlarca genç ruh geçmiş Fabrika deneyimi başlı başına bu yönetimi ima eder. Aslında böylesi bir yönetim girişimini ancak Picasso'nun piyasadaki gayet bilinçli etkisiyle kıyaslamak mümkündür. Söz konusu etkileri kıyaslayabilmek için tek gerekli olan objektifi yüzyıl başından ortasına çevirmek gerekir.

Yüce estetiğinin reddi bizi kendiliğinden "başka türlü" bir estetiğin kapılarına taşımaz elbette. Lyotard'ın postmodern eleştirisinin yol açtığı sorunları son çeyrek yüzyılda yeterince gördük. Zaten sanatsal temsilin (Kant'a göre) imkânsız kabul edildiği yüce'nin sıradan içinde büyütülmeye çalışılması olarak da görülebilir bu süreç. Yine de Warhol zamanından konuşacak olursak yaşanan olayın bir paradigma değişimine karşılık geldiğini söylemek

yanlış olmayacaktır. En azından Gerard Malanga'nın edimi karşısında Warhol'un pozisyonu, hele ki Marksist çerçeveden bakıldığında, bu gerçekliğin güçlü bir ispatı olacaktır.

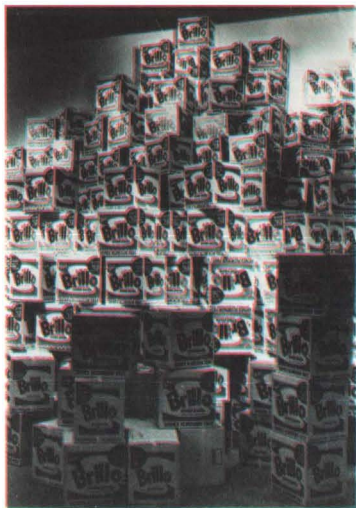
Piyananın baltasını gördüğü yerde Warhol sanatı mutenalaştırmaya değil tekilliği korumaya yüzünü dönmüştür. Dikkatli okunduğunda bütün hayat hikâyesinin yaşama dönük bu tarz bir Dadacı eylem olduğunu fark etmek de uzun sürmeyecektir.

Dipnotlar:

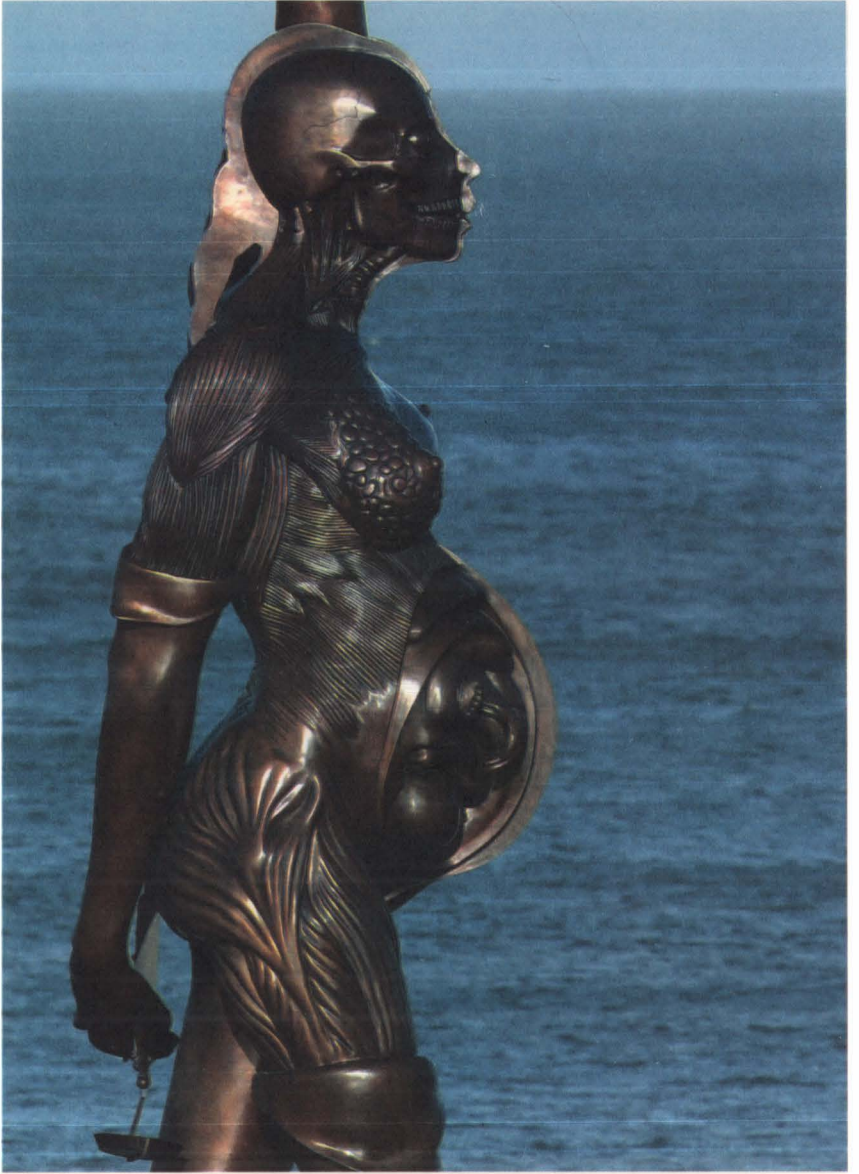
1. Casey, Michael J. *Che's Afterlife: The Legacy of an Image*, New York: Vintage Books, 2009, s. 118-119.
2. Danto, A.C. Sanat Nedir?, (Çev. Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s. 83.
3. Danto, A.C. a.g.e., s. 47.
4. Danto, A.C. *Sanatın Sonundan Sonra - Çağdaş*

- Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Çev. Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 164.
5. Becker, Howard S. *Sanat Dünyaları*, (Çev. Evren Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 194.
- Bu noktada ayrıca şunu belirtmek gerekir ki, Danto'nun erken dönem sanat anlayışı George Dickie ile beraber daha çok sanatın kurumsal örgütlenmesinin belirleyiciliğinde temellenir. Bir yapıtı sanat olarak işaret eden olgu onun görünüşüne ait bir olgu olmamakla birlikte kişisel de (bir alımlama estetiğine bağlı da) değildir. Sanat tarihi kanonu tarafından işaret edilmiş olmasıdır. Sonraki yapıtlarında bu tutum kurumsallıktan ziyade Hartmann'ın sanat ontolojisine yaklaşacak şekilde "anlamın nesneleşmesi"ne değişecektir.
6. Yine de Baudrillard'ın "*dünyanın maddi yüzünü tüm ayrıntılarıyla sergileyen olağanüstü bir makine*" olarak tanımladığını Warhol'un 60'lardaki çalışmalarıyla 80'lerde kendini kopyaladığı çalışmaları birbirinden ayırmak gerektiği yolundaki eleştirisini unutmamak gerekir.
- Baudrillard, Jean. *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2010.
7. Danto, A.C. *Sanat Nedir?*, (Çev. Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s. 127.

(Artfulliving, Eylül 2016)



Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964.



Damien Hirst, Doğruluk, altın, gümüş ve bronz, 2025 x 380 x 760 cm., 2003 - 2012.

Damien Hirst

Ölüm ve Çağdaş Sanat

“Ölüm yaşam olaylarından biri değildir.

Kişi ölümü yaşayamaz.”

Wittgenstein

Wittgenstein, ölüm kavramının algı uzamının dışında olduğunu, dolayısıyla da onun deneyimlenip düşünülmemeyeceğini anlatmak için söylüyordu bunu. Kişi ancak ölümü unutarak yaşamını sürdürebilir ve ölüm onun yaşantısının en son, en kesin, en bilinemez şeyidir. Buna karşın ölüm, felsefede, insan tanımının oluşturulmasında ayırıcı bir özellik olarak ortaya konur: Yalnızca insan öleceğinin farkında olan canlıdır; bu onu diğer canlılardan ayıran özgülüğüdür.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar yapıtlarında ölüm konusunu işlemişlerdir. Hatta denilebilir ki, plastik sanatlar tarihi içinde en popüler konudur ölüm. Şaman ayinlerinin vazgeçilmez parçası olarak

işlenen simgelerdendir. Totemlerde, masklarda, duvar resimlerinde rastlarız ölümün yüzüne. Antik dünyanın yeraltı diyarında Gece’nin çocukları Hypnos (Uyku) ve Thanatos (Ölüm), ölümler ülkesi Tartaros’un kapısını bekleyen cehennem kayıkçısı Kharos ve cehennemin üç başlı köpeği Kerberos devralırlar ölümle ilgili kurguları. Tüm ortaçağ boyunca kilise vitraylarında, fresklerde, İncil hikâyelerinin en çok tutulanlarının başında işkence gören azizler, cehennem ve kıyamet anlatımları gelir. Ölüm, dinsel ideolojinin en popüler yaygınlaşma nesnesidir. Nitekim Rönesans’ta Michelangelo’nun en ihtişamlı ürünlerinden birisi, Sistine Şapeli’nin apsis duvarını süsleyen Mahşer freskinin şeytanları, derisi

yüzülmüş bedenleri ve dirilen ölüleridir. Hieronymus Bosch'un türlü biçimlere bürünmüş cehennem yaratıkları, izleyen dönemde engizisyonun cadı avcılığını anlatan gravürler ölümün toplumsal bellek üzerindeki temsilleridir. Caravaggio'nun Judith'i, Gorgo Medusa kesik başı, Aydınlatma devrimlerinin kanlı sahneleri, savaş meydanları, Marat'nın öldürülmesi...

Sanatçılar ölüm üzerine düşünürken, onunla mücadele etmektedirler. Bu bir korkunun tezahürü olduğu kadar, onu anlamak, ona karşı bir direnç geliştirmek ve onun üstesinden gelmenin de bir yolu olarak değerlendirilebilir.

Modernizm'in ölümle mücadelesi de kendisinden önceki dönemleri, akımları aratmayacak kadar yoğundur. Pek çok sanatçı ölüm konusunu işlemiş, ölümün karşı konulamazlığı, çirkinliği ya da güzelliği, anlaşılmazlığı temalarında yapıtlar vermişlerdir. Edvard Munch'un mavi karanlık içinde oturan ya da sahilde yüzünü ayışığına dönmüş figürleri, Nolde'nin, Kirchner'in karamsar yüz hatlarıyla tarif ettikleri dans eden hüznü bedenleri en çok ölümlü olmak yazgısından muzdarip

gibidirler. Picasso'nun yaşantısı boyunca sürdürdüğü araştırmacı tutumunu ömrünün son yıllarına kadar takip ettiğinizde görebilirsiniz ölüm karşısında tansık arayan çizgileri. Franz Kline'in sert fırça darbelerinde, Francis Bacon'ın darmadağın olmuş yüzlerinde, Joseph Beuys'un enstalasyon ve performanslarında ölüm izleği kendine bir yer bulmuştur.

Ne ki, ilk bakışta, modern dönemde ölüm, yoğun olarak dinsel ya da siyasal bir manipölasyon aracı olarak işlev taşıyormuş gibi görünmez. Türlü şekillerde bilinçaltımızda, bilinç dışımızda yaşantımıza yön vermeye çalışsa da görünümü doğrudan değildir. Biyo-politik yönetim olarak adlandırılan arzuların yönlendirilmesi sürecinde ölüm, yaşlanmanın engellenmesi, yaşam kalitesinin yükseltilmesi ifadelerinin, toplumsal bir histeri olarak serotonin* bulutunun ardına gizlenmiş gibidir.

Genç İngiliz Sanatçıları'ndan Damien Hirst'ün çalışmaları ölüm izleğinin değişim ve gelişimini izlemek, bin yıllardır işlenen bir konunun çağdaş sanat içindeki durumuna bakmak için elverişli görünmektedir.

Bununla beraber, özellikle iki konu bu yazının kapsamının dışında tutulmuştur. İlk olarak, Chin-tao Wu'nun *Kültürün Özelleştirilmesi* kitabında belirttiği, sanatçının yapıtlarına biçilen çok yüksek fiyatların, sanat piyasası içindeki varlığı ve sponsorluk kurumuyla ilişkisi sorununun bu yazının konusu olmadığı açıktır.

Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu*'nda altını çizdiği avangard bir sorun olarak sanat-yaşam iletişiminde Hirst'ün yapıtının değerlendirilmesi de yazımızın kapsamının dışına çıkmaktadır. Yalnızca şu söylenebilir: Başka bir yazının konusu olabilecek bu tartışma alanları sanatçının yaşama tutunmak ve (bedensel varlığıyla olduğu gibi, sanatçı olarak varlığıyla da) ölüme direnmek için seçtiği yolların güçlüğünü anlamamız açısından önem taşıyabilir.

Damien Hirst denilince akla gelen ilk çalışma, *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı*'dır. Sanatçı bu işinde, formaldehit** dolu cam bir tankın içinde korunmuş bir kaplan köpekbalığını*** sergilemiştir. İlk bakışta iyi bulunmuş, görseelliğiyle öne çıkan, şaşırtıcı, ama düşünsel anlamda o kadar da güçlü görünmeyen bu iş, birkaç

unsurun bir araya gelmesiyle çok farklı anlamlar kazanmaktadır. Formaldehite gömülmüş köpek balığı, sergi salonunda izleyicinin karşına çıktığında, kuşkusuz güçlü bir plastik etki yaratmaktadır. Gözleri ve ağzı açık kalmış, canlı görünmesine karşın, öyle olmadığını bildiğiniz bu güçlü yaratık, çoğumuzun hiçbir zaman göremeyeceği, belki de görmeyi tercih etmeyeceği dünyasından kopartılarak gözler önüne serilmiştir. Korkutucu boyutları, keskin dişleri ve kötü ünüyle denizler dünyasında insan için ölümcül olan canlı, burada bir lahdin içine gömülerek zararsız, dahası seyirlik bir hale getirilmiştir.

Lahit kavramı önemlidir. Çünkü avangard sanatın ilk tartışmalarından biri, müze/galeri vb. sergileme uygulamalarıyla sanat yapıtının üzerine bir ölü toprağı serpilmesi olmuştur.

Hirst burada sanat yapıtını, bu kadar güçlü olan bir canlı formu üzerinden ölü bir nesneye çevirmiştir. Yani yapıt, sanatçı ruhunun, bin yılların o güçlü birikiminin, koleksiyonerlerin şaşırtıcı nesneleri saklamaları anlamındaki müzecilik anlayışının bir uzantısı haline getirilerek hoş bir eğlenceliğe dönüştürülmesini simgelemektedir. Olanaklılık olarak sanat çoktandır bir

lahitin içindedir; ve ne yazık ki, işin kötüsü, canlı gibi görünmektedir.

Bu kadarla kalmaz Hirst, bu çalışmasında ve formaldehit içinde korunan diğer işlerinde galeri mekânını da kurgusuna dahil eder. Formaldehit dolu tanklar galeri mekânının steril atmosferini, düz cam yüzeyler ve beyaz duvarlarla korunan atmosferini çağrıştıran lahit alegorisini galeri ölçeğine büyütür. Bu kez dışarıdan bakan bir göz için galeri mekânı, içi koruyucu bir sıvıyla doldurulmuş, boşluğunda canlı gibi görünen bir takım insanların dolandığı büyük bir tanka dönüşür. Sanatın sonu iki kez genişletilir. Böylece sonluluğu da dahil olmak üzere ortada sanat diye bir şey kalmaz. Baudrillard'ın simülark kuramında olduğu gibi, Hirst'ün işleri bizi aşırı gerçekliğin her şeyi görünmez kıldığı bir boşluk ortamına taşır. Bu boşluk, post-avangardlardan bu yana avangard ve kitch arasında gidip gelmelerle oluşmuş boşluğu bir uzamdır.

Hirst'ün işinin üçüncü katmanı olarak tanımladığım olgu, aslında onun edebiyatla taşıdığı bağları da göstermektedir. Bu üçüncü katman, dil katmanıdır. Magritte'in Bu Bir Pipa

Değildir'inin izini süren Foucault'nun dilini anımsayarak diyebiliriz ki; Hirst işini, kavramsal bir boyutta, adlandırma eylemiyle adlandırdığı nesnenin arasındaki boşlukta kurmaktadır. Belki de en güçlü kısmıdır bu yapıtının. Yapıtı basitçe "ölüm" olarak adlandırılmamıştır: *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı*.

Burada da ikili bir açılım yaratabiliriz. İlkin, Wittgenstein'in ölümü tanımlarken altını çizdiği gibi deneyimler alanının dışından söz ettiğinin farkında olduğunu söyler Hirst. Yaşayan biri asla ölümü kavrayamayacaktır. Yaşarken ölümü bilebilmesinin imkânı yoktur. Beşir Fuat'ın yaptığı gibi intihar ederek ölümü sözcüklere dökmek de kâr etmez. Çünkü ölme anı, ölen kişi için o anın bir sonrası olmadığından asla bilgi alanına girmeyecektir. Canlılık ve cansızlık dualizmi birbirini kesin olarak reddeder. Hatta sanatçı burada zihinsellikle fiziksel oluşu da karşı karşıya getirmiştir. Zihinde fiziksel olanın imkânsızlığından söz edilmektedir.

Tüm metafizik teorinin bu noktadan yola çıktığı anımsanırsa Hirst'ün yapıtlarının söz ettiği kavramsallık daha iyi anlaşılacaktır. İkincil olarak ise Hirst adıyla yapıtı dönüşüme uğratmıştır.

Köpek balığının maddiliğinin getirdiği katı plastik etki zihinsel bir içerikle yüklenmiştir. Böylece yapıtın uyandırdığı nadire kabineleri etkisi de dağıtılmış olunur. Çünkü söz konusu olan dış dünyada yer alan değil, dilsel bir kurgudur. Bu anlamda bir var olan olarak dış dünyanın ve zihnin de ötesine geçerek dilde varolana katılır. Ki bu varoluş öznel arası / iletişimsel bir temel taşımaktadır.

Bundan dolayı edebiyat Hirst'ün yapıtlarında zorunlu olarak içerilmektedir. Bu içerilim, yalnızca teorik altyapı olarak, dil - anlam dualizminin Saussurecü bitişiklik ya da Derridacı ayrıklık tartışmalarından kurulu değildir. Edebiyat tarihine bakıldığında, Hirst'ün üzerinde durduğu ölüm izleğinin, sanatsal kurulum olarak edebiyat yapıtının bizatihi kendisi olduğu da öne sürülebilir. Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Sade'in *Justine*'i, Kafka'nın *Dava*'sı, Kosinski'nin *Boyalı Kuş*'u, Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* hemen akla gelen örnekler olarak karşımıza çıkar.

Özellikle dinsel bir ritüelin nesnesi, bir kutsal metin gibi yazılmış olan

Lautréamont'un Maldoror'un Şarkıları, Hirst'ün yapıtı için bir kullanma kılavuzu işlevi bile görebilir:

“Bir zamanlar yakışıklı olanın; ölümden sonra çirkinleşmemiş olanın, ölümün bayrağı altında toplandığını gördüğüm; erkeği, kadını, dilenciye, kral oğullarını; gençliğinin belliği ve tersini; yanlış olanı, doğru olanı; mağrurların maskesini, alçak gönüllünün gösterişsizliğini; çiçekle taçlanmış kötülüğü ve ihanete uğramış saflığı.”

Ölümün bayrağı, teist ya da ateist, tüm inanç biçimleri için kutsal bir anlam taşımaktadır. Bu kutsallık, ölümün, toplumsal bir canlı olan insanın insanlık adını verdiği büyük birliktelik ve mutluluk idealinin nihayet gerçekleşeceği kaçınılmaz ve acıklı o anın tezahürü olmasından gelir. Bu bayrak altında Hirst, acı çeker görünen, dili ağzından fırlamış koyunları klozetlerin üzerine yerleştirir, parçalanmış bedenlerini lavaboların üzerinde çarmıha gerer; bir buzağıyı başından kuyruğuna kadar ortasından ayırıp iki cam bölmeye yerleştirir; dilim dilim edilmiş bedenler art arda dizili tankların içinde sergilenir; iskeletler, iç organları gösteren devasa

maketler, ilaç dolaplarının ölümü anımsatan soğuklukları, sedyede Adem ve Havva figürleri, Ortaçağ katedrallerinin vitraylarını anımsatan, koparılmış kelebek kanatlarından yapılmış triptikler, elmaslarla kaplanmış, yalnızca dişleri gerçek bırakılan kuru kafalar yer alır sergilerinde. Lautréamont'ndaki kutsallığı Hirst yapıtlarının adlarında ya da kurgulanışlarında kullanır. Aziz Sebastian'ı yine formaldehit içinde üzerine oklar saplanmış bir fareyle betimler. İsa ve 12 havarisini, Adem ve Havva'yı aynı tanklarla anlatır. Böylece Hirst, 19. yüzyılda kapitalizmin acı içindeki insanlık ruhunu temsil eden Lautréamont'un, 21. yüzyılın geç-kapitalizm çağına fakslanmış temsilcisi olur.

Günümüzde çağdaş sanatçı ele aldığı kavramı işlerken elinde hazırda geniş bir malzeme yığınağı bulacaktır. Tarihsel avangardın mirası olarak Duchamp'lardan başlayan bu yığınak, bir yandan tinsel içeriğe yaslanmasıyla sanatın yüksek bir formu olarak, öte yandansa gündelik/ buluntu/ hazır malzemeyi öne çıkaran yapısıyla seçkincilik karşıtı bir bildiri olarak karşımıza dikilir.

Stüdyosunun atıklarından oluşturduğu yerleştirmelerinden, *Tanrı Aşkına* adlı mücevherlerle kaplı işlerine Hirst'ün yapıtı, bu paradoksal geleneğin bir uzantısıdır. Ölüm izleği bağlamında, çelişkiyi sakınan, onu bünyesinde barındıran işleriyle sanatçı bize bilinçli bir etkinliği sürdürdüğü izlenimini vermektedir.

Aziz Bartholomew, Bakire Anne gibi heykelleri Hirst'ün ölüm ya da ölümlülük hakkında düşüncesini özetler. Vahşice görünen, korkutucu ve mide bulandırıcı olan onun için sıradanlaştırılması gerektirir. Madde yapısı sonuna kadar zorlanan bu figürlerle Hirst, ölümün taşıdığı afrodizyak etkiyi tersine çevirmek peşindedir. Deleuzeyen bir yaklaşımla katman katman sökülen, dilim dilim edilen beden yeniden inşayı sonsuza kadar reddeder.

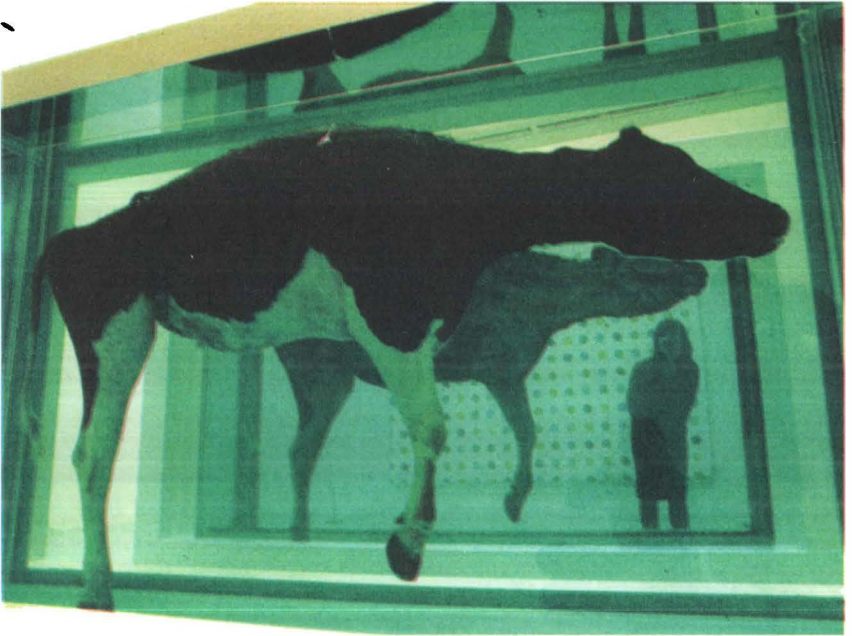
Bu parçalara ayırma işleminin ölümle beraber gezinen iktidar eylemini yapıtsöküme uğrattığı kolaylıkla iddia edilebilir.

Ne ki biyo-politik yönetim toplumun özleminin, tarihselliğin de zorunlu olarak yok olduğu böylesi bir fragman dünyası olmadığını kim iddia edebilir?

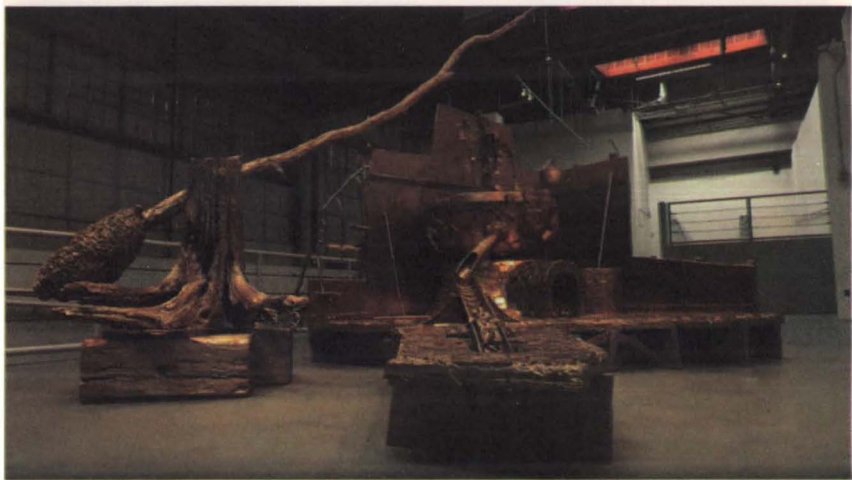
Dipnotlar:

- * Serotonin, insanda mutluluk, canlılık ve zindelik hissi veren bir nörotransmitterdir. Eksikliğinde depresif, yorgun, sıkılgan bir ruh hali görülür.
- ** Formaldehit CH_2O formülüne sahip bir organik bileşiktir.
- *** Genelde 350 cm. uzunluğunda olan bu tür, insanlar için tehlikeli olabilir.

(Artist Actual, Eylül 2007)



Damien Hirst, Müsrif Evlat, 99,1 x 149,9 x 48,3 cm., 1994.



Matthew Barney, River of Fundament'ten sabneler, 2015.

Matthew Barney ve Jonathan Bepler River Of Fundement

Çağdaş sanat ortamında turnusol kağıdı işlevi gören bazı sanatçılar vardır. Onların adını anmak, yermek için bile olsa, size sükse kazandırır. Camiada hemen her ortamda arkalarından atılıp tutulması alışıldık olsa da içten içe kazandıkları başarı herkesin gönlünde olan bu karakterlerin ilki Damien Hirst ise ikincisi Matthew Barney'dir. Çevrime (network) dahil olup da bu sanatçılardan en az birinin yapıp ettiklerini kendini ya da işlerini pazarlamak olarak hor görmeyen, ancak fırsat bulduklarında çok daha azına sanatlarını gözden çıkarmayacak kişi sayısı parmakla sayılacak kadar azdır da diyebiliriz. Sanat tarihini besleyen yeraltı suları ise bu kirli nehirlerle neredeyse hiç bulaşmazlar.

Wiener Festwochen (Viyana Festival Haftası – 09.05-15.06.2014) kapsamında Matthew Barney ve Jonathan Bepler ortak yapımı olan, epey merak ettiğim *River of Fundement*'i izleme fırsatı buldum. Açıkçası *Cremasterlar** bende hâlâ canlı olduklarından Bepler'in üzerinde çok durmamıştım. Akademilerden filme akın eden ve izleyici kitlesinin büyük çoğunluğunu oluşturan genç sanatçı adaylarının ruh durumunun da benzer olduğunu sanıyorum.

Filmin konusunu özetleyecek ya da Barney'nin bu filmle neyi hedeflediğini vb. açıklamaya çalışacak değilim. Dileyenler basın bültenlerinden ve tanıtım yazılarından filmle ilgili malumat edinebilirler.

Bununla birlikte yargımı baştan söylemeliyim. İki farklı işi bir arada takip ettim ben *River of Fundement*'i izlerken. İlki, 90ların ortalarından bu yana tanıdığımız Barney görkeminin neredeyse mantıksal sonucu idi. İkincisi ise Amerika doğumlu çağdaş besteci Jonathan Bepler'in inanılmaz yorum gücüydü.

River of Fundement ismi her ne kadar "fundement" sözüğüyle aynı anda "makat"a, "asıl"a ve "coğrafi bölge"ye gönderme yapıyor olsa da benim Türkçe'ye çeviri tercihim Boklu Dere olacak. Keza filmin ana mekânlarından biri olan, yazarın lağım suları altında kalmış konağı ve açılış sahnesinin bokların arasından yeniden doğan kahramanı bu ismi doğruluyor. Pulitzer ödüllü yazar Norman Mailer'in *Ancient Evenings [Eski Akşamlar]* romanından serbest uyarlama olan film, Barney'nin sevdiği mitolojik sembolizmi kullanma şansını ona sonuna kadar sağlamış. Yazarın cenaze töreninde aralarında Salman Rushdie, Liz Smith, Dick Cavett, Lawrence Weiner, Larry Holmes gibi edebiyat dünyasının tanınmış simalarının da olduğu ünlü konuklar ve başrolde rol alan Hollywood'un son dönem sevilen

oyuncularından Paul Giamatti isimleri prodüksiyonun büyüklüğünü anlatmak için yeterli olacaktır sanıyorum.

Sinemada yaptıklarını ilgiyle takip ettiğim Gaspar Noé ile yaptığı röportajda film yaparken asıl tutkusunun "performans, gerçek durumlar ve onunla baş etmenin psikolojisi" olduğunu söyleyen Barney'nin** bu tutkuya ulaşmak için seçtiği araçlar pek de söyledikleriyle örtüşmüyor. En azından oyuncu seçimleri ve onları kullanma biçiminin profesyonelliği Cremaster'da tanık olduğumuz performatif / deneysel algının ciddi anlamda önünü kesiyor. Marques de Sade'dan öykünülmüş gibi duran yarı-koprofilik*** hikâyeler de ne yazık ki yeni bir şey anlatmıyor. Bununla şunu demek istiyorum: ne insana, onun psikesine (ruhuna / zihnine) ne de sanatsal anlatı olarak estetik alana dönük yeni bir yorum getiriyor film. Temiz çekilmiş pis kareler gibi duruyorlar beyaz perdede. Reklam estetiği kokuyorlar.

Görkemin ve şatafatın dahi yeri geldiğinde deneyin alanı olabileceğine inananlardanım. Bu yüzden Barney, üstünde dolaştırılan ikiyüzlü Demokles kılıcına rağmen, merak etmeye devam

ettiğim bir sanatçıydı. Oysa büyük prodüksiyonlar salt şımarıklığın yansıması olduğunda söyleyecek pek söz kalmıyor.

Bununla birlikte adını ilk olarak *Cremaster*larla duyduğum besteci Jonathan Bepler'in beni çok etkilediğini söylemeliyim. Daha doğrusu düşündüğümü şöyle ifade etmeliyim: Boklu Dere'yi Barney'nin filmi yerine Bepler'in operası olarak izleyecek olursanız gerçek anlamda bir başyapıtla karşılaştığınızı fark edebilirsiniz. Keza Barney'nin senaryosunu inanılmaz bir başarıyla bir opera-filme dönüştüren şey müzikal yapının gücü. Jonathan Bepler'in kariyerinde önemli bir yerde duran, ancak "*film müziği*" beklentisini ancak çok dar aralıklarda aşabilen *Cremaster*'ın (2., 3. ve 5. bölümün) müziklerine kıyasla değerlendirildiğinde Boklu Dere, tam anlamıyla bestecinin opera yapısına dönük deneyselci tavrını işleyebildiği bir yapıta dönüşmüş. Neredeyse her sahnede etkisini hissettiren beste hem kendi başına çok ciddi bir performans niteliği taşıyor -oyuncular için de sinemasal görüntü için de-, hem de senaryonun akmasını sağlıyor. Kimi sahnelerde sesle yönetilen diyaloglara

kadar atmosferi kuran bu müzikal yapı, benim gördüğüm kadarıyla, farklı bir kulvarda ilerliyor gibi görünse de John Cage'in ve Philip Glass'ın olduğunca avangard yön de taşıyor.

Kuşkusuz, eleştirimde, Norman Mailer'ın yapıtlarına yabancı olmamın getirdiği bir eksiklik olduğunu da itiraf etmem gerekir. Belki yazarın romanlarından birkaçını okumuş olsaydım, başka bir açıdan yaklaşabilirdim bu yapıma. Yine de, modernist eski mottonun izinde, tek başına ayakta duran yapıtın eleştirisi olarak da okunabilir yazdıklarım. Kendi adıma bu "*beklenmedik*" sanatçı üzerine arayışımı şöyle noktalayabilirim: Büyük prodüksiyonun Matthew Barney'sinin ne zaman küçük işlere döneceğini merak ediyorum.

Dipnotlar:

- * *The Cremaster Cycle* (Cremaster Döngüsü) Matthew Barney'nin 1994-2002 yılları arasında yaptığı beş bölümden oluşan deneysel video işleri.
- ** Matthew Barney and Gaspar Noé: <http://bombmagazine.org/article/1000006/matthew-barney-and-gaspar-noe>
- *** Koprofili: Dışkıdan cinsel haz alma.

(*Lebriz Sanal Dergi, Ağustos 2014*)



Bas Jan Ader, "Düşüş" serisinden, 1970.

Jan Bas Ader

Yüzeyde Düşmek.

Erken dönem yapıtlarından olan *Anlamın Mantığı*'nda Deleuze, Lewis Carroll'ın Alice Harikalar Diyarında ve Aynanın İçinden yapıtları üzerine detaylı bir şekilde dururken iki kalkış noktası kendini belli belirsiz ama her daim hissettirir. Bunların ilki düşüş, ikincisi yüzeydir. Derinliklere karşı yüzeyin analizi, özellikle Carroll'ın matematik teorisindeki konumu ön planda olduğundan tartışmanın merkezindeymiş gibi görünür. Düşüş ise daha kitabın başında Alice'in tavşan deliğinden aşağı düşmesiyle karşımıza çıkar ve bütün metin boyunca yönü ve şiddeti değişerek bir görünüp bir kaybolur. Sindirim sistemi boyunca yemeğin yukarıdan aşağı düşüşü, konuşma sırasında sesin aşağıdan yukarı düşüşü, aksiyomdan teoreme, teoremden yeni bir aksiyoma önermeler

mantığının her iki yönde durmaksızın devam eden yatay düşüşleri vardır; ya da Artaud'da olduğu gibi çaprazlamasına, sarmallanarak yön algınızı tarumar edecek şekilde düşüşler. Bu anlamda Alice'in düşüşünün derinlikten derinliğe sonsuz bir düşüş olmasıyla yüzeyden yüzeye imkânsız bir düşüş olması arasında gidip geliriz.

Belki de bu iki yorumu çelişkiymiş gibi düşünmeden bir arada kabul etmeliyiz: Leibniz felsefesindeki şimdide bütün geçmişin ve geleceğin içerilmesi gibi yüzeyden yüzeye sonsuz bir yolculuktur Alice'in düşüşü.

Buradaki "yüzey"i, derinlikler felsefesine karşı geliştirilmiş bir "yüzey felsefesi" şeklinde anlayabiliriz. Derinlikler felsefesi görünüşlerin ardındaki gizi

aramaya koşullanmıştır. Hakikat apaçık değildir, ya da insan gözü özleri değil yansımaları görür; bu yüzden gerçeği arayıp bulmak, kazarak onu ortaya çıkarmak gerekmektedir. Böyle söylendiğinde Platoncu kökenlerini hemen görebildiğimiz derinlikler felsefesi, metafizik üretmek için tasarlanmış, dünyadan vazgeçmeyi, istememeyi öğütleyen sofu bir yaklaşım sunar. Nietzsche'nin meşhur çekici işte bu sofuluğa karşı putları kırarak işe başlar ve *İyinin ve Kötünün Ötesinde, Ablâkın Soykütüğü Üstüne* gibi kitaplarında bize ilk öğrettiği yüzeyin sandığımızdan daha değerli olduğudur. Derinlikler kendisini “*derin*” göstermek isteyenlerin, “*ayrıcılıkçılar*”ın felsefesidir. Tabakalar var sayar, ayrımlarla çalışır ve hiyerarşi kurar. Oysa Nietzsche'nin dünyası yüzeylerden örülüdür. Açık, parlak ve istemeyle dolu bir dünya. Yüzeyde, benlikler, istemeler ve yan yana gelişler vardır. Platon'un görünüş diyerek bir kenara attığı imgeye döner ve acaba onun bir şeyin (bir ideanın) görünüşü olduğu üzerine böylesine bir saplantıyla düşünürken “*göz*”ü hesaba katmayı unutup unutmadığımızı sorar bize. Kant'ın “*ding an sich*”'ine (kendinde şey) karşı, gözden bağımsız bir bakışın

tasarlanamayacağını söylemesi bize bu yüzeyi anlatır.

Bergson'dan aktararak “*Seslerden imgelere, imgelerden anlama gitmeyiz: anlama 'birdenbire' yerleşiriz.*” diyen Deleuze'un yüzeyde ve yüzey için bir kazıya girişmiş olduğunu düşünebiliriz. Anlam derinliklerde kurulmaz, konuşma gizbozumu olamaz, dil tanrının dilinin bozulmuş hali değildir.

Selen Ansen'in Arter'de “*düşüş*” konsepti altında bir araya getirdiği işlere bakmak için öncelikle bu yüzeye yerleşmek gerekiyor. Anlama yerleşmek ile anlama düşmek arasında bir eş-oluş vardır. Sanat tarihi içinde birbirinden kopukmuş gibi görünen işler biçimsel yakınlıklar, üslupsal birliktelikler ya da içeriksel analogiler üzerinden değil, alımlama mekanizmasına birdenbire düşüşleriyle birlikte anlamsal bir ortaklığa girerler. Tarihsel olarak uzak, malzeme açısından ilgisiz, estetik rejim anlamında tümüyle başka ruhlara bağlı görünen yapıtlar birbirlerine yakınsamak için topografik bir mesafe ya da metinsel ilmeklere gereksinmezler. Galerî mekânında, bir oda içinde, ya da sokakta, bir katalogda, bir kitapta, yan yana asılmış

posterlerde, yahut yaşanan bir kazanın görüntüsüyle anımsanan bir yüzün imgesi arasındaki ilk ilişki imin anlama düşmesi bağlamındadır. Onları gerçekten bir araya getiren alımlayıcının zihninde anlama düşmeleridir; çünkü anlam bir varsayımdır. Daha derinlerde dilin incelikleri arasındaki görünmez ilgileri göstermek gerekmez. Anlama düşmek gerekir.

Bu yönüyle Bas Jan Ader'in *Düşüş* serisiyle serginin yüzeyini kuran sanatçı olduğu söylenebilir. Hollandalı kavramsal sanatçı, sadece performans, yerleştirme, fotoğraf, video gibi çok çeşitli mecralara yayılmış işleri yüzünden değil, "yaşam"ı alışı biçimi nedeniyle de bir yüzey kurucu.

Ne demek yüzey kurmak ya da yüzey nasıl kurulur?

Öncelikle, yüzeyle zemin arasında bir ayrıma gitmek gerekiyor. Eğer ki, konuşmayı Nietzscheci bir hakikat nosyonu üzerinden sürdürecekseniz, her türden zemini reddetmekle işe başlamalı. Keza Nietzsche'nin hakikati öncelikle kendimizi yaslayabileceğiniz basit bir yer / doğa / nomos arayışından kurtulmayı

gerektirir.

Zemin bir alt-üst ilişkisinin varlığını gerektirir; zeminden söz ediyorsak onun bir altı ve üstü vardır. Doğal olarak da her bir altın daha da altı vardır ve yukarı doğru tabakalanmış *üstler* birbirini izler. Dolayısıyla zemin fikri derinlikler felsefesi ile ilişkilidir ve mutlak suretle "açığa çıkarmalar"ı, "açığa çıkarıcılar"ı ve en altta da "hakikate erştirilenler" olarak sıralanan tahakküm ilişkilerini üretir. Oysa, yüzeyin altı ve üstü olmadığı gibi, keza yüzey yatayda, dikeyde ya da biçimsiz bir şeklin anlatımında da karşımıza çıkabilir; Mobius şeridinde olduğu gibi, doğru yönü olmayan, sonsuzca kendini açan bir alan da sağlayabilir. Yüzey, kendisi olmayı öz fikrini dikkate almaksızın gerçekleştirdiği için *Anlamanın Mantığı*'nda Deleuze'ü bu kadar etkilemiş olmalıdır.²

Babası Yahudileri soykırımından kurtarmaya çalışırken yakalanıp idam edilen Bas Jan Ader'in yüzeyi kendi kayboluşunun alaycı gerçekliğinde gizlidir. Hakikatin korkutucu derinliğine karşı yüzeyin ürettiği oyunsu hakikat. Söylemek istediği şeye ağlayarak başlayan ve öyle bitiren, tırmandığı dalın en zayıf ucuna dek ilerlemek isteyen, "anlam"ı

şizoid bir oyunla kurmayı deneyen bir sanatçıdır Bas Jan Ader. Yalnızdır, daha doğrusu geri çekilmiştir ve kesintiler önerir.

Kritik ve Klinik'te Deleuze'ün belirttiği gibi, derinliğin anlamsızlığından çok farklı bir anlamsızlık gizlidir şizoidin eyleminde, sürekli olayların ya da olayların sürekliliğinin anlamsızlığı. Bu yüzden onun hikâyesini trajedi ile harmanlamaya çalışanlar sanatçının kurduğu yüzeyin, muazzam Mobius şeridinin farkına varamamış olanlardır. Hem ağlayan hem söyleyen, hem tırmanan hem düşen, hem yaşayan hem ölümler onun gerçekliği. Bu yönüyle, kendisinden 30 yıl sonra, ancak 90'larla birlikte ortaya çıkacak kinik çağdaş sanatçı motifinin öncülü gibidir. Tek farkla ki o, olmayan hakikatin üretiminin peşinden gitme cesaretine sahiptir.

Kaçış çizgileri yaratarak bir alan tanımlar.

Düşüş serisini izlerken aklımıza 2000'ler MTV'sinin Johnny Knoxville'inin gelmesi kaçınılmaz. *Jackass*'in bu satirik kahramanı ile Bas Jan Ader aynı yüzeyi paylaşır. Çünkü ikisi de birer yüzey üreticisidir ve bundan çekinmeyecek kadar gerçekçidirler. Bu iki adamın

yaptıklarını deli işi ya da reklam olarak düşünmeden önce, Mart ayında Mısır Havayolları'na ait MS181 sefer sayılı uçağın kaçırılması sırasında çekilen selfie'yi göz önünde bulundurmak gerekiyor. Gerçekliğin yüzeyden daha derin olamayacağının bu kadar aşikâr olduğu bir zaman diliminde Jan Ader ve Knoxville'in üretimlerinin dehasını gözden kaçırmamalı.

Derinlik yanılması üretmek yerine yüzeyleri üretmek en azından dikkate alınması gereken bir hakikati gösterir: Hakikat varsayımı üzerine yeniden düşünmenin kaçınılmazlığı. Kaldı ki yüzeyde derinlik yaşanmaz; böylesi bir derinlik arayışı aksiyomsuz matematik düşlemek anlamına gelir.³

Böylece Bas Jan Ader yüzeye düşer. Dilsel bir düşüştür bu. Keza köstekli saat taşıyan bir tavşanın peşinden deliğe atlamak nereden bakılsa bir metafordur. Ne var ki, bu kez söz konusu olan bir gerçekliğin metaforu değildir. Bu anlamda Bas Jan Ader'in performansı Beuys'un "*sosyal heykel*"inin hakikatinden kesinkes başka yönü gösterir. Beuys'un, biri ile herkes olmaya çalıştığını ya da birindeki herkesi göstermeye çabaladığını düşünebiliriz.

Anlamı varsaymak ister gibidir. Bu yönüyle anlam üretmek ve paylaşmak Beuys'un başlıca çabası gibi görünür. Bu yüzden onun eylemi yüzeydeki "derinlikler"le ilgilidir. Dil -görselin dili diyelim burada- olsa olsa bir aracıdır. Hakikate, derinliğe bir geçişlilik kazandırır. Oysa Bas Jan Ader'in performansı dilde başlar ve biter. *"Adamın biri bir gün küçük bir tekneyle okyanusu geçmeye kalkışır."* Dilsel hakikat bunu söyler. Ötesini söylemeye uygun değildir. Ölümü de dirimi de söylemeye kapalıdır. Hatta onların var olup olmadıklarını bile

bilemez. Ölüm değil, ölümün ismidir dilde gerçekleşen. *Ölmek* fiil haline geldiğinde bile eylemden çok bir başka şeyi nitelemeye yarayan sıfatlar gibi davranır. Buradan çıkarak dilin saf bir arzu gibi örgütlendiğini düşünebiliriz. En ince dala yürüme arzusu, bir şey söyleme arzusu, okyanusu geçme arzusu... Hiçbir zaman tatmin olmayacak arzular gibi Bas Jan Ader'in düşüşleri de bize sadece dilin gerçekliğini verir. Arzu vardır, o yüzeydir ve düşüş onu izler.

*"Her Düşenin Kanadı Yoktur"*un kavramsal çerçevesi için ikinci çıkış



Anne Wenzel, *Sessiz Manzara*, seramik, kaide, su, şini mürekkebiyle duvar resmi, 2006.



Cyprien Gaillard, *Pruitt-Igoe Şelalesi*, video, 6'55'', 2009.

noktası bana kalırsa “sessizlik”. Seçilmiş işlere, o işleri üreten sanatçıların diğer çalışmalarına bakarken açıkça görülüyor bu kavram. Neredeyse seçilen işlerin tümü bir “sessizlik durumu” içindeler.

Yani “sessizlik” denen bir anlatım kipini seslemeye çalışıyorlar. Bu sesleme durumu, “ses”le “söz”ün bağlandığı ilk anı geri getiriyor. “Söz”ün ses ve sessizlik arasındaki bir gerilimin içinden doğması, ortak duyuya yaslanarak kurulmasına göre ya da sözlük anlamıyla karşılanmasına kıyasla, onu daha değerli kılıyor. Değerin bir tür yapıntıya bağlı olması, uzlaşmadan anlaşılması,

ortaklaşmadan beraber kullanılması, “ses”in “sessizlik”le paylaştığı ortak anlar “söz”e değer vermemiz için yeni perspektifler sunabilir.

Bir kez daha itiraz etmek üzere Platonist geleneğe geri dönecek olursak, “yazı”nın sessizliği karşılayacak bizi. Anlamı kuran edimin, kimliklenmiş, yönü ve şiddeti saptanmış “söz” (bir özne tarafından sahiplenilmiş ses) halinden, nerede ve kim tarafından, nasıl kullanılacağı asla kestirilemeyecek “yazı”ya (“suskun söz”e) geçişi Platon için son derece tedirgin edicidir. Anlam ve söz arasında yazı bir

sessizlik anı olarak belirir. Yazı ilk bakışta bir şey söylemez. O, yüzeysdir. Yüzeyin kıpır kıpır sessizliği. Derinlemesine değil, yatayda bir hareketlilik içerir. Öyle ki anlaşılıp anlaşılmamasına karşı bile kayıtsızdır. Lakin yazının sessizliği aynı zamanda fazlasıyla konuşkandır. Nasıl anlaşılacağı konusunda bir fikir vermez. Hangi elde neye dönüşeceğini kestiremezsiniz. Ansızın sizin hiç ummadığınız bir şekilde karşınıza çıkabilir (Sitüasyonist çalma / değiştirme / bozma girişimidir). Bu yüzden sadece varoluşuyla bir çeşit eşitlik aksiyomu kurar yazı. Ses'i söz'e dökcek bir tür potansiyellik halidir, virtüel olandır. Şeylerin varlığa gelişinde kendi ritmine göre çalışan, orada olduğunu sezdiğiniz ama empirik herhangi bir bilgiye getiremeyeceğiniz şey kendini "sessizlik"le ele verir.

Bu yüzden "yüzeyden yüzeye düşüş"ü mükemmel bir şekilde tamamlayan sonraki dizi "sessizlik" dizisi olmalıdır. Bu sessizliği sergiye getiren iki iş üzerinde özellikle durmak istiyorum: Cyprien Gaillard'ın "*Pruitt-Igoe Falls*"u (Pruitt-Igoe Şelalesi) ve Anne Wenzel'in "*Silent Landscape*"ı (Sessiz Manzara). Burada "sessizlik"i ele alış biçimim,

Jacques Rancière'in Suskun Söz'de edebiyat özelinde örneklediği sanat rejimleri sistemlerini işaret etmesi bağlamında olacak. Bu kitapta Rancière, estetik sanat rejimi olarak nitelediği modernizmin görme konisinin, temsili rejimden kopuşu olgusunu gösterebilmek için "sessizlik"ın anlamını takip eder. Rancière'e göre bir olayla onun ifade edilişi arasında bunların birbirlerine özdeş oldukları varsayımının kırılışı, Hugo'nun taştan yapıma kitabının ya da Flaubert'in "*hiçbir şey üzerine kitap*"ının olanağını ortaya çıkarmıştır.⁴ Bu olanağı, sözlerin birbirini tamamladığı, şeylerle sözler arasında bir tür korelasyon varsayan rejimin yerini, sözlerin anlamlarının tam olarak oldukları varsayıldıkları yerde bulunamadığı yeni bir rejimin almasında görebiliriz.

Sözcükler ve şeyler arasında bir ilişki vardır. Ancak bu ilişki bilimsel nedensellik ilişkisindeki gibi çalışmaz. Bir sözcüğün bir şeye karşılık gelmesinde olduğu gibi, bir anlamı imlemesinde de sadece farklı algılama rejimlerine bağlı, aynı zamanda Rancière sözlüğünde politika anlamına gelen, düzenleyici ilkeler söz konusudur.

Dil, matematiğin dünyaya uygunluğunda

olduğu gibi, benzerlik ilişkileri ile hareket etmez. Kendine bir süreyi temel alır. Yaşantı içerikleri tarafından belirlenen bu süre topluluk hafızası içinde birikir. Bu anlamıyla dil, Rancière'e göre, bir iletişim enstrümanı değildir, bir araya gelmiş topluluğun göstergesidir.⁵ Böylece yazı, nesnesiyle bu mesafesi yüzünden, anlamın ortaya çıkışının teminatı olur.⁶

Buradaki eleştiriyi, biçimlerin birbirini izleyen kuruluşlarını takip eden sanat tarihinin üzerine alınması gerektiğini de düşünebiliriz. Biçimler birbirini izleyerek sanat tarihini kurmazlar, biz “ekphrasis” (resim betimleme) aracılığıyla biçimlerin birbirini izledikleri birer rejim icat edip görme konileri üreterek farklı rejimler olarak sanat tarihlerini kurarız. Oysa yapıt “sessizlik”ini korumaktadır. En tehditkâr olduğu an da budur. Her anlama gelebilecek ve hiçbir anlamı tek başına imlemeyen bir karar verilemezlik anı, bir sessizlik anı.

Gaillard'ın “Pruitt-Igoe Falls” işi söz konusu ettiğimiz anlamıyla “sessizlik”in çoğulluğu üzerine giden bir iş. Postmodernizmin en bilinen imgelerinden, 70'lerdeki ünlü Amerikan toplu konutlarının yıkılışını temel

alıyor Gaillard. Ancak, ne klasik olarak yapılageldiği gibi binaların kötü mimarisinin eleştirisini, ne de buradaki sosyal çözümlemeleri gündeme alıyor. O, tümüyle biçimsel bir korelasyonu takip ediyor. Yıkılan binaların etrafını kaplayan toz bulutu ile bir şelalenin etrafa saçtığı su tanecikleri arasındaki ilgiye odaklanıyor. Ne materyal olarak ne de kavramsal düzeyde takip edilebilecek böylesi bir ilgi, ancak ilginin yokluğundan beslenebilir.

Peki ilginin yokluğunun kurduğu ilgiyi nasıl tanımlayabiliriz? İşte burada Rancière'in sözünü ettiği anlamıyla “sessizlik” karşımıza çıkıyor. Herhangi bir nesneyi (bir anlamı) imleyen görüntüler izleyicinin karşısına ansızın çıkıyorlar. Biçimlerin anlama bürünme, seslerin söze bürünme sırasındaki aradalık hali ancak rejimler arasındaki geçişleri görmemizi sağlayabilir. Leibnizci anlamda dizilerin birbirlerine yakınsamalarıdır bu. İlginin yokluğu yeni ilgilerin kurulma anıdır da aynı zamanda. Böyle bakıldığında olumlama - olumsuzlama ikiliği ile yaklaşamayacağımızı görürüz Gaillard'ın işine. Aksine yıkılan binaları, tozu, mezarlığı ve çağlayanı, bir olumlama

zinciri olarak görmemiz gerekir. Bir mekân üzerinde ve bir zamanı kullanarak bir topluluğun oluşma anı. Gaillard'ın videosundaki sessizlik de böylece bizim için ilgisiz ilgiyi görünebilir kılabacak kod olarak işlev kazanır. Anlamı izleyicinin perspektifinde yeniden çoğaltmanın coşkusunu taşır.

Postmodernizme dair bir alegori, yarırcı mimari bir estetiğin çöküşü, salt olgusal bir yıkım anı, mezarlıkla toplu konutlar arasında kurulacak korelasyonlar, toz bulutunun kameraya doğru ağır ağır ilerlemesinin getirdiği kesif çaresizlik duygusu, karanlığın içinden bir şelalenin enerjisinde yeniden doğuş, bir sessizlikten bir başka sessizliğe, bir yüzeyden bir başka yüzeye sıçrama... Sonsuzca üretebileceğimiz ilişkiler sanat tarihi repertuvarında kuşkusuz kendilerine bir anlam evreni bulacaktır. Bu bir iktidar ve tahakküm ilişkisidir elbette, ancak Rancière'in verdiği ipucunu takip edersek, ses öbeklerinin bir sözü oluşturacak şekilde her eklemlenmesinin aynı zamanda bir özgürleşme olanağını da içinde taşıdığını görebiliriz.

Anne Wenzel'in "*Sessiz Manzara*"sı da bu alegoriyi sürdürmek için

güzel bir örnek sunuyor. Sanatçının yerleştirmesinde suyun içinden yükselen formların belki de Rancière'in sözünü ettiği türden, yazının tekinsiz vücut bulması olduğunu da düşünebiliriz. Alice'in içinde koşturduğu, bir büyüüp bir küçüldüğü, çeşitli şeylerle ilişkilerinin temsili olan akışkan sözcükler olabilir Wenzel'in seramikleri. Yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı düşüşün, sonra bir anda odanın duvarlarına yayılan sözcüklerin manzarası. Bizim onu gördüğümüz kadar onlar aracılığıyla görünür olduğumuzu unuttuğumuz sözcüklerin sessiz aynası. Hugo'nun taştan değil, sözcüklerden yapılma katedrali bugün bütün kutsiyetiyle Wenzel'in odasında taşıyor olabilir. Bizim ona kazıdığımız sözcükleri mürekkep olarak kusan, geriye öbekler halinde üst üste yığılmış, art arda dizilmiş tortular bırakan bir katedrale bakıyoruz Wenzel'in manzarasından.

Deleuze, *Anlamanın Mantığı*'nı Stockhausen'in "*Musik für ein Haus*"u (Bir Ev için Müzik) ile bitirmişti. Müzisyenlerin her birinin bir evin farklı odalarında eş zamanlı olarak verdikleri bir konserle. Böylece "*mit*"'in de "*yüce*"nin de kendisi olmadan önceki haline, salt isteme geri dönebiliriz. Aynanın

yüzünde kendi isteminin izini kovalayan Alice'in yazgısı bu dağılımda saklıdır. Yerçekiminin gücüyle yüzeyde bir araya gelmiş/yüzeyi kuran istemelerde.

Dipnotlar:

1. Deleuze, G. *Anlamın Mantığı*, (Çev. Hakan Yücefer), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2015, s. 46. [İngilizcesi: "As Bergson said, one does not proceed from sounds to images and from images to sense; rather, one is established 'from the outset' within sense." Deleuze, G., *The Logic of Sense*, çev. Mark Lester ve Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas, Athlone Press, Londra, 1990, p. 28.]
2. Bu noktada Deleuze'ün anlam kavramına yaklaşımını Philip Goodchild'in Deleuze ve Guattari - *Arzu Politikasına Giriş* kitabındaki gibi metafizik bir yönde değil, Eugene W. Holland'ın Anti-Ödipus üzerine metnindeki gibi, Melanie Klein ve Lacan etkisiyle geliştirilmiş şizoid bir durumun yansıması olarak ele alıyoruz. Bkz. Eugene W. Holland. Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus'u - Şizozanalize Giriş*, (Çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan), İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013, s. 21-23. [İngilizce kaynaklar: Goodchild, Philip. Deleuze and Guattari: An Introduction to

the Politics of Desire, London: Sage Publications, 1996. ve Holland, Eugene W. Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* - Introduction to Schizoanalysis, London & New York: Routledge, 1999, pp. 2-3.]

3. Kurt Gödel'in *özgöndergesi her dizge karar verilemezlik içerir* anlamına gelen Eksiklik Teoremi, paradoksların kaynağının "aksiyomatikleştirme" olduğunu kanıtlamıştır. Tam ifadesiyle: "Doğal sayıları, toplamayı ve çarpmayı ifade edecek güçte olan ve neyin aksiyom olup olmadığı anlaşılabilen çelişkisiz bir sistemde, doğru olan ama sistem içinde kanıtlanamayan bir önerme olmak zorundadır." aktaran: Nesin, Ali. *Matematiğe Giriş 2 - Sezgisel Kümeler Kuramı*, İstanbul: Nesin Yayınevi, 2013, s. 331.
4. Rancière, Jacques. *Mute Speech - Literature, Critical Theory, and Politics*, (Çev. James Swenson), New York: Columbia University Press, 2011, s. 48-52. [Türkçesi: *Suskun Söz*, Monokl, çev. Ayşe Deniz Temiz, 224 s., İstanbul 2016]
5. Rancière, Jacques. a.g.e., s. 62-63.
6. Rancière, Jacques. a.g.e., s. 94.

(*"Her Düşenin Kanadı Yoktur"*, Arter, Haziran 2016)



Jean-Michel Otboniel, Penny'nin Gerdanlığı (Foto: Nurtan Aksakal), Murano camı, 840 x 120 x 80cm., 2006.

Jean - Michel Othoniel

Cam

Cam sanatı üzerine çalışmalar, iki nokta üzerinde yoğunlaşır.

Bunlardan ilki tekniktir; camın kum ve ateşten geçen yolculuğu, tarih içinde bu yolculuğun irdelenmesi ya da yapım ve süsleme tekniği olarak sınıflandırmaları içerir. İkinci yaklaşım ise, koleksiyonculuk üzerine; estetik bir obje olarak camın değişim değeri, bunun tarihsel görünümü, günümüz piyasası içindeki dolaşımı üzerinedir.

Her iki bakış açısı da, cam ile cam ustası arasındaki savaşımı anlatmaktan, sanatçının camda gördüğünü alımlayıcıya aktarmaktan uzaktır.

Techne (beceri) ile zanaatçı / sanatçı arasındaki mücadele yüzyıllardır süren bir savaşımdır. Moderniteyle birlikte sanatçı, artık zanaatçı değildir kuşkusuz, ama yaşamsal bir sıkıntı devralmıştır zanaatçıdan: malzemenin zoru.

Tekniği aşmadan sanatsal sorunlarını çözebilmiş bir sanatçı göstermek olanaksızdır. Ressamın tuval üzerindeki araştırması, boyayla her seferinde yeniden başlayan boğuşması, heykeltıraşın malzemesiyle kıran kırana mücadelesi, tiyatrocunun dekorla, müzisyenin notalarla, edebiyatçının sözcüklerle giriştiği tartışma sanatın olmazsa olmaz bir koşuludur.

Kavramsal sanatçılar için bunun aksi düşünülür. Kavramsal sanatçının dış dünyanın nesnelerinden, estetik objelerden uzak duruşu / salınışı, onu ancak kaçıp kalmadığı noktada, mecburen ve hiç de istekli olmaksızın kullanıstır böylest bir düşünceye yol açan. Oysa nesnelerin en güç zapt edileniyle, en ele avuca gelmeyiyle başa çıkmak zorundadır kavramsal sanatçı; “düşünce”yle, “düşünme”yle daha doğrusu.

Kavramsal sanatçının yapıtı zihinsel bir tasarım olduğundan, sanatçı düşünme ve eyleme süreçlerinin tümünü sanat yapıtının varlık yapısında gördüğünden dolayıdır ki, kavramsal sanatın alımlayıcı tarafından kavranması güç olmaktadır. Kavramsal sanatçının teknikle hesaplaşması gerekliliği burada ortaya çıkar. Sanatçının düşünme sürecinin görünür hale gelmesi ancak nesneler dünyasının yeniden tasarlanmasıyla olanaklı olacaktır; kavramların içediği tinsel dünyanın sunulacağı düşünsel kalıplarla. Kavramsal sanatta yeniyetme sanatçı için, en büyük tuzak budur. Teknik becerinin en zor kazanıldığı, hatayı en kabul etmez alandır düşünce alanı. Dikkatten kaçan bir gönderme, kavramın ürettiği yan anlamlar, yapıtın çağ ve içinde bulunduğu bağlamla yarattığı her an değişen imalar, kavramsal sanatçının sürekli diken üzerinde olmasının nedenleridir. 1964, Saint-Etienne doğumlu sanatçı Jean-Michel Othoniel'in cam işleri, kavramsal sanatın malzemeyle yaşadığı gerilimli dünyayı yansıtmaları açısından önem taşıyor. Aslında Othoniel'i bir kavramsal sanatçı olarak görmek zor. Buna karşın onun yerleştirmeleri ve düzenlemeleri, kavramsal sanatın teknikle giriştiği mücadeleyi anlamamızda önemli ipuçları taşıyor olabilir.

Othoniel, Murano camlarıyla

karşılaşmasının ardından yarattığı cam objelerle çağdaş sanat yapıtları üretiyor. Cama baktığımızda, gündelik ve tarihsel alışkanlıklarımız bizi, küçük el sanatlarını, süs eşyalarını, günlük kullanıma uygun nesneleri ya da daha çok antikacıları ilgilendiren şık şıkırdım avizeleri düşünmeye itiyor. Oysa Othoniel'in camları bize farklı dünyalardan söz ediyorlar. Her şeyden önce, onlar yerleştirildikleri yerleri güzelleştirmek gibi bir amaç taşıyor. Süsleme ve dekorasyon yok bu işlerde. Böyle olduğunu düşündüğünüzde bile, estetikten çok, malzemenin söylediğini bize aktarma girişiminin öne çıktığını görüyorsunuz sanatçının.

Bunun için oldukça elverişli bir malzeme kullanıyor sanatçı.

İki yüzlü bir nesne cam. Akışkanlığıyla sıvı gibi davranırken, katı görünüyor. Katı görüldüğü yerde ışığı geçiriyor. Bölmeler üretip, sınırlar koyarken, garip bir geçirgenlik sağlayarak ardındakini gözler önüne seriyor. M.Ö. 1. yy.'da Fenikelilerin geliştirdiği üfleme tekniğinin ardından sanatsal ifadenin yoğun olarak kullanıldığı bir tür haline geliyor. Nefesle ateşin birleşimi, kültür üreten bir canlı olarak insanın doğa güçlerini dönüştürmesinin sihri gibi görünüyor.

Fransız Kültür Merkezi'nin düzenlediği

“Ankara Beşlisi” sergisinde* yer alan işiyle karşımıza çıkan Othoniel, çeşitli sergilerde daha önce de kullandığı Peggy’nin Gerdanlığı’nı bu kez, Fransız Büyükelçiliği’nin Albert Laprade tarafından yaratılmış mimarisine yerleştiriyor.

Bu yerleştirme, Peggy Guggenheim’in modern sanat müzesi arayışının izlerini başka ve uzak topraklarda sürüyor. Camın hafifliğiyle mimarının ağırlığının bir karşılaşması söz konusu burada. Peggy’nin Gerdanlığı, Guggenheim’daki Klee, Magritte ve Rothko’nun irrasyoneli biçimleyen dünyasıyla rasyonel olanın dünyasını karşı karşıya getiriyor. Binanın bahçeye açılan kapısının üzerine takılan ve boydan boya binayı geçen gerdanlık (840 x 120 x 80cm.), el işçiliğinin naifliğiyle mimarının -özellikle üstlendiği işlevle- ihtişamını yüz yüze bırakıyor. Gerdanlığın altına yerleştirilen aynadan yansıyan görüntüye bakıyor bina. Kendini seyretmenin yalnızlığı içinde görüntüsünün çoğaltmaya uğraşırken, camın ışığı geçiren her bir noktası alımlayıcıyı mimariden kopartıp hesap edilmesi mümkün olmayan irrasyonel bir dünyaya taşıyor. Ateşten aldığı ışık insan nefesiyle biçimlenince cam, rüyalar üreten bir küreye dönüşüyor. Işıkla cam arasındaki ilişkiyi izlemek mekânı bozan bir etki yaratıyor insanın üzerinde.

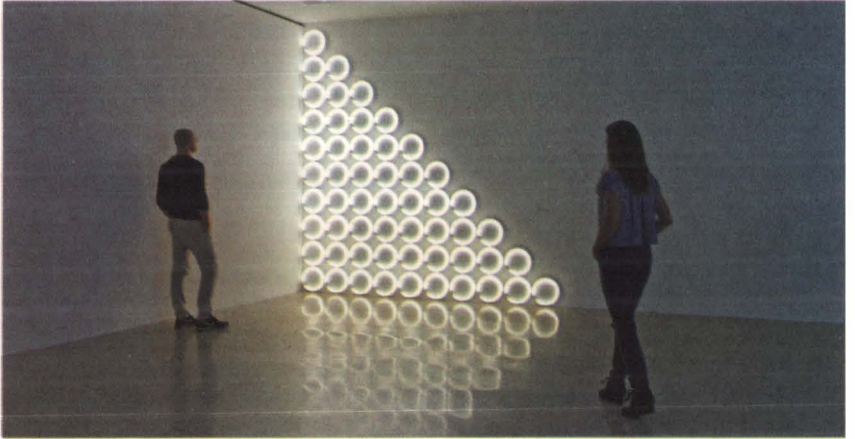
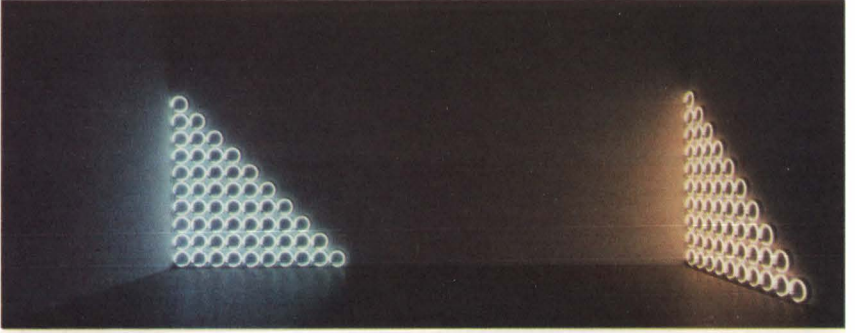
Othoniel’in, Muranolu sanatçılardan öğrendiği tekniğin yardımıyla ürettiği cam işler, çok çeşitli formlarda karşımıza çıkıyor: Louvre Müzesi’nin Palais Royal Metrosu girişinde, bir teknenin üzerinde, sokak fenerlerinde, yataklarda, gözyaşı şişelerinde...

Özellikle camın mekânla kurduğu iletişime bakıyor Othoniel. Mimariyle, sokakla, doğayla camın kesişimi, alıştığımız için sorgulamadığımız kültürel örüntüyü, ondaki doğal - yapay gerilimini anımsatıyor bize. Ağaçlara takılmış kolyeler, bir yandan doğaya bir övgü gibi görülebilecekken, bir yandan da doğa - kültür ikiliğini gösteriyor, insan yapımı çevreyi doğanın dokusu içerisine taşıyarak bir bireşim arıyor.

Malzemeyle hesaplaşırken sanatta kavramsallık adına çok büyük sözler söylüyor Othoniel. Ağacın boynuna geçirdiği gerdanlık, her şeyden çok, düşünceyle - onun kalıbı arasındaki gerilimi dile getiriyor.

* Daniel Buren, Marc Couturier, Jean-Michel Othoniel, Alain Sechas ve Jean-Pierre Raynaud’ın işlerinin yer aldığı *Quintette d’Ankara* (Ankara Beşlisi) adlı sergi Mayıs 2007’de Ankara Fransız Kültür Merkezi’nde açılmıştır.

(RH+ Sanart, Temmuz-Ağustos 2007)



Dan Flavin, Işıklar sergisinden genel görünümeler.

Dan Flavin

Tatlin Anıtları

Florasanlı işler nedense hep uzağıma düştü benim. Neden böyle olduklarını görebiliyordum, ama yine de bu ne olduklarını sezebildiğim anlamına gelmiyordu. Demek istediğim, 60'lardaki kullanımlarına aşina olmak, ışıkla renk arasında resim tarihinin ilk anından beri süregiden gerilimi tanımak, hatta belki Edison'la Tesla arasındaki rekabette klasik ampulle florasan lambanın farkını bilmek bile bana bu malzemenin günümüzdeki kullanımı konusunda bir ışık yakmıyordu.

Ne yazık, yakın zamanda İstanbul'da sergilenen Kosuth'un Finnegan'ı da (serginingörsellerinden takip edebildiğim kadarıyla) bu çemberin içinde kalmıştı benim açımdan.

Konunun özüne dair bakış açımın çok değişmediğini söyleyerek Dan Flavin'in, Rainer Fuchs küratörlüğünde, Viyana Modern Sanat Müzesi / MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) yer alan "Lights / Işıklar" sergisine döneyim.*

Özellikle müze vb. büyük kurumların yaptığı sergilerde (açılış günü şamatasını bir yana bırakırsak) benim dikkatimi ister istemez çeken şey, sergilenen işlerle sergilenme ediminin kendisi arasında yatan ayrılık oluyor. Boş koridorlar ve kocaman salonlarda tek tük gezen ziyaretçiler, mimarinin köşelerine sıkışmış müze görevlileri, bıkkın bir huzursuzluk içinde etrafı kolaçan eden güvenlikler...

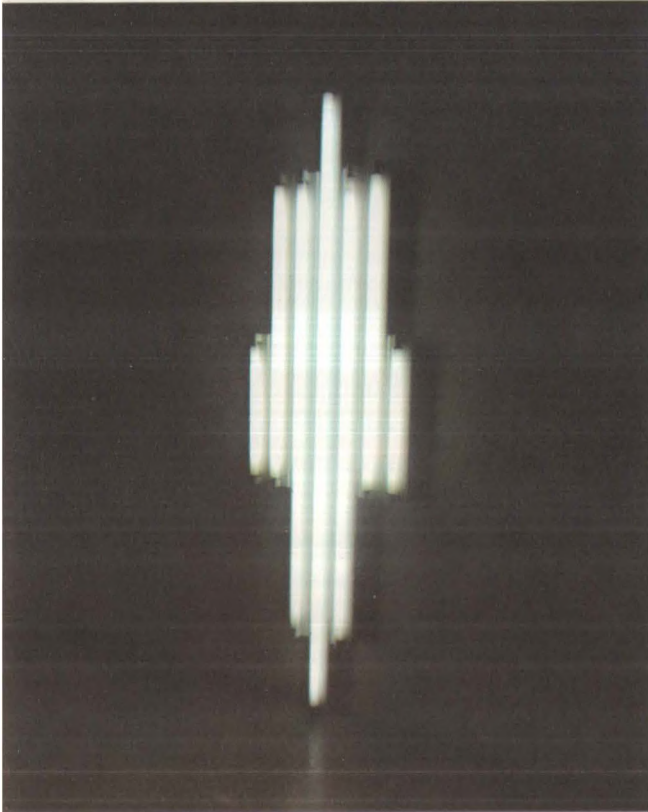
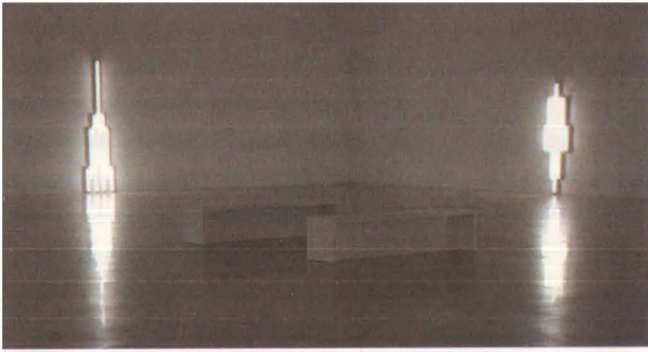
neredeyse serginin kendisi kadar etkileyici geliyor bana. Bazı sergilerde sergiden çok bu ruh durumunun içinde gezdiğimi hissediyorum.

Flavin'in yarattığı boşlukta bu duygu da vardı. Ancak işler öylesine çarpıcıydılar ki sergi kaçamak bakışlara izin vermeksizin kendini zorla takip ettiriyordu.

Küratöryal vurgunun, elbette sanat tarihsel gerekçelerle, gündelik yaşam ve tüketim alışkanlıklarına dikkat çekmesi çok az ilgilendiriyordu beni sergide. Benim ilgimi çeken, daha çok, her yapıtın birine atfedilmiş olması oldu. İlk bakışta bir mektup gibi alabildiğine kişiselleştirilmiş bir alımlama öneren bu yaklaşım tek tek yapıtlara girmenin önünde bir engel gibiydi. Ancak isimlerle ilgili çağrışımlar arttıkça (hele ki başka sanatçılara atfedilen çalışmalarda) yepyeni anlamlara bürünüyor yapıtlar. Bir köşeden ansızın çıkıveren Jasper Johns'a adanmış Pembe (1963) en güzel örneklerinden biriydi bu duygunun. Soyut Dışavurumcu dünyanın içinden yepyeni imgelerle çıkmış bu sanatçının sıkıştığı köşede ne kadar saf durduğunu anlatıyordu. Belki de Bayrak'ın (1955) yataylığına karşı onu dikeyde yeniden

hareketlendirmek istiyordu. Her ne olursa olsun Johns'a yazılmış bir mektup olarak (hiç de yazıya gerek duymadan) meramını anlatıyordu.

Serginin en güçlü hissedilen yanlarından biri herhalde “modernizm” tartışmasıydı. Neonlu sanatçıların aksine Flavin'de ya da onun döneminde “modern dövmek” moda olmadığından hikâyesini kendi dilinde anlatmasını beceren bir ikonografi bulabildiğimi sanıyorum sergide. Kavramsal olanla biçimsel olan arasında kurulmuş güçlü analogiler, kimi zaman sadece renkle kimi zamansa rengin yerleştirildiği alandaki boşlukla (ışığın boşluğa yayılışıyla) oluşturulmuş bir harmony vardı serginin bütünlüğünde. Oranlar ve işlevler tartışmasına kadar geri çekilebilecek bir modernizm havası esiyordu sanatçının gördüğü dünyada. Flavin'in yer aldığı dünyada çağdaş sanatçıların aksine biçimin dünyasına bu kadar gömülmüş olması dikkate değerdi. Bunun sanatçının malzemesinin ve onun sanat dünyasında yarattığı etkinin zorunluluğunda vücut bulmuş bir kimliklenme mi, yoksa kendi dinamikleri içinde kavramla biçim arasındaki çatışmaya eklenme yöntemi mi olduğuna karar vermek kolay olmasa da, sanatçının



Dan Flavin, Tatlin Anıtları, 1969-70.

önüne gelmiş çatışmadan kaçmadığını söylemek yerinde olacaktır sanıyorum.

1961 yılına tarihlenen iki ikon (Kalp ve Gizem) bire bir göstergeler olarak tuval yüzeyinden yavaş yavaş ayrılmanın ve renk-ışık karşıtlığının biçimsel tezahürü olarak okunabilirken, 1964'ten itibaren adım adım yükselen Tatlin Anıtları sanatçının biçimi biçim yoluyla aşmayı hedeflediğinin açık göstergeleri olarak işaret edilebilir. (Her anıtta bir öncekinden kalan şeyi izlemek, Tatlin'e ilişkin yeni bir tartışmanın kapılarını aralamak da olası. Ancak bu daha detaylı analizler gerektiriyor.)

Sergi salonunda kendisine bir kat ayrılan bu anıtlarla karşılaşmak sanıldığından daha karmaşık duygulara yol açabiliyor. Renkti, ışıktı, biçim ve kavramdı derken içinde yönümüzü yitirdiğimiz tarihsel mecazlar arasında Tatlin Anıtları birer sessizlik abidesi gibi duruyorlar. Odanın ortasında oturup etrafımda olup biteni anlamaya çalışırken düşünebildiğim tek şey sessizlik oluyor. Ziyaretçiler siliniyor gözümün önünden, iki anıtın arasındaki kapı açıklığına omzunu yaslamış dinlenen görevli buharlaşıyor, salonun karanlığına yayılan floresanın beyaz ışığını bile belli

belirsiz seçebiliyorum. Müthiş yoğun bir sessizlik sarıyor etrafımı. Hem de bu kadar konuşkan olduğunu düşündüğüm işlerin arasında. Bütün konstrüktivizmin, sosyalist dünyanın, avangardın tartışması gözümün önünde dururken ben hiçbir şey görmüyor, işitmiyorum. Sadece “yalıtılmışlık” duygusu tarif edebildiğim.

Dönüş yolundayken Flavin'in ışıklarına ancak bu son noktada yaklaştığımı düşünüyorum. Onun ele aldığı konu hakkında söylediği sözde (yapıtlarının temasında, biçiminde, tarihsel süreçteki değerinde vb.) değil, tam da bu kadar kesif bir karanlık içinde konuşabiliyor olmasında, görünürün şalesi altında sadece kendine ait değil, bütün diğer sesleri de içinde taşıyabileceği bir ses bulmak için çabalamasında, inatla canlılığı sürdürme kipinde sanatsal bir varoluş yattığını sanıyorum.

Müzenin sergi özelinde bir başka başarısına da değinmeden geçmemek gerek. Alt katta yer alan, sergiyle neredeyse eş zamanlı olarak açılmış, İndirgemenin Şiiri (Minimal Sanat, Kavramsal Sanat ve Arazi Sanatı) sergisi. Bir sergiyi anlamlı kılmamanın yolu sadece kendi içinde tutarlı bir bütün

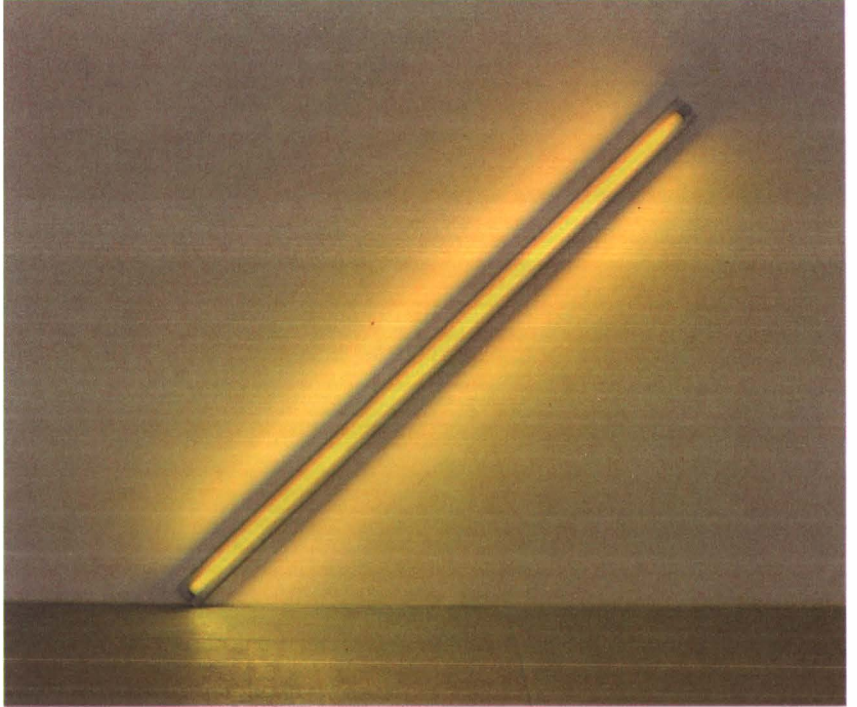
tasarlayarak kusursuz bir sanatçı portresi sunmaktan geçmiyor. Sanatçının içinde yer aldığı dünyayı belgelerle, izleyicilere uzun metinsel izahatlar okutarak değil, aynı dönemde, benzerlik ve ayrılıklarıyla, dünyaya başka bakma biçimleri gösterme yöntemiyle kurmak çok daha akıllıca seçilmiş bir yol gibi geliyor bana. Peki, Brancusi'ye değinmeden bu yazı

biter mi?
Biter.

** Sergi 13.10.2012 ile 03.02.2013
gerçekleştirilmiştir.*

(Lebriz Sanat Dergi, 26 Mart 2013)

Dan Flavin, 25 Mayıs Çaprazı (Constantin Brancusi İçin), 1963.





Louise Bourgeois, Anne, elik ve mermer, 1999.



Louise Bourgeois, Tehlikeli Geçit (Foto: Maximilian Geuter), 264.2 x 355.6 x 876.3 cm., 1997.



Louise Bourgeois

Kırılğan İnsanlık Müzesi

*"Birden bir örümcek düşüyordu yere,
çıt diye bir ses
İncecik gövdesiyle kırılıp bölünüyordu
Örümcek*

...
*Sanırım bir soru vardı öyle sorulacak
Bir soru, evet, hiç olmazsa
Biz tarihin hangi döneminde yaşadık?
Bir insan müzesi gibi"*

(Pesüs, Edip Cansever)

Diyebiliriz ki, Edip Cansever'in şiiri, örümcek kırılğanlığındaki insanın içine düştüğü tarihin ezici donukluğuna direnişini anlatır. Daha çok bir korku ve korkutulma nesnesi olarak kullanılan, geri kalmışlığı ve bağnazlığı imlemek için seçilen örümcek imgesi, şairde, narinlik ve kırılğanlık özellikleriyle karşımıza çıkar. Bir insan müzesinin yazgısı olarak görünür şaire, kırılıp dağılmak.

Louise Bourgeois'ın 1994 yılında yapmaya başladığı ve ilk örneklerini 1997 yılında annesine ithafla sergilediği Örümcek serisi, Cansever şiirinin vücuda gelmiş hali gibidir. Devasa boyutlarda

olan bu örümcekler, yaşantısı 20. yüzyılı baştan başa kat eden sanatçının özelinde içinden geçtiğimiz dönemde yaşamın kırılğanlığını anlatırlar. Boyutlarının ürkütücülüğüne karşın ince, uzun ve eğri büğrü bacakları üzerinde dengede duran örümcek, bir yandan da gövdesinin altında yumurtalarını saklamaktadır. Kırılğan yapısına karşın dişi örümcek, çiftleşme sonrası erkeğini yiyecek kadar yaşama istenciyle doludur. Bu yüzden, bilirsiniz ki, yaşamı korumak adına, bu anne örümcek ölümüne savaşıacaktır. Bronz, çelik ve mermerden yapılmış heykeldeki güç etkisi bu yüzden belirleyicidir.

Bourgeois'nın sanatının dönemleri 20. yüzyıl için düzenlenmiş resmi olmayan bir geçit töreni gibi tasnif edilebilir. Onda, 1940'lardan 2000'lere başkalaşan etkiler vardır ama genel izlek hep aynı kalmış gibidir. Kullandığı medyadan malzeme seçimine dek pek çok şey zaman içinde değişse de, kadınlık, kendilik ve ölümlülük onun sanat dağarcığının değişmez anahtarlarıdır.

1911'de Paris'te doğan sanatçı matematik eğitimi almasına karşın kendisine sanat yolunu seçmiştir. Bir süre ailesinin işi olan restorasyonla uğraşsa da, daha sonra aralarında Beaux-Arts Akademisi ve Fernand Leger Atölyesi'nin de bulunduğu çeşitli yerlerde sanat eğitimi almıştır. Evlenerek New York'a taşınan Bourgeois, burada Le Corbusier, Joan Miró ve 2. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan kaçan başka sanatçılarla tanışma fırsatını yakalar. Kişilikler adını verdiği ilk sergisinde yer alan işleri totemik figürleri anımsatmaktadır. Yoğun simgesellik taşıyan bu işlerde görülen tedirgin ruh, sanatının geri kalan yıllarında daha küçük boyutlu heykeller olarak, ahşaptan metale değişen malzemelerde karşımıza çıkmaya devam eder. 1970'li yıllarda feminist hareketin yükselişiyle birlikte Louise Bourgeois dikkatleri üzerine çekmeye başlar. Beden parçalarından oluşan giysilerle gerçekleştirdiği performans bu yılların sonlarına rastlar. 1982 yılında

MoMA'da yapıtlarının sergilenmesi ve art arda düzenlenen retrospektif sergilerle dünyanın önde gelen sanatçıları arasına girer.

Bourgeois'nın örümceği, önceki yıllarda gerçekleştirdiği ve heykel-mimari arasında gezinen işlerinin devamını andırır. Mieke Ball'ın belirttiği gibi, her biri kendi içinde farklı bir yapıda olan Hücreler serisi işleri, yerleştirme, heykel ve mimarinin kesişimi olarak örümcekle derinden bir bağ taşırlar. Bourgeois, hücrelerinde, tellerle çevrelenmiş, klostrofobik, ürkütücü mekânlarda oturma grupları, mankenler, yine kendisine ait olan göz heykelleri, günlük kullanım nesneleri gibi pek çok nesne sergilemiştir. Örümceğin kimi versiyonlarında hücre örümcekle birleştirilerek bu ilişki açıkça ortaya konur. Her iki seride de kafes benzeri bir mekân yaratılarak izleyicinin bu mekâna katılması sağlanmaya çalışılır. Hücrelerde bu mekân dolaysız olarak görülebilirken, örümceklerde bacakların oluşturduğu kafes bir bina gibi insanın etrafını sarmaktadır.

Guggenheim Müzesi, Louise Bourgeois'nın örümceğini, düşlerden ve çocuksu korkulardan fırlamış fiziksel ve psikolojik bir gölge olarak değerlendiriyor. Öte yandan yapıt, adı (Maman - Anne) ve karnındaki çelik bir kafes içinde taşıdığı yumurtalardan

dolayı sanatçının ailesiyle yaşadığı yılların psikolojik etkileriyle ilişkilendiriliyor. Oysa, her şeyden önce, 20. yüzyılın diyalektiğine dair pek çok ipucu taşıyor Maman. Karşıt iki ucu bir arada dengede tutuyor: bir yanda dehşet verici bir imge, bir yanda korunmanın ve huzurun ebedi simgesi. Sanatçının yüzyılın içinden geçen sesinin bir yankısı gibi Maman. Ürkütücü ama yine de yaratabildiğimiz tek uygarlık.

Louise Bourgeois'nın örümceği Türkiye'ye gelmeli. İngiltere, İspanya, Japonya, Kanada, Belçika gibi pek çok ülkeyi gezen örümcek, dünyayı dolanan bir 20. yüzyıl hayaleti olarak Anadolu'ya da konmalı. Benzerlerine sürekli tanık olduğumuz, heykeltıraş Zafer Sarı'nın Antalya / Kemer'deki Aşk Yağmuru heykelinin belediye başkanlığınca kaldırılması tartışmalarına taraf olarak Ankara / Kızılay Meydanı'nın ortasına dikilmeli. Heykelin anaç tarafı sanatçısını koruduğu gibi, bizi de koruyacaktır. Gittikçe karanlığa battığımız şu günlerde ince uzun bacakları üzerinde yaylanarak kırılgan insan müzesinin gerçek gücünü anımsamamıza vesile olacaktır.

"ben denizin kumları üzerinde durdum

*ben diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de
değişen bir şey olarak ve değiştiren bir anlamım var
peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar neden
gerçi sessiz ve üzülmeyen bir yaratıktım, biliyorum
ve onlar güçlüydüler, biliyorum
ne zaman biraz öfkelenmeye kalksam, bu bile
onların istediği bir öfke oluyordu ki sonra ben susuyordum
ama bir suçluluk da duyuyordum ki, bu da bir başka düşmanımdı benim ben neydim."*

(Pesüs, Edip Cansever)

Kaynakça:

BAL, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
CANSEVER, Edip. *Yerçekimli Karanfil*, İstanbul, Adam Yayınları, 1996.
www.guggenheimcollection.org

(*Artist Actual*, Ekim 2007)



Francis Bacon ve William Burroughs.

William Burroughs, 1979.



William Burroughs, 1979.

William Burroughs

Heute Rot, Morgen Tot*

Tam iki yıl sonra yeniden kolaj üzerine yazıyorum. Bu kez William Burroughs'nun "*Cut-up*"larına bakarak. Aklımda Gerçeklik Terörü sergisinin kataloğu için yazdığım "*Sanat Yoktur, Yalnızca Avantgard Vardır!*" yazısının eksikleri, tamamlamak istediğim kimi düşünceler; önümde "*kolaj*"ın yeniden anlaşılması adına önemli adımlar atan Rafet Arslan'ın Şuuraltı Operasyonları için tutulmuş notlar; hemen ardından İlayda'da açılan Kes-Yapıştır kolaj sergisi üzerine haberler var.

15 Haziran 2012 tarihinde Kunsthalle Wien'de açılan Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs (Kesmeler-Katlamalar-Çıkartmalar) sergisi, Burroughs üzerinden, hem kolajı hem plastisiteyle edebiyat arasındaki

ilgileri yeniden düşünmek için güzel bir vesile olabilir. Sergi, William S. Burroughs'nun plastik sanatlarla ilişkisine odaklanarak, Beat kuşağının bu çok öne çıkmamış temsilcisini kolajları aracılığıyla yeniden değerlendirmeyi deniyor. Bir yandan dokümanter bir yaklaşımla kitaplarının ilk basımları, döneme ait fotoğraflar, videolar ve Burroughs'a ait ses kayıtlarıyla bellek oluşturuyor. Bir yandan da sanatçının gazete / dergi yazıları, fotoğraflar ve bunlar üzerine tutulmuş notlardan oluşan kolajları ile 90'lı yıllarda ürettiği üzerine ateş açılmış tabloları sergileniyor. Picasso'nun ve Braque'ın bir tür vitalizmden yola çıkarak ressamı hareket haline geçirmesi ve böylece resim sanatının perspektif zorunluluklarını

tartışmaya açmasından yola çıkarak “görünürlüğü kendi üzerine” katlanması demiştim kolaj için.

Yüzyıl başındaki “bız”ı yakalamanın yegâne yoluydu kolaj. Bu yüzden geleneksel köklerdeki dekoratif ya da eskize meyleden örneklerle açıklama çabasından vazgeçilmeliydi. Burroughs’nun “cut-up”larının (kesme / kolaj) en önemli özelliği yine bu “görünürlük” meselesinde gizliymiş gibi duruyor. Bu kolajlardan hikâyeler çıkarmaya kalkanlar ya da kataloglarında bunların hikâyelerini anlatanlar bu yüzden büyük bir yanılgı içindeler. Gözün not düşme biçimi diyebileceğimizi sanıyorum bu “cut-up”lara. En azından Burroughs’nun, bir döneminde, peşinde olduğunun bu olduğunu düşünüyorum. (Ancak kesinlikle her döneminde değil. Bununla ne demek istediğimi umarım notların sonunda anlaşılır kılabilirim.) Colin Fallows ve Synne Genzmer küratörlüğünde düzenlenen serginin açılışında, özellikle Beat Kuşağı’nın edebiyat tarihindeki önemi ve 60’ların avangard çıkışları üzerinde duruldu. Burroughs’un bu aradaki yeri soru konusu edildi. Sergi, organizasyonun ve açılışın resmîyetiyle nesnesinin

aldırmazlığı arasındaki tezaadın üstesinden gelemese de bu yönüyle haklı bir sorunun peşinden gidiyor gibi görünüyordu. Aslında problem daha da basitleştirilebilir: 20’li yılların Dadacılarıyla 60’lardaki çağdaş sanat uygulamaları arasında Burroughs’un tuttuğu yeri nasıl saptayabiliriz? Böyle bir yerden söz edilebilir mi? Bu, sözünü etmeye değer bir şey midir? Burroughs’nun temsil ettiği ruhun sahiciliğine tanık olduğunuzda bu sorunun cevabı verilmiş demektir. Burroughs, adı sanı bilinmez olmak için müthiş çaba harcamış ve bunu başarmış gerçek bir Dadacı’nın alter egosu gibi yaşamayı seçmiştir. Uyuşturucunun etkisindeki beyni görüntülere sözcükler biçer, aynı zamanda dilsel yapıları -ister istemez- görünüre çevirmektedir. Romanlarını yazarken tam olarak ne yazdığından emin olmadığını söylemesi, -içerdiği abartı payıyla bile- bu alegoriyi tamamlar. Yalnızca romanlarındaki izleklere değil, “cut-up”ların bir araya gelişine bakarak da, gördüğünü mü yazmakta olduğunu yoksa yazdığı şeyleri mi gözünün önünde canlandırıldığını asla tam olarak ayırt edemeyeceğimizi rahatlıkla öne sürebiliriz. Çıplak Şölen’den nazik bir alıntıyla bu sahneyi tamamlayabilirim:

“Nazik okuyucu, bu dehşetli manzaranın çirkinliği tarifleri bozuyor. Kim bu vodvil piyeslerine benzer acıklı koşulları değiştirecek, bir mor götlü Mandril gibi buysuzlanmasına karşın yaltakçı sidikli bir korkak olabilir? Kim, düşmüş bir düşmanın üzerine sıçabilir ki o ölürlen, boku yesin ve zevkle cılgılık atsın? Kim karşı koymayan bir güçsüzü asabilir ve saldırgan bir köpek gibi spermelerini ağzıyla yakalayabilir? Nazik okuyucu, sizi bundan uzak tutmak istiyorum ama kalemim tutkusunu İhtiyar Denizci gibi taşıyor. Ah İsa, nasıl bir sahne bu? Dil ya da kalem bu rezaletlere uyabilir mi? Hayvani bir genç sokak serserisi, meslektaşının gözünü oymuş ve beynini düzüyor. ‘Bu beyin şimdiden körelmiş ve anneannemin yarığı kadar kuru.’”

Gazete haberleri, kendi çektiği fotoğraflar, karalamalar, diyagramlar, fotoroman görüntüleri, karakalem bir adamın ağzına yapıştırılmış daktiloya çekilmiş sözcükler sergilenen kolajların içerikleri.

“Cut-up”ların özü, Heidelberg ofset makinenin başında, loop’un üzerine eğilmiş bir yandan sözcüklerin arasına sıkışan bir fotoğrafın kesim çizgilerini gizlemeye uğraşırken bir yandan da sıkıntı içinde çalışma saatinin bitmesini

bekleyen kızgın bir adamdır denebilir ya da, kısaca, fotoğrafı çekilmiş bir tümce. Bu adamın sunduğu portre, çoktan montajlanmış bir gerçekliğe ait olduğu, farklı tondan hakikatleri bir an için üst üste binmiş gibi gösterdiği için sanat tarihi açısından önemlidir.

Duchamp’dan Andy Warhol’a, oradan yüzlerce patikaya bölünerek günümüze uzanan avangardın serüveninde plastik sanat uzmanları, kendilerini *“ekphrasis”*’ın suçundan kurtarmak için, edebiyattan köşe bucak kaçarlardı. Çünkü biçimin dışını görmezden geldiklerinde üsluplar tarihi daha kolay yazılabilir. Serginin dilinin sürçtüğü noktayı da burada görebiliriz. Yazının başında belirttiğim gibi, eğer ki Sanat Tarihsel sergilemenin klasik tuzaklarına düşmek istemiyorsak, Burroughs’un 60’larıyla 90’larını birbirinden ayırmak gerekecektir. Ancak Kunsthalle’nin sergisi bunu yapmıyor. İlk bakışta kolaja odaklanmış görünen bir sergiye son oda olarak neden boyalı *“karışık teknik”* işler konur? Hem de pompalı tüfekte üzerlerine ateş açılmış panolar. Bu noktada, söz etmekten ne kadar sakınırsak bizi o kadar geri çağıran, Sanat Tarihi yazımına geri sıçırırız. İzleyiciyi tarihsel süreç içinde sanatçıyı anlamaya davet eden bu girişim, kolajla olan ilgisini ansızın, tümüyle

yitirir. Değişimi gizlemeyi kendine ödev edinerek, artık Burroughs olmayı bırakmış bir Burroughs’la baş başa bırakır bizi. Sanki bu onun ahlâki ödevidir. Uyuşturucu karşıtı söylevler veren, çok tanıdık bir tüfekle çok eski duvarlara ateş ederek gelir elde eden bir türevdir karşımızdaki. Ya bizim anlayış ufkumuzu açacak biçimde bizimle dalga geçmektedir ya da çok uzakta kalmış bir geçmişin elinde pompalıyla korumaya çalışan bir replikaya dönüşmüştür bu adam. William Tellcilik oynadığı ok ve yayından vazgeçtiğinden beri tehlikeli değildir.

Sanat tarihinin koridorları bizi sanatçının boşluğuna çıkarır. Bu yüzden, Rafet Arslan’ın kendisini nasıl ve neden yok etmeye niyetlendiğini anlatmaya çalışacağım yazının ismi “*Boşluk Boşluğa Bakarken*” olacak. Sanat tarihi “güzel”i -eğer ki hâlâ ondan söz etmeye hakkımız varsa- kendi halinde tanımak yerine onu tarihselleştirerek zincir vurma girişiminin adıdır. Sanatçıyı onun temsiliyle yer değiştirerek imha eder. Burroughs’un montaj masasındaki kendini kendiyi kurma cesaretine -en azından “*kabul edilmiş*” örneklerinde- hiçbir zaman sahip olmamıştır.

Söylemini tarihsel dokümantasyonla sınırlandırarak akademi içinde mi

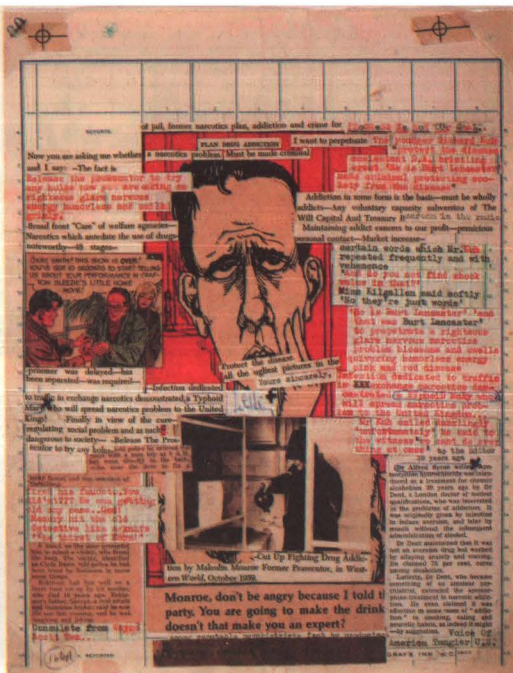
yer tutacaktır; yoksa koleksiyonlarla, sergilerle kurduğu ilişkiyle yaşayan sanatı yönlendirme işine mi soyunacaktır sanat tarihi?

Ya Burroughs’yu arşivleyecek ya da onun kolajını satabileceği “*orijinal ürün*”le yer değiştirecektir.

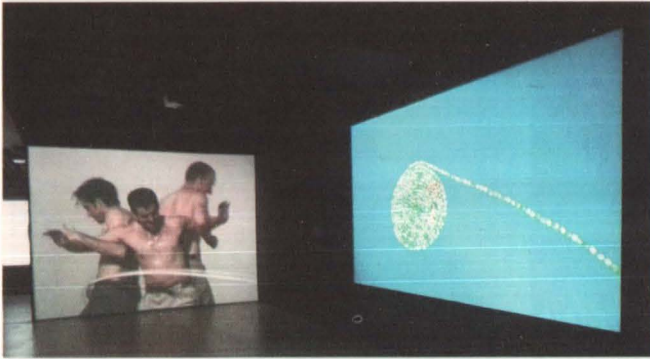
İlk bakışta soru ve ona verilecek cevap çok basitmiş gibi görünmesine karşın, bir çağın sanat anlayışını üreten arka plan okuyucuları olarak sanat tarihçiler, başka bir ufkun mümkün olabileceğinden habersiz, bu dilemmanın içinde yollarını bulamadan bir ömür geçirirler. Bu karanlık araf gecesinin neticesi, ıskalanmış bir tarihyazımı ve sanatın bugünü adına üremiş birbirinden garip piyasa manipülasyonlarıdır. Sözcüklerin kurduğu kolajı tamamlayacak son cümle: Sanatçının siyah takım elbise ve ifadesiz bakışıyla süslediği Kunsthalle’nin broşürünü bardak altlığı olarak kullansam da, Burroughs Çıplak Şölen’de yaşamaya devam eder.

* *Almanca deyim, “Bugün burada, yarın yok” anlamındadır.*

(*Lebriz Sanat Dergi, Temmuz 2012*)



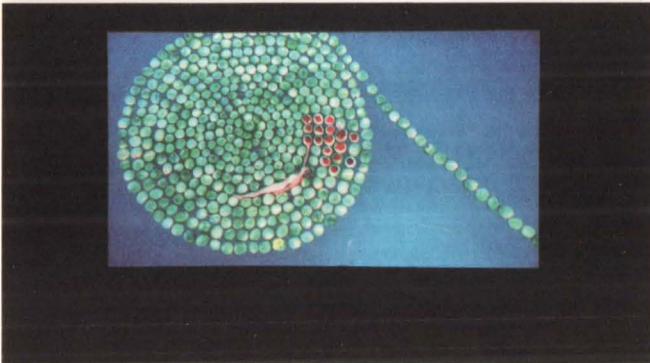
William S. Burroughs, Tehlike, Paris 1959.



Sigalit Landau, Masik, 2012.



Sigalit Landau, Öğ Adamlı Hulabop, 1999.



Sigalit Landau, Ölü Deniz, 2005.

Sigalit Landau

Marjin

14 Mart 2013 - 09 Haziran 2013 tarihleri arasında Budapeşte’de Mucsarnok Sanat Merkezi’nde İsraili çağdaş sanatçı Sigalit Landau’nun Margin (Marjin / Pay) adlı sergisi yer aldı. Lili Boros küratörlüğünde düzenlenen sergide sanatçının özellikle son döneme odaklanan altı videosu gösterildi. Bugün Tel-Aviv’de yaşayan 1969 doğumlu sanatçı, videoları kadar heykel ve enstalasyonlarıyla da tanınıyor. Bir dönem New York ve Londra’da da çalışmış olan Landau 2011’de Venedik Bienali’ne de katılmış.

Landau’nun Marjin’deki videoları çağdaş sanat merkezi olarak işlev gören binanın bodrum katına yerleştirilmişler. Kendiliğinden karanlık olan bu mekânda duvar boyutunda projeksiyonlanmış

videolar izleyiciyi hemen hâkimiyeti altına alıyor.

Masik* (2012) serisinden videolarla içeri adınızı atıyorsunuz. İsrail’in güneyindeki Negev bölgesinde zeytin hasadını gösteren videolar bunlar. On bir bin kilometre kareye yayılmış ve 1943’te bölgeye kurulmuş bir kooperatif tarafından genellikle tuzlu suyla sulaması yapılan bu zeytin tarlalarında üç video çekmiş sanatçı. Genellikle Filistinli mevsimlik işçilerin çalıştığı hasat sırasında ağaçlar makinelere bağlanıp sallanıyor ve yere gerilen bir ağ sayesinde zeytin taneleri fazla hasar görmeksizin toplanabiliyorlar. Ağır çekimle ilerleyen videolarda yerden kalkan toz bulutunun arasında yüzlerini poşularla, türlü

bezlerle sarmalayan gençler sopalarla d rtterek zeytinlerin d  şmesine yardımcı oluyor. Bu bölgede tek başına bu görüntünün bile böylesin sarsıcı olmasının yanında Landau bir de ses eklemiş videolara; makineli tüfek atışını andıran kendi kalp atışının sesi...

Çağdaş sanatta politikayı tartıştığımız bugünlerde bunca olgun politik işlerle karşılaşmak çok etkiliyor beni. T m yle politik bir tartışmayı reel politikanın dayatmacı sözlüğünün terimcesine hiç yanışmayarak sadece gözün (sanatçı gözünün) perspektifinden anlatabiliyor Landau. Bir sanatçı olarak içinde var olduğu coğrafyanın problemlerini topografyaya bakarak yorumlayabiliyor. Ezbere kaçmadan görünürün dokusunu parmaklarıyla yokluyor; o görüntüyü bizim gözümüze açıyor. Videolarının gücü de buradan geliyor.

Bu videoların hemen ardına yerleştirilmiş Window (Pencere, 2012) adlı videoda da yine Filistinli işçilere ait giysileri yıkayan bir çamaşır makinesinin yakın plan çekimine tanık oluyoruz. Kapağının contası gevşemiş eski bir makinede ter, toz ve kir suda dönüp duruyor. Arada bir parça kirli su taşıyor kapaktan dışarı.

Serginin en eski tarihli videosu olan Three Man Hula (    Adamlı Hulahop, 1999) ikinci tema olarak belirleyebileceğimiz *“toplumsal cinsiyet”* sorununa anlamlı bir giriş yapıyor. Videoda birbirini çocukluktan beri tanıyan    genç erkek bir hulahopu çevirmeye çalışıyorlar. Bir uyum ve denge çabası olarak görülebilecek bu uğraşı sanki sallanan bir ağaç gövdesi gibi hareket ederek Masık’ın zeytin ağaçlarıyla muazzam bir görsel bağ kuruyor. Buradan bir diptik video çalışması olan ve yine hasat zamanı tarlada sıra olmuş karpuz toplayan adamları gösteren Working Title WM’e (İş İsmi WM, 2010) geçiş yapıyoruz. Nazareth yakınındaki bir Arap-İsrail kasabası olan Manda’dan gelen bu adamlar on yıllardır bu işi sürdürüyorlar.

Kendiliğinden ve doğal olarak gelişen organizasyonu görmemenin bir *“manzaraya politik körlük ya da sınırlılıklar dışında bakamamanın getirdiği s ğlık”* olduğunu söylüyor sanatçı. Sanırım bu noktada küratörün video seçiminden ve yerleştirmesinden övgüyle de söz etmek gerekiyor. İşler hem görsel hem zihinsel anlamda devamlılık ve çağrışımlarla birbirine bağlanacak

şekilde bir akış yaratıyor sergi mekânında; hem İsrail - Filistin sorununu aşağıdan bakarak anlamaya çalışıyor hem de arkasında yatan eril dille bir imtihan tasarlıyor izleyiciye.

Working Title WM'in W'su karpuzdan (Watermelon) geliyor ve aynı zamanda kadını (Woman) simgeliyor; M'si ise erkek (Men) dünyasını işaret ediyor. Su ve karpuz imgelerinin arasından ise dişil bir imge olarak Dead Sea (Ölü Deniz, 2005) videosu uzanıyor. Spiral biçiminde denize yerleştirilmiş yeşil karpuzlar bir uçtan yavaş yavaş açılıyor; karpuzların arasına uzanmış ve bir taraflarından yarılmış -içinin kırmızısı görünen, yaralı- karpuzlara tutunmuş çıplak bir kadınla birlikte spiral çözülüyor. Serginin en politik işinin en şiirsel ve estetik video olan Dead Sea (Dead Sea aynı zamanda İsrail'in Ürdün sınırındaki iç gölün de ismi) olduğunu düşünüyorum. Videoda bir yandan hasatla belleğimize kazınan çalışmanın / hayatta kalmanın gerektirdiği güç ve mücadele yavaş yavaş çözülen bir spiralde kendini gösterirken, bir yandan da eril bir politik konjüktüre oturmuş kadın bedeninin (sanatçının kendisi) bu spiralin içinde aldığı yaralara ustaca işaret ediyor sanatçı.

Bilmiyorum, videoya hakim olan kırmızı - yeşil - siyah renklerinin Filistin bayrağının renkleri olduğunu ve bir dönem yasaklı olduğu için karpuz çizilerek temsil edildiğini anımsatmama gerek var mı?

Kuşkusuz Sigalit Landau'nun videoları bütün bu tarihsel geçmişten, bölgesel bağlantılardan da bağımsız olarak okunabilir.

Ancak böylesi bir okumanın bile onun politik dilinde bir eksiltme meydana getireceğini sanmam. Keza görünürün ürettiği algı sadece politik referansların değil, sembolik eşleşmelerin de ötesine geçiyor.

Neden orada olduğunu hemen çözebileceğiniz bir ikonanın yalın varoluşuyla Landau'nun videoları kendi politik gerçekliklerinin içinden bize bakıyor; ürettiği anlama dışarıdan değil içeriden önce kendisi sahip çıkıyor.

** İbrani'de zeytin hasadı.*

(Lebriz Sanat Dergi, Mayıs 2013)



Helmut Newton, Blumarine 2, 1998.

Helmut Newton

Pazar Olarak Erotika

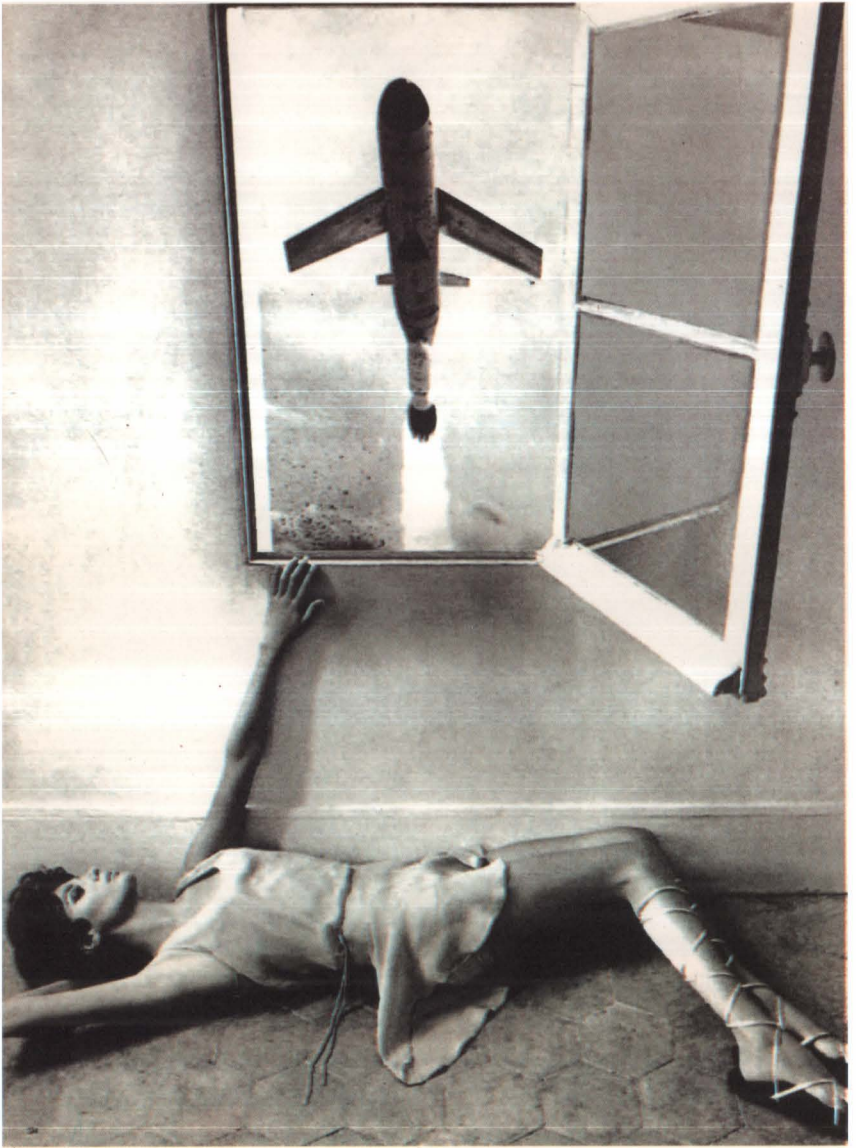
Bir kişinin sanatçı olması süreci, piyasa adına onu çekip çevirmeye başlayan sanat tarihinin nazik müdahaleleri sayesinde, onun kendini yok etme sürecidir de.

Sanatçı zihinsel yeteneklerini bir yapıt üzerinde somutlaştırmaya başladığı anda sanat tarihçisi bu somutlaşmayı soyut düzeyde yeniden kurgulamakla görevlendirilmiştir. Keza sanatçının özgünlük ve anındalık aracılığıyla meydana getirdiği üretim ancak belirli bir bağlamsal çerçeve içinde sanat yapıtı olarak kabul edilebilir, ki bu bağlam onu üreten tarihsel/ ekonomik koşulların determine edici etkisi altındadır. Bu yüzden sanat tarihçisinin dili iktidar kuran bir dildir ve zorunlu olarak piyasa üretir. Zaman zaman sanat tarihsel

geleneklerden sapmalar görülebilse bile bir süre içinde bu sapmalar ana akım tarafından kapılmaya yazgılıdır.

4 Nisan - 14 Haziran 2013 tarihleri arasında Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi'nde (Szépművészeti Múzeum) sergilenen Helmut Newton'ın fotoğrafları söz konusu kapılma üzerine konuşmak için güzel bir olanak sağlıyor. Keza Newton'ın fotoğrafları hem sanatsal olgunluğu hem piyasaya dönük ticari girişimi aynı anda başarabiliyorlar.

1920 doğumlu Alman - Avustralya kökenli sanatçı moda fotoğrafı konusundaki ikonlardan biri olarak kabul ediliyor. Savaş sonrası yıllarda Avusturalya'da kurduğu stüdyosunda



Helmut Newton, Kraliçe, 1968.

moda ve tiyatro fotoğrafçılığı üzerinde çalışmaya başlayan Newton, ilk sergilerinden itibaren Yeni-Dışavurumculuk akımıyla ilişkilendirilmiş. Ömrü boyunca fotoğraflarına sinmiş olan ironi buradan miras alınmış olmalı. Ancak asıl ününe 1956 yılında çıktığı Avrupa gezisi sırasında Vogue için çalışmaya başlamasıyla ulaşmış. Moda fotoğrafçılığı Newton'ın bir yandan fotoğraf konusundaki bakışını göstermesine olanak verecek bir yandan da onu reklam piyasasının belirleyici olduğu bir alana sınırlandıracaktır. Serginin retrospektif yapısı içinde ilerledikçe, siyah-beyaz fotoğrafların olgunluğundan uzaklaşarak ucuz teknik başarıları ünlü yüzlerle ambalajlayıp pazarlama tutumu bunun bağlantılı.

1961 yılından itibaren Paris'e yerleşen Newton, sado-mazoşizm ve fetişizmle ilişkilenen fotoğraflarıyla Vogue, Elle, Harper's Bazaar gibi dergilerin yanı sıra Playboy için de çekimler yapmıştır. Kadın bedenini kentli gündelik yaşamın içinde bir fetiş nesnesi olarak açık sunmasıdır Newton'daki çekici yan. Erken resimlerinin hemen hepsinde bir mekân kadın ilişkisi (gökdeneler,

köprüler, caddeler...) mevcuttur. Kadın -bir açıdan- modern yaşantılarımızın çimento ve zift kokusu içinde doğanın temsili gibidir. Organik bir uyuşturucu, kışkırtıcı bir arzu nesnedir sıkıcı yaşantıların arasına serpiştirilmiş. Tümüyle eril dili kuşanmış bu fotoğraflarda kadınlar, ilginç bir biçimde, sanatçının dilini böylesine sakınmasız ve herhangi bir ikiyüzlülüğe izin vermeden kullandığından olacak yapmacık değildir. Bildirge olarak kendisiyle bir ortaklık kuramasanız bile bildirinin sunulmuş biçiminin yalınlığında bir empati imkânı sağlamıştır sanatçı. Newton'ın emsalleri arasından sıyrılarak öne çıkmasının sebebinin erotizm konusunda geliştirdiği bu özgün bakış olduğunu söylemek mümkün.

Serginin Özel Mülk (Private Property) başlığını taşıyan ilk bölümü sanatçının 1972-1983 yılları arasında ürettiği siyah - beyaz çalışmalara odaklanıyor. Elsa Peretti'nin Tavşan Kız (1975) kostümüyle verdiği ünlü poz, Yves Saint Laurent için çektiği sokak fotoğrafları (1975) ve Uzanmış Mankenler (Mannequins Reclining, 1977) bu döneme damgasını vuran çalışmalardan. Keskin siyah - beyaz karşıtlıklarla ve sert

çizgilerle oluşturulmuş kompozisyon birer teknik yeterlilik göstergesi gibi. Ancak bunun ötesinde bütün bu dönem fotoğrafların ruhunda bir bohem havası, kentli yaşantının sıkıntısı içinde bunalarak içine kapanmış bir ruh durumunun yansıması gizli. Newton'ı erotika'ya (bedensel arzuya) bağlayan kilit nokta da burası kanımca. Betonun ve çeliğin soğukluğunca poz vermiş bu kadınlarla binaları birbirine bağlayan arzu mekanizmasının ortaklığına karşın kadınlar çok güçlüler. Bu gücü kuşkusuz yaşamsallıklarından alıyorlar. Aynı zamanda her şeye karşı dirençli ve aldırışsızlar.

Geliyorlar'ın (Here They Come, 1981) kadınları bu yüzden fazlasıyla Manet'nin Olympia'sından fırlamış gibi görünüyorlar. Eril bir dünyanın dışıl göstergeleri olmakla ilgili bir dertleri yok. Bedenlerini bulmuş olmanın rahatlığı içinde o dünyanın çok ötesine geçmişler ve sanki uzaktan bir yerden alay ediyorlar. Pina Bausch'un Keushleitslegende Balesi için çektiği Balerini Yiyen Timsah (1983) bunun için çarpıcı bir örnek. Timsahın kalın, ürkütücü derisi ve kaba görünümüne karşın kadının timsahın ağzından dışarı uzanan çıplak teni

bembeyaz, pürüzsüz ve sakın. Sanki yenilmeye karşı bile bir direnci var. Bunu kabul etmeyen, bu varoluş kipiyle uzaktan yakından alakası olmayan bir güzelliğin parçası olarak var.

Ataerkil bakış açısıyla ilgisini hemen ele veren, ancak buna karşın şaşılması bir içerinden direnç gösteren fotoğraflar olarak görebiliriz bu dönem çalışmalarını Newton'ın. Necati Tosuner'in aynı adlı muhteşem öyküsünde söylediği gibi: *"Bir tutkunun dile getirilme biçimi"*.

Serginin 1987-1995 yılları arasını kapsayan Helmut Newton Illüstrasyonları bir geçiş dönemine işaret ediyorlar. Bir yanda, röntgen fotoğraflarında olduğu gibi (1994), sosyal mesajları çok doğrudan vermeye yeltenen işler, bir yanda ise Ca'del Bosco Mahzenlerinde Çalışan Kadınlar (1989) gibi izleyiciyi röntgenci olarak konumlandıran işler yer alıyor.

Kiralık Tabanca (A Gun For Hire) serginin renkli fotoğraflardan oluşan Newton'ın son dönem işlerini gösteren son bölümü. *"Mükemmel bir moda fotoğrafı bir filminden alınmış bir kare gibi görünmelidir,"* diyor Newton.



Helmut Newton, Geliyorlar, 1981.

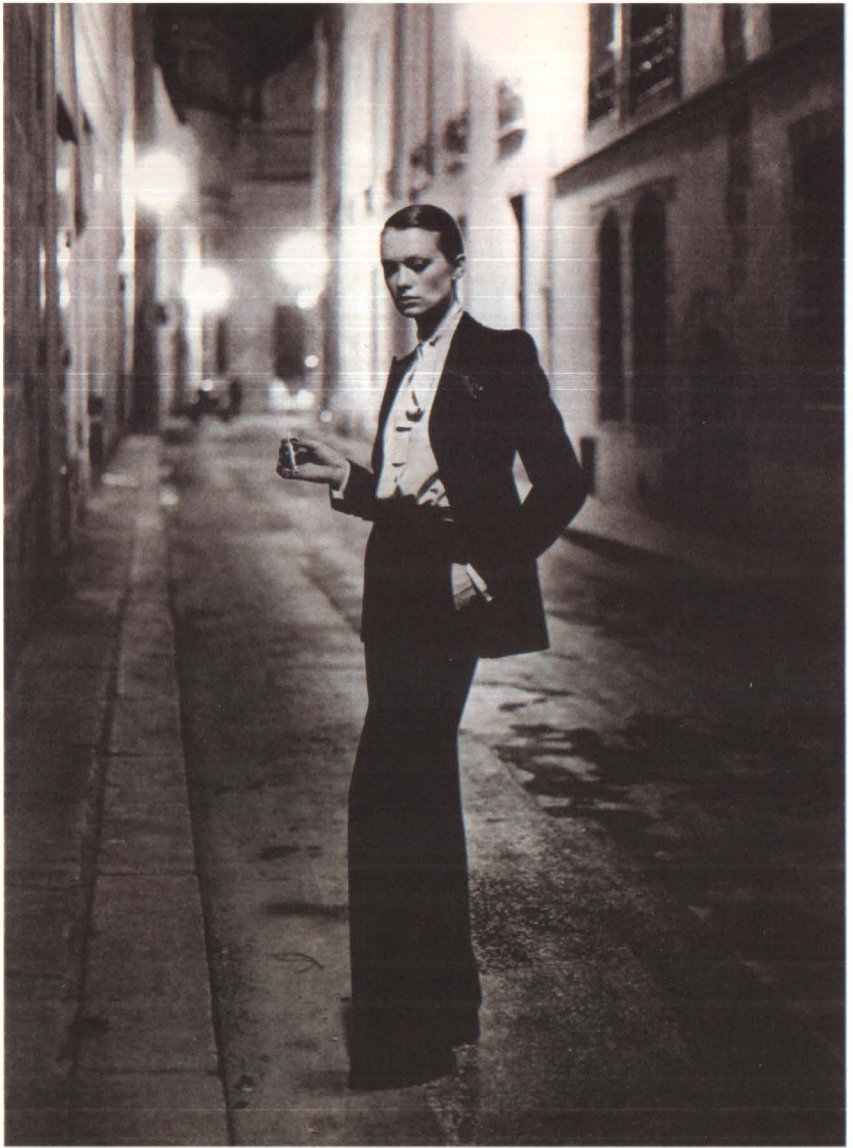
Erken dönem işleriyle bu bölümdeki fotoğrafları ayırmak için, önceleri sanatçının Alain Resnais filmlerinden sahneler seçiyor olmasına karşın, son dönemlerinde ucuz romanlara yöneldiğini söyleyebiliriz.

Blumarineserisinden Monica Bellucci’li fotoğrafları da barındıran bu bölümde kuşkusuz günümüz reklamcılık anlayışını işaret eden pek çok başarılı örnek var. Ancak bunların Newton bir zamanlar peşinde olduğu tutkuyla aynı çizgide bir arayışın ürünü olduğunu öne sürmek zor. İkonların değişen karakteri kadar alımlayıcının hiper-gerçekçilik tarafından tarumar edilmiş estetik beğenisi tarafından da domine edilmiş bu dönem işlerde erotika neredeyse tümüyle terk edilerek basit pornografik oyunlar ve renk cümbüşü içinde rokoko bir süslemecilikle yetinilmiş. Bir dönemin sert işleri olarak anılan ve eril dilin içine girerek yapışöküme yeltenen sado-mazoşist sorgulayıcı imge kullanımı, bu dönemle birlikte çocuk pornografisine uzaktan göz kırpan günümüz televizyon reklamcılığının kıyı sularında gezinmeye başlamış. Tutku, pazarın içinde erimiş ve ürünün acımasız ayartıcılığına yenik düşmüş. Sanatçı modanın içinde

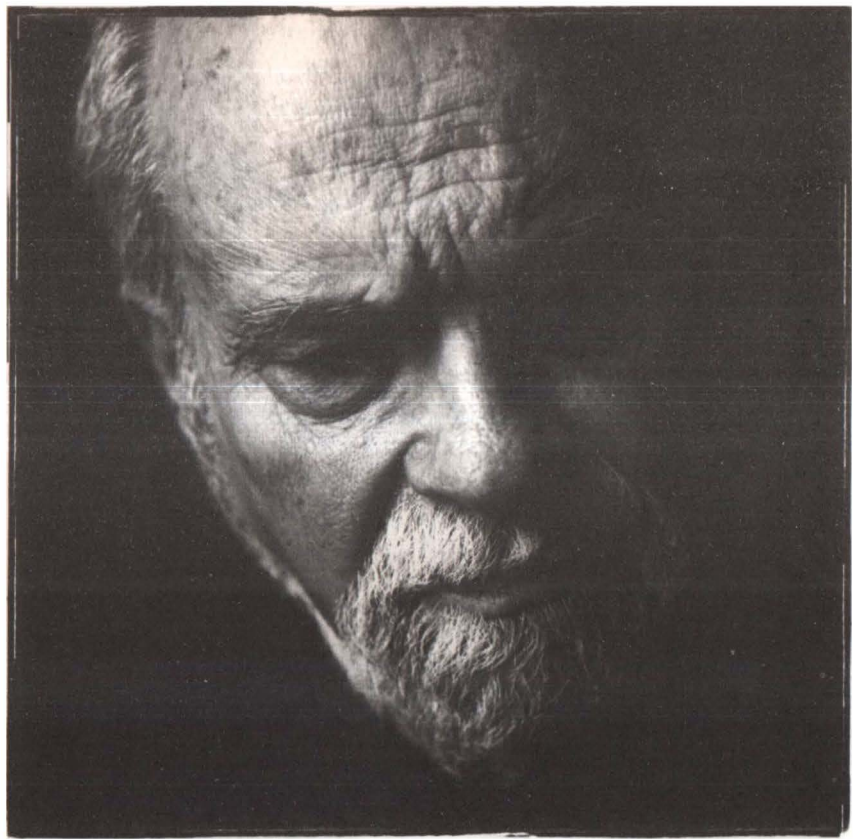
başladığı yolculuğuna modanın içinde bir son vermiş. Sanatsal olanı modanın ellerine teslim ederek geri çekilmiş.

Başa dönerek söyleyecek olursak; Newton’ın bir sanatçı olarak modanın içinde gördüğü ve nesneleştirmeye çalıştığı tutku bir dönem için görünür olsa da, kendisini kuşatan dil (modanın tarihinin dili) tarafından ele geçirilmiş; kavramları ve kullanımları çalınmış, dönüştürülmüş ve tekrar -sanki halen sanatçıya ait olabilirmiş gibi- Newton’a teslim edilmiştir. Sanat tarihinin iktidar kurucu dili her sergide bu yeniden ele geçirmeyi tekrar ederek, daha çok sayıda piyasa işini sanat yapıtı haline getirecektir. Newton’ın bir zamanlar bulduğunu düşündüğü erken dönem işlerine gizlenmiş sanatsal öz ise potansiyel olarak bir başka sanatçı tarafından keşfedilmeyi bekleyecektir.

(Artunlimited, Ekim 2013)



Helmut Newton, Le Smoking, 1975.



Arthur Danto

Sanat Tarihinden Sonra Sanat

Bir süredir *Sıradan Olanın Başkalaşımı* çantamda benimle dolaşıyor. Aramızda bir kırgınlık, hafif bir çekemezlik var. Ben onu bıraktım, o benden ayrı düştü diye.

Oysa 2010'da, yine Ayrıntı

Yayınları'ndan, *Sanatın Sonundan*

Sonra'yı yayına hazırlarken böyle değildi. Kitabın özenli çevirmeni Zeynep Demirsü'nün kıvrak dilsel çözümleri sayesinde bu zorlu kitap sırlarını etrafa saçıyordu.

Sonrasında memleketten ayrı düşünce kitabın etkisini ölçme şansım olmadı.

Uzaktan yankıları geldi zaman zaman dostlardan, öğrencilerden.

Yine de akıbetini bilemedim tam tamına. Danto'nun sanatla olan sıkı mücadelesinin Türkiye ayağında neler

oldu, merakta kaldım.

Danto'nun Türkiye okuru için en büyük zorluğu, malzemesini sadece görsel sanatlarla sınırlı tutmamasında, edebiyattaki bir örneği ustaca plastik sanatlara taşıyabilmesinde, ikisi arasındaki boşlukta yeni bir felsefi duruşu geliştirebiliyor olmasında yatıyordu. Oysa bizde bu alanlar keskin bıçaklarla on yıllar önce birbirinde koparılmıştır ve nedense bir araya gelmeleri istenmiyor gibidir: Resim bilen, video bilmez.

Şiir seven, sinema sevmez.

Dansı gören müziği tınmaz.

Alanlar arası bu körlük genel bir estetik teorisinin tartışılmasını da olanaksız kılar haliyle.

Öte yandan, çevirilerin, Hegel'in "dibe vurduğu" yıllarda başlaması en büyük olumsuzluktu Danto'nun sürdürdüğü tartışmanın genişlemesi için. Deleuze'e referans vermeyen işten hayır mı gelirdi hiç?

Oysa Danto okuyanlar bilir, araştırmacının yapıta nasıl sıkı sıkıya bağlı olduğunu. Yapıt üzerine söyleme değil, doğrudan yapıta bakmasını bilen bir estetikçiydi Danto. Bu anlamda Greenbergcü keskin bir gözü olduğunu söylemek de hemen mümkündü. Ancak analitik felsefeyi iyi okumuş biri olarak olguyla dil arasındaki eşikte durup kazı yapması onun ayırt edici yönüydü. Muğlaklığa yer vermeyen, kesin tanımlarla hareket etmesini sağlayan da buydu kanımca. Alın size Türkiye sanat dünyasında kendisine yer bulamaması için bir neden daha.

Sanatın Sonundan Sonra, Hegelci sanatın sonu söylemiyle uğraşıyordu uğraşmasına ama alıntılarcıların dillerine doladıklarının aksine sanatın sonundan sonra ne olup bittiğiyle ilgiliydi aslında. Yoksa, ne sanatı bitirmeye hevesli buldumculuk ne sanatın nasıl olup da

bu sona sürüklendiğine dair aktievvellik ne de mevzubahis sonun gelişine yakılan bir ağıttı bu kitap. Danto'nun dilinde sanatın sonu, sanat tarihinin ve onun taşıyıcısı haline gelmiş estetiğin çözümlüydü. Bir paradigma değişimini imliyor ve yeni bir paradigma yaratmanın zorluklarına işaret ediyordu. Eleştirisi "sanat"a, sanatın taşıyıcısı olan estetiğe değil, bu sanat ve estetiğin beceriksiz ellerde aldığı şekillereydi daha çok. Üsluplar tarihi olarak yazılmış bir sanat tarihinden Brillo Kutuları'nın nasıl çıkamayacağını anlatıyordu. Mevcut kavramsal alet çantasını sıkarak yeni bir söylem üretilemeyeceğini söylüyordu. Üslupsal ayrımların olmadığı, daha doğrusu bütün üslupların aynı anda geçerli olabildiği bir dönemde kavramların orta yerinde açılmış uçurumları işaret ediyordu. Paradigmal sıçramadan sonra sanat hakkında konuşmanın nasıl da konuşmamaya benzediğini gösteriyordu en çok.

Alelade ve onun dönüşümüyle bu yüzden bu kadar ilgiliydi. Gündelik yaşamdaki bir nesnenin sanat olabileceğinin hakkını veriyordu, ancak galeri galeri dolanıp o nesnenin bu statüye kendiliğinden ulaştığını ya da her

şeyin sanatçının sihirli parmağı sayesinde olduğunu haykıran safdil yaklaşıma karşı dönüşenin aslında paradigmanın kendisi olduğunu öne sürüyor ve zor yola giriyordu; bu dönüşümün olanaklılığını araştırarak.

Elbette Danto'nun zor anlaşılabilirliği tahmin edilemez değildir. Kendisi için bile.

*"Klasik ödipal modaya uygun biçimde kendi çocuğumla savaşmalıyım çünkü sanat felsefesinin kendisini babası olduğum yazıma bırakacağına inanmıyorum."** diyen birinin bunun

fazlasıyla farkında olduğunu sanıyorum.

Sanatın sonundan sonra sanat vardır.

Sanat piyasasından sonra...

Tarihinden...

Yeniden.

Sanat vardır.

Ancak onu bir kez daha bulmak gerekecek. Ezcümle, Danto'nun dediği gibi...

* Danto, A.C. Sıradan Olanın Başkalaşımı, (Çev. Esin Berktaş ve Özge Ejder), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012. s. 16.

(E-Skop, Kasım 2013)



III.

*Vertov'un
Dönüşü*



Marcel Carné'nin Cennetin Çocukları filminden, Maria Casares ve Jean-Louis Barrault, 1945.

Mozart ve Salieri

Salieri Daima Kazanır!

İnsan, karşısına çıkan tesadüfleri sabırla birbirine bağlayarak onlardan kendine bir yazgı dikebilir. Dans ve tiyatroyu muhteşem ilmeklerle birbirine örgülemiş modern dans koreografi Pina Bausch üzerine Wim Wenders'ın yaptığı filmi izlememin üzerinden henüz bir ay bile geçmeden, Josefstadt Tiyatrosu'nun mayısta promiyerini yaptığı *Amadeus* oyununu görme fırsatı buldum. İki yapıtı birbirine bağlayan şey müzik konusundaki tercihleri. Her iki yapıt da ana tema olarak Thom Hanreich kullanıyor. Hanreich'in sıçrayarak ilerleyen piyano ritminin üzerine işlenmiş elektronik kayıtlar iki esere de büyük bir canlılık katıyor; kontrpuanların yer yer birbirinden tamamen kopması, bireysel

izleklerin ötesinde akan yaşantının varlığını hissettiriyor insana.

Oyunu, Marcel Carne'nin 1945 yapımı *Les Enfants du Paradis*'inin (Cennetin Çocukları) ithaf edildiği yerden izledim. Sahnenin tepesinden, halk için ayrılmış ucuz koltuklardan. Oyuncuları tehdit eden, onların açıklarını gören ama aynı zamanda onlar için olası dünyalar ören bir bakış açısından. Görülmediği halde diğer seyircileri apaçık gören o müphem yerden.

Milos Forman'ın, Peter Shaffer'ın oyundan uyarladığı aynı adlı filminde, ihtişamlı dekorların, müziğin coşkusunun ve sinemasal hikâye

anlatımının büyüünün ardına gizlenmiş Salieri - Mozart ilişkisi oyunda tüm çıplaklığıyla yüzüne vuruyor insanın. Sanattan konuştuğu halde ilhamdan nasibini almamış, kuram konuşurken bile kendisinin karikatürü olan, kurumlaşmış sanatsal anlayışı temsil eden bir karakter Salieri. Sarayın baş müzisyeni. Trajedinin güçlü yanı ise hikâyeyi onun bakış açısından, onun ağzından dinlememiz. Kendisinin kim ve ne olduğunu görebilecek kadar zeki olan Salieri, belki de en iyi dostu olabilecekken Mozart'ı -dehayı- adım adım ölüme sürüklüyor. İçinde büyüyen iktidar hırsı / “kurum” kimliği, kendisini olduğu gibi etrafındaki her şeyi de tortulaştırıyor. Mutlak bir durağanlığa, ölüme sürüklüyor.

Janusz Kica'nın yönettiği oyunda, Salieri'nin bir türlü vazgeçemediği, her daim onun yanında yöresinde dolanan, onu itip kakan, aklına sürekli bir şeyler sokan iki dedikodu canavarı var. Her devrin adamı olarak bu karakterler oyunda, dönem kostümleri giymek yerine, siyah gömlek ve takım elbiseleriyle yeni jenerasyon züppeler gibi kullanılmışlar. Salieri'den dünyaya, dünyadan Salieri'ye sirayet eden kötü rüzgârlar onlar.

Oyunda Salieri'yi canlandıran Herbert Föttinger, ağır makyajının altında rolünün ikili yönünü başarıyla sahneliyor. Bir yandan anlatıcı olarak Mozart'ın içinde yaşadığı çağla hesaplaşmasının altını çiziyor. Bir yandan da bir saray görevlisi olarak kurumsallaşmış arzuların temsilciliğini yapıyor. Deli dolu ve çocuksu Mozart'ı anlayıp onun coşkularıyla mest oluyor, ama sahnenin her yanına dağıttığı oyunculuğuyla çırpınırcasına onun yükselişine engel olmaya çalışıyor. Mozart, elinde saflığını ve heyecanını simgeleyen beyaz şalı, onunla kâh kendini gizliyor, kâh aşkının kokusunu taşıyor, kâh saldırıyor. Sonunda ise kendi elleriyle şalını Salieri'nin altına seriyor. Komik olan ise seyirci önüne çıkarken her seferinde Mozart en büyük alkışı alıyor. Kendini parçalarcasına dalavere çeviren Salieri seyircinin gözünde damgalanıyor damgalanmasına ama oyunun onun oyunu olduğu gerçeği hep gözden kaçıyor.

Ön planda Mozart - Salieri ilişkisine odaklanmış görünen oyun, büyük resmin içinde sanatçının çağıyla / kendini kuşatan sıkıcı dünyayla / kurumlaşmayla kavgasını anlatıyor. Bu

yüzden, Mozart'ın bitiremediği son yapıtı Requiem'in sarsıcı melodisi bile bu ilişkinin can acıtıcı yönü karşısında sönük kalıyor.

Sanatçı ve onu kuşatan dünya arasında sıkı sıkıya örgülenmiş dilsel bir kurgu var. Sanatçı her an bu dilsel kurgu tarafından yeniden biçimlendiriliyor. Nietzsche'nin dediği gibi *"dil, zaten iktidarı içeriyor"*. Bu açıdan bakacak olursak, Pina'nın *"... aksi takdirde yitip gideriz"* (Tanzt, tanz... sonst sind wir verloren!) sözleri bu dilsel çerçeveyi kırmanın güçlüğünü de vurguluyor. Sanatçı, Salieri'nin gücüne karşı yapabileceği yegâne şeyi yapıyor. Mozart sağanak gibi beste yağdırıyor dönemi üzerine, Pina dans ediyor, Thom

Hanreich yeni kulaklar için yeni yollar arıyor, Jean-Baptiste sessiz bir aşkın kollarına düşüyor.

Sanat eleştirisi ve Türkiye'de sanat eleştirmeni üzerine yazmayı planladığım bu yazı, Mozart'ın cesedinin -neoliberal züppeler tarafından- sahnenin ortasına açılmış bir kapağa itilip, Salieri'nin -ilmeğine asla yanaşmayacağı bir iple- sahnede yapayalnız kalmasıyla zorunlu olarak başka bir yöne dönüyor ve şu cümlede düğümleniyor: Salieri hep kazanır; ne kadar çürümüş ve bedbaht olsa da!

(Lebriz Sanal Dergi, Haziran 2011)



Amadeus oyunundan bir sahne.

Charlotte Gainsbourg, Anti-Christ'tan, 2009.



Pieter Bruegel, Ölümün Zaferi, panel üzerine yağlıboya, 117 x 162 cm., 1562.

Lars Von Trier

Ölüm ve Mekân *

“Bir zamanlar yakışıklı olanın; ölümden sonra çirkinleşmemiş olanın, ölümün bayrağı altında toplandığını gördüğüm; erkeği kadını, dilenciyi, kral oğullarını; gençliğinin belliği ve tersini; yanlış olanı, doğru olanı; mağrurların maskesini, alçak gönüllülüğün gösterişsizliğini; çiçekle taşlanmış kötülüğü ve ihanete uğramış saflığı.”

(Lautréamont, Maldoror’un Şarkıları’ndan)

“Sinemada ölüm ve mekân” temasıyla ilgili bir çalışmaya Lautréamont (asıl ismiyle Isidore Ducasse) ile başlamak epey ilginç bir seçilmiş gibi görünebilir. Ne var ki, yirminci yüzyılın alamet-i farikası olmuş sinema gibi bir alandan söz edilecekse, ona ruhunu veren yüzyılın halet-i ruhiyesinden de dem vurmak gerekir. Bana göre bu ruh (dilerseniz çağruhu / zeitgeist da diyebiliriz buna), henüz yirminci yüzyıla girilmeden, bir dizi edebiyatçı tarafından layıkıyla saptanmış, hatta daha kapsayıcı bir deyişle, oluşturulmuştur. Baudelaire, Lautréamont ve nihayet Kafka’dır bu yazarlar. Lautréamont ve onun başyapıtı Maldoror’un Şarkıları,

kendisine aktarılan bütün kültürel birikimi, makineleşmiş bir dünyanın getirdiği kaçınılmaz ölümün karanlık sularında birleştiren güçlü bir yapıttır. Lautréamont için modernizm, tümüyle ölümün hükümlanlık alanında vuku bulur. Nietzscheci bir izleği takiben modern dünya, kuramsal aklın getirdiği kaçınılmaz “dekandaz”ın son anıdır. Modernizm tarafından sonuna dek zorlanarak göndere çekilmiş ölümün bayrağı, teist ya da ateist, tüm inanç biçimleri için kutsal bir anlam taşımaktadır. Kavrama yüklenen kutsallık, ölümün, toplumsal bir canlı olan insanın insanlık adını verdiği idealinin nihayet

gerçekleşeceği kaçınılmaz ve acıklı bir anın tezahürü olmasından gelir. Yirminci yüzyıl burada bile bir özgürleşme olanağı göstermediğinden, Lautréamont'un bu yüzyıla ruhunu verdiğini söyleyebiliriz.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar yapıtlarında ölüm konusunu işlemişlerdir. Hatta denilebilir ki, plastik sanatlar tarihi içinde en popüler konudur ölüm. Şaman ayinlerinin vazgeçilmez parçası olarak işlenen simgelerdendir. Totemlerde, masklarda, duvar resimlerinde rastlarız ölümün yüzüne. Antik dünyanın yeraltı diyarında Gece'nin çocukları Hypnos (Uyku) ve Thanatos (Ölüm), ölümler ülkesi Tartaros'un kapısını bekleyen cehennem kayıkçısı Kharos ve cehennemin üç başlı köpeği Kerberos devralırlar ölümle ilgili kurguları. Tüm ortaçağ boyunca kilise vitraylarında, fresklerde, İncil hikâyelerinin en çok tutulanlarının başında işkence gören azizler, cehennem ve kıyamet anlatımları gelir. Ölüm, dinsel ideolojinin en popüler yaygınlaşma nesnesidir.

Hieronymus Bosch'un türlü biçimlere bürünmüş cehennem yaratıkları, izleyen dönemde engizisyonun cadı avcılığını anlatan gravürler ölümün toplumsal bellek üzerindeki temsilleridir. Nitekim

Rönesans'ta Michalangelo'nun en ihtiyaçlı ürünlerinden birisi, Sistine Şapeli'nin apsis duvarını süsleyen Mahşer freskinin şeytanları, derisi yüzülmüş bedenleri ve dirilen ölüleridir. Caravaggio'nun Judith'i, Medusa'nın kesik başı, Aydınlatma devrimlerinin kanlı sahneleri, savaş meydanları, Marat'ın öldürülmesi... liste uzayıp gider. Bununla birlikte yirminci yüzyılın ve modernizmin ölümle mücadelesi kendisinden önceki dönemleri, akımları aratmayacak kadar yoğun ve karmaşıktır. Pek çok sanatçı ölüm konusunu işlemiş, ölümün karşı konulamazlığı, çirkinliği ya da güzelliği, anlaşılmazlığı temalarında yapıtlar vermişlerdir. Edvard Munch'un mavi karanlık içinde oturan ya da sahilde yüzünü ayışığına dönmüş figürleri, Nolde'nin, Kirchner'in karamsar yüz hatlarıyla tarif ettikleri dans eden hüznümlü bedenleri en çok ölümlü olmak yazgısından muzdarip gibidirler. Picasso'nun yaşantısı boyunca sürdürdüğü araştırmacı tutumunu ömrünün son yıllarına kadar takip ettiğinizde görebilirsiniz ölüm karşısında tansık arayan çizgileri. Franz Kline'in sert fırça darbelerinde, Francis Bacon'ın dekonst olmuş yüzlerinde, Joseph Beuys'un enstalasyon ve

performanslarında ölüm izleği kendine bir yer bulmuştur.

İlk bakışta, modern dönemde ölüm, yoğun olarak dinsel ya da siyasal bir manipölasyon aracı olarak işlev taşıyormuş gibi görünmez. Türlü şekillerde bilinçaltımızda, bilinç dışımızda yaşantımıza yön vermeye çalışsa da görünümü doğrudan değildir. Biyo-politik yönetim olarak adlandırılan arzuların yönlendirilmesi sürecinde “modern ölüm”, yaşlanmanın engellenmesi, yaşam kalitesinin yükseltilmesi ifadelerinin, toplumsal bir histeri olarak seratonin bulutunun ardına gizlenir.

“Modernizm ve ölüm” söz konusu edildiğinde yirminci yüzyıla dilini vermiş sinemanın konu bağlamında özgün bir yeri olduğunu söyleyebiliriz sanıyorum. Neolitik dönem yerleşimlerinde izini sürdüğümüz atalar kültürünü işaret eden kille sıvanmış kafataslarından Roma büst geleneğine, Ortaçağ ikonalarından Rönesans portre sanatına kadar ölümden sonra kişinin imgesini yaşatma çabası doruk noktasına sinema sanatında ulaşır. Durağan olanın sonsuza kadar durmuş olmasıyla hareketli olanın

durgunluğa ermesi arasındaki ayrımdır burada sinemayı bir adım öne çıkartan. Resimden heykele, mimariden enstalasyona dek bütün plastik sanatlar tarihi aslında hareket / canlılık metaforu tarafından ortak bir paydaya alınabilir. Hepsinin de ulaşmaya çalıştığı şey bir tür dirimselliktir. Oysa sinema harekete geçmiş görüntü olarak, bu dirimsellik metaforuna kendiliğinden sahiptir ve bundan sonra sorunu artık, dirimselliğin son bulması, yani “ölüm” olur. Onun mücadelesi yaşamla değil, ölümlüdür.

Lumière Kardeşler’in ilk belgesel kayıtlarında, Méliès’in illüzyon gösterilerini temel alan kurgu çalışmalarında, zamanın geçiciliği, dünyanın sonsuzluğu, insan yaşamının sınırlılığı bu yüzden ısrarla karşımıza çıkar. Tarkovski’nin Solaris, Stalker; Bergman’ın *Yaban Çilekleri*, *7. Mühür* gibi çalışmalarında da bu izleğin devam edip geldiğini görürüz. Solaris’te insan başka bir evrenden kendini yeniden tanımaya başlar. Stalker’da aklın egemenliğindeki bir dünyada istekler ölümlerle bir düelloya kalkışır. *Yaban Çilekleri* zamanı merkeze alarak yaşama arzusunu işlerken; *7. Mühür* ölümlerle satranç oynamaya kadar

vardırır mücadelesini. Bir kere yaşama kavuşmuş olan güdüsel olarak ölüme karşı direnmektedir. Bu yüzden ölümün bin türlü biçimi sinema tarafından işlenmiş, işlenmekte ve günümüzde hâlâ sinemaseverleri büyük bir merakla kendisine çekmektedir.

Ancak, burada plastik sanatlar geleneğinin bir uzantısı olarak ele aldığım sinemanın ölüm temasına eklediği yeni bir şeyin altını çizmek gerekir: ölümün mekânsızlaşmasıdır bu. Plastik sanatlar geleneğinde ölüm zorunlu olarak mekânla ilişkilendir. Kahramanlık hikâyelerinden barok atmosferin mistifiye ettiği mekâna dek ölüm, mekânsallığın bir uzantısı olarak vücut bulmuştur. Diyalektiğin meşhur düsturu, “*Var olan her şey yok olmayı hak eder,*”

sözü sanki en çok bu mekânsallaşmayı ele almaktadır. Var olmak ve giderek canlılık kazanmak, antropolojik anlamda, mekânsallaşmaktır ve mekân yaşamı kesin olarak sonlandıracak varoluş kipleriyle donanmıştır.

Sinemada ölüm fikri bunun aksine işler. Sinemada dirimsellik, nasıl ki, bir sorun olmaktan çıktıysa, mekânsallık da aynı oranda sorunsallığını yitirmiştir. Méliès’in illüzyonu (kurgu odası), bu sorunun üstesinden kendiliğinden gelmiştir. Ölüm, çeşitli mekânlarda vuku bulan bir olaylar zinciri olarak değil, salt bir olgu olarak karşımıza çıkar sinemada. Kafka’nın edebiyata getirdiği mekânsızlaşmanın bir adım ötesi olarak da görebiliriz bunu. Ölüm, var olan dünyada (belirli bir mekânda) değil, akışkan mekânların çokluğu içinde



Francis Bacon, *Çarmita Gerille İçin Üç Çalışma*, tual üzerine yağlıboya triptik, her biri 198.1 x 144.8 cm., 1962

gerçekleşmektedir. Wittgenstein'in mottosu hayat kazanmıştır: *“Ölüm yaşam olaylarından biri değildir; insan ölümü yaşayamaz.”* Ölüm, her yerde ve hiçbir yeredir.

Lars Von Trier, modernizmin ürettiği *“sürekli ölüm”*ün sıkı takipçilerinden bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Onun bütün filmlerinin (işin içine ne kadar mizahi tutum karıştırılmaya çalışılsa da) özünde trajik bir yapı taşıdığını görebiliriz. Seçtiği konular (Medea), o konuları işleme biçimi (Suç Unsuru) ve yarattığı karakterler (Dalgaları Aşmak, Karanlıkta Dans, Dogville) ile Trier sineması antik tragedya geleneğinin takipçisidir. En çok dalga geçtiği anda (Idiots) bile *“trajik olan”* bir şekilde (Karen) karşımıza çıkar.

Burada *“trajik olan”*, yüksek iki değer arasında bir seçim yapmayı gerektiren davranışlardır. Antigone örneğinde, toplumsal ahlâkla kişi ahlâkının karşı karşıya konmasında olduğu gibi, trajik kahraman iki yüksek değer arasında bir diğerini yok sayarak tercihlerde bulunur. *“Suçsuz suç”* (hybris)** üretir. Trier'nin kahramanları birer hybris örneğidir. Genellikle kadın olan bu kahramanlar, yaşamlarında bir takım seçimler yapmak zorunda kalmışlar ve bu seçimlerin

sonunda suçsuz suçun yükünü taşımışlardır ya da taşırlar. Yönetmenin hemen hemen bütün filmlerinde kadın temasına *“tanrı”*, *“kader”*, *“toplumsal yasa”* gibi büyük güçler eşlik eder ve bu güçlere karşı savaşıyor, karşı koyan ve genellikle de zafer kazanan *“kadın”* temasını izleriz. Medea'da yasalara, yazgıya ve tanrıya başkaldırı; Dalgaları Aşmak'da boyun eğdirmek isteyen ataerkil tanrıya karşı dişil duruş, Idiots'da tanrısal bir yönü de olan rasyonel akla karşı bilinç dışının savunulması, Dogville'de tanrısal kibre duyulan öfke kadınlar aracılığıyla cisimleşir. Ancak burada zaferin yolu ölümünden geçmektedir. Bu yüzden Trier sinemasında kadın toplumsal cinsiyet içinde bir belirlenim olarak değil bir amaç olarak güçlenir, ölüm dahil bütün güçleri elinde bulunduran bir tanrıya dönüşür. Tam bu noktada, *“Trier sinemasına kadın”* konusunda getirilen eleştirilerden çok farklı bir bakış açısına sahip olduğumu söyleyebilirim. Idiots'un Karen'i ile Dalgaları Aşmak'ın Bess'i bu güçlü kadınlar içinde başı çekiyorlarmış gibi görünürler. Birbiriyle pek çok benzerliği olan karakterlerdir bu ikisi. Yerleşik düzene, genelgeçer ahlâk yasalarına, tanrıya boyun eğmiş görünürler. Bess, Jan'la ilk sevişmelerinde

gözlerini tanrıya çevirip *“Teşekkür ederim.”* der. Tutucu dinsel bir çevre içinde yetişmiş Bess için cinsellik, tanrıya şükretmenin bir aracı olarak görünür başta. Onu izleyen sahnede de kilisede dünya nimetlerinden uzak durma nasihatini dinleriz. Bu yüzden Jan yatağa düştüğünde Bess ona olan sevgisinin tanrı tarafından sınandığını düşünür. Oysa bu sınanma sürecinde aşk Bess için git gide bedenleşecektir. Filmin devamında bu, *“Nasıl olurda bir kelimeyi seversiniz?” “Bir kelimeye aşık olamazsınız”* a kadar uzanır.

Dinsel ideolojilerde kişinin kendini günahkâr hissetmesinin sağlanması tanrıya bağlılığı arttırır. Bu yüzden Bess’in yaşamında umudun yeri yoktur. Sonunda cesedi toprağa gömülmeyp denize atıldığında gökyüzünde çalan çanları görürüz. Bu ilahi değil; aksine dünyevi bir mesajdır. Kadın, ölümüyle galip gelmiştir. Çanlar tanrı için değil, bu kez Bess için çalar; kim bilir belki de Bess’in kendisidir o çanları çalan ya da -daha iyisi- çanın kendisi...

Idiots’da *“trajik”* eskisiyle kıyaslanamayacak kadar güçlü bir şekilde karşımıza çıkar. Filmde akıl dışını oynayan, zekâ geriliği varmış gibi davranarak toplumsal yapıyı eleştirdiğini düşünen bir grup insanı

hedef tahtasına yerleştiren Trier, *“dekadans”*’ı göstermek için *“kadın”*’ı seçmiştir. İlgüdülerinden arındırılmış ve böylece yapmacıklaşmış bu toplumda, akıl dışını da oynasa, akılla akıl tarafından yönetilen oyunun bir parçası olmaktan öteye geçemez geri zekalı taklidi yapan entelektüeller. Oyunu görünür kılan, sıradan yaşantısından ansızın kopan naif Karen, geri dönen *“doğa”*’dır. Diğerlerinin yapmacık öfkesinin aksine Karen’in öfkesi öylesine temelden gelir ki, yavanlığından sıkıldığımız gerçekliği altüst edecek güçtedir.

Trier sinemasında kadının gücü doğaya uygunluğundan gelir. Kendini neredeyse hiç zorlamaz Karen. Olduğu şeyden farklı görünmek için, daha güçlü, daha iyi, daha doğru görünmek için çaba harcamaz. Nietzsche’nin pek çok yanlış anlamaya konu olmuş *“güç”* ya da *“güç istenci”* kavramını burada devreye sokabiliriz. Nietzsche gücü, iktidar olarak tanımlamaz; aksine çoğu yerde Hristiyan ideolojisini ya da bundan esinlendiğini düşündüğü çeşitli iktidar mekanizmalarını *“gücsüzlerin egemenliği”* olarak belirler. *“Gücsüzlerin güçlüyü gücünden ayırması”*’nın egemenliği olarak tanımlanır akıl üzerine kurulmuş modern yaşantı. Böylece Karen’in şahsında karşılaştığımız kadın, doğal bir güç olarak

çkar karşımıza. Ne ki bu gücü ona
çocuğunun ölümü vermiştir.

Trier, *Antichrist*'ın kadını Charlotte
Gainsbourg'u da film boyunca şeytana
(deccal) benzeterek, tanrıya başkaldırdığı
için tanrılaşmış bir figür olarak ele
alır. Trier filmatografisinde kadının
dönüşümü, yalınkat bir değerlendirmeye
söylenđi gibi, güçsüzden güçlüye
doğru bir dönüşüm değıldir, "naif"
güçten "kurgusal" bir güce dönüşümdür.
Ölümün içinden geçerek kendi bilincine
varmış, ölümüyle güçlenen bir kadın söz
konusudur. Tek tek filmlerin içindeki
kadınlar bu dönüşümü geçirirken,
filmleri arasında da kadın ve güç
arasındaki ilişkide bu bireyleşmeyi
bulgulayabiliriz. Karen'in edilgenliği
Dalgaları Aşmak'da etkenliğe doğru ilk
adımını atar; Dogville'de etken olmanın
ne demek olduğunu çözümler ve
Antichrist'ta tümüyle bireyliğe bürünür.
Özne öncesi, bireysellik öncesi kurucu
bir tekillik söz konusudur burada. Bütün
geçici iktidarlar, erkek egemen dünya,
genelgeçer ahlâk yasaları, din, git gide
geri çekilir burada. Ölüm kadının elinde
ve bedeninde bir "özneleşme biçimi"ne
dönüşür.

Antichrist'ın açılış sahnesi vaftizdir.
Bütün atmosferi mistikleştiren siyah -
beyaz ve ağır çekimle oluşturulmuş ilk

sahne, İsa (Scorsese'nin *Günaba Son
Çağrı*'da İsa rolünü oynattığı William
Defoe) duşta vaftiz edilirken kadının
bedhah (kötücül) bakışları altında
buhar / "kutsal ruh" havalandırmadan
dışarı atılır. İzleyen sevişme sahnesinde
kadının orgazma ulaşmasıyla çocuğun
ölümü aynı anda gerçekleşir. Böylece
umut Pandora'nın kutusuna kapatılır:
Daha ilk sahnede çocuk ölmüş,
"sıradan"ın geleceği yok edilmiştir.

Çamaşır makinesi nihayet durur; arınma
(katharsis) tamamlanmıştır. Tanrının
hükümranlığının son bulacağının
ve şeytanın zamanının geldiğinin
habercisidir bu sahne.

Filmde ikincil bir öge olarak duran "cadı"
mitolojisi yalnızca kadınlıkla şeytanın
ilintisini kurmaya yaramaz; aynı zamanda
Hristiyanlık mitolojisini de doğaya
doğru içinden söker. Kadının yıkıma
yol açması ve tanıklık etmesi doğaya
dönüşle tamamlanır. Psikiyatr olan
kocası onu gerçekliğe geri döndürmek
için ormana getirir. Nietzsche'nin doğası
orman olarak kadının karşısına yeniden
gelir. Bundan sonra ormanla kadının
bütünleşmesi, kadının orman oluşunu
kabullenmesi gerekecektir. Ormanın
ortasında yaşlı bir ağacın altında kadının
kendini tatmin etmesiyle gerçekleşir bu
birleşme.

Film boyunca Trier, psikiyatri ve

anksiyete ikilisine dikkat çekerek neredeyse 20. yüzyılın anatomisini çıkartır bize. Kültür - doğa ikiliği olarak da okuyabileceğimiz bu rol dağılımında egemenliği ve akli simgeleyen erkek, doğayı simgeleyen ise kadındır. Erkek çocuğunun ölümünü rasyonelleştirmeye çalışırken, kadın haykırırlar içinde var olan gerçekliğe karşı kendi gerçeğini dayatır. Güçsüz ve zavallı görünen, kendini “*suçlu*” (Hiristiyani suç kavramını düşünmeli) bulan kadın aslında olayları yönlendiren kişidir. Bunu bilinçli olarak yapıp yapmaması herhangi bir sorun oluşturmaz; kendiliğinden ve kendisi için olan “*doğa*” her şeyi bir şekilde yoluna koymaktadır (içkin bir akıl da kurgu karşısında önemsizleşir). Bu yüzden kadının bütün acısında, kendini kaybedişinde, öfkesinde sahici olduğunu düşünebiliriz. Filmde kadın, erkeğe göre, “*yönlendirici*” olduğu kadar “*gerçekçi*”dir de. Erkeğin acıyı ısrarla kabullenmeyişi onun doğa tarafından iğdiş edilmesini de beraberinde getirecektir. Sonunda kadın anksiyetisini, doğa oluşunu erkeğe aktarmayı başarır. Erkeğin parmakları kadının boğazında çatırtı duyana kadar onu sıkarken görüntü dalgalanmaya başlar. Ölümle beraber güç kadının eline geçmiştir; kadın, ölümüyle -bir zamanlar erkeğe kaptırdığı- gücü sahiplenir. Soru artık şuna dönüşür: Kadın bu güçle

ne yapacaktır?

Trier’in kadın düşmanı ilan edilmesine neden olan filmin yanlış okumaları da Antichrist’in sonuna dair yorumlarda başlar. Çocuğuna işkence edecek kadar acımasız, onu öldürecek kadar saplantılı, kendini korumaya çalışan adamın bedenine demirler saplayacak kadar vahşi bu kadın nereye varmak istemektedir? Kadın “*deccal*” midir?

Filmlerinde müzik kullanmayı sevmeyen Trier, Antichrist’in epilog ve prolog bölümlerinde Handel’in Rinaldo operasına yer verir. Filmle derinden bağlar taşıyan bu operada Haçlı Seferlerinin kumandanı olan Rinaldo Kudüs’ü ele geçirmeye çalışırken, arka planda sevgilisi Almirena ile Şam kraliçesi Armida arasında Rinaldo’yu elde etmek için kıyasıya bir savaş sürer. Zaman zaman cadıların kadınların kılığına girerek sürdürdükleri bu mücadele yüce Hiristiyani duygularla yapılan savaştan çok daha tutku dolu, çok daha yıkıcıdır. Aşk (“*isteme*”) si uğruna dünyayı ve ruhlar alemini birbirine katan kadın figürleri yeri geldiğinde uğursuz güçlerle pazarlığa oturmaktan çekinmezler. Antichrist’ta, filmin sonuna yaklaşırken, ilk sahneden itibaren şeytani bir role bürünmüş kadının aslında mesihin doğumunu sağlayan kişi olduğunu

anlarız. Aşağılanan, dışlanan, çarmıha gerilen, yakılan, şeytan olarak aforoz edilen “*kadın*” doğanın kendisi olarak mesihi doğurandır. Gücü veren ve alan “*kadın*” güçte bulunan asıl gücü, “*isteme*”yi simgeler. Ölüm “*isteme*”nin önünü alamaz. Bundan sonra mesihin sahte ya da gerçek mesih olması onun sorumluluğunda değildir. Gücünü kendi elleriyle inşa ettiği erkeğe teslim ederken, onun tanrı ya da şeytan olması kadını ilgilendirmez. Doğa görevini yerine getirmiş, kendi doğum - ölüm döngüsünü tamamlayarak oyununu oynamıştır. Doğayı (kadın) yok ederek kendini gerçekleştiren akıl (erkek) ise iktidarını pekiştirdiğini sanarak mağrur bir biçimde yürürken, ölü erkek bedenleri etrafını kaplar. Krallığını simgeleyen kuzgun, tilki ve ceylan silik bir varoluşla onu kutsamaya çalışır; oysa yüzü olmayan binlerce yeni kadın, Bakkhalar gibi sakın ama kararlı adımlarla bu cılız, yaralı varlığa yaklaşır.

Trier sineması Nietzsche’nin yüz yıl önce tanımladığı dekadansa batmış “*modern*” dünyaya bakarak anksiyeteye kapılır. Dionysos’un ruhunun geri çağırılması ancak ölüm temasıyla mümkün olabilir. Bu yüzden Nietzsche Zerdüş’tü, Trier ise Dogma’yı yaratır. Biri bildiğimiz dünyayı yok ederken, öbürü sinemanın ölümüne

doğru hızlı adımlarla yol alır. “*İsteme*” olarak “*kadın*”ın gücünde birleşen bu iki karakter için ölüm, “baht dönümü”nün başlangıç anıdır.

Lautréamont’nun kaydını tuttuğu modern yaşantının ürettiği sürekli ölümün üstesinden başka türlü gelinemez.

* “*Ölüm, Sanat ve Mekân Sempozyumu*”nda sunulmuş bildirge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 01-12 Kasım 2010
** Latince furor ve Yunanca hybris. Ezra Erhat’ın *Mitoloji Sözlüğü*’nde hybris, “*insanı suç işlemeye iteleyen ölçsüzlük, hırs ve kendine aşırı güvendir. Birçok tragedya kişilerinin başlarına gelen belalar hep bu Hybris yüzündendir.*” şeklinde tanımlanır. Erhat, Ezra. *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 6. baskı, 1996, s. 147. Zaman zaman “*delilik*” olarak da çevrilen kavram, Ioanna Kuçuradi’nin değer felsefesi yaklaşımında iki yüksek değerlin karşılaşması sonucunda bir tanesinin ortadan kaybolmasına yol açan trajik süreç olarak belli bir anlamda ele alınmıştır. Bkz.: Kuçuradi, Ioanna. “*Sorun Olarak Trajik*”, *Sanata Felsefeyle Bakmak*, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 4. baskı, 2009, s. 37-57. (y.n.)



Alain Robbe-Grillet'in Ölümsüz filminden sahneler.

Alain Robbe-Grillet

İstanbul'da Ölümsüzlük

Alain Robbe-Grillet'yi ve "*Yeni Roman*" akımını, onun önerilerini, romana getirmeye çalıştığı yeni havayı okumuştum; ama nedense öyle güçlü sarsılmaz bir etki bırakmamıştı bende. Asım Bezirci'nin editörlüğünde hazırlanan, ilk baskısı 1981'de Yazko'dan, ikinci baskısıysa 1989'da Ara Yayınları'ndan çıkan *Yeni Roman* kitabı çerçevesinde biçimlenmişti düşüncem. Alain Robbe-Grillet'yi gerçek anlamda sezinlemem, sözünü ettiklerinin izini sürebilmem, ancak onun yaptığı ya da senaryosunu yazdığı filmlerle tanışınca oldu. L'année Dernière à Marienbad'ı (Geçen Yıl Marienbad'da - 1961) ve L'immortelle'i (Ölümsüz - 1963) izler izlemez Bilkent'in meşhur kütüphanesinde, süreli yayınların saklandığı bodrum katında almıştım soluğu.

Filmler birer tokat gibiydi. Bu kadar az hareketle, bu kadar teatral bir anlatımla ve sinema içinde fotografik görüntüyü bu derece acımasızca kullanarak bu oranda güçlü filmler yapmanın simyasını anlayamamıştım.

Türk Dili dergisinin 1962-63 yılı sayılarından birinde *Yeni Roman* üzerine bir dosya yapılmıştı. Suut Kemal Yetkin'in akımın savunucularına hayli mesafeli duruşunu anımsıyorum. Anlatım dilini kuru ve sıkıcı bulduğu *Yeni Romancıları* insanı bir kenara bırakmakla suçluyordu. Nesnelere bu kadar odaklanmalarına, ruhsuz ve detaycı nesne dökümlerine bu kadar yer ayırmalarına, insanı ve onun eylemini bir kenarda bırakmalarına bir anlam veremiyordu. Oysa Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*'ı anlattığı yazılarında sinema üzerinden

örnek vererek ne yapmaya çalıştığını çok açık biçimde özetliyordu:

“İmge bütün gerçekliği bir çırpıda belirtir. Sinema (bilmeden), bu kaba gerçekliğin parçalarıyla bizi çarpar. İşin tuhafı, günlük yaşamımızda karşılaştığımız aynı sahneler bizi körlükten kurtarmaya yetmez, gözümüzü açmaz. Fakat fotoğrafın bağlantıları kendi bağlantılarımızdan sıyrılmamıza yardım eder... Bundan dolayı... daha dolaysız bir dünya kurmaya çalışmalıyız. Öyle bir dünya ki, artık nesneler, hareketler orada bulunuşlarıyla kendilerini kabul ettirsinler... Geleceğin roman yapısında hareketler ve nesneler ‘bir şey’ olmazdan önce ‘var’ olacaklardır.”

Grillet için sinema, görselliğin konuşmaya başladığı yeni bir düşünme biçimidir. Sentaks görünür olanın aracılığı söz konusu olduğunda daha konuşkan olur; böylece dilin çerçeve çizen yapısı bir kenara bırakılarak var olanın kendisi ortaya çıkabilir. Alain Resnais’nin yönetmenliğinde çekilen L’année Dernière à Marienbad (Geçen Yıl Marienbad’da), anımsamanın olanaksız olduğu bir yerde zamanın işlevini sorgular. Böylesi bir durumda zamanın geçiyor olduğunu söylemek

bile boşunadır. Belleğin hiçbir şeyi saklamadığı, yalnızca sürekli yeniden montajlanan imajların egemenliğindeki dünyada gördüklerimiz bize ancak şimdiki anlatırlar. Görüntüler şimdiki zaman içinde sürekli parçalanıp yeniden bir araya gelerek birikmektedir. Bu anlamda etrafımızı saran nesneleri anlamak varoluşumuzu anlamanın tek yoludur. Film, anımsadıklarımızın yalnızca yaşamakta olduğumuz anlar olduğunu söyler. Aksini düşünmeye çalıştığımızda bizi bir çıkmaz sokak karşılar. Anılar geçmişten bugüne doğru sürekli hareket halindedir. Gelecek zaman kipiye olmakta olan üzerinden şimdiki akar. Geçmiş yaşayan bir şey olmadığına göre ondan söz etmek de anlamsızdır. Sürekli bir şimdiki zamanda olduğumuzu kabul etmek zorunda kalırız ve durmaksızın onun üzerine konuştuğumuzu... Marienbad bize ‘montaj odasının gerçek yününü gösterme cesaretine sahip olduğu için önemli bir filmidir. Zamana ve belleğe dair bir başyapıttır. Kadraja sıkışmış donmuş insanlar, dikilitaş gibi adamlar, kadınlar, duvarlar, aynalar... Kahramanların durumlarını simgeleyen iç ve dış mekânlar... Koridorlar boyunca peşinden sürüklendiğimiz kamera, yalnızlığımızı biçimlendirmek için duvarlarda sürüp giden süslemeler, hep aynı oyun için

kâğıtlarını açan kumarbaz...

Bütün bunlar dönüp dönüp karşımıza çıkar. Her köşesi hesap edilmiş olan otel / şato, Kafkaesk bir mekân gibi sonsuza dek bütün yönlere doğru yayılmaktadır. Kubrik'in Shining'inden (*Cinnet* - 1980) beter bir korku filmi olan Marienbad'da mimarinin kuşatıcılığı zaman gibidir; hep oradadır ve varlığını hiç fark ettirmeden içinden geçeni izler. Hiçbir zaman birleşemeyecek olan adam ve kadın heykelleri, birbirlerinin yanı başında, ama sonsuza dek apayrı olmaya mahkûmdur.

Baş karakterle özdeşleşerek aynalardan yansıyan izleyici, bir an, yalnızca bir an için, bütün o şeylerin kendisi olduğunu fark edebilir: bitmeyen bir anın ortasında, yalnızca belleğinin yarattığı imgeler içinde ileri geri hareket edebilen bir zavallı... Ölümlülüğünün elindeki tek olanak olduğunun farkına varmış olan kişi...

L'immortelle (Ölümsüz) böylesi bir ölüm fikrinden yola çıkar. Hiç bitmeyen bir ölümdür bu; ölümsüzlüğe benzetilşi de bu yüzdendir. 1963 yılının İstanbul'unda, bir zamanlar boğazın kenarındaki yalıda yaşamış ve şimdi ölmüş olan yalnızca sevgili değildir. İskemlesinde balık tutan ihtiyar, aralığından ihtiyarı gösteren panjurların ahşabı, surlar, müzik; hepsi de bize

ölümlülüğü yaşatır. David Lynch'in korkutucu hikâyelerinden daha karanlık bir tablo sunar filmin atmosferi. Farkında olmaksızın yalnızca kendi imgesi peşinde dolanan kahraman, İstanbul'u karış karış gezerken, hep aynı kişilerle farklı durumlar içinde karşılaşırken zamanı yitirdiğini bulur sonunda. Geriye yalnızca mekânların var oluşu kalır.

Ne ondan önce ne de sonra hiçbir yönetmenin İstanbul'u bu kadar gerçekçi anlatabileceğini sanıyorum. Ölümün yaşadığı, zamansız bir tarih kentidir İstanbul. Bir vakit buraya yerleşmeyi düşlemiş olan Grillet de bunu görmüş ve olanca şiddetiyle gösterme cesaretini kendinde bulmuştur.

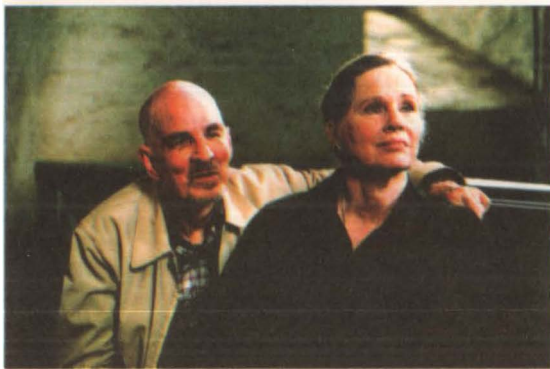
Edebiyata bir sürü soru işareti kattığını biliyorum Alain Robbe-Grillet'nin. Ama sanat tarihine asıl darbesini sinema aracılığıyla vurmuştur. Edebiyatın, sinemanın, fotoğrafın, tiyatronun, müziğin ve felsefenin nasıl iç içe geçtiğini, bunları ayırmaya kalkmanın ne kadar alıkça bir şey olduğunu söylemiş ve mekâna doğru yolculuğuna sessizce devam etmiştir.

(*Altıyazı, Nisan 2008*)

Ingmar Bergman, Persona, 1966.



Ingmar Bergman ve Liv Ullmann, 1968



Ingmar Bergman, Saraband, 2003.

Ingmar Bergman

Bir Kaz ı Alan ı Olarak İnsan

İnsanın varlığı acıda somutlaşır. Acı, varoluşu duyumsama biçimimizdir. Benlik biçimlenirken acı çeker ve aynı zamanda, acıya karşı müthiş bir savaşıma girer. Kazananı baştan belli olan bu mücadelede kişi, acı aracılığıyla adına “kendi” dediği şeyi belirler. Öyle olduğu hissedilmez ya da sık sık öyle değilmiş gibi düşünölmek istenir ama, burada yaratılmış olan “kendi”, bütün dış etmenlerin zorunlu bir sonucudur. Nesnelerle, diğ er canlılarla, kültür örüntüleriyle; bütün ilişkisellikleri içinde insanlık, kişide yeni bir “kendi”yi doğurmuştur sancılar içinde.

Nietzsche, Deccal’de, bu hakikatin farkında olan yegâne pozitivist din olarak Budizmi örnek verirken, insanı acıya

karşı giriştiğı savaşıla tanıyabileceğimizi sezdirir. Modernitenin acımasız yargıcı olarak filozof, acı karşısında gerçeklikle yüzleşmeyi seçenin istemiyle, ondan köşe bucak kaçarak öte dünyalar arayan kimse arasında ayrımlar yapar. Yaşamı evetlemek, kutlu bir varoluş peşinde olan kişi, acımasızlığıyla acıların üstesinden gelendir. Onda ki güç istenci, kaplanın istemesi, bir kuzeyli tinidir. Kuzeyin acımasız soğ uğu ve sertliğiyle biçimlenmiş tanrısı bu yüzden savaşı bir tanrıdır, Odin’dir. Odin, göklerin üzerindeki masasında geçmiş in kahramanlarıyla oturur ve insanın geleceğı üzerine kararlar verir.

Kuzeyin sessiz, ama sessizliği oranında da acımasız çocuklarından biri olan

Bergman'ın filmleri, acının kurucu gücünün, bu keskin hakikatin serimlenmesi gibidir. Acı tarafından biçimlenmiş Bergman karakterleri, bir yandan yaşadıkları acıya direnmeye çalışırken, bir yandan da sürekli yeni acılar üretirler. Ölüm teması ancak acının sonuçlanması olarak devreye girer; kurtarıcı değildir gerçi, daha çok acının son ve kesin olarak tanınmasının ifadesidir. *Yedinci Mühür*'ün vebası, onun yarattığı çaresizlik ve yalnızlık, ölümün yüzünden çok daha soğuktur.

Bergman'ın kişileri sessizdirler. Konuştuklarında bile, bu, bir susma ve dinleme biçimi halini alabilir. Yalnızca Çığlıklar ve Fısıltılar gibi görkemli görseelliğiyle öne çıkan yapıtları üzerine söylemiyorum bunu; Bir Evlilikten Manzaralar gibi konuşkan filmleri için de söylüyorum. Burada biteviye bir konuşma edimi içindeki karakterler, diyalogla monolog arasında salınıp dururken izleyici birbirinin üzerine yığılan sözcükleri takip edemez hale gelir. Jest ve mimiklerden de öyle çok söz edilemez, tonlamalar kalır belki yalnızca geriye. Birinin yüzünden içine girilebileceğini düşünür Bergman. Yakın planda yüz

parçalanır ve renk lekelerine dönüşür. Siyah beyaz etkisiyle bu, Joseph Beuys'un videolarla kaydını tuttuğu sosyal - plastik araştırması gibidir. Bergman sineması için bu tonlamalardan fazlasına ihtiyaç da yoktur zaten. Önemli olan izleyicinin bu karşılaşma sırasında ürettiği kendi benliğiyle çarpışmasıdır. Bu yüzden Bergman sinemasında asıl film, perdeye değil, retinamızla sinir sistemimiz arasına gerili boşluğa yansıtılır.

Bu anlamda Bergman filmleriyle ancak yüz yüze kalınabilir. Teke tek filmlerdir onlar. Koltuğuna mihlanmış bir biçimde Bergman'ın yeniden biçimlediği dünyayla baş başa kalan kimse, perdeden üstüne üstüne yürüyen kendine maruz kalmaktadır. Burada her bir izleyici, sahnede gerçekleşen ne olursa olsun, kendi yaşamıyla yüzleşmek zorundadır.

Liv Ullmann'ın yüzü kaçınılmaz biçimde sevgilinin yüzüdür. Belirli bir cinsiyetin değil, cinselliğin yüzü... Sevginin, ihanetin, korkunun ve cesaretin yüzüdür. Acının görünür hale geldiği bir ekran olur bu yüz. Orada oturup geçen zamanın bıraktığı tortuları izleriz. Ekranı kapladığında herkes kendi yaşantısındaki karşılığını aramaya koyulur o yüzün. Bu

yüzden yan yana oturup aynı perdeye bakan iki kişinin, hatta aynı yaşantıyı paylaşıyorlar bile, aynı filmi izlediğini söylemek zordur Bergman sinemasında. Karabasan gibi bir yalnızlıktır bu, soluksuz bırakır.

Bu yüce, savunmasız, saf kendiliği görünürle kurmuştur Bergman. Bir sanatçının yapıtlarınca yüzü olduğu varsayılabilirse, karmakarışık bir yüzdür Bergman'ın. Buna karşın, yine de, tek bir yüzdür. Görünürlüğün çerçevesi tarafından belirlenmiş, üzerine pek çok yansıma alan, hep daha derine inmeyi vaat eden, donuk bir yüz. Filmlerinde aynı adların farklı yüzlerle, farklı yaşantılarla karşımıza çıkması böyle de yorumlanabilir. Buradan hareketle Bergman'ın yaşantısı boyunca tek bir filmi çektiğini söylemek de olanaklı hale gelir. Johan, Anna, Karin, Henrik, Marianne, Alma... Hep aynı adlar ve yüzlerden kurulu bir cehennem. Kimliklerin birbirinin içine geçtiği, tam birbirini izler gördüğümüz yerde parçalanıp dağıldığı, sonsuzca birbirlerinden ayrıldığı; elle tutulabilir yegâne hakikatin acı olduğu tek bir filmidir Bergman'ın çekmeye çalıştığı.

Bergmanca kendilik, Erland Josephson'la kurumsallaşmış akıldır. Tümöyle önceden belirlenmiş, akılcılaştırılmış, içgüdülerini yitirmiş insan... Salt aklın yıkımı.

Saraband'da, gecenin karanlığında, artık üzerinde durmayan pijamasıyla bir hayalet gibi Marianne'in karşısına dikilen 86 yaşındaki Johan, bunu sergilercesine eski karısının karşısında çıplak soyunur ve aynı şeyi ondan ister. Bir zamanlar kendisinin bir kenara bıraktığı, ama artık onu geri dönülmezcesine terk etmiş olan *"beden"* e geri dönüştür bu. Yaban Çilekleri'nin doğacak olan çocuğunu istemediğini söyleyen Gunnar Björnstrand'ı olduğunu düşünebiliriz bu karakterin. Doğumundan beri bu varoluşa, onda cisimleşen yaşama istemine karşıdır. Oysa, yıllar sonra, büyük bir kibirle her şeyden üstün tuttuğu akli, son düşmanını -oğlunu-da yitirmesiyle tamamen iflas edecektir. Sessizlik'in minik Johan'ı büyümüş, yaşlanmış, ölümün eşiğine gelmiş ve hâlâ kendisine kalıt olan *"yabancı dilde sözcükleri"* sökmemiştir.

Max von Sydow sahne aldığı anda, bu kez, tanrısal boşluğa dönüşür kendilik. Tanrının ölümü, *Kız ıstığı*'nda söylendiği





Ingmar Bergman, Persona, 1966.

gibi, çarmıhtaki İsa'nın en büyük acısı olarak, bir an için tanrının hiç var olmamış olduğunu fark edilmesi olarak karşımıza çıkar. En yüce değerler adına yaşamın iskanmasıdır. *Kurdun Saati*'nin, Ulmann'ın tanıklığında biçimlenen, ortak bir düş görme, şizofrenik takıntılılık halidir. *Bakire Bahar*'ın kurban arayışıdır.

Bergman'ın sineması tek bir insan yaşantısı üzerinde bir arkeolojiye girer. Öngörüsü, insanlığa dair bütün hikâyatın bu tek insandan çıkacak olduğudur. Bergman'ın kişileri kameraya konuşurlar. Diyalogları, mektup okumaları, iç konuşmaları, hepsi kameraya doğrudur. Alımlayıcının tekliline, onun yapayalnız bilincine yöneltilmiş bir konuşmadır bu. Gözlerini üzerinize diker ve çaresizlik içinde anlamanızı beklerler. Sinema perdesiyle izleyicinin karşı karşıya olduğu bu an trajiktir. Karşılıklı iki dünya, anlam arayışı içinde birbirlerinin gözlerinin içine bakmakta, birbirlerinden yardım dilenmektedirler. Bu, tek bir öğeyle sıkışık kadrada başka hiçbir şey yer yoktur. Kentli varoluşun baskıcı karakterinden bilerek uzak durur; tek bir odada ya da doğanın izin verdiği kırsalın tenhasında biçimlenir Bergman'ın

filmleri. Elinize bir fırça tutuşturur ve perde aracılığıyla size sunduğu bu tarihsel varlığın yüzeyindeki kumları temizleye temizleye onu ortaya çıkarmanızı ister. Liv Ulmann'ı yaşantısı boyunca takip eden kamera bize bu basit gerçeği iletir. Tüm dünya bu tek yüzün ardında gizlidir. Onun sırlarını ortaya çıkarttığına artık daha çok film çekmesi gerekmediğini bilir yönetmen. Ne ki, zamana karşı girilen bu cürekâr mücadelenin sonunda Bergman, arkasında nice yeni giz ören Ulmann'ı ve bizi yalnız bırakarak yaşama veda eder. Bu anlamda, diğer bütün filmleri gibi, Saraband da bir veda filmidir. Bergman, her yeni filminde yaptığı gibi, tüm yapıtlarının üzerinden bakmakta ve *"Eski bir filmdeki aptal bir karakter gibi davranırsun."* dedirtmektedir eski kocası için Ulmann'a. Marianne'in eski kocasındaki nefret, baba-oğul ikiliğinden doğan intikam tını, hınç, artık yaşama sığmamaktadır. Bu eksiklik duygusunu kadrasına aldığı karakteri bir yana yaslayarak, sürekli bir boşluk hissini yaratarak güçlendirir Bergman. Marianne'in üstündeki takımın renkleriyle, Johan'ın içine giydiği gömleğin renkleri aynıdır. Birinde dış olan, diğerinde iç olmuştur. Birbirini

tamamlayan, ama asla aynı ritimde olamayacak olan iki dünyadır onlar. Birinin gerçek olduğu yerde diğeri kurgudur. Tüm fotoğraflar masaya saçılmıştır ve işte “*yaşayan tin*” olarak yüzü kamera objektifi olan Ulmann, sinemacının “gözü”, oradadır.

Bu filmdeki boşanma, sadakat ve geçmişin hesabını verme temaları, yine Bergman senaryosuyla, ama bu kez Liv Ulmann’ın yönetmenliğinde çekilen Sadakatsiz filminin temalarıyla da koşutluklar taşır. Sadakatsiz’de Erland Josephson, Bergman’ın kendisini oynamakta ve geçmişinden çıkarıp getirdiği karakterlerle yüzleşerek yeni bir film yazmaktadır. Oyuncuyla yönetmenin kimliklerini değiştirdikleri bu filmde, Bergman’ın senaryoyu yazdığı odada eski bir kamera sessizce tanıklık etmektedir bütün sürece. Kim bilir, belki de bu sahneden yola

çıkarak çözümlememizi daha da ileri götürebiliriz. Bergman’ın perdeye bakan gözü ile kameranın arkasındaki gözünün karşılıklılığıdır bizi tedirgin eden. Kadraja girmedigi halde, kör alanda varlığını sürekli duyumsatan.

Bu anlamda Bergman, yalnızca kendiyle konuşan bir yönetmendir. Kuklaların Yaşamından filminde aynada kendiyle konuşan Walter Schmidinger’in dillendirdiği gibi söylemek gerekir:

“Elimi bisedebiliyor musun?

Onun ben olduğumu bisedebiliyor musun?”

Kişinin kendiyle ilişkisinde bile hep iki kişilik olan hikâyelerdir Bergman’ın çektikleri, dolayısıyla, kaçınılmaz biçimde, üzerine konuşulabilinen yegâne şey “*gerçeğin yalnızca yarısıdır.*”

(Altyazı, Ocak 2008)



Roman Polanski, Kiraci, 1976.

Roman Polanski ve Michael Haneke

Kimlik ve İktidar

“Kolları kesilen birisi kendinden ‘ben ve kollarım’ diye söz eder.

İç organları çıkartıldığında kişi yaşayabilse, ‘ben ve iç organlarım,’ der. Peki ya kafası kesilen biri kendini nasıl tanımlayacaktır?

Ben ve vücudum mu, ben ve kafam mı?”

Trelkovski iyi bir kiracıdır. Kendinden istenilenleri yapmaya çalışır. Kurallara uyar. İyi niyetlidir. Bunun yanında kendi seçimlerini de yaşamak niyetindedir. Özgür bir kişi olarak kimliğini ortaya koymaya çalışır. Sorunlar da tam bu noktada başlar. Dairesinde küçük bir gece eğlencesi büyük bir gürültü makinesine dönüşür. Apartmandan atılmak istenen yaşlı kadına acıması dışlanmasının sebebi olur. Giderek komşuluk içinden çıkılması

güç, karmaşık bir ilişkiler yumağı haline gelir ve komşular birer canavara dönüşürler. Ancak Trelkovski için asıl kabus ne tek tek bu uyuşmazlıklar ne de bir bütün olarak ötekilerdir. Polanski’nin başkişisinin gerçek sorunu kendisidir. Trelkovski’nin uyuşmazlığı toplum tarafından tanımlanmış kimliğinde yatmaktadır: Erkek, Fransız ve uygar. *Tenant* (Kiracı) filminin düğümü buradadır. Fransızlık sık sık Polonya göçmeni oluşunun anımsatılmasıyla dengelenir. Erkeklik Trelkovski’nin kadın kılıfına girmesiyle bir kenara itilir. Egoya karşı alterego ortaya çıkarılır. Uygarlıksa Mısır figürlerinin ve hiyerogliflerinin ilkel, mistik varoluşuyla parça parça edilmeye çalışılır. Kiracı, ben’in egemenliğine başkaldırmak

için kurgulanmıştır. Böylece varoluşun müthiş usamlaması çıkar karşımıza: kafası kesilen biri kendi benini kafası üzerinden mi, yoksa vücudu üzerinden mi tanımlayacaktır?

Trelkovski yerleşik yabancı olarak kafanın beden üzerindeki, uygarlığın kişi üzerindeki egemenliğine kafa tutar. İntiharı bile iki keredir. Biri herkes öyle istediği için. Diğeri sadece kendisi için; kim olduğundan tam olarak emin olmadığı trajik kendi için.

Roma'dan beri uygar dünyanın "uygarlığı" tartışma konusudur. Her şeyden önce nitelemenin kendisi, yani uygar tanımı, bir barbara karşı uygar olarak konumlandığından, ötekileştirme sürecini diyalektik olarak içinde taşır. Ancak bir barbar tanımlayabilirseniz uygar olabilirsiniz.

Levi Strauss'un Yaban Düşünce'sinde, Edward Said'in Şarkiyatçılık'ında anlatmaya çalıştığı batının iktidar üreten bu düşüncesi kimlik kavramıyla birlikte günümüz dünyasının en önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. Geçtiğimiz aylarda Fransa'da doruk noktasına ulaşan ve bir anda isyana dönüşen göçmen ayaklanmalarının

kökeninde de batılı aklın bu ötekileştirme çabası yatmaktadır.

Fransa'nın göçmen sorunları üzerine militanca çalışmalar yürüten felsefecisi olarak anılan ya da kendi deyişiyle anti-felsefeci olmaya çalışan eylem adamı Badiou, 1997 yılında, "*Fransa'da... 'işçi' kategorisi yerine sistematik olarak 'göçmen' kategorisi, onun yerine de 'gizli' yani yasadışı yabancı kategorisi ikame edildi.*"⁸ diyerek bu süreci tanımlıyor.

Badiou bu tanımlamasıyla sistemin dışsallaştırdığı bilinçaltını tek bir sözcükte görünür kılıyor: gizli. Kabul edilmemiş olan olarak var olma. Varlığına yokluğu üzerinden gereksinim duyulan şey. Kimlik ya da konumlanmanın varlığı için zorunlu, olmazsa olmaz olarak var olan, ancak söz konusu varoluşu bir değilleme, kabul etmeme, dışlama olan.⁹ Bu anlamda Badiou işçi kategorisinden dönüştürülen bu adlandırmanın açıkça politik bir yönelim olduğunun, dolayısıyla da sınıfsal belirlenim taşıdığının altını çiziyor.

Caché'nin Michael Haneke'e en iyi yönetmen ödülü kazandırmasının altında da büyük olasılıkla bu büyük tarihsel çakışma yatıyor. Haneke, bir sürü düşünce adamının, politikacının, tarihsel meraklının gözleri önünde gerçekleşen

ve yüzyıllardır kontrolü ele geçirilmeye çalışılmasına karşın bir türlü kimyası çözölemeyen isyan pratiğinin oluşumu konusunda müthiş bir zamanlamayla konuşuyor ve daha konuşmasının ilk sözcüğünde Badiou'yla aynı noktadan yola çıktığını gösteriyor: gizli. Ancak Hollywood sinemasının alışık olduğu biçimde gizli bir şeyi bulup ortaya koyacağını iddia etmiyor yönetmen, yalnızca gizli bir şeyin varlığının farkındalığını belli ediyor.

Aynı sokağı paylaştığı evlerle bitişik olmasına karşın ustaca kendi içine kapanmış, yalıtılmış bir evle başlıyor Caché. Evin sahipleri, Georges Laurent (Daniel Auteuil) ve Anne Laurent (Juliette Binoche) evlerini dışarıdan izliyorlar. Göndereni belirsiz video kaydının bakışı izleyenin bakışıyla örtüşüyor. Dolayısıyla video kaydını da yönetmenin bize gönderdiğini söylemek mümkün. Böyle bakınca filmin Hollywoodvari bütün gizemi çözölüyor. Kitaplarla çevrili olan duvarın karşına yerleştirilmiş ayna Batı'nın iktidar üreten yapısıyla yüzleşmemizi sağlıyor. Varlıkla yokluk gibi birbirinin tümüyle karşısında duran dünyalar adına herhangi bir iletişim çabasını daha başta

reddediyor Haneke. Bu yüzden filmin başından itibaren yalnızca huzursuzluk ve tedirginlik hakim karakterlere: kendi olmanın çaresizliği ve yalnızlığı. Gizli kavramı, Deleuze'ün sözünü ettiği anlamda kendi olmanın olanaksızlığından çok, kendiliğin trajedisini yansıtıyor: köle - efendi diyalektiği... Yaşamlarına sızdığımız karakterlerin hepsinin bir gizlisinin olması bu yüzden. Georges'un geçmişinde, Anne'in aşk hayatında, çocukları Pierrrot'nun kayboluşunda, Georges'un patronunun eline geçen kaseti geri vermemesinde...

Bununla birlikte karşılaştığı denklemi öylesine bir kenara itip tarafsız kalmıyor Haneke. Şiddetin yöneldiği yerden bir cevap yetiştiriyor bize. Ötekileştiren ve ötekileştirilen kimliğin kurulması sürecinde faili olmadığı bir eylemin kefaretinin ödeyen, çocukluğunda Georges'un üvey kardeşi olmaya aday olan Majid'e (Cezayirli bir göçmenin çocuğu) vurgu yapıyor. Majid'in filmin sonunda Georges'a bir hediye olarak sunduğu ölümü, ötekinin var olansız varlığını vurgulamak ister gibi. Ancak, sebebi olmadığı, artık içinde olmak da istemediği kesif varoluştan kaçma çabası da diğer tüm eylemler gibi başarısızlıkla

sonuçlanıyor. Çünkü Majid'in oğlunun yaşantısı aynı varoluşa gelmeyi devam ettiriyor. Kimlikler, değişmeyen sistemin hayaletimsi özneleri olarak iktidar ilişkileri üretmek üzere yeniden sahneye çıkıyorlar.

Edward Said, avcılara karşı aslanların kendi tarihini yazması gerektiğinden söz ediyordu. Bu, kimliğin ötekilikten kurtularak tek başına inşası için zorunluydu. Foucault ise, yirminci yüzyılın ikinci yarısında öznenin ortadan kayboluşundan söz etti. Bu anlamda Trelkovski'nin çifte intiharı kendinin ve ötekinin topluca ortadan kaldırılmasını imliyordu. Caché'nin ölümcül ikizi için hediye olarak boğazını kesen göçmeniyse, söz konusu kayboluşun, gizli kategorisinin, ancak iktidar ilişkilerini daha da güçlendirdiğini anlatıyor.

Kimliklerin ölümünün müjdelenmesi yeni ya da yinelenen ölümlerden başka bir şey sağlamıyor bize.

Buysa ütopyaların ölümünün müjdelenmesiyle derinden bir bağ taşıyor.

Dipnotlar:

* Badiou, Alain. *Etik - Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Tuncay Birkar), İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 102-103.

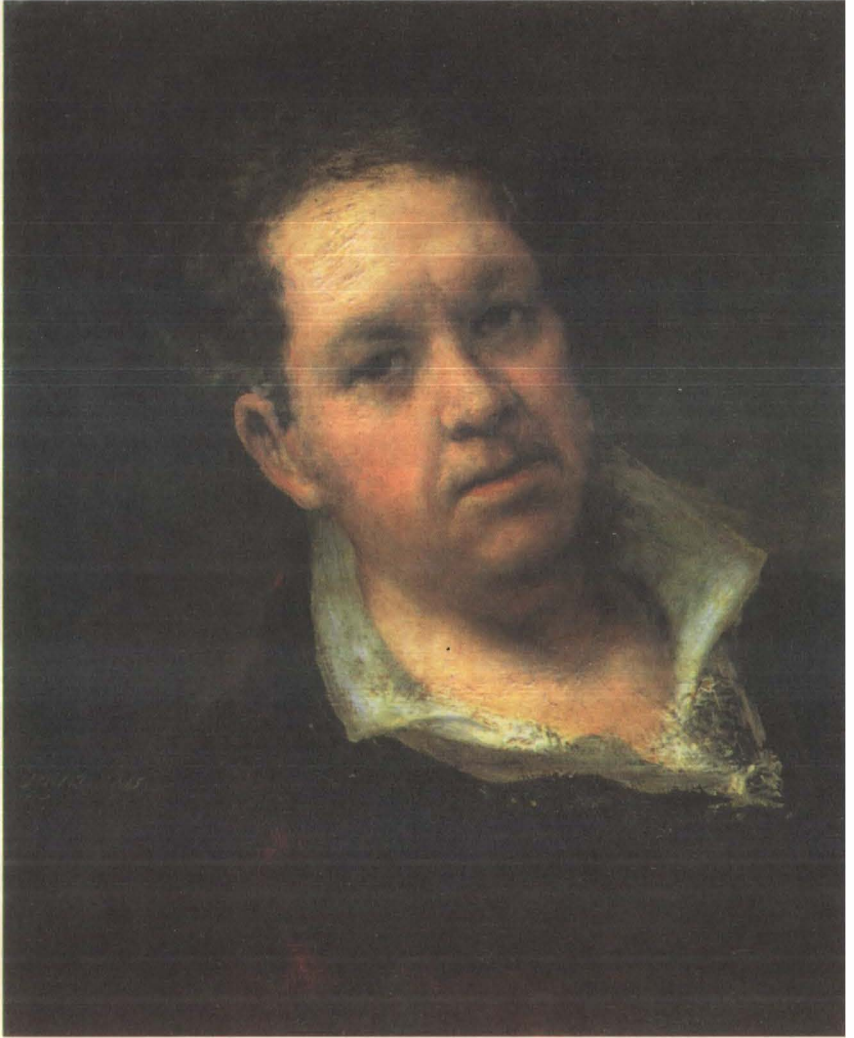
** Bu noktada Levinas'ın Heidegger felsefesi üzerinden önerdiği "varolansız var olma" kavramı ilginç sonuçlara gebe gibi görünüyor. "...kendini varoluşa atılmış olarak bulan var olan asla varoluşun efendisi olamayacaktır... Böylece bizsiz, öznesiz olan bir varoluş fikri, var olansız bir varoluş fikri ortaya çıkıyor." diyor Levinas. Önerilen terimin idealist yapısı bir kenara bırakılarak, Lacancı anlamda, bir doluluğun bir boşlukla ikame edilmesi üzerinde durursak, Badiou'nun anlatmaya çalıştığı gizlilik kavramının kimlik içinde merkezi öneme sahip bir konumda olduğunu görebiliriz. Bkz. Levinas, Emmanuel. *Zaman ve Başka*, (Çev. Özkan Gözel), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 66.

(Altyazı, Haziran 2006)

Michel Haneke, Saklı, 2005.



Roman Polanski, Kiracs, 1976.



Francisco de Goya, Otoportre, tual üzerine yağliboya, 45,8 x 35,6 cm., 1815.

Milos Forman

Tarihi Kavramsallaştırma Peşinde Bir Biyografi

Tür sineması tartışmalarını bir kenara bırakarak “Bir filmin konusu nedir?” sorusuna odaklandığımızda vereceğimiz cevaplar, sinemaya bakışımızı olduğu gibi, sanata bakışımızı ve giderek dünya karşısındaki tutumuzu da belirgin kılar. Bunun yanında kabul etmek gerekir ki, sinema salonlarında böylesi bir soruya cevap verme girişimine değecek yapıt bulmak da çok kolay değil. Yine de sorunun kendisi önemli: Gerçekten, bir film kaç şeyi birden anlatabilir?

Özellikle otobiyografi niteliği taşıyan bir filminden söz ediyorsak bu sorunun cevabı oldukça basit görünecektir. “*Sanatçının, politikacının, yazarın - ya da o dönemde*

ikonlaşma olasılıkları üzerinden hangi tanınmış karakterin yaşamına odaklanılıyorsa işte onun - yaşamını anlatıyor film.” deyip geçebiliriz. Oysa yeni sorularla daha da bunaltmak olanaklı bu cevabı!

Yaşamını mı? Neresini yaşantısının, hangi kısmını? Nasıl bir izlek üzerinden? Aşk, erginleşme, mücadele... Kimin bakış açısıyla? Sevgilisinin, bir arkadaşının, dönemin, yüzyıllar sonrasından bir başkasının... Kime anlatıyor? Anlattığının içinde başka insanlar yok mu: ya onların yaşantısı? Sosyal bir takım gelişmelerden söz edilmiyor mu: çağ ruhu? Farklı insanlık durumları, nesneler, renk, ses?

Sorunun kapsamının çok da dışına çıkmadan daha da çoğaltabiliriz örnekleri. Bu soruların yalnızca izleyicinin sorgulanmasına ait olduğunu düşünmek de safdillik olur. Bunlar sorulduğu anda yönetmenin de sınav sorularıdır.

Bu soruların cevabı olarak *Goya'nın Hayaletleri*, bir biyografi çekmekte olduğunda bile sinemacının duyarlılığından nasıl ödün vermediğini gösteren bir film. Öncelikle Forman, biyografi çekmenin katharsis tuzaklarına düşmüyor ya da seyircisini bu tuzaklardan özenle uzak tutuyor. Biyografinin tek bir kişinin yaşantısı olmadığını, bir yaşantının tek kahraman üzerinden anlatılamayacağını farkında yönetmen. Bir sanatçının yaşantısına odaklandığınızda, sizi ilgilendiren melodram ya da macera olmadığı sürece bunu yapmak zorundasınız. Onun sanatını anlamanın yolu, onu o yapan koşulları anlamaktan geçiyor çünkü. Sanatçıyı etkileyen dış dünya, onun bu dış dünyayı alımlayış biçimi yönetmenin kamerasından kaçarsa yavan bir tarih dökümü kalıyor geriye.

Goya'nın Hayaletleri'nin en önemli

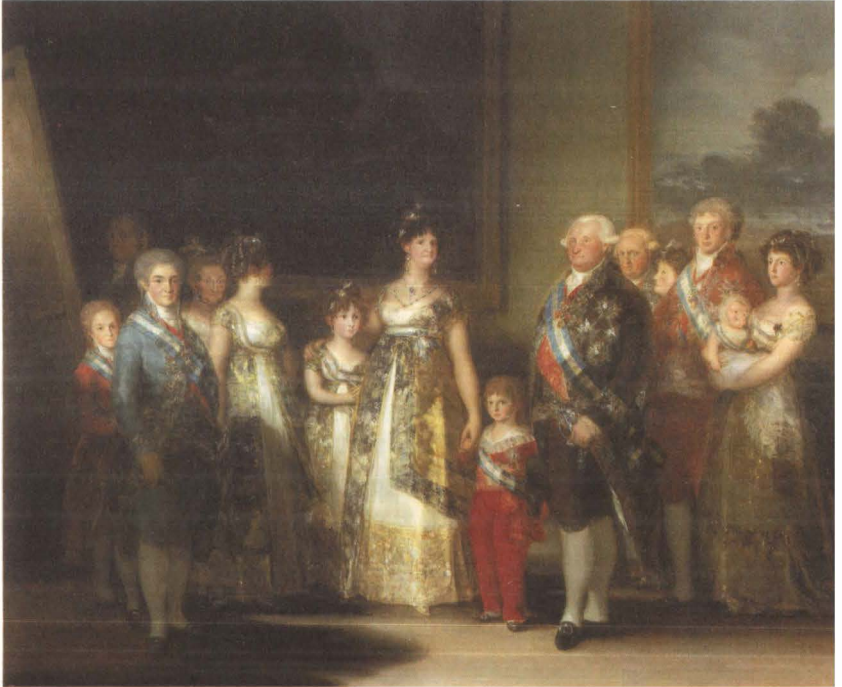
başarılarından biri bu: sanatçının yaşantısını tarihsel arka planın ilerleyişiyle anlatıyor bize. Kamera sanatçının gözü gibi hareket ediyor ve filmin zaman akışını sanatçıyı oluşturan tarihsel olayların akışı olarak ele alınıyor. Bunun içinde bir yöntem olarak sanatçının modelini bir “yok merkez” olarak alıyor kendine film. Natalie Portman'ın canlandığı Ines karakteri öykünün merkezinde gibi görünmesine ve başından sonuna onun yaşantısı filmin izleği olmasına karşın, film Goya'yı anlatabiliyor. Rönesans'ın tam da göbeğinde cadı avcılığını sistematikleştiren İspanyol engizisyonu, 14. Louis ve Fransız aristokrasisinin emrinde olan İspanyol Kraliyet ailesi, Fransız Devrimi ve Napolyon yönetimiyle burjuvazinin özgürlük anlayışının halklar karşısındaki tutumu... Bütün bunlar filmin konusunun içinde. Çünkü gerçekten Goya'nın kraliyet portreleriyle Kapriçyolar oyma baskılarını aynı zamanda kavramanın başka bir yolu yok.

Francisco Goya sadece çağını değil, kendinden çok sonraki dönemleri de çok etkilemiş bir ressam. Onun, izlenimcilerle, dışavurumculara ilham olmasına sebep olan yanı, Velasquez'in izleyicisi olarak dış dünyayı ustalıkla betimlemesine

karşın, portrelerinde bile insanların iç dünyalarını yansıtacak şekilde sürekli sanatçı duyarlılığını ön planda tutması.

4. Carlos'u betimlediği portrede koruyucusu olan kraliyet ailesine karşı takındığı acımasız tutum gözler önündedir. Burada kral boş gururu ve böbürlenmeye varan yüz çizgileriyle, şişman, çirkin ve budala görünmektedir. Forman, bu noktada, saray baş ressamı olan Goya'nın sanatçı kimliğini başarılı bir şekilde karşımıza getiriyor.

Stellan Skarsgard'ın canlandığı Goya, dünyada gördüklerini kaydediyor. Ancak orada gördüğü yalnızca retinanın yüzeyinde oluşan ışık huzmeleri değil. Schopenhauer'in yaratıcı insanın doğası olarak tanımladığı gibi, bir ağaçta ağaçlılığı, bir taşta taşlığı, insanda insanlığı resmediyor Goya. Sanatçının tarih içindeki konumunu da sorguluyor Forman. Sanatçının kendi yapıtına bakışı, bu yapıtın siyasal aristokrasi gözündeki değeri ve dinsel



: Francisco Goya, İspanya'nın 4. Carlos'u ve Ailesi, tual üzerine yağlıboya, 280 cm x 336 cm., 1800-01.

aristokrasi için kullanım olanakları...
Bu sonuncusu önemli, keza, Javier Bardem'in canlandırdığı Peder Lorenzo karakteri, Goya'nın engizisyon tarafından ürkütücü bulunan oyma baskılarını savunuyor. Bu baskılar halk yaşantısının nasıl alçaldığını gösteren belirtkeler gibi alınarak, cadı avcılığının hız kazanmasının aracı olarak kullanılıyor. Böylece Goya, hayranlık duyduğu modeli Ines'in engizisyonun kurbanı olmasına da dolaylı olarak neden olmuş oluyor.

Filmin başarılarından biri de gelişen burjuvazinin çifte konumunu hakkıyla anlatıyor oluşu. Bir yanda, engizisyona kafa tutabilecek kadar kararlı ve onun yöntemlerini ona karşı kullanmada en az hasmı kadar başarılı bir adamın, Ines'in babası tüccar Tomas Bilbatua'nun portresi var. Burada, burjuvaziyi temsil eden Bilbatua'nın aristokrasiyi temsil eden Peder Lorenzo'yla hesaplaşması sahnesi önemli. Engizisyonun işkenceler için yegane savunusu olan *"Eğer doğruyu söylüyorsa tanrı ona güç verecektir"* i altüst eden bu sahnede, Peder Lorenzo'nun işkenceye uğraması ve kendisinin maymundan doğduğunu söyleyen belgeyi imzalaması, kurgu olarak, sinema tarihinin dinsel ideolojiyle hesaplaşan en

başarılı sahnelerinden biri olmaya aday.

Öte yanda da, henüz gelişen bu sınıfın, burjuvazinin sözcüsü olarak Napolyon iktidarının *"insan hakları"* adına halkları köleleştirmesi söz konusu. Goya'nın ünlü *"Savaş'ın Felaketleri"* dizisi, Madrid'deki ayaklanmalar sırasında Fransız askerleri tarafından kurşuna dizilen isyancıları anlatan 3 Mayıs 1808 resmi, yine bir savaş alegorisini olan *Oğullarını Yiyen Venüs*, şehri yıkan Dev tabloları bu durumu çarpıcı şekilde anlatan imgeler. Forman bu imgelerden bazılarını, kör parmağım gözüne yapmadan, filmin arka planında kullanıyor, bazılarını ise sahnede yeniden kurguluyor.

İspanyol engizisyonun en yetkili kişisi olan Father Gregorio'nun kâh ihtişamlı bordo pelerinli kâh zindanda aman dilerken ki görüntülerinin yanında, Ines'in genç kızlığından yaşlılığına değişmeyen dinsel bağlılığı ciddi bir karışıklık yaratıyor. Kendisinin yok olmasına neden olan olaylar zincirini ve onun sorumlularını inançları için kabul edip içselleştiriyor Ines.

Milos Forman, *Goya'nın Hayaletleri'*nde bir kahraman ikonografisine girişiyor



Milos Forman, "Goya'nın Hayaletleri" filminden, 2006.

ya da tarihsel bir film yapmaya niyetlenmiyor. Bir biyografinin tarihi kavramsallaştırmak, tarihsel bir varlık olarak insanı görünür kılmak için nasıl ele alınacağını gösteriyor. Bir filmin konusunun ne olduğunu, sanat yapıtının ne'liğini anımsatıyor bize.

Filmin son sahnesi, bu anlamda, altüst oluşlar içindeki İspanya'nın ve dolayısıyla Goya'nın tarihine aynı anda ve trajik bir bakış geliştiriyor. Katolik inancı içinde de, özgürlük için savaşırken de bedhah, mutsuz bir adam olarak yaşamını idam sehpasında bitiren Peder Lorenzo,

değişiyor görünmesine karşı aynı kalan iktidar sistemini simgeliyor. Sistemin yarattığı yıkımın canlı tanığı olarak aklını kaybeden Ines, kucagında kendine ait olmayan bir çocukla İspanyol halkının kaderini temsil ediyor ve ölü bir adamın elini tutmuş belirsizliğe doğru yol alıyor. Onların hemen ardından yürüyense, bir elinde eskiz defteri, sessiz adımlarıyla, dünyanın gürültüsünden sağır olmuş sanatçı, Goya oluyor.

(Altyazı, Eylül 2007)

James Marsh, "Teldeki Adam" filminden, 2008.



Laurent Cantet, "Sınıf" filminden, 2008.

Lumière Kardeşler ile Méliès

Vertov'un Dönüşü

Sinema tarihi Lumière Kardeşler ile Méliès arasında bir çekişmeye indirgenebilir mi? Hayli spekülatif bu düşünce bana, izi sürülebilecek olan iki ana eğilimin daha doğumunda saptanması anlamında kışkırtıcı geliyor. Lumière Kardeşler'in temsilcisi olduğu ilk eğilim, belgesel sinemanın kayıt altına alıcı, takip edici ve tarihselleştirici yönüyle öne çıkıyor. Bunun günümüze dek uzanan öyküsünün, "*Bu film gerçek bir hikâyeden alınmıştır*"da gizlendiğini söylemek akla fazla uzak değil. İkinci eğilim ise, sanat yapıtının ritüele bağlanan yönü, onun büyüsellğiyle ilgili. Méliès'in temsilcisi olduğu bu eğilim, hikâyenin gerçekliğinden çok onun anlatılmasını önemsiyor. Yüzüklerin Efendisi ya da Matrix benzeri yapımlarda Méliès'in izlerini görmek çok da zor değil.

Görüldüğü gibi, iyi - kötü, güzel - çirkin, doğru - yanlış ikiliklerinin ötesinde bu iki eğilimin de ana akım sineması tarafından rahatça manipüle edilebildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla "*gerçek*" her geçen gün "*egence*"nin daha büyük bir parçası haline dönüştürülüyor. Buna karşı da, çoğunlukla yapıldığı gibi-, eğilimlerden birini yeğleyip diğerine düşmanlaşmak bizi sorunun çözümüne götürmüyor. Olsa olsa, sanat yapıtı ile entertainment (egence) arasındaki gerilime yeni ve gereksiz gerilimler ekliyor.

Montaj odasında biz farkına varmaksızın, gizlice bir araya getirilmiş bu iki eğilim, 21. yüzyılın girizgâhını deneyimlediğimiz şu günlerde yeniden ayrışma belirtileri gösteriyor. Her geçen gün filmlerde belgesel kamera kullanımından daha

fazla söz ediyoruz. Doğal ışık, amatör oyuncular, gerçek mekân... Vertov'un "sine-göz"ü "kurgu"nun içinde kendine yeniden rol çalıyor. Sinema, kuramsal anlamda altın çağını yaşadığı Sovyet dönemi gerçekçiliğine geri dönüyor. Tüm o "yaşamdan" sekanslar teknik anlamda inanılmaz maharetli ellerde yeniden yoğunluyor ve ilginçtir, bu kez öyle kıyıda kenarda kalmayıp, büyük ödüllerde bile yer buluyor kendine.

Aronofsky'nin son filmi (Wrestler / Güreşçi - 2008) üzerine çokça ve nitelikli değerlendirmeler yapıldı. Konusunu bir kenara bırakırsak bu değerlendirmelerin hemen hepsi yönetmenin başarısına odaklanıyordu. Daha şimdiden önümüzdeki on yılların kültlerinden biri olmaya aday filmde, "gerçek" çok doğal bir şekilde sıradanmış gibi gösteriliyor. Evet, izlediğimiz bir belgesel değil; ama, yine de, neredeyse bir belgeselden daha güçlü bir biçimde gündelik yaşam ve belge tadı barındırıyor. Yönetmenin başarısı kuşkusuz burada; oyuncu seçiminden kamera kullanımına, makyajdan dekora kadar her şey öylesine sıradan ki, onun kurgulanmış olduğuna inanmak için güçlük çekiyoruz neredeyse. Bu konuda çok farklı ve uç referanslar

bulabiliriz kendimize: Kubrick'in *Gözü Tamamen Kapalı'da* (Eyes Wide Shut - 1999) Tom Cruise'un omzundan ayrılmayan, Bela Tarr'ın *Karanlık Armoniler'de* (Werckmeister Harmóniák - 2000) müthiş ağır hareketlerle karakterlerle aynı hizada duran kamera, bu kez Aronofsky'nin eline geçmiş sanki. Mickey Rourke'la özdeşleşmemiz, onun ruh haline girmemiz için, öznel kamera kullanmak yerine, çok daha samimi bir tercihte bulunuyor yönetmen. Omzunun hemen üzerinden bakan bir dost gibi onunla yürüyor. Böylece sürekli kendiyile hesaplaşan bu bedenden dünyaya bakarken, bedenin kendisi de kadrajın dışına çıkmamış oluyor.

Oyuncu seçiminde Rourke'un ön plana çıkmasının bir nedeni de bu kuşkusuz. Seyirci Rourke'un bedeninde hem Randy the Ram'in "bayalı" hem de bir zamanların ünlü aktörünün "gerçek" hikâyesini okuyabiliyor. Üstüne üstlük, bu ikisinin birbirine karışması Lumière ile Méliès'in nasıl olup da iç içe geçebildiğinin muhteşem bir örneği olarak da karşımıza çıkıyor. Tarih kurucu yönüyle güç kazanan belgesel, "kurmaca"nın büyüyle birleşiyor ve giderek bu iki farklı eğilimin aslında aynı

anlama geldiği şeklindeki postmodern teze evriliyor iki anlamlı bu görüntü. Laurent Canter'nin *Altın Palmiyeli Sınıf* (Entre les murs - 2008) filmi de Vertov'dan nasibini alan yapımlardan. Fransa'nın banliyö okullarından birinde çok kültürlü, çok kimlikli bir sınıfta, öğretmen ve öğrencilerin birbirlerine rağmen ve birbirleriyle var olma / var kalma mücadelelerine tanık oluyoruz. Güreşçi'de olduğu gibi bu filmde de gerçeklikle örtüşme, başrol oyuncusu olan öğretmenin "gerçekliği" üzerinden. Onun popüler romanından uyarlanan filmde, kendi hayatının başrolüne soyunan bu karakter gerçekten iyi bir performans çıkartıyor. Belgesel, gerçekliğin yeniden üretimi yoluyla kurmaca içinde sonlanıyor. Söz konusu gerçekliğin var olmak için taklit edilmeye ihtiyaç duyması ise işin ironik yönü olsa gerek. Sine-göz burada çalışıyor gibi. Bir kere kurulduktan sonra, artık, kendini kuran mekanizmadan bağımsız olarak görünürlük alanına giren her şeyi kaydeden ve onu yeni bir imaj - anlam alanına taşıyan kamera neredeyse görevini yerine getiriyor. Ancak bütüne baktığımızda farklı noktalar keşfediyoruz. Çünkü burada konuşan imajın kendisi değil, görünür

olanın ardında imajın konuştuğunu iddia eden birinin sesi gizli. Vertov'da olduğu gibi imaj - anlam kendi dilini aramıyor ya da -mecazı sürdürecektir olursak-, kendi ana dilinden konuşmuyor. Kurgu masası imaja ihanet ediyor. Oadaki çeri çöprü temizleyip saf bir dil bulacak yerde, kendi kirini imaja yüklüyor.

Böylece çocukların kurumlarca kuşatılmış dünyası, bir de onların dili olduğu iddia edilen ancak yazar tarafından önceden oraya yerleştirilen bir üst dil tarafından sarılıyor. Buradaki çapraşık durumu, Türkiye'nin de yeni yeni geçmeye başladığı eğitim sistemini, Fransa'daki hali üzerinden değerlendirmek bize ilerisi için çok şey kazandırabilir. Eğitim yöntemi olarak çok önceden kurgulanmış bir "oyun" söz konusu bu sistemde. Dolayısıyla "performans" olarak öne çıkartılmaya çalışılan, aslında bir "taklit". Her seferinden yeniden tekrarlanacak olan bir "oyun"un taklidi. Bu yüzden de gerçek değil ve bu eğitimin nesnesi olan çocuklar bunu çok iyi biliyorlar. İşlerinden biri hocasının yüzüne sakınmadan söylüyor: "Bu soruları gerçekten sormuyorsunuz ki, sadece bizi konuşturmak için sormuyorsunuz!"

Ne yazık ki, finalde, “*kurmaca*”nın doğal olanı yitirdiği gerçeğinin en büyüdüğü anda, “*Hiçbir şey anlamadım*” diyen sınıfın en sakin çocuğunun sesi, diğer sesler arasında bir ses olarak kalıyor sadece. İçinde olunan yapının anlam üretmeye aday bir yapı olmadığı gerçeği, bir sınıf dolusu gürültü içinde yutulup gidiyor.

Gelelim bu halkanın en güçlü örneğine: Bu yılın En İyi Belgesel Oscar’ını da kazanan *Teldeki Adam* (Man on Wire - 2008). Bu kez gerçekten bir belgeselle karşı karşıyayız. Film, ip cambazı Philippe Petit’nin 1974 yılında New York’ta, artık yerinde olmayan İkiz Kuleler üzerinde gerçekleştirdiği performansın anlatımı üzerine kurulu. Daha önce Sydney Liman Köprüsü’nde ve Notre Dame’ın kuleleri arasında da benzer yürüyüşler gerçekleştiren bir sanat eylemcisi Philippe Petit. Yaptığı eylemin birden çok anlamı var. Bir gösteri olarak içinde epeyce eğlencelik malzeme taşıyor. Yanı sıra, olanaksızın deneyimlenmesi anlamında, yerden dört yüz küsur metre yükseklikte kimsenin hayal etmediği yerden bir bakışı gerçekleştiriyor. İşin asıl sanatsal yönü de burada. Miro’nun tablosuna mavi lekeyi bırakışı gibi, tarihin belli bir noktasında

belli bir yerde telin üzerine adımını atıyor Petit. İki duruş arasında sanat açısından bir ast üst ilişkisi yok. Üstelik bu, yönetmen için, belgesel kurgusu açısından da son derece isabetli bir görsel seçim.

Filmin en üst anlam katmanında ise İkiz Kuleler’i buluyoruz. Zamanının en yüksek binaları olarak inşa edildiklerinde bir ideali simgeliyor bu kuleler. Güç ve yenilmezliğin dışında bu ikiz inşa ve birbirini yansılayan cam yüzeyler üzerine oldukça geniş bir mimari, sosyal, politik külliyat bulmak mümkün.

Kuşkusuz, kulelere yapılan saldırı sonrasında, bugün, bu yüksek ideal tahmin edilemeyecek şekilde kılık değiştirdi. Dolayısıyla Petit’nin yürüyüşü de aynı dönüşümü geçiriyor. Yönetmen James Marsh bu noktayı ustaca yakalıyor. Petit’nin 70’lerdeki cesur yürüyüşü, bugünden bakıldığında, yalnızca yükseklik ifade eden iki kule arasına değil, tahayyül edilemez derecede birbirinden farklı iki simgesel durum arasına gerili bir ipte gerçekleşiyor. Tarihin belirli bir noktasında, artık var olmayan bir noktada görünmez adımlar atıyor sanatçı. Dolayısıyla o günkü anlamı ne olursa olsun, aradan geçen zamanın ve geri döndürülemez olayların penceresinden,

yıkılmış olanı yeniden ayağa kaldırıyor. Bu noktadan itibaren Marsh'ın müdahalesi daha görülür hale geliyor. Petit'nin eylemi beraber gerçekleştirdikleri arkadaşlarının, sevgilisinin, olaya tanık olan görevlilerin onca yıl sonra olaya bakışlarıyla birleşen anlatı, bu kişiler açısından hüzne boğuluyor. İçlerinden biri göz yaşlarını tutamayıp, biten arkadaşlığı için, o gün orada yolunda gitmeyen ne olduğuna bir ömür boyu akıl sır erdiremediği için ağlamaya başlıyor. Yıkılan İkiz Kuleler gibi, bu insanların umutlarının da solmuşluğuna tanık olmamızı istiyor yönetmen. Kulelerin tepesine tırmanan bu hayalperest adam aracılığıyla, adeta kulelerdeki insanları yeniden yıkılma anına geri taşıyor. Belgeselden acımasızca katharsis üretiyor. Bunu da gölge oyunu gibi canlandırmalar yaparak gösteri alanını genişleterek tamamlıyor. İzleyici olarak biz ise belgeselin adımlarını bu kadar izledikten sonra, bir anda Lumière maskesini fırlatan Méliès'le yüz yüze kalıyoruz.

Örnekleri çoğaltmak ya da derinleştirmek olanaklı. Burada anlatmaya çalıştıklarım anlatılabileceklerin çok küçük bir kısmına karşılık geliyor kuşkusuz. Ne var

ki, bunun için hayıflanmak yersiz. Çünkü görünen o ki, daha çok sayıda örneğiyle karşılaşacağız bu durumun. Lumièrelerin belgeseli bugün Haneke'nin tümüyle kurgu üzerine oturan yapıtlarında daha çok yaşıyor; burada bizi yaşamla yüz yüze getiriyor.

İşaret ettiğim belgesel uygulamaları ise, büyük oranda "églence" üretmeye odaklanmış gibi... Yaşananın Vertov'un bir tür geri dönüşü olduğunu söylemek mümkün. Ancak sormamız gereken, bu geri dönüşün kiminle ve ne için bir geri dönüş olduğu. Vertov'un Vertov olarak geri dönmesinden, Godard ve arkadaşlarının 60'larda onda buldukları, sanat yapıtının yapıt olarak dünyayı dönüştürücü gücünden mi söz ediyoruz? Yoksa bu geri dönüşte, Méliès'in sinemayı yeniden hâkimiyeti altına almak için belgesel üzerine sahnelediği bir değişen kafalar hikâyesiyle mi karşı karşıyız?

(Evrensel Kültür, Haziran 2009)



Oliver Hirschbiegel, "Çöküş" filminden, 2004.

Stephen Daldry ve Oliver Hirschbiegel

Birey - Kurum İlişkisi

Her iki film de birey ve özne olarak insanın varlığını katliam üzerinde sınıadı.

Her iki film de Nazilere sempati göstermekle suçlandı.

Her iki film de sinemasal olanın dışında ve ötesinde politik, sosyolojik ve felsefî olarak değerlendirildi.

The Reader (Okuyucu - 2008) ile

Der Untergang (Çöküş - 2004) nasıl karşılaştırılabilir?

Sinema izleyicisi olarak bu iki filme mesafemiz eşit mi?

Öncelikle bir sanat yapıtının her zaman için ayrıık göndergeli (kendi içsel tutarlılığının ötesinde) değerlendirilebileceğini hesaba katmak gerek. Onu sanat yapıtı olmaya yükselten değerler çoğu kez özgöndergeli olmasına

karşın, yine de sanatçı ve alımlayıcıyla olan girift ilişkisinden dolayı (varlığını ancak böyle gerçekleştirebildiği için) yapıt dış dünyadan bağımsız değil.

Bu kaçınılmazsa, bu filmler özelinde, İkinci Dünya Savaşı'ndaki katliamların sorumluluğu konusundaki tartışmaya girmek de kaçınılmaz görünüyör.

En azından başta sorduğumuz sorunun cevabını burada aramak gerekiyor. *Okuyucu*'yu *Çöküş*'ten daha yumuşakbaşlı değerlendirmemizi sağlayan gerekçeler nelerdi ya da böyle gerekçeler olmalı mıydı gerçekten?

Çöküş, Hitler'in son günlerinden hareketle onu birey olarak anlamaya, ne kadar çarpık da olsa olayları değerlendiriş ve etkileyiş biçimini sorgulamaya

çalışıyordu. Bu konuda başarılıydı ya da başarısızdı; bundan bağımsız olarak, izleyici filme karşı ideolojik bir konumlanma içinde buluyordu kendini. Katliamların emrini vermiş bir kişi, artık kişi değerlerinin ötesinde bir kurum olarak varlık kazanmış bir kimlik söz konusuydu karşımızda. Dolayısıyla Hitler'i anlamakla, kurucusu olduğu sistemi (uzantısı olduğu kapitalist çarkın ucundaki faşizmi) anlamak aynı anlama gelebiliyordu. Bundan dolayı seyirci de ikiye bölündü: Bir kısmı, "Evet" diyordu, *"sonuçta bir insan olarak onun yapıp ettiklerine içeriden bakabiliriz, bakmalıyız da."* Bir kısmı ise, *"Hayır, o artık bir insan değil; bir simgedir. Dolayısıyla bireyliği kurum kimliği tarafından yutulmuştur. Özne olarak inşa ettiği kurumsal değerler, bireyliğini tümüyle geçersiz kılmuştur. Böyle bir bakış denemesi olanaksızdır."* Açıkçası, ben de kişisel olarak bu ikinci grup içinde konumlandırımdı eleştirimi. Bir farkla ki, bunun apaçık bir ideolojik yeğleme olduğunun altını çizerek. Benim algılamam, kendini açıkça ve bilerek bir ideolojik tutum olarak belirlemiş böyle bir kişiyi ancak ideolojik olarak değerlendirebileceğimi söylüyordu. Sonuçta kendimi ondan korumalıyım.

Ancak Okuyucu'da iş biraz başka. Keza öykü katliamların sorumlusu olan birini değil, kendisine verilen emirlerin uygulayıcısı olan sıradan birini anlatıyor. Dolayısıyla öyküye bakıştaki perspektifimiz değişiyor. Filmde sözü edilen ideolojik bir yeğleme değil, dolayısıyla izleyici olarak ben de ideolojinin optiği çarpılmış gözlüğüne sarılmak zorunda hissetmiyorum kendimi. Filmin ustaca kurulan öyküsünde, Hanna Schmitz'i (Kate Winslet) okuma yazma bilmeyen, yalnızca hayatta kalmaya, hatta -filmin ilk yarısında ısrarla altı çizildiği gibi- yaşamı, cinselliği keşfetmeye çalışan biri olarak görüyoruz. Burada, Can Eskinazi'nin Altyazı'nın geçen sayısındaki yazısında belirttiği gibi, Hollywoodsal bir katharsis ögesi yaratılmaya çalışıldığı aşikâr. Ancak bunun ötesinde durumun gerçekliğe tekabül eden bir yanı da var. Stanley Milgram'ın ünlü deneyindeki gibi, burada önemli olan bu kişilerin empati yetenekleri vb. değil, işle kurdukları zorunluluğa dayalı, hiyerarşik ilişki. Aldıkları emirle karşısındaki insanlara işkence eden kişiler, kendilerini özne olarak görmedikleri için vicdani bir sıkıntı da hissetmemektedirler (En

azından çoğu örnekte ve başlangıçta). Karşısındaki insana elektrik veren düğmeye basan onlar olsa da, sadece düğmeye basılma emrini yerine getirmektedirler; dolayısıyla bir araçtan ibaretirler. Elbette bu kendi öznelliklerini gizlemeleri pahasınadır. Bir süre sonra öznellikleri ortaya çıkıp konuşmaya başlarsa (ki “*insanî*” diye nitelenen bir durumda bu neredeyse kaçınılmazdır), o zaman araç olmadıkları gerçeğini ve tercihte bulunabileceklerini kabul etmeleri gerekir. *Okuyucu*’da Hanna Schmitz karakterinin böyle bir karakter olduğunu düşünüyorum. Bununla birlikte *Çöküş* örneğinde olduğu gibi burada da devreye bireyliğe karşı örgütlenmiş kurum yapısı giriyor. Bu kurumu Zygmunt Bauman *Modernite ve Holocaust*’da tüm bir modernist gelenek olarak belirliyor. Modern kapitalist devlet, işbölümüne dayalı yapılanma ve bürokrasi insanı insanî olandan ayırarak araçsallaştırmıştır. Faşizmin büyümesine olanak tanıyan da bu gayri-insanî yapıdan başkası değildir. Ancak *Okuyucu*’da karşılaştığımız, böylesi bir kurumsal yapının ya da kurum simgesinin eleştirisi / değerlendirmesi değil. Bu yüzden *Okuyucu*’nun nesnesi *Çöküş*’ün nesnesinden farklı.

Okuyucu’da tartışmaya ilişkin bireylik ve kurumsal yapıya ait katmanlar yerli yerine oturtulmuş görünüyor. Hanna Schmitz asla kendini suçsuz olarak görmüyor. Utandığı ve sözünü etmediği geçmiş, bir kilisenin içinde yüzünde dehşet ifadesiyle oturduğu vb. Hatta genç aşığı Michael Berg (Ralph Fiennes) de onu hiçbir zaman affetmiyor. Dolayısıyla onu bir insan olarak, özneliğine hükmeden bir birey olarak görüyor. Sonuçta bu, faşizmin kimliksizleştirmeye çalıştığı onun (ve onun gibi binlercesinin) kişiliğine bir saygının ifadesi olarak da okunabilir. Filmin katliamlardan sorumlu bir karakteri insan olarak anlamak idealinden kastı bence bu. Bu yönüyle de film, birey olarak özneliğini sonuna kadar yaşayan ve milyonlarca insana da bu özneliğin getirisi olan karabasanı yaşamak zorunda bırakan “*Hitler’i insan olarak anlamak*” idealinden farklılaşıyor.

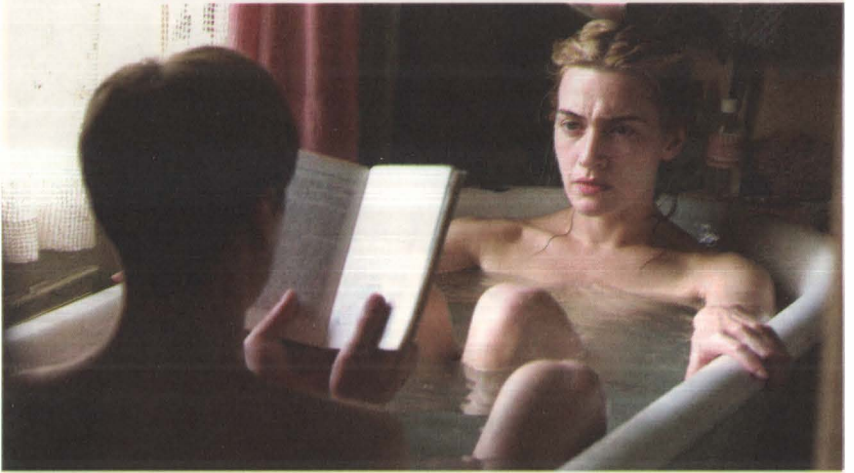
Burada bireylik ve kurum üzerinde yeniden durmak gerek. Bir dönem dillere pelesenk olan “*işimizdeki faşizm*” teriminin aldatmacasından öte bir şeyler söylüyor *Okuyucu*. Faşizm ve onun sorumlu olduğu katliamlar sosyolojik bir olgu. Bauman’ın işaret ettiği gibi,

kurumsal yapılarla ve o yapıların üretimi olan insan ilişkileriyle ilgili. Bunun kişide bir tezahürü yok değil elbet. Ama burada sosyoloji susmalı. Bu, tümüyle psikolojinin inceleme alanına giren ve sosyal çapraşıklığın ancak yol açabileceği bir yıkım. Bunun içinde *Schindler'in Listesi*'nde (Schindler's List) Ralph Fiennes'in -Okuyucu ile bir tersinlemeyle- canlandığı Nazi subayı Amon Goeth gibi sadistleşmiş karakterler bulunabileceği gibi, *Okuyucu*'da Kate Winslet'in canlandığı Hanna Schmitz gibi kendini yok eden, pathetic karakterler de olabilir.

Bu konuda ideolojik bir tutum takınmak, filmin insan araştırmasıyla ilgili yönüne değil; filmin sonunda katliamdan kurtulan kadının dile getirdiği "*Her konuda bir Yahudi örgütü bulunur; bunu dert etmeyin.*" cümlesine daha yakından bakmayı gerektiriyor. Bireylik ve kurum arasındaki çatışmada insanın bir kez daha galebe çalındığı yer buradaki kurumlaşma vurgusu çünkü.

(Altyazı, Nisan 2009)





Stephen Daldry, "Okuyucu" filminden, 2008.



Woody Allen, "Maç Sayısı" filminden, 2005.

Woody Allen

Suç - Ceza

Manhattan filminin başlangıcında Woody Allen izleyiciyi filmin nasıl yazıldığına tanıklığa çağırır. Yazar kenti anlatmaya nereden başlayacağını, kendini nasıl ifade edeceğini bilemez. Şehrin müthiş ironilerle arka arkaya sıralanan görüntüleri fonda ilerlerken, umutsuz, kaygılı, komik, entelektüel vb. pek çok farklı tonda şehri anlatır ve aslında hiçbirinden de tam olarak memnun olmaz.

Burada yönetmenin biçem sorunu üzerine düşüncelerini görebileceğimiz gibi, gözlem çerçevelerinin çokluğuna yaptığı vurguyu da saptayabiliriz. Tiyatro yapıtı olan *Tanrı*'ya da benzer bir şekilde başlar Allen. *Tanrı*'nın yazarı öykülerine bir türlü bir final bulamadığını, bunun üstesinden gelebilmek için sondan

başta doğru yazmayı denediye de, bu kez bir türlü başlangıcı getiremediğini söyler. Buradan yola çıkarak Allen'ın metinlerine sürekli bir "*aradalık hali*"nin hakim olduğunu söyleyebiliriz.

Woody Allen filmleri değerlendirilirken genellikle üzerinde durulan kadın - erkek, taşra - kent, masum - suçlu, din - din dışı, normal - deli ikilikleri de aslında bu aradalık halinin malzemeleridir.

Bu konuda psikanaliz başrolü oynamaktadır. Sinema görsel - işitsel bir konuşma edimidir. Durmaksızın diyaloglar, monologlar, sözler içerir. Anlatımdır. Bir konuya ve temaya sahiptir. Gösterimdir. Birbirini izleyen sekanslar gösteren ve gösterilen arasında üzerinde uzlaşmış bir iletişim

sağlar. Bunların hepsi psikanalizce de içerilmektedir.

Deleuze, mitolojik şablonlardan, giderek Çiçero'nun normlarından kurtulamadığını söylediği psikanalizi olumsuzlamaya tabii tutar. Ona göre psikanaliz söylemi, belirli şablonlara indirgediği için bilinç dışını yok eder. Konuşma edimi olmaktan çok susturma aygıtı olarak işlev görür. Allen'in psikanalizi kullanışındaki bıyık altından gülen tondur aynı zamanda bu. Metin yazarı olarak başlayan dille ilişkisi onu sinemasal olanaklara getirmiştir. Görünür ve konuşulur arasındaki fark şizofren bir kimlik üretmesine neden olmuştur. Bunu göstermenin en iyi aracıysa, nesne edinilen, ama en önde olduğu anda bile kendisine gülünen psikanalizdir. Allen'in Deleuze yorumu için en güçlü kanıt Deleuze'ün arzu ve psikanaliz arasında kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Deleuze'a göre arzu devrimcidir ve psikanaliz tüm arzu organizasyonlarını yok eder. Allen sinemasının durumlarında her arzunun önünün psikanaliz koltuğuyla kesildiğine tanık oluruz.

"Gerçek arzunun tümü daha şimdiden

yok olmuştur: yerine söylenenlerin simgesel bir üst kodlaması, hastalara hiç şans bırakmayan anlatımın yapıntısal öznesi yerleştirilir. Bu yüzden psikanalizde para ödemenin kabul edilmesine ve konuşmaya inanılır. Ama en ufak bir konuşma şansımız yoktur. Psikanaliz insanların konuşmalarını önlemek ve onlardan gerçek anlatım şartlarının tümünü birden çekip almak için yapılmıştır."

1978 yapımı *Interiors*'da (İç Dünyalar) Joey'in *"Bir şeyleri açıklamaya çok ihtiyacım var, ama neyi açıklamak istediğimi bilmiyorum."* deyişi psikanalizin bilinçdışı oluşumlarının önünü kesen işlevini açıklar gibidir. Benzer şekilde 1992 yapımı *Husbands and Wives*'da (Kocalar ve Karıları) birer itirafname gibi işlev gören psikanaliz seansları öznenin yalnızlaştırılmasının politik bir seçim olduğunu gösterir. Psikanaliz, edim sonrası ceza gibi kendisine dönülendir. Kişi - kişi, kişi - toplum ve kişinin kendiyile olan ilişkisi psikanaliz aracılığıyla görünür kılınır. Bu sayede aşk, cinsellik, evlilik, politik olgular haline gelir. Foucault'nun arzu-politikaları olarak adlandırdığı; ceza ya da yasaklarla değil, arzuların yönlendirilmesiyle denetlenen

toplumdur Woody Allen'ın gösterdiği.

Toplum kendi bilinç dışına suçta kavuşur. Suçluluk hali arzu kontrolünün denge noktasıdır. Hegel, Hristiyanlıktaki suç kavramını incelerken, insanın ötekileştirme sayesinde kendini yaratmadaki rolü üzerinde durur.² Aynı zamanda psikanalitik incelemenin konusu da olan suç, Allen'da ahlaki bir seçim sonucu olarak ortaya çıkar. Yetersizlik ve kendinden memnun olmama hali olarak suçluluk duygusu *Annie Hall*'un başrolünde Alvy Singer'in açılış konuşmasında kendine yer bulur: “Beni üye olarak kabul edebilecek hiçbir kulübe üye olmazdım.”

Zelig'de bukalemun-adam olarak sürekli başkalarını taklit eden Leonard *Zelig*'in kılıktan kılığa girmesi; *Shadows and Fogs*'da (Gölgeler ve Sis - 1991) Kleinman'ın karakolda kendini suçlu duruma düşürmesi; *The Curse of the Jade Scorpion*'da (Akrebin Laneti - 2001) sigorta müfettişi C.W.'nun “kendimin peşinde olmayı istemezdim” deyışı; *Husbands and Wives*'ta Gabe'in öğrencisiyle ilişkisinde ikircikliği hep aynı suçluluk duygusunun yansımasıdır. Söz konusu suçluluk duygusunu

yapıtlarında ayrıntısıyla işleyen Dostoyevski'ye Allen sinemasında zaman zaman doğrudan, zaman zamanda dolaylı olarak gönderme yapılır.

Dostoyevski'nin klasik dönem Rus edebiyatına katkısı, güçsüzlük ve güç arasında bocalayan, suçluluk duygularıyla boğuşan tiptir. Daha ilk yapıtı *İnsancıklar*'dan itibaren bu tipi geliştirdiğini söyleyen yazarın kendisi, *Öteki* öyküsünde, *Yeraltından Notlar*'da, ama özellikle de *Suç ve Ceza*'da ele aldığı tipi “*insanlığın temel ikiliği*”nin taşıyıcısı olarak belirtir.³

Hegel ve onun Napolyon idealinin sözcüsü olan Raskovnikov bir ilke için cinayet işler. Tezli roman geleneğinden gelen Dostoyevski'nin karakteri Napolyon olmak peşindedir. Nietzsche'nin üstün insan fikri doğrultusunda “öldürme” diyen yasayı çiğneme hakkını kendinde görür. Ne var ki, onu itirafa sürükleyen süreç bireycilikle özgecilik arasında bocalamasıdır. “*Cinayeti kendisi için mi, yoksa insanlık için mi işlediğine hiçbir zaman emin olamaz.*”⁴

Bu kavramlar ışığında bakıldığında

Allen'in son filmi *Match Point* (Maç Sayısı, 2006), hakkında yazılıp çizilenlerden çok daha ilginç şeyler söylüyor. Burada önemli olan filmin atipik (?) bir Woody Allen filmi olup olmaması, melankolikliği (?) proleter karakterler kullanması (?), kinizmi (?), Hollywood klişelerinin içine dalması, New York dışına çıkılması, başrol oyuncusu seçimi değil.⁵ Önemli olan, 11 Eylül olaylarının ardından Woody Allen'ın bir kez daha ve bu kez çok daha kuvvetle Dostoyevski'ye dönmesidir. Raskovnikov güç ve güçsüzlükleri içinde yaratıcı bir karakterdir. Çelişkilerini açıkça görür ve onların üzerine gider. Çağıyla, toplumuyla, kendiyi hesaplaşmayı seçmiştir. Oysa Allen'ın karakterleri olan müzmin New Yorklular böylesi bir hesaplaşma yerine, yukarıda anlatıldığı gibi, psikanaliz seansları yoluyla normale dönmeyi, sıradanlaşmayı, susmayı yeğlemiş kimselerdir.

Bu yüzden *Match Point*, *Interiors*'ın Joey'inin "*Peki yaratıcı olmayan bizler ne yapacağız?*" sorusuna verilmiş cevap gibidir.

Film, *Suç ve Ceza*'nın İngiliz-Amerikan versiyonudur.

Yeterince yetenekli olmadığı için tenis hocalığı yapmaya başlayan tenisçi Chris Wilton, öykü ilerledikçe Raskovnikov'un yerine geçer. Sınıf atlama düşlerinin önüne geçecek olan sevgilisinden kurtulmak amacıyla önce komşu kadını, sonra da sevgilisini öldürür. Olaya da uyuşturucu bağımlılarının işi süsü verir. Cinayeti ustaca planlar ve büyük bir soğukkanlılıkla uygulamaya koyar (Tüm İngiliz soğukluğuna karşın yaşlı kadını öldürdüğü andaki bocalaması izleyiciye, Raskovnikov'un istemediği halde tefeci kadının kardeşini öldürmesiyle yaşadığı çelişkileri anırtmak içindir.). Herhangi bir ahlaki ikilem yaşamaz. Cinayet akşamı gecenin karanlığından çıkıp gelen yaşlı kadının ve sevgilisinin hayallerini, Raskovnikov'un yüzleşmesinin aksine, size yaşantımda yer veremem, sizinle hesaplaşmayacağım diyerek geri çevirir.

Rus Faust'u olarak anılan Raskovnikov, evrensel bir tip olarak Shakespeare'in karakterleri gibi çelişkilerin adamıdır. Romanda onun karşısına yerleştirilmiş Svidrigailov ise, E. H. Carr tarafından, amacını tartma yeteneğini kaybettiği için canavara dönüşmüş bir kukla olarak değerlendirilir.⁶

11 Eylül öncesi ve sonrası Amerika'nın

dünya üzerinde giriştiği yıkıcı etkinlik, varolmanın temel çelişkisini görme gücünden yoksun bir kuklanın otomatikleşmiş hareketlerini andırmaktadır. Cinayet cinayeti doğurur.

Filme adını veren maç sayısı, Wilton'ın öldürdüğü yaşlı kadının mücevherlerini nehre atarken, yüzüğün korkuluklara çarpıp geriye düştüğü andır. Yüzüğün ters tarafa düşüşü önce Wilton'ın maçı kaybettiğinin simgesi gibi okunur. Ancak sonrasında cinayet, bu yüzük sayesinde, başka bir uyuşturucu bağımlısının üzerine kalır. Filmin kapanış sahnesindeyse Wilton'ın kurnaz Batılı aklının maç sayısını aldığı anda bile kaybedişine tanık oluruz. Zengin karısı yeni bir çocuk istemekte, burjuva aile yapısı onu ancak damızlık olmayı kabul

ettiği takdirde onaylamaktadır. Allen'ın *Suç ve Ceza* okumasından çıkan sonuç şudur: Batılı birey Raskovnikov'un cesaretine sahip olamamış ve sonsuza kadar kuklaya dönüşmüştür.

Dipnotlar:

1. Deleuze, Gilles ve Claire Parnet. *Diyaloglar*, (Çev. Ali Akay), İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990, s. 115.
2. Hegel, tanıyla özdeşleşmiş İsa'nın ölümünü, Antik Yunan'ın tanrı anlayışının aksine duyulanabilir olanın alanından çıkılarak kavrama giden yolu açması açısından önemser. Suç kavramı burada işlerlik kazanır. Bkz. Bumin, Tülin. Hegel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 112-113.
3. Carr, E.H. Dostoyevski, (Çev. Ayhan Gerçekler), İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, s. 41-42.
4. Carr, E.H. a.g.e., s. 181-187.
5. Metin içinde soru işareti konulan ifadeler, Alin Taşçıyan'ın Match Point üzerine kaleme aldığı <http://www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin013/sinema01.html> adresindeki "Bir Mahvoluş Öyküsü" yazısında yer almıştır.
6. Carr, E.H. a.g.e., s. 190-192.

(Altyazı, Eylül 2006)

BLACK MIRROR



THE NATIONAL ANTHEM

Charlie Brooker

Hangi “Karanlık Ayna”

Yansıtıyor Yüzümüzü?

“Kitle” kavramı, bir yandan bir grup insanı (hedef kitle) belirli bir amaç için (üretim, tüketim, gösteri vb.) bir araya getirir. Bir yandan da tanımlanmış olası kitlelerin dışının olmadığını varsayar. Tüm toplum, teoriyi üretenler tarafından tasarlanmış varsayımsal kitlelerden ibaretmiş gibi davranılır. Bunun ötesi kabul edilmez. Herkesi ekran başına toplayan bir olay karşısında bu refleksi göstermeyen bir kalabalık olabileceğini düşünmez. TV izleyemeyenler ya da bir elektronik bağlantısı olmayanlar hesaba katılmaz. Teorinin özü bu eksikliği besler ve ondan beslenir.

Charlie Brooker, “mizahi-eleştirel duruşu”yla son yılların dikkat çeken gazeteci ve televizyoncularından biri.

The Guardian’daki yazılarının dışında özellikle BBC’nin yayımladığı *Charlie Brooker’s Screenwipe* [Charlie Brooker’la Ekran Tozu] ve *How TV Ruined Your Life* [TV Yaşantınızı Nasıl Mahvetti] gibi programlarıyla tanınıyor. Son projesi ise 2011 sonunda yayımlanan ve birkaç gün önce DVD edisyonu basılan üç bölümlük *Black Mirror* [Siyah Ayna] dizisi.

Her bölümünü farklı yönetmen ve oyuncularla çekilen *Black Mirror*, konularını ele alma biçimi açısından orta metraj filmleri andırırken, yönetmenin içinde bulunduğumuz topluma eleştirisi nedeniyle sanki yarı-belgesel bir karakter taşıyor. Bir düşünceyi iletmek amacıyla çekilmiş propaganda filmleri

gibi görünüyor. Her üç film de geniş çerçevede yeni medyayı ve teknolojinin yaşantımıza hükmetme biçimini eleştiriyor. The National Anthem (Milli Marş), Fifteen Million Merits (On Beş Milyon Yetenek) ve The Entire History of You (Senin Tüm Geçmişin) başlıklarını taşıyan üç bölümden özellikle ilki üzerinde durmaya değer.

İngiltere’de geçen hikâye, bir kaçırılma olayı ertesinde yaşananları ele alıyor. Prensесin kaçırılmasıyla başlayan olaylar, eylemin videosunun Youtube’da yayımlanması yüzünden klasik şekilde medya-siyaset kıskacında kontrol altına alınıp manipüle edilemez. Şantajcı ne para ne de *“teröristlerin serbest bırakılması”*nı ister. İsteği, başbakanın TV ve internetten eş zamanlı yayımlanacak şekilde bir domuzla cinsel ilişkiye girmesidir.

Danışmanları aracılığıyla başbakana sürekli istatistikler akıtılmasına karşın kitleler iktidarın aleyhine döner ve prensесin kurtarılması için kişiliğinden taviz vermesi talep edilir. İnsanlar televizyon başında, internet karşısında ekranlara kilitlenerek başbakanın eylemini beklemeye başlar.

Milyarlarca kişinin izlediği bir canlı

yayına dönüşen olay esnasında ülkede sokaklar tamamıyla boşalmışken prensес çoktan serbest bırakılmıştır. Sonrasında, olayı gerçekleştiren ve ardından intihar eden kişinin Turner Ödülü sahibi bir video sanatçısı olduğunu öğreniriz. *“21. yüzyılın en büyük sanat olayı olarak, bizzat kitleler aracılığıyla ortaya bir eser çıkarılmıştır.”*

Film, ilk planda, güçlü bir medya eleştirisi, hatta siyaset-medya ilişkisi üzerine önemli saptamalar yapıyormuş gibi görünüyor.

Brooker’ın çağdaş sanatçı hakkında kafasından geçenlerin neler olduğuna dair merakımızı bir kenara bırakarak şimdilik sadece şunu sormakla yetinelim: Şayet başbakana bunu yaptıran kitleler ise kitleleri kitle yapan kimdir?

Film, yaşadığı travmaya ve ailesiyle ilişkisinin bozulmasına işaret ederek başbakanı mağdura dönüştürüyor. Olayın arkasındaki iktidarda kalma güdüsü ve sistemin bekasına da inceden dokunuyor. Yine de Brooker, gayet kıvrak bir biçimde, neredeyse siyasetçi uyanıklığı yaparak izleyeni asıl sorudan uzak tutmayı başarıyor. *“Yeni medya”*yı suçluya dönüştürüyor. Black Mirror

üzerine The Guardian’da yayımladığı “Cihaz Bağımlılığının Karanlık Yüzü” yazısına bakılırsa onu şiddetli yan etkilerini çektiğimiz bir uyuşturucu olarak görüyor.

Medya içinde uzmanlaşmış bu medya eleştirmeninin propagandasını yaptığı şey fena halde İngiliz muhafazakârlığını andırıyor. Klasik bir radyocu - televizyoncu bakış açısıyla, kitle teorilerinin çıkmaz sokakları bütün toplumu tanımlamak için yegâne kriter olarak algılandığında bundan başka bir sonuç elde edilmesi elbette beklenemez. Bu noktadan sonra başbakanın mağduriyeti bir insanlık trajedisine dönüşebilir. Onun buna niye maruz kaldığı ya da hedef olarak seçildiği

tartışma dışı bırakılır. Oysa yapmak zorunda bırakıldığı eylemi kendisi üretmiştir. Kitleler onu zorlamamış, aksine o, tarihin bir anında, bunu yapabilecek kitleyi kendi eliyle imal etmiştir. Suçluyu ister “cihazlar” olarak gösterebilir isterse yan etki diyerek doğrudan Wikileaks sonrası aklı hedef olarak gösterebilir, hiçbir muhafazakâr dil buradaki paradigma kaymasını gizleyemez.

Son olarak sanatçıya dönecek olursak, o, tanık olduğu bu gerçekten yaşamından vazgeçecek kadar nefret ettiği için dürüsttür.

(Birgün, 8 Mart 2012)





Serdar Akar, "Barda" filminden, 2007.

Serdar Akar

Şiddet, Eğlence ve Türkiye

Ajda Pekkan'ın Türk müzik piyasasında bir yeri vardır. Bu yer, “tersine oryantalizm” diye adlandırılabilen bir çerçevede, dünyanın dışında ve uzağında görülen bir coğrafyaya (kendi coğrafyasına) dünyayı getirmek olarak özetlenebilir. Henüz kültür endüstrisi ve popüler kültür incelemeleri ülkemizde yaygın değilken de bu tutum pek çok sanatçı ve sanat kuramcısı tarafından görülüp değerlendirilmiş, hatta alay konusu haline gelmiştir. Henüz kendi endüstrisini oluşturamamış bir yapılanma içinde bu aktarmacılığın normal olarak kabul edilmesi de mümkün olabilir. Ancak söz konusu olan kültürel aktarmacılık olduğunda bunun bir kültürel asimilasyona doğru evrilmesi

son derece olası bir sonuçtur. Daha iyi bir adlandırmayla bu tip kitle kültürü ürünleri, 2. Dünya Savaşı sonrasıyla birlikte, zaten bu manipülasyon ve ele geçirme mekanizmasının dişlileri olarak ortaya çıkmışlardır.

Türk sinema tarihinde de bu tipten ürünleri bol bol bulmak olasıdır. “O dönemde elden başka ne gelirdi ki” mazereti eşliğinde ve sistemle müthiş bir uyum içinde ilerleyen, Yeşilçam melodramlarından erotik sinemaya, *Dünyayı Kurtaran Adam*'dan (1982) *Büyü* (2004) ve *Dabbe* (2006) gibi yapımlara ulaşan hayli uzun bir liste hazırlanabilir.

Kültür endüstrisini değil de sanatı merkeze alan bir tartışmada ilgi çekici olan bu sıradan saldırganlıklar değildir. Asıl çarpıcı olan, ele aldığı konuyla ve ona yaklaşımıyla gerçekten kendi olabilmiş bir yönetmenin doğrultusunu tamamen dik olarak kesen başka bir doğrultu arama girişimidir. Ne yazık ki Serdar Akar, *Kurtlar Vadisi - Irak*'tan (2006) sonra, *Barda*'da (2007) sinemacı duruşundan kültür endüstrisi uzmanına doğru savrulmasını pekiştirmiş gözüküyor. *Barda*, bir şiddet filmi olarak görüldü; gösterilmeye çalışıldı. Oysa, Akar'ın izini sürdüğünü söyleyebileceğimiz, aynen Tarantino'nun yapımlarında olduğu gibi, bir şiddet filmi değil, bir entertainment (eğlence) filmiydi; şiddeti malzeme edinen bir eğlence filmi. Üstelik, her kültürel aktarmada karşımıza çıktığı gibi, yabancı hamisinin, mottosuna hakim, ona sahip çıkan tutarlılığından da yoksun...

İlk olarak, daha önce Haneke'de şiddet konusuna değinirken de anlatmaya çabaladığım gibi, canlı yayınlarda insanların tepesine tonlarca bombanın indirildiği, atlatma haberlerle hapishanede işkence ve idam görüntülerinin internette dolaştığı

günümüzde şiddet, vurdulu kırdılı, kanlı, küfürlü bir şey olamaz. Hadi sinemadan örnek verelim: *Gore Gore Girls*'ü, *Cannibal Holocaust*'u [Yamyam Soykırımı] daha kaç kere çekmeyi düşünebilirsiniz? Tarantino, bunun örneklerini vermeyi sürdürdüysen, yaptığıının şiddeti ılımlılaştırmak olduğunu çok da iyi biliyor gibi görünüyor. Burada ele alınan artık şiddet değil, şiddete alıştırılma biçimimizdir; onun karşısında çekirdek çitleme halimiz.

Ayrıca şiddetin saflığını gösterme yeteneğinden de yoksun Serdar Akar. Tecavüzün korkunç olması için saldırıya uğrayanın hamile ya da bakire olmasına gerek var mı? Ancak hamile ya da bakireyseniz mi şiddet, tam anlamıyla şiddet oluyor? Bu durum, olayı daha vahşi yapmıyor, ama örneğin hamile ya da bakire olmayan diğer kıza daha az acımamıza yol açıyor. Dolayısıyla şiddetin içinde bile bir hiyerarşi kuruyor, ayrımcılık yapıyor. En hafif deyimile, görsel hafızamızın derinlerine işlemiş melodram yapısı illa ki duruma el atıyor. (Bu konuda, Tarantino'nun *Kill Bill*'deki, şiddete maruz kalan Uma Thurman'ın hamile olduğunu da hesaba katmalı mı?)

Aslında tutarlılıktan yoksunluğu göstermek için burası iyi bir nokta. Tarantinovari şiddetin düğüm noktası eylemin amaçsızlığıdır. Şiddeti uygulayan da şiddet uygulanan da aynı oranda kirlenmiştir. Yani şiddet bu karakterleri tümüyle sarmıştır; başsız ve sonsuzdur. Sadece kendini sürdürmektedir bu anlamsız vahşet. Serdar Akar da benzer bir şey söyler gibi yola çıkıyor. Barda şiddete maruz kalan gençler iki de bir “*Neden bunu yapıyorsunuz?*” çığlıkları atıyorlar. Bu, bizi şiddetin sistem içindeki başıboşluğuna -faşizme giden yol mu demeli buna- ikna edecekken ve *Katil Doğanlar*vari ya da, daha iyisi, *Funny Games*vari [Ölümcül Oyunlar] bir yüzleşmeye götürecekken, filmin sonunda, ekmek arası köfte yerken Selim’in barın önünde bizim gençlere kafayı takışını görüyoruz. O zaman bu bilinçli bir intikama dönüşüyor. “*Ha, şiddet başıboş değilmiş, bir sebebi varmış demek*”e geliyor. Yok, buradan sınıfsal bir duruş çıkartılmaya çalışıldığı varsayılıyorsa, bunu kafalardaki sınıf kavramının ilkelliğinden başka bir şeye bağlamak mümkün değil.

Tipler, başta Selim olmak üzere, tamamen ithal. Ne kadar bizden küfür

etseler de, ne kadar viskiyle sucuklu yumurta yeseler de, üzerlerinde durmayan bir Michael Madsen havaları var. Bu tipin Batı’da, gangster filmlerine, oradan da westernlere uzanan bir geçmişi var. Oysa bizdeki benzer görüntü çok yeni, henüz Polat tiplemesinden öteye geçemiyor ve bir dekadans dönemi anti-kahramanı olmaktansa ülke kurtaran cakalı edasında geziniyor beyazperdede. Dolayısıyla, neresinden tutulsa elde kalıyor Akar’ın aranjmanı. (Hakim, savcı ve avukat diyaloglarının yapaylıklarından ve bunların kurguya alınışlarından söz etmek bile istemiyorum.)

Son olarak, filmin sonundaki “adalet dağıtıcı katil yönetmenler”e değinmeden geçemeyeceğim. Serdar Akar herhalde bu “*muhteşem*” sahnesiyle Türk sinemasında bir ilke imza atma şerefine erişti. Hitchcock’u kendi filmlerinin içinde, kayıp bir ruh gibi, gezinirken gördüğümünden bu yana tüylerim bu kadar diken diken olmamıştı. Ama bu sefer biraz farklı anlamda.

Bu son sahnede, aralarında Zeki Demirkubuz, Çağan Irmak ve Serdar Akar’ın da bulunduğu bir grup mahkum, yerini bulmayan adaleti yerli yerine oturtmak için ellerine kalasları, bıçak

ve şişleri alarak tecavüzcülerin hepsini hallediyorlar. Böylece izleyicinin yüreğine de su serpiliyor, adalet yerini buldu diye. Barda işkence gören çocukların buna karşı çıkışı ya da saldırıların içinde en masum görünen kişi olan Çırak'ın asılması da bu sahnelerdeki şiddeti azaltmıyor.

Çünkü asıl sorun bu eylemi yönetmenlerin yapıyor olması. Hapishanedeki mahkumların tecavüzcülere karşı linç girişimi değil burada gördüğümüz. Öyle olsa şiddetin süregitmesi anlamında güçlü bir örnek bile olabilirdi. Burada sorun yönetmenin kendini şiddetin içinde konumlandırması. Linç kültürünün yaygınlaştırılmaya çalışıldığı günümüz

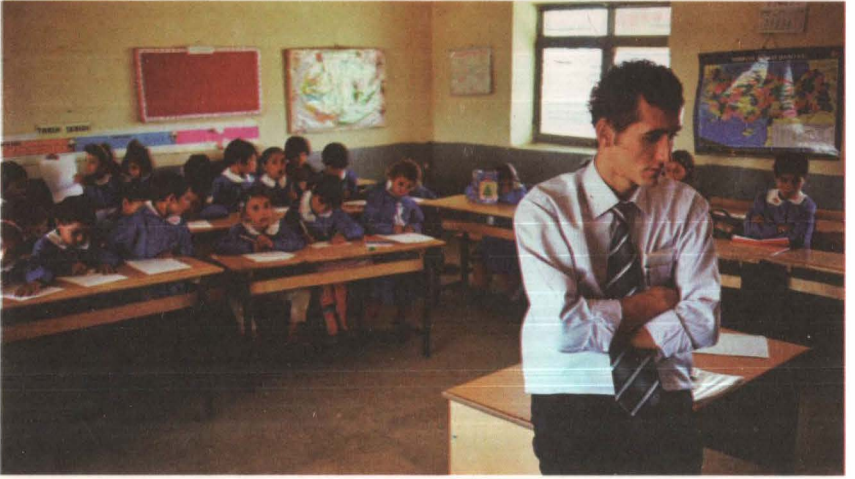
Türkiye'sinde, bir “*bağımsız yönetmen*” şiddeti adalet biçimi olarak gördükten sonra filmin teması olarak elde ne kalıyor düşünmek gerek.

Tek filmiyle akıllara kazınmış yönetmenler vardır. *Gemide*'den (1998) sonra *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'la (2000), *Maruf*'la (2001) kısık sesle de olsa bir şeyler denemeye çalıştı Serdar Akar. *Kurtlar Vadisi*'nde kendimizi bunun bir zaruret olduğuna iknaya çalıştık. Ancak *Barda*, Akar'ın yeni bir doğrultuda kürek çekmeye başladığını ve bizim için tek filmlik bir yönetmen olarak kalacağını tanıtıyor.

(*Evrensel Kültür*, Nisan 2007)



Serdar Akar, "Barda" filminden, 2007.



Orhan Eşiköy ve Özgür Doğan, "İki Dil Bir Bavul" filminden, 2008.

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan

Doğu Öyküleri

(Gül Yaşartürk ile birlikte)

“- Bu ne bu?

- Kar.

- Böyle kar hiç görmemiştim.

- Burda daha neler göreceksin.

- Neymiş göreceklerim?

- Kurt, köpek.

- Başka?

- Ayı, tilki.

- Başka?

- İşin rast giderse, bir insanoğlu.

- Bu karda mı?

- Bu karda, eğer yolunu bulabilirsen. Ya da o, yolunu yitirmişse. Artık bahtına...”

Ferit Edgü, *Doğu Öyküleri*’nde insanın insana yolunu yitirerek rastladığı yazgısına terk edilmiş bir coğrafya olarak anlatır Doğu’yu. Edgü’nün duru, bir o kadar da gizemli dilinin araladığı kapıdan

içeri girebilen için Doğu, Batı’nın aksi istikametinde gidildiğinde bulunabilecek bir yer değil: Paris’ten çıkılan gemi yolculuğunun bir kaza sonucu dağ başında sonlanan öyküsü.

Ferit Edgü’nün Paris eğitimi dönüşü, Hakkârî’nin Pirkanis Köyü’nde yaptığı askerliği sırasında Doğu’yu “bulması” -en azından- iki açıdan çok önemli: Öncelikle, bir kuşağın, Cumhuriyet idealleriyle yetişmiş 1950 kuşağının bakışını görebilmek için; hemen ardından da günümüzün Doğu’ya bakışıyla geçmiş kıyaslayarak yeni sentezlere varabilmek için

Aslına bakılırsa, *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmiyle yeniden gündeme gelen

“aydınlanma neferi olarak doğuya giden öğretmen” teması uzun bir geçmişe sahip. İçinden geçtiğimiz dönüşümü doğru değerlendirebilmek adına, son yıllarda Türk sinemasında öğretmen imgesi olarak karşımıza çıkan *Hababam Sınıfı* (ikinci seri / 2004-2006) uyarlamaları ve *Çılgın Dershane* (2007) gibi örneklerin dışında, 70’li - 80’li yıllardan günümüze aydınlanmacı bir çizgiyi izleyen filmlerden söz etmek gerekiyor. Reşat Nuri Güntekin ve Halide Edip Adıvar’ın romanlarında olduğu gibi, taşrada hayata müdahale eden, var olan yaşamı, olumsuzlukları değiştirmeye çalışan bir gelenek bu çizgi. Bu izlek üzerindeki “aydın öğretmen”, *Vurun Kahpeye* (1923) romanında karşımıza çıktığı gibi, zorluklarla karşılaşır, reddedilir, dışlanır. Kâh kötü niyetli ağaların kâh doğrudan “kurtarmaya” çalıştığı insanların muhalefeti altında da olsa yılmadan herkesin refahı için savaşır. İdeallerine bağlıdır. 1949 yılında Lütfi Akad ilk *Vurun Kahpeye* uyarlamasını gerçekleştirirken, Muharrem Gürses *Kubilay*’la (1952), Natuk Baytan *Karanlıkta Yaşayanlar*’la (1961), Osman Seden *Çalıkuşu*’yla (1966), Halit Refiğ yeni bir *Vurun Kahpeye* (1973) ile Anadolu’yu aydınlatmaya

giden, mücadeleci, idealist öğretmen kahramanları konu edinir. Ömer Lütfi Akad’ın yönettiği *Hudutların Kanunu* (1966), Yılmaz Güney’in yönettiği *Aç Kurtlar* (1969) ve Türkan Şoray’ın yönettiği ve başrolünü oynadığı *Dönüş* (1972) yine bu geleneğin köy temasını işleyen filmleriyle birlikte aynı çizgiye eklenir.

Kemalist ilkelerin taşıyıcıları olan subaylar, doktorlar ve kaymakamlarla birlikte hareket eden küçük burjuva reformisti öğretmenlerdir bu filmlerde karşımıza çıkan.¹ Aynı zamanda aydınlanmanın özverili neferleridir de. Öğretmenlerin Anadolu’nun ücra köşelerinde sürdürdükleri mücadele, hem toplumdaki öğretmen imgesini hem de Cumhuriyet’in aydınlanma ideallerini sergilemesi açısından önemlidir.²

İlk bakışta birbiriyle çelişiyormuş gibi görünen “özverili nefer” ve “burjuva reformist” ifadeleri, aslında gizemli bir biçimde birbirine bağlıdır. Çünkü her iki tanımlama da, eylemi gerçekleştiren özneyi merkeze koyan bir vurgu içerir. Vurgu, yapılacak eylemden çok onu yapanın niteliklerinde gizli gibidir.

1980’li yıllara gelindikçe bu vurguda

değişiklikler görmeye başlarız. O güne dek oldukça popüler bir konu olarak karşımıza çıkan “doğuya giden öğretmen” hikâyeleri, kahramanlık temasından uzaklaşarak yalnızlık ve arayış temalarıyla birleşmeye başlar. Asıl olarak, ilk ürünlerini 1950’li yılların sonlarına doğru vermeye başlamış 50 kuşağı yazarlarının yaşadığı bu kültürel dönüşüm, ancak 80 sonrası sinemanın dikkatini çekebilecek niteliktedir. Özellikle 1977 yılında yazılıp 1982’de sinemaya uyarlanan *Hakkâri’de Bir Mevsim* (Erden Kıral) bu konuda dönüm noktası olur. Bu filmle beraber, *Hakkâri’de Bir Mevsim*’in isimsiz öğretmeninin gönülsüz gittiği görev yerinde yaşadığı şaşkınlık, yabancılaşma ve sorunlar karşısında hissettiği çaresizlik uzun zaman doğuda öğretmen olmayı tarif eden yegâne duygular olur.

Hakkâri’de Bir Mevsim yaşantısıyla türlü hesaplaşmalar içindeki bireyin, kendini ansızın dilini bile anlamadığı insanlar arasında, bir de onlara öğretmenlik yaparken buluşunun romanıdır. İkinci Dünya Savaşı’nın dünyaya getirdiği ağır atmosferin, Sartre’ın pesimist, Camus’nün ahlâkçı varoluşçuluğunun izleriyle yüklüdür roman. 1950 kuşağı

için bireyin kendisini bir özne olarak dünyada konumlandırması öncelikli sorundur. Düalizmler üzerinden kurgulanmış dünya, kurum - birey çatışmasında görünür olur. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan çökkünlük ve “*Milli Şef*” döneminin son bulmasıyla yaşanan köklü değişim sonrası bu kuşak, bir yandan Panait İstrati’nin sözleriyle “*Dünya’ya giderken*”, bir yandan Anadolu’yu yeni bir şekilde algılar. Türk aydını, Batılı anlamdaki yabancılaşmanın yanında kendi topluma karşı yabancılıklarının da farkına varmaya başlar. Batı’nın yabancı dillerini bilen *Hakkâri’de Bir Mevsim*’in öğretmeni, Kürtlerin, Süryanilerin dilini anlamaz. Hatta Süryanilerin var olduğundan bile ancak buraya geldiğinde haberdar olmuştur. Böylece dillerinden gelenek göreneklerine kadar hiçbir şeyine aşına olmadığı bir dünyada bulurlar kendini. Bu yüzden *Hakkâri’de Bir Mevsim*’de Doğu bir “*kimlik sorunu*” olarak değil, bir “*varlık sorunu*” olarak karşımıza çıkar. Ne ki, bu süreç sonunda varlık kazanan “*Doğulu*” değil, “*aydınlanmacı aydın*”ın kendisidir. Aydın, Doğu aracılığıyla kendini keşfeder. 1950 kuşağıyla beraber aydınlanmacı aydın kendine yeni bir dünya örmeye başlar.

Bu yeni tipteki öğretmen için gerçekliğin dünyası ile çatışan teorik dünyası cehennem gibi bir atmosfer yaratır:

“Kafka, karabasalarında gördü belki seni, ama adlandırmadı. / (Ya da hiç girmedin onun düşlerine.) / Bilseydi, senin gibi bir yer var yeryüzünde / en korkunç kitabının konusu sen olurdun.”

Yazar, bundan sonra, aynı olayı iki farklı bakış açısından yazarak iki dünya arasındaki yabancılığı aşmaya çalışsa da, çabasının tutarlı olmadığına bilincindedir. O, herkese yabancıdır. Kitabın ismine kadar yansır bu durum: “O”. Kimi simgelediği belli olmayan bir üçüncü tekil şahıs zamiri. Tersine bir aydınlanmayla roman, aydınlanma idealinin uzaktan bir akrabası olarak da okunabilir: Kendi dillerini öğretmenlerine öğreten, ondan yeni bir dil öğrenmeye çalışan öğrencileriyle öğretmenin hikâyesi.

Hakkârî’de Bir Mevsim’le beraber “özverili nefer” imgesi tümüyle terk edilir. Bu imgenin ortadan kalkışı, idealize edilmiş kahramandan kurtulmak olarak nitelenebilir de, başka bir açıdan *Çılgın Dershanes*’teki zararsızlaştırılmış / niteliksizleştirilmiş öğretmene giden yolu açmış olduğu da öne sürülebilir.

Etrafına ışık saçan nurlu bir varlık olarak öğretmen, varoluş problemleri içindeki aydınlıkla birleşir. Ne ki bu birlikteliğin ömrünün çok uzun olmayacağı da daha baştan aşîkârdır.

1980’li yıllardan bugünlere, *Gönül Yarası*’nın (2004) tam emeklilik gününde tanıştığımız Nazım öğretmeni hariç, sinemamızda öğretmen sunumlarına pek rastlanmaz. Ömer Tırkeş’in vurguladığı gibi, 1980 sonrası süreçte büyük anlatılar gözden düşer; toplumsal zihniyet değişimi söz konusudur. Mesleğine yeni başlayan genç bir öğretmenin Urfa’nın kuş uçmaz kervan geçmez Demirci köyündeki deneyimlerini anlatan *İki Dil Bir Bavul*’u önemli kılan nedenlerden biri de işte tam da bu boşluğu doldurmasıdır. Modernleşme projesinin en önemli neferi olan öğretmenin, bir yılına, dört mevsimine tanıklık ederiz *İki Dil Bir Bavul*’la ve görürüz ki köyün kendi halinde akıp giden yaşantısında öğretmen birden çıkıp gelen; çok da ihtiyaç duyulmayan bir şeydir.

Gerçekten de 50 yıl geçtikten sonra bir öğretmen, sanki Edgü’nün romanına geri döner gibi, Doğu’ya döner. İçine girilen atmosferde bir şeylerin değiştiğini

öne sürmek hayli güç. Filmin büyük bir hünerle gözler önüne serdiği yaşantı, yine yoksunluklarla örülü: kalabalık eviçleri, çekingen bakışlar, başa vurulan tarakla umut yüklenen gelecek arayışları. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'le *İki Dil Bir Bavul*'u karşılaştırmaya kalkışan birisi neredeyse şöyle düşünür: Gün batımında odaya dolan ışık bile 50 yıl öncesinin ışıyla aynı. Toprak zeminli evin içinde toz zerrelere havada uçuşurken başka bir şey düşünmek çok olası değildir. Bir kez daha bir öğretmen kaza sonucu kendini Doğu'da bulmuştur sanki. Hiç öyle planlamamışken, tanımadığı, anlamadığı bir yaşantının içine dalar. Okul ıssız ve iğreti durur köyde. Öğretmen çocukları tek tek evlerinden toplar okula gelmeleri için. Çocukların yaşantısına dahil olmaya çalışır. Evlerine girip çıkar. Duvara asılı fişlerin önünde o Zülküf'e, Zülküf ona çaresizlik içinde bakar. Öğretmen kendi dilinin konuşulmasında ısrarlıdır. Dışarıdan gelenin geldiği yere adapte olması beklenirken insanların kendisine adapte olmalarını istemesi kuşkusuz garip bir davranıştır. Köyde kimsenin ihtiyacı yoktur Türkçe'ye. 23 Nisan kutlaması sessiz sedasız tek başına yapılır, öğretmen sorar; "*Çocuk bayramı olan*

tek ülke hangisi? Burası hangi ülke? Nerede yaşıyoruz biz?" yanıt gecikir. Önce "*evimizde*", ardından "*Türkiye*". Öğretmenin bir grup öğrenci ile okulun önünde 23 Nisan şarkısını söylemesi yabancılaşmanın güzel bir örneğidir; zira çocuklar söyledikleri şarkının anlamını bilmezler.

Anlatılan hikâyede değişen tek şey öğretmenin kültürel kimliğidir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in öğretmenin çocukların dilini öğrenme çabasına karşı, *İki Dil Bir Bavul*'da sınıfta Kürtçe'yi yasaklayan bir öğretmen buluruz. Kötü niyetinden değil, kendisine başka türlü sü gösterilmediği için; hatta bu konuda kendisine hiçbir şey gösterilmediği için. Anlaşılan o ki, 1950 kuşağının kendini "*bulmaya*" çalışırken Doğu'yla karşılaşan öğretmeni; günümüzde kendini "*tamamlanmış*" olarak gören ve bu yüzden Doğu'dan geçip gitmek zorunda olan başka bir varoluşa bırakmıştır yerini.

Filmin üç mekânından söz edilebilir: sınıf, öğretmenin evi ve öğrencilerin evleri. Öğretmenin evi yalnızlık ve sessizlik mekânıdır. Eskisi kadar yapayalnız olmadığını söyleyebiliriz bu kez kazazedenin. Sık sık annesiyle

telefon konuşması yaparken kadraja girer. Kendini bir sürgün gibi gördüğü bu topraklarda cep telefonu onu ana karaya bağlayan araçtır. Buradan itibaren iki öğretmen arasındaki farklılık görünür olmaya başlar. İkisi de istemeyerek Doğu'da olsa da birinin idealizmi öbüründe yoktur. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in öğretmeni, kendisinin bütün bu uyumsuzluğun bir parçası olduğunun bilincinde; yabancılığı ilk önce kendisinde tartacak kadar aydındır. Bu anlamda *"özverili nefer"* mitosunu hiç değilse bir yönüyle yaşattığını da düşünebiliriz. *İki Dil Bir Bavul*'da ise öğretmen bu eğitimden yoksun bırakılmıştır. Onun tedrisatından geçtiği kuşak Doğu'yu tartışmadığı gibi, birey olmayı ya da kurumsal yapılarla baş etmeyi de tartışmamıştır. 1980 sonrası mesleki rolün içinden geçtiği depolitizasyon süreci, aydın kimliği ile öğretmenin yollarını keskin bir çizgiyle ayırır.

Geriye Doğu'nun yegâne gerçeği olan öğrencilerin evleri kalır; Demirci köyü sakinlerinin gündelik hayatı, filmde okul sahneleriyle aynı oranda yer alır. Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy'ün sadece öğretmen öğrenci diyalogundan

ibaret bir film yapmayı şısları elbette çok önemli bir işleve hizmet eder; köylülerin gündelik yaşamları Kürtçe dışında başka bir dilin kullanılmasını gerekli kılmaz. Emre öğretmen çocuklarına karnelerini dağıtıp yaz tatili için yola çıktığında kamera çocukların yaşamını izler. Karneler elden ele dolaşır ve sonunda gözden ırak bir yere kaldırılır. Çocukların yaşamında ne karne ne öğretmenin verdiği ödevler önemli bir yer tutar. Taşlı araziye çıkarlar, gördükleri yılanları konuşurlar, suya dalarlar. Her şey öğretmen gelmeden önceki doğallığında akıp gider.

Buradan bakınca *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in öğretmenin seneler önce söylediklerini Emre öğretmen de pekâlâ söyleyebilirmiş gibi gelir öğrencilerine:

"Benim için doğru olan sizin için doğru değildir, benim için gerçek olan sizin için gerçek değildir. Öğrettiklerimin çoğu böyleyse bağışlayın beni; çünkü ben başka bir yerden geliyorum karların erimesiyle de gidiyorum işte. Burada yaşayacak olan sizlersiniz. Sizler karın üstünde yalınayak yürüyüp ölmeyenlersiniz (...)
Bu kadar. Dersimiz bitti..."

İki yapıtı karşılaştırmak bize toplumsal olarak nasıl bir dönüşümden geçtiğimizi sorgulatır. Coğrafi koşullar tarafından olduğu kadar uygulanan politikalarla da yıllarca insanın insan olarak varlığının kaybedildiği bu coğrafya üzerine düşünmek, yalnızca Kürt sorunu ya da Doğu'ya bakışı düşünmek değildir; toplum olarak ürettiğimiz kimliği düşünmeyi de gerektirir.

Bu yönüyle *İki Dil Bir Bavul*, 1950 kuşağıyla 2000 kuşağını karşılaştıracak olursak elimizde ne kalır; onun da filmi.

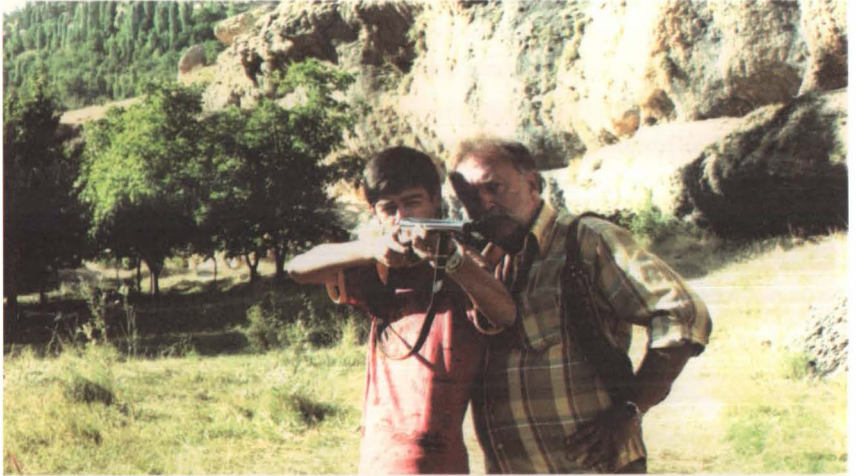
Dipnotlar:

1. Taner Timur, *Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik*, İstanbul, AFA, 1991.
2. A.Ömer Türkeş, "Cumhuriyet Aydınlanmasının Misyonerleri Öğretmenler", Milliyet Sanat, Kasım 2004.

(Altıyazı, Aralık 2009)



Emin Alper, "Abluka"dan, 2015.



Emin Alper, "Tepenin Ardı"ndan, 2012.

Emin Alper

Faşist Cuntadan

Neo-Liberal Kamp Rejimine

(Reha Taşçı ile birlikte)

Etnik köken salt belli bir ırka mensup oluşla açıklanabilseydi bile devlet yurttaşı göreve çağırıldığında kişinin buna yanıt verip vermeyeceği sorusu belirsiz kalırdı. Oysa, ne kadar yıpranmış olursa olsun, ulus-devletler altında bireyler bu çağırışı yanıtı bırakmıyorlar. Hatta o derece ki, çağırının kendisini kendileri üreterek ulus adına harekete geçebiliyorlar. İçinden geçtiğimiz günlerle de örtüşen bu açıklamaları en iyi kuramlaştıran düşünürlerden biri kuşkusuz Etienne Balibar. “*Kurgusal etniklik*” dediği bu olguyu açıklarken Balibar, gündelik yaşamdaki olguların anlaşılma kipleri / meşruiyet biçimleri (doğum, ölüm, evlilik ve bunlarla ilişkilenen söylemler, hikâyeler, inanışlar vb.

aracılığıyla kutsallaştırmalar) olmaksızın ulus-devletlerin egemenliklerini kullanamayacağını vurguluyor. Böylece ulus-devletin kimliği ırksal bir kökenden çok devletin egemenliği esasına göre örgütlenen kurgusal bir inşa süreci tarafından kuruluyor. Fark siyaseti (kültürel, dinsel ya da etnik) istisna üretiminin koşulu oluyor ve söz konusu istisnaların sistemin dışına itilmesi aracılığıyla da egemenlik kendi içerisini kuruyor.

• • •

Türkiye’de 12 eylül sonrası filmlerinin darbe ile yüzleşmek yerine onun türevleri olma işlevini karşıladığı çok yazıldı çizildi. Özel olarak *Duvar* (1983) filmi, faşist cuntanın tezgahından geçenlerin

panoramasını sunuyordu. Yılmaz Güney, filminde özellikle hiyerarşinin en altındakileri seçmişti: çocuk bedenleri. Toplumun kıyısındaki hapishaneler ve hapishanelerin de kıyısındaki çocukları. Mazlumun en ağır halini, içerisindeki aşağılamaları, tacizleri, ispiyoncuları, açlığı ve çıkışsız bir isyanı kadrailiyordu. *Duvar* ile sıkışmış bedenlerin onurları geri veriliyordu.

Yol (1981) filminde ise insanların hapiste olmasına zaten gerek yoktu. Cunta ile tüm ülke kapatılmıştı. Çıkışsızlık atmosferin tamamına yansiyordu. Hapishaneden bayram iznine giden mahkumların hiçbir zaman devletten, kontrolden, şiddet aygıtından kopmadığına, mahkumlarla birlikte, şahit oluyorduk. Dışarıda hüküm süren muhafazakarlık (cinsel), töre (cinayet), namus (kan bağı) bağları içeride olmanın koşullarından herhangi bir fark yaratamıyordu. Gündelik hayatın içerisindeki tüm mevhumlar kapatıcı bir ilişki ağını zorluyordu. Güney, içeriden bir “dış içeri”ye uzamlar oluşturmuştu.

Güney’in bahsettiği *çıkışsızlık* durumu uzun yıllar kendisini hissettirecekti. Devrimci hareketlerin cunta ile erimeye başladığı 12 Eylül’ün ardından,

Türkiye atmosferinde uzun yıllar bir “*liberalleşme*” rüzgarı estirilmeye başlanmıştı. 90'lara gelindiğinde ise devlet yeniden ceberrut yüzünü göstermişti. Kürt hareketinin geline baskı rejimine karşı girişmiş olduğu mücadele, kitleselleşme ile sonuçlanmış, devlette bu süre zarfında bir sürü kanlı yıldırma girişimlerini devam ettirmişti. Binlerce köy yakma, operasyon, binlerce infazdan geriye öfke ve nefret, hatıra ve tramva, gazı ve şehit, sessizlik ve şahitlik kalmıştı. Güney’in hapisane ülkesi 90'lı yıllarda da fazlasıyla karşımıza çıkmış ve bizzat yaşanmıştı.

Bununla birlikte 12 Eylül sonrası filmlerdeki hesaplaşamama furyası, 90'lı yıllarda devlet ve toplum arasındaki ilişkinin kıyılarında gezen bireylerin evreninden doğru cevap verme niyetine dönüşmüştü. 90'lı yılların sinemacıları için -kendi refleksiyonları açısından- yaşanılan adı konmamış savaşa odaklanmayı sonunda tercih etmiş oldular. Bu sinema, yaşananları -geçmişin dramatik öykü anlatısından uzaklaşan- bir üslup arayışı ile aktarıyor ve devletin insanları maruz bıraktığı çıplaklığı gözler önüne sermeye çalışıyordu. *Güneşe Yolculuk* (1999), *Fotoğraf* (2001), *Sonbahar* (2008), *Bahoz* (2008), *Press*

(2010) gibi filmler karanlık gündelik hayatlar, hapishane ve iç savaş gibi tematik olarak farklı olsa da dönemin parçalarını bir araya getiren bir görüntü düzeneği oluşturuyorlardı. İnsanların üzerinden acımasızca geçen iktidarın yarattığı tramva bazen lirik bir öyküye, bazen bir yolculuğa, bazense devrimci - oluşturan uzanıyordu.

Böylece Güney'in çıkışsızlığındaki doğrudan imajlardan, yıkımı ve cevabı içerisinde taşıyan bir imajlar ağına gelinmiş oluyordu. Bir yandan da *Takva* (2005) ve *Çoğunluk* (2010) örneklerinde olduğu gibi Türkiye'nin içine girdiği büyük değişim (sınıfsal, kültürel, ekonomik vs.) gündelik hayatta ve sinema aracılığıyla da imajlarda belirginleşmeye başlamıştı.

• • •

Tepenin kendisi de fallik bir simge olarak görülebilir, ancak o kadar uzağa gitmeye gerek yok. Keza tepe değil *ötesi*, aradığımız ya da sakındığımız. Yine de tepe uygun bir simge; iki varlık arasında, iki oluş arasında dikilen engel, görüşü, duyusu, hissedışı kesen, arzuyu da korkuyu da besleyen öteki taraf.

Emin Alper tepenin bu tarafını ustaca gösterdi ilk filminde. Baba otoritesi, gizleme, hor görme, hizaya çekme

gibi iktidar aygıtlarının yarattığı konuşulmayanlardan ve görmezden gelinenlerden örülü kendi içine kapalı bir dünya. O haneye komşu gelmiş, tepenin ardına konmuş göçerlerin, her ne kadar kendilerini görmesek de, bildiğimiz, filmin başından sonuna hissettiğimiz varlıkları. Hem de kendisi de Yörük olan bir hanenin yaşantısının bakış açısından. Bazen bir bakışta üstüne çıkılan, bazen kameranın ani bir dönüşüyle önümüze dikilip "*duyulur*"u kesendi tepe. Ötekinden böylesine kopuşun kendi içine kapanmayla birlikte içeriği koruma güdüsünü de beslemesi gerekecekti. Bu yüzden küçük çocuğun elinde tüfekle "*Geceleri çakal iner mi buraya?*" sorusu "*İnmez, Paşa komaz.*" olacaktı. Paşa, sürüyü koruyan kangal.

Görünürde hiçbir toplumsal gönderge barındırmıyordu *Tepenin Ardı*.

Büyük oğul Zafer dışında. Hakkında tek bildiğimiz, askerlik sonrası travmayı atlatamayan, birliğinde ölen arkadaşlarının hayalleriyle konuşan, sürekli operasyona çıkmaya hazır bekleyen Zafer.

Buna rağmen film tümüyle toplumun kuruluşuna dair metaforlarla kuşanmıştı.

Bu yüzden Emin Alper'in filmi, *"kurgusal etnikliği"* en iyi şekilde örnekleyen eserlerden biriydi. Tepenin ardına yerleşmiş ve filmin sonuna dek hiç görmediğimiz yörüklerin *"kurgusal"* tehdidi altında bir araya gelen ev halkının (yerleşik göçerlerin), kendi ürettikleri paranoya üzerine filmin sonunda silahlanarak diğer tarafa geçmeye karar veriş i anlatılıyordu.

Ulusun kuruluş u için harika bir metafor veriyordu film. Ortada ne devlet vardı ne de kurumsal yapıyı anımsatacak bir şey. Ancak filmin başından sonuna dek süren sessiz ş iddet, metaforun en önemli destekçisi olarak bir şeylerin gelmekte olduğunun habercisiydi. Fidanların sopayla dövülmesi, kurbağanın taşlanması, davarın kesilmesi, küçük kardeş in tüfek atma hevesi vb. Aileyi bir arada tutacak olan çağrı ancak her eylemin içinde kendini hissettiren bu ağır ş iddetin kutsanmasıyla gerçekleştirilebilirdi. Kutsanma için kurban gerekliydi. Kurbanın, yanlışlıkla öldürülen Zafer olması ise filmin iyi iş lenmiş sembolizmini ve ironiyi doruğa taşıyordu. Böylece Yörükler sadece var olmakla bile tehdit halini almış oluyorlardı. Ulusun inş ası sürecince

ortak bir kökenin yerini ortak düş man alıyordu. Düş manın kim olduğ u, tepenin ardında ne yaptığ ı ikincil bir soruna dönüş üyor; sadece tepenin öte tarafında kalmasının garanti altına alınması (aslında bu garantinin kurucu bir mitos olarak haneye güvenlik hissi vermesi) gerekiyordu.

• • •

90'lı yıllarda ülkenin batısındakilerin çok hissedemedikleri, *"medya"* eliyle öğrenilmiş bir tanım vardı: Olağanüstü Hal Bölgesi. Bu kavram 2000'lerde, Kürt oylarını almak için mi, kötü hatıraları canlandırdığ ı için mi bilinmez, *Özel Güvenlik Bölgesi* kavramına dönüştürüldü. Tam da neo-liberal güvenlik ve huzur söylemine uygun biçimde. Tıpkı, Hayata Dönüş Operasyonu'nda katliamın üstünün estetik bir ifadeyle örtülmesi gibi. Küresel anlamda neo-Liberalizmin olmazsa olmaz terör ve korku söylemi tüm ekonomisi ile dünya devletlerine sirayet etmişti. Ülke iç i güvenlik teknolojileri ekonomisi ülkeler için dış tehdit harcamalarına yaklaşmış tı. Polis ve özel güvenlik şirketi çalışanlarının sayılarının sivilere yetişmesi, gettolara karşı korunaklı site duvarlarının yükselmesi, yine göçmenlere karşı büyük kampların inş aları bu yüzölçümünün

hapishanelerin tanımını değiştirecek bir boyuta getirmişti. Tekinsiz kitleler artık tüketimle değil kamp ile durdurulmaya başlanmıştı.

Foucault teorisinde, eskinin disiplin edici iktidarından biyoiktidara doğru bir değişim gerçekleşiyordu. Bu değişimin batı-dışı toplumlarında aynı şekilde bir sürece sahip olduğu iddiası kabul görme de (hukukun dışına sürekli çıkılması ve despotizm sürekliliği gibi) belirli emareleri hissedilebiliyordu. Özellikle 90'ların sonu ve 2000'lerin başında revaçta olan bu saptamalar toplumsal süreçlerle beraber düşünöldüğünde (Avrupa Birliği ve Yeni Anayasa söylemleri vs.) bir ölçüde teorisinin kullanırlılığına fırsat veriyordu. Öyle ki Türkiye de genel olarak *“kesintili disiplin”* süreçlerinin daha ağır bastığına şahit olmuştuk (Tek partili rejimden sonra Menderes, darbeden sonra Anayasa, Cuntadan sonra Özal, iç savaştan sonra AKP gibi). Tıpkı paranın iki yüzü kadar bir birine yakın olan bu dönem dokuları, devamlı birbirinin ardılı olan ve sürekli birbirini kesintiye uğratan, *“normal hal”* ve *“olağanüstü hal”* durumunu yaratıyor ve dayatıyordu. Askeri darbe ile ölkö kapatılmasından,

asimilasyona dayalı Kürt bölgelerinin kapatıldığı 90'lara gelindiğini tekrar hatırlayalım. şimdi ise *Özel Güvenlik Bölgesi* adı altında devletin yeni bir kamp sistemi geliştirdiği gözlemlemekteydik.

Swat ekipleri ve Sniperlar ile oluşturulan bu kamplar sınırlı süreli olarak söz konusu bölgeyi çevirseler de farklı farklı bölgelerde oluşturulmaları korku salmaya ve zamansal olarak da düşünöldüğünde devletin iç ve dıştaki çatlak sesleri terör ve nokta atışı söylemi ile kendisini meşrulaştırma işlevini yerine getirmektedir. Bunun gelecekte iktidar için tehlike teşkil edecek mahalle, belde, köy, getto gibi yerlerin teslim alınması için ayaklanma karşıtı provalar olduğunu da düşünöbiliriz. Bütün bunlar normalin ve olağanüstü halin ne zaman olacağına ve kimleri kapsayacağına karar verebilen bir iktidarın işaretleriydi.

• • •

Abluka'nın tepenin ardında yaşananlar olduğunu düşünöbiliriz. Yönetmenin bu ikinci filminde de aynı sorunla uğraştığı çok açık. Ancak bu kez tepenin ardını ima ederek bir öteki üzerinden işlemiyor hikäye, kurgusal etnik'in bizzat tepenin ardına geçerek orayı kontrol etme mücadelesini

görüyoruz. Yılmaz Güney'den Emin Alper'in *Abluka* filmine uzanan imajlar ağında, kampın işleyiş biçimlerini ve etkilerini hissedebiliyoruz. Yönetmenin, bir röportajında, filmi zamansız ve apokaliptik bir atmosfer içerisinde olduğunu söylese de şu an Kürt coğrafyasında, hemen hemen her toplumsal hareketlilikte Gazi Mahallesi'nde uygulanan ablukaların gerçekliğine içkin bir atmosfer inşa edilmiş durumda. Tıpkı Alfonso Cuarón'un *Children of Man* (Son Umut - 2006) filmindeki ultra faşizmi ve apokaliptik atmosferin, Suriye'nin parçalaması ile ortaya çıkan Avrupa'ya göç dalgası sırasındaki olayların görüntüleriyle örtüşmesinde olduğu gibi artık sinemasal imgenin öngörülerinden şüphelenmiyoruz.

Agamben'in, K. Schmitt'ten hareketle geliştirdiği egemenin "*istisna*"ya (olağanüstü hal) karar vermesi olgusu *Abluka*'da imajını buluyor. Film, metropol kenarlarında kapatılmış bir getto'nun içerisindeki pleblerin polisleştirilmesi, kapatılma çatısı altında karakterlerin paranoid dönüşümleri ve kadrajın içeriden bile göremediği "*düşmana*" karşı verilen mücadeleyi

aktarıyor. Kadir'in ağzından çıkan "*Eskiden insanlar sadece ekmek derdindeydi; şimdi can derdinde.*" cümlesi baskı evriminin tersine işleyişinin ifadesi oluyor. Yaşam alanının giderek daraltılması evlere kurulan karakollar, çatışma ve her an olabilecek baskın korkusu en sonunda hücreye kadar dönüşen bedenlerin çıplaklığını açık ediyor.

Abluka filmi lokal bir kapatılmadan hareketle evrensel ölçekte işleyen kapitalist devletlerin yeni dönem iktidar aygıtını teşhir ediyor. Güney gibi Alper'de bu istisna durumuna herkesin yakalanabileceği korkusunu yaşatırken bu makinenin dışına da çıkılınabilme arzusunu her zaman zinde tutuyorlar. Kentsel Dönüşüm kapsamında abluka altındaki bölgelerde köpek itlafı yapan küçük kardeş Ahmet'in yaralı köpeklerle kurduğu garip yabancılaşma durumu "*çıplak yaşam*"ların nasıl bir araya geldiğinin güzel bir göstergesi. Köpeği teslim etmemek ve ablukadan otonomlaşmak adına evine yeni bir duvar ören Ahmet, *abluka* içinde ikinci bir duvar örüyor kendine. Film bu defa bir içeriden daha bir içeriye uzamlar oluşturmuş oluyor. Ancak bu duvar kapatılmayı değil, onun karşı-iktidarının

inşasıyla karşımızı çıkıyor.

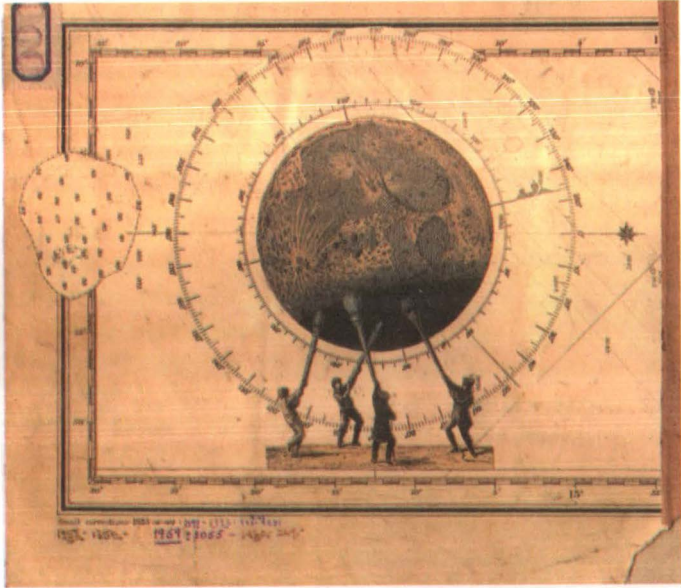
Köpeklerin itlafında tüm açıklığıyla kendini duyuran kamp yaşantısı ve “çıplak beden”in yaşamına ve ölümüne karar verme yetkisi, yaşamın askıya alınışının ne kadar yakınımızda olduğunu

hissettiriyor. Yahudi soykırımında, Gulag’larda, sömürgecilik tarihinde uygulanan yöntemin demokrasi düşüncesi olmadığını, aksine kamp olduğunu açık bir şekilde ifade ediyor.

(Radikal, 10.02.2016)

Emin Alper, “Abluka”dan, 2015.





Federico Hurtado, Küçük Düzelttiler, 2011.

IV.

*Edebiyat
Plastiktir*



Jean Dubuffet, Dışlanmışların Büyük Ustası, 1947.

Edebiyat Plastik tir!

Retorikle Terörün Son Raundu

“Terziler geldiler. Kırılmış büyük şeylere benzeyen şeylerle...”

Turgut Uyar, (Terziler Geldiler'den.)

‘Hepsini biiridin mi’ye kalar vaktim var

Varsa var, ben koca götlü bir kadının alt tarafı, cam bölmeleri siliyorum

Binlerce cam bölmeyi siliyorum, ‘neden hiç bitmiyor’a kadar”

Edip Cansever, (Hizmetçi Firdevs ve Cam Bölmeler'den.)

1909 yılında, aralarında André Gide, Jacques Copeau ve Jean Schlumberger’in de bulunduğu bir grup entelektüel tarafından kurulmuş olan edebiyat dergisi *Nouvelle Revue Française* (NRF), 20. yüzyılı boyly boyunca geçen bir nevi Fransız Rönesansı olarak anılmaktadır. Yazarları arasında kimler yoktur ki; Guillaume Apollinaire, Robert Desnos, Marcel Proust, Antoine de Saint-Exupery, Jacques Rivière, Romain Rolland, Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Jean Clair, Jean-Marie Le Clézio, Kenzaburō Ōe, Louis Aragon, Andre Lhote, Antonin Artaud... Liste

uzar gider. Kuşkusuz bu şörette, kurulduktan kısa bir süre sonra derginin editörü olan, Fransız yayın dünyasının önemli ismi Gallimard yayınlarının kurucusu Gaston Gallimard’ın da büyük etkisi vardır. Ancak dergiye gücünü veren asıl şey, editör ve yazar kadrosunun sürekli bir diyalog ortamı içinde bütün sanat dünyasını etkileyecek tartışmalara açık olmasıdır. İki dünya savaşı arası dönemin sanatsal kavgalarının mecrası olan 291, 391, *La Révolution Surréaliste* [Gerçeküstücü Devrim] ve *Minotaure* gibi dergilerle birlikte NRF de tartışmalarda önemli bir rol oynamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ve sonra, iki uzun dönem boyunca derginin yöneticiliğini yapmış olan Jean Paulhan derginin sanat dünyasındaki yerini göstermek için bir sınır çizgisi gibidir. Avangardın en görkemli yıllarında edebiyatla çağdaş sanat arasında hareket etmiş ve dengede durması gereken bir sopa gibi sanat kuramı üzerine çalışmıştır.

Paulhan'ın tezi ilk bakışta yalnızca edebiyat dünyasını ilgilendirir gibi görünse de, aslında çok daha kapsamlı bir sanat kuramı barındırır. Düşünmenin "*bilinebilir*" biricik nesnesi olarak dil, sanat yapıtının olduğu şeyi de olması gerektiği şeyi de tanımlamanın tek açık kapağıdır. Wittgenstein'in dil sorununu ilk kez analitik bir yöntemle çözümlemeyi denediği Tractatus Logico-Philosophicus kitabının ilk yayım tarihinin 1921 olduğunu düşündüğümüzde, sanat kuramı konusunda "dil"in neden bu kadar merkezi bir yer tuttuğunu kavramak mümkündür. Öte yandan, her biri bir başka yönü gösteren oklar olarak Dadacılar da neredeyse felsefi dil sorunlarının içinden fırlamış gibidirler. Neyi tartışılırsa tartışınlar başlangıç noktası dildir ve çoğu kez ulaşılan sonucun kendisi de... Dadacı ufkun

bir akım halinde yeniden kurgulanma denemesi olarak Gerçeküstücülük için de dil aynı derece önemli olmuştur. Ancak bu kez -Aristotelesçi olanak kategorilerini izleyerek söylersek- bilincin tartışmalı nesnesi olarak "*düşünülebilir*" dil değil, bilinçaltının ele avuca sığmaz dışı vurumu olarak "*düşünülemez*" dilin peşinden gidilecektir. Paulhan'ın sopası bu noktada resme girer. Ünlü "*retorikçi - terörist*" ayrımını yaparak sanat kuramını iki eşit parçaya böler Paulhan. Ona göre bütün sanat kuramı, dili verili olarak kabul edip klişeleri sürdürenler ile mevcut dili yok etmeye ve onun yeniden inşası aracılığıyla yeni bir dünya kurgulamaya kalkışanlar arasındaki ezeli tartışmada vuku bulmaktadır.

Paulhan bu tartışmada her ne kadar retorikçilerin tarafındaymış gibi görünse de, adlandırma ediminin kendisi bize onun iki tarafa da eşit mesafede kalmaya çalıştığını işaret eder. Tavırlarında, sanki, aşkın bir özne gibi durarak iki tarafı da yargılamaktadır. Paulhan'ın sahiplendiği konum Modernizm "*panopticon*"unda* her şeyi gören gözdür. Nougé'un karşısında olduğu şey de tam anlamıyla bu duruşta kendisini göstermektedir. Sitüasyonizmin erken belirtilerinden biri

olarak Nougé, her türden iktidara karşı sanatın terörizmini bu yüzden benimser. Edebiyatın retorikte tükenişine karşı, Sitüasyonizmin sokak eylemleri ilk kez burada ortaya çıkmıştır.

Neredeyse 1945'lere gelinmeden bu konudaki temel kaynaklar üretilmiş ve hatta tüketilmiştir. Dadacıların şiiri sokağın taşlarının altına gizlenmiş, Gerçeküstücülerin manifestoları arşiv dosyalarında tozlanmaya başlamıştır bile. Sadece Nazizm ya da faşizm değil, dünyaya bakma biçiminden ekonomik barometrelerde yarattığı değişime dek bir bütün olarak İkinci Dünya Savaşı avangard olanağın üzerine kalın bir perde örter. Bu perde ancak 1960'lara gelindiğinde aralanabilecektir. Peter Bürger'in neo-avangard diye andığı bu kuşak aralarında Bürger'in de bulunduğu kimi kuramcılar tarafından avangardın ütopyasından vazgeçmesinin manifestosu olarak görülür, kimi kuramcılar tarafından ise gerçek anlamda avangard bu anda başlamaktadır. İlk yaklaşımı Andy Warhol ve Pop-Art'ın yarattığı reklam ve şöhet sarsıntısıyla özdeşleştirirsek; ikinci yaklaşım Happeningler, Fluxus, Sitüasyonizm gibi adım adım politik arenayla içli dışlı olan

sanat çevrelerine odaklanmış gibidir.

Buradan yola çıkarak savaş öncesi ve sonrası tartışmalardaki değişimi iki ana başlık altında toplamak mümkün görünmektedir. Bunlardan ilki politika konusundaki eksen değişikliğidir. Yüzyıl başı avangard sanatçılar politikayı dünya üzerinde yer tutmanın bir parçası olarak görmektedir. İtalyan faşizmiyle Fütüristler arasındaki garip bağlar, Rus Avagard'larının sosyalist devrim içinde ve sonrasındaki yerleri, Gerçeküstücü cephede Freud ile Marx arasında uzanan kutuplaşmalar vb. sanatçıların reel politika konusundaki istekliliklerini / çabalarını gösterir. Oysa avangardın yüzyılın ikinci yarısındaki görünümü politika yapma biçimi konusunda öncesinden kesin bir kopuşu simgeler. Artık politika siyasetin kavram ve araçlarıyla değil, sanatın araçlarıyla yapılmaktadır. Eline silah alıp cepheye savaşmaya giden bir sanatçı yoktur artık (hatta savaşmaya geçecek bir cephenin var olup olmadığı bile tartışma götürür hale gelmiştir); bunun yerine, bir adamın kendini bir çakalla birlikte hücreye kapatması, bir başkasının binaları ortadan ikiye bölmesi ya da birilerinin ambulansları kaçırpı yolun

ortasında terk etmesi biçiminde politik müdahaleler vardır. Önceden kavramlar biçime seslenir ve onu oluştururken, artık biçim kavramı çağırılmaktadır. En sahici hallerinden birine Joseph Beuys'un eylemlerinde rastlayacağımız bu değişim sonucunda sanatçı, artık bir devrimci değil, kavramları yeniden bulmaya, inşa etmeye, korumaya çabalayan bir tür iyileştiricidir / şifacıdır. Bu değişim, Walter Benjamin'in altını çizdiği gibi *"politikanın estetize edilmesi"* yerine *"sanatın politikleşmesi"* olarak da görülebilir, reel politika yerine bir tür *"simulakr"*ının geçirilmesi olarak da...

Performans sanatını anlatmak için genellikle Beuys'un *"Her insan bir sanatçıdır!"* özdeyişi alıntılanır; oysa çarpıcı olan, *"ölümün eşiğinde sürünüp duran, bunamış toplumsal düzenin baskıcı etkilerini ortadan kaldırmaya muktedir"* yegâne yol diye Beuys'un, *"sanat yapıtı olarak sosyal organizma"*yı göstermesidir. Thierry de Duve'un Modernizm serüveninde Kant'ın ahlâk yasasını aramasının özü de burada gizlidir. Duchamp'dan Beuys'a uzanan süreçte yapıt artık bir sosyal organizma ise hangi kesin buyruk'a (kategorik imperatif) bağlanmalıdır? Modernizmin

"her istediğini yapabilirsin" buyruğu bizi ya yaratmanın imkânsızlığına ya da yasanın evrenselliğini sorgulamaya götürecektir.

Politika algısındaki değişimi savaş sonrasının ikinci büyük değişimine bağlayabileceğimizi sanıyorum. Bu değişimi *"dilin unutulması"* diye özetleyebiliriz. Paulhan'ın kuramı üzerinden örneklemeye çalıştığımız dil problemleri yüzyılın ikinci yarısında ses tonunun gürlüğünden epey bir şey yitirmiştir. *"Dil"*ın belirleyiciliği ve iç dinamikleri tartışmaları çok uzak geçmişe ait bir yanılsama olarak görünürlük alanından yitmiştir. Wittgenstein'in 1953 yılında yayımlanan Felsefi Soruşturmalar'ı ile ürettiği yeni çizgi bu portreyi tamamlar. Bundan böyle yalnızca *"verili dil"* vardır ve onun kullanımı. Dilsel anlamda *"mutlak"* olan klişe, tartışılabilir değildir. Tam da bu yüzden aslında *"muğlak"*tır. Bu durum politik olanın alımlanışını da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Artık kimse gerçekten politika yapıyor değildir. Hatta politikacılar bile...

Bu durumda sanatçının politika yapması neden gereksindir? Aynı yıllarda

geçmişin coşkulu dil tartışmalarının yerine ikame edenin Yapısalcılık olması da ilginçtir. 60lı yılların Yapısalcılık'ı avangard ruhun güçlü bir temsilcisi olan Rus Biçimciliği'nin izlediği Romantik / dönüştürücü rotadan çok uzakta seyretmeyi tercih etmiştir. Paulhan haklı çıkmış ve “*klîşe*” edebi anlamda mutlak galibiyetini ilan etmiştir. “*Gönderme yapmak*” ifadesinin sonsuz uzamında sanat kuramı, giderek Post-yapısalcılık tarafından temsiliyeti sürdürülecek klişeler arası ilişkileri seyretmenin keyfine dönüşecektir.

Yazının icadından beri edebiyat plastik bir sanattır! Sözel kültüre karşı yazılı kültür, dünyayı yeniden üretmek konusunda kavramsal olanı biçimsel olanla takas eder. Yazı, “*düşünme*”ye dair bütün “*aura*”yı biçimsel bir kalıba hapseder. Nietzsche'nin bütün yazılarında şiddetle karşı çıktığı Antik Yunan'ın düşünümseelliği ya da kuramsal aklı “*yazının plastikliği*” tarafından örülmüştür. Öte yandan “*biçime dökülme*” anlamıyla plastiklik “*varlık*”la “*oluş*” arasındaki gerilimin özüdür. Bu yüzden onunla mücadele halinde ve birlikte bir yaşam yolu bulmamız gerekir. Öyleyse, karşılaştığımız örneklerden yola

çıkarak söyleyebiliriz ki, çağdaş sanatın içinde yaşayan avangard ruh da buralarda bir yerde olmalıdır.

Retorikle terörizm arasında sürüp giden, bizim coğrafyamızda uzun süredir kimsenin takip etmediği maç, bugün hâlâ bu kadar önemli mi?

Edebiyat ve sanat dünyamızda NRF'nin Fransız entelektüel yaşamında oynadığı rolü oynayan bir kurum ya da yapılanma olmamasından mı kaynaklı bu ketumluk; yoksa farklı tarihsel süreçlere değinilerek topu taça mı atmak gerekecek her seferinde?

Bir yönüyle edebiyat ile çağdaş sanat arasındaki ilişkiyi araştıran bu dosya, diğer yönüyle avangardın sürekliliğini ve -başlangıç düzeyinde de olsa- ülkemizdeki izlerini aramayı hedeflemektedir. Turgut Uyar'ın “*terziler*”i şeylere yeni şeylikler biçerek, Edip Cansever'in Firdevs'i ise cümlelere cümleler ekerek dilin dışına çıkar. Dili terörize ederek dilin dışını, yani yaşamı bulmaya çalışırlar. Orada edebiyat plastik, plastik sanatlar ise hiç olmadığı kadar edebidir. Beuys'un “*Ölü Bir Tavşana Sanatı Nasıl Açıklayabiliriz?*” performansı 1965'te, Edip Cansever'in kurbağalara bakmaktan

gelen Yakup' u çağırma'yışı ise bir yıl sonra gerçekleşmiştir. Avangardın ilk kıvılcımları olan şairleri duyduğumuz halde tartışmayı bizim dışımızdaymış gibi sürdürmek, en azından, fazlasıyla su götürür niteliktedir. Sadece sanatsal dehaya yetecek kurumsal donanım a sahip olmadığımızdan yakınılabılır.

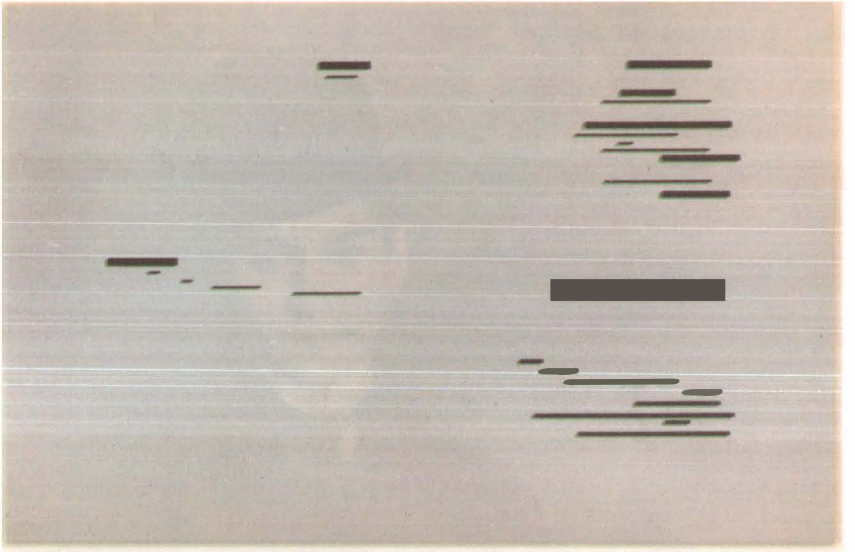
Sağlıklı araştırmalar için daha çok zaman, daha geniş oylum ve olanaklara ihtiyacımız var. Edebiyatta ve plastik sanatlarda avangardın dünya savaşları sonrasında gizlendiği toprak altından hangi kaynaklara sızdığı ve önümüzdeki dönemde ne gibi olanaklara gebe

olduğunu bu araştırma gösterecek.

Retorikle terörün karşılaşmasında ilk raundu retorik'in aldığı aşikâr görünüyor; ancak izlediğimiz son raund olduğunu söylemek de mümkün değil.

* Panoptikon: İngiliz toplum kuramcısı Jeremy Bentham tarafından 18. yy. 'ın son çeyreğinde tasarlanmış hapisane modelidir. Michel Foucault, Hapishanenin Doğuşu kitabında, kavramı, modern toplumun iktidar tarafından sürekli gözetim altında tutulmasının sembolü olarak ele almıştır. Özellikle bkz.: Foucault, Michel. Hapishanenin Doğuşu, (Çev. Mehmet Ali Kılışbayrak), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992, s. 250-280. (y.n.)

(Varlık, Ağustos 2012)



Marcel Broodthaers, Bir Zar Atımı Rastlantısı: Hiçbir Zaman Yok Etmeyecektir, 1969.



Fraen Kafka.

Franz Kafka

Kurdun Yasası

“*Vordem Gesetz*” (Yasa Önünde) öyküsünde Kafka, günün birinde kendisini yasanın kapısında bulan bir taşralının zaten açık duran kapıdan bir türlü girememesini konu alır. Kapıya ulaştığında, -ki bunu nasıl, ne zaman, hangi zorluklarla boğuşarak başardığını, hatta hangi sebeple yaptığını bile bilmeyiz- isteyen herkesin yasaya elbette ulaşabileceğini düşünmektedir. Oysa daha öykünün girişinde kapının önünde bir “*Türhüter*” (kapıcı, nöbetçi) buluruz. Hem de kapı açık olmasına karşın. Bu kapıcıdan “*şimdilik*” içeri kabul edilmeyeceğini öğrenen taşralı, kapıcının buyur ettiği sandalyeye oturur ve beklemeye başlar. İçeri girmek için ne söylerse söylesin onu ikna edemez. Cevap hep aynıdır: “*Henüz*” içeriye giremez.

Derken yıllar geçer, taşralı yaşlanır, burnunun dibini bile göremeyecek duruma düşer. Yine de içeri girme konusundaki ısrarından vazgeçmemiştir. Kalan gücünü toplayarak kapıcıya son bir soru yöneltir. Herkesin ulaşmaya çabalamasına karşın bunca yıldır kapıya neden kendisinden başka gelen olmamıştır? Kapıcının yanıtı ve öykünün son cümlesi şu olur:

“*Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gebe jetzt und schliesse ihn.*”

(Zaten kimse buradan içeri giremezdi, çünkü bu giriş yalnız ve yalnız senin içindi. Şimdi gidiyorum ve onu kapatıyorum.)

Öykü, ilk kez 1915 yılında haftalık bir Yahudi dergisi olan Selbstwehr'de yayımlanmış, daha sonra da *Bir Köy Doktoru* derlemesinin içinde yer almış.² Ancak asıl ününe Kafka'nın ölümü ardından, 1925 yılında yayımlanan romanı Dava'nın içinde kendisine yer bulmuş olmasıyla eriştiği söylenebilir. Romanda mesel öyküdekenden fazlalıklarla çıkıyor karşımıza. Teması aynı kalmakla birlikte öyküyü romanda daha geniş bir sahnenin parçası, bir alt öykü olarak okuyoruz. Joseph K., kendi davasının izini sürerken katedralde bir rahiple karşılaşır ve rahip kendisine bu meseli anlatır. Ardından da mesel üzerine aralarında bir tartışma başlar. K'nın ilk düşüncesi kapıcının taşralıyı kapı önünde oyaladığı, dolayısıyla onu bir nevi kandırdığı yönündedir. Rahip, K'nın bu düşüncesine karşı çıkar. Kapıcının dürüst olduğunu söyler. Taşralı sadece kendisine söyleneni aktarmıştır. Hatta bunu yaparken şefkatli olduğu bile söylenebilir. Taşralıyı diğer kapıcılar konusunda uyarır, onun yanında kalıp sorular sormasına izin verir, verdiği hediyeleri kabul ederek acaba yapmadığım bir şey kaldı mı diye hayıflanmasının önüne geçer. Rahip,

sonunda, kapıcının taşralıdan aşağı bir konumda bulunduğunu, taşralının en azından yasayı görebildiğini, oysa kapıcının ona sırtının dönük olduğunu ve bu yüzden kapıcının neredeyse taşralı tarafından kandırılmış bile olabileceğini sözlerine ekler.

Kafka'nın kendi yorumu siyaset felsefesi alanında mesel üzerine epey uzun olan usamlama zincirinin en önemli halkasıdır. Bu yorumlarıyla dikkatlerin kapıcının üzerinden çekilmesini sağlamaya çalışır. Gereksiz yere kapıcının kimliği, pozisyonu ya da eylemi üzerine vakit kaybedilmesini istemez. Kimliğinden neredeyse hiç sözü edilmese de taşralının öykünün merkezinde olduğu düşünülebilir. Ne de olsa ikiliğin edim tarafından (o edim edimsizliği bile işaret etse) taşralı vardır. Ancak taşralı üzerine konuşmamız neredeyse imkânsızdır. Onu tanımayız. Ne istediğini, niye orada olduğunu bilmeyiz. Öyleyse taşralı da bir aracı olmalıdır.

Öykü bize ister istemez şu soruyu sordurur: Sadece bir kapıyla temsil edilen, ne üzerine olduğu, biçimi, bir bina mı, yoksa bir kişi mi olduğu, temsili aracılığıyla mı dile geldiği, bu anlamda

örneğin bir mahkemeye mi benzediği, yoksa daha çok parlamento gibi bir şey mi olduğu tümüyle belirsiz olan “yasa” nedir? Kendisinden sadece “yasa” olarak sözü edilen ve uğruna (mutlaka birileri tarafından olmalı) bir giriş inşa edilmiş olan bir “şey”dir taşralının karşısında duran. Hatta kapıcının sözlerine bakılırsa (ki kendisi de onun ne olduğunu görmemiş, sadece arka arkaya dizilmiş diğer ürkütücü kapıcıları tanımıştır) orada olup olmadığını bile kestiremeyeceğimiz bu şey için koca bir dünya kurulmuştur.

Böyle okunduğunda öykünün alegorisi kendini ele vermeye başlar.

Bir taşralının karşısında yasa nedir? Köyünden çıkıp gelmiş ve önünde art arda korumalar dizilmiş bir kapı nasıl olur da taşralı için olabilir?

Taşralının evi, toprağı ve hayvanlarından müteşekkil somut dünyası ile ne olduğunu ve nasıl ulaşılacağını kestiremeyeceğimiz “soyut yasa” arasındaki uçurum nasıl açılır?

Kafka’nın bizi kıyısına getirmeye çalıştığı dünya kendisine başrol verilmiş böylesi bir boşluğun, “bekleme”nin etrafında biçimlenmiştir.

Schmitt’ten Benjamin’e, Heidegger’dan Agamben’e dek siyaset felsefesi alanında üzerine kalabalıkça bir külliyat bulunan bu kısacık öykü hakkında en kritik yorumlardan birini 1982 yılında aynı adlı makalesinde Derrida yapar:

“Eğer kapı zaten açıksa nasıl bu kapıyı ‘açma’ umudu taşıyabiliriz ki? Açık olana girmeyi nasıl umabiliriz? Açık alanda şeyler zaten yerindedir ve biz buraya girmeyiz... Sadece açabileceğimiz yerlere girebiliriz. Zaten açık olan şeyler insanı kımldayamaz hale getirir. Taşralı adam giremiyor; çünkü zaten açık olan bir şeyi girmek ontolojik anlamda imkânsızdır.”

Kafka’nın öyküsünün bu ilham dolu ve ilham verici yorumu “yasa”nın niteliği konusunda ufuk açıcıdır. Eğer ki yasa bizim tarafımızdan ve bizim için yapılmışsa “kapı”nın anlamı nedir? Neden bir kapıya ihtiyaç duyulmuştur? Hem de açık bırakılacağı halde. Madem açıktır o zaman neden önüne muhafızlar dikilmiştir? Siyaset felsefesinin sınırlarının ve egemenliğin ilkesinin bu kapı tarafından çizildiğine kuşku yoktur. Ancak sorun da tam burada başlar. Gerçekte açık olan bir kapı söz konusu olduğunda sınır neresidir?

Sınırı bulabilmenin müphemliği nasıl olur da sınırın kendisi olur?

Yasanın olanağı onun bir kaosa karşı biçimlenmiş olmasından gelir. Evren kaotik biçimde birbirine karışmış nesneler ve ilişkiler ağı olarak görülür. Burada sözü edilen kaosun ise nesneler dünyasını değil, insanlar dünyasını kaplayan anlaşmazlıklar, çatışmalar ve cylemler olduğu düşünülürse karşımıza daha ilk adımda bir ikilik çıkar.

Kaosa düzen vermek için yasaı yapan kimdir ve yasa kime karşı, kimin için yapılmaktadır?

Carl Schmitt'in teorisinde siyasetin olanağı buradaki egemenlik anlayışının çözümlenmesinden geçer. Schmitt'e göre devlete öncel olan siyasetin kaynağı, üzerine "*karar*" verilmesi gereken "*istisna*"nın yaratılmasıdır.⁴ Kapı, istisna durumunu üretmek için açık alanda bir müphemlik yaratır. Derrida bunu, anlatının kendisinin yasayı ortayan çıkaran koşul olduğunu söyleyerek onar.⁵

Derrida'nın makalesi ve dolayısıyla Kafka öyküsü üzerine çalışan Zeynep Direk, müphemliğin kaynağı olarak yasanın ikili karakterini işaret eder: doğa yasası ve pozitif yasa. Antik Yunan'da

da kullanılan "*doğa yasası*" ancak ilahi bir adaletle temellendirilebilirken modern dünyanın üretimi olan "*pozitif yasa*" insanı merkeze koyarak, onun her seferinde bir şekilde kendini dahil ettiği toplum sözleşmesini tarihsel ve kültürel bir birikim olarak norm kabul eder. Bir yasanın adil olup olmadığının tartışılmasının olanağını da bu gerilimde buluruz. Ne ki, adalet kavramında somutlaşan "*yasanın yasası*" ancak Kantçı bir kategori olarak, bir tür "*ding an sich*"'inin (kendinde şey) olarak izah edilebilir. Yani aslında temellendirilebilir değildir.⁶ Böylece müphemliğin asıl yaratıcısının ise "*bekleme*" edimi olduğunu sonucuna varabiliriz. S. Beckett'in de ustaca gösterdiği gibi bekleme yalnızca bir Araf durumu değil, içinden çıkılacak ve içine girilmek istenen yerin niteliğini belirleyen, saptayıcı bir konuma sahiptir.

Agamben, 1995 yılında yazdığı *Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* kitabında Schmitt'in istisna kavramını yine Kafka'nın öyküsü izleğinde takip eder. Onun dizgesinde taşralının konumunu bir çeşit "*çıplak hayat*" (bios) olarak buluruz. Taşralının yasa önünde bekleyişi çıplak hayat olarak

yaşam ve ölüm arasında beklemeye benzer ve düşünürün bize büyük bir şiddetle gösterdiği gibi bu bekleyiş aslında toplama kamplarının kapısındaki bekleyişimizdir.

20. yüzyıl siyasetinde toplama kampları, yurttaşın niteliğine, onun yasa önündeki konumuna ve giderek yaşayıp yaşamaması gerektiğine karar verici mekanizmadır. İlk olarak Foucault'nun işaret ettiği *“biopolitika”* çıplak yaşam üzerindeki bu *“karar verme”* yetkisiyle başlar ve kitlesel kıyımlara dek ulaşır.⁷

İstisnanın boy göstereceği müphemlik alanı git gide yasa önündeki taşralının kimliğinde somutlaşmaya başlar. Taşralı *“çıplak hayatı”* ve *“kutsal insan”*ı aynı anda temsil eder. O, hem murdar (keza taşradan gelmiştir işte/ yasadan aşağıdadır) hem tabudur (yasa onun için yapılmıştır/ bu durumda yasadan üstündür). Kutsallık müphem alanını kurar. O hem dinsel bir üretim hem de din-dışıdır / profandır. Antik Yunan'dan imparatorluklara, oradan ulus devlete dek kutsallık nosyonunun izini süren Agamben onun karakterindeki öldürülebilme ama kurban edilememeye vurgu yapar. Kent devletinin dışına sürülmüş, toplumdan dışlanmış kişi

(Kafka öyküsündeki taşralının yasaya gitme kararını bu dışlanma olarak da düşünebiliriz) bundan böyle insan ile hayvan arasındaki bir varoluşa sahiptir. Halihazırda tanrıya ait olduğu düşünüldüğünden tekrar ona adanamaz, kurban edilemez; ama başka bir kent devletinin ya da dışlandığı kentin sınırlarına girdiğinde öldürülebilir, ancak bu şekilde toplumsal sistem onu kabul eder.⁸

“Egemenlik alanı, cina yet işlemeksizin ve kurban etmeksizin adam öldürmenin meşru olduğu alandır ve kutsal hayat -yani öldürülebilien; ama kurban edilemeyen hayat- da bu alanda zaptedilen hayattır.”

*“İlk olarak ortaya çıkan siyasal unsur, yalın doğal hayat değil; ölüme maruz bırakılan hayat (çıplak hayat ya da kutsal hayat)tır.”*⁹

Agamben'e göre Hobbes'un ünlü *“İnsan insanın kurdudur!”* sözü egemen istisnayı üreten müphemlik alanını işaret etmektedir: *“insanın kurtlaştırılması ve kurtların insanlaştırılması”*.¹¹ Kent devletinden kovulmuş kişi artık yarı insan yarı kurt (keza ancak eşkiya olarak

yaşayabilir bu andan sonra) bir canlıya dönüşmüştür. Böylece Hobbes'ta öldürümü onaylayan doğal durum yasadan ya da kent devletinden önce değil, ancak onun aracılığıyla kurulmaya başlamıştır. Kurda biçilen yasa suyunu, Derrida'nın söz ettiği gibi, istisna durumunun yarattığı boşnalıktan / karar mekanizmasını doğuracak müphemlikten alır.

Bu ontolojik boşnalık, nitelikleri su götürür olsa da demokrasi kavramının tartışılması anlamında geleneği olan Avrupa ülkeleri için kuşkusuz anlamlı görünmektedir. Keza yasanın, yasa koyucusunun, uygulayıcısının, denetleyicisinin, eleştirmeninin ve devrimcisinin bol olduğu coğrafyalardır buralar.

Peki, Türkiye'de biz “yasa önünde” nerede duruyoruz?

Yasanın meşruiyetinin hiçbir zaman tam anlamıyla sağlanamadığı, anayasal düzenleme anlayışının dinşel otoriteyle babasal otorite arasında salınıp durduğu ve bir türlü kamuya içselleşmediği bir toplumda yasa önündeki bekleyişimiz nasıl tasvir edilebilir? Bir yasanın yerine

bir başkasının “*kanun hükmünde kararnameler*” aracılığıyla basitçe ikâme edildiği bir toplumdaki yasa bizi Kafka'nın öyküsündeki gibi bir ömür boyu nizamiyede tutabilir mi? Belki de tam da Agamben'in “*istisna*”yı tanımlarken vurguladığı kurdun pozisyonunu yeniden düşünmemiz gerek.

Bizde kapı -zorlayarak tekrar açılmak üzere- çoktan kapatılmış, ardına zincirler çekilmiş, dayaklar dayanmıştır ya da belki hiç açılmamıştır. Bir olasılık, aralayıp şöyle bir kapıdan içeri baktığımızı sonra da içeride gördüğümüzün çok da ilgimizi çekmediğini, ama yine de yapacak çok bir şeyimiz olmadığından önünde oturup kapıcıyla koyu bir sohbete daldığımızı öne sürmek de mümkün.

Agamben'in yorumuna göre çağımız, aynen Kafka'nın öyküsündeki gibi, insanlığın topyekün “*dilin önünde dikildiği*” bir çağdır.

“*Çağımız, tıpkı Kafka'nın hikâyesindeki gibi taşralı adamın Hukuk'un kapısı önünde dikilmesi gibi, dilin önünde dikilip duruyor. Burada düşünmeyi tehdit eden şey, düşünmenin, kapıcıyla sonu gelmeyen pazarlıklara mahkûm olma olasılığı ya da daha kötüsü, en*

sonunda, gerçekten girişi engellemeyen ve sadece kapının açık olmasını gerektiren Hiçbir Şeye sığınan kapıcı rolünü üstlenmesi olasılığıdır.”¹²

Düşünme denen şey kapıcıyla sonu gelmez bir diyalog haline gelmiştir. Kapı önünde dikilen ve ne suçu olduğunu bir türlü kestiremeyen taşralı aynı zamanda açık kapıyı koruyan “kapıcı” rolünü de üstlenmiştir. Kapıcının taşralıyı durdurmak için güç kullanmadığını, onu sadece “söylemi” ile durdurduğunu vurgulayan Zeynep Direk de bu yoruma katılır; köylüyü o yasanın öznesi haline getiren kendi “bekleme kararı”dır.¹³

Kimbilir, belki de hiç tereddüt etmeden doğrudan yürüse kapıcıyı geçip gidecek ve kendisini koruduğunu mu yoksa tehdit mi ettiğini kestiremediği o mitik yasaya ulaşacaktır. Oysa bir anlık tereddütü onu sonsuza dek beklemeye mahkûm eder. Kafka’nın öyküsünün bunu işmar ederek siyaset felsefesinin çıkmazına liberter (özgürlükçü) bir ışık mı tutmayı hedeflediği üzerinde durulmaya değer bir tartışma olarak düşünülebilir. Her halükârda boğucu bir bekleme halinin hüküm sürdüğü kesindir. Kafka’nın defterlerine yazdığı

şekliyle; “Mesih, ancak artık gerekmediği anda gelecektir, ancak dönüşünün ardından gelecektir, son gün değil son günün sonunda gelecektir.”¹⁴

Gelgelelim istisnalar ülkesinde “bekleme”nin de tehlikeli bir olgu olduğunu öne sürebiliriz. Bu ister bir kere istisna yaratarak onu geçerli kılmış bir ülke, ister istisnanın kelimenin düz anlamıyla uygulamada olduğu bizimki gibi bir ülke olsun.

Günümüzün taşralısı kim? Kendi nöbetini kendine ne şekilde yazıyor? Önünde durduğu kapıdan yasayı nasıl görüyor?

Radboud Üniversitesi’nde jeopolitika alanında çalışan Henk van Houtum, günümüzün taşralısının “mülteciler” olduğunu söyleyerek Kafka’nın soyut yasa önünde bekleyişini Avrupa genelindeki (bugün Türkiye’ye de sıçramış bulunan) reel politik zemine taşıyor.¹⁵ Havaalanlarında elinde bavulu bekleyen yolcu, parmak izleri, göz ve ten rengi, detektörden geçen bedeni ile tüm bedeniyle bir pasaporta dönüşmüştür. Yeni jencrasyon dijital Türhüterler, yolcunun / turistin / “göçmen”in bedeni

üzerinde onun kim olduğunu, hangi kategoriye dahil edileceğini ve içeri girmeye izninin olup olmadığına karar verirler. Özneyi bu derece kırılanlaştıran yasa artık merkezsizdir ve gücünü yaptığı şeyden, yani “bekletme”den alır.¹⁶

Foucaultcu anlamda yasanın yasallığını tartışma işini kurdun üzerinde yürütülen ve adalet gibi soyut kavramlarla işleyen bir egemenlik mücadelesi değil, tarihsel bir olgu olarak somut durumda analiz ederek dokunulabilir kılmak mümkün. Biyopolitikanın aşkınsallıktan kurtarıcı yönü belki de “kurdun yasası”nı konuşmak için olanaklar bile sunabilir. Keza “göçmen”in beklemesinin “zaten açık olan bir kapı” önünde sürdüğünü, dolayısıyla Derridacı anlamda “ontolojik bir boşluk”la karşı karşıya olduğunu söylemek güç. Ontolojinin ürettiği bu konum tam da Benjamin’in sözünü ettiği biçimde bir askıya alma durumuyla karşı karşıya. Beklemenin kapıları önünde ömür tüketmek istemeyenler, dünyanın çeşitli yerlerinde çeşitli sebeplerle egemenin otoritesine başkaldıran öteki kovulmuşlarla birlikte, “yasanın yasası”na karşı şimdiden büyük bir direniş oluşturuyorlar.

Dipnotlar:

1. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-erz-161/5>
2. http://de.wikipedia.org/wiki/Vor_dem_Gesetz
3. Schmitt, K. *Siyasal Kavramı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 67-69. Ayrıca bkz.: Agamben, G. *Kutsal İnsan – Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, (çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 71.
4. İlk bakışta birbirleriyle zıt kavramlar olarak görülseler de, Schmit için, istisna ve norm birbiri üzerinden düzeni üreten iki kaynaktır. Devlet otoritesinin dayandığı “karar anı” kuralı üretebilmek için istisnayı gereksinir. Türk, D. Öteki, Düşman ve Olay - Levinas, Schmitt ve Badiou’da Etik ve Siyaset, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s. 132. Agamben de *Kutsal İnsan*’da Schmitt’ten şu satırları aktarır: “egemen, hukuk düzeninin dışında bulunmasına rağmen bu düzene aittir; çünkü bu durumda anayasanın in toto [tamamen] askıya alınıp alınmayacağına karar vermek bu kişiye düşer.” Agamben, G. a.g.e., s. 25.
5. Direk, Z. “Yasanın Kaynağı Üstüne.” *Defter*, 40, İstanbul: Yaz 2000, s. 60.
6. “Kategorik buyruk bize ne yapılması gerektiğini söylemez; o yalnızca içi boş bir formdur.” Direk, Z. a.g.e., s. 61. Ayrıca bkz.: Direk, Z. a.g.e., s. 55-58.
7. “Kantçı etigün sınırı ve aynı zamanda gücü, tam da, arkasında bir bir ilke olarak yürürlükte olan hukuk biçimini bırakmasında yatıyor. Etik alanındaki bu anlamı olmadan yürürlükte olmanın, bilgi alanında takabül ettiği şey aşkın nesnedir. Sonuçta aşkın nesne, reel bir nesne değil, sadece düşünmenin mutlak olarak belirsiz bir düşünceyle ilişki içinde olduğu gerçeğini ifade eden ‘çıplak ilişki idesidir.’” Agamben, G. a.g.e., s. 74.
8. Agamben, G. a.g.e., s. 20-21.
9. Agamben, G. a.g.e., s. 105-110.
10. Agamben, G. a.g.e., s. 113.
11. Agamben, G. a.g.e., s. 119.
12. Agamben, G. a.g.e., s. 143.
13. Agamben, G. a.g.e., s. 77.
14. Direk, Z. a.g.e., s. 59.
15. Agamben, G. a.g.e., s. 80.
16. Houtum, H. “Waiting Before the Law: Kafka on the Border”, *Social & Legal Studies*, cilt. 19, 3, Eylül 2010, s. 285-297.
17. Houtum, H. a.g.e., s. 288-289.

(Duygu Çağı, Mart-Nisan 2016)



Orson Welles, "Dava" filminden, 1962.



Uğur Güler, Sevgili Maldoror, tual üzerine akrilik, 140 x 200 cm., 2016.

Murat Yalçın

Anlatıcı Zamanıyla Yazar Zamanı Arasında

*“Ben ki yalnız yazıda yaşadım dehşeti ve hayreti.
(Mim koyun bu sözüme lütfen!)”¹*

Karga Zarif’e başladığımda Murat Yalçın öyküleri ve 90ların ikinci yarısında yeni sinyaller vermeye başlayan öykünün ruhu üzerine bir şeyler yazma istekliliği vardı yalnızca içimde. Henüz aklımda bir tema ya da başlık yoktu. “Kanunun Solist Olduğu Gece” ve “Mirem”i okurken pek çok satırın altını çizdim. Kimini karakterin ağzına tam tamına oturduğu için kimini de zorlama bulduğumdan, yazarın karaktere müdahalesi gibi gördüğümünden... İsmiyle beni tedirgin eden “Mea Culpa”ya dek sürdü bu. Sonra, söz konusu öykünün FM’lerini görür görmez yukarıda gördüğünüz başlığı ad olarak koydum yazıya; böylece de temayı belirlemiş oldum: “Anlatıcı Zamanıyla Yazar Zamanı Arasında Bir

Zarif Karga”.

İzleyen öykü *forjet ile Jarse*’nin şu satırları ise isabetli bir karar verdiğimin tescili oldu benim için: “*Yaşamının zamanıyla yazmanın zamanı birbirlerine nasıl da saygılılar...*”²

Oysa Murat Yalçın öykülerinde anlatma zamanıyla yazma zamanı sürekli birbiri üstüne binmeler, bir diğerini itmeler, sıkıştırıp geri çekilmelerle dolu. Hakiki bir yazar etkinliğinde olduğu gibi... Çünkü yazar, yazdığı konunun değil sadece yazmanın ana yurdunun yazarıdır. “*Yazarın*” diyor, D. için yazdığı son mektubunda André Gorz, “*asıl amacı yazdığı şey değildir. Asıl*

*amacı yazmaktır.*⁷³ İşte tam bu noktada anlatıcıyla yazar birbirine sürtünmeye başlar. Anlatıcı (kimi zaman öykünün ana karakteri de diyebiliriz ona) içindekini dökmenin derdindedir. Bu yüzden sözcükleri seçmez, onları ezip geçerek, onlarla ölümüne bir mücadeleye girerek, ufalayıp paramparça ederek onların ötesine geçmeye, orada bir yerlerde olduğunu sandığı “*varlık*”ını bulup çıkarmaya, hiç değilse hissetmeye / hissettirmeye çalışır. Oysa yazar için öyle değildir. Yazar anlatıcının çıktığı yolu tersinden yürür. Onun aradığı herhangi bir “*varlık*” değil, o “*varlık*”ın bilgisi, onun varlığa gelme sürecidir. Denebilir ki, anlatıcıyla yazarın aynı yoldur üzerinden yürüdükleri ama yönleri farklıdır.

Bu farklılık kendini en çok “*öykünün zamanı*”nda duyurur. Anlatıcı için öykünün zamanı anlattığı gerçekliğin zamanıdır. O anlattığı şeyle özdeşleştikten sonra onun zamanı bölünmez ya da şayet ayrıkça bütünlleştirilemez. Kendisi olarak kendini ele vermeyen bir kapallılıkla örtünmüştür. Ancak yazar için öykünün zamanı sözcüklerin seçimiyle, kurgunun biçimlendirilmesiyle, araya giren envai türden fikirlerin bulutuyla

gölgelenir. Denebilir ki, yazar için öykünün zamanı anlatıcının gerçek zamanıyla muharebe meydanıdır. Bu talihsiz karşılaşmadan genellikle ya biri ya diğeri galip çıkar. İkisinin aynı anda kazandığı durumlar ise edebiyat tarihinin büyük anları olarak, ancak uzak bir gelecekte, travmatik bir biçimde kavranabilir.

[sic] Birkaç adım geri çekilelim. Murat Yalçın’ın *Karga Zari’i*’ne sorulacak en iyi soru, onun teması, konuları, kitap bütünlüğü vb.’den çok / “*Ne anlatıyor; niye anlatıyor*”dan çok, “*Nasıl anlatıyor?*” sorusudur. “*Bana Hikâye Anlatma ya da Çıkمامuş Cana Son El Ateş*” öyküsünün bıçkın, entelektüel, ukala, içli, sonra tekrar bıçkın, küstah, iki yüzlü anlatıcısının ses tonu da bu soruya verilecek en kanlı canlı cevaptır.

Murat Yalçın anlatıcısının kimliğini zorlar. Dillerin bu üst üste binişinin farkında olmadığını söylemek abesle iştigal olacağına göre, şunu öne sürmek daha akıllıca olacaktır: *Karga Zari’i*’nin öyküleri anlatıcısını arayan hikâyelerle doludur. Anlatılması kaçınılmaz olan, işte tam şu anda orada duran bir hikâyedir. Dilin evreniyle gözün evreni

arasına sıkışmış haşmetli uçuruma hapsolmuş bir hikâye... Bir de tüm bu çerçeveyi olası bütün duyularıyla algılayan bir tanrı / yazar vardır. Anlatıcı olmayan ama her nasılsa orada bulunan o meşum yazar. Nicelerinin yaptığı gibi, onun kendisini tümüyle ortadan kaldırdığı olanaksız bir durumu aramak yerine Yalçın, neredeyse şizofrence bir tutkuyla, edebiyat tarihindeki kimliklerin hepsine birden bürünerek, neredeyse sanat tarihinin engin sularına da yelken açarak (hani Yusuf Atılgan'ın yere kalın kalın basan kahramanları gibi) yapmakta olduğunun bir “*yazma edimi*” olduğunun altını kalın kalın çizer. Kendi hikâyelerinin içinde ayak seslerini duyurmaktan korkmadan gezinir. Hikâye vardır ve anlatılmaktadır. Dili öznesiz düşünmenin de bir klişe olabileceğini kestiren yazar, yüzyıllardan beri hikâyeler ve anlatıcıları tarafından kuşatılmış yaşantılarımızı “*yazarcul*”laştırır. Barthes tarafından yüzyılın ortalarında saptanmıştır: dilsel mitlerin içinde, ne onları anlatanın dil, ne de anlatılanın mit olduğunun farkında olduğumuz bir yaşantıdır bu. Bu yüzden yazar illüzyona meyletmek yerine “*hata*” yapmayı seçer, “*uyumsuz*”u arar, kendisiyle çelişir. Derdi okuruyla değil, bizzat kendisiyledir. Bu

yüzden dilini göstere göstere anlatıcının ağzına sokar. Bu yüzden öyküsüne durduk yere edebi göndermeler, yapıt isimleri, dipnotlar, parantezler, [sic]ler girer.

Bunu en iyi gösteren örnek *Mea Culpa*'nın FM'idir denebilir sanıyorum. İçinde bir yerlerde Çehov'un hayaletlerinin de gezindiği bu öykü tümüyle diyalog üzerine kuruludur. Karakterler karşılıklı konuşurken soru işaretleri, ünlemler, üç noktalar uçuşur satırlarda. Hatta anlatıcı konuşmanın zamanını uzatmak, anlatının bütünlüğünü sağlamak adına iki de bir “*efendim*” manasında “*efem*” der de, yazar bunu bize kısaca FM diye duyurur. Radyo kanalı gibi cızırtı yapan bir sestir / “*yazı*”dır bundan böyle konuşmakta olan karakter. Cızırtısının sebebi ise (karakter bunu hiç bilmeyecek de olsa) yazarıdır. Yazarı öyle istediği için karakter FM'lemektedir. Karakola düşmesine sebep olan tavanın sapı yazarın buyruğu doğrultusunda eline tam oturmuştur; o da üstüne düşen vazifeyi yerine getirerek öyküyü kurmaktadır. Herkes oyunun farkındadır, herkes oyunun içindedir bundan böyle.

*Habname-i Karga Zarıf*ten bir örnek yazarla anlatıcının müdahalesi derken neyi kastettiğini tam tanıma anlatabilir:

“Duvara yaslı upuzun ağaç merdivene tırmandım, kaynak çubuğuyla Sokak’ın k’sını ğı yaptım.”⁴

Öykülerin kahramanları ile (özellikle birinci tekil şahsın sesiyle) mesleği editörlük olan yazar kitap boyunca bir yaklaşıp bir uzaklaşırlar. Yazar yazma edimini sorgulamakta bunu da anlatıcısının oyunsu tavırlarına aman vermeden sürdürmektedir.

“Saçmaydı her an bir öykü kurmak, sarsaklıktı düpedüz.”⁵ (Kibrit Suyu’ndan)

“Bana Hikâye Anlatma ya da Çıkmamış Cana Son El Ateş” öyküsünün başlarında yazar eski bir oyuna yüz sürerek söz konusu gerilimi çeşitlendirmeyi dener. Söz konusu zamansal gerilimi yazarla okur arasına taşıma ya kalkışır:

“Benim yazmadığım, senin okumadığın uzunlukta bir, bir -Ne diyelim?- bir ‘risale-i bombardiman’.. Hazrol cenge!”⁶

Belki de, kim bilir, belki de gerçekten,

çatışmasının okuruyla arasında geçtiğini düşünmektedir.

“Yazarın niyeti, okurun niyeti, yazarın yazarken kurduğu okur (ördek okur!), okurun okurken kurduğu yazar (ördek yazar!), metnin yazardan bağımsız aradığı okur, okurun metinden bağımsız var kıldığı yazar, okurun yazarı, yazarın okuru, metnin okuru, okurun metni, yazarın metni, metnin metni, okurun okuru, yazarın yazarı, delinin zoru!”⁷

Sadece mektubun okuruyla değil, okurla da bir inatlaşma gizliymiş gibidir bu satırlarda. Oysa dikkatli bakıldığında yazar kılığındaki anlatıcıyla yazar arasında geçtiğine tanıklık ederiz asıl çatışmanın. Metnin ritminin gösterdiği akış bizi yazarla anlatıcı arasındaki bu zamansal gerilime taşır. Keza öykü öyle hızlı söylenir, öyle hızlı söylenir ki, *“eldeki boş kupa kendi sıcaklığıyla tütme yi sürdürür.”⁸*

Anlatıcının hızı okurun değil, yazarın müdahalesiyle belirlenmiştir. Okur ise olsa olsa yazarın edebiyat tarihine karşı büründüğü bir başka kisvesidir.

Anne ile Öteki öyküsünde annenin

birinci tekil şahıs sesiyle oğulun tanrı anlatıcısı arasında da bu gerilimi net olarak gözlemleyebiliriz. Dolayısıyla anlatıcı kipi probleminin ötesindedir Murat Yalçın'ın izini sürdüğü.

"Şu perdesi aralık pencerenin önündeydi yatağın."

*Eve doğru uzamış sağ kolu öylece gerili kalmıştı. Öbür eliyle yüzündeki saçları kulağının arkasına yerleştirdi; gözü nişanda, yayı gerili okşu duruşuyla, kalakaldı bir süre."*⁹

İlk cümle anlatıcı - yazarın "sesi", ikinci cümle oğul - yazarın "yazı"sıdır. Anlatma zamanı ve yazma zamanı... Ancak düğüm ikiliklerle işleyecek kadar basit kalmaz / kalamaz.

*"Çok beklerdim babanı. Adamlar geçerken kafamı çekerdim o saatten sonra pencereden. Ortada kalmış kaplumbağa ürkekliği dolardı içime."*¹⁰

Anneyle oğul değildir karşılıklı satırlarda konuşanlar. Anne kılığındaki yazarla oğul kılığındaki yazardır. Keza yukarıdaki örnekte ilk cümlemin anlatıcısına saldırmaktadır yazar. Onun diline Orhan

Kemal, Tomris Uyar, Abdülhak Şinasi okumuş kendi bilincinden çıkarıp bir "kaplumbağa ürkekliği" takar. Hayır, oğul'un genişlemiş, gelecekte geçmişe doğru yayılan tahakküm kurucu bilinci değildir bu. Yazarın anne ve oğulu anlatmak için anlatıcı problemine saldıran tutkulu bilincidir.

*"Bu pantolonlu hayvanlar (AA), (aa) diye diye başlarımda haber okumaya, mürekkep bulaştığı gazetelerden."*¹¹ (Anne ile Öteki'nden)

*"Yüzünü avuçlayıp kendini paranteze aldı yine, tırnaklarını şakaklarına geçirdi bu kez: ("O")."*¹² (Kibrit Suyu'ndan)

*"O sese binip uzaklaşmak istiyorsun. (Çocuk sayılırsın daha, normal!) Kendi başına çıkarıp atamayacağın deli gömleği sarıp sarmalıyor bedenini. Canavar ağzını açmış bekliyor, birazdan midesine indirecek seni. (Annemi çağır korktuysan!)"*¹³ (Kezzap'tan)

Öyle olsa farklı farklı amaçlarla, ama sakınmasızca kullanılan parantez içlerini görme şansını edinemezdik. [sic] Yazarın kaleme değil, tam da tuşlara dokunurken

ki bilincidir üzerine konuştuğumuz. Hatta öykünün italik satırlarıyla düz satırlarının birbirinden ayrı yazıldığını, sonrasında üslupsal bir kaygıyla bu şekilde bir araya getirildiğini, birkaç kez yer değiştirip geçişleri uygunca bağlandırlarak en sonunda (tam da içe sinmeyerek mi hani) bu şekilde konuşlandırıldığını da öne sürebiliriz böylece. Her şey artık bir üslup sorunudur.

Bu yüzden *Anne ile Öteki*'nden şu cümleyi,
“Tanrı olmayı da nereden öğrenmişsem, öğrenmişim işte!”⁴⁴
böyle de okuyabiliriz:
“Yazar olmayı da nereden öğrenmişsem, öğrenmişim işte!”

Edebiyatın hâlâ edebi olduğunu düşünenlerin, onu betimlemeyle mecaz-ı mürsel arasında bir yerde melodramla yaşattığını sananların, umulmadık vakalardan umulmadık yaratıcılıklar çıkartanların, marifetşinaslık gösterip kurgu içinde kurgu yapanların evreninde Murat Yalçın'ın üsluptan bezmiş üslupçuluğunu anlamak mümkün olabilir mi diye sormalıyız kendimize. Karga Zarif üzerine yapılmış vicık vicık saptamaları, yarım akıl söyleşileri,

klişeciliğin dibini bucağını kazıyan tanıtım haberlerini, yazara ölme hissini tekrar tekrar yaşatan “zorunluluk”un çerçevesinden bakarak gözden geçirin. 90lar öykücüsünün ne demek olduğunu bilmeyen, asla da bilmeyecek olan (onu sindirmek için elinden geleni ardına koymamış) edebiyat aleminin donuk bakışları arasında klavyenin tuşlarını boş yere çatırdatmamalı mı? Buraya sakınmaksızın birkaç [sic] daha ekleyebilirim.

“Yazdıklarımı bana okuyanların da bir şey anlamadıklarını duyuyorum, seslerinden.”⁴⁵ (Habname-i Karga Zarif'ten)

Anlatıcı konumundaki bu sinsî kayma için yardımım yine yazarın dilinden geliyor:

“Sus bakayım, seni bağınaz, seni karanlığın körü... Körün karanlığı seni, köreste!”

Böyle bağırdım. Son sözlerimi ben de anlamadım. (Ondan başka kimsenin bilmediği, UNESCO'da kayıtlı bir dille bağırılmışım. Nereden bilip bağırılmışım, sormaya utandım.)⁴⁶

(Habname-i Karga Zarif'ten)

Habname-i Karga Zarif, kuşkusuz, yazarın zamanının en açık biçimde görüldüğü öykü. Karşısında ya da arkasında karabasanalar gibi yükselen “*edebiyat dünyasının anlatıcılarının*” zamanına karşı kendi düşünüyü anlatmaya çalışan yazarın has “*etkinliği*” diyebiliriz bu öykü için. Anlatıcıların anlatıcıları edebiyat tarihinin ağababalarıdır her zaman. Çünkü zeitgeist’i yaratan erk sahibi ama mütevazı özneler olarak anlatım kipine karar verenler onlardır. Dolayısıyla öykülere seslerini veren gizli suflörlerdir. Habname’nin “*muş gibi*”liği edebiyat tarihinin bu anlatıcı - suflörlerini de ışığın altına davet ediyor. 90lar edebiyatını olduğu kadar akademisini de işgal eden “*gönderme yapmak*” teriminin saçmalığını acımasızca ayyuka çıkarıyor burada Murat Yalçın. Sıkıysa bu öyküye “*metinlerarası*” deyin; sıkıysa bu öykünün neye gönderme yaptığını saptayın; sıkıysa bu öyküyü de incelikli analizlerle sökmeye kalkın. Denmiştir, saptanmıştır ve kalkışılmıştır. Oysa düşlerin atmosferinde her biri birer Alice olmuş anlatıcı - yazarlara ve onlara üslup biçen eleştirmen - yazarlara dairdir bu hikâye. İçkin olduğu savlanan anlatıcı ile aşkın olduğuna neredeyse kefil olacağımız yazar arasında “*zaman*”ı nasıl düşüneceğimiz hakkında bir

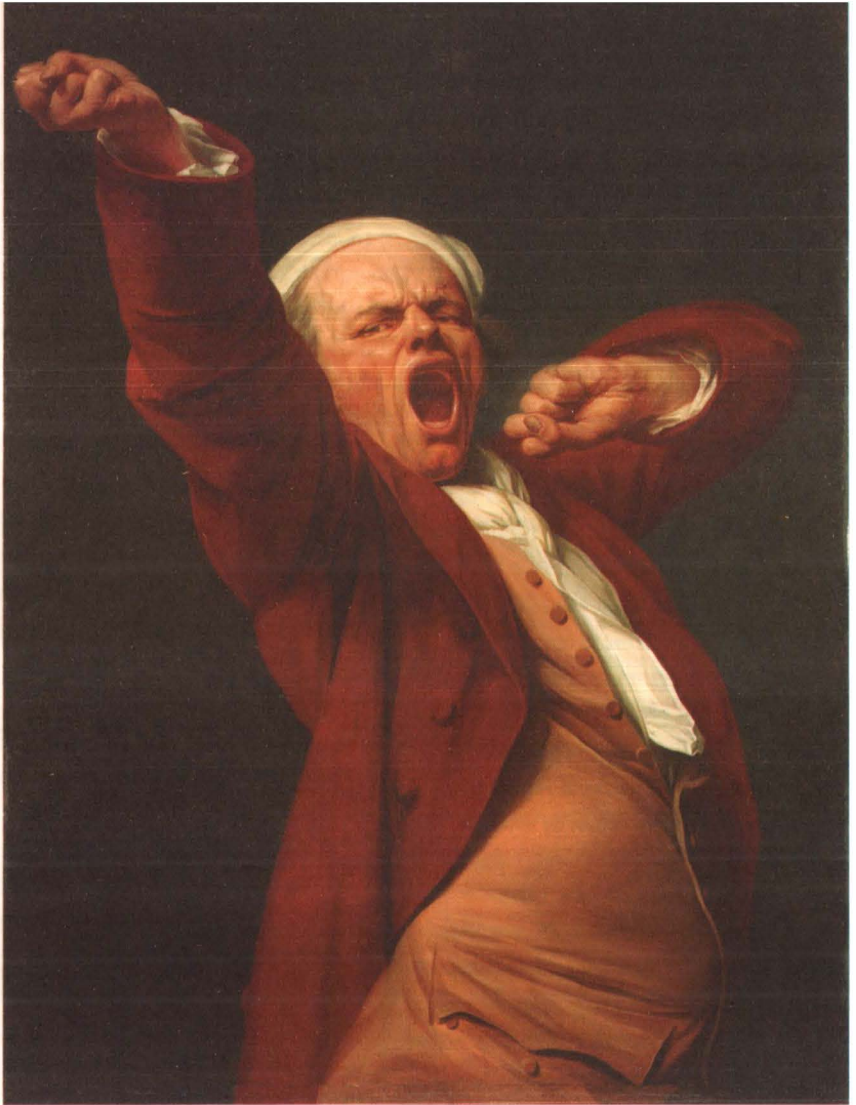
muharebedir. Sanki yazar şunu da söylemektedir: Hikâyenin saflığı kadar edebiliği de tümüyle yapıntı; bırakın da yalnızca kendimiz olan hikâyelerimizi anlatabilelim! Karga Zarif’in öykülerinde edebi bir araç olarak başlayan zaman ve anlatıcı sorunu, yaşanmakta olan ve yaşanırken kaybedilmesine kesin gözüyle baktığımız bu çatışmanın meydanına dönüşür. Denebilir ki, Türkiye edebiyatında yazarın zamanı gelmiştir; “*hiçbir*” anlatıcı artık onu tutamaz.

[sic] “Tanımadığım bir Hiç, sanki dekadadan bir Hiç, hiçi hiçine ‘hiçiyor’ beni.”¹⁷

Dipnotlar:

1. Yalçın, Murat. *Karga Zarif*, İstanbul: Can Yayınları, 2012, s. 121.
2. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 40.
3. Gorz, André. Brief an D. Geschichte einer Liebe, (Übersetzerin: Eva Moldenhauer), München: btb Verlag, 4. Auflage, 2009, s. 36.
4. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 115.
5. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 98.
6. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 45.
7. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 70.
8. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 50.
9. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 81.
10. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 82.
11. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 82.
12. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 98.
13. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 108.
14. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 91.
15. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 117.
16. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 115.
17. Yalçın, Murat. a.g.e., s. 127.

(*Sarnıç Öykü, Ocak 2013*)



Joseph Ducreux, Otoportre - Esneme, tual üzerine yağlıboya, 88.9 x 114.3 cm., 1783.

Feryal Tilmaç

Tarihte Esnemek Mümkün,

Ya Edebiyatta?

“Tarih, mekanını homojen ve boş zamanın değil, ‘şimdinin zamanı’yla dolu olanın oluşturduğu bir inşanın nesnesidir. Nitekim Ropes pierre için, Eski Roma tarihin sürekliliğinden fırlamış, ‘şimdinin zamanı’yla yüklü bir geçmişti. Fransız devrimi kendini yeniden başlatan bir Roma olarak görüyordu. Eski Roma’yı tıpkı modanın bir eski zaman giysisini alıntılacağı gibi alıntılıyordu. Moda güncelin izinin kokusunu geçmişin ormanını katederken almıştı.”

W. Benjamin

“Gündelik olan”, yaşamın tarihsel değil gündelik olarak kavranma istenci Modernizmin başat hareket noktalarından biridir. Bergson, daha sonra Sezgicilik’e kaynaklık edecek olan zamanın bütünlüğü / algıda parçalanamazlığı üzerine tezlerini 1889’da yayımlamaya başlar. Bu alandaki ünlü Madde ve Bellek kitabını ise 1896’da yayımlar. Böylece şimdiki zamanın tarihsel bir olgu olabileceği düşüncesi ve buna bağlı olarak gündelikliğin çerçevesinin genişlemesi

başlar. Zaman algımızı olduğu kadar bütün tarihyazımını da etkileyecek olan “gündeliklik” kavramının dolaşıma girmesi bir on dokuzuncu yüzyıl sonu hadisesidir. Yine de kendinden sonraki yüzyılı belirleyecek olan tartışmalar buradan kaynaklanır. 1960lar sanatını ve 90larda postmodernizmle yeniden patlayan tarihin sonu efsanesini gündeliklik ile tarihsel olan arasındaki çatışmada temellendiririz. Benjamin’in 1940 yılında yayımlamış olduğu tezler günümüz tarih algısını biçimlendirmesi

açısından kritik önemdedirler.

“*Tarib*”ı şimdiki zamanla doldurulmuş bir inşa süreci olarak gören Benjamin’in gözünden gündelik olanı nasıl anlamalıyız?

Gündelik kullanımda kavramın iki farklı yüzünden söz edebiliriz.

İlki zorunluluklar tarafından biçimlendirilmeyi imler. İlk bakışta insanın gündelik rutini, alışkanlıkları, yaşamını devam ettirmek için yapmak zorunda olduğu şeyler sarar gündelik olanın etrafını. Sanatı ancak “*yüce*”yle ilişkilendirerek anlayanlar ve trajediyi dramatik olanın içinde tüketmeye meyledenler gündelikten bu yüzden ölesiye korkar. O, kesinkes yanına yanaşılması yasaklanmış olandır. Rasyonalizmin dümdüz bir çizgi boyunca yol alan “*ilerleme*”si kaynağını yolları teolojiyle ister istemez keşişecek olan bu huzursuz ereksellik mitosundan alır. Oysa gündelik olanın bir başka anlamı -Baudelaire’in ısrarla üzerinde durduğu anlam- onun zorunluluk - ereksellik bağlamındaki ilk kullanımına değil, vitalizmle birleşecek olan “*dünyayı evetleme*”ye işaret eder. Şimdiki zaman yaşamı önerir. Toptan bir şuur yitimi söz

konusu edilmeden belleğin yarattığı tarih duygusunun kendisinden vazgeçmek mümkün olmadığına göre tarihi gündelik olanla birleşecek yeni bir yolda kavramak gerekecektir. Benjamin’in tezleri bu sarkacın salınımı boyunca gidip gelerek bizim için yeni bir düşünsel çerçeve oluşturmayı amaçlamıştır.

Benjamin’den yaptığımız yukarıdaki alıntı (tarih üzerine tezlerinin on dördüncüsü) ilk bakışta edebiyatla ilgisiz görünür. Sözünu ettiğimiz bu tartışma tarih ve felsefeyle öyle iç içe geçmiştir ki, onun kökeninde edebi bir algının yatmakta olduğunu -yine Baudelaire- gözden kaçırırız çoğu zaman. Benjamin’in tezini tarihin esnemesi (onun şimdiki zamanlara yayılması) olarak tarif edecek olursak, edebiyatta bu esnemenin neye ve nasıl karşılık geldiğini bulmak kritik bir soru halini alacaktır.

Edebiyat gündelik olanı, modayı, gelip geçiciyi nasıl kendi uzamına çeker? Gündelik olandan müteşekkil bir edebiyat mümkün müdür?

Bu sorulara dokunan gerçekçilik tartışmalarına ve bu minvalde yapılabilecek uzun uzadıya izahatlara

çok girmeden T. Eagleton'ın Edebiyat Olayı'ndaki şu paragrafına bakalım:

*“Eserin kendisi dışsal olan bir tarihin yansıması olarak değil, stratejik bir içsillik olarak görülmeli; ona açık olabilmek için bir şekilde onun kapsamının içinde bulunması gereken ve dolayısıyla cabilce bir iç-dış denklemini boşa çıkaran bir gerçekliği işe koşma yolu olarak.”*²²

Kuramsal olarak bunun nasıl olacağına dair çok bir açıklama getirmese de edebiyata dair Eagleton'ın görme biçimi “kendilik”i (dolayısıyla “yücelik”i) ve tarihsel oluşu (bu arada “gündelik”i de) eş zamanlı olarak kapsamayı önerir. Sanki, zaten doğal durumunda edebiyata içkin olan bir şeyi kuram yoluyla dışarıdan zorla içeriye itelemeye çalışmanın der Eagleton'ın sesi. Bu yönüyle de edebi sezginin kuramsal anlamdaki temsilciliğini üstlenmiş olur.

Feryal Tilmaç'ın *Esneyen Adam*'ı zor bir işe soyunuyor. Sadece kendine hareket alanı olarak “yaşamakta olan”ı, “gündelik”i seçtiği için değil, aynı zamanda bunu yaparken edebiyat kanonunun klasik çerçevesinden kopmamayı tercih ettiği için.

Kitapla aynı adı taşıyan öykü bunun için güzel bir örnek olabilir. Öykü, bir kasabanın meydanına dikilen bir heykelin (esneyen adam heykeli) kasaba halkı ve bu arada anlatıcı üzerinde yarattığı etkileri konu ediniyor. Heykelin meydana dikilmesiyle yerinden sökülmesi arasında geçen süreç yazar tarafından önce anlatıcının ve kasabalının, ardından da politik olarak iktidarın davranışını incelemek için bir nesne olarak kullanılıyor ve sonunda yeniden özneye dönerek (onun kimlik olarak bölünmüşlüğünde / sıradanın hükümranlığından çıkmasında / delirmesinde) dönüşleniyor. Öykü, anlatıcıyı geçmişe bakarak olayı anlatan hikâyeciye dönüştüren çok tanıdık bir açılışla başlıyor: “...o ilk günü hatırlıyorum da! Kim derdi ki şimdi böyle...”²³ Heykelin gelişini heyecanla bekleyen kalabalığı konu alan ilk bölümde sıklıkla karşımıza çıkan uzun tamlamalarla kurulmuş cümleler de öykünün klasik anlatım kipini destekliyor.

“...bahar yağmuru, becerikli bir ev sahibinin tez canlılığıyla iskele meydanının tozunu aldı.”

*“...hayal kırıklığı bir suskunluk
battaniyesi gibi örtülüyordu üzerimize.”*”

Ancak daha bu ilk adımlarda bile öyküde klasik anlatıcıyla örtüşmeyecek farklı bir dokunun gelişmeye başlayacağıının ipuçlarını bulabiliriz:

*“Çağrılan ambulans siren sesleriyle
uzaklaşırken kalabalığın heyecanı yatışır
gibi oldu; sonuçta her şeyin hayırlısı.”*”

Cümlelerin başıyla sonu arasındaki anlatım kipi sıçraması öykünün şimdiki zamana geçmeye meylinin göstergesi olarak okunabilir. Zamanı geçmişte kalmış gibi anlatan *“olgun anlatıcı”*dan (klasik anlatıcı için kullanıyorum bu tabiri) ansızın *“her şeyin hayırlısı”* diyerek şimdiki zamanın dirimselliğine sıçrayan *“canlı anlatıcı”*ya geçiliyor burada.

Öykünün sonraki bölümlerinde, yıllar öncesinin Leyla Erbil’ini geri çağıran kolajvari yaklaşım suyunu ilk buradan alıyor. Heykeli getiren taşıma şirketine dair bilgilerin bir ilan gibi metnin içine yapıştırılması ya da bakanı karşılamak için meydana asılmış *“Kasabamıza Hoşgeldiniz”* yazılı afiş gibi... Bir yanıyla tarihsel ama bir yanıyla da şimdiden

kopmak istemeyen bir anlatıcı ile karşı karşıyayız. Bu yaklaşım bir başka tamlama içinde tam ifadesini de buluyor:

“Olani biteni de, olacağı biteceği de bir kenara bırakıp sadece anı genişleten o insanlar...””

Metnin şimdiki zamanını güçlendirmeye yarayan bu kolaj kullanımı Leyla Erbil’in *“Çekmece”* öyküsünü anımsatıyor doğal olarak.

“Çekmece” öyküsü, uluslararası taşımacılık yapan bir gemide ikinci çarkçı olarak çalışan Dursun Kaymak’ın ağzından karısına yazılmış üç mektup ile kimi kartpostal ve notlardan oluşmuştur. Okuyucu, Dursun’un ölümünün ardından onun tarafından farklı tarihlerde yazılmış ve bir çekmeceye atılmış mektuplar ve gazete kupürü, belediye tebliği vb. gibi belgelerden yola çıkarak Dursun Kaymak’ın yaşantısına davet edilir. Bu açıdan bakıldığında elimizde doğru düzgün bir anlatı kurmaya yetecek malzeme yok gibidir; ancak okuyucu yine de hikâyeyi kurar. Tilmaç’ın üslubu elbette Erbil’inkinden çok farklı. Ancak *“şimdi”*ye tutunmak için ondan yararlandığı da açık.

Bu yazı bağlamında hedefim öyküyü kendi dinamikleri içinde incelemekten çok gündelik olanın edebiyata sızması bağlamında ele almak olduğundan öykünün detayları üzerinde çok durmayacağım. Erbil'in pek çok öyküsünde kullandığı "gündelik"i çağırma metotları bizim öykü dünyamız tarafından çok ciddiye alınmamıştır. Zaman zaman şöyle bir takdir edilse de o izleği takip eden ya da o izlekte ısrar eden eleştirmen ya da yazarlara rastlamayız. Feryal Tilmaç'ın *Esneyen Adam*'ı tam bu kavşakta durduğu için dikkatimi çekiyor benim. Nasıl ki Vapur'da şapkasına kadar tarif edilen savcı ve "*şort giyerek yazları Picasso'ya*" bir Türk ressamı⁸ varsa Tilmaç'ın öyküsünde de böyle bir çakışma var.

Beni bu öyküde ilgilendiren neredeyse öykünün yazılması süreciyle eş zamanlı kabul edilebilecek olan tarihsel çakışma: Başbakan Recep Tayyip Erdoğan tarafından Mehmet Aksoy'un "*İnsanlık Anıtı*"nın Kars'ta dikildiği yerden kaldırılması / yıkılması. Öyküde, anıtı övmek için kasabaya gelen bakanın herkese (aslında sadece erkeklerle) uyku veren bu heykel karşısında kendinden geçmesi sonucunda "*Yıkın o ucubeyi!*"

sözleriyle perçinleniyor bu çakışma. Sonrasında elbette heykel yıkılıyor. Öyküyü sadece bu çakışmanın perspektifinden okumak zorunda değiliz. Keza yazar bir öyküye fazla gelecek sayıda yan öykü ve detay geliştiriyor anlatısında. Hatta bu yönüyle bir öyküden çok novella (kısa roman) tarzına yakın bir metin Esneyen Adam. Yine de bu çakışma "gündelik"le edebiyat arasındaki ilişkiyi tartışabilmek adına önemli.

Tilmaç bilinçli ya da bilinçsiz (ben bilinçsiz olduğuna inanmıyorum doğal olarak) öyküsüne bu detayı koyarak bizi gündelik yaşıntının, hatta doğrudan reel politikanın içine çekiyor. Öykünün buna hakkı var elbet. Böylece öyküde iki farklı katmanı okumaya açıyor. İlki gerçekten bir sahil kasabasında yaşanmış bir anı aktarımı, ikincisi ise ülke gündemine dönük alegorilerle dolu bir taşlama. Soykırım Anıtı'nın karşısına yerleştirilmiş olan İnsanlık Anıtı'nın barışa davet eden tutumuyla Esneyen Adam'ın kasabanın erkek dünyasında yarattığı iktidarsızlıktan başlayarak "*dünya dursa yan gelip yatamayacak olan ev kadınları*"nın⁹ ilkten başkaldırıp sonradan kraldan çok kralcı kesilmelerine dek pek çok olgu arasında analogiler

kurulabilir.

Bu sayede, örneğin, öykünün başlarında pek bir anlamı var gibi görünmeyen heykelin gözlerinin Balıkesir'deki bir madenden getirilmiş olması detayı Aksoy'un heykeli üzerine tartışmaların yaşandığı süreçte bu kentteki iki işçinin yaşamını yitirdiği bir göçük haberine bağlanabiliyor. Alegori bir kere işe koyuldu mu onu durdurabilene aşk olsun.

Ne var ki Tilmaç'ın bu noktada okura yardımcı olduğunu söylemek de zor. Sözüünü doğrudan söylemek yerine iki anlatım kipinin arasında bir yerde konumlandırıyor kendisini ve öyküsünü. Erbil'in bir an'a ve bir anda işaret eden, sataşan, vuran "*canlı anlatıcı*" dili, Tilmaç'ta "*olgun anlatıcı*"nın teskin edici ses tonunun arkasında kalıyor. Okur ne yöne gideceğini kestiremiyor. Yine de, Eagleton'ın Barthes'tan yaptığı şu alıntı Tilmaç'ın çelişkisini bir parça olsun aydınlatıyor olabilir.

*"Dünyada hiçbir edebiyat eseri sorduğu soruya cevap vermemiştir ve tam da bu askıya alma her zaman onu edebiyat yapan şeydir, yani sorunun şiddetiyle cevabın sessizliği arasına yerleştirilen bu çok kırılğan dildir."*¹⁰ Edebiyatın

gündelikte hemhal olduğu esneme anı kuşkusuz kırılğan olduğu kadar tedirgin edici bir andır. Ancak her şeyden önce dilsel bir kesinlik ister. Yeni ve bilinmeyen bir dilin karmaşasını da taşısa ses tonundaki özgüven bizi canlılığın olanağına ikna edebilir. Baudelaire'in gelip-geçici olanda gördüğü yaşamsallık bu sayede edebiyatın "*yüce*"sine bir arka kapı açabilir; Benjamin'in esneyen tarihi anayurdunda yeniden soluk alabilir. Kim bilir belki de o canlılık "*sözlerinden bir şey anlaşılma*yan" Deli Ayşe'nin sesine gizlenmiştir ve söz almak için anlatıcının bu öteki kimliğine sığırcıyı beklemektedir.

Dipnotlar

1. Löwy, Michael. Walter Benjamin: *Yangın Alarmı* - "*Tarih Kavramı Üzerine*" *Tezlerin Bir Okuması*, (Çev. Uraz Aydın), İstanbul: Versus Yayınları, 2007, s. 109.
2. Eagleton, Terry. *Edebiyat Olayı*, (Çev. Başak Yüce), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, s. 174.
3. Tilmaç, Feryal. *Esneyen Adam*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 9.
4. Tilmaç, Feryal. a.g.e., s. 9.
5. Tilmaç, Feryal. a.g.e., s. 10.
6. Tilmaç, Feryal. a.g.e., s. 11.
7. Erbil, Leyla. "*Çekmece*", *Gecede*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 39-47.
8. Erbil, Leyla. "*Vapur*", *Gecede*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 21.
9. Tilmaç, Feryal. a.g.e., s. 16.
10. Eagleton, Terry. a.g.e., s. 17

(Sarnıç Öykü, Haziran 2013)



Joan Miró, Gece Salyangozlarının Fosforlu İzlerini Rehber Edinen Figür (Takımyıldızları'ndan), 1940.

Elif Çınar

Kendi Olma

*“Kim bilir, duyuyorum yazgısını belki de
Kuru bir dal parçasını içinden yiye yiye
Dal olan bir böceğin
O garip yazgısını”*

Edip Cansever (Kırlı Ağustos'tan.)

Gazete sayfalarından, televizyon ekranından, sokaklardan üzerimize yüklenen şiddet, kör inanç, bayağılık iliklerimize dek soğutuyor bizi yaşamdan. Her gün türlü çıldırmaların eşliğini yokluyoruz. Ne ki ölümlle bu koyun koyuna yaşamamız onu yüceltmek için değil. Yaşamayı haklı çıkarmak, onu yaptıklarımızla, bize yapılanlarla kirliletmemek adına...

Sırf bundan, kış olanca gücüyle üzerimize yürürken bir bahar dalı düşlüyoruz. Dalları çiçeklenmiş. Kokusu boynumuza dolanmış. Pembe - beyaz...

Epeyce zor geçen kışın, kar ve boranın ortasından Elif Çınar bize beklediğimiz bahar dalını uzatıyor.

Türkülü bir ses geliyor Elif'in öykülerinden. Sessizlikten derdiği çiçekli dallar renkleriyle, kokularıyla bir türkü tutturuyorlar. Kendi olmanın güzelliğini, yaşamının sessiz gülümsemesini anlatıyorlar.

“Kendi” olmak en büyük sorunlarımızdan biri. Çevresinde dönüp durduğumuz sıfır noktası, *“tabula rasa”* asla ele geçmiyor. Nasıl Zelig¹ yaşadığı dünyadan korunmak için karşısındakine dönüşüyorsa, günümüz insanı da aynı gereksinimden biricik olmak için çırpınıyor. Kendini ayırıyor. *“Kendi”* olmayı bir *“öteki”* kavramı icat ederek yapıyor ya da yaratılmış bu iktidar mesellerinin dışına çıkarak düşünemiyor

bir türlü.

Lenin'in idealizmi tanımlarken kullandığı “taşlaşma” kavramını böyle de anlayabiliriz.² Bir kavramın nesnesinden kopması sürecinde mutlak özelliğin baş tacı edilmesidir taşlaşma. Kendi, başkasına göre tanımlandığında kavram olarak özünden koparılıyor. Mutlak, değişmez bir sistemin parçası haline geliyor. Buysa, insanın mutlak durağanlık içinde hapsolmasını, insan olmaktan çıkarak salt nesneleşmesini beraberinde getiriyor.

20. yüzyılın Varoluşçu yazın adamlarının da bu idealist kurmacayla boğuştuklarını söylemek mümkün. Dönüp dolaşıp, türlü kılıklar içerisinde karşımıza dikiliyor çünkü bu donmuş ideoloji. Sartre ve Camus başta olmak üzere Varoluşçular, donandıkları metafizik silahlarla idealist kurmacayı ters yüz ediyorlar. Metafiziğin izini sürüyorlar. Ancak varlığın durağan kavranılışı anlamında değil, çok katmanlılığı içinde insanın kavranması ve farklı boyutlarıyla düşünülmesi anlamında... Varlığa atılmış olarak buldukları insanı özgürlüğe mahkum ediyorlar.³ Çünkü onlar için önemli olan nokta varlığımızın dünya üzerinde nasıl gerçekleştiğinden çok neler yapmaya muktedir olduğu. İnsan

için ayırt edici nokta “kendi” kavramını kendinin yaratacak olmasıdır, diyorlar. “Varoluş özden önce gelir” düsturunun özeti bu.⁴

Moda olduğu üzere dillerden düşmeyen bütün ötekilik kavramlaştırmalarını boşça çıkaran bir girişim olarak okuyabiliriz bunu. “Ben ve öteki”, “kendi ve başkası”, “bitmeyen bir diğeri” yerine “kendi” kavramını yeni bir tarzda kurmanın olanaklı olduğunu fısıldıyor bize Sartre. Dünyayı bu tarzda iktidar ilişkileriyle okumanın mekanik bir kurmaca olduğunu söylüyor. “Yeni bir dünya” düşüyle ilişkilendirdiği tasarısını da eylemlerine taşıyor ve bütün yaşamına sindiriyor.

Yazın dünyamızda nesne ve olaylara idealizmin kavramlaştırdığı şekliyle yaklaşmak gibi yerleşmiş bir alışkanlık olduğundan söz edilebilir. Kendilerini ister sağda ister solda tanımlasınlar, 80 sonrası yazarlar, durmaksızın konuşan bir burjuva “ben”inin sözcüsüdürler. “Kendi”, burada, daha çok “kendinden başkasını görememe” şeklinde kuruludur. Konuşmaya başladıklarında ustaca makyajlıyor olsalar da, eleştiriye giriştiklerinde, hele de yarattıkları karakterlerde apaçık görülür bu. Hiçbiri “tıp” adamı değildir. Karakter

peşindedirler onlar. Buna karşın hepsinin yarattığı karakterlerin de bunca birbirine benzemesi inanılması güç bir rastlantıdır. Peyami Safa'nın paltosundan çıkmışçasına bir örnek olan bu *"karakterler"*, bunalımlıdırlar, yaşamı sevmeyenler, herkese tepeden bakan süslü cümlelerin sahipleridirler. Aynen yazarları gibi *"bence"* diyerek başlayan karşı konulmaz saptamaları vardır. Cazibeli varoluşları yalnızca *"kendi"*leri içindir ve ancak kendileri fark etmişlerse değer verirler herhangi bir varlığa. Kendileri dışında bir varoluşu hiçbir zaman mümkün görmemişler, dahası da mümkün kılmamışlardır. Bu anlamda edimin değil, kılığın adamıdırlar. En düşkününden en varsılına tanrısal bir yerde durmakta ve sürekli buyurmaktadırlar. Edip Cansever'in kuru bir dal parçasını kemirirken dal olan böceğinin trajedisini görmekten çok uzaktırlar.

Camus'nün yapıtlarına bakın, Beckett'in, Sartre'in; onların yarattığına açmazı bir arada görmek, onca kapalı kapıyı arka arkaya duyumsamak belki de başka hiçbir yerde olanaklı değildir. Buna rağmen kapalı bir kapının arkasını görme yeteneğine sahiptir bu yazarlar. Yazma edimleri bunun göstergesidir her şeyden önce. Çünkü *"insana yabancılaşmaya"*

hakları olmadığı için, her ne pahasına olursa olsun o yabancılaşmanın karşısında durmak gerektiğinin farkındadırlar. İnsan olmanın başka olanağı yoktur.

Geçmiş öykü günlerinin birinde, Selim İleri'nin çalıntı bir öyküsü hakkında *"samimi"* itirafına Leyla Erbil'in verdiği cevap şöyledir: *"Siz geldiğiniz yerin size verdiğini düşündüğünüz cürütle bu kadar rahat konuşuyorsunuz!"* Bu sözler yazın dünyamızın içinde devindiği bulanık atmosferi çok güzel anlatır. En az Erbil'in o unutulmaz Eski Sevgili'sindeki ya da Tuhaf Bir Kadın'ındaki gibi... Zaten, yazın dünyamızdaki iktidar ilişkilerini, taşlaşmış kavramları kim Erbil'den daha iyi anlatmıştır ki? Bu anlamda kendi olmanın öteki üzerinden tanımlanmamış, *"isteme"*yle biçimlenmiş etik bir yönünü göstermiştir hep bize.

Oysa 80 sonrası yazınımda *"kendi"*, birey olmanın dışında *"tek"* olmakla, dolayısıyla da yapayalnız olmakla ilişkidir. Yazarlar, aynen karakterleri gibi, önce kendilerini ispat adına yapayalnız kalmışlar, sonra da yaratıcısı oldukları kısır döngü içinde yabancılaşmış ilişkiler yaratmışlardır. Yusuf Eradam, *"konuşulanlara kulak*

asmışlığı belli olur” diyor Elif’in öyküleri için. Gerçekten de bu dönem öykücülüğümüze damgasını vurmuş, görmenin iktidar üreten bilgiçliği yoktur onda. *“Ben gördüm. İşte bu!”* diye bağrınmak yerine, sessiz, yumuşak bir dinleme sürecidir onun öyküleri. Yarattığı kimliğin yanı başında oturur Elif. Kurmacayla gerçeğin arasındaki sınırı, tüm avangardların düşlerini güzelleyerek, gerçek lehinde ihmal eder. Az sonra o yanı başındalık size de sokulacak ve eğer farkında olabilirsiniz sizinle vazgeçilmez bir yarenliğe koyulacaktır.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman*’da, Ayna filmi hakkında şöyle der: *“Bu film ne anlatıyor? İnsanları. Ama... somut insanı değil. Bu, daha çok senin hakkında, baban ve büyükbaban hakkında, senden sonra yaşayacak ama yine de ‘sen’ olan insanı anlatan bir film. Bu film, bu dünyada yaşayan insanların filmidir; bu insan, bu dünyanın bir parçasıdır, ama öte yandan bu dünya da onun, bu insanın bir parçasıdır.”*

Elif Çınar, soyut - somut ilişkisini Tarkovski’nin sözünü ettiği anlamda çözmüştür. Onun öykülerinden söz ederken, *“yarattığı aykırı karakterler,”* diye başlayan bir cümle kuramazsınız.

“Ne kadar da özgün bir kimlik.” “İşte ben!” Elif’in karakterleri bu burjuva hümanizminin sınırlılıklarını aşar. Böylece kendinden köşe bucak kaçılan *“tıp”*e geri dönüş yaptığını söylemek de mümkündür. Kagan’ın sözünü ettiği anlamda *“dünyanın insanileştirilmesi”* yolundadır kahramanları.

Bu insanileştirme kapitalist modernizmin tahakküm altına almasıyla uzaktan yakından ilişkili değildir. Dünyanın tenine dokunma şeklidir daha çok. *“Nesnel olanla - öznal olanın, doğal olanla - toplumsal olanın, maddi olanla - manevi olanın”** bir aradallığını bu karşılıklı etkileşim yüzünden ister. Merleau Ponty’nin dediği gibi; bizim dünyaya karşı nasıl bir tutumumuz varsa, dünyanın da bize karşı bir tutumu vardır.⁷ Algı kapıları tek yönlü açılmaz ve o kapıların önünde durmuş, belki de kilitli olmayan bir kapıyı açmaya çalışan öykücü, probleminin çözümünü bu kendilik içinde bulur. Pek çok yazar yöntemsizdir ya da yöntemsizliği salık vererek kurtulmaya çalışır bu karmaşadan. Oysa Elif, *“tikel - olan yoluyla genel - olanın kavranması”*nı yaratıcı bir çelişki olarak etkin biçimde kullanma yolunu seçmiştir. Alnının akıyla da altından kalkmıştır zorlu ödevinin.

Sanat - toplum, soyut - somut, karakter

- tip yapay ayrımlarını, aynen sağ - sol ayrımını bir kenara ittiği gibi reddeder. Derdi insanı anlamaktır. Senden sonra yaşayacak ama yine de “sen” olan insanı anlamak... Kendi ve öteki değil, sen ve yine sen, olarak ortaya koyar denklemi. Bu anlamda geç - kapitalizmin çürümüş çağ ruhunun içine nüfus etmesine izin vermez. Onu özünden kavrar ve bir kenara iter. Büyümek peşinde olan huzursuz çocuğun izindedir o. Yarattığı karakterleri bu yolda örgütler.

Yazında zamandışılık, evrensellik, genelgeçerlik anlamlarında kullanılmıştır. Klasikler bu türden yapıtlardır. İnsana ilişkin bir tür bilginin peşinde olduklarından her çağ ve her yerde geçerliliklerini korumuşlardır.

Öykü, şiir ve müzik zamandışılıkla zamanın bir parçası olarak ilişkiye geçer. John Berger daha çok alımlayıcının etkinliğine, alımlama sürecine vurgu yaparak, bu türler “*zamanın bir parçasıdır ve onun içinde devinirler*” diyor.⁸ Gerçekten de zamanın içinde kalmayı tercih edenlerin türüdür öykü. Kısıtlılığı, yoğunluğu ve eyleme dönüklüğüyle zamanın nabzını tutmaktadır. Aydınlanma çağının yazınsal türü romansa bugünün politik yazınsal türü olmaya aday oluşu

bundandır. Güncel olanın içinden kalıcı olanı söküp çıkarmayı bu devingenliğiyle sağlar öykü.

Sanat kendinde amaç olarak bir yandan kendini ararken bir yandan da o kendilik sanatçıyla, yaşadığı toplumla ve yan yana yer aldığı diğer şeylerle kesintisiz bir diyalog halindedir. Günümüzde sanat tanımlarında ilişkisel estetiğin öne çıkarılıyor olması bu yüzdendir. Eğer ki öykü kendinde amaç olmanın dışında, karşılaştığı diğer şeylere de en az kendine davrandığı kadar amaç olarak davranmıyorsa, söyleyecek sözü olan bir tür değilse, geriye sadece gösteriş kalacaktır. Guy Debord’un *Gösteri Toplumu*’nda anlattığı yabancılaşma tam da bunu işaret eder.

Bugün kültür endüstrisinin baş aktörleri olarak kimi yazarlar ve onların minyatür kopyaları, kendilerini Adorno’yla destekleyecek kadar pervasızlaşmışlar, akılları karışmış ve içi dışına çıkmış bir haldeyseler bu, gösterinin sürdürülme aracı haline geldiklerinin işaretidir. Dil oyunları, kurgu cambazlıkları ve ucuz kahramanlığa meyletmiş budalaca katharsisi dışında bırakırsanız bugünün öyküsünden ne kalır geriye?

Plastik sanatlarda güncel sanat

uygulamalarına baktığınızda ilk dikkatinizi çekecek olan, kimin kimin adına konuştuğuna yapılan vurgudur. Bir yandan öznellik sorununa dokunan bu yaklaşım, bir yandan da temsil süreçlerini, dolayısıyla iktidar ilişkilerini sorgular. Oysa günümüz öykücülerini bunu pek ciddiye alır görünmüyorlar. Öykü kültüründen devraldıkları miras sıklıkla bunu onlara anımsatsa da onlar içinden konuştukları çerçeveleri görmeyi bir türlü beceremiyorlar.

Richard Leppert, Sanatta Anlamanın Görüntüsü'nde *"Tabloları nasıl algılayacağımızı belirleyen önemli faktörlerden biri de tabloları kuşatan muhtelif 'çerçeveler'dir."* diyor. *"Herkesin bildiği gibi, neredeyse bütün tablolar duvara asılmadan önce çerçevelenir. İster basit ister afili olsun bir çerçeve, içindeki imgenin sınırlarını çizmeye yarar."*

Öyküyü nerede yayımladığının önemi yok mudur?

Aldığı onca yapıcı eleştiriye karşın Adam Öykü nasıl olmuş da kapanmıştır? *"Elde bu var, ne yapalım"*ın karasularında dolanmak mıdır marifet? Yoksa çamura düşmüş altın parçası olmak mıdır tek derdimiz?

Patladı patlayacak denilen öykünün damarlarına kolesterol şırınga edenler, öykücülüğümüzün o aykırı sesi,

Necati Tosuner'ın *"Dürüst yayınevi arıyorum!"*¹⁰ çılgınlığını neden ve nasıl oluyor da duymuyorlar?

Leppert inatla devam ediyor: *"Bir o kadar önemli de, [çerçeve] genellikle imgenin görelî anlamına ilişkin birilerinin (bir müze müdürünün, bir sanat tüccarının, bir koleksiyoncunun) görüşünü yansıtan sessiz ama bariz bir iddiayı işaret eder..."*

Elif Çınar işte bu yüzden önemlidir. Yaşar Nabi Nayır öykü ödülünü kazandıktan sonra altı yıl boyunca bir kitap yayınlamayı ısrarla reddetmesinin nedeni budur. Tuttuklarını altına çevirmeyi sanat edinmiş simyacıların çağında bu önemli bir edimdir. Söylediğinin, söylemek istediğinin, duyduğunun ve içinde olduğu deryayı hissetmenin, *"kendi olma"*nın derdindedir öykücü. Algı kapılarını açmış dünyayı kollamakta; kendinin dünyaya dokunuşunu duyduğu gibi dünyanın kendine dokunuşunu da duymaktadır. Duyduğu hoşuna gitmese de sürdürür bu çabasını. Amacı bataklığın içinde kendini kurtaracak kuru bir bölge bulmak değildir çünkü. Nietzsche'nin ilerleme konusunda söylediği gibi; yukarı doğru çıkılacaksa bu bir noktadan sıvrılma şeklinde değil,

yüzey olarak yükselmeyle olacaktır.

Metafizik çok katmanlılık, düşünümSELLİK, farklı okumalar, varlığa ilişkin araştırmalar vardır Elif'in satırlarında. Ancak bunun için ne "Araf"lar aramaya, ne de "şapka içinde şapka" yapılar kurarak sihirbazlık etmeye kalkışır.

Güncellikle bağını kurmayı sevdiğimiz ama yine de yaşam sorunlarımızdan ısrarla ayırdığımız günümüz yazınında her nasılsa sınıfsal tutumu apaçıktır. Bu açıklıkla bütünlüğüne bir dünya görmeye çalışır. Sonsuz parçalanmalar şeklinde kalması yaygın bir biçimde yeğlenen dünyayı / insanı, tekrar dünya / insan olarak istediğini söyler. İstemesini öyle yönlendirmiştir ki bir dirhem yapmacık bulamazsınız orada. Baudrillard'ın da ısrarla altını çizdiği -ama nedense "alıntılamanlarınca" bir türlü anlamadığı- şekilde "simulark"a bariz bir karşı duruştur bu. Böylece idealizmin gerçeklikten kopardığı ve her parçasını taşıttığı dünya yeniden varlığa gelir, ete kemiğe bürünür.

Bir el, kuru bir dal parçasını kemirerek büyümek zorunda kalan böceğe bir bahar dalı uzatır. Yaşamak için bir bahane iiterir.

Dipnotlar:

1. Woody Allen'ın 1983 yapımı aynı adlı filminde Zelig karakteri, yanında her kim varsa onun gibi davranmaya başlayan, konuşan ve giderek fiziksel özelliklerine kadar karşındakine benzeyen, bu yüzden de bu kalemin - adam olarak anılan bir kişidir.
2. Lenin, V.I. *Felsefe Defterleri*, (Çev. Atilla Tokatlı), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1976, s. 307.
3. Kuçuradi, Ioanna. *Uludağ Konuşmaları - Özgürlük Ahlak Kültür Kavramları*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1988, s. 4-5.
4. Sartre, J.P. *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları, 1985, s. 64.
5. Tarkovsky, Andrey. *Mübürlenmiş Zaman*, (Çev. Füsün Ant), İstanbul: Afa Yayınları, 1986, s. 10.
6. Kagan, Moisej. *Estetik ve Sanat Dersleri*, (Çev. Aziz Çalışlar), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1993, s. 251-259.
7. Merleau-Ponty, Maurice. *Algılanan Dünya - Sobbetler*, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları, s. 2005.
8. Berger, John. *Şiirin Saati*, (Çev. Gönül Çapan), İstanbul: Adam Yayınları, 1988, s. 44.
9. LEPPERT, Richard. *Sanatta Anlamanın Görüntüsü - İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002, s. 25.
10. Anonim. "Cimri Olmayan Yayıncı Aranıyor", Radikal Gazetesi, 17 Eylül 2004, s. 20.

(Evrensel Kültür, Temmuz 2006)



Edward Angeli, Hoparlörlü Ev, 2012.

Yaratıcı Yazarlık Endüstrisi

“Küçük, güzel bir kitap. Hitchcock izleri taşıyan, heyecanlı bir şey. Sondaki cinayet, örneğin. Alıcısı olabilirdi. Fakat belselli, yazar ağır sansürlü bir düzende yazmakta. Yoksa bütün o belli belirsiz göndermeler, insanlara ve yerlere ad vermeme bileşi niye? Ve kahraman mahkemede niçin sorgulanıyor? Eğer bu noktaları aydınlatır, olayın yeri ve zamanını daha somut hale getirirsek (olaylar olmalı, olaylar, olaylar, olaylar), o zaman eylem daha kolay izlenebilir ve gerilim sağlanmış olur.”

Söz konusu olan Avrupa ya da Amerika olduğunda ne anlama geldiği çok açıkken, Türkiye’de farklı iki anlamı var gibi görünüyor “yaratıcı yazarlık”ın. İlki, bütün dünyada olduğu gibi, yayıncılık sektörünün atardamarı olarak kültür

endüstrisini besleyen yapıyı işaret ediyor. Tanınmış korku serisi yazarlarının fabrika gibi çalışan ofislerinden başlayıp ünlülerin biyografisini yazan hayalet yazarlara dek uzanan geniş bir yelpazede “çok satar” yazarlığın çocuk işçileri gibi görünen bir kalemşor ordusu yatıyor bu ilk anlamın gerisinde. Bizde bu anlam sezilebilse de henüz reel olarak gün yüzüne çıkmış değil. Ne sektörün gücü henüz böyle bir orduyu beslemeye yetiyor ne de tüketici kitlesi olarak “okuyucu” gerekli kıvamda. Ne var ki bu olguya bakarak “O vakit bu anlam üzerine düşünmenin zamanı değil, yeri geldiğinde bakarız” demenin müşkülpesentlik olduğunu söylemeye gerek bile yok. Keza bizdeki sektörel yapının geçirdiği dönüşüme bakarak “kitap marketi”ni besleyen böyle bir

yapının adımlarının son yirmi yıllık dilimde anıldığını söylemek çok zor değil.

(D&R'ın 1996'daki kuruluşunu ve sektörü sürüklediği kitabevi girişlerine dağ gibi yığılmış popüler kitapları, boy boy posterlerle “ürün lansmanları”nı, baskı sayısının nitelik göstergesi olarak öne çıkarılışını vb. anımsamakta fayda var.)

“Yaratıcı yazarlık”ın -bizde daha geçerli kabul edilen- ikinci anlamı ise Avrupa ve Amerika’da çoktan yok olup gitmiş, dile getirildiğinde herkesi bıyık altından güldüren bir niteliğe sahip. Resmi ideolojinin eğitim sisteminde on yıllardır göz ardı ettiği, üniversite kürsülerinde kendisine yer bulamayan modern edebiyatı okura tanıtmak ve sevdirmek. Edebiyatın çarpık ders kitaplarının gösterdiğinin aksine bir zorunluluk değil, özgürlük alanı olduğunu, günümüz edebiyatının geçmiştekiyle radikal farklılıklar taşıdığını, dünyaya bakmada bambaşka yollar olabileceğini göstermek. Kafka’yı, Borges’i, Beckett’i, Kundera’yı, Carver’ı, Oates’i ve Melih Cevdet’i, Cansever’i, Burak’ı, Edgü’yü, Mungan’ı kitlelerle bir araya getirmek... yani bildiğimiz örgün eğitimin yapması

gereken öğretim faaliyetini onun yerine üstlenmek.

• • •

“Kitabınızı Üzümlere İade Ediyoruz” başlığı altında, bugünden yirmi yıl önce, bir yayıncının kaleminden epigraftaki cevabı yazıyor Umberto Eco, Kafka’ya; Dava romanını bugün bir yayınevine gönderecek olsa alacağı olası tepkiyi gözler önüne sermek için. Sanırım şimdiki durumda bu “kötü” dosya editörün karşısına gelme şerefine asla nail olamazdı.

Tümüyle yayıncılık sektörüne ait bir sorunmuş gibi duran bu konunun, “yaratıcı yazarlık endüstrisi” ile bağının ne olduğu ilk bakışta kolaylıkla görülemeyebilir. Oysa yasaklar koyan, öneriler getiren, belirli bir sonucu hedefleyerek yazara öğütler veren “dil”, iki alan arasındaki paralellikleri sanıldığından iyi göstermekte. Adorno’nun kültür endüstrisi çözümlemesinin düğüm noktası, kültürün taşıyıcısı olan dilin tahakküm kurucu bu yapısının nasıl olup da baskın motif haline geldiğinde gizli. Yaratıcı yazarlık “endüstrisi” tespiti yayıncılık sektörünün yapısındaki değişimle (elbette toplumsal - kültürel değişimle

birlikte) yazarın çağında hazır bulduğu, ona bırakılan / teslim edilen “*dil*”ın geçirdiği dönüşümle ilgili. Kısaca “*dil*”in yaşayan, zapt edilemeyen, “*yaratıcı*” değil aksine “*pazarlanabilir*” olmasının, “*ürün*”e dönüşme süreçlerinin tümüyle planlanmasıdır bu endüstriyi ortaya çıkartan. Türkiye’de yayıncılık sektöründe son yirmi yıldır içinden geçtiğimiz süreç tam anlamıyla buna işaret ediyor.

Türkiye’de “*yaratıcı yazarlık*” denince insanların gözlerinde canlanan fazlasıyla masum bir eğitim faaliyetinden başka bir şey değil. Oysa uygulamaların Amerika ve Avrupa’da 150 yıllık tarihi bize bambaşka bir hikâye anlatıyor. Bu hikâyeyi göz ardı ederek soruna eğitim müfredatlarımızdaki eksiklerin özel sektör eliyle kapatılması penceresinden bakacak bile olsak, çarpık bir şeyden söz ettiğimiz ortaya çıkacaktır. Oysa yurt dışından ithal bu kavramsal tercihin önerisi son derece açık: Yeni bir yazar kuşağı yetiştirmek. Onunla birlikte yeni bir okur kuşağını beslemek. Başlı başına bir endüstri inşası için kolları sıvayan bu girişimin üstlendiği işlevlere daha yakından bakmaya çalışalım.

Yaratıcı yazarlık kursları / kitapları / programları sektördeki en büyük geddiği doldurarak çift yönlü bir tıpa işlevi görür. Yazara karşı sektörün yön verme biçimidir: onu yazma, bunu yaz; öyle yazma, böyle yaz, diyen. Ne kadar “*Beni ciddiye almayın!*” uyarısı yapsa da öğretmen pozisyonu yüzünden otorite olduğunun fazlasıyla bilincinde olan ve yön veren öznedir o.

Yaratıcı yazarlık endüstrisi kendi yazarını üretmek aklıyla hareket eder. Yazarın bir çağ açmasını istemez, çağına kendi yazarını dayatır. Yazar tarafında durum böyleyken okura karşı konumu endüstriyi asıl büyük gücüne ulaştıran etmen olur. Üretimi için ön ayak olduğu “*dil*”i yalnızca yazara değil, okura da dayatır. Onu okuma, bunu oku; öyle okuma, böyle oku, diyen dildir. Kendine hedef kitleler seçer: çocuk kitapları, gençlik dizileri, tarihi romanlar, aşk şiirleri, siyasi hikâyeler... Böylece olmayan bir yazarla olmayan bir kitleyi bir toplum üzerinde inşa eder.

Sonunda sanat yapıtının üreticisi de alımlayıcısı da iktidarcıl bu yeni dil üzerinde birleşmek zorunda kalır. Sonuçta ortaya çıkan “*yapıt*” değil, “*ürün*”dür. Endüstri olmanın anahtarı

olan makineleşme ve seri üretim mantığı kendini ancak ve sadece “ürün”de, onun nicel çokluğunda somutlayacaktır.

Bu yüzden yayınevleri yüzlerce yeni yazardan binlerce yeni kitap basarlar.

Gazetelerin kitap ekleri tanıttıkları kitap sayısıyla övünmeye başlar. Baskı sayıları kapaklarda büyük harflerle anılır olur. Kitapların kalınlıkları ya da bir seri olup olmadıkları önem kazanır.

Yayıncılık bağlamında, özellikle 1990’larla birlikte yepyeni bir döneme girdiğimiz yadsınamaz bir gerçek. Uluslararası fuarlarda çok-satar yazar peşinde dolanan yayınevleri, keşfedilmemiş yetenekleri avlamak mottosuyla yola koyulup çok tanınmış yazarların şanına şan katan edebiyat ajanları, çevirmenlerine bir türlü ödeme yapılmamasına karşın birbiri ardına piyasaya sürülen ve koca koca afişlerle tanıtılan tür edebiyatı serileri vb. Kitap pazarını yöneten en önemli aktörlerden biri olarak tek başına D&R’ın -kuruluşundan bu yana geçen 16 yıllık süreçteki- domine edici karakteri bile bu dönüşümü gözler önüne serebilir.

Bu süreçte yaratıcı yazarlık kursları, kişisel gelişim seminerleri ve drama

atölyeleri ile birlikte neredeyse eş zamanlı olarak kültürel ufkumuza giriyor.

İlk tohumların akademik çevrelerin İstanbul, Ankara, İzmir gibi merkezlerde düzenlediği çeşitli oturumlar ve edebiyat etkinlikleri olduğunu saptamak mümkün. Akademinin bilimsel çalışmalarına ara vererek gönülsüzce üstlendiği bu çıkış, bağımsız yazarlarla birlikte organize edilmiş kamusal etkinliklere benziyor daha çok. Etrafında edebiyata meraklı bir kitleyi topluyor ve ona, akademik geleneğin dışına da çıkarak, bir parça biçim vermeye çalışıyor.

Ancak asıl çizgiyi hemen ardından gelen öykü günleri, edebiyat buluşmaları gibi organizasyonlar belirliyor. Belirli kişi ya da kurumların düzenlediği bu organizasyonların süreç içinde yaratıcı yazarlık endüstrisine giden yolun basamak taşları olduğunu söyleyebiliriz. Böylece kentlerde birikmiş ve eğitim sisteminin çivisi çıkmışlığı yüzünden çağın edebiyatını takip edemeyen büyük bir genç kitle sarar yazarın etrafını. Bu alandaki kültürel boşluğu dolduracak sivil örgütlenmeler ne siyasi ne de edebi anlamda mevcut olduğundan pıhtı atan damarda toplanmaya başlayan kanın, yeniden ana akım tarafından

kapılmaktan başka şansı yoktur. Yaratıcı yazarlık kurslarının içeriklerinin muhalif görünürken üstlendikleri işlevin tam anlamıyla uysallaştırıcı olması bu çarpık gelişimden suyunu alır. Bir kültür endüstrisi ithali olarak bu, onun Türkiye’de yeniden doğuşunun temelidir.

İlk olarak yaratıcı yazarlık kendisini tümüyle entelektüel bir çerçevede, eskimiş “*klasik*” kalıpların eleştirilmesi ve yeni bir okur-yazarın yaratılmasına hasretmiş görünmekte ve edebi anlamda Modernist bir tutum içindedir. Farklı pek çok tekniği aynı anda kullanarak bir metni çözümleme, yapıta duygusal değil, analitik yaklaşmayı öğretme amacındadır. Eğitim faciası boyunca öğrencilerin beynine kazınmış “*Okuduğumuzdan ne anladık?*” cenderesinin dışına çıkıp “*Ben okuduğumun içinde bir yerlerde olabilir miyim?*”, “*O ben olabilir miyim?*”, “*Ben de bunu yapabilir miyim?*” sorusunu sordurur. Önerdiği bakış açısı o güne dek oluşturulan baskın kişiliğin reddi, yeni bir kişiliğin kendi öz kaynaklarından kurulması için teşvikine fazlasıyla benzemektedir. Dolayısıyla kişisel gelişim programlarıyla özsel bir bağ taşımaktadır.

Yaratıcı yazarlık uygulamaları katılımcısını bir adım öne çıkmaya, özne olmaya davet eder. Düşünmekten eylemeye davettir bu. Bu yüzden bütün atölye etkinliklerinde olduğu gibi, yarım bırakılmış öyküler tamamlanır, karakterler yer değiştirilir, anlatıcı sorunsallarıyla boğuşulur, mekan ve zamanla ilgili sınırlamalar oluşturulup, katılımcıdan çözüm yolları önermesi beklenir. Katılımcı kendini ifade etmeye zorlanır.

Buraya kadar drama çalışmasının tarifini de yapmış olabiliriz. Bunda bir beis de görmek imkânsız. Ta ki buna yazar yaratma yaftası eklenmesin. Keza burada zihinsel bir kayma yaşarız. Drama çalışmasının esprisi katılımcının kendini bir -miş gibi yapma durumu içinde konumlandırarak hareket etmesinin getirdiği güçtür. Dayandığı temel, bir çeşit yabancılaşma durumudur. Yabancılaşma iptal edilerek gerçek yaşama dönüştürülse, drama çalışmaları korkunç psikoterapi seanslarına benzer. Yaratıcı yazarlık kurslarının yeltendiği tam olarak budur.

Eco’nun verdiği örnek, baskıcı bir öteki rejime karşı alternatif olarak geldiklerini

söyleyenlerin zulmünden bizi kurtaracak olan gözlem gücünü bize sunar.

Yaratıcı yazarlık dersleri verenlerin hemen hepsinin üzerinde uzlaştığı konunun, verili normların eleştirisinden geçtiğini söyledik. Yapısal ya da yapısökümsel analiz yöntemlerini takip eden bu yazarlar, kitaplarında, derslerinde ya da çeşitli atölyelerde mutlaka kendilerini etkileyen yazarlardan, üslupsal seçimlerden, dilsel yapılardan, dünyaya yaklaşımlardan söz ediyorlar. Yeri geldiğinde “*insan*”dan yana, karamsar olmayan, yüzü topluma dönük bir edebiyat özlemi çektiklerini dile getiriyorlar. Bu saçma bir genellemeden (keza görünüşte kişiden kişiye değişmektedir bu derslerin yapısı) öte bir anlam taşıyor.

Bir kültür endüstrisi ürünü olarak yaratıcı yazarlık uygulamaları zorunlu olarak bir dili sahiplenmek zorunda. O dil de içinden geçtiğimiz dönemde neo-liberal put kırıcılığın iki yüzü dilidir. Özgürlükten en çok söz ettiği yerde bilirsiniz ki *özgürlük* diye bir şey yoktur. Demokrasiyi anıyorsa sizin sesinizi asla ciddiye almayacağından emin olabilirsiniz. Değer diyerek size satmaya

çalıştığı şey çiğnene çiğnene sakız olmuş iyi - kötü ahlakçılığından başka bir şey değildir. *İdeoloji karşıtlığı* kendi ideolojik yaklaşımını gizlemek için kullanıldığında iktidar en tehlikeli kisvesine bürünmüş demektir.

Horkheimer, *Akıllı Tutulması*’nda sembolik mantık’ın gelişimine, bütün Aydınlanma düşüncesini de merkeze alacak şekilde, müthiş bir ithamda bulunur. Neden bir olay ya da kavram üzerine uzun uzadıya düşünmek yerine onu bir simgeye dönüştürerek üzerinden atlamaya gereksinim duyayım ki, der.² Bu noktada yaratıcı yazarlık uygulamaları yaptığı şeylerle değil önerdiği dünya görüşüyle, uzun uzadıya düşünülmesi, deneyimlenmesi gereken bir şeyin üstünden atlamanın ipuçlarını vermek için kurulmuştur.

Özneleri her ne kadar farkında değilmiş gibi görünse de bize belirli bir düşünme biçimini, bir üslubu, bir yaklaşımı empoze etmektedir. Kafka karşılarına çıkıp Dava romanını önlerine koysa, yaratıcı yazarlar acaba ona ne cevap verirlerdi, diye düşünmekten kendimi alıkoyamıyorum.

Bu roman müsveddesinin hangi

yönlerini eleştirirler, ona ne gibi tavsiyeler verirlerdi?

Ne zaman bir kavramın (yazarlık) işleminde yer alan olgu (yaratıcılık) onun dışına çıkarılarak bir yenilikmiş gibi bize sunulsa, bunun üzerine iki kere düşünmeliyiz sanıyorum.

• • •

Güzel sanatların akademi içinde uzun bir geçmişi var. Kendine orada yer bulması kolay olmadığı gibi üzerine yapılan tartışmalar da henüz nihayete ermiş değil. Müfredatlar yoluyla sanatçı yetiştirilip yetiştirilemeyeceği, burada verilen eğitimin teknik boyutu aşp aşamayacağı güncel olarak tartışılıyor. Güzel Sanatlar Fakültelerinden içeri adımını atmış aklı başında hiçbir eğitimci de malzemenin zoruyla baş etmek dışında bu eğitimin bir sanatçı yetiştireceğini düşünmüyor. Öyleyse malzemesi dil olan edebiyat için böyle bir şeyin neden mümkün olamayacağı sorusu düşünüyor insanın aklına. Yazma teknikleri üzerine analizler yapmak peşinde olduğunu ısrarla vurgulayan yaratıcı yazarlık kurslarının önerisinin de özünde bunun çok uzağında olmadığı açık.

Endüstrinin bakış açısından bakmadığımız sürece arka planda

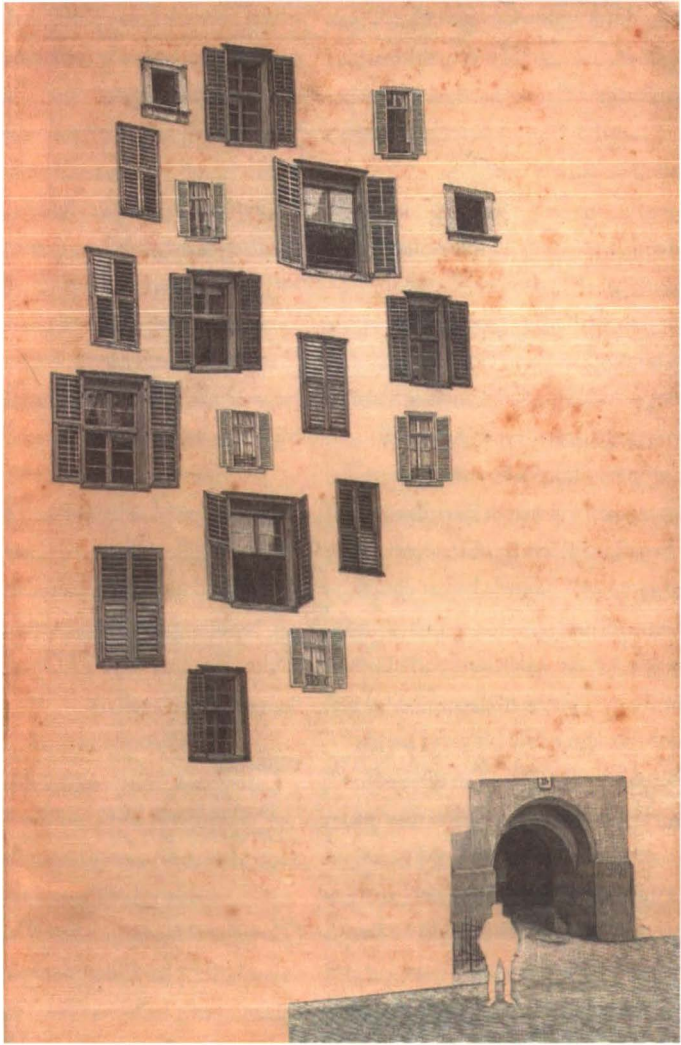
yatan -uygulayıcılarının da farkında olmadığını düşündüğümüz- gerçek niyeti görmek kolay olmayacaktır. Eğer çözümleme yapmak; romana, şiire, öyküye dair bir şeyler öğrenmek ve yazarlar tanımak istiyorsak ithal edilmiş bölümler oluşturmak yerine öncelikle “Yüzyıllardır faaliyet gösteren edebiyat fakülteleri zaten bunun için kurulmamış mıydı?” sorusunu cevaplamalıyız. Yaratıcı yazarlığın önerisi olan her şey akademi mantığı içinde, başarılı ama başarılammış ama mutlaka düşünülmüş biçimde durmaktadır.

Yaratıcı yazarlık Türkiye’de bir endüstri önermektedir. Ülkemizde bu endüstrinin şiddetine dayanıklı ve has edebiyatı yaşatacak organizmalar gerçekten var mıdır, oluşmuş mudur? Öncelikle bunun üzerine düşünmeliyiz.

Dipnotlar:

1. Eco, Umberto. *Yanlış Okumalar*, (Çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Can Yayınları, 1997, s. 49.
2. Horkheimer, Max. *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 111.

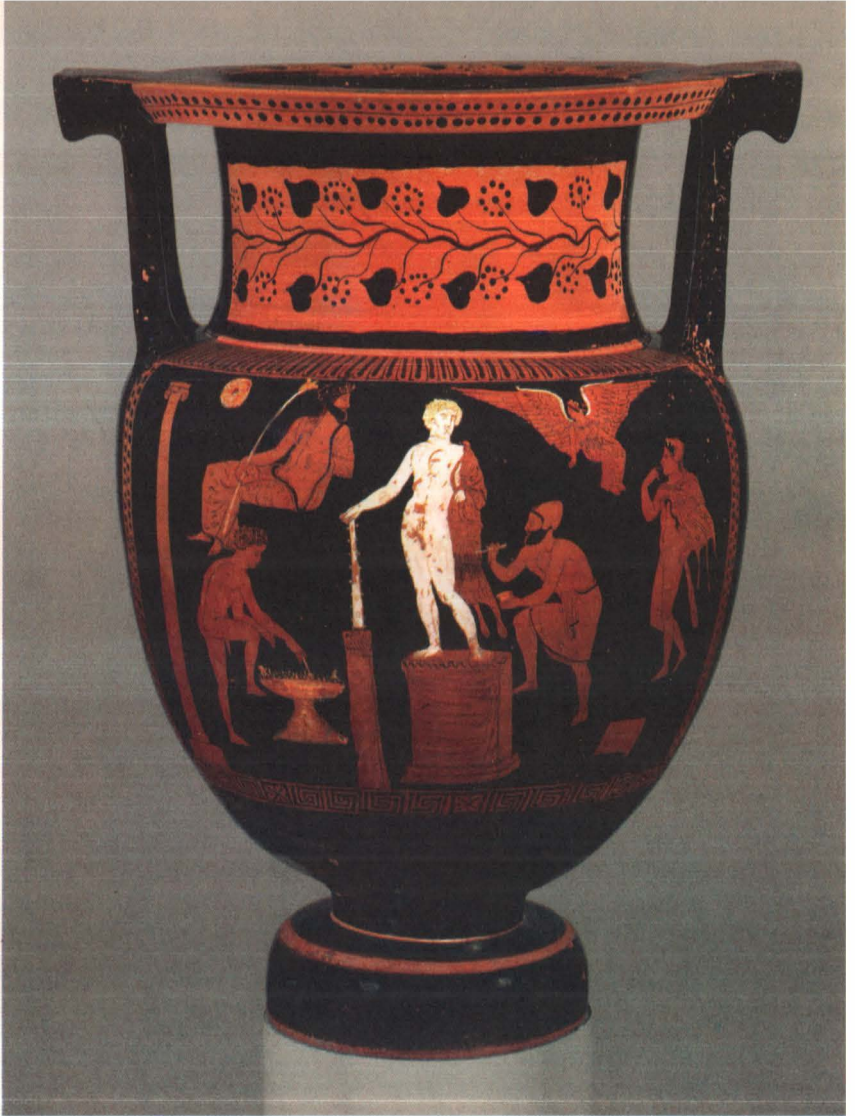
(*Varlık ve Mesele*, Şubat 2013 -eş zamanlı yayımlanmış iki makalenin yeniden düzenlenmiş halidir.)



Federico Hurtado, Küçük Düzeltiler, 2011.

V.

*Süreksiz
Diyaloglar*



Herakles beykeli yapan sanatçı, terracotta kâse, 51.5 cm, M.Ö. 360-350.

A s u m a n S u s a m

Ekphrasis Üzerine...

(Söyleşi)

Ekphrasis'in ara başlığı 'Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler'. Kitap her ne kadar üç bölümden oluşmuş olsa da kitabın bütününe dair temel derdi de imliyor bu başlık. Görüntünün, görsel imgenin algılanması ve yorumlanması salt görme duyusuna yıkılabilecek bir şey değilken görünür olanın söylenir oluş eşiğinde başına neler geliyor? Görünürün söylenir kılınması mümkün müdür? Öyleyse nasıl?

Bu soruyu cevaplamak için, ilk olarak, ekphrasis sözcüğünün neyi imlediği üzerinde durmalı. Sözcük, Türkçeye genellikle “*resimbetim*” olarak çevriliyor. Genellikle dediğime bakmayın Türkçe

sanat tarihi kaynaklarında bu sözcüğün geçtiğine ya bir ya iki kez tanık olursunuz; üçüncüsü kolay gelmez. İşin ilginç, biraz literatür taraması yaparsanız, konunun şiir tartışmalarında da belirgin bir rolü olduğunu görürsünüz, ki bizde o da yoktur. *Ekphrasis* bugüne dek kimsenin ilgisini çekmemiştir, kimse kavram üzerine çalışma gereği duymamıştır. Oysa Almanca, İngilizce ve Fransızca yüzlerce çalışma vardır kavram üzerine.

Doğal olarak, düşünce dünyamızda herhangi bir çabaya nail olmamış “*resimbetim*” sözü çok bir şey anlatmıyor. Sözcüğün Antik Yunan'daki anlamı sanat yapıtlarının retorik bir şekilde dile getirilmesine dayanıyor. Bu yüzden daha

çok sofist gelenekle ilişkilendiriliyor. Özellikle de kendini Antik Yunan'ın devamı olarak gören Roma geleneği içinde bu anlam pekişmiş. Halikarnaslı Dionysius ve Aelius Theon gibi hatipler tarafından daha birinci yüzyılda *“söz konusu edilen nesneyi kanlı canlı olarak gözler önüne seren konuşma”* olarak tanımlanmış.

Bu tanımlar önemli, keza 2000'li yıllarda eğitim sürecinde sanat tarihçisinin öncelikli işlevi hâlâ *“yapıtı görmemiş birinin gözünde canlandırmak”* şeklinde ifade ediliyor. Bunun yanında Murray Kriger, ekphrasis'in söz sanatı oluşuna vurgu yapar. Ekphrasis kendi deneyimini getiren özel bir alandır, bu yüzden edebiyatla doğrudan bağları vardır. Bu bağ 70'li yıllarda Barthes tarafından savunulan retorikle edebiyat arasındaki performatif an fikriyle de uyumludur. Benim açımdan konuyu en güzel özetleyen kişi sanat tarihçisi David Carrier. O, ekphrasis'i bir çeşit yorum olarak görüyor ve etkisini de sanat eleştirisinin retorik üretme gücüne bağlıyor. Bu nokta önemli, çünkü sanat eleştirisiyle sanat tarihi arasındaki bir geçişlilik anı olarak tanımlanıyor ekphrasis. Bu yönüyle ekphrasis sorunu

sanat tarihiyle sanat eleştirisinin birbirine karışmasına bağlı bir parça da. Ancak bu elbette sanat tarihinin ekphrasis sorunu konusunda masum olduğunu göstermez. İki türün de yaptıkları birbirine göre sadece bir derece farkına sahiptir. Yoksa sanat tarihi de ancak ikna ve rıza mekanizmaları aracılığıyla çalışabilir.

Buraya kadar sorun, bir uygunluk sorunuymuş gibi anlaşılabilir. Görsel alımlama ile sözel alımlama arasındaki bir ayırım üzerinde hareket ediyoruz gibidir. Ancak retorikğin de tam buradan doğduğunu unutmamak gerekir. Bu uygunluk arayışı başlı başına aldatıcıdır. Bunu en güzel anlatan erken tarihli makalelerden biri Deleuze'ün *“Platon ve Simülakr”* makalesi. Burada Deleuze, Platon'u korkutan asıl şeyin kopyalar değil, simülakrlar olduğunu vurgular. İyi kopya *“aynılık”*ı, *“benzerlik”*i temel alır; kötü kopya, yani simülakr ise *“farklılık”*la, *“benzemezlik”*le kol kola gider; bu yüzden de Devlet'in hiyerarşik örgütlenmesine tedirginliği sokar.

Sanat tarihçisinin ya da eleştirmenin kimliğini şimdi yeniden sorgulayabiliriz. Simülakr üretterek *Devlet*'e tedirginliği sokan sanatçının yaptığı şeyi, retorik

aracılığıyla “*uygun*” kılan figürdür sanat tarihçisi.

Acımasız davranıyorum, ama kendi disiplinime karşı. Bunu yapmak zorunda olduğumuz için.

Peki, bunun dışı mümkün değil midir?

Yani, ekphrasis tehlikesine düşmeden sanat üzerine nasıl konuşabiliriz?

Kanımcı bu ancak poetik olanla daha fazla içli dışlı olmaktan geçiyor. Sanat tarihinin yapıtı dile getirirkenki problemi bana kalırsa sanat yapıyor oluşu değildir, aksine bilim yapma iddiasıyla ortaya çıkışıdır.

Ekphrasis, söze dayalı bir sanat olduğu için şüpheli pozisyona düşmez, aksine bir “*ayrıcılığın üretimi*” anlamında kendini sanatların üstünde, başkaları adına gören, konuşan, karar veren merci konumuna yükselttiği anda iktidar mekanizmasının bir parçası haline gelir. Eğer sanat tarihi devletleşmek istemiyorsa bir tarih disiplininin çok bir sanat yaklaşımı olduğunu kabul etmelidir.

Ben “*sanat tarihi*” diyorum ama bununla sadece plastik sanatları kastetmediğimi çok iyi biliyorsun, onu “*edebiyat tarihi*” olarak da okuyabiliriz yani. Ben sanat türleri arasında böyle bir ayrım görmüyorum.

Yazılarındaki kuvvetli eleştirilerden biri evrensel anlamdaki akademi kavramının kendisine dair. Bu eleştirel bakışı tarihin önemli kurılma noktalarındaki birey ve toplum inşa süreçlerine ve oradan üretilen dünya fikrine bakarak yapıyorsun. Çağdaş sanatın halihazırda akademiyle bağı üzerinden bu ortamda nasıl bir tarihselleşmenin eşiğinde olduğunu düşünüyorsun?

Bu sözünü ettiklerin, kitapta Nietzsche düşüncesi üzerinde durduğum kısımlar. Nietzsche benim için her zaman bir ilham kaynağı oldu. Şiir yazarken felsefe yapabilen, en yoğun kuramsal analizlerde bile metafordan kaçamayacağımızı gösteren bir dahi bana göre Nietzsche. Onun akademiye bakışında günümüz için müthiş güzel yönler var. Her şeyden önce o akademiyi bir başlangıç değil, hüznü bir son gibi görüyor. Pre-Sokratik dönemde Antik felsefenin her biri başka kaynaklardan beslenen ve çok farklı uçlara giden ırmaklarının, sistem felsefeleri ve metafizik dolaylımlar içinde ıslah edilmesini görüyor orada. Ee, bu da nereden baksak bizim üniversitelerde verdiğimiz eğitimin ne olduğunu anlatan bir metafor olabilir.

Bununla sadece Türkiye’yi de kastetmiyorum. Avrupa ve Amerika’da da üniversitenin durumu bugün pek parlak değil. Projelerden geçinmeye çalışan doktora öğrencilerinin, evrak işi yapmaktan bürokrata dönüşmüş hocaların alanı bugün üniversiteler. Sanat ve edebiyat eğitimlerinden ise hiç bahsetmiyorum. Popüler olma kaygısıyla sanatın ne olduğunu anlama arasında salınıp duran kayıp ruhlar oradakiler. Bu anlamıyla “*tarihselleşmiş*” figürler, Nietzscheci anlamda, yaşamlarını unutmuş, kendilerini tarih sanan tipler. Bugün yaratıcı akıl akademiden uzak değil, ama içinde olmadığını rahatlıkla söyleyebilirim.

Diğer soruya bağlı olarak Türkiye’deki çağdaş sanat algısını, onun alımlanma, yorumlanma biçimlerini akademi ve akademi dışı bağlamlarıyla nasıl değerlendiriyorsun?

Akademilerde yaptığı işi sevmeyen, ona tutkuyla bağlı olduğunu bile yapmacık bir biçimde, ezberlediği bir cümle gibi söyleyen çok kişi gördüm. Öğrencilerden değil, hocalardan bahsediyorum burada. Kadrolu ya da her dersi veririm

kabilinden üniversite üniversite gezen prekar* işçilerden... Daha kendi varoluşunu gerçekleştirememiş, “*hayır*” deme şansı olmayan bu tiplerle yetişen öğrencilerden bir şey beklemek ne kadar doğru bilmiyorum. Bir örnekle, “*barışa*” imza veremeyen akademisyenlerin açıklama çabalarını okuyun, orada içimizde birikmiş “*devlet*”ı göreceksiniz. Schiller’in insanın içinde gördüğü (ama yine de bir tehdit unsuru oluşunun altını kalın kalın çizmekten geri durmadığı) inşacı devlet değil tabii bu, gücü ve faydayı paylaşmanın devleti.

Kitabın birinci bölümü modernist algının aşındırılma çabası olarak okunma imkânına açık. Sanat tarihi ve Çağdaş Sanat bağlamında “Göçebe düşüncüyü bulmak için önce evi terk etmeliyiz.” diyorsun. Bu cümle ve bölüm yazıları hem kaçma arzusunu tetikleyen hem de bu arzunun tekinsizliklerine ve tuzaklarına da dikkat çeken fikirlerden oluşuyor. Evi terk etmekten neyi anlamalıyız? Ve nasıl bir hissediş ve düşünüş açıklığıyla bu mümkün olabilir?

Aslında bu konuda benim yaklaşımım,

90'larda poh pohlanan modernizm karşıtlığının “değili”ni gösteriyor. Bu terimi, durumu anlatmak için özellikle kullanıyorum. Bir şeyin tersi ile değili aynı değildir. Örneğin 90'ların ruhu bir çok şeyi kırmak için modernizmi tek parçaymış gibi düşünüp bir bütün halinde ona vurmaya başladı. Postmodernizm bu durumda onun tersi oluyordu. Bu iki kavram etrafında kutuplaşıldı, bir meydan muharebesi gerçekteşti; sonunda taraflar yorulup koltuklarına geri çekildiler. Kimi eski koltuklarına, kimi yerleri değişmiş ama benzer koltuklara. Oysa modernizm tek parça değildi ki? Aynen postmodernizmin de tek parça olmadığı gibi. Hangi modernizmden bahsediyorsunuz? Hadi, plastik sanatlardan gidelim. Cezanne'nin mı yoksa Van Gogh'un mu, Monet'nin mi Munch'un mu, Picasso'nun mu Matisse'in mi, Duchamp'ın mı Tatlin'in mi, yoksa Kandinski'nin mi, Miro'nun mu Magritte'in mi, Pollock'un mu yoksa Yves Klein'in modernizmi mi? Edebiyata geçelim, hay hay. Kafka'nın mı Joyce'un mu, Dostoyevski'nin mi Proust'un mu, Artaud'nun mu Blanchot'nun mu, Beckett'in mi Bernhard'ın mı, yoksa Burroughs'un mı

ya da Ginsberg'ün modernizmi? Postmodernizm için de aynısını yapabiliriz. İhab Hassan'la Lyotard ve Jameson aynı potada durabilirler mi hiç? Bu yüzden modernizm karşıtlığının “değil”inin (yani o hıncı içermeyen kısmının) kapsadığı çok geniş bir alanda duruyorum ben. Orada, dönemin postmodern korosunun diline doladığından daha başka bir çokluk var.

“Evi terk etme” metaforu Benjamin'den geliyor tabii ki. Telafi edemeyeceğimiz tek bir şey var; o da on beşinde evi terk etmemiş olmak, diyor. Biz Türkiye'de bunun anlamı üzerin yeterince düşünmedik bence.

Ekphrasis'in en kıymetli yönlerinden biri hemen her metnin önce bir kavramsal düşünüşe kapı aralaması. Bu hal kitabı salt Çağdaş Sanat ilgililerine seslenen bir yapıt olmaktan kurtarmış. Disiplinlerarası düşünüşlere onu açmış. Benim dikkat çekici bulduğum pek çok metinden biri de 'Taşın Teni' oldu. Merleau-Ponty felsefesi üzerine kurulu bu metin söyledikleriyle sinema ve edebiyata dair de çağırmalar, çağırışimler içeriyor.

*Dünyayı seyrediş, öznelararasılık
vs. üzerinden Ponty'nin
kavramsallaştırmalarından yola
çıkarak dünyayı seyrediş, dünyada
şeylerle birlikte ve bir şey olarak oluş
üzerine neler söylersin?*

Sanatın sınıflandırılmamış hali konusunda sonuna dek haklısın. Sanat tarihi yazımı üzerine daha teorik yazılarımı topladığım *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*'da bir yerde söylüyorum: Sanat tarihinde İkonaklast dönem üzerine pek çok kitap, makale okuyabilirsiniz, ama hiçbir Bizanslı ikonafil bir rahibin adaya inzivaya çekilerek kendi iç hesaplaşmasına dönmesini konu alan Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda anlattığı kadar döneme yaklaştıramaz bizi. Çok açık söylüyorum; bu kitabı okumamışsanız döneme yaklaşmamışsınız demektir. Bir şeyin sanat - oluşu, sanat tarihinin ya da edebiyat tarihi, müzik tarihinin onu bölüp parçaladığı halinden çok farklıdır çünkü.

Merleau-Ponty benim içi çok özel bir düşünür. Uzun süre bulduğum

her çalışmasını okudum. Bir dönem ODTÜ'de Ahmet İnam veriyordu onun üzerine dersleri, Ankara'da yetişmiş biri olarak İnam'ın önerdiği kitaplardan, notlardan da takip ediyordum. Merleau-Ponty'nin ten üzerinde, geçişlilikler üzerinde yoğunlaşan felsefesi benim çoğu çalışmamda da belirleyici oldu. *Ekphrasis*'in alt başlığında da aynı "geçiş" nosyonu var, senin de fark ettiğin gibi. Diyalektik ikiliklerin hınç üretmeden çalışan bir varyasyonu üzerinde çalıştığını düşünüyorum filozofun. Zaten Nietzsche ile kesiştirdiğim nokta da burası. İki ayrı evrende yaşayan, iki farklı üslubun insanların uyumsuz birlikteliği...

Disiplinlerarası bağlamda devam edersek... şerh meselesine girdiğin ikinci bölümde kolaj üzerinde de uzun uzadıya durmuşsun. Modernist inşa sürecinin ifade yöntemlerinden biri olan kolaj yeni bir şey değil. Ama çağ yeni ve başka bir çağ. Bu bağlamda gerçekleştirilen arayışlar, deneysel ya da avangard çabalar bunlar çoktan ve eskiden denendi eleştirisiyle karşılaşılıyor sıklıkla sanatçılar. Bu özellikle edebiyatta dışlayıcı, küçümseyici

jestlerle kavramsal tartışmaların çok uzağında tutumlarla kendini hissettiriyor. Bu konuda ne söylemek istersin? Sanatçı çoktan geçerliliğini yitirmiş yöntem ve araçlarla içi boş bir arayışın yanılışmasını mı yaşıyor, varolanın yeni bir okumasını mı? Bunu tarihselliğin içinden nasıl okumalısınız?

Bu sorun 90'lı yıllar Türkiye'sinin değerlendirilmesi için önerdiğim "geç-avangard" terimi konusunda da yaşandı / yaşanıyor. Öncelikle burada "geç" ile neyi kastettiğimizi berraklaştırmak gerekiyor. Keza insanların kafasında hemen Batı'ya göre geç kaldığımızı mı ima ediyorsun tarzında tersine oryantalist bir reaksiyon kendisini gösteriyor. Oysa çağdaş sanatlarda olduğu kadar şiir dünyasında da yankısı olduğunu bildiğim bu gecikmişlik durumuyla ima edilen dışa değil, içe dönük bir gecikme. Bir şeyin kendisi için gecikmiş olması durumu. En rahat anlaşılacak yerden anlatayım. Futbol izlerken hiç kimse santrafor şutu çekmekte gecikti deyince, futbolcunun şutu çekmekte gecikmesinin bir başkasına göre gecikme olduğunu düşünmez. Mesela Batı'da olsa çoktan çekmişti o

şutu diye bir şey söylendiği anlaşılmaz. Gecikmenin ilk anlamı budur. Pozisyon kaçmıştır, o anki fırsat artık yoktur. Bu kayma ancak oryantalizm kavramını kullanışı bile oryantalist içerikle dolu bir ülkede gerçekleşebilir. Can Yücel örneğin, ölüm beni unuttu derken, bu gecikmişliği harika ifade ediyordu.

Türkiye sanat dünyası böylesi gecikmişliklerle dolu. Kendi kavramsal mücadelesi için kurumlarını yaratamamış, tartışma sahnesini kuramamış, tekilliklerin bir araya gelişlerini örgütleyememiş, özneleşme çabalarını boşa çıkarmış tüketici toplumsallaşmalarla... Kolaj bu örneklerden yalnızca biri. Benim açımdan modernizmle kökensel bağı olan bir fikir. Eğer modernizmi yalnızca "sanatın özerkliği" olarak anlarsanız anlaşılması biraz zor olabilir. Ama söz konusu özerklik aslında modernizmden daha eski, erken Rönesans'a dek geri götürülebilecek bir fikirdir. Modernizmin ayırıcı özelliği, sanatçının temsil sisteminden bağımsızlaşmasından ziyade nesnesinin bu sistemden bağımsızlaşmasında yatar. Matisse'in figürlerinde, Kandinski'nin renklerinde, Picasso'nun analitik

kübizminde özerkliğini ilan eden nesnedir. Donald Judd'un raflarını düşünün. Ki kolajın ifade ettiği de tam olarak budur. Peki kolaj bu anlamıyla Türkiye'de görünür müdür? Bu anlamda *"geçerliliğini yitirmiş midir"*den önce *"hiç geçerli olmuş mudur"*u sormak gerek. Mesela doğrudan kendi gözlemlerimle biliyorum ki, Türkiye'de kötü hocaların elinde en basit modern örnekleri postmodernist sanan, postmodern örneklerle de rahatlıkla modernist bunlar diyebilecek bir kuşak yetişti. Onların *"geçerliliği"* nedir acaba? Bunu hor görmek için söylemiyorum kesinlikle. Hangi *"norm"*dan konuştuğumuzu belirlemek adına soruyorum. Ancak bu soruyu da cevaplama dan bırakayım. Belki ileride tartışırız?

"İvir Zivir Şeyler" de "küçük" ve "şey" kavramları üzerinden minör oluşturan zihin açıcı bir gezintiye çıkarıyorsun okuru. Müphemlik, tanıma gelmezlik, merkezsizlik üzerinden bir düşünme biçimine ısındırma çalışması da diye biliriz bunun için. Yazıda da değindiğin gibi şu ölçü meselesinin düşüncede, yaratıcılıkta, akıttaki engelleri ve kısıtlılıkları sence günümüz sanat

ortamlarında bitebildi mi?

Sanattan konuşurken, nerede olduğu her zaman kestirilemese bile, bir ayırım çizgisinin varlığından söz etmek gerekiyor. Bu da nomos (gelenek / yasa) olarak *"Sanat"* ile avangard ruh tarafından temsil edilen *"sanat"*tır. Bunu şimdilik büyük ve küçük harflerle ayrılan sanatlar (Sanat ve sanat) olarak tarif etmeyi deneyelim. Büyük harfle yazılan Sanat, sanat tarihinin sanatıdır. Benzerlikler etrafında örülmüş, teraziye konmuş, ölçülmüş, normu olan ve norm haline gelmiş Sanat. Diğeri ise ne olduğunu tam olarak kestiremediğimiz, etrafta birer birer artan örneklerini gördüğümüz, zaman zaman tümüyle kaybolup gitse de ansızın bir köşede karşılaştığımızda işte o dedikimiz, küçük harfle yazılan *"sanat"*tır. Kaldı ki ilk vurgumuz önemlidir. Yani bunlar arasında kesin ve değişmez bir sınır yoktur. Hatta nomos üreten bir kapma mekanizması vardır ve sanat'ın gelmekte olduğunu fark ederek onu ansızın Sanat yapıverir. Bana kalırsa içinden geçtiğimiz yılların Türkiye'sinin en büyük problemi, sosyolojik analizlere dayanan bu işleme takılarak bütün sanatsal girişimleri bir çırpıda silip atıveren yaklaşımlardır. Burada estetik

teorisi açısından önemli olan nokta şu: sanat hep bir yerlerden çıkıp gelir. Sanat tarihinin norm üreten çarklarına karşın tarihin asıl öğrettiği de budur bana kalırsa.

Yazılarında özellikle Türkiye'deki olan bitene bakarken öfkeli ve kederli bir ton var. Özellikle "Sanat Tarihi" açısından baktığımızda dünyayı okuma deneyimleri üzerinden yeni bir tarih yazımının gerçekleşebileceğine dair umudun var mı? Akademi - ortam - eleştiri sac ayağıyla sanatçının olduğu yer arasındaki bağlar, ayrılıklar, aykırılıklar neler?

Bu noktayı vurgulamış olman değerli benim için. Keza kitabın önsözünü de yazan, sanat tarihçisi dostum Bora Gürdaş kitabın yapısını kastederek "Ekphrasis bağırıp çağırıp uyurken üstünü örter." dedi. Öfkeli ve kederli bu durumu karşılıyor. Yeni bir yazım, yeni bir yazın, yeni bir sanat her zaman olanaklıdır. Dünyanın anlamı budur. Güncel durum bunu gösterdiği için değil, dünya dediğimiz şeyin var olma kipi bu olduğu için, umut ilkesinden dolayı umutluyum. Sorunun ikinci kısmına girersek en az üç cilt daha

yazmam gerekecek. Ama bir şekilde cevapladım da sanki o soruyu.

Türkiye'de yaşamayan biri olarak buradaki Çağdaş Sanatı takip etmek... Bunun avantajları ve dezavantajları neler?

Bu gerçekten enteresan bir deneyim benim açımdan da. Ama zaman geçtikçe görüyorum ki "mesafe" başka bir bakış sağlıyor. Bunu mesafeyle açıklamayı sevmiyorum aslında. Yine Deleuze'ün Proust'tan yaptığı bir alıntı vardı; Kritik ve Klinik'inin başında olmalı yanlış anımsamıyorsam; "en güzel kitaplar yabancı bir dildedir" diyordu. Benim uğraştığım sorun kuramsal bir alana dair, bütün hayatım boyunca bu ilgimi çekti ve bununla baş etmeye çalıştım. Türkiye, kültürel, topografik, politik anlamda benim en iyi bildiğim yer olarak, bu kuramsal çalışma için bir örneklem alanı benim için. Bu yüzden mesafe burada düşünecek, düşünme şansı tanıyacak aralığı tanıyor. Ki Türkiye'nin bugün buna pek imkân vermediğini de düşünürsek, neden burada olduğum sorusu da cevaplanmış olacaktır.

Son olarak, teşekkürden önce... Barış

Acar bu üçlemeden sonra neler yapacak? Edebiyatla bağı üzerinden yeni bir şeyler yapma hevesi ve planları var mıdır? Bu da meraklı okur - takipçi sorusu olsun.

Aslında çok farklı bir şey yapmayı planlamıyorum. *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* ve *Ekphrasis* üçlemesi on beş yılı aşkın zamanda ürettiğim onlarca makaleyi bir araya getirdi. Ancak bu çalışmalara bakanlar çok belirgin izlekler göreceklere. Sanat tarihi yazımı, geç-avangard oluşumlar, sanatın politikası gibi konular ön sıralarda. Bunlar üzerine çalışmalarım sürecektir. Ancak daha sistematik anlamda.

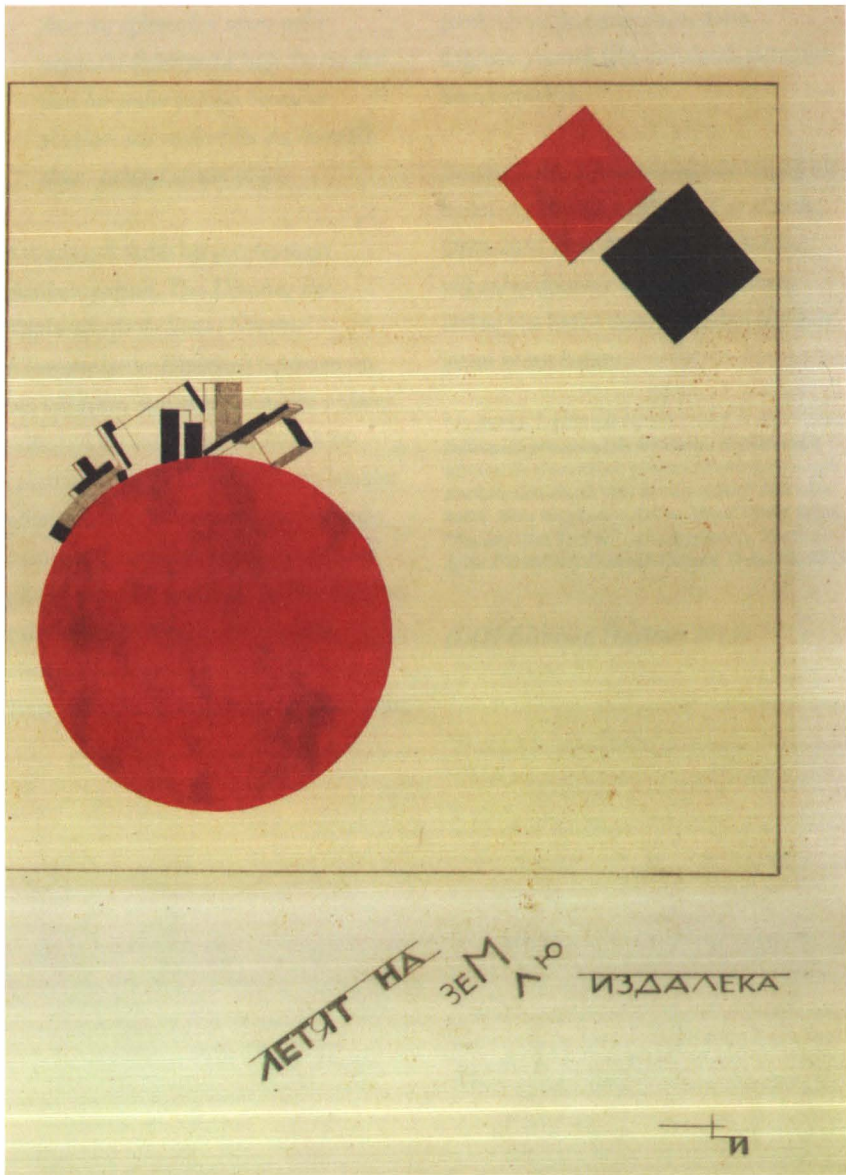
Keza yıkabileceğimiz sistemler kurmamız

gerektiğini düşünüyorum, daha doğrusu yıkmak için kurulacak sistemler üretebilmeliyiz.

Bunun dışında yakın zamanda küçük bir haiku - öykü kitabı geliyor. Toz adında. 2008-2011 arası dönemde tür üzerine yoğunlaştığım bir dönemde yazılmış birkaç yüz haiku denemesinden seçilmiş yirmi küsur haiku...

* *Prekarya: İngilizcede belirsiz / muğlak anlamında kullanılan precarious ile proletarya sözcüklerinin bileşimi ile oluşturulan, güvencesizleştirilmiş vasıflı emekçilerden oluşan yeni bir sosyal sınıfı ima eden terim. Blz.: Vatansever, Aslı ve Meral Gezici Yalçın. "Ne ders Olsa Veririz" - Akademisyenin Vasıfsız İşçiye Dönüşümü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.*

(*IAN Edebiyat, Haziran 2015*)



El Lissitzki, "İki Karenin: Altı Yapıda Bir Süprematist Hikâye" kitabı için çalışmalardan, 1920.

Ferhat Özgür

Avangard ve Semptom

(Söyleşi)

Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar kitabında, Joseph Beuys'un "Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Anlatılır" adlı performansı (1965) ile ondan altmış yıl önce Osman Hamdi tarafından yapılmış "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı boya resmi yapışökümcü bir noktadan yan yana getirip analiz ederken, Türk sanat tarihi yazımı ve eleştirisindeki patolojisine vurgu yapıyorsun. Bu vurguda Osman Hamdi'yi "melankolik" ve devlet taraftarı ve bir anlamda alternative aydın, Beuys'u ise "inatçı" ve devletten kopuk bir öncü ilan ederken başvurduğun yöntem epeyce tartışma götüreceğe benziyor.

Aslında bu yöntem tam da sanat tarihi yazımı anlamındaki kuramsal tercihim

yansıtıyor diyebilirim. Keza çizgisel bir gelişim içinde biçimsel zorlamalarla birbirine bağlanmış yapıtlar silsilesine inanmıyorum. Bana kalırsa bu yöntem sanat yapıtı için bir açıklama modeli olmaktan ziyade onu lağvetme, sanat yapıtının dünyayla bağlarının koparılması, tekilliğinin yok edilmesi anlamına geliyor. Herhangi bir sanat tarihi kitabını açtığınızda dönem analizi vb. adı altında belirlenen ilkelere dikkatle bakarsanız, o ilkelerin / modellerin kullanılmasının sanat yapıtının aradan çıkarılması sonucu yarattığını görebilirsiniz. Örneğin Ekspresyonizm için saptadığınız model ve kullandığınız terimler Edward Munch'la Emil Nolde arasındaki farkı silmekten başka bir işe yaramaz. Sanatçılar arasındaki farkı bir kenara bırakalım Nolde'nin iki yapıtı arasındaki farklılıkları da ortadan

kaldırmak üzerine kuruludur bu model. Sadece biçimsel analiz anlamında da öne sürmüyorum bunu. İkonografik analizin kültürel bağlamlandırma geleneğinde de aynı tek boyutlu algılama mekanizmasının dayatılması söz konusu. Çağruhu ile yapıtı bağlamlandırmak aslında yapıtın tekilliğini hiç görmemek ya da yok etmekle eş anlamlı bana kalırsa.

Kitabın açılış makalesinde Osman Hamdi ve Beuys karşılaştırması yapmıyorum aslında, hatta *Kaplumbağa Terbiyecisi* ile *Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Anlatılır*'ı da karşılaştırmıyorum. İki yapıtın kullandığı özneleşme mekanizmalarının analizine giriyorum. Bu, örneğin, tarihsel devamlılık ilkesinden kaçınmamızı sağladığı gibi analojik düşüncenin aynılaştırıcı etkisinden de kurtarıyor bizi. İkonografi en geniş çerçevede *"Kullanılan üslubun dönemle bağını nasıl kurmalı?"*, *"Kaplumbağa neyi simgeliyor?"*, *"Osman Hamdi'nin bu resimdeki amacı nedir?"* gibi sorularla ilgileniyor. Oysa bunların hiçbirini bizi resimdeki kaplumbağaların varlığını sorgulamaya götürmüyor. Bu yüzden sanat tarihimiz üzerine bugüne dek yayımlanmış hiçbir makalede *"Kaplumbağaları neden eğitmeye*

çalışıyoruz?" sorusunu bulamayız. Yani veri olarak alınan gerçeklik zaten üretilmek istenen gerçekliğin kendisidir. Bu yorumla (keza öncelikle bir yorumdur bu) toplumun geri, cahil, ancak eğitimle yola gelebilecek, hantal, uyuşuk olduğu imasını kabul etmeye zorlarız. Düşünce sistematüğimizin kalkış noktası, ön kabulümüz tartışmaya kapalıdır. Ama bir kez sanat tarihsel sınıflandırma şemalarından kurtulursanız yapıt kendi tekilliği içinde açılmaya başlar. (Bu tekillikleri bir dizi halinde görebilmek ise, Leibniz'in kastettiği anlamda söylüyorum bunu, bambaşka bir çaba gerektirir.)

Dolayısıyla sorun, Osman Hamdi'nin angaje kimliği ya da Beuys'un öncü pozisyonu veyahut bunun tersi değildir. Sorun, izleyiciye bir anlam katmanı sunan kimi biçimlerin / figürlerin bağımsız olarak çözümlenmesidir. Osman Hamdi ile Beuys, kaplumbağa ile tavşan, cami galerisi ve galeri mekânı, ney ve resim şeklinde uzatılabilecek ve biz öyle yapsak da, ille ikilik şeklinde kurgulanması da gerekmeyen pozisyonlanmaların kurduğu rejimin neliği hakkında düşünebilmektir. Soruya geri dönersem, benim için önemli

olan, kaplumbağa ile tavşan tekilliklerinin kuruluşu arasında ilk bakışta dikkat çekecek ayırımıdır. Keza bu ayırım bir sanat rejimi farklılığına, bir “*kopuş*”a denk geliyor. Yoksa, Osman Hamdi ile Beuys arasındaki temel fark, tarihsel periyotla, farklı çağruhlarıyla, sanatçı kişilikleriyle, hatta oryantizmle ya da neo-avangardla kesinlikle ilgili değil. İki sanatçının, iki yapıtın, iki figürün kullandığı bambaşka sanat yapma biçimleri var. İlki tekilliğe karşı nomos’u dayatıyor. Genelgeçer olanı “*tekil*”e dayatıyor ya da başka bir şekilde söylersek kendi perspektifini (kendinde somutlaşmış özneliği) ideolojik bir kalıp olarak bize tekrar ediyor. Bu tümüyle saraylı bir sanat yapma stratejisi ve benim avangard olarak andığım düşünüşle hiçbir ilgisi yok. Beuys’tan hareketle örneklemeye çabaladığım ise tekilliklerin özneye karşı birer savsöz olarak konumlandırılması. Dikkat ederseniz performansın öznesi her ne kadar sanatçıysa da, kendi özneliğini silmek için gösterdiği çaba (mask örneğin) izleyiciyi başka perspektifler aramaya zorluyor. Böylece yan yana dizilen tekillikler çıkıyor karşımıza. İlkinde göre çokça müphemlik taşıdığı doğru bu yapıtın. Lakin bu fark da sembolik akılla imgesel akıl arasındaki tartışmadan

beslenir ve sonuçta bizi bir kez daha aynı kapıya çıkartır.

Bu tartışmayı ikiye katlarsak daha da feci bir sonuç çıkıyor ortaya.

Neden bugüne dek kimse Osman Hamdi’nin tablosuna kaplumbağaların bakış açısından bakmadı? Kaplumbağalar nasıl oldu da bu kadar nesneleşti, değersizleşti?

Ya da çok önceden kurulmuş bir takım cümlelerin öznesi olmaktan neden bir türlü kurtulamıyoruz? Neden bizim kim olacağımıza hala Abdülmecid karar veriyor?

Peki bugün neden önemli bu soru? Çünkü hâlâ çağdaş sanat eleştirisini yaparken devletin ağzından, onun diliyle konuşuyoruz. Ya dünyanın en muhteşem şeyi sayıp yüceleştiriyoruz ya da en rezil şeyi addedip yerin dibine batırıyoruz. Kendimizi kuracağımız bir tekilliğimiz ya da düşünmeye başlayacağımız tekillikler yok elimizde. Bize verili olan öznellik pozisyonlarından konuşmayı matah sanıyoruz.

1990’larla birlikte Türkiye’nin içine girdiği süreci bir tür avangardizm olarak yorumlarken sorum, tam da bu “bir tür” nitelemesine

yaslanacak. Kendini öncesiz ve sonrasız bir kavuşakta konumlandırın avangard “Bir tür avangardizm” tanımlamasıyla yeniden gündeme gelebilir mi?

Aslında “bir tür avangardizm”le diğer yazılarımda açmaya çalıştığım çok somut bir biçimi kastediyorum. Çağdaş sanat diskurunda, kaba olarak, 1992-2006 yılları arasına yayılmış bir çıkış var Türkiye’de. Ben bunu *Geç-Avangard* olarak isimlendiriyorum. “Bir tür”le kastettiğim avangardın tarihi içindeki bu özel andır. Bunu pek çok emaresi var. Bir yönüyle dünyada 90’larla beraber yükselen, örneğin Balkanlar’da post-avangard olarak isimlendirilen süreçle de bağlantılı bu. Elbette başlangıçta, Sovyetler Birliği’nin dağılışı ve Berlin Duvarı’nın yıkılışıyla başlayan ve neo-liberal sistemin zaferi gibi görünen sosyopolitik olgular var. Ancak ben bunu tek yönlü olarak, kapitalizmin mutlak başarısının sanat üzerindeki yansıması şeklinde okumuyorum. Elbette iktisadi anlamda belirleyici olan budur. Ancak politik olanla toplumsal olan arasındaki ilişkiyi daha dikkatli incelemek lazım. Aynı şekilde süreci küreselleşme hülyaları üzerinden bir özgülleşme olarak da

kesinlikle algılamıyorum. Ancak tekil olarak insanların, konumuz bağlamında sanatçıların kendilerini ortaya koyabilmeleri için bir takım olanaklar var. Avangard işte bu noktada kendini gösteren bir ruh olarak karşımıza çıkıyor. Örneğin Balkanlar’da bunu hemen tanımlayabiliyoruz. Hiçbir itiraz da gelmiyor. Avangard gelenekle çok rahat bir devamlılık ilişkisi kurulabildiği için olasılıkla. O yüzden “post” olarak adlandırılıyor orada. Ancak bizde öyle bir gelenek yok. Elbette kimi çıkışlar var, ancak eni konu kendini burada tanımlamış bir gelenek olmadığından, bir gecikmiş hamle gibi görünüyör bizde bu tür çıkışlar. Geç-Avangard’ın geçliği kendi hamlesini yapmaktaki tedirginliğinden geliyor. Batı’ya göre bir gecikmeden değil yoksa.

Bu yönüyle ben avangardı öncesiz - sonrasız da görmüyorum. Sadece sanat tarihinin ardıl inceleme metodolojisine çomak sokmaya çalışan, her seferinde “sanat”ın normlarını değiştirmeye aday olan huzursuz bir ruh olarak tanımlıyorum onu. Bu yönüyle kesinlikle bir üslup ya da bir tarihsel dönem değil benim sözünü ettiğim avangard. Öncü olmayan bir öncülük durumu içeriyor.

Aynen sanat yapma iddiasında olmadan sanat yapması gibi. Laf buraya geldiğinde de hemen “*muş gibi*” yapmalardan söz açılıyor. Elbette her zaman bunun kötüye kullanımlar vardır. Her sanat yaklaşımı içinde bunu saptayabilirsiniz. Bu avangard tutumlara özgü bir şey değil. Sadece dalga resmi yapmayı bilen Asker Ressamlar kuşağımızdan sanatçılar gibi, avangardı kendi ezberlediği şeyi yineleyip durarak kullanmaya yeltenenler de var. Ama konumuz bu değil sanıyorum. Olmamalı.

Benzer bir durumu “Sanat Tarihinin ‘Olanaksız’: Avangard İçin Üslup Dikmek” başlıklı makalende açıyorsun. Foucaultcu bir perspektiften hareket ederek “temastan doğan benzerlik” ve “rekabetten doğan benzerlik” terimleriyle çağdaş sanatta paranoyak bir hal almış olan “benzerlik” saplantısını gündeme getiriyorsun. Öne sürdüğün teze göre sanatta “X”in “Y”ye benzemesi biç de korkulacak bir durum değil aslında?

Bu nokta benim avangardı sanat tarihinin klasik anlatısında koparıp yeniden tanımlamaya çalıştığım yer. Öncelikle şunu ortaya koymak lazım.

Sanat tarihinin kendisini üzerine inşa ettiği estetik rejimi bir “*ortak duyum*”a (sensus communis) dayanıyor. Bu ortak duyum ise Aydınlanma döneminde çatısı kurulmuş, ilerlemeci, rasyonalist, bütünlüştürmüş bir toplumsallık modelini temel alıyor. En somut hali de Rousseaucu terminolojide karşımıza çıkıyor. Onun bütüncü anlayışının ne olduğunu çözümlemek çok önemli bana balırsa. Rancière’in “*etik doğrudanlık rejimi*” dediği bu anlayış aslında Platoncu idealin yeniden yorumlanmış halinden başka bir şey değil. Sanat anlamında temsili rejimin kovulur gibi yapılarak arka kapıdan yeniden içeri alındığı ve “*herkesin kendi işinin başında olduğu*” hiyerarşik düzeni yeniden organize ettiği bir rejim bu. Boş zamanı, yaratıcılığı, kaosu temel almıyor. Düzeni, istikrarı ve egemenliği esas alıyor.

Estetiğe geri dönecek olursak, güzel duyumunun yalnızca bir ve “*doğru*” yorumuna izin veriyor. Duyumu (sensus) başa koyuyor ama ancak ortak duyumun egemenliği anlamında buna izin veriyor. Sanat tarihinin üslup dönemlerine bir de bu gözle baktığımızda nasıl da hiyerarşik bir yapı kurulmuş olduğunu, farklılıkları değil, benzerlikleri temel alan

anlayışı hemen göreceksiniz. Örneğin Renoir ile Monet'deki farklılıkları değil, benzerlikleri baz alan bir rejim inşa ediliyor. Böylece farklılıklar git gide eleniyor. Bu üsluba uymayan dönem sanatçıları anlatının / tarihin dışında tutulduğu gibi sanatçının kendisi de sadece tek bir özelliğin ifşasına indirgeniyor. Örneğin Picasso'nun Kübizm'e özgülünmeye çalışılması gibi. Kübizm merkezi anlatısının etrafına örülmüş bir Picasso sanatını reddediyorum ben. Çünkü aslında kendi içinde bile dikişleri tutmayan, kaba bir anlatı bu.

Burada "benzerlik"i sanatçıların birbirine benzemesi ya da öykünmesinden çok farklı kullandığını anlatabildim sanıyorum. Ancak bu yanlış anlaşılmanın da kökeninde yattığını düşündüğüm sanat tarihsel kurguyu sökmeye yelteniyorum ben. Benzerlik değil, benzezmelikler temelinde yapılandırılmış yeni bir sanat tarihi yazımı. Analojinin hegemonik dünyasını ardında bırakmış geçici olarak ikamet ettiğimiz yol üstü konaklarından kurulu yeni bir sanat tarihi. Asıl düğüm orada. Bunun için geliştirdiğim bir takım yöntemler de var. Kitaptaki kimi makalelerde bunun

ipuçlarını da veriyorum. Doktora sonrası çalışmamın doğrultusu da bu olacak büyük olasılık.

Avangardı da bu noktada bir turnusal kağıdı gibi kullanmayı planlıyorum. Avangard bir semptomdur. Sanat tarihinin her döneminde karşımıza çıkan mevcut sanat rejiminin ve onu bir arada tutan sanat tarihsel anlatının dikişlerinin tutmadığı yerlere saldıran bir metastaz doku. Lacancı semptom tabii burada sözünü ettiğim olgu. Bir hastalığın belirtisi anlamındaki semptom değil. Yani semptom bir anormallik işareti değildir. "Kurucu eksiklik", orada olmadığı halde içerisini bir arada tutan dışarısidir. Gıdıklanan Özne kitabında Zizek bu kavramı politik terminoloji içinde çok güzel geliştirir. Yalnızca başka bir düzlemde devam eden bir süreçtir semptom. Böylece her seferinde kurucu olarak aldığımız paradigmayı değiştirmemizi sağlar.

Halide Edip'in Picasso'nun sanatına bakıp "kati olarak söyleyebilirim ki bunlar kalma yacaktır" yargısı ile Deleuze'ün "nakarat"ı müziğin en ilkel hali olarak niteleyen yargısını yan yana getirdiğinden "yeni" olgusuna bakışını sormak isterim.

Bu yukarıda anlatmaya çalıştığım sanat tarihsel zemin kaymasını örneklemek için harika bir fırsat. Keza Halide Edip ile Deleuze arasında salınan bir sanat tarihi hayal etmek, hayal edilmesi saçma olan üzerine gitmek, düşünülemez olanı düşünmek bizi analojinin açmazlarından kurtarabilir. Halide Edip sanata bakıp bir rejim görüyordu. Biçimler ve stillerden örölü, tarihi olan, devamlılığı olacak olan, zorunluluklardan yapıma bir rejim. Bu işte tam tamına Rousseau'ya diye tarif ettiğim rejimdir. O rejimin içinde Picasso bir uyumsuzdur. Bir semptomdur. Olmaması gereken "oluş"tur. Elbette biz bugün (sanat tarihi anlatısı içinde) onu açıklamanın da örgüsünü keşfettik, ama gününde, günün nomos'u dahilinde Picasso'nun olması gereken yeri en güzel Halide Edip tarif eder: *"Bu, geleceğe kalmaz."* Şunu söylemektedir aslında: benim inandığım sanat rejimi böyle saçmalıklar üretmez. Haklıdır da. Ancak haksız olduğu nokta inandığı sanat rejiminin sonsuz olduğu sanısıdır. Picasso denen bir semptom (bu ille sanatçı da olmak zorunda değildir, bir yapıt ya da yapıtlarda kendini gösteren bir kopuş da olabilir) sanatı yeniden tanımlamaktadır. Deleuze'ün "nakarat"ı da bunu anlatır. Form öncesi formu. Ritmi taşır, kaotik

olan içinde bir sonrakiyle ilişkilenemeyi sağlar. Böylece nakarat kendi başına var olan notaları şarkı içinde bir arada tutar. Birey-öncesi tekillikler gibi, müzik öncesi "akış", bir anlatısı olmayan, kendi başına müzik bile olmayan ancak bir tekrar ve farklılaşma "day"ını gündeme getirir nakarat. "Yeni" de işte bu "day"dır. Nomos'tan kopuş anı. Sıradan olanın bir anlığına kesintiye uğratılması.

Avangardı bir semptom olarak düşünmeliyiz. Sanat tarihine önerdiğim şey aslında bu. Olayı mevcut durumdaki bir boşluk anı olarak düşündüğümüz zaman semptom bu boşluğu / eksikliği gösteren olgu olur. Avangard tam olarak bunu yapar. Ortak duyunun, sanat tarihi yazımının, sanat teriminin bizzat kendisinin sınır çizgilerine işaret eden, buradaki ilişkileri değiştirerek ihlaller yaratan kavram olarak düşünmeliyiz avangardı.

Yazılarının genelinde "politik sanat" nitelemesini de sorunlu gördüğünü belirtiyorsun. Sanat yapıtının politikliğini nasıl belirleyebiliriz?

Elbette. Bütün bunlar birbiriyle ilişkili. Ancak, önceki soruya verdiğim

cevaptan yola çıkarak, kısaca şunu söyleyebilirim sanıyorum: zaten sınır ilişkilerinin yeniden düşünülmesi, bir ilişkide, anlatıda içerinin ve dışarının yeniden tanımlanması politikanın temel belirlenimidir. Rancière'in politika tanımlamasında polis ile politika birbirine karşıt olarak koyulandır. Polis, nizamı, konsensüsü, rızayı tanımlar ve bu yönüyle politikayı dışarıda bırakır. Politika ise bir uyumsuzluk halidir. Halihazırda tanımlanmış olan değil, tanımlama çabasının kendisi politikadır.

Yapıtlar özeline gelecek olursak, elbette bu cevabı çok uzun bir soru. Öte yandan yine Rancière'den yola çıkarak hemen şunu söyleyebilirim: sanat yapıtı ilettiği mesajla, temsil ettiğini düşündüğü ideolojiyle falan politik olmaz. Aksine

böyle bir temsiliyet ilişkisinin kendisi politik olanın orada bulunmadığının kanıtı olarak sunulabilir. “*Politik sanat*” dediğim ve karşısında durduğumu söylediğim düzenek tam da bu. Oysa sanatın bir politikası var. Yapıt zaman ve mekân düzenleme biçimiyle bir politika üretir. Özneleşme olanakları yaratır. Konuşmamızın başına dönecek olursak, tekillleşmeleri açığa çıkartır. Bu yönüyle bütün sanat yapıtları politik bir takım pozisyonlar üretir. Sanatın politikasından bahsederken bunlara bakmak lazım. Poetik olanın yaşama iliştiği noktadır bu.

Sanırım bu nokta neden avangard üzerinde bu kadar ısrarla durduğumu da açıklıyor.

(*Sanat Dünyamız, Eylül-Ekim 2016*)

This line is a part of a very large circle

Yoko Ono, Bu çizgi çok büyük bir çemberin bir parçasıdır, 1933.

Erhan Altan

Edebiyat ve Sanatta Deneysel

Biraz anlatır mısın, deneysel şiirle tanışmaman nasıl oldu?

Aslında hâlâ tam olarak tanışabildiğimi söyleyemem. Benim için şiir ve öykünün yolları Küçük İskender'in *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme*'den *Dedem Beni Korkuttu Hikâyeleri*'ne geçerken kesişti. 90'ların başıydı. O yılların şiir dünyası da öykü dünyası kadar kuraktı. Dolayısıyla git gide daha az şiir okumaya başladım. Şiir eleştirisi ise yok denecek kadar azdı zaten. Dize dergisi falan vardı. İşte o yıllarda şiirle tüm bağımı yitirdim. Bir daha da geri dönmedim. Taa 2011 yılına kadar. Neredeyse yirmi yıl. 90ların ortasından itibaren deneysel metinlerle uğraşmaya başladım. İlk örnekleri üniversite fanzinlerinde kalmış,

oyunanması olanaksız tiyatro metinleri ve yarı eleştiri yarı kurgu niteliğindeki öyküleme girişimleridir. 1997 yılından bu çabalar *Bir Bilet: Gidiş-Dönüş* öykü dergisi içinde önce mahlas isimlerle yayınlanmış aynı çizgideki metinlere, daha sonra kendi adımla yayınladığım öykülere dönüştü. Derginin yayını durdurma kararı aldığı 2003 yılına kadar da devam etti. Kimi görsel öğelerden oluşuyordu, kimi kolajlarla kurulmuştu, ama her zaman gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırdaki geziniyordu. Ancak bunu dil oyunlarına yaslanarak değil, avangardın macerasındaki gibi gerçekliğe müdahale ederek, ya da gerçekliği bir şekilde metinle ilişkiye sokarak yapıyordum.

2005-2006 gibi atağa kalktığı yıllarda görsel şiire dair kimi örnekler gözüme ilişti. Ancak bunlar benim uğraştığım alana yakın görünmedi. Ben öyküdeki anlatım unsurunun ve anlatımcılığın bozumun peşindeydim daha çok. Görsel şiirin çoğu örneğinde görselliği kullanma biçimi ise birer tasarım unsuru gibi duruyordu. Bu yönüyle plastik sanatlara yakındı belki; dilsel olanı, dahası onun gerçeklikle bağını sorgulamıyordu. Bu ilgisizliğin 2003-2008 arasında çok az sayıda öykü yazmamla da ilgisi var tabii. Daha çok sanat kuramıyla uğraşıyordum o yıllarda. Hatta Kitap-lık'ta yayımladığım öyküler (ilki, 2004'teydi sanırım) üzerine konuşurken Murat Yalçın sormuştu görsel şiiri takip edip etmediğimi. Ben de yukarıda söylediklerime benzer bir şeyler söylemiştim.

Avusturya'ya geldikten sonra, biliyorsun, senin sayende yeniden ilgi duymaya başladım şiire. Keza şiirin başka bir mecra da süren macerasının benim öyküde geliştirmeye çalıştığım tutuma çok benzediğini gösterdin bana. Ahmet Güntan'ı, Murat Üstübal'ı, Ömer Şişman'ı okuyunca çarpıldım açıkçası. Benim 90'ların sonunda başladığım

ama öykü dünyasında hiçbir karşılık bulamadığım çabayı, henüz pek çoğunu okuyamadığım epey kalabalık sayıdaki bir şairler topluluğu, sıfırlı yılların ortalarından itibaren şiirde inanılmaz güçlü bir çizgi olarak geliştirmişlerdi. Kadı ki, Bir Bilet: Gidiş - Dönüş olmasa kimse öykü diye yayımlamazdı benim yazdığım metinleri. Ancak işte şiirde bu diyalogu / kavgayı, artık ne dersen, hareketliliği yakalamayı başarmışlardı. Birbirlerini duyan ve yeni bir deneyim alanı için çarpışan şairler, dergiler, kitaplar çıkmıştı ortaya. Sen deneysel diyorsun, ben avangard demeyi tercih ediyorum. Avangard bir deneyim üreten bu ortamın içinde yazsaydım öykülerimi nasıl bir gelişim çizgisi izlerdi çok merak ediyorum doğrusu. Şu sıralar denediğim de tam olarak bu aslına bakarsan. Dolayısıyla şiiri ıskalamak en büyük kaybım olmuş gibi geliyor bana. Öykünün yaşayabileceği alan 2000'li yıllarda şiirin kılcal damarlarıymış, öykü dergilerinin çoksatır bir türe geçmeden önce at koşturulan kariyer sayfaları değil.

Deneysel öyküyle deneysel şiir bilmeden aynı tarihi gitmişler gibi görünüyor. Bu da edebiyattaki bu gelişimin 2000'lerdeki

toplumsal gelişime karşılık düştüğünü gösteriyor bence. Sen ne dersin?

Gerçekten bir deneysel / avangard öykü tanımlanabilir mi Türkiye için; haydi böyle bir tanımlı üretmeyi başardık diyelim, onun içinde belirgin ortak özellikler saptanıp bir dönemin toplumsallığıyla gerçekten ilişkilendirilebilir mi, emin değilim açıkçası. Ne tikeldeki ya putlar böyle bir ortaklık üretmeye aday ne de dönem dediğimiz şeyin eskisi kadar türdeş olduğunu düşünüyorum günümüzde. Kaldı ki, deneysel öykü dediğimizde kaç tane öykü yü, öykücüyü bir kümeye sokabileceğimize de emin değilim.

Örneğin öykünün ana akımı diyebileceğimiz bir grup adam ve onların yayını olan dergilerin etrafında kümelenmiş küçük topluluklar için kısa kısa öykü / “micro fiction” epey deneysel kaçıyor. 90’ların ortasından beri yeyip bitiremedikleri bir konu bu. Bir de bunun etrafına düğümledikleri “Kısa kısıklık metni şiire yaklaştırır mı?” gibi akıllara ziyan yavanlıktta tartışma başlıkları var ki oralara girmeyi hiç istemem. Ne tarihsel avangardı

ne de 1960’ların yeni avangardını tanıyan, görsel kültür ile yazılı kültür karşılaştırmak konusunda tümüyle cahil, avangard deneyimin kökeninde yatan yaşama gitme çabasına ise hiçbir vakit aşına olamamış bir anlayış ürüyor ondan. Aslına bakılırsa adı konmamış bir tür “toplum mühendisliği”yle iştigal eden, tavşanın suyunun suyu yavanlığındaki solculuktan beslenen, dolayısıyla sürekli sızlanan iki yüzlü piyasacılar olmaktan öteye gidemeyen patetik bir eğilim bu.

Bu konunun bir yönüken, yine bir dönem *Hayalet Gemi*’nin başını çektiği ikinci bir eğilimi bundan ayırt etmek gerekiyor. Yukarıda sözünü ettiğimiz ilk grubun yavan doğalcılık / gerçekçilik (ikisi sık sık birbirine karışıyordu orada haliyle) anlayışının anti tezi olarak yola çıkan bu grup, kurgu içinde kurgu, üst kurmaca, oyunsuluk gibi kavramları kullanarak, bugünkü yaratıcı yazarlık kurslarına, dolayısıyla neo-liberal kervanı oluşturacak olan, meselesiz, istemesiz ve akıl almaz boyutta sıkıcı, ilkinin yedeği görünümündeki alternatif ana akıma ulaştılar.

Avangardın kökeninde yatan, toplumla kökensel bir hesaplaşmaya girişme, akıl

dışını akla karşı silah olarak kullanma gibi olgular bu iki grupta da hiç var olmadı. Sanatsal olanın her türevi gibi edebî olanı da reddeden, sokağı / yaşamı yazıya yeğleyen, seçkincilik karşıtı ama kendiliğindenliğe de kurban gitmeyen bir noktaya ulaşamadıkları, dahası böyle bir çabaya hiç yanaşmadıkları için bu girişimleri deneysel ya da avangard olarak kabul etmiyorum ben. Olsa olsa deneyselden rol çalma gayretleri olabilir bunlar. Bir dönem bütün gücüyle öyküye atılmış, ancak bugün artık bırakın öykü yazmayı edebiyatın kıyısularına dahi yanaşmayan, arkalarında bıraktıkları yığına bakarsanız resmin tamamı açıkça görülecektir. İşte avangard oralarda bir yerde kaldı. 90lardaki öykü patlaması tartışmalarının öznelarının neler yaptığına bakın bugün ne demek istediğimi daha iyi anlarsınız.

Öte yandan 2000lerin toplumsal eğilimleriyle öykü ve şiirdeki avangard girişimler arasında kurmaya çalıştığın analogiyi anlıyorum.

2000'ler, 80 sonrası baskı ve inkâr sürecinin, 90'lardaki devlet terörünün üzerine tıkanmış su giderinin açılması gibi geldi bana kalırsa. Siyaseten olduğu gibi edebiyatta da gideri tıkayan cüruf

temizlenince büyük bir ferahlık yaşandı. Eski isimlerin hiçbirinin esamesi okunmaz oldu. Ama elbette, yine aynen siyasette olduğu gibi edebiyatta da ana arterin tıkanmasıyla şehrin en küçük kılcal damarına kadar ilerlemiş olan pislik bir anda temizlenmez. Bugün lavabolardan yükselen ağır çürük kokusu bundadır. Deneysellik ya da avangard, 2000lerin ortasından itibaren şiirde yaşanan, son yıllarda öyküye de sirayet etmiş olan bu ferahlık duygusudur bana kalırsa. Lakin henüz hiçbir şey başarmış değiliz. Keza gelenek her zaman çok güçlüdür ve tam kayboldu dediğiniz anda sizi sarp ele geçirerek yeniden hüküm sürmeye başlar. Onun hükmünü kabul edecek miyiz, yoksa bu kez henüz başında olduğumuz bu deneyi / araştırmayı sürdüreceğ miyiz, asıl soru burada sanırım.

Avangard ve deneyseli yan yana kullanıyorsun, ayrımlarını nasıl görüyorsun?

İki cevabı var bu sorunun. İlki, Türkiye'nin durumuna özgü bir cevap. İkincisi genel anlamıyla avangardın ne olduğuyla ilgili.

İlkinden başlayayım. Soruya soruyla cevap vereyim. Türkiye’de deneyssel olmayan bir edebî alan var mı? Şunu demek istiyorum: Türkiye’de en gelenekselci iş yapan edebiyat çevresine git, orada yayın yapan, öykü yazan, şiirle uğraşan kişileri bul. Kendilerine deneyci diyeceklerdir. Çünkü bizde deney, yenilik demek gibi bir şey. Herkes deneyci, herkes yeni. Sözüün özü deneysellik Türkiye’de klişeye en çok batmış alan. Gerçekte deneyin ne olduğuna gelirse iş ayyuka çıkıyor. Örneğin, deneyssel öykü yazan “*yeni kuşak ustalarımız*”dan birine soruyorsunuz; “*yapıtımızı nasıl tanımlıyorsunuz*” diye. Cevap hazır: “*Kendi köklerine yabancılaşmamış ama yeni şeyler deneyen...*” laf uzayıp gidiyor. Ben bundan bir şey anlamıyorum. Yeniye denemek diye sözünü ettikleri şeyler, bozuk dilbilgisi ya da kötü kurgular için gerekçe oluyor genelde. Mesela bilinç akışını gerçekten deneyen kaç kişi vardır merak ediyorum 50 kuşağı öykücülerinden sonraki süreçte. Orada bile şaibelidir bu durum. Kaldı ki bilinç akışı tekniğinin yüz yıllık geçmişi var. İnsana sorarlar neyi deneyorsun hâlâ diye. Oysa deneysellik öncelikle iyi bir yüzey araştırması, ardından doğru düzgün sorular ve koskoca bir yürek

gerektirir. 50 yıl önce denenmiş şeyi yeniden yaparak deneysselci olamazsınız. Beckett’i, Mrozek’i, Kharm’sı atlayıp ben yeniye deneye deneye buldum dersiniz, adama gülerler en hafifinden. Bu yüzden “deneyssel öykü” falan gibi lafları kullanırken çok dikkatliyim.

İkinci olarak da avangard tanımı gereği yaptığım işe daha uygun geliyor bana. Deniyorsam da avangardı deniyorum, bir başka şekilde söyleyecek olursam. Kökeni erken Romantiklere kadar uzanan, sanatın hemen her alanına yayılmış, hatta sanatların dikey ayrımlarını yatayda yara yara ilerleyen bir ruh avangard. Kimilerinin yaptığı gibi bir akım ya da dönem olarak tanımlamıyorum ben onu. Hatta bir yazımda da belirtmiştim; Gombriç’in “*Sanat yoktur, yalnızca sanatçılar vardır*” lafını işmar ederek, “*Sanat yoktur, sadece avangard vardır*” demiştim. Avangard sanatsallığın oluş biçimidir. Sonra bu oluşlar tarihsel akıl tarafından rafa dizilir ve sanatlara bölünürler. Ama asıl iş avangardda olup biter benice.

Benim öykümle avagardın bağına gelince. Türsel ayrımları hiç önemsemiyorum ben. 1997-2003 yılları arasında *Bir Bilet*:

Gidiş - Dönüş öykü dergisini çıkartırken yazdığım pek çok öyküde bunu arayışları vardır. Örneğin, 2001’de yayımladığım *İnsan-sız* öyküsü metroda karşılıklı oturan iki gencin düşüncelerinin çarpışıp parçalanması üzerine kuruludur. Öykü ilerledikçe çerçeve içine alınmış karakterlere ait konuşmalar sayfa içinde eğrilip bükülmeye başlar. Sonunda ise sayfaya dağılıp birbirlerinin içine girerler. O dönem *Metro Öyküleri* adıyla yazdığım bir dizinin parçasıydı bu öykü. Sonradan *Pıhtı*’ya yalnızca bu öyküyü seçtim. Ya da *Abes* öyküsü. O dönemde popüler olan bir öykücüye *Cumhuriyet Kitap* ekinde yöneltilmiş birbirinden kötü soruların alt alta dizilmiş halidir. “*Kötü bir öykü oldu biliyorum, ama en azından gerçek değil kurnaca.*” demiştim altına.

Bir başka örnek olarak, 2002 yılında yayımladığım Bedel öyküsü yalnızca *Anadolu Medeniyetleri Müzesi*’nde karşılaştığım neolitik döneme ait Çatalhöyük’te bulunmuş bir bıçağın görselini içerir. Benim müdahalem sadece buna Bedel ismini vermek ve öykünün sonuna da okur için bir not koymak olmuştu: “*Al.*”

Bu örneklerle baktığında avangardın

bütün emarelerini okuyabilirsin. Hazır / buluntu nesne kullanımı, estetik yerine yaşamı önerme, dilsel olanı görüntüyle kesme, açık yapıt anlayışıyla öyküyü okura kurdurma, montaj vb. Bazı arkadaşlar yaptığım çalışmalarını bildiklerinden “bunları sergilesene, bunlar bildiğin çağdaş sanat işi” diyorlar. Benim için ise bu ayrım bir şey ifade etmiyor. Avangard her yerde avangarddır. Ama sen çıkıp deneysel dersen de itirazım olmaz; çünkü senin deneyselle neyi kastettiğini bilirim.

Uzun yıllar tek başına deneysel öykü yazmış biri olarak, deneysel şiiri, yani akrabalarının varlığını keşfetmen sana güç veya avuntu verdi mi?

Edebî anlamda son yıllarda hiç olmadığım kadar mutluyum desem abartı olmaz sanırım. Keza 90’ların sonunda ve 2000’lerin başında bu tarz bir öyküyü kurmaya çalışırken geçmişin estetik modernizmden beslenen ilk örnekleri (Leyla Erbilleri, Sevim Burakları, Ferit Edgüleri kastediyorum burada) dışında akraba olabilecek hiç kimseyi bulamamıştım. Hele ki aynı dönemde ürün veren öykücüler arasında. Hemen herkes dramayla klişe arasında bir

edebiyatı baş tacı etmiş gidiyordu. Süslü cümleler, egzotik hikâyeler kurarak iyi öykücü olacaklarını sanıyorlardı. Oldular da, ama öykücü değil romancı oldu sonradan hepsi. Yani kariyer basamağını sağ salım geçtiler.

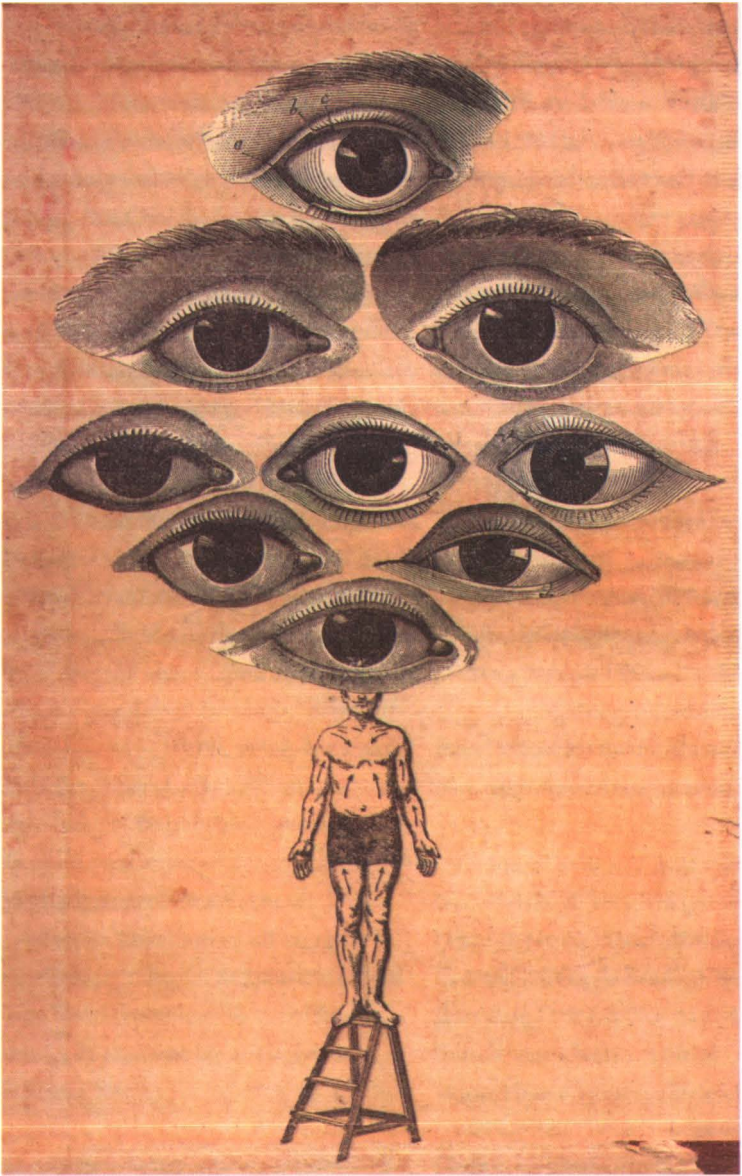
Şimdi şiir alanında yapılanları görünce aklım gidiyor. Öykünün yapmadığını yapmışlar; sözü dize getirmeyi başarmışlar. Söz şairleri yönetmiyor, şairler sözle dövüşe dövüşe ondan ok uçları, bıçaklar, mızraklar yapıyorlar. Hepsini de öldürücü aletler oldu ama hayatta kalma metaforu olarak al işte.

Haliyle bu çaba öyküye de sirayet etmiş. Kimi öykücüler de görselliğe yaslanan işler üreterek bu alana dahil olmaya başlamış. Ancak benim gördüğüm kadarıyla görsel olanı biraz yanlış kavrama durumu da var. Metnin içine

görsel bir şey koyarak ya da harflerden merdiven yaparak bu disiplineleşme oluş ya da avangard öz yakalanmaz. Elbette bu iyi kullanıldığında hedefe ulaşabilir. Ancak asıl sorun dilin iktidarını kıracak ve derdi en doğru şekilde anlatacak yapıyı bulmakta. Edebiyatın sözeldiği aşamaları daha iyi etüt etmekle, müziğin, resmin, sinemanın sınırlarını daha iyi çözümlemekle, kısacası sanat tarihiyle ciddi anlamda hesaplaşarak bunu ancak başarabileceğimizi düşünüyorum.

Son sözüm “*avuntu*” vurgun üzerine olsun. Edebiyatın insana avuntu verdiği nerede görülmüş? Olsa olsa biz edebiyat tarihinin birer avuntusu olabiliriz, o da azıcık şansımız varsa.

(*Ücra, Ocak-Şubat 2014*)



Federico Hurtado, Ne Kadar Denersem Deneyeyim Gözümü Senden Alamıyorum, 2011.

Süreyya Evren ve Burak Delier

Avangard, Çağdaş - Güncel Sanat ve Duygu Çağı

(Tartışma)

Burak Delier: Benim kafamdaki büyük soru şu: Türkiye’de 1990’lardan bu yana üretilen güncel sanatı ne kadar “*avangard*” kavramı içinde tartışabiliriz? Ben tartışamayacağımızı düşünüyorum. En fazla politik bir sanattan ya da sanatın politikleşmesinden, bununla beraber hakkı verilmemiş, olgunlaşmamış form tartışmalarından bahsedebiliriz. Bu tezimin temelinde, Türkiye’de, modernleşme projesinin ve bu proje ile bağlantılı olarak sanat alanının kurumsallaşmasının tamamlanmadığı görüşü yer alıyor. Hem Peter Bürger hem de daha sonra Hal Foster avangardı modernliğin sonunda ortaya çıkan sanatçıların sanat kurumunu fark etmeleriyle, bu kurumu yıkma, ondan

özgürleşme, sanat ve hayat örtüştürme çabalarının ortaya çıktığını savlıyorlar. Şunu da gözden kaçırmayalım: Sanatı yıkma çabaları yine sanat kurumunda gerçekleşiyor. Bugün de bu böyle, en avangard tutumlar -son zamanlarda en iyi örnek Tania Bruguera’nın “*Yararlı Sanat Muzesi*” (Museum Arte Util)- Avrupa’nın ve Amerika’nın sanat kurumlarında gerçekleşiyor ve sanat kurumları içindeki network üzerinden destekleniyor. Buradaki “*yararlı sanat*” vurgusu, Konstrüktivistlerin ya da Bauhaus’un izinden giden, sanatın değişim değerine ya da kültürel sermayeye dönüştürülmesine karşı ve sanatı hayat / yararlılık içine yerleştiren bir hamle. Bana kalırsa, Türkiye’de üretilen sanatı,

sanat kurumu içinden ve avangard kavramsallaştırmaları ile, Batı'da yüzyıllık geçmişi olan bir literatür içinden tartışmak yanıltıcı. Bu anlamda biz hiç hayattan çıkıp bir kurum vasıtası ile değişim ve kültürel değere dönüştürülmedik. Bana göre, son on yıldaki “kurumsallaşma” henüz son derece zayıf. Bizdeki sanat avangard değil, olamaz; ama politik. Politikasını sanat kurumuna karşı aldığı tavırdan kurmuyor; genel ve daha kapsayıcı kültürün içinden kuruyor ve bu bana çok daha vaatkâr, gerçekçi ve sağlam gözüküyor. O yüzden Türkiye'deki sanat Batı'daki kurumsallaşmış soldan değil, post-kolonyalizm, feminizm ve queer* tartışmalarından açılan kanaldan besleniyor ve beslenmeli...

Ne dersiniz?

Barış Acar: Öncelikle başka tipten sorularla yaklaşayım ilk soruna. Avangard kavramını nasıl temellendiriyoruz? Sakın bize modernizm anlatısı içinde çerçevesi çizilen avangard olmasın burada sözünü ettiğin? Kastım şu, Saint-Simon'ın, Tzara'nın, Vertov'un, Max Ernst'in, Robert Simithson'ın, John Cage'in avangardı yerine Greenberg'ün, Poggioli'nin, Bürger'in, hatta

Foster'ın (ki bence onun yaklaşımında diğerlerinden farklı olarak günümüz için kritik bir takım ayrımlar var) avangardını temel alıyor olabilir misin? O zaman daha başta bir çelişki üretiyoruz. Bir yandan modernizm anlatısının dışında olduğumuzu iddia ederken, bir yandan da onun kavramlarında ısrar ediyoruz demektir. (Ki ben bunu modernizmin öldüren, bölen ve tasnifeden pozitivist ilkesi olarak görüyorum.) Öte yandan da bu tutumumun kökeninde üretilmiş kuramı değil, sanatçının eyleminde o kurama sığmayan şeyi temel almaya çalışan bir yaklaşım var. Öncelikle avangardı tutsak alındığı anlatının içinden çekip çıkarmak gerekiyor yani. Bu ilk nokta.

İkincisi, modernizmi ele alış biçimimiz. “Kurumlaşmasını tamamlamamış modernizm” diyorsun. Ben zaten tanımımı oluştururken sadece avangardın değil, modernizmin de belli bir yorumunun alanın tümüymüş gibi ele alınmasına karşı çıkıyorum. Modernizm bir tane değildi. Türkiye akademilerindeki çarpık ve yaygın kanının tersine Duchamp modernizmin göbeğinde yer alır. Bizde sanki postmodernmiş muamelesi yapılıyor.

Modernite yaygın ve çok güçlü bir süreç, Freud da Marx da o sürecin içinde. Sanata gelecek olursak, Art Nouveau da, Kübizm de, avangardlar da, Bauhaus da, Sitüasyonist Enternasyonel de o sürecin parçası.

Modernizm derken onun içindeki hangi kanalı kastettiğimize açıklık getirmesek ancak çoktan kurulmuş tuzaklara bir kez daha düşeriz. Hele bir de “Batı dışı modernizmler” tartışması var, zaten ciltler dolusu araştırma var o konuda son 25 yılda. Üstüne üstlük Habermas’ın “tamamlanmamış modernite” ve Jameson’ın “geç-modernite” tanımları var, postmodernizm dalgası tepedeyken rahatlıkla sümen altı edilmiş olan. Oysa türlü milliyetçiliğin ve faşizmin tekrar gündeme geldiği bugünlerde o kavramların da “modası”nın-geçmiş olduğunu söylemek zor. Dolayısıyla zaten tamamlanmış modernite aramak başlı başına bir problem. Hatta tam da ilerlemeci, hümanist, burjuva modernitesinin yaklaşımı bu. Tam ondan kurtulduk derken yeniden aynı tuzağa mı düşeceğiz?

Bana kalırsa sorunun eş zamanlı çözülmesi gereken iki fazı var. İlki avangardın tanımı ve modernizm ile

konumu (bu genellikle çok kolay ya da çoktan çözülmüş bir mesele gibi görünmesine karşın, az önce ele aldığım gibi, problemin çözilememesinin temelinde yatıyor). İkincisi ise Batı dışı ülkelerin (“evrensel tarih”ın kendisine göre yazılmadığı coğrafyaların) avangardını nasıl tanımlayabileceğimiz (Balkanlar’da post-avangard olarak tanımlanan ama neredeyse tüm dünyada izlerini bulabileceğimiz 1980 sonrası ortaya çıkan güçlü avangard hareketler olduğuna inanıyorum ben) ya da, benim önermemde olduğu gibi, “geç-avangard” diye nitelenen bu olgunun kaynakları sorunu.

“Sanat kurumu” meselesi konusunda ise bir açı farkıyla aynı fikirdeyiz. Lakin, kurum iyi kurulmamış olsa da kurumdur. Yamuk yumuk bir devletimiz var diye bizde devlet yok demek abesle iştigal olur. Bizde kurum var, modernizm içinde de öncesinde de. Sanatçıların da her zaman bu kurumlarla meseleleri oldu. Dün akademiyle, bugün çeşitli özel girişimlerle. Dolayısıyla sözünü ettiğin teorisyenlerin altını çizdiği şekliyle bir “kuruma başkaldırı”dan her zaman söz edebiliriz.

Sanat kurumuna yine sanatın

içinden başkaldırıldığı yolundaki düşünceni ise *“bunda bir beis yok”* diye cevaplayabilirim.

Başkaldırı her yönden her yöne doğru gerçekleşebilir. Önemli olan onun biçimidir. Onu politik yapan da bu olacaktır bana göre. Sadece içeriği ya da tekil olarak konumu değil yani. Yönü, şiddeti, ürettiği ilişkiler vb. *“Bu anlamda biz hiç hayattan çıkıp bir kurum vasıtası ile değişim ve kültürel değere dönüştürülmedik”* diyorsun. Hayattan yola çıkan ve orada kalmaya çalışan (avangard diyebileceğimiz) sanat yapma biçimleri bizim gibi ülkelerde kendi kurumlarını yaratmış görünmüyor henüz, buna katılıyorum. Ne adamakıllı edebiyat dergileri var, büyük finansal kurumların pençesine sıkışmamış, ne de plastik / görsel sanat merkezleri. Bu anlamda bir gelenek üretemediğimiz çok açık. Ama bu tekil momentlerin olmadığı ve sürekli yenilseler de bir takım oluşumların ısrarla ortaya çıkmadığı anlamına gelmiyor. Gariplerin, İkinci Yeni’nin macerasını düşün. Kendi kurumlarını yaratamadılar, ama Orhan Veli ve Melih Cevdet de, Turgut Uyar ve İlhan Berk de kendi avangard çizgilerini yarattılar bence bu topraklarda. Bu

örnekleri öyküye de, sinemaya da, plastik sanatlara da genişletebilirim. Dolayısıyla kurumsallaşma konusunda çok amatör olsak da, bu doğrultuda *“kültürel değerler”* oluşturamadığımızı düşünmüyorum. Öte yandan kurumsal anlamda kültürel değere dönüşen şey avangard değil, onun kalıbıdır, bunu da göz ardı etmemek lazım. Az önce Modernizm konusunda vurguladığım gibi, bir anlatı içinde dondurulmuş, Rosalind Krass’un söylediği gibi mitleştirilmiş, tasnif edilmiş halidir. Ancak bu ne avangardın gerçekte bu olduğunu gösterir ne de benim sanatsal tutumlarda avangard olarak nitelediğim şeyin burada tüketilebileceğini. Bu yönüyle tam anlamıyla bizden çalınmış kavramı geri çalmanın peşindeyim. Avangard, bir üslup dönemi ya da bir akım değildir. Bir tutumdur. Akışa bir müdahale, başka türlü bir sanat yapma, dünya düşleme biçimidir. Bu yüzden onu ele alırken *“septom”* kavramını kullanıyorum. Avangard bir semptomdur. Bir şeylerin eskisi gibi gidemeyeceğini söyleyen. Yanlış gittiğini değil yalnız, Lacan’ın dediği gibi, aslında bize gösterilenin altında bambaşka dinamiklere göre işleyen başka süreçlerin olduğunu ve onları artık daha fazla

görmekten gelemeyeceğimizi söyleyen bir gösterge.

Buradaki kavramlaştırmayı bir kitap dolusu açmam lazım, ama sanırım buraya kadar söylediklerimle Türkiye’deki süreci Batı’ya eklemek niyetinde olmadığımı ifade etmiş oldum. Bu tartışma bağlamında altını bir kez daha çizmeyi önemli bulduğum nokta bu. “Geç” kavramlaştırmayla da tümüyle başka bir şeyden söz ettiğimi başka yerlerde birkaç kere açıkladım. Yeri gelirse burada tekrar konuşuruz.

Politika konusuna ikinci turda gireyim. Bu çok yoğun oldu zaten. Ancak kısaca şunu söyleyebilirim: “*Avangard değil, ama politik*” dediğin örnekler için “*avangard*”ı kavramın kökenine dair yaptığımız farklı analizlerden dolayı tartışma dışı tutuyorum, ama “*politika*”nın bence çok tartışılması gerekiyor. Keza ben de onları neredeyse hiç politik bulmuyorum. Hatta tükenmiş bir “*politik sanat*” janrının peşinden gittiğini düşünüyorum pek çok örneğin. Bu da uzun bir konu. Bakalım ne kadar ilerleyebileceğiz.

Burak Delier: Söylediklerin beni, derdimi, “*avangard*” adlandırmasıyla ilgili

problemimi tekrar ele almak durumunda bırakıyor. Tartışmayı Türkiye, modernleşme ve “*Batı*” arasında kurmuş olmamın bizi tekrar içinden çıkılmaz “*asıl olan*” ve “*diğeri*” arasındaki kısır döngüye mahkum ettiğini görüyorum. Kapsamı genişletmek gerekiyor. Bugünkü sanatı, küresel ölçekte sanat dünyalarını ve henüz kurulmakta olan bu sanat(lar)ta neyin değerli olduğunu tekrar başka terimlerle ele almak gerekiyor. Aşağıda açıklıyorum ama kısaca bir “*septom*” olarak “*avangard*”a bir itirazım yok ancak anlatının “*avangard*” üzerinden kurulmasına itiraz ediyorum. Bu bizi uzlaşım sal sanat tarihi yazım biçimlerinin tuzaklarına götürüyor.

“*Avangard*” kavramının sanat tarihiyle, daha doğrusu kanonlaşmış Modernist Sanat Tarihinin anlatı biçimiyle bağını kopartamayacağımızı düşünüyorum. Eğer bu bir “*septom*”sa anlamı ve tarihi başka terimlerle yazılmalı. “*Avangard*” dediğimizde diğerlerine öncülük eden deha figürler, çizgisel ve kronolojik anlatı biçimi, öncelik - sonralık ilişkileri ve kaçınılmaz olarak “*geri kalmışlık*”, farklı coğrafyalar veya aynı coğrafyada olsa dahi sanatçılar ve cinsiyet kimlikleri arasında hiyerarşik yapılandırmalar sökün ediyor.

("Avangard"ın politik liderliği anıştıran bir tarafı da var. Biri önceden, önden gidip diğerlerini yönlendirecek, bunun "güncel sanat"ın politikası ile ilişkili bulduğum Gezi ile uyumsuzluğu başka bir konu.) Bu kavramın, çoklu, öncelik - sonralık ilişkilerini terse çevirebilen ve başka türden zamansallıklar ve mekansallıklar hayal edilmesine engel olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda "avangard" benim için, sanatı ve dünyayı anlayış biçimim açısından kullanışsız, hatta reddedilmesi gereken bir kavram. Bu anlamda söylediğin gibi ister Robert Smithson, ister Duchamp, ister Dada olsun "avangard" kavramı üzerinden anlatılaştırıldıklarında ve anlamlandırdıklarında özgürleştirici kapasitelerine ihanet edilmiş oluyor. Onları geri almak gerekiyor ama "avangard"ı, o kabuğu Modernist Sanat Tarihi yazımı içinde bırakarak. Diğer taraftan "avangard"ı "septom" olarak düşünmene katılıyorum. Fakat buradan tam olarak ne kazandığımı anlamış değilim. Eğer "avangard" bir tür isyan, karşı çıkma ve başka türlü bir dünya düşleme biçimi ise ve tam da bu anlamda öncelik - sonralık, ben ve öteki, kanon ve dışarıdakiler arasındaki hiyerarşileri tartışıyor

veya yıkıyorsa, farklı zamansal ve mekansal akışlara, yakınsamalara izin veriyorsa bu durumda "septom" ile onu adlandırdığımız kavramın çeliştiğini söylemek durumunda değil miyiz? "Avangard" söylediğin gibi bir "septom" olarak düşünülebilir ve örneğin "kırıkların tarihi" (Greil Marcus) olarak anlatılaştırılabilir ama bu kadar, "avangard"ın değil, "kırıkların tarihi" olarak. Biz onu sondan başa doğru giderek "avangard" olarak kurduğumuzda içindeki bütün derde, tam da "septom" a ters düşünüyoruz demektir. O zaman neden bu kavramı kullanmaya devam edelim? Neden başka bir kavram üretmeyelim? Ediyorsak bu kavramın yükünü de sahiplendiğimiz ve kendimizi kanonlaştırmaya çalışıyoruz anlamına gelmez mi? Ya da bu tarihi ve sanatçıları bugünden ve bugünün dertleri açısından sahiplenmek istiyorsak bunu başka bir biçimde yapmak mümkün değil mi? Onları dahil edildikleri çizgisel anlatıdan kurtararak anakronik ilişkiler içine sokmak ve sanatsal üretimi anlamlandırdığımız zaman ve mekan kurgusunu açmak mümkün değil mi? (Burada aklıma Süreyya'nın "101 Yapıt" a (101 Yapıt, Türkiye Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı, 2011) yazdığı metin

(“101 Referans Yapıt Aracılığıyla Türkiye Güncel Sanat’ının Kırk Yılı, İzleksen ve Kavramsal Bir Harita”) aklıma geliyor. Mesela onu genişletip “1870’ten 2015’e 1001 Yapıt” olarak hayal edip 1990’lardan Hintli bir sanatçıyı Duchamp’ın öncüsü olarak anmak!:)

Başka bir soru da “güncel sanat” (contemporary art) içinden baktığımızda “avangard” kavramının geçerliliği. Türkiye’de “güncel sanat” kavramının kazanmış olduğu özel anlamı da (dünyadan farklı olarak “güncel sanat” “çağdaş sanat”tan başka bir tonda, milli / ulusal anlatının yok saydığı kimliklerin görünürleşmesi vurgusu ile kullanılıyor) koruyarak bu soruyu tartışalım. “Güncel”in ve “avangard”ın zamanı kurma ve anlama biçimleri birbirinden farklı. “Avangard” ne kadar çizgisel, gelecekçi, hiyerarşik ve kahramansı ise “güncel” o kadar şimdi ve burası odaklı, dağınık ve “rizomatik” (ağsal). “Güncel”in, bugüne, şimdi ve burada olana, gündelik hayata, küreselleşmiş şimdilerin farklı ama eşit bir biçimde yan yanılığına yaptığı zamansal vurgunun önemli olduğunu düşünüyorum. Uygulamaya baktığımızda, “güncel sanat”ın

Sovyetlerin yıkılması sonrası vurgu kazanan Bienal ve Documenta’larda en yoğun haliyle ortaya çıktığını görüyoruz. Bu sergilerin, neredeyse sınırsız malzeme ve biçim çeşitliliği sunmaları, disiplinleri, coğrafyaları, “geleneksel” ve “en ileri” yöntemleri kullanan üretimleri ilişki içine sokmaları, kanonlaşmış sanat tarihi anlatıları içinden değil de bugünün eleştirel “avangard” üretimlerini yan yana getirerek oluşturdukları zamansallık içinde ütöpik bir nüve olduğunu düşünüyorum. Bu elbette “avangard” tavırların olmadığı (septom) anlamına gelmiyor ama anlatının ve kavramsallaştırmanın “avangard” üzerinden yapılamayacağı veya “avangard” tavırların neredeyse görünmez hale gelecek kadar çoklulaştığı anlamına geliyor.

Süreyya Evren: Başlangıçtaki soru aslında “Türkiye’de 1990’lardan bu yana üretilen güncel sanatı ne kadar ‘avangard’ kavramı içinde tartışabiliriz?” idi. Ama avangard kavramının gücü ve sürükleyiciliği orada bırakmıyor ve alıp götürüyor tartışmayı. Önce izlenen yol ile ilgili bir iki not düşmek isterim. Avangardı modernitenin belirli bir evresine varma şartına

bağlamak modernitenin evrelerine dair modeli Batı'ya hizayla zihinlerde kurduğumuz sürece veya yakın tarihteki Batı-merkezli modellemeyi takip ettiğimiz sürece avangardı Batı'ya hapsetmek, modern ve 'öncü' yü salt Batı'da bulunabilen bir şey addetmek olur. "Öncü" olmanın kendisinin eleştirisine geleceğiz elbet ama daha ona gelemeden karşımıza bu Batı-merkezcil konumlandırma çıkarak engel oluşturuyor sanki. "Bizdeki sanat avangard değil, olamaz; ama politik olabilir," demek biraz bu avangardın en modern "öncü" anlamıyla da "bizdeki sanat dünyayı tıkaandığı yerden alıp bir adım ileriye taşıyamaz ama lokal bir önemi olabilir, lokal bir fark yaratabilir veya lokal bir etki yapabilir, kendi acılı ve bozkırlı coğrafyası için politik bile sayılabilir," demeye de yaklaşıyor. Çünkü buradaki kırılma şu soruda başını uzatacak: Avangard olamaz ama politik olabilir derken kastedilen tüm dünya için politik mi? Aslında, şöyle de denebilirdi az şakayla, bizdeki sanat avangard olamaz ama İstanbul'da olabilir!

Ayrıca, diyelim ki avangard Batı'daki sanat kurumlarına veya büyük harfle Sanat Kurumu'na karşı doğmuş, Batılı

sanatçılarca tatbik edilmiş belirli bir "tutum" olsun, bu tanımlama da en nihayetinde bir okuma tipi olduğundan -sanat tarihinden geri çalmak bu mu acaba?- Peter Bürger ve sonra Hal Foster tarafından nasıl çerçevelendiyse yeni teorisyenler veya yeni sanat tarihçileri tarafından da yeniden çerçevelenebilir ve bu defa yepyeni bir anlama gelebilir. "Avangard o demek değil ki," demezdim ben olsam o yüzden. "Pekâlâ, sen neye avangard demek istiyorsun ve bunu tam olarak nasıl temellendiriyorsun?" demek isterdim. Hiç geçmişi olmayan kavramlarla çalışmak istendiğinde neolojizme (yenilikçiliğe) sapmak veya neolojizmden el almak gerekiyor malum. Öte yandan geçmişi olan kavramları bugünün hayatıyla buluşturup geçmişlerini bükmek ve ortaya bugünle harmanlanmış yeni kavramalar çıkarmak da felsefenin, etmenin en verimli hamlelerinden sayılır. Sözelimi bu adım atılsa, atıldı diye düşünsek -ki bir seviyede düşünebiliriz-, görebildiğim kadarıyla Barış Acar'a göre avangard bir tutumdur ve bu tutum her yerde aranabilir veya yeniden üretilebilir. Avangardı sanat kurumlarının henüz Sanat Kurumu seviyesinde olmadığı yerlerdeki haliyle tanımlamak neden mümkün olmasın?

Bütün bunları tabii ki “*avangard nedir*”i ele avuca gelmez ama yeniye talip ve sanatta o güne dek denenmemiş ama vaadkâr olana talip bir kategori olarak aldığımız için söylüyoruz bakarsak. Yoksa avangardı tarihsel bir Peter Bürger terimi olarak alırsan, modernizmin bir aşamasında Batı içi bir yerde okur ve bitirirsen, üçüncü dünyaya avangardı ancak sanat tarihi kitaplarından okumak görevi düşeceği gibi günün yenilikçi, ufuk açıcı sanatçısı da herhangi bir şekilde avangard terimiyle anılmak istemeyecektir veya eleştirmeni bu terimde bir yeni okuma imkânı bulmayacaktır.

1990’larda, bu arada, -benim hatırladığım-, avangardın tartışılan yanı öncülüğe vurguydu ve öncünün eleştirisiydi, öncü kavramının hiyerarşik bulunmasıydı. (Zamanında “*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*” dediklerinde contemporary art’ı kastetmiş olduklarını neden görmezden geliyoruz? Henüz “*öncü*” kavramının eleştirisi yaygın değilmiş belli ki ve avangard konum aynen benimsenmiş, ve yerleştirilmiş, Türkçeleştirilmiş, “*öncü*” olmuş, belki de, “*daha çok burası için yeniyiz biliyoruz ama yeniyiz ve tutumumuz aynı aileye*

mensuptur,” demek istenmişti.) Hatta avangard kavramının militarist arka planı etimolojik olarak çok öne çıkarılırdı tartışmalarda avangard yerilirken. Avangard militarist bir kelimedir diye çok yerden yere vurulurdu. Sonra Murray Bookchin’in daha fazla dolaşıma girmesiyle biraz bu kırıldı, anarşizm içinde dahi öncüler çıkabileceği ve bunun meselesinin süresel açık uçluluk olduğu fikri yaygınlaştı. Biraz da Seattle sonrası aşağıdan örgütlenmede karşımıza çıkan “*indirilebilirlik*” ilkesi ile, 1990’ların sonu ile bu eleştiri gevşedi. Seattle 1999’un öncüleri vardı ama hepsi indirilebilirler ve indiler veya indirildiler. Bu da şu demekti: İndirilebilirliği koruduğu sürece öncü olabilir, temsilci olabilir -yeter ki öncülükten, temsilcilikten indirilebilir olsun.... Aynı yıllar merkez - karşıtlığının da yerini hafiften çok-merkezliliğe ve geçici-merkezler fikrine bıraktığı yıllardı. Geçici merkezler fikri ağsal düşünümde, web-benzeri, matris-odaklı düşünümde nod’ların (düğümelerin) bir kısmının diğerlerinden daha kritik roller üstlenebileceği fakat bu fazla rolün kalıcı değil işlevsel, geçici, yer değiştirir nitelikte olacağını öne çıkardı.

Bugünse Occupy, Tahrir, Gezi

dalgaları sonrası politik olarak öncü fikri gene epey geride ve ağısal olanın, aşağıdan olanın geçici öncüleri hem tanınıyor ve kabul ediliyor hem de bu meselenin üzerinde fazla durulmuyor çünkü işlevselliğin önde olduğu, “ne?” sorusundan çok “nasıl?” sorusunun dikkate alındığı bir siyaset yaklaşımı fazlasıyla yerleşti, içselleştirildi.

Avangarda hem çok uzağız hem de yakınız çünkü her şeye başka bir anlam yükleyebileceğimizi biliyoruz -hele ki gerekliliği ve bu yeni yüklemenin işlevselliği görünür olursa.

Avangard kavramının bugün bir sanat tartışmasında kurucu kavram olmasında bir yandan da en ilginç nokta şu: sanat camialarında avangard “makbul” bir kavram değil günümüzde. Hiçbir sanatçı avangard olarak anılmak istemez, çünkü bu bir başarı gibi tınlamayacaktır. Basın duyurusunda sanatçınızdan “günümüzün avangard sanatçılarından” diye bahsetmek istemezsiniz çünkü hem sizi arkak gösterir hem de sanatçınızın günün öne çıkan sanatçılarından biri olmadığı anlamına gelir, garip bir biçimde de olsa. Kesinlikle avangard bir arkadaşınız olsa aman kimseye avangard olduğunu söyleme diye nasihat

verebilirsiniz.

Avangard bu kadar dışarıda ve geçer akçe olmaktan uzak bir kavram iken öne onu alıp konuşmaya başlamamızda bir niyet olduğunu seziyorum ve o niyeti kurcalamak isterim. Tutum olarak avangarda vurgu bugün o tutumu diri tutacak, yeniden üretecek sanata meyletmenin bir neticesidir gibi de geliyor. İkinci niyet de mesela soruyu “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerinden değil de 1990’larda avangarddan veya 1990’lar Avangard mıydı’dan çatmanın ardında gizli olmalı. Bu sadece dönemler arası bir tercih değil, ama kimsenin gerçekten olmadığı bir yerde lokal bir yeniliğin tevazu ile altını çizme imasından çok daha hırslı -hırslıyı gene olumlu anlamda kullanıyorum, Turgut Uyar şiirinin 1950’lerde öteyi beriyi omuzlaması gibi anlamında- çok daha iddialı bir avangard çıkar mı acaba diye de tarihe bakıyoruz gibi geldi. Şu aşamada sosyolojideki modernite hakkında veya sanatta modernizm akımı hakkında konuşam pek yok. Sanat kurumuna karşı çıkışı ben Türkiye şiir alemlerinde önceki kuşaklara kafa tutuş olarak da biliyorum, köşe başını tutanlara, suyun başını tutanlara karşı bir tutum olarak da biliyorum. Sanatta

bu yok mudur? Sanatta suyun başını tutanlara yönelmez mi bakış hiç? Bu biraz da antolojiyi yeniden düzenleme iddiasının zayıflığından geliyor olabilir. Antolojiye radikal itirazı olmayan yeni olmaz, olamaz, veya antolojiye radikal itirazı olmayan, antolojiyi yeniden tertiplemeye talip olmayan bir avangard olamaz diyeyim. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerinde bu itirazın nüvesi var idi, eğer daha fazlası yoktuysa, 1990'larda da bu itiraz görünüyordu, sonradan pratiği de görüldü, bugün görmek daha zor. Çünkü bugün, avangardın passé (parola) bir kavram haline getirilmesinin de yardımcı olduğu sterillik içinde, neyin yeni olduğu bugünlerde neyin geçerli olduğundan daha öte bir anlama sahip değil gibi.

Ben bugünkü güncel sanat üretiminin hayli politik olduğunu düşünüyorum, bu politikayı gerçek ve ön açıcı bir politika ve sanatta politiklik ve sanatla politiklik kanalı da sayıyorum ve bu durumu avangard olunamadığı için olunmuş bir politiklik de saymıyorum, daha çok yeni politika yapma biçimleri için çığınca form üretme deneyleri olarak görüyorum. Çok yönlü bir şekilde olası formlar bulutunun çeşitlendirilmesi,

sınırlarının denenmesi, testlere tabi tutulması olarak görüyorum. Günümüz güncel sanatını, Türkiye güncel sanat sanatından mı bahsediyorum dünyadan mı karıştırdım bir an ama sanki ikisinin de zaten zor ayrıldığı bir yerden bahsediyoruz. Politik olarak bana göre zayıf tutan şey çok az duygu üretilebilmesi, duyguya çok zor hitap edebilmesi, duygularla çalışmakta güçlük yaşaması. Ne zamanki güncel sanattaki formlar siyasi bir aşağıdanlık tarafından alet kutusu addediliyor, sınanıyor, kullanıma sokuluyor, avuca alınıyor, ancak o zaman form bir duygu ile bağ kurabiliyor. (Klasik) avangard bunu siyasi bir ana bırakmazdı -duygu eserle karşılaştığın veya karşılaşmaktan kaçındığın andan başlardı. Hal böyleyken, siyasi ana bu muhtaçlık siyasi ana aşırı yakınlık diye yorumlanabilir- siyasi ana o denli yakındır ki güncel sanatın bugünkü form deneyleri, duyguyu yanında getirmez ve siyasi anın kendisinde oluşmasından alır!..

Ben bu arada Garip şiirini avangard olarak hiçbir şekilde göremeyeceğime dair çekincemi de düşmek isterim. Şunu da ilginç buluyorum: klasik avangard ile aynı zamanda avangardlığını yapmış,

örneklerini vermiş, avangardın o dönemdeki merkezlerinden birinde adım atıp yeniye farklı disiplinlerle burada sürdürmüş ve siyasi avangard ile sanatsal avangard birlikte pratiğinde denemiş Nâzım neden akla ilk gelmiyor da Garip geliyor?

İkinci Yeni ve 1950'lerin yenileşmeleri denince de toplumsal bir hamle ile modernin bir koluna bağlanmanın sanatsal modernizmi doğrudan dört koldan transfer etmesini anlıyorum. Aslında ben kelimenin her pejoratif anlamıyla *İkinci Yeni*'yi geç ve lokal buluyorum (Ece Ayhan'ı ayırarak ama). "*Semptom*" ifadesinin olumlu anlamda kullanılmasını yadırgıyorum. Başka bir arızanın semptomu gibi duyuyorum ben bunu. Kastedilen nedir?

Barış Acar: Süreyya'nın vurguladığı neolojizm'den de kaçınmak için avangard'ı "*yeniden*" kullanmak konusunda ısrar ettiğimi söyleyebilirim. Böylece Burak'ın öne sürdüğü yeni bir terim bulalım önerisini neden çekici bulmadığımı da açıklamış oluyorum. Avangardın bir tutum olduğu konusuna ise tam anlamıyla destek veririm. Sanatın mevcut kanonuna karşı bir pozisyon yaratma çabasıdır

avangard. Bu yüzden onu Goya'da da bulurum, Rembrandt'ta da. Oradan Extramücadele'ye de, Cevdet Ereke'ye de geçer. Hatta "*kurumlaşma*" bile başlı başına bir kriter olmaz avangard için. Sürrealizm'in kurumları vardı, bu onları avangard olmaktan alıkoymadı ya da Charlie Hebdo'nun işlerini düşünün, ben aynı halka içinde görüyorum onları da, kurumlaşmış olmaları avangard tutumlarının önünde bir engel değil başlı başına.

Avangardın öncülüğü konusunu Süreyya çok iyi açmış. Bir tek şunu ekleyebilirim, ben aynı olguyu sanatlar / sanatçılar içinden okumayı sürdürmeyi öneriyorum. Mesela avangard öncü demektir ve bu hiyerarşi kurar dendiğinde kimse Alfred Jarry öncülük peşindeydi, hiyerarşik bir örgütlenme modeli vardı aklında, iktidar düşünüydü falan demek istemiyor aslında ya da Bataille için. Kimsenin aklından bu geçmediği halde, bunun böyle yerleşmesi kimin başarısı? Erik Saite için böyle bir şey söylediğimizi düşünsene. Sokak ortasında bastonuyla peşimize düşmez miydi?

İşte, kastettiğim burada açığa çıkıyor. Sanat tarihi bütün bu adamları /

tutumları bir çerçeve içinde topluyor (elbette ve daima istisnalar vardır, ama işte bir tümellik kategorisinden konuşuyoruz) ve onları bir “nomos”a hapsediyor, ki bu nomos’un kendisi iktidarcı. Yani sanat tarihinin yeniden üretiminin mitlerini sanatlardan / sanatçılardan ayırmak gerekiyor önce. Dolayısıyla oralarda gizli olan (bir zamanlar birileri tarafından düşünmüş olan) avangardı yeniden bulup çıkarmak gerekiyor kendi tortularının altından. Avangardı canlı tutmak konusundaki niyet okuman doğru o yüzden. Elbette benimki de sonuçta sanat tarihsel bir müdahale ve ben de bir okuma / bir yöntem yerine bir başkasını geçirmeye meylediyorum. Bu tümüyle sanat tarihsel sınıflandırma (ya da felsefi kategori üretimi) sorunuyla ilgili, ama bana göre problemin kilit taşı küme kurmakta değil kurduğün kümeyi ne kadar akışkan kılabilirdiğinde. Bu yüzden fuzzy sets (bulanık kümeler) gibi şeylerle uğraşıyorum aynı zamanda. İşlemi az, ama kaplamı geniş, kendi sınır çizgileriyle boğuşmak konusunda ustalaşmış bir tarih yazımına ihtiyacımız var. Hele ki sanat tarihi anlamında. (Ki sanat tarihi Türkiye’de böyle bir çabaya bugüne dek hiç girmede, bunun da altını çizmek

lazım. Bu yüzden bu avangard tartışması büyük önem taşıyor bana göre.)

Şiir konusuna ise kısaca değineceğim. Ama yine 1990’lardan bu yana değişen bir şiir var Türkiye’de ve diğer bütün sanat yapma formlarındaki izlerden örnekler de taşıyor. Efe Murad’ın, Murat Üstübal’ın, Anita Sezgener’in şiirleri formlarıyla direnen yepyeni politik stratejiler taşıyorlar. Türkiye’de Geç-Avangard ruhu onlarla da ilişkilendiriyorum ben.

Son olarak “*septom*”a değineyim. Septom meselesini Althusser ve Lacan’ın terminolojisinden devralarak kullanıyorum. Bu yüzden farklı seviyelerde işlevsellikleri var benim açımdan. Bunların hepsini burada açmam mümkün değil. Ancak kesinlikle olumsuz hiçbir içerik taşımadığını peşinen söyleyebilirim. Tam aksine, iktidarcılaşmış bir gerçekliğin (gerçeğin iktidarının) baskısına karşı alttan alta yürüyen başka bir yaşantı kipinin bir an için görünür olması anlamında kullanıyorum septom terimini. Başka düzeydeki bir gerçekliğin baskılandığı yerden ansızın çıkması... Avangard her zaman bir şekilde bu kavramla

ilişkiliydi bana göre. En çok da tarih yazımı anlamında. Bilinç dışıyla (das Unbewusste / bilinçsiz aslında) yakın ilişkisi var semptomun. Annales Okulu'nun peşine düştüğü ama "uzun sürem" (Longue durée) içinde izini yitirdiği girişim. Dediğim gibi uzun bir hikâye. Üzerine çalıştığımı söyleyerek topu belirsiz geleceğe atayım yine.

Benim size sorum da şu minvalde olacak: bugün çağdaş sanatın dinamiği ve çağımızın estetik ölçütleri sorunu. Bu noktada üzerine uzun zamandır düşündüğüm birkaç da durak var. Öncelikle modernizm - postmodernizm gibi çok geniş çerçevelere yayılan ve daha çok ideolojik kullanımları olan kavramlarla hareket etmeyi tercih etmiyorum. Bunları söylediğimizde ya büyük bir hızla kamplaşıp ötekine kendimizi kapatıyoruz ya da -Burak'ın sorusuna verdiğim cevapta belirttiğim gibi- doğru düzgün sınır çizmeye vaktimiz olmadığından neden söz ettiğimize yeterince açıklık getiremeden her şeyden aynı anda konuşuyoruz diye düşünüyorum. Örneğin çağdaş sanata "çağdaş" deyip dememek de benim için bir ayırım ortaya çıkarmıyor.

Hangi ölçüt, hangi kopuş var arada, sınır çizgisi oluşturduğunu düşündüğümüz an neresi?

Onun estetik kriterleri neler?

Bunlar belirlenmeden istediğimiz isimde direktelim, bir önemi yok.

Ben sorumu sorarken iki kerteriz noktası var önümde. İlki Danto. Onun "Sanat tarihinden sonra sanat yapmak mümkün mü?" sorusu çerçevesinde tanımlıyorum ben çağdaş sanatı. Danto elbette bunu olumlu yanıtlıyor. O bir eylem filozofu. Hem de mikro eylemlerin makro olanlar kadar önemli olduğunu analitik yoldan anlatabilen bir filozof. Onun tarih felsefesine yaptığı katkı aracılığıyla biliyoruz ki, sanat tarihi tarafından 20. yüzyılda kategorilenmiş bütün üslupların aynı anda var olabildiği bir dünyanın sanatı bu bahsettiğimiz. (Yine de şunu vurgulamak önemli: Ne yaparsa yapsın Gombrich'in "bütün dönemlerin kendilerine özgü bir görme biçimi vardır"ının konisindeyiz hâlâ. Danto da kabul ediyor bunu. Sadece bizim konimiz diğer konilerin özgüllüklerini istediği yönde katedebilecek kadar pervasız. Bunu da olumsuz anlamda söylemiyorum, aksine çok önemli buluyorum.) Yeri gelmişken modernizm konusundaki ayırımın bana göre neden anlamsız

olduğunu da örnekleyeyim. Çünkü Kurt Schwitters'in Ursonate'si ile Ha Za Vu Zu'nun performansları arasında estetik rejim olarak bir ayrışmadan çok devamlılık görüyorum. Neyse, sonuçta çağdaş sanatın bugünkü en önemli belirimi sanat tarihinin klasik üslup kategorilerinin dışında bir hareket alanı açmış olması.

İkinci kerteriz noktası da bana göre estetik olanın niteliğini tanımlıyor. Yeni-Avangard'ın mirası çerçevesinde ortaya çıkmış Kavramsal Sanat'ın önerisi olan (konsept ya da tema olarak değil) *"düşünme olarak sanat"*. Kosuth'un önerisi konseptlendirme değil çünkü. Bir mesajın iletilmesi anlamındaki *"içerik"* le belki de en az ilgisi olan adam o. Ama aynı zamanda biçimin / dolayımın aradan çıkarılması anlamındaki *"içkinlik"* le en çok ilgilenen kişi de. Bugün sık sık gözden kaçsa da bu nokta önemli. Yoksa Hito Steyerl'in çağdaş sanatın kurumlarına ateş püskürürken çağdaş sanat yapmasına anlam veremezdik. Zaten bizde onun eleştirilerini en çok kullananlar da yaptıklarına bir anlam veremiyor olmalılar. Neyse, bugünkü sanatın (çoğu zaman suyunun suyuyla idare de etse) arka planında bulunan motif kavramsal

sanatın, estetik teorisine de müdahale eden, bu önerisinden geliyor bence.

Bu temellendirmeden sonra bir başka sorum da şu olacak: Çağdaş sanatın sosyolojik eleştirisi dışındaki eleştirisi ne olabilir sizce? Piyasa dinamikleri, kapitalizm içindeki yeri vb. bunlar bana göre bir şey anlatmıyor. Caravaggio da saray sistemine dahildi; soru bu değil. Çağdaş sanatın estetik teorisi (eğer ki aisthesis'ten / *"alımlama"* dan konuşuyorsak) hangi alımlama mekanizması üzerinden hareket ediyor ve olanakları nelerdir?

Burak Delier: Sevgili Barış, sorularına global ya da yerel sanat dünyasını analiz ederek cevap vermektense ancak beni heyecanlandıran ve motive eden meseleleri açarak cevap verebilirim. Ama öncelikle şu meşhur *"güncel"*, *"çağdaş"* ayrımı sorununa değinmek istiyorum. Dünyada *"modern"* ile *"contemporary"* arasında da bir ayrım var. Bu ikisi aynı sanata, aynı sanatı anlayış biçimine denk gelmiyorlar. Bazıları *"contemporary"* yi post-minimalizmle bazıları Sovyetlerin yıkılması sonrası çevre-merkez ilişkilerinin dönüşmesiyle, bazıları da basitçe post-modernizmle ilişkilendirerek

anlıyor. Her durumda Batı için de “modern” ile “contemporary” arasında bir fark var. Bana kalırsa Batı için buradaki temel mesele zaman ve mekan anlayışının dönüşmüş olması. Modern zaman - mekan anlayışının kendi içinde kırıklara izin verdiğini, bunları 18. ve 19. Yüzyıldan bu yana sanatla tartıştığını dolayısıyla “modern” ve “contemporary” arasında bir fark koymanın anlamsız olduğu söylenebilir. Fakat ben bu kadar basit olmadığını düşünüyorum. Burada uzun uzadıya açamayacağımdan şunu belirterek yetineceğim: Özellikle Sovyederin yıkılmasından sonra ve hatta bugün içinde bulunduğumuz akıl almaz dönüşümün eşliğinde 19. yüzyıl hatta 20. yüzyıl başındaki sanat ve anlayış ile -ki burada Batı kanonu bağlamında konuşuyoruz- araya bir fark koymak gerektiği bana açık gözüküyor. Kaldı ki, aslında sorunun “ikinci kerteriz” noktasında uzaktan da olsa değiştiğini gibi “modern” ile “contemporary” arasında içerik ve biçim tartışmalarının ötesinde sanatın yeri açısından da fark var. “Contemporary” sanatta artık disiplinler arasında duvarlar yok. Sanatı malzemeye bakarak sınıflandıramıyoruz. Hem sanat kendi içinde bölümler-arası ve ötesi (kastım resim, heykel, seramik,

grafik vs.) hem de sosyal bilimlerin, felsefenin, sosyolojinin, politikanın, ekonominin, fen bilimler arasında ve ötesinde -hatta üstünde-. “Modern” ya da “avangard” sanatta da böyle olduğu vurgulanarak karşı çıkılabilir; fakat “contemporary” tam da o “avangard”ların form denemelerinin, form ataklarının rüşlerini ispat edip kabul edilmelerinin sonucu olarak sanatın bölümler ve disiplinler-arası / ötesi / üstü hale gelmiş olduğu bir anı belirtiyor. Bunun yanında asıl can alıcı nokta Türkiye’de “güncel”in kendine has anlamı. Türkiye’de “güncel”, Batı’da ya da dünyanın hiçbir yerinde sahip olmadığı fazladan bir - iki tınıya sahip. Bu tınların başında Kürt ve Ermeni meselelerinin / kimliklerinin sanata ve sanat tarihi yazımına bir aktör olarak, açıkçası son derece güçlü aktörler olarak girmesinden kaynaklanıyor. Feminizm veya gündelik hayat meseleleri de bu dönemde vurgu kazandı fakat bunların “çağdaş”ta da izleri bulunabilir. O yüzden onları “güncel”in ek tınları olarak anmıyorum. (Yine de vurgulamakta fayda var: Türkiye’de “güncel” sanatta kadın sanatçıların ağırlığı o kadar gizlenemez ve o kadar baskındır ki bu bile başka bir sıfatla anılmasını gerekli kılabilir.)

Bu bahsettiğim sosyo-politik etkiler, sanatsal formlardaki global dönüşümün etkisiyle (kavramsal sanat, performans sanatı, happening, yerleştirme vs.) yerelde yürütülen sorgulamalar ve tartışmalarla örtüşerek güncel sanatı form ve anlayış olarak da farklılaştırmıştır. Dolayısıyla ben “*güncel*” ya da “*çağdaş*” demeyi bu açılardan önemsiyorum. Bir kopuş olarak işaretlemiyorum; ama üzeri örtülmemesi gereken hem form hem de politikadaki örtüşen dinamiklerin getirdiği dönüşüme ve ortaya çıkışa sahip çıkmak açısından başka bir sıfatla anılmasının önemli olduğunu düşünüyorum.

“*Çağdaş*” ya da “*güncel*” sanatın “*alımlama mekanizması*” ile geliştirdiği ya da geliştirebileceği eleştirinin ne olabileceğine dair sorun çok önemli. Senin bu soruya cevabını ayrıca merak ediyorum. Ben genel bir çerçeve çizmekle yetineceğim: evet, “*düşünme olarak sanat*” ama bunun yanında happeninglerle, performanslarla, “*ilişkisel estetik*” meselesiyle hayatın kendisini bir form olarak gören, ayrıca farklı disiplinlerin bakışlarını çalabilen, bilgi ve algılama biçimlerini sorgulayabilen disiplinler-üstü bir sanat... Ben bu yeri yurdu belirli olmayan konumun

kendi içinde eleştiri için birçok olanak barındırdığını düşünüyorum. Sanatçı bugün biricik bir deha olarak eleştiri sunmuyor; hayatın ve bilme biçimlerinin her anında ortaya çıkabilecek, kabul edilmiş biçimlerle oyun oynayabilecek, her türlü ortodoksiye ve iktidara şüphe ile bakan, sınırların yerlerini değiştiren, tekin olmayan bir özne olarak karşımıza çıkıyor. Bu biraz paranoyak, biraz şizofren özne biçiminin, günümüzün kırılğanlaşmış, hakikat, anlam ve kimlik krizi yaşayan toplumlarını bu krize karşı aşılayabileceğini, dolaylı olarak pedagojik bir işlev gördüğünü ya da görebileceğini düşünüyorum. Bu uzaktan bakan genel bir iddia; bizim bu manzaranın içinde belirli bir bağlamda etkinleşen, tekil kültür üreticileri olarak ne gibi bir konumumuz / işlevimiz olabileceğini belki daha sonra ele alırız...

Süreyya Evren: Güncel sanat ile çağdaş sanat arasında bir ayrışma bana göre yok ve mesele sadece bir çeviri meselesi: her iki durumda da contemporary art kastediliyor ve başka bir şey kastedilmiyor sonuçta. Asri, modern, contemporary, güncel, çağdaş -bunların hepsi aynı yere bağlanıyor etimolojiden kovalarsan. Ancak teori

ile geldiklerinde farklılaşabilirler. Ve *“Türkçede güncel sanat ile çağdaş sanat arasında ayırma dair bir teori de yok, öyleyse bir ayırım da yok,”* demişliğim de vardır. Contemporary art da özel olarak bir şey demek değil -veya isteyenler bunu contemporary art ön belirlenimlere ve baştan sınırları çizilmiş tanımlama alanlarına dirençle örülmüş bir deneyim sürecidir diye okuyabilirler. Contemporary art diyoruz çünkü o açık uçluluğu ve her yerdeliği kapsamak istiyoruz.

Belirli bir sanattan bahsetmediğimizi düşünmeye ihtiyacımız var. Bu biraz da Batılıların *“bizim akımları tek başımıza çıkarma ve öncülüğü yürütme üstünlüğümüz bittiyse genel olarak akımlar ve öncülük bitmiştir,”* demelerinin bir versiyonu da olabilir. Ama başka bir şey şimdi oluyor: Burak Delier bunları böyle yazdığında güncel sanat ile çağdaş sanat teorik olarak bir sanatçı tarafından ayrıştırılmış da oluyor ve artık Burak Delier’in kullandığı anlamda ayırıcı ikisi diyebiliriz. İşte bir teori ve şimdi bir ayırım olmuş oldu. Gelgelelim, bu ayrımı sallantıda tutacak mesele şu ki çağdaş sanat ifadesi daha az tartışmalı ve daha az iddialı ve daha nötr gibi durduğundan giderek güncel

sanatın bütün belli başlı kurumları, aktörleri vs. tarafından yeğlenir oluyor -bir ihtimal bunun sebebi Kürt, Ermeni, kadın vs. sorunlarda kafa tutucu görünen güncel sanat dünyasının aynı zamanda çok yüksek bir politik doğruculuk boğuntusuna sahip olması. Politik doğruculuk içinde fazla kalırsanız kilitleyiciliğiyle fenalık geçirir; ama dışına çıkıp da günlük hayatın ardına saklanmış türlü rezilliklerle karşılaştığınızda politik doğruculuğu arayabilirsiniz.

Çağdaş ifadesi yıllarca modern ve modernizm için kullanıldı; bugün bir başka ihtimale işaret etmek için de güncel deniyor. Güncel sanata övgü olarak söylediğimiz şeyler basit kentlilik göstergeleri de olabilir -bu kadar İstanbul’a sıkışmış az disiplin var Türkiye’de (yakın gelecekte bu konudaki yalnızlık azalabilir elbet). Hoş, bir zamanlar çağdaş da kentlilik göstergesiydi. Düz bir karşılaştırmayla şiir cemaatleri çok daha taşralıdır ve taşraya açıktır. Bu bir artı mı eksi mi meselesi nereden baktığınıza, neye baktığınıza göre değişir. Bu tanıımı kabul edersek diyebiliriz ki ressamlarımız, heykeltıraşlarımız daha *“çağdaş”* tı ve daha az *“güncel”* diler, ülkenin çok

farklı köşelerini yansıtıyorlardı, daha progresivistler -ağsallığı ihanet diye bile görebilirlerdi. Söylediğimiz her şeyi reddedebilirlerdi ve ettiler- ama bu onları passé yaptığı ölçüde bende akışı tersine çevirme arzusu doğuyor...

Özetle, güncel / çağdaş sanat tartışmasının çok ilgi çektiğinin farkındayım, ve belli ki bu konuda gene konuşmak durumunda kalacağız, ama belirli bir kayıtsızlık da hissediyorum bu tartışmaya karşı.

Barış Acar'ın sorusuna geri dönelim: çağdaş / güncel sanatın sosyolojik eleştirisi dışında eleştirisi ne olabilir? Ben bu soruyu biraz da bugün neye iyi sanat deriz diye duyuyorum. Bir şeyin nasıl eleştirilebileceği neye göre iyi veya kötü olacağının da anahtarını verir. Çağdaş / güncel sanatın estetik teorisi nedir -ve olanakları nelerdir?- Hangi alımlama mekanizması üzerinden hareket ediyor? Bu sorulara kolay yanıt soruların bir ve tek yanıtı olmadığını söylemektir. Zor yanıt ise pratikte sosyolojik eleştiri dışında hangi eleştirinin sayıldığını araştırmaktan çıkar. Benim görebildiğim, öncelikle, teorik bir eleştiri alanı var ve bu alan sosyolojiyi hayli aşıyor. İster felsefi diyelim ister daha spesifik bir

yerden yaklaşalım -bir queerizasyona direnç eleştirisine sosyolojik bir eleştiri demezdim ben. Pekâlâ, genişleterek eleştiriyi eleştiriden koruyalım: “*Çağdaş / güncel sanatın düşünsel eleştirisi dışında eleştirisi ne olabilir?*” Bu sorunun amacı nedir? Görebildiğim kadarıyla amacı “güzel”e yeniden bir yer açmak -veya “güzel”in yok sayılan yerini yeniden konu etmek. İlla ki güzel de değil dert; dehşetengize de yer açmak, tiksiniç olana, bozuntuya, kedere, sevince, kıskançlığa, giderek hasete yer açmak. Benim için bu sorunun büyük potansiyeli çağdaş / güncel sanattaki duygu bağı zayıflığını problematize etme ihtimali.

Bir de belki madem dünya diyoruz şunu tartışabiliriz sanki: Batı'nın tek sahne olmaktan düşmesi diye bir olgu var. Bugün çok sahne var, ve Batı bu durumu “*sahnesizlik çağı*” diye nitelendiriyor. Hayır, çok sahne var, bir kısmı da geçici merkezi sahneler, nod'lar (düğüm), yeni bir şeyler yapıyor, yapılabilir. Bunlar rümden yeni de olabilir. Adı ister avangard olsun ister olmasın. Yeni bir şeyler sadece Batı sahne tekeline elinde tutarken yapılabilirdi ve artık yapılamaz, artık sadece zaman anlamında yeni yani sadece bugün yapılmış olan anlamında

yeni yapılabilir ama geleceği değiştirecek anlamında, yeni ufuk açacak ve geçmişten kopacak anlamında yeni yapılamaz demek, en azından İstanbul'dayken, bana yeterince ikna edici gelmiyor.

Ben güncel sanat ve duygular hakkında ne düşündüğünüzü merak ediyorum. En çok takıldığım mesele bu gibi son zamanlarda... Kendi pozisyonumun gölgesini düşürmeden soruyu detaylandırmadığım için böyle kalın bir soru olarak elinize bırakıyorum kusura bakmayın. Güncel sanat ve duygular -ne dersiniz?

Barış Acar: Meramını biliyorum sanırım? Duygular ekonomisine (economy of feelings) gelecek laf dönüp dolaşıp. O yüzden biraz yokuşa süreyim.

Son yıllarda Türkiye entelektüel dünyasına hakim olan bir “duygu çağı” belirlenimi var. Oradan başlayayım. Özellikle Gezi sonrası çok yoğunlaştı bu. Öncesinde de elbette “akıl versus duygu” üzerinden geliştirilen tezler dolanıyordu ortalıkta. Ancak Gezi'yle birlikte yaygınlığı ve kabul edilirliliği büyük bir sıçrama yaşadı sanki. İlk bakıştaki albeniyi geçince buradaki

“duygu”dan neyin kastedildiğini anlamak o kadar kolay değil ama. Keza kavramın bizdeki gibi akıl karşısında konumlanmış ikilik temelinde alınması asıl sorun. Batı geleneğinde sözcüğün kökeni olan “sensus”, fiziksel dünyanın (duyular aracılığıyla) alımlanması ile “idrak etme” (apprehension) ve “farkına varma”yı (awareness) aynı anda içeriyor. Dolayısıyla “anlam” ve “neden” gibi kavramlar da bu paketle birlikte geliyor. Zihnin etkinliğinin daha başta duygulardan ayırt edilmesi o kadar kolay değil yani. Bizde bu yön sıklıkla gözden kaçtığı için duygular tek başlarına duyuların yorumsuz (bilinçsiz) halleriymiş gibi naif bir algı oluşmuş durumda. Oysa öyle değil.

Bunun üzerinde neden durduğumu kısaca açıklayayım. 1990'larda Tarde ve Spinoza okumaları üzerinden Ulus Baker'in sol camiaya anlatmaya çalıştığı “duygu teorisi”, bedeninin olanaklarını ortaya çıkarmaya yöneliktir daha çok. Etkin güçlerin edilgin güçlere, arzusun bastırmaya karşı çalıştığı, iktidarlardan bağımsızlaşma metodolojisi olarak çalışır. Yani orada akıl, belirli “bir akıl”dır. Günümüz hakim sisteminde vücut bulmuş, dikine gelişen, hiyerarşi kuran,

toplum adına (aslında bir zümre lehine) bireyi yok eden kapitalist sistemdir burada kastedilen akıl. Yoksa şiir yazar akıl değildir mesela ya da aşka düşmüş akıl. Dolayısıyla bugün işmar edildiği şekliyle bir akıl - duygu karşıtlığı değildir orada kastedilen. Günümüzde duygudan ne anlaşıldığına gelirsek durum vahim. Keza sadece hassaslık / dokunaklılık (emotionalism/pathos) çıkıyor karşımıza. Hisler sanki yorumsuz varlıklarmış gibi, dahası onların (özellikle de onlarla hareket edenler tarafından yaratılan) manipölasyonları da yokmuş gibi davranılıyor, ki bence bugün iktidarda olan sistemdir bu. Televizyonlardaki yarışma programlarından müzik dünyasına, iş piyasasından sosyal medya evrenine dek her şey bu duygu dünyası tarafından ele geçirilmiş durumda. Bizim ne hissettiğimizi ya da hissetmememiz gerektiğini söyleyen üst yapı aygıtı duygularla çalışıyor yani. Elbette onu yöneten bir akıl var. Dil varsa akıl vardır. O vakit baştaki ikilik öyle bir denkleme dönüşüyor: Akıl versus akıl. Hangi akıl hangi akla karşı, bunu çözmek için yeniden akli kullanmak gerekiyor. Bu noktada kendime yönelttiğim soru, “*duygunun hiç mi olanağının olmadığı*” oluyor ve bu soruya yanıtım

“*saçmalama*” şeklinde olduğu için devamında “*duyguyu nasıl düşüneceğiz*” sorusu geliyor. Keza artık bir yorumsama etkinliği içinde olduğumuzun ayırdındayız. Öteki durumda sadece, Spinoza’nın söylediği gibi, edilgin duyguların hareket alanı içine hapsediriz kendimizi. Sanat sorusu ortada olduğuna göre ben duyguyu “*duyumsama*” diye çevirebileceğimiz “*aisthesis*” olarak, yani şeyler ve onların anlamları arasındaki ilişki kipleri (belki dispoitif’ler demeli) olarak değerlendirme eğilimindeyim.

Şimdi çağdaş sanatçılar ve duygu sorununa geçebilirim sanıyorum. Türkiye için ve yine 1990 sonrası kuşağı için cevaplayacak olursam bu soruyu, yukarıdaki tanımlar ışığında, bu sanatçıların duygularının çok açık ama duyumsama çabalarının çok sınırlı olduğunu söyleyebilirim. Özellikle 1990’ların ortalarında yüksek olan duyarlılık seviyesiyle pozitif korelasyon içinde çok sağlam, ne yaptığını tam olarak kestiremese de (etkin duygu aracılığıyla) yakalanmış müthiş çıkışlar var. Lakin ülkede bu çıkışları kurumsallaştıracak yetenek (akıl da diyebilirdim buna) o vakit mevcut değildi, şimdi de değil bana göre. Bu yüzden o enerjilerin sanat dışı

ilgi alanlarına yöneldiğini düşünüyorum. Mesela sizin Art-ist dergisi bunun en güzel örneği bana göre. Bırak dönemi için, bugün için bile inanılması güç bir çıkış. Ancak galeri dergiciliğine yenik düştü. (Bunu başarısızlık anlamında söylemediğimi biliyorsun, ama Art-ist'in daha söyleyeceği çok şey varken o gitti üç paralık pespaye yayınlar başka başka kılıklerde devam ediyor hâlâ.) Bence bunun muhasebesini iyi yapmak lazım. Tartışmak istediğim bu değil tabii, ama bugün çağdaş sanatçıların duyumsamalarını işlerine yansıtabilecekleri dergi, galeri, müze, alternatif sergi ortamı vb. var mı? Çok sınırlı. Daha çok sanatçıların yaptıklarının aynısını yeniden yapmalarını isteyen klasik müzayede ortamı hakim sanat piyasasına. Eleştirinin işlevi de bu yeniden - üretim ortamı için gerekli lafı dolaşıma sokmaktan ibaret. Bir ara Volkan Aslan'la -_-'nın harika bir şekilde örnekledikleri gibi, basın bültenlerindeki basmakalıp ifadeleri çıkarınca geriye laf kalmıyor piyasada. Bu ortamda duygudan bahsetmek ne kadar mekanik değil mi? Çünkü kalıp cümleler halinde geliyorlar. Lafı bunca dolandırdıktan sonra senin yaunımına geleyim. Günümüz sanatçıları etraflarını

saran duygu kılığındaki bütün akıllara ve akıl kılığındaki zırvalara rağmen tümüyle bedenleriyle çalışıyorlar. Zaman zaman o müzenin saçma sapan isteklerine evet deseler de, o koleksiyonerin uyduruk sanat görüşüne laf cambazlığıyla yaranmaya çalışsalar da içlerinde kılıktan kılığa giren bir maymun var. Benim avangard dediğim o işte. Oyun oynayan, kendine kaçacak bir kapı arayan, yeri geldiğinde direniş barikatları ören bir maymun o. Duygu ekonomistleri onu ne kadar ele geçirmeye çalışırlarsa çalışsınlar başarısız olacaklar. Çünkü o, Leibniz'in Monadoloji'sinde gösterdiği gibi, bedenden bedene geçebilen bir ruh. Tekil olarak var olan ve bir dizi içinde çalışan. Dışarı kapalı, ama her biri içinde farklı perspektifler taşıyan. İşte duyumsama o ruhun edimleri içinde her seferinde yeni ağırlar ortaya çıkartabiliyor. Dispositif'i kendi içinden söküyor. İlmek kaçırıyor. Sonra bir de bir de bakıyorsun yeni bir örgü ortaya çıkmış. Neyse daha fazla coşmayayım. Kısaca, evet.

Burak Delier: Süreyya soruyu açık bıraktığı için ben de bana yansıyan tarafından ele almaya çalışayım. Barış'ın söylediği gibi “duygu”, “his”, “duygulam” meseleleri son zamanlarda

yeni medya teorileri ile de birleşerek hem sosyal bilimlerde hem de sanatta artarak tartışılıyor. Bu sanırım biraz da, bugün “*korku*”, “*endişe*”, “*zayıflık*”, “*güvensizlik*” gibi egemen tepkisel duyguların devletler ve liderler tarafından; “*neşe*”, “*mutluluk*”, “*güven*” gibi olumlu duyguların ise reklamlar / şirketler tarafından sermayeleştirilmiş olmasından kaynaklanıyor. Bu genel harita günümüzdeki devlet - kapitalizm örgütlenmesindeki duygu paylaşımına işaret ediyor. Toplamlar da bu duygular içine boğulmuş, eleştirel mesafesini, aklını yitirmiş, ruhu akıllı aletlerle en küçük parçasına kadar bölünmüş ama en ihtışamlı bütünlüğe (Amerika’ı -Türkiye’yi- Tekrar Büyük Yapın!) özlem duyar halde her an gelen haberlerle / tweetlerle vs. uyarılırken ve bu uyarılara otomatik cevaplar vererek, dağı(tı) lmış dikkatleriyle savrulmaktalar. Bu durumda sanat ve kültür, kendini bu duygu girdaplarının panzehiri olarak eleştirel mesafeyi tekrar üretmek ve bir duygular yönetimi eleştirisi sunmak zorunda hissediyor.

Süreyyya’nın sorusundaki tonu “*eleştirel mesafe*”yi tekrar kazanmak, dışarıdan bu durumun bir eleştirisini

sunmaktan ziyade “*sanatın kendisinin direngen bir duygu anı ya da süresi yaratabilme imkanı yok mu?*” diye anlıyorum. Form denemeleri evet, ama o formun içinde bir duygu, itilme, çekilme, karşılaşma anı neden yok, neden burası üzerine çalışılmıyor, diye duyuyorum. Güncel sanatta üretilen form, duygu ile ilişkilenecek için siyasi ana ihtiyaç duyuyor oysa kendisi bir duygu uyandırabilir, bir duygunun içine girebilir ve bir deneyim olabilir ve hatta dönüştürücü, avangard etkiyi de bu duygu içinden kuramaz mı?... Soruyu böyle kurunca sanki güncel sanata yönelik bir eleştiri ortaya çıkıyor: güncel sanat belirli bir duygu yoğunluğu gerektiren varoluşsal meselelerle derinlemesine ilgilenmiyor; bu varoluşsal meselelerdeki radikal siyasallık yerine henüz yüzeyde kalan daha “*hafif*”, formlar siyaseti ile ilgileniyor. Bu formlar siyaseti ise duyguyu ancak hitap ettiği topluluğun siyasallığından devşirmeyi bekliyor. Bu şekilde soruyu tekrar sorarak cevaplamış da oldum!

Ben bizim politik güncel sanatımızda bu varoluşsal sorunlaştırmanın çok zayıf olduğunu düşünüyorum. Biz savruluyoruz, sürükleniyoruz ve bu

duygu üretimi azlığı ile son derece ilişkili. Güncel sanat ve duygular meselesini iki aşamada ele alabiliriz. Barış'ın 1990'lar sanatının “*duyurgaları açık ama duyumsaması zayıf*” tespiti Süreyya'nın sorusundaki “*duygu üretimi azlığı*” ile çelişir gibi duruyor ilk bakışta, fakat sadece ilk bakışta. Bu tartışma bana tekrar avangard ve Türkiye sanatı tartışmasına dönmek için fırsat yaratıyor.

1) Güncel sanat duygularla çalışmıyor değil. Duygularla çalışıyor aslında, ama bu üretimler genelde metalaşmış sanat eserleri olarak karşımıza çıkıyor. Bunlara iyi niyetle bakarsak başarısız girişimler, kötü niyetle bakarsak “*duygu metalaştırması*” ya da “*duygu kibarlaştırması*” diyebiliriz. Duygu, dokunaklılık gibi ucuz formlarda olmadığına da satıyor ve kolay tüketiliyor. Kast edilenin bu olmadığını biliyorum ama yine de belirtmek gerekiyor. Fuarlar, tıpkı AVM'ler, gökdelenler, araba reklamları gibi duygu(lam) dolu. Dolayısıyla avangard ya da eleştirel niyetleri olan bir sanat için duygu netameli bir konu. Tüketilemeyen bir duygu, tekinsiz, sorunlu, çeken ama arada bırakan bir duygu ya da ittiren, zorlayan duygu yoğunlukları -ki

günümüzün her şeyi estetikleştirerek içleyen sanat ortamında bu oldukça zor-peşindeyiz.

2) Avangard çıkışlar ve duygu sorunu. Avangardda duygu ile çalışma kapasitesinin gevşek ya da sıkı bir kolektiflik hissinden geldiğini düşünüyorum. Duygu ile çalışmak zor, destekleyici ve güven veren bir kolektifliğin, bir teorik tartışma zeminin yokluğunda “*yüksek duyarlılık*” bir an parlayan ve dağılan girişimlere yol açıyor. Biraz da kışkırtıcı olan “*Türkiye’de avangard yok, politik sanat var. Avangard için kurumlar, kurumlaşma gerekli*” tezime dönecek olursam, güncel sanatın duygu ile çalışamaması, duygu üretimindeki azlık sorusu başka bir anlam kazanıyor. John Roberts “*Revolutionary Time ve Avangard*” [Devrimci Zaman ve Avangard] kitabında avangardı belirli bir zamana ve yere ait olmayan “*açık uçlu bir araştırma programı*” olarak ele alıyor. Avangard araştırmayı burjuva ideolojisinin bir yansıması olarak sanatın ve sanatçı öznenin, kapitalist iş bölümünün sorunlaştırılması -ve yok edilmesi-, Adorno’yu yenileyerek geliştirdiği “*özerk - özerlik - eleştirisi*” (sanatın estetik

özerkliğinin eleştirisi geliştiren ama sanatı her hangi felsefi, politik ya da toplumsal mesele için araçsallaştırmaya direnen tavır), kapitalist ilişkiler içindeki sanatın “olumsuzlayıcılığı” gibi temalar üzerinden ele alıyor. Uzun uzadıya tartıştığı örnekler ise Chto Delat? ve Art & Language gibi sanat kolektifleri.

Tekrar Türkiye sanatı, avangard tartışmasına dönersek, Türkiye sanatını Roberts’ın öne sürdüğü “*avangard araştırma programı*” temaları açısından değerlendirmeli. Türkiye güncel sanatında sanat kurumunun (sanatçı, sanat nesnesi, izleyici, sanat kurumu, kapitalizm arasındaki ilişkiler) ayrıntılı ve derinlemesine teorik ele alınması, kapitalizmle ideolojik ilişkisinin ve iş bölümünün tartışılması girişimleri hangileridir? Bu tartışmalar yerel dinamikler içinde nasıl dönüşüme uğrayarak geliştirilmiştir? Bu sorular önümüzde başka bir tartışma alanı açıyor, açmalı... Güncel sanattaki duygu ile çalışmadaki zorluk ya da duygu üretim eksikliği de buradan kaynaklanıyor. Barış’ın da değindiği gibi, evet, “1990’ların ortalarında yüksek olan duyarlılık seviyesiyle pozitif korelasyon içinde çok sağlam, ne yaptığını tam olarak

kestiremese de (etkin duygu aracılığıyla) yakalanmış müthiş çıkışlar var,” ama bu çıkışlar “kurumlaşmanın” ve teorik tartışmaların yokluğunda anlık coşkular / çıkışlar olarak kalıyorlar. Cevabım başında değindiğim gibi, sanatçılar da tıpkı toplumsal beden gibi devlet - kapitalizmin toplumu savurduğu duygu girdaplarının içinde uyarılara anlık tepkiler veriyorlar. Bu anlamda güncel sanatta “duyarlılık” eksikliği yok ama bu “duyarlılığı / duyma kapasitesini” yoğun duygulara dönüştürmekte bir zorluk var. Neden?

Duygu ile çalışmak, tıpkı teori ile çalışmak gibi dağılmayan bir dikkat, yoğunlaşma ve kolektif bir ruh / beyin gerektiriyor. Bu dayanıklılığın, bu dayanıklılığı sağlayacak teorik tartışmanın yokluğunda avangard çıkışlar da tıpkı fuarlarda veya AVM’lerde gark olduğumuz uyaranlar coşkusunun bir yansıması gibi, anlık, kendini tüketen girişimler olarak kalabiliyor. Açıkçası Türkiye’nin sürekli savrulan, sabitleri olmayan bir ülke olduğunu da göz önüne aldığımızda, durum iyice kendini açık ediyor. Girdaplar ve cereyanlar içinde anlık duyarlılıklardan, duygulara geçebilmek başka bir disiplin, dayanıklılık, bir tür “avangard kararlılık” istiyor.

Duyarlılığımızı sömüren duygu girdaplarına mesafe alacak bir dış noktaya ihtiyaç var. Avangard sanat kolektiflerine veya sanatın kurumsallaşmış olduğu merkezlere baktığımda duyguların ve teorik tartışma sürekliliklerinin gelişmesine olanak sağlayan bu -göreceli- dış alanın oluşturulabildiğini görüyorum. Bu göreceli dış nokta aslında sıkı ya da gevşek kolektiflerin iinin yaratılması anlamında dıştır.

Kolektifler bir tür kapalılık yaratarak adeta duyguyu ve teoriyi beslerler ve güçlenirler. (Aklıma Dada ve “tiksinti” duygusu arasındaki ilişki geliyor. Dada moderniteye, modern topluma, ilerleme fikrine ve insana karşı duyulan bir tiksinti duygusunda temelleniyordu.)

Bu anlamda bizdeki sanatta, sanatçı veya sanat kolektifleri (örneğin Hafriyat) ok içeriden çalıştılar, çalışıyorlar; toplumla, toplumun dinamikleriyle iç içeler. Belki de Türkiye’de sanatı ilginç yapan da bu iç içelik. Bu sanat, ister istemez sanatın sorunsallaştırıldığı “*avangard araştırma programı*” açısından değil ama sosyolojik / antropolojik bakış açılarıyla beraber okuma girişimlerine daha verimli bir zemin sunuyor. Duyarlılığımız içinde savrulmadığımızda belki de hakiki bir “*avangard*” tartışmasına girişmeye

ve buradan da yoğun, direngen, topluma mesafe alabilen, duyguyu siyasal andan değil de kendinde barındıran ve sürdürebilen bir sanatı gözlemleyebileceğiz. Bu dirayet ve sürdürme arzusu olmadan sanat tarihinin ya da “*avangard araştırma programının*” yenilenmesi sadece bir olanak, bir potansiyel olarak kalmak durumunda. Bu elbette gerçekleşmeyeceği ya da gerçekleştirilemeyeceği anlamına gelmiyor, aksine o potansiyel orada, -1990’larda ya da 2000’lerde gerçekleşmiş değil- her an gerçekleştirilmeyi bekliyor.

* “*Tubaf, acayip vb karışıklıkları olan ve 1980’lerin sonunda cinsel erkekleri aşığlamak için kullanılan queer ibaresi, 1990’ların başında ‘cinsiyet normları dahilinde’ olmayanlarca, yani gay, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, interseksüel vb kişilerce, pejoratif (aşığla yıcı) anlamıyla birlikte sahiplenilmiş, heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınmaları ve onların is haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır.*” Öztürk, Şeyda. “Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram”, Cogito, 65-66, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2011, s. 5. (y.n.)

** 2003 yılında St. Petersburg’ta kurulmuş, sanatçı, eleştirmen, yazar ve felsefecilerden oluşan, sanat - siyaset ilişkisi üzerine çalışmalarıyla tanınan grup. (y.n.)

(Birikim, Nisan 2017)

BARIŞ ACAR

EKPHRASIS

ÇAĞDAŞ

SANATTA

BİREYLEŞMELER - II



**COR
PUS
Y**