

# 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>

# başkaldır SANATININ sonu

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA



“sol” sanat hareketleri dizisi

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

**Piya**  **Zed Yayın 46**

**El Sanat Hareketleri Dizisi: 2**  
Dizi Editörü: M. Bülent Kılıç

**Başkaldın Sanatının Şunu**  
**Hüsamettin Çetinkaya**

1. Baskı: Ağustos 2000

Kunduz Logosu: Ahmet Sakman

Dizgi: Selda Ayata

Kapak Uygulama: Nesimi Aday

Kapak/1. Baskı/Cilt: **Ezgi Matbaacılık** (0.212) 612 05 53

© **Zed Yayın & Hüsamettin Çetinkaya**

ISBN: 975-7026-62-X

**Zed**

İstiklal Cad. Olivya Han Çeçidi. Olivya Han Kat: 5  
Çekirge Sarayı-İstanbul Tlf/Fax: (0.212) 292 68 10-292 68 85

web: [www.piya.org](http://www.piya.org) e-mail: [zed@piya.org](mailto:zed@piya.org)

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

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA



BAŞKALDIRI SANATININ SONU





## İÇİNDEKİLER

### Önsöz 7

Başkaldırı Sanatı I: Akıl ile İnsançılıktan Radikal Kopuşlar 10

Başkaldırı Sanatı II: Anti-Hümanist Sanat 23

Gidenler Moderndi, Ya Gelenleri.. 31

Üretim Olarak Sanat 42

Biçim Alışkanlıklarımız 51

Tekniğin Olanaklarıyla Yokedildiği Çağda Sanat Yapıtı (I) 62

Tekniğin Olanaklarıyla Yokedildiği Çağda Sanat Yapıtı (II) 71

Edebiyat Eleştirmenliği: Dis Bir İş 82

Dört D 91

Edebiyat ve Bilimin Birleşliği Yer: Postmodern Kültür 99

Menzili İçindeki Mumu Üfleyebilenler 106

Sorun Sahibini Arıyor 113

Sanatın Sonu (I) 124

Sanat Ayrıntılarında Yakalar Bizi 127

Cümbür Cemaat 130

Paketlenen Biryaşellik 132

Kendine Hakim Ol Eligi 135

Modern Yazı 138

Nitelik ve Beğeni 141

Gerilim 144

Şiir ve İtiraz 147

Eşik Dergisinin Şöyleleşisi 150



## ÖNSÖZ

Düş, adı üstünde düştür. Düşleri gerçekleştirmeye kalkarsanız, düş düş olmaktan çıkar, gerçek olur. O zaman da düşsüz kalırsınız. Düşsüz bir yaşam düşünülebilir mi? Düşünülse bile o yaşam yaşanabilir mi? Modern insan düşlerini gerçekleştirdi ve düşsüz kaldı. O kadar akıllıydı ki, o akılla öyle teknolojiler üretti ki, doğaya, topluma, dünyaya ve sonunda sanata da egemen oldu. Oldu da ne oldu, düşlerini yitirdi; romantizmini, aylaklığını, bohemliğini, tadlarını, lezzetlerini yitirdi. Hani şu bilimkurgu filmlerde vardır ya, yemek yerine iki kapsül hap içerler. Çiçeklerle bezeli bir sofranın, türlü lezzetleriyle salataların, mezelerin, yemeklerin ve rakının yerini alır mı o kapsüller? Sanat da artık kapsüllerde verilir oldu. Formatları, renkleri, içerikleri tekömekleşmiş, espi kalıplara, güldürü şablonlara, sıkıştırılmış, tıktırılmış bir 'sanat'. Seçkinlerin keyfi yerinde, onlar yine galeriler, konser salonları ve festivaller arasında mutlu. Bakmayın siz kitlelerle buluşmadık mızımızlanmalarına. Onlara aşağılayacakları bir şeyler gerek. Yoksa yukarda oldukları nereden belli olacak. Eh onlar da ulaşamadıkları ete kokmuş deme mantığı içinde 'kitle kültürü'ne saldırma, onu aşağılama ile kendilerini rahatlatmak zorundalar. Anlaşılır bir durumdur.

Sanatın tekörnekleşmesi, biçimselleşmesi, düşselliğini ve eleştireliliğini yitirışı, teknolojiye mahpus oluşu, medyatikleşmesi, vb. bu, sıcaklığın kaybı gibi bir şey. Soğuk sanat. Soğuk espri. Soğuk güldürü. Soğuk zeka. Suç ortaklığına bel bağlamış bir sanat. Hep bir şeyler eksik kalmış gibi çıkılan tiyatro ve gösteri salonları. Kekemelik hali. Soğuk sanat; bir türlü tamamlanmayan cümleler gibi yaşamaya yazgılı olmak. Vitrin fahişelerine dönüşmüş kitaplar. Metanın soğukluğu, hissizliği. Ama öte yandan çekiciliği, ayartıcılığı, haştan çıkarıcılığı... Nesnenin düşü yoktur. Nesne hissetmez. Al beni der, albenisi vardır. Ambians yaratır. Ayatır. Sizin prestijiniz, statünüz, insan ilişkileriniz için satın aldığınız kişiselliğiniz, farklılığınız, bireyselliğinizdir artık sanat. *"Ab geçen hafta jaz festivali vardı gittin mi? Ya İstanbul film festivalindeki şu filmi gördün mü? Gitmedin mi! Çok şey kaçırmışsın, yazık!"* İşte farklılaştın, işte prestijini ürettin. Seçkinler sanki bundan haşka bir oyun mu oynuyor? Bir de ağırlı, sancılı heyinlerinin teorik akıntılarını kasvetli sunuşları... Çekilir gibi değil. Düşleri yitirmek, akıllı olmak, insanın güneşsiz bir dünya kurması gibi. Modernizm bu imkansız oyunu oynadı, düşü gerçekleştirmeye çalıştı ve öldü. Öldü; çünkü, kitleler intikam alır. Hep de almıştır. Kitleler suçortacıdır. Sanatın biricikliğini (Benjamin) yitirmesine ağıt düzmez kitleler. Hiç de mesianik değildirler. Ne kefarete ne de kurtuluş diye bir derterleri yoktur. Bundan garip bir zevk bile alırlar. Kendi nesnelerinin tadını çıkarırlar üstelik. Aydınlardan intikam alırcasına, popüler kültürden mutluluk duyarlar. Televizyon ya da genelde medyadaki simgelerin haştan çıkarcılığına teslim ederler kendilerini ve pazar günü bir daha, bir daha 'şamdan' alırlar, edebiyatçılara, şairlere inat.

Şairler, zavallı şairler, okul kitaplarına girme umutlarını çoktan yitirmiş şairler, aslında en büyük acıyı da onlar yaşıyorlar. Düşlerin sahipleri, düşlerin mimarları, düşleri kalmadı düşleyecek. Çoğu da *"Türkiye'de felsefe yok, bilim yok, entelektüel üretim yok, şiir bu görevi üstlenmiştir, felsefenin mitsyonunu yerine getiriyor"* avuntusuna sarılmış şiir yazıyor. Ne acı, ne yazık. Ve ne garip. İdanov'un ki hariç dünyanın neresinde şiirin düş yolculuğunu bırakıp, felsefenin (üç ayağı kırık, ayakta zor duran) sandalyesine oturmaya çalıştığı görül müştür. Bizdeki durum bu. Düşlerimiz kalmadı düşleyecek demeyi neden beceremezler? Ama hayır. Her tarihi sıfır noktasından sonra tahayyül dünyamızın sınırlarını yeniden ve yeniden zorlayan, kıran, çizen şairlere haksızlık et-

meyelim. Onlar olmasa, herhalde gerçekten umuttan sözetme imkanı-  
mız olmazdı. Hayır, umuttan sözetmek istiyoruz. Ve şairden düşlerimi-  
zi, tahayyülümüzü, tinimizi istiyoruz. 2000'li yıllarda şair olmanın zor  
olduğunu da biliyoruz.

Sanat ve kültür bir toplumun tinidir. Modern dünya, nesnelliğiyle,  
pozitivizmiyle, determinizmiyle, akılcılığıyla, tinimizi yok etti. Aşk, 'iliş-  
ki'ye, toplumsalı haskıya, simgeyi şiddete çevirdi. Eskiye ağıt yakmak,  
eskiyi radikal olarak kaybetmekle sonuçlanıyor, bu kesin. Yeni olanı an-  
lamak, yeni olandaki tin ile buluşmak. Onu yeni dünyanın sıcaklığına  
çevirmek. Onu reddetmek, aşağılamak değil, kendi duruş yerlerimizde-  
ki akılcı bağnazlıkları sorgulamak. Belki de yeni bir akıl, bilmiyorum.  
Bildğim tek şey, yoğun bir tinsel fakirlik içinde debelendiğimizdir. Sa-  
nat! Bize yeni tinsel uğraklar verebilir mi?

Bu kitaptaki yazılar böyle bir arayışın yazıları. Hemen hepsi 1991-  
96 arasında yazılmış ve çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış yazılar-  
dan oluşuyor. Kısmi bazı değişiklikler ve düzeltmeler yaptım; ancak, yi-  
ne de, ilk yazılmış hallerini korumaya çalıştım. Mehmet Çetin ve M. Bü-  
lent Kılıç'ın çabaları olmasaydı, bu yazılar kitaplaşamazlardı. Onlara ve  
yayınevine teşekkür ediyorum.

*Hüsamettin Çetinkaya*  
*Mart 2000, İzmir*

## **BAŞKALDIRI SANATI: AKIL İLE İNSANCILIKTAN RADİKAL KOPUŞLAR**

*Bir derinimci birlik (parti, örgüt vb.)  
öncelikle ballını derinim sonrasına  
bıraktığı problemler tarafından yok edilir*

İlle de anlamak mı gerekiyor; bir şiirin, bir hestenin, resmin anlamlandırılması ne demek? İzlenir, okunur, dinlenir, kısaca tüketilir ve olur biter. Tüketim toplumunun erdemi, malların tüketilmesiye ve sanat ürünleri de malsalar (ki öyleler) tüketmekten daha doğal ne var? Ama kazın ayağı öyle değil, her yazı türü kendi okurunu süreç içinde üretiyor çünkü. Yazı üreticiyse, okurun üretici kılınması, sanatsal ve bilgisel üretim pratiklerine girmesi uğraşına omuz veriyor; yazının kendisi tüketici ise okuru da tüketici oluyor. Bu denli hasit değil; ama, mekanizma genelde böyle işliyor.

Politikanın hizzat kendisinin de nasibini aldığı ülkemiz'in 80'li yıllarında yaşanan had safhadaki aymazlık ve dejenerasyon süreci içinde sanat üzerine yazı yazmak gerekli mi? Sanatın(\*) nasıl bir toplumsal pratik olduğu üzerine kafa yormak gerekli mi? Evet, her zamankinden çok gerekli. Çünkü bugün ısrarla üzerine gidilecek tek şey politikadır. Politika denince, ille de belirli bir politik program çerçevesinde, belirli bir politik örgütlenmenin etkinliklerini mi anlamalı? Yani politika denince ille de parti mi anlaşılmalı? Evet, örgütlenmemiş bir gücün güç olamayacağını ben de biliyorum, ancak her tür edimde kitlelerin önüne örgü-

tün dayatılması, politika denince partinin anlaşılması vb. nedenlerle bugün politika, halkın giderek uzaklaştığı bir korku odağına dönüşmemiş midir? Öğrenci gençliğin, çalışanların kaçacak delik aradıkları bir mevzi değil midir politika? Değildir, yanıtını vermenin rehaveti, gerçeği görmenin engeli olmamalı. Politik örgüt politikasının eyleyicisi, bir politikacıdır. Yani onun işidir bu, gereğini eylemekle yükümlüdür. İyi de, şimdi 80'li yılların ve giderek bugünkü 'liberal' ideolojinin amentüsü haline gelen "politikanın dışındayım" deyince, insanlar politikanın dışına mı çıkmış oluyorlar?

Bir öğretmen politikası, öğrenci politikası, memur politikası, yönetici politikası, şirket politikası, banka politikası, ahlak politikası, mutfak politikası vb., yok mu? Yani bunlar da politika. Evet; ama, nasıl bir politika? Kısaca bir 'merhaba' ile 'selamünaleyküm' sözcüklerine, bir 'iyi günler' ile 'hayırlı günler' deyişlerine sinmiş politikayı soruyoruz. Kırmızıya, maviye, sarı ya da yeşile sinmiş politikayı; TV ekranlarından, gazete sayfalarından, reklamlardan, şiirlerden, şarkılardan fışkıran politikayı soruyorum. Daha on yıl önce film afişlerinden dergilere dek her yerde varolan insan ve doğa görünüşleri ve figürlerinin yerini alan bugünün hemen her tür sanat ürününe; müzikten resme, sinemaya, afişe vb. kimlik veren şu "Fred'i'nin Kabusları"nın bile zemzemle yıkandığı hissini veren korkunç cadılar, iskeletler, robotlar, kan emici vampirler, çıkkı diş, patlak gözlerle geleceğin toplumu imajına sarılı estetik beğeniye sinmiş politikayı soruyorum. Bu nasıl bir politikadır? Demek ki hayat, TV spikerinin ses tonuna, 'Kırmızı Koltuk'taki amiyane aymazların jest ve mimiklerine kadar her yerde politizedir. İnsan yaşamında hiçbir şey politikanın dışında değildir, en masum tebessümler ya da gözyaşları hile; aşk, cinsellik ve yatak odası hile...

Şimdi elbette yukarıdaki anlatıda politikaya ilişkin belli bir belirsizlik vardır. İki şeyi ayırdık: İlki belirli bir uzmanlık alanı olarak politika, ikincisi hayat olarak politika. Sanat üzerine konuşabilmenin ilk koşulu, burada hayat olarak politika dediğimiz nesnenin tanımlanması zorunluluğudur. Ancak böyle bir anlama çabası başlıca üç tür dünya görüşünün belirlenmesini zorunlu kılar: Ahlaki-dini, hukuki ve politik dünya görüşleri. Önce dünya görüşünü tanımlayarak başlayalım: Dünya görüşü, toplumsal varoluş biçimlerinin pratik ideolojiler olarak yaşanmasıdır. Bir dünya görüşü pratik ideolojiler aracılığı ile toplumsal ilişkileri düzenler.



yönlendirir, açıklar ve kurallara bağlar ve nihayet bir politik politika önerir. Amacı, ereği, varoluş ve işleyiş tarzı eklenildiği politik politika tarafından belirlenmiştir.

İnsanın hristiyan ya da müslüman bir topluluğun üyesi olarak meşrulaştığı, yani özne kimliği kazandığı ahlaki dünya görüşünün temel savı, kendisinin politik olmadığıdır. Politika dışında olduğu savı ile bu dünya görüşü, tarihin motoru olarak ahlaki-dini ideolojiyi merkeze alır. Ahlak tarihin esasıdır, her şey ona göre düzenlenir. Ahlaki dünya görüşü aksiyolojik (değerlere ilişkin) ve normatif (kurallara ilişkin) tüm davranış biçimlerinin düzenlemesidir. Kendi içinde tutarlı, dengeli ve ölçülü kurallar vazeden ahlaki dünya görüşü irrasyoneldir. Çünkü dinin ve (ahlak felsefesinin tüm çırpınmalarına karşın) ahlakın bizzat kendileri akılla temellendirilemezler. Onlar ancak ve ancak inanç ve duygu temelinde yaşanır. Doğa ve insan felsefesinin uzlaşımı üzerine inşa edilen ahlaki dünya görüşü, toplumsal pratiklere damgasını vurur. Bilim ahlakı, töre ahlakı, ekonomik ahlak, politik ahlak vb. örneğin burjuva ahlakı ya da sosyalist ahlak da bu türdendir. Tüm bunlarda önüne gelen sözcükten ötürü o şey, ahlak olmaktan çıkmaz. Yani önüne sosyalist de kalsa, bilim de kalsa ahlak yine de ahlaktır. Ahlaki dünya görüşünün meşrulaşmasını sağlayan en önemli unsur, hümanist ideolojidir. Bu ideoloji yedeğinde ahlaki dünya görüşü muhafazakâr politikalar önerir ve bugünün parlamentolarında muhafazakar kimliği ile varlığını sürdürmektedir.

Modern toplumun birey yurttaşı olarak özne kimliği kazanılan dünya görüşü hukuki dünya görüşüdür. Tarihi hareket ettiren, tarihi yapan ilke hukuktur. Bu dünya görüşü de temelde politika dışı olduğunu ileri sürerek pozitivist-hümanist ideolojinin genel insan hakları, birey hakları, özgürlük, eşitlik vb. kuralları temelinde meşruluğunu ileri sürer. Yine kendi içinde tutarlı, geçerli kuralları hütünüdür, ancak bu kez ahlaki dünya görüşünün tersine rasyoneldir. Rasyonelliği geleneksel felsefi rasyonalizm temelindedir. 'Özgür özne birey' sayılışının ve insan hakları gibi bir felsefi spekülasyonun fetişleştirildiği bir çerçevede yer alan hukuki dünya görüşü, kendisini burjuva parlamenter sistem içerisinde konumlar. Parlamenter devlet hukuk devletidir, hukukun üstünlüğü savı bu dünya görüşünün temel sloganıdır. Elbette söz konusu olan toplumsal zenginliğin, olanakların ve mülkiyetin eşitliği, toplum-

sal yönetim ve örgütlenme tarzları özgürlüğü değil, hukuk önünde eşitlik ve seyahat özgürlüğü gibi anayasal özgürlüklerdir. Hukuk ideolojisi 1789 sonrası örgütlenen ulus devletleri anayasalarında şekillenen çerçeve içinde doğrudan muhafazakâr politikalar önermez. Onun günümüz görünümüleri daha çok liberal politikalar bağlamında olmaktadır. Ancak bu, muhafazakâr politikalarla uzlaşmaz çelişkiler içinde olduğu anlamına da gelmemelidir.

Sosyalist insanın kimlik kazandığı politik dünya görüşünün temelinde her şeyin politik olduğu savı yer alır. Politik dünya görüşünün önceki iki dünya görüşü ile pek bir ilişkisi yoktur. Ancak onların dayandığı geleneksel felsefe ve hümanist ideoloji ile mücadele etmek gibi tersten bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Politik dünya görüşünün önerdiği politikalar açıktır ki sol politiklardır. Sol derken sosyalist solu anmak gerekir. Sosyal-demokrat sol esas olarak hukuki dünya görüşünün 'özgür özne hirey' sayılına bağlıdır ve buradaki hireyin özgürlüğü üzerine hümanist tezler temelinde kendine bir yer hular. Oysa politik dünya görüşünün yukarıdaki iki dünya görüşünün aksine kendisine kimlik veren temel özelliği hümanist ideoloji ile amansız mücadeleciliğidir. Bunun en açık göstergesi, toplumsal ilişkiler kavramının bu dünya görüşü içerisindeki anlamıdır. Diğer iki dünya görüşünde toplumsal ilişkiler, İNSANLARARASI ilişkileri ifade eder. Oysa burada toplumsal ilişkiler, insanların insanlarla olduğu kadar şeylerle ilişkisini de ifade eder. Bir diğer deyişle, insanlararası ilişkiler şeylerden ayrı ele alınamaz. Şeyler, toplumsal ilişkiler içinde mülkiyet olarak bir anlam taşıyorsa, insanların mülkiyet ilişkileri dışında bir tanımları olamaz. Öyle genel olarak bir 'İNSAN' ve bu insanlararası ilişki tam da hümanist ideolojinin bir versiyonudur. Yani insanlar nesnelerle ilişkileri içinde, arahalı Ahmet Bey'dir, kaldırım eskiten Hüseyin Bey, kuaförde Ayşe Hanım, daktilo başında Leyla'dır. Makine başında işçi, sınıfta öğrenci ya da polis, asker, yargıç kimlikleri ile insanlar ilişki kurarlar. Birbirleri ile ilişkiye girenler insanlar değil, üretim araçları ve mülkiyet ilişkileri tarafından konumları belirlenmiş işçi, öğrenci, çalışan çalışmayan, mülklü mülksüz, halk bürokrat kimlikleridir. İnsanlar ilişkiye girdiklerinde konumlarından soyunarak çıplak varlıkları (ne demekse bu) ile ilişki kurmazlar. Konumları içinde ilişkiye girerler ve konumları onların toplumsal varoluş konumlarıdır. Öyleyse politik dünya görüşü eğer yeni insan, sosyalist insan inşası sürecinde top-

lumsal ilişkilerden sözedecekse bunu insanları konumları içinde algılayarak yapar. Temelde de üç tür konumdan söz edilebilir. Cinsellik, söylev ve ekonomiye işaret eden kadın-erkek ilişkisi, hitabeden-edilen ilişkisi ve değiş-tokuş ilişkisi. Bu üç tür ilişki politik, ideolojik ve ekonomik pratiklerdeki ilişkilerdir. İnsanlararası ilişkileri bu çerçevede konumlayabilmesi için politik dünya görüşünün öncelikle hümanist ideolojiye karşı amansız bir mücadele vermesi ve ondan radikal bir kopuşu gerçekleştirmesi gerekir. Yeni insanın ve yeni değerlerin inşası sözkonusu olduğunda iki seçenek vardır, ya o değer, insanın ideolojik tarihinden devrimci bir kopuş gerçekleştirilir ya da mevcut bugün adına, 'yaşanan'ın tarihselliği ve 'yaşamı' adına, 'insan yeteneği'ne bağlanılır. Oysa bu metafizik özcülüğün ötesinde, eleştirel bilgi bir müdahale olanağına bağlıdır. Özgürlük bu olanağın çocuğu olarak doğabilir. Kölelik bu olanağın yitirilmesi ile iktidar olur. İnsanın özsel değil, konumsal bir varlık olduğu gerçeğinin görülmesi onun sadece özcü değil, determinist algılanışının da inkardır. Düşünce ile gerçeklik arasındaki ilişki özcü bir determinizme değil, konumsallığa işaret eder.

Yukarıda dünya ve topluma karşı takınılacak üç temel tavır kısaca da olsa özetlendi. Şimdi herkes kendi tercihi belirleyip istediği dünya görüşünün paradigması içinden dünyaya hakahilir. Olguyu en sağlıklı açıklayan ve tavır belirleyen politik dünya görüşü olduğu görülüyor, burası açık. Ancak, okur eğer bu aşamada tercihi yapıp, kendisini politik dünya görüşüne konumlamışsa bu aceleci bir tavır olacaktır. Çünkü bugünden bakıldığında durum oldukça farklı. Eğer bundan fazla değil, bir kaç yıl önce (1989 öncesinde) bu tablo ile karşılaşılırdı politik dünya görüşünün paradigması içinde rahatça kalmak ve olaylara onun yöntem ve kuralları ile yaklaşmak hiç de yadırgatıcı gelmeyebilirdi. Ama o günlerde olduğu gibi, bugün de hazılan için, dünya görüşlerinin tümü için geçerli itirazlar, politik dünya görüşü için de geçerlidir. Ve bu itirazlar dikkate alınmadan, bu itirazlarla hesaplansızdan politik dünya görüşüne angaje olmak, bilerek değil, inanarak seçme yapmak demektir ki, inanç ahlaki dünya görüşünün güdüsüdür; politik dünya görüşünün değil. Artı, tarihbiliminin ve tarihbilimine dayalı politikaların inanan müminler ve müritler değil, bilen insanlar gereksindiğini artık öğrenmiş olmalıyız. Çünkü tarih bugün salt olguların oluşları ile değil, o olguların oluşlarının kavranış ve ifade ediliş biçimlerini de hesaba katan bir bilinc gereksiniyor.

Bir kere 1975'lerden itibaren, önce Batı'da, sonra ülkemizde de göstergebilim, yapısalcılık, psikoloji, kültürbilim, dil, ideoloji, yorumsama vb. kuramlar ile bilime karşı bir güven hunalımı doğdu. Aydınlanma döneminin iyimser ve umut dolu mirası ile kendini tanımlayan akıl ve bilim, vaadettiklerinin tersine insanlığın eşitliğini, özgürlüğünü, refahını ve ilerlenmesini sağlayamadı. Tam tersine, savaşlar, kitle katliamları, işkenceler, siyasi kısımlar, nükleer silahlar, insanları bilinçaltlarına dek manipüle eden kitle iletişim teknolojisi vb. gelişmeler o aydınlanmacı umut ve beklentilerin paramparça olmasına yol açtı. Bu gelişmeler birçok düşünür ve biliminsanının temel izleği nihilizm ve anarşizm olan, farklı; ama, çarpıcı bir biçimde gerçeklikle örtüşen teoriler üretmesini sağladı. Foucault çıktı, bilgi, bilme ve akıllı sorunsal kılarak insanı, akıllı ve tarihi yadsıdı. F. Saussure'den başlayıp Chomsky'e dek uzanan oldukça kalabalık bir düşünür kuşağı dil ve göstergeleri sorunsal kılarak önemli bir kuramsal gelişme gösterdi. Bu gelişme dil ve ideoloji temelinde politikanın meşruiyetini gölgeledi ve politikaya bir güven hunalımına yol açtı. Ruhbilim ve birçok alanda Nietzsche'ci bir söylev egemen oldu. Nihayet aydınlanmacı modernizmin cenaze marşı eşliğinde ortaya çıkan tam bir meşruiyet krizi üzerine postmodern dönem çörekledi. Postmodernizmin en çarpıcı göstergeleri, inkar üzerine temellendi. Sanatın ölümü ilan edildi. Ideolojilerin sonu dendi. Politikalar iflas etti ve 1989'da bilinen Doğu Bloku çözülmesi, Doğusu ve Batısıyla tüm dünyada kitlelerde bir güven hunalımına yolaçtı. Kitleler artık bilimin, aklın, politikanın ve ideolojilerin vaadlerine inanmıyor, güvenmiyordu. Kısaca yukanda verdiğimiz üç dünya görüşünün üçü de iflas etmiş görünüyordu. "Fransız filozof Jean François Lyotard'a göre, bu 'meşruiyet krizi' onun modern dönemin 'büyük meta öyküler'i dediği şeyin çözümlüydü. Bununla o, akılcılığa, bilime ve nedenselliğe inançtan, insanın kurtuluşuna, ilerlemeye ve sınıf mücadelesine imana kadar uzanan, Aydınlanma'dan gelen, beklenenden fazla başarılı inanç sistemlerinin tümünü anlıyordu. Bu büyük öyküler, onun geçmiş 'iki kanlı yüzyıl' olarak adlandırdığı dönemde, savaş, devrim, nükleer zehirler ve kamplamalardan toplumsal mühendisliğe, Taylorizme, Fordist üretim modellerine ve Gulag'a kadar herşeyi meşrulaştırmak için kullanılmıştır. Bu meta-öykülere inancın çöküşü, Lyotard'ın 'postmodern durum' dediği şeyi müjdelemektedir." (1)

Görüldüğü gibi 'postmodern'in doğuşu Lyotard'ın 'büyük meta-öyküler' dediği dünya görüşlerinin yıkılışına bağlanmıştır. Şimdi bu varsayım kabul edilirse, meta-öykülere olan güven bunalımının yarattığı meşruiyet kirizi, yola çıktığı sonuçlar açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü ortada tutunulacak dal, inanılacak değer, bilinecek bilim ya da bir umut odağı kalmamıştır. Bu inkar furyası, uluslararası üne sahip düşünürlerden (ör. Fayerehand, Kuhn, Foucault), metalikacı müzik gruplarına dek çok çeşitli toplumsal grup, kurum ve kişilere dek egemen tavır haline gelmiştir. Bilimden tarihe, akıldan politikaya, herşeyin alaşağı edildiği bir ortamda geleceğe dönük hiçbir öngörünün yaşama şansı yoktur. Tarih zaten yadsındığı için geriye kala kala sadece 'bugün' kalmaktadır. 'Yaşam' ve 'yaşanan an'a verilen önem postmodern durumun bir diğer göstergesidir. Bugün insanların, hemen her tür değer, mirası ve umudu yadsımaları ve kuşku, başkaldırı, tanımama, ve hatta nihilizme varmaları sonucu ellerinde kalan sadece kendileridir. Tüm değerlerle ve bilgilerle birlikte örgütlenme ve örgütlenerek mücadele verme ilkesi de rafa kalkınca herkes yapayalnız ortada kalmıştır. Büyük ölçüde narsist olan bu kültür bugün hemen tüm batıda egemen konumdadır. En temel özelliği toplumsal duyarsızlık, apolitikleşme ve pasiflik olan bu kültürel yapının 80'li yıllar boyunca ve elbette bugün de ülkemizde Özalizm'in açtığı yolda, liberal köşedönücülük ile buluşarak nasıl hareketli bir zemin bulduğu ve kabul gördüğü herhalde herkesin malumudur. Eğer bugün apolitikleşmeden, toplumsal duyarsızlıktan, pasiflikten, tepkisizlikten vb. şikayet ediliyorsa, bunun postmodern çağın ve Batı'nın kültürel muhasarasının etkisi olarak anlaşılmalı ve çözümlenmeye ihtiyaç duyduğu ortada.

Hemen tüm toplumlardaki bu postmodern realiteyi Lyotard, 'büyük meta-öyküler'in çöküşüne bağlıyordu. Ne ki aynı olguyu başka açılardan değerlendirenler de var. Örneğin Habermas hala aydınlanmacı aklın korunması gerektiğini ileri sürüyor ve olanın modernizmin inkarı değil, modernizmin yanlışlarının inkarı olduğunu ileri sürüyor. Postmodernizmin, modernizmin bir devamı olduğunu söyleyen Habermas için modernizm en azından akıl temelinde hala sahiplenilmesi gereken bir 'meta-öyküdür'. Eleştirilmesi gereken 'piyasanın evrensel mantığının' yarattığı tahribattır. Jameson içinse, süreç içinde modern dönemin politik ve kültürel haritaları yeniden çizilmiştir. Öyle ki, eski karşıtlıklar bi-

lime karşı sanat, gerçeğe karşı kurgu, sola karşı sağ, yüksek kültüre karşı alt kültür, kitle kültürüne karşı 'ilerici' modern sanat ve bunun gibi artık tutulmamaktadır. postmodern dünyada hiçbir değer 'ebedilik', 'güvenilirlik' ya da 'karşıtlık' sağlamamaktadır; çünkü, Polonya'daki bir cadde köşesindeki mantar turşusunun fiyatından, Batı'daki arzu edilebilir sanat tanımlarına kadar her şey piyasayla birlikte hareket etmektedir.<sup>(2)</sup> ABD'nin dünya ekonomisindeki liderlik koltuğunu kaptırdığı, Avrupa Topluluğu ve Japonya'nın da aynı rolü oynamaya başladıkları bilinen olgular. SSCB'nin merkez olma iddiasından vazgeçiş i v h. birçok gelişme Jameson'u haklı kılmaktadır. Ötesinde piyasa mantığının bireyin hücrelerine dek sinerek her tür toplumsal ilişkide belirleyici rol oynar hale gelmesi onu destekleyen ikinci ve en önemli olgu.

Şimdi ortada oldukça zor bir tablo var; bir yanda dünya görüşleri güvenirliklerini yitirmiş, öte yanda postmodern kültür egemen olma yolunda hızla ilerliyor. Böyle bir ortamda politik dünya görüşü paradigmasını tercih ederek dünyaya hakmak hem çok kolay (ancak problemleri çözmez) hem de çok zor (çünkü bu dünya görüşünde dile gelen olgular gerçek). Eğer sınıf mücadelesi sadece dünya görüşü gibi global bir ideolojik performans sayesinde kotarılabilseydi sorun kalmazdı. Öteden beri marksizmin içinde, dünya görüşüne, felsefeye ve inanca yönelik eleştiriler vardı. Bu eleştiriler daha çok ortodoks ve dogmatik tavra yönelikti. Bugün bu hala geçerlidir. Çünkü her tür sapma temelde felsefi bir jargonla ortaya çıkmakta ve ideolojik bir tutarlılıkla mücadele vermektedir. Öte yandan tarihbilimin bilimsellik savının, kendini ancak felsefi ve ideolojik bilgi karşısında verdiği mücadele ile meşrulaştırılabileceği hâlâ bir olgu. O halde dün olduğu gibi bugün de tarihbilim kendi gerçek tezleri doğrultusunda mücadelesini sürdürecektir. **Bu bir başkaldırı, yani marksizmin ideolojik algılanış tarihine bir başkaldırı ve bu tarihten bir kopuşu gerektirir.** Böyle bir mücadele içinde sanat alabildiğine radikal odakların başında yer alır. Evet yukarda çizilen tablodan çıkarılacak sonuçlar çok çeşitli olabilir ve sorun ortadadır. Öyle iki kalemde çözümlenebilecek türden de görünmüyor. Ancak her tür toplumsal pratikte olduğu gibi sanat pratiğinde de yarına ertelenemeyecek, hekleme ile çözümlenemeyecek bir tavır ve yöntem sorunu güncelliğini korumaktadır. O halde bugün sanat üzerine düşünmek, politik tavır belirlemek her zamankinden daha acildir. Çünkü politik tavır dendi-

ğinde neyin anlaşılması gerektiği o denli açık değildir. En azından sanatçılar ve sanat üzerine uğraşanlar bu konuda kendi önlerini açacak, aydınlatacak çalışmaları hızla ve inatla yapmak durumundadırlar. Böyle bir çaba, sanatın üzerine çöreklenmiş felsefe (estetik) gibi bir ideolojik acubeye karşı, insancıl herzelere karşı, ortodoks politik dünya görüşünün dogmatizmi ve fanatizmine karşı verilmek durumundadır. Bu bir başkaldırıyı gerektirir. Zor da değildir, eğer sanat pratiğinin gerçekte, yapısal olarak zaten bir başkaldırı pratiği olduğu kavranırsa. Aksi halde sanat alanındaki bu gerçek başkaldırı ediminin yerini de postmodern başkaldırıların alması kaçınılmazdır. Bu kaçınılmazlığın göstergeleri bugün hiç de az değil.

*"Hemen hemen herkes, sanatın gelişiminin, şüphesiz, ideolojik ve politik iklime bağlı olduğunu ya da sanatın insanların gündelik düşünceleri ve endişeleriyle ilgili olduğunu bilir."*<sup>(3)</sup> Yuri Barabash'ın burada sanat ile ideolojik-politik iklim arasında birbirine dolaysız göndermede bulunan basit bir tekabülîyet ilişkisi kurduğu ya da sanat gerçeği (dolayısıyla sınıf mücadelesinde tarihsel olarak zafere ulaşması kaçınılmaz olan proletaryanın çıkarlarını) yansıtır türünden ilkel bir yansıtmacı epistemolojiyi imlediği düşünülmemelidir. Onun Kagan ve benzerleri ile sürdürdüğü polemik de dikkate alınırsa, burada vurgulamaya çalıştığı şeyin daha çok sanatsal üretim sürecinin, çağın gereksinimleri dikkate alınmadan anlaşılır kılınamayacağıdır. Ortodoks marksist geleneğin sanat görüşü olan toplumcu gerçekçilik bugün aynen politik dünya görüşünün içine düştüğü gibi bir meşruiyet krizini yaşamaktadır. Biçimleri, söylev tarzı, geleneği ve değerleriyle ciddi bir tarihsel kriz içindedir. Böyle bir kriz karşısında yeni insanın, yeni değerlerin inşası öncelikle ideolojinin estetik bölgesinde çarpışmayı gerektiriyor. Toplumcu gerçekçilik ideolojinin estetik bölgesinde sanatın işlevini küçümsemiş, sanat pratiğinin yerine ideolojiyi baştan sona ikame etmeyi yeğlemişti. Şimdi sanat kuramı bu fiilen ideolojinin yerine geçirilen sanat ile gerçekteki sanat pratiğini ayırmak, yeniden tanımlamak ve inşa etmek durumundadır. Bunun için de bir başkaldırı edimini, öncelikle Barabash'ın uyarısını dikkate alarak, yapmak durumundadır. Çağın ve toplumun gereksinimleri. Sanat bu gereksinimlerden ayrı, bu gereksinimlere yanıt vermeyen bir pratik olmaz. İlk hareket noktası tamamen olgusal, toplumsal ve maddidir. Teknoloji ile, yöntem ve teknikleri ile sanat, maddi bir biçim verme süreci-

dir. Sartre, *"İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır"*<sup>(4)</sup> diyordu. Sanat kendi nesnesinin inkarı üzerine vareder kendini. O, mevcut biçimleri hozar ve olabilir yeni biçimler üretir. Her sanat ürünü kendi nesnesinin biçimlerini hozma, onu inkar etme pahasına varolur. Ya da nesneye tümünden karşı çıkarak. Ama sonuçta her nesne ya da her biçim bu çağın, bu toplumun nesnesidir. Nesnesizlikse sözkonusu olan, o da içinde yer alınan çağın gereksinimidir. Kandinsky, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında nesneyi atmıştı kendi resimlerinden. John Berger; *"Önemli olan sanatın cevaplandığı gereksinimlerdir."*<sup>(5)</sup> diyor. Bu sözleri tüm yaşamı ve eserleriyle kanıtlayan belki de en önemli sanatçı Bertolt Brecht'dir. Troçki, bu konu üzerinde uzunca durduğu 'Edebiyat ve Devrim'de *"Yeni bir sanat biçimi, geniş bir tarihsel anlamda alınır, yeni gereksinimlere bir cevap olarak doğar."*<sup>(6)</sup> demektedir. Öyleyse çağın gereksinimleri ve toplumsal ilişkiler sanat çalışmalarının eş geçemeyeceği, görmezden gelemeyeceği önemdedir. Oysa felsefe, oysa estetik ve artı laklakan eleştirmenler şürekası ile Bab-ı Ali aydınlarından oluşmuş aymaz baykuşlar ordusu size durmadan 'çağdaşlık göstergesi' olarak ilan edilen estetik beğeniler sunmaktadır. Reklamlar, basın, TV ve tüm bir medya, toplumun gerçekten gereksindiği sanat pratikleri yerine, üçbuçuk küçük burjuvanın 'seçkin' beğenisini, estetik beğeni olarak çalışan kitlelere sunmaktadır. Kendi solukları yetmediği yerde ABD kaynaklı nihilist müzik gruplarını fetişist atmosferlerde, yine ABD filmlerini, çağdaş Türk filmlerini göstermemeyi beceri belleyen sinemalarda, konusu, teması ve jargonuyla rafine, toplum dışı kalmış renkli basın ve dergileri size sunmaktadır. Yani, kısaca, maddeci sanat pratiklerinin önünde esasen son derece somut ve güçlü 'sanatsal' iktidar odakları vardır. Bunlar F. Jameson'un dediği gibi evrensel piyasa idealinin somutlandığı, sanat ürünlerinin metalaşması sürecinin korsanlarıdır. Sizin aşkınızı yıkayıp cılayıp size yeni bir aşk modeli olarak satmakta mahirdirler. Romanlarında cinselliği, insan bedenini koñay olarak kullanarak pazarlamakta ustadırlar. Ve bütün bunların ardında sarıldıkları bireysel özgürlük, bireysel farklılık teraneleridir. Toplumsal olarak farklılaşılmayan bir ortamda bireysel farklılık, duyarsızlığa ve tekbenciliğe hızla evrilir.

Ne ki, öte yandan, sanatsal üretimin biçimleniş tarihi içinde ortaya çıkan ve birbirinden son derece farklı olan üslup, tavır ve anlayışları,



sanatı toplumdan tümüyle ayrı, kendi iç düzeni tarafından belirlenen organik birlik olarak gören filozoflar var. Üniversite kürsülerinden, gençlerimize, sanat tarihi ve sanat kuramları sözkonusu olduğunda, adından huşu ile söz ettikleri H. Wölfflin, W. Worringer, E.H. Gombrich var. Ne bu biçimci bakış açıları, ne de belirlenimci epistemolojinin yansıtmacı reçeteleri, sanatsal üretim süreci ile tarih ve toplum arasındaki ilişkileri anlaşılır kılmada yeterlidir. Bu bakış açılarının ikisi de, bir yanda sanatın toplumsal belirleyicilerinin ancak belirli bir politik bakış açısından hakılınca yararlı ve kabul edilir olduğunu (sanat bir ideolojik bilgi biçimidir) ileri süren, öte yanda sanatın kendi iç yapısınca belirlenmiş bir organik birlik olduğunu (sanat kendinden amaçsız bir biçimdir) ileri süren anlayışlarca damgalanmış felsefe/estetik geleneği bağlamında bir anlam ifade ederler. Ve işte o ifade edilen anlamın felsefi düzeyde tartışması ve irdelenmesi gerekir ki biz bunu kısmen *Kültürel Terörizm*'de yaptık. Burada daha çok, felsefe/estetik geleneğinden kopuş sonrası bir söylevi kurmaya çalışacağız.

Böyle bir çerçevede esas olan, sanatın işlevi ve konumu açısından okunmasıdır (Özü ya da varoluşu vb. açılan felsefeyi ilgilendiriyor). Sanatın politik mücadele içinde yer aldığı konum (TV, dergiler, galeriler, sinemalar, kitaplar aracılığıyla) yerine getirdiği işlev onun üstyapısal olup olmadığına işaret eder. Dolayısıyla hem sanat her zaman zaten üstyapısaldır gibi bir genelleme, hem de sanatın biçimsel özellikleri 'toplumsal ürün' değildir gibi bir genelleme hızlı bir kolaycılığa dönüşür. Bir sanat ürününün biçimsel özellikleri (renk ya da uyum, düzen, üslup ve benzetme, eğretileme, hatta kafiye gibi teknikler ya da film teknikleri vb.) yerine getirdiği işlev sonucu politik mücadelenin bir uğrağı anlamında üst yapısal olarak değerlendirilebileceği gibi, bir yapıtta çiçek imgesinin kaç kez tekrarlandığı ya da bir resimde nesnenin bulunup bulunmaması veya bilinen bir nesneye benzeyip benzememesi; belirli bir renk uyumunun olup olmaması ötesinde, bir yapıtta şu ya da bu konunun işlenmiş ya da işlenmemiş olması gibi özellikler üstyapısal olmayabilir ve bunlar politik mücadele bağlamında bir anlam ifade etmeyebilir. Örneğin eğitim aygıtı, ilkökul çocuklarına her sabah 'Türküm, doğruyum, çalışkanım....' şeklinde giden 'anlatı'yı yüksek sesle toplu olarak söylettiğinde üstyapısaldır; ama, onlara dişlerini nasıl fırçalayacaklarını öğrettiğinde hiç de üstyapısal değildir. *"Kısaca üstyapısallık, üstyapısal davran-*

nıdır. eylemdir (...) edebiyatın yalnızca üstyapısal olduğunu söylemek, burjuva ideolojisinin tuzacağına düşmek, böyle bir olgunun aykırı özelliklerini, sömürü süreci içindeki belirli-değişmez terimler bütünlüğü içinde karakterize ederek bastırmaktır. (...) Herhangi bir olgu eğer sınıflı toplumun iktidar mücadelesinde akla yakın ve doğrudan bir rol oynıyorsa üstyapısalıdır. Konu bu bağlamda, kitaplardan hakılacak bir şey değil, bir politik mücadele sorunudur. (...) Bu durumda 'üstyapısal' işlevsel bir terimdir ve bir kalemde silinip atılamaz. Buna kalı epistemolojik gerçekçi tavrın bakışıyla yaklaşamayız. Birşey, politik güçlerin savaşımıyla 'üstyapısal' hale getirilmiş olmalı; ayrılmış ve odaklanmış olmalıdır."<sup>(7)</sup> O halde belirli bir sanatsal ürünün üstyapısal olup olmadığı ancak onun politik mücadele bağlamında aldığı yere ve yerine getirdiği işleve göre saptanacaktır. Ve yine o halde belirli bir sanat ürünü incelenmeksizin, doğrudan, genelde sanat üstyapısalıdır ya da üst yapısal değildir türü bir genellemeden hareket etmek felsefi bir tavır olacaktır. Sanat tarihine ilişkin verilerin işlenmesi, değerlendirilmesi çabasında bu felsefi tavır esasen çözümsüzdür. Çünkü çözüm felsefi değil politiktir; yani, felsefenin dışındadır. Bu nedenle sanat üzerine evrensel genel (üstyapısalıdır ya da değildir türünden) savlar ileri sürmek daha baştan kaybetmek ve taşınan çelişkiyi gizlemek anlamına gelir. O nedenle bir sanat ürününün ya da üstüne sanat tarihi disiplininin gölgesi düşmüş ekoller ve ürünlerin üstyapısallaştırılması -yani politize edilmesi- gerekiyor. Sanat geleneğinin üstyapısal kılınması mücadelesidir bu ve açıkça politiktir. Bir ürünün üstyapısallaştırılması demek, o ürünün politik mücadele içindeki yerini saptamak, konumu ve işlevini belirlemek anlamına taşır. Hemen belirtelim ki bu, eserleri mahkum etme çabası değildir. Hele sanat ürünlerini sağcı-solcu ya da burjuva-proleter diye mahkum edip belirli reçeteler üretme çabası hiç değildir. Sadece belirli bir başkaldırı edimini okumak demektir. Sanat ürünlerinin yapısal olarak başkaldırı pratikleri olduğunu söyledik. Oysa felsefe ve sanat tarihi böyle demiyor. Biz de bundan sonra ele alacağımız sanat ekolü, ürünü ve anlayışlarının neye, neden, hangi gereksinimler sonucu ve nasıl bir başkaldırı olduklarını araştıracağız. Bunun için sanat tarihinin el koyduğu alanı politize etmek gerekecek.

**DİPNOTLAR:**

(\*) 'Sanat' sözcüğünü, belirsiz ve genel bir anlam içinde 'süslü sanat', 'sanatsal olan' vb. nâden spekülâtif bir kategori olarak kullanan estetik geleneği dışında ne denli kullanmayı denesek de, her seferinde bu belirsiz anlamlar metne sızmaktadır. Bu nedenle sözcüğün kullanıldığı her yerde, belirtti nâden bir toplumsal ilişkiyi ve üretim pratiği içinde sanatı imlediği batırılmalı ve öyle okunmalıdır.

1 - Hebdige, Dick., *After the Masses Marxism Today*, January 1989, s.49

2 - A.g.y., s.50

3 - Barabush, Y., 'Arts and Ideology', in *Aesthetics and Poetics*, Progress Publishers, Moscow, 1977, s.9

4 - Sartre, J.P., *Edebiyat Nedir*, Payel yay., İst. 1981, s.31

5 - Berger, J., *Sanat ve Değerim*, Yankı yay., İst. 1974., s.6

6 - Troçki, L., *Edebiyat ve Değerim*, Kız yay., İst., 1976, s.155

7 - Eagleton, Terry., 'Two Approaches in the Sociology of Literature', in *Critical Inquiry*, Spring, 1988, s.474

■ *Liberal Bilgi Üretim Tarzı ve Kültürel Terörizm*, Hüsamettin Çetinkaya, Ayrıntı Yay. 1991. (Bu kitabın yeni baskısı dizimizin programında yer almaktadır. ZED)

## BAŞKALDIRI SANATI II: ANTİ-HÜMANİST SANAT

Herhangi bir sanat olgusunun ya da sanat tarihinin üstyapısallaştırılması, onun doğrudan politikleştirilmesi demek değil, gerçekliğinin keşfedilmesi süreci içinde bilgisinin üretilmesidir. Sanat olgusunun bilgisi, o sanat olgusunun içinde yer aldığı tarihsel ve toplumsal koşullar bağlamındaki konumunun ve toplumsal işlevinin bilgisidir. Konumun ve işlevin belirlenmesi ona dışsal teorik odaklardan ya da teorik önyargılara dayalı politik çıkarımlardan hareketle yapılamaz. Onun bizzatihi bir 'temsil sistemi' olarak, tüm ögeler arası (teknikler, biçimler, içerikler, yöntemler, anlatı rejimleri vb.) ilişkilerin etkisi olarak okunması demektir. Bu, bilgi temelinde olur; öznel yargılar, politik tercihler ve beğeniler temelinde değil. Yok şu eseri ben beğendim, öyleyse o güzeldir, yok şu eser benim politik görüşlerime uygun düşüyor öyleyse o, maddecidir, toplumdur, sosyalisttir vb.. tüm bunlar artık, evet artık çöpe atılmalıdır. Bu ilkel düşünme kalıplarının ötesine geçen her kişi, sanatsal olgunun (ister tarih içindeki bir olgu, isterse bugünün olgusu olsun) bizzat kendi toplumsallaşma sürecinin bir ivmelendiricisi olduğunun farkına varacaktır. Sanat ürününün bir tek maddeci işlevi vardır; toplumsal ilişkiye girdiği insanların toplumsallaşmalarını (kitleleşmelerini değil) sağlamaktır. Sanat ürününün başka da işlevi yoktur gerçekte.

*Arete*, -insanın potansiyel olarak taşıdığı tüm olanaklarının en yoğun birliği- antik İon kültürünün idealidir. Werner Jaeger, '*Paideia*'<sup>(1)</sup> adlı kitabında bu idealin ilk anlatımını, Homeros destanlarında, özellikle İlyada'daki kahramanın kişiliğinde bulduğunu ileri sürer. Bu destandan sonra da *Arete*, hep insan açısından onur, politik sorumluluk ve bilgi olarak tanımlanmıştır. Temelde insana dayanan antik kültür, Homeros'tan, yani Miken ve Truva devirlerinden başlayarak insana (insanın her yönüyle evrensel özelliklerle tanımlandığı) idealler açısından yaklaşmış ve gelişmesinin her evresinde onu odak noktası kılmıştır. Ancak doğa her seferinde, insanın idealist yapısına müdahale etmiş, ona gerçekçi özellikler vermiştir. Örneğin, figürlerin anatomik yapılarında matematik (evrensel geçerli-ideal) orantılar esas alınmış, ancak öte yandan aynı yapı doğal özelliklerle de örtülmüştür. Düşünsel (Matematik) ve doğal'ın (Natura) birliği bu dönem sanatının en belirleyici özelliğidir. Heykelerde her ne kadar dikdörtgen (beden), üçgen (bedenin alt kısmı) ve daireler (baş, dizler, saç) gibi geometrik biçimler temel alınmışsa da, genel izlenim sanki heykelin et ve kemikten oluştuğu yönündedir. Özellikle doğa insancıl değildir, doğanın odağında insan ve onun evrensel ideal ölçüleri yoktur. İnsanın ideal kavranışına her şeyden önce doğa müdahale etmiştir. Böylece antik kültür, insan vücudu orantılarını sanatsal yetkinliğin normu olarak benimseyen bu eğilim, ideal açıdan kusursuz bir bütünün genel yapısı içinde 'doğa'ya uygunluk ilkesine bağlı bir üslup geliştirmiştir. Bir diğer deyişle Nietzsche'nin sınıflamasını dikkate alırsak, Apollonoire üsluba, Dionisyak üslup kendini dayatmış ve arkaik dönem bu ikisinin bir bireşimi olarak varolmuştur.

Klasik dönem İon sanatı, gerçeğin, ama özellikle de insanın, ideal bir bakış açısından gösterilmeye çalışıldığı bir süreci belirler. Bu dönem mimarisinde en önemli yapılar tapınaklardır. Bu tapınaklar, Yunan mitolojisinin insana; ama, özellikle 'kahraman'a çok benzeyen tanrıları için inşa edilmişlerdir. Bu nedenle klasik sanat heykelde, mimaride başat olarak insanı konu almıştır. Klasik İon sanatı, insan tarafından, bir yandan ideal, kusursuz ve ölümsüz (tanrı insan), öte yandan, doğal, sınırlı ve özdeş olduğu düşünülen insan için üretilmiştir. Platon öncesi bilgelerin doğayı esas alan, doğayı anlamayı amaçlayan, doğaya uyum sağlamayı, yaşamı doğayla paylaşmayı amaçlayan 'bilimci' görüşleri -ki arkaik sanatın temel yönelimidir- ile Platon'un idealler ve görünenler iki-

lemi çerçevesinde, ideal olana, en yüksek 'iyi'ye yönelen klasik dönem sanatı arasında bir gerilim ortaya çıkmıştır. Ancak bu gerilim yine de Klasik İon sanatı içinde bir zenginlik kaynağı olmuş, doğa, antik anlayış dolayısıyla, İon sanatına Dionisyak etkisini taşımıştır. Klasik dönemde de plastik sanatlarda elde edilen başarılar, özellikle Aristoteles sonrasında, bir yandan ideale yani düşünsele, öte yandan doğal, yani duygusal, sezgisel ve düşsele yönelik hırşımıcı çabaların sonucu olmuştur.

Klasik anlayışın temelinde yer alan Aristotelesci bütünlük (idealler dünyası ile görünen dünya ayrılmazlığı) doğadaki tüm bireysel varlıklar gibi bir bireysel varlık olan 'insan'da somutlanır. İnsan bir 'ousia'dır. Gerçekte Aristoteles, görünen ve ideal dünyanın ayrılmazlığını ileri sürerek, doğal ve gerçekçi eğilimin güçlenmesine yolaçmıştır, ancak onun 'tikelde evrenseli yakalamak' gibi bir koşulu vardır. Bu insandır, ancak doğa olarak değil, 'ousia' olarak, akıl olarak. Aristoteles, sanat ürünlerindeki organik birliği, onların birer ousia olmasıyla açıklar. Platon'daki ikiliğin yerini alan organik 'bütünlük', klasik sanatın geliştirdiği yetkinliğin temel ilkesine işaret eder. Bütünlük, 'ousia' olarak akılcı bir ölçüttür. Klasik sanat artık salt akıl temelinde sonsuz ve ölümsüz yapının 'güzelliğini' üretir. Düzen, uyum, denge, simetri, vb., matematik oranlar ve geometrik uzaylar olarak, bu akılcı ölçütler heykelde, mimaride, klasik Yunan sanatına şekil verir. Arkaik sanatın insancıl değil, doğal olan yönelimi, dionisyak üslubu artık etkisini yitirmiştir, aklın evrensel ilkeleri klasik sanatın üslup özelliklerine dönüşmüştür. Evrensel denge, uyum, düzen, ölçü, vb... Bir adım sonra, orta çağda, sanat ürününe biçim veren anlayış ya da hadi üslup diyelim, insan aklının evrensel geçerli ilkeleri yerine tanının kainata düzen veren ilkeleri geçecektir. Klasik sanatın belirleyici ilkesinin 'tanrı'ya tahvil edilmesine olanak sağlayan öge, klasik sanatın, 'doğaya uygunluk' ilkesine sahip olmaması, Aristotelesci 'akıl'ın doğaya gereksinim duymaması olarak belirlenebilir. Klasik dönemin akılcı, özcü, 'ideal' ilkelerinin 'tanrı'ya tahvil edildiği tüm ortaçağ yüzyılları boyunca sanatsal biçimlere soğuk bir geometriden ve doğasız, insansız bir uzaydan başka bir şeyin egemen olmadığını biliyoruz.

Rönesans'ın genelde klasiğin yeniden doğuşu olduğu belirtilir. Arkaik dönem dışarda tutulmak kaydıyla doğrudur. Doğa, tüm görkemi, coşkusu, dengesi, dehşeti ve güzellikleriyle arkaik dönemin baktığı, öykündüğü, sanatında varetmeye yöneldiği bir zenginliktir. Rönesans her şey-

den önce, tanrı merkezli dünya görüşünden, insan merkezli bir dünya görüşüne geçmiştir. Bu nedenle Rönesans sanatı öncelikle klasik sanatın hemen tüm özelliklerini kendi çağına taşımıştır. Özellikle doruğuna Rafael, Leonardo, Michelangelo gibi büyük ustalarda ulaşan, düzen, ideal olan, iyimserlik gibi insancıl öğeler, geometrinin ve sonsuzluk ve ölüm-süzlük arayışında somutlanmıştır. Ancak hemen belirtelim ki, hiç bir Rönesans ürünü, salt bu özelliklerin sunulduğu ürünler değildir. Tam tersine alttan alta, önce kiliseye karşı ve özellikle 1520'lerden itibaren insana ve onun ideal ilkelerine karşı eleştirel ve aykırı bir çaba her zaman hemen her üründe varolmuştur ve bunları okumak olasıdır. Daha Michelangelo'da Rönesans'a aykırı bir değişim başlamıştır. Bu değişim 1520'lerden sonra önce İtalya'da başlamış ve tam bir yüz yıl boyunca Barok üsluba kadar sürmüştür. İtalya'da Farmogonino, İspanya'da El Greco gibi ustaların öncülüğü ve temsilciliğini üstlendikleri bu değişim Manierizm adını almıştır.

Bu değişimi anlamak için, arkaik dönemin doğa 'natura' etkeninden sonra belki de ilk kez 'akıl' ve 'tanrı'dan geçen yolun geldiği noktada yeni bir etken ortaya çıkmıştır; 'societe' yani, toplum. Manierizm, sanat pratiğine toplumun müdahale ettiği ilk tarzdır. Biraz açalım: İtalyanca 'üslup' anlamına gelen 'maniere' sözcüğü ile adlandırılan bu eğilimin başlıca özellikleri şunlardır: *"Adeta yere basmıyor gibi duran figürler. Açık, koyu tonlar arasında, bakışlarda uzaklara çağıran belirsiz dramatik değişimler ve sonsuzluk, mekan derinliği."*<sup>(2)</sup> Bunlar manierizmin başlıca belirtileri. Manierizm peyzajı bir kenara bırakır ve 'insan ve toplum eleştirisini' birinci plana alır ve bunu da, insanın 'doğal davranışlarını' reddederek yapar. Bu red tavrı, figürlerin yüz, boyun, kol, bacak, el ve tüm unsurlarda abartılmış ölçülerdeki uzatmalarda ortaya çıkar. Deforme edilen bu figürlerin yüz ifadeleri ürküntü verecek ölçüde melankoliktir. Nesnelerin biçimleri, renkler ve ışık-gölge anlatımı alabildiğine uyumsuz ve karşıtlıklarla doludur (ör.: El Greco, Aziz Sebastianus). Gerçekte bu özellikler Michelangelo, Tintoretto ve Veronese gibi Venedikli ressamalarda da görülür, ancak Greco'nun tablolarında bu özellikler en üstün örneklerini bulur. Parlak, soğuk, uyumsuz biçimli bulutlarla, sıkıştırılmış, istiflenmiş kalabalığın hayaletimsi görünümü, başların titrek ve tedirgin duruşları, melankolik bakışlar ve düşsel imgelerle verilmeye çalışılan şey, manierizmin 'doğallaşmış olan'a, 'toplumun doğallaşmış, alışılmış hi-

çimine'. 'bu çağın dünyasına' ve elbette 'rönesans'ın insancıl geleneğine' başkaldırıdır. Klasik dönemin en çok işlenen konusu 'Laokoon' figürü tüm Rönesans dönemince hemen her ressam tarafından işlenmiş ve heybetli bir görüntü ve çok canlı kompozisyonlar içinde yinelenmiştir. Oysa ilk kez Greco, bu figürü işlerken, oldukça anlamlı bir biçimde, koca Laokoon'u yerde kıvranırken betimlemiş ve, Klasik ve Rönesans'a olan tepkisini dile getirmiştir. 1520-1620 arası yüz yıllık bir dönemde çoğu Rönesans kompozisyonlarının, her manierist sanatçının kendi özel üslubu içinde yinelenmesi, çoğaltılması, manierizmin halk nezdinde de yaygınlaşması ile sonuçlanmıştır. Sanat tarihinde ilk kez yağlıboya resim, kahvelere, evlere, günlük yaşama girmiştir. Bu, onun, toplumsal bir gereksinimi karşıladığının açık kanıtıdır. Ve sanatın toplumsal işlevi belki de ilk kez manierist tablolarla anlaşılmıştır. Bunu, sanat tarihçilerinin manierizme karşı tavırlarından çıkarıyoruz. Son bir özellik, manierizmin işlediği konularda belirli bir irrasyonalizm vardır ve bu dinsel karakterlidir. Manierist tabloların çoğu, dini irrasyonalizmi kompoze etmiştir.

En özgün ürünlerini yağlı boya resim geleneği içinde veren Rönesans'ı 1520-1620 arasında geçirdiği bu değişimden sonra Barok, Röko, Romantizm, Gerçekçilik vb. ekoller izleyecektir. Ne ki ortada ilginç bir durum var; anılan yüzyılda manierizm, Rönesans'ın iyimserliği, insancılığı ve ideal huzuru üzerine bir akşam karanlığı gibi çökmüştür. Oysa sanat tarihinde bu dönem atlanır. 1924'de Marks Deogro 'Düşünce Tarihi' adlı kitabında, manierizme olumlu bir değer atfederek, onu bir İtalyan taklitçiliği değil, bir Avrupa resim hareketi olarak tanımlayana dek, manierizm yoksayılmış ve aşağılanmıştır. Sanat tarihçileri Rönesans'tan doğrudan Baroka geçiyor, bu aradaki yüzyıllık dönemi görmezden gelerek, bu yüzyılı sadece El Greco, Brughel, Michalengelo gibi sayıları üçü geçmeyen dahilerle açıklıyorlardı. Evet El Greco'yu anıyorlardı ancak manierist olarak değil, 'dahi' olarak. Nicos Hadjinicolaou, Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi adlı kitabında; *"Bilimsel bir disiplin olarak sanat tarihinin daha en başından beri, orta sınıf ideolojisinin egemenliği altında olduğunu hiç kimse yadsıyamaz"* belirlemesini yaptıktan sonra, bu hurjuva ideologlarının sanat üretimi karşısında aldıkları tavira değiniyor ve şöyle diyor: *"Yalnızca hayyapıt sayılan yapıtlar sanat başlığı altında gruplandırılır, önemsiz kabul edilen yapıt-*



lar'ise büyük ölçüde gözardı edilir.<sup>(3)</sup> Burjuva sanat tarihçilerinin bu ideolojik önyargılarından en çok zarar gören sanat okullarından en önemlisi kuşkusuz manierizm olmuştur.

Kaba bir taklitçilik olarak nitelenen manierizm konusunda bu ideologların yorumları oldukça ilginçtir. Örneğin bir yorumu göre manierizin. 16. yüzyıl Avrupa'sının gerilimini, huzursuzluğunu sanat alanına taşımış, dramatik hareketliliği ve karamsarlığı vermek için de klasik denge anlayışı ve Rönesans'ın ideal ölçülerinden vazgeçmiş ancak yerine yeni bir şey koyamadığından, onun çarpık bir kopyası olabilmiştir. Bir başka yorumu göre, Klasik sanatın özellikle Michalengelo ile haşlayan dönüşümün bir çeşitlemesi, bir tür Michalengelo taklitçiliğidir. Bir başka yorum Heinrich Wölflin'indir. Wölflin, Rönesans'ın Avrupa'da uzun süre egemen olamayacağını bilindiğini belirterek, 1520'den sonra katıksız Rönesans resmi olmadığını söyler. Rönesans'ın geçirdiği bu değişimi Hristiyan öznelciliğine haşlayan Wölflin, manierizmi, madde-ruh çatışmasında dinsel eğilimin ağır bastığı bir akım olarak niteledikten sonra, bu eğilimin 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren (bu dönem 30 yıl savaşları ve kitlesel veba ölümleri dönemidir), hayağışmaya başladığını savunur.<sup>(4)</sup> Sanat tarihinin meşru yorumu ise şöyle; Michalengelo, Rafael, Leonardo gibi ustalar, Rönesans'ta antikiteye öylesine ulaşmışlardı ki, bu dönem sanatçıları'nın yapabilecekleri bir şey kalmamıştı. Bu yüzden de ustaların eserleri taklit edildi. Manierizm bu anlamda bayağı bir kopyacılıktır. Elbette El Greco, dahidir.

Manierizm'in Resim Sanatı adlı kitabında Grupmann, açıkca sanat tarihinin manierizm yorumunu reddeder ve ona olumlu bir anlam yükler. Grupmann'a göre manierizmi taklitçilikle suçlamak yanlıştır, onlar yeniliği aramışlar ve kendilerini yeni olan içinde varetmişlerdir. Onların sanata karşı tavırlarını, tekniğe yaklaşımlarını, en cesur biçimiyle gerçeküstücülük, kübizm ve izlenimcilikte izlemek olasıdır. Manierizm stilin bilinçli bir akımıdır.

Manierizm karamsarlığı ile, başta insan figürü olmak üzere figürlerdeki deformasyonu ile, akılcı çağın ve hümanizmin düşüşüdür. Avrupa'yı kasıp kavuran ve milyonlarca insanın ölümüne yolaçan 16. yüzyıl otuz yıl savaşları ve veba salgınları düşünülürse, insanlık tarihinin geçmişinde ve geleceğinde görmediği göremeyeceği denli yoğun

intihar olaylarının yaşandığı hatırlanırsa, bu dünya karşısındaki umarsızlığın, manierist resimlerdeki insan yüzlerine sinen hayret ifadesinin, karamsarlığın ve vazgeçmişliğin nedenleri anlaşılabilir. Klasik, dinci ve Rönesans dönemlerinden geçip gelen, doğa, akıl ve tanrıdan sonra, sanat eserlerinde ilk kez toplumsal yaşamın aldığı biçimdir bu. Arkaik sanatta doğa nasıl kendisini sanatsal üretime dayatmışsa, 16. yüzyılda da artık toplum, kendini sanatsal üretime dayatmıştır. Sanatçıların bu dayatmayı görmezlikten gelmeleri olanaksızdır. Bu, toplumun yansıtılması türünden bir saçmalık değildir. Sanatsal nesnenin, sanatın hammaddesi olan toplumsal yaşam biçimine karşı kendini varediş tarzıdır. İdeal formlar, düzenler, simetriler artık topluma rağmen yaşamaz, çünkü sanat, toplumun etkisine en açık, toplumsal gereksinimlere yanıt veren bir pratiktir. Manieristlerin insandan bu vazgeçişleri karşısında şaşırma-mak gerekir. Manierist sanat, topluma karşı tavrını kendi nesnesi ile oynayarak yapar, yani onu resminde aşağılayarak yapar; insanı ideal ölümsüzlük tahtından alır ve toplumun içine fırlatır. Bu fırlatma edimi içinde insanın ideal formunu koruması olanaksızdır. Din, aklın iflas ettiği bir irrasyonizm olarak, manierizmin çekim merkezidir. Bu dünya öylesine akıldışıdır ki, dinin akıldışılığı bile masum kalmıştır. Tüm Rönesans, akıl ve bilimin vaatleri ve yarattığı umutlar öylesine akıl dışı bir toplum yaratmıştır ki, dinin akıldışılığı anlamsızlığını yitirmiştir. Şu yorum yanlıştır, manierist resimler dinsel çekim nesneleri değil, dinin akıldışılığının çekim merkezleridir. Yani bu tablolarla gösterilen doğal, toplumsal, insani ve dini 'akıl'ın iflasıdır. Tamamen irrasyonalist bir tepki egemendir bu tablolarla.

Öyleyse manierizmin yıktığı iki put vardı; Rönesans'ın klasik dönemden alıp getirdiği, tüm erdemleri, iyimserliği, sonsuzluk ve ölümsüzlük özellikleri içinde insan ve ona ilişkin iyimser anlayış (insancılık) ve dünya düzeni olarak akıl. Manierizmde ikisi de yerlerini yitirmişlerdir. Manierist sanat anti-hümanist ve aklın düzenine başkaldıran bir sanattır. Bu sanat toplumsal ve tarihsel bir tepki, bir başkaldırı sanatıdır. Manierizmin ancak 1924'lerde, 20. yüzyılın ilk dönem sanatçı ve düşünür kuşağınca anlaşılması ve gerçek öneminin ve itibarının iade edilmesi olgusu ile Grupmann'ın onu, gerçeküstücülük, kühist ya da izlenimci yenilik arayışları ile analogi içinde anlamlandırması oldukça garip görünebilir. Hayır, hiç de garip değildir; çünkü insanlık tarihi içinde, düzen, akıl ve in-

sancılığın egemenliğinin yarattığı toplum karşısında tarihsel şaşkınlık yaşayan ve tepkilerini kuşaklar boyu sürdürebilen iki kuşak varsa biri manierizm, diğeri de 1900-20'lerden itibaren avangardlardır. Biri Rönesansın vaatleri, diğeri Aydınlanma döneminin vaatlerinin yolaçtığı insanlığın yıkımına birer tepkidir. Gerek Rönesans; gerekse aydınlanma döneminin tutunduğu iki ilke İnsancılık ve Akıl ise, manierizmin ve avangardların yıktıkları iki ilke de bunlardır. Ancak bu olguyu sağlıklı bir biçimde anlamak için avangardları irdelemek gerekir,

*Yeni İnsan*  
*Ocak 1992*

#### DİPNOTLAR:

- 1 - Werner, Jaeger, *Paideia*, Vol. I.II. ve III. (Trans. By Gilbert Highet, Oxford University Press, NewYork, 1963)
- 2 - Werner, Jaeger, a.g.e., Vol. III.
- 3 - Hadjicicolaou, Nicos. *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. Çev.: M. Halim Spatar. *Kaynak yayınları*, 1987. s.30-31
- 4 - Wölflin, H.. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. 1st. Ün. Ed. Fak. Yay. 1973

## GİDENLER MODERNDİ, YA GELENLERİ...

*"Edebiyat ve sanatın toplumu karşısında  
temel bir sorumluluk taşıdığı görüşü,  
bir politik mücadele geleneği ırsa anlamlıdır."*

Antik İon aydınlanmasının üzerine yükselen Rönesans sanatının ilkelere tam anlamıyla 'inanma'dan kopuş ve 'bilme'ye geçiş sürecine işaret etmez. Bu süreç, esas olarak, 'inanç' (din) ile flört etme zorunluluğunun aşılmaya çalışıldığı bir geçiş ve bir değişim sürecidir. Bu nedenle sanat pratiğinin toplumsal düzenlenişe helki de ilk müdahalesi olan manierizm, tedirgin ve eğer sorumluluk ve suçluluk birbirinin karşıtı olarak okunursa, suçlu bir tepkidir. Toplumsal sorumluluğunu yerine getiremeyen yarattığı suçluluk psikozu, manierist tavrın temel göstergesidir.

Gerçek anlamda aydınlanma 18. yüzyılın ikinci yansından itibaren başlayan ve I. Kant'ın 'Aydınlanma Nedir?' yazısıyla ortaya konan ilkelere üzerine yükselir. Kant, akli bireyselliğin, özgürlüğün ve yaratıcılığın bir kategorisi olarak ilan eder. İlerleme, insanın ve insanlığın ilerlemesidir ve insanın doğası ve özü gereği aklın garantisi altındadır. Bilgi artık, akıl tarafından kanıtlanmış bilgidir. Bilim, ilerleme güvencesine bu yolla kavuşmuş ve bu güvence insanlığın mutlu ve refah dolu bir geleceğe olan iyimserliğini doğurmuştur. Doğa ve nesne artık hilinebilir. Bilindiği için de güven vericidir. Bilinemezliğin (dinin) yarattığı korku yerini hilinebilirliğin (bilimin) yarattığı huzur, gelecek güveni ve iyimserliğe bırakmıştır.

Bu dönemle birlikte sanat pratiğinin temel yönelimi de 'gerçekçilik' olarak bilinen üslup, tarz ya da okul egemenliğine girer. Brunelleschi'nin 14. yüzyılda keşfettiği perspektif, tarihte ilk kez devrimsel anlam ve kullanımını gerçekçilikte bulur. Perspektif nesneler arası düzeni temsil eder, bunun da ötesinde ona düzen verir: Aklın ve insanın bakış açısının düzen anlayışını. Gerçekçilikte nesne ile kurulan ilişki, apaçık, doğrudan ve birebirdir; nesne gerçekte olduğu gibi temsil edilir. Van Eyck'ın "Arnolfini'nin Evlenmesi" tablosu, nesne (temsil edilen) ile, resim (temsil eden) arasında bir özdeşliği yakalama edimine en uygun örnektir. Sanat, nesnesini tüm boyutluluğuyla kuşatmış ve yansıtmıştır. Gerçekçiliğin bu ideal anı bir doruktur. Sanatın kendisine kadar gelen geleneğinin doruğu, ancak kendinden sonra gelecek yıkımların da başlangıcı. Çünkü temsil edilenle eden arasında bir ayrım kalmaması, sanatsal üretim ediminin anlamına ve tanımına yönelik kuşku ve sorunları da beraberinde getirir. Fotoğrafik gerçekçilik sanat mıdır, değil midir?, gibi bir tartışmaya yol açar. Nesnesini upuygun yansıtan resim ya da yazın ürünlerinin sanat pratiği adına ne anlamı vardır?, gibi soruların yanıtlan gerçekçilik bağlamında bugün bile tartışılmaktadır.

Asıl aydınlanma diye anılan 19. yüzyıl aydınlanması (insan ve akıl öznenin yerini sınıf öznenin alması, kurtuluş ve ilerlemenin bilime değil de bu özneye -proletaryaya-bağlanması) ile, gerçekçilik bir çok evrim geçirmiş ve 20. yüzyılda toplumcu gerçekçilik olarak şekillenmiştir. Sanatın nesnesi salt doğa değil artık aynı zamanda toplum ve toplumsal olaylardır da. Ancak temel motifler varlığını sürdürür, bilime ve akla güven, kurtuluş umudu, iyimserlik ve ilerlemenin mutlaklığı vb. İster orijinal gerçekçilik olsun ister Lukacs'ın, burjuva sanata atfettiği 'eleştirel gerçekçilik' ve isterse Jdanov'un toplumcu gerçekçiliği olsun temelde mantık, benzerliğin güvencesine sığınarak özdeşlik sağlamak ve temsil etmek iddia ve amacına yöneliktir. Temsil etme, yansıtmaya edimi her şeyden önce temsil edilenin belirlenimi altındadır. Sanat ürünü, nesnesine benzerliğin güvencesi ile meşrulaşıyorsa, açıktır ki nesne belirleyicidir. Temsil edilen, yansıtılan nesne 'gerçek' olduğuna göre, bu gerçeği yansıtan ürün de (resimsel ya da sözel) gerçekçidir. Dolayısıyla sanat ürününün gerçeğe benzemesi, onu yansıtmaya bir sorun oluşturmaz, tam tersine amaçlanır. Elbette nesnenin, sanatsal nesne kılınması sürecindeki seçimi aydınlanmacı umut ve iyimserliği yansıtır. Çünkü esas

olan birey, insan ve onun değerleri ve bu değerlere olan güvendir. Oysa 19. yüzyılda gerçeğin olduğu gibi temsil edilmesi artık yeterli değildir. Çünkü gerçek hilinebilir ve güven verici özelliğini hızla yitirmiş, uygarlık, insanın mutluluğu yerine yokoluşuna yolaçan silahlanma, savaşlar, yöneten-yönetilen mücadelesi, toplumsal mücadeleler, karmaşa ve kaos üretmiştir; dolayısıyla, özellikle toplumsal nesne anlaşılır ve bilinir olmaktan uzaklaşmıştır. Esasen temsil edendeki (sanat ürünündeki), nesneye (temsil edilen gerçeğe) benzerlik; nesneden nesneye bir gidiş değil (sanat ürünü temsil ettiği nesne değildir, aynılık ve benzerlik metaforiktir), nesneden, nesnenin düşünülmüş biçimine, düşünceye giden bir edimdir. Nesnenin (temsil edilenin) düşüncesi, (sonuçta düşünce) yansıtma ilişkilerini belirler. Bu düşünce işte, aydınlanmacı özgürlük, serbestlik, ilerleme ideolojisi de olabilir, aydınlanmacı, kurtuluşçu marksist ideoloji de olabilir ki tarihte her ikisi de olmuştur. Bu yerdeğiştirme mekanizmasının altını çizmek gerekir; gerçekçiliğin başlangıcında temsil edebilmek için nesnenin temsil edilebilir olması ve temsil edilenin (gerçeğin) bu anlamda belirleyiciliği sözkonusuydu. Oysa toplumcu gerçekçilik aşamasında nesnenin düşünülen biçiminin ('büyük', 'tek' ve 'bilimsel' iddialı teorik öğretile/ler tarafından koşullu düşüncenin) belirleyiciliği sözkonusudur. Sanat ürününün nesneye tam tamına benzememesi ya da bir diğer deyişle gerek değişim süreci nedeniyle nesnenin imgeden her zaman daha zengin olması, gerekse imgenin nesneyi tüketmemesi sonucunda sanat ürünü ancak o nesnenin fikrine benzeyenin temsil edilmesi, yansıtılması olur. Gerçekçiliğin evrimi, çıplak gerçeğin, nesnenin yansıtılmasından, nesnenin düşünülmüş biçiminin yansıtılmasına evrilen bir süreci izler. Bu süreç sonunda gerçekçilik, model aldığı nesneden daha iyi bir kopya olmak gibi bir ideale dönüşür. Yansıtılanın basit bir nesne olması ya da toplumsal bir nesne olması durumunda işleyiş değişmez. Sanat pratiği bu bağlamda tam da Platoncu bir ikilem içinde, özü temsil eden görünüş, içeriği yansıtan biçim gibi bir döngüsellikle ideolojik-politik projelere benzer ve aynı kılınmıştır. Oysa bu projeler en azından Kant'ın akla yüklediği misyon kadar ciddidir. Aydınlanma projesinde esasen ciddi olmayan (sorumluluk ve ödev yüklemeyen) hiçbir figür yoktur. Dolayısıyla özellikle son ikiyüz yıldır, sorumluluk ve ödevlerini yerine getirme olanağından yoksun olan ya da yerine getirmeyen insanlar, suçluluk duymadan yaşama olanağını yitirmişlerdir. Kitleler suçlulu-

ğün kişilik yıkımına uğramış 'özgür' kitlelerdir. Bir zamanlar, toplumcu gerçekçi olmamanın, toplumsal mücadele sorumluluğundan kaçma suçu işlemekle aynı anlama geldiği sanırım unutulmamıştır.

Oysa yüzyılımızın başında Paris'te yuvalanan sanatçılar, resimlerinden, önce gerçekçiliğin ilkesi perspektifi yavaş yavaş kaldırmışlardır. Bir diğer deyişle, nesnenin temsil edilebilirliğine olan güvensizliği açığa vurmuşlardır. Nesneler kalın dış çizgilerle (kontur) çerçevelenir. Nesnenin, sanatçının kendi özel evrenine hapsedilişidir bu. Çünkü nesne, kendi egemenlikleri dışında -yaşam alanında- rahatsız edicidir, tedirgin ve tehdit edicidir. Artık akıl, bilim, ilerleme gibi sorumluluk yükleyen motifler meşruiyetlerini yitirmektedir. O halde, nesnenin egemenlik altına alınması bir çıkış yoludur. Böylece nesne, kendisini kuşatan konturların içinde hem bilinebilir hem de güven vericidir. Öyleyse 'bilme'ye hala gereksinim duyulmaktadır. Nesnenin tanınması ve bilinmesi gerekliliği hala geçerlidir. Konturlar içinde toplumsal nesneyi yeniden bilinir ve tanınır kılan eğilime Fovcular (Fauve) adı verilir.

Matisse (1869-1954), bu hareketin başını çeker; yöneldikleri konular, gerçek hayattaki sorumsuzluk bölgeleridir. Gayriciddi yaşam alanları olarak toplumsal yaşamın sınırlarında varolabilen bu mekanlar, sirkler, kahareler, gece hayatı ve eğlence dünyasıdır. Tüm yabancı tutumuna karşın bu akım, ciddiyete karşı neşeyi, sorumluluğa karşı vurdumduymazlığı ve sevinçli yaşamı önerir. Matisse, insanın gökte, ağaçlarda, çiçeklerde, müzik ve dansa 'neşe'yi bulmasını ister. Çiğ renklerin kullanılışı, figürlerin biçimselleştirilişi, canlı ve çarpıcı karşıtlıkların aykırı varlığı vb. bütün bunlar resimde karamsarlığın, asık suratlılığın (ki gerçekçi resmin temel özellikleridir bunlar), egosentrisizmin yerini iyimserliğe, coşkuya bırakması için kullanılır. Kırmızı ağaçlar, bordo çimenler, turuncu yeşil gökler, mavi eller ve alabildiğine hoyratça tuval üzerine savrulan hamur boyalarda ortaya çıkan yahanıl tutum, Matisse'in 'Pembe Çıplak', 'Kırmızı Atölye', 'Ölü Doğa' adlı tablolarında açıkça izlenir. Doğanın renk ve biçim durumlarına bunca ters bir yaklaşımı Alman dışavurumcularda da görürüz. Ancak onları yahanıl tutumdan ayıran, resimleriyle seyirciyi şoke etmek ve sorgulamak amacını taşımalıdır. Oysa yahanılar, izleyende bir rahatlama, hoşlanma ve neşe yaratmak isterler. Fransız Maurice de Vlaminck, Derain, Georges Rouault, Dufy ve Alman Kirchner gibi sanatçılar bu uğraşta Matisse'e yoldaşlık etmişler ve bu geleneği sürdürmüşlerdir.

Yabanıl tutumda, nesnenin temsil edilebilirliğine olan güven sarsılmış ancak nesnenin varlığı korunarak soru konusu edilmemiştir. Nesnenin bu varlığının korunması olayı, henüz aydınlanmacı akılcılığın ve bilimciliğin varlığına denk düşer ve bu teorik umut soru konusu edilmez. Bu anlamda da yabanıl tutum modernist tavır içinde yer almıştır denilebilir. Ancak, öğretinin ilerleme, bilime güven, akıl gibi modern öğelerine bağlılığı seçmediklerini de, sorumluluk-suçluluk bağlamını reddetmekle, protestolarını neşe ve sevinçli yaşam alanını öne çıkarmakla göstermişlerdir. Öte yandan Paul Gauguin (1848-1903) uygarlığın yarattığı huzursuzluk ve tedirginlik karşısında, neşe ve sevinçli arayarak da olsa yabanıl sanatçılar gibi bu toplum içinde kalma becerisini göstere-memiş ve toplumsal yaşamı tümünden reddetmiştir. O, uygarlıktan midesi hulanınca vahşi doğaya, Tahitili yerlilerin ilkel evrenine sığınmıştır. Uygarlığın yokedici etkilerinin, en azından özgürlük adı altında ileri sürülen yarışmacı ve rekabetçi liberal serbestçiliğin dejenerasyonu karşısında yabanıl tutum iki farklı eğilim göstermiştir: Matisse'de olduğu gibi nesneye müdahale ederek bu toplum içinde kalma uygun görülmüş ya da uygarlık tümünden reddedilmek istendiği için vahşi doğaya sığınılmıştır. Her iki halde de aydınlanmanın ciddi ve erdemli Apollon'una karşı, neşe, coşku ve vahşi doğanın efendisi Dionysoscu bir tavır benimsenmiştir. Yabanıl modernistler, büyük ölçüde Nietzsche'nin çılgınlığını sanat alanına taşımışlardır denilebilir.

Yüzyılımızın başlarında bir başka eğilim daha belirir: Kübizm. Aslında daha önce Cezanne ile başlayan bu eğilimde nesne perspektifin doğurduğu mekansal yanılsamadan kurtulmakla kalmaz, parçalarına ayrılır. 'Bütün' fikrine, 'tek' fikrine temelli bir başkaldırıdır Kübizm. Picasso 1907'de Les Femmes d'Alger (O. K. B.)'u yapar. Avignonlu Kızlar, bir Kübizm kışkırtması, sanat tarihimizin en şaşılaç bir tanım edimidir. Hiçbir resim bu denli sarsıcı ve çelişik görünmez. Avignonlu Kızlar, bir genelev görünümüdür. Barcelona'da Avignon sokağındaki bir genelevi anlatır bu resim. Derain, bu koca resmin arkasında Picasso'nun kendisini asacağını söylemiştir. Resim korkutucudur. Fırça bir kasap bıçağı gibi çıplakları parçalara bölmüştür. Görünüşler, Afrika maskalarından hakan gözler, çağırıcı değil, suçlayıcıdır. İnsan bedenini geometrikleştirmiş gibi bir duruma sokar. Prizmalar, kübik şekiller görülür. Picasso her zaman yaşanan biçimlerle işe girer, salt soyutlanma-



nın baştançıkarıcılığına kaptırmaz kendini, nesneleri terketmez. Ama nesneler parçalanarak geometrik biçimlere indirgenir.

Nesnenin parçalanışı, gerçekliğe karşı bir tepki, uygarlığa bir saldırıdır. Nesnenin gerçek biçimine yönelik bu saldırı, yaşama verilen yanıt ve yaşamdan alınan bir öçtür. Parçalamanın geometrik biçimler olarak düzenlenişi ise, gerçek yaşamın ölümlülüğü, geçiciliği, yaşanamaz hale gelişi, akılla kavranırlılığını yitirışı ve güvensizliği karşısında bir güven ve huzur arayışıdır. Sonsuzluk, denge, huzur ve güven, nesnenin geometrik biçimlere dönüştürülmesi ile yakalanır. Nesnel dünya karşısında öznel ve saldırgan bir tavidir Kübizm. Yine de modern olana bağlılık sözkonusudur. Nesneden tümüyle vazgeçiş için biraz daha beklemek gerekecektir. Braque'nin 'Okuyan Kadın', 'Keman ve Piyano', 'Mandolin Çalan Kadın', Picasso'nun 'Keman', 'İçki Şişesi ve Bardak, Gazete' vb. eserlerinde nesne, biçimi parçalanmış da olsa geometrinin huzur dolu sonsuzluğunda korunmuştur.

Marinetti'nin, sanatın çağcıl olması gerektiği görüşü temelinde gelişen Fütürizm, -gelecekçilik- geçmişin ve gününün aydınlanmacı tüm değer ve normlarına bir başkaldırını temsil eder. Avrupa'nın ekonomik gelişmişlik düzeyinin vardığı uç noktadaki gereksinimleri -ki bu yeni pazar arayışları ve savaştı- gelecekçiliğin diliyle sokaklarda, meydanlarda, gazete ve bildirilerde dile geliyordu. Klasik ve akılcı olan herşey yadsınıyor, sanatın sokaklarda, halkın arasında gerçek kimliğini bulacağı savıyla, burjuva egemenlik biçimlerine saldırılıyordu. Gelecekçilik, Avrupa doğumluydu ama geleneklerin yadsınması temelindeki başkaldırı ruhu, onun Rusya'da da tutunmasını sağladı. Rusya'daki gelecekçiler giderek 'Rus Biçimliliği' denen akımın temellerini attılar. Şklovksi ve Mayakovski, bunların arasında önemli adlar. Avrupa'da Marinetti'nin çağcıl sanat görüşüne, şiirde Apollinaire, Hanry Jean-Marie, Valery, Larhaud gibi şairler, 'otomatik yazı', 'özgürce seçilen sözcükler', 'düzensiz imgelem', 'kuralsız anlatım' sloganlarına sarılarak katılırlarken, resimde Robert Delaunay, Chagall, Marcel Duchamp, Balla, Boccioni gibi ressamlar da derinliğin ve gerçekçiliğin reddi temelinde, kübist bir yandaşlıkla 'hız'ı ve 'hareket'i resmetmeye çalışarak katılmışlardır. Kübizmde nesne parçalanmış, gelecekçilikte bu nesneye bir hız ve hareket kazandırılmıştır. Artık yapılan, reddedilen öğretisel geleneklerin yerine yeni teorik yapılar bağlılıktır. Gelecekçilikte bunun, bohemce bir nihilizm

olduğunu söylemek abartma olmayacaktır. Hız ve hareketin resmedilmesi, özellikle İtalya düşünüldüğünde İngiltere ve Fransa'nın ekonomik ve siyasi düzeyine ulaşma özlemine, Almanya'nın ise İngiltere ve Fransa'nın dünya ölçeğindeki sömürgelerini yeniden paylaşma ve kendi hissesini artırma arzusuna dayanır. Görüldüğü gibi sanata artık açıktan siyasal işlevler yüklenmeye başlanılmıştır. Ve bu proje modern projenin toplumsal pratiklere teorik bir sorumluluk yükleme projesi ile aynıdır, değişen sorumluluğun somut olarak yüklenilmesi ve dayatılmak istenmesidir.

Ernst Cassirer'in, bütün felsefesinde biçimci olduğunu söylediği Kant'ın sanat ve estetik görüşlerini dikkate almadan, modern sanatı anlamlandırmanın zor olacağı kanısındayım. Kant, 1789 devriminin ve giderek burjuva liberal sistemlerin temelinde yeralan en büyük aydınlanmacı mimardır. Bireyi herşeyin üstünde tutan Dadaizm'in anlamı bu çerçevede sorgulanabilir. Sorun şu: Hem aydınlanma geleneğine bir başkaldırı edimi olan modern sanatlar hem de aydınlanma geleneğinin bir biçimde sürdürücüleri oluyorlar! Bu iki farklı gibi görünen figür iyi anlaşılmadan hem modern ve avangard sanatları anlamak zorlaşır hem de günümüz postmodern sanatları.

Birinci Dünya Savaşı sonrası yıkım yaşanmaktadır. Avrupa'da kuşku ve geleceğe güvensizlik dalgalar halinde yayılarak insanları kavrar. İnsanlar böyle bir yaşam içinde ölümün, yoksulluğun ve acının yükü altındadır. 1914 Birinci Savaş yıllarında başlayan bu hava 1919'larda hala egemendir. Tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde, aydınlar bu yılınlık havasını en yoğun biçimde yaşarlar, gerçekliğin hiç de içaçıcı olmayan bu görünümü, onlarda bu acı gerçekliğe yolaçan her şeyin sorgulanması, anlamların, ilkelerin, kuralların, yasaların, aklın yargılanması ve yadsınması anlayışının doğmasına neden olur. İkinci Dünya Savaşı sonrası 1950'lerden sonra J.Paul Sartre'in yaptığı budur. Bugün Postmodern hareketlerin yaptığı da. Savaş ve yıkımlar yaşanmıştır ve ne olup bittiği anlaşılamamıştır. O halde bilinen ve alışılmış tüm değerler bir yargıç önüne çıkarılmalıdır. Tüm avangard sanat bu yargıçtır. Ama özellikle Dadaıcılar bu yargılama işini sanatın anlamı ve ne olduğu üzerine de yönelirler. Ortaya koydukları yeni biçimler, sanatın varlığını tehdit eder. Sorguladıkları her değer, kural, ilke vb. sorgulama sonucunda yadsındığı gibi, sanat da yadsınır. Öyle ki, kabuledilebilir hiçbir şey kalmaz ortada.

Yeni değerler getirilemez ama her şeyi yadsıyan, özel türden Dadaca bir tavır, akıl ve teknolojiye amansız bir biçimde saldırır. Bu, aydınlanmaya apaçık bir saldırdır. Savaşın, yıkımın, ölümlerin suçlusu akıl, bilim, teknoloji ve giderek tümüyle uygarlıktır, ilerleme masalıdır.

Bilindiği gibi Dadacılığın ortaya çıkışında Tristan Tzara belirleyici bir rol oynamış, şiir yazma tekniklerini sorgulayarak yeni biçimler denemiştir. Örneğin, sözcüklerin özgürce seçimi adına, torbaya doldurduğu sözcükleri rastgele seçerek şiir yazmayı denemiştir. Tiyatrocu ve siyasal yorumcu Hugo Ball, Ressam Hans Arp, Marcel Duchamp, Picabia, Dadacılığın belirgin isimleridir. Hiçbir kuralı tanımama, kuralsız şiir, sözcüklerin amaçsızca dizilişi.. Dadacılar, savaş ve sonrası yıllarının toplumsal düzenine karşı çıkarlar. Ancak bu karşı çıkışlarıyla en fazla dilbilgisinin kurallarından kurtulurlar, yoksa kapitalist toplumun kurallarından değil, bu aynı konu. Genelde avangardlar sanatın kurallarına başkaldırdıkları her yerde yeni biçim olanakları, yabancılaştırma teknikleri, yeni yöntemler üretmek yolunu seçerler. Bu anlamda tamamen 'prodüktivist'tirler. Oysa gerçekçilik 'yaratıcılık' olarak görür sanatı. Ancak avangardlar bu işi öylesine yaparlar ki yaptıkları işin sanatsal olup olmadığı ve ötesinde sanatın kendisi, soru konusu olur. Böylece de sanatın bilinen tüm kavranış biçimlerini sorgulamış olurlar. Örneğin Duchamp'ın atakları ilginçliklerle doludur. Tabure ya da bir başka endüstri ürününü (Örneğin; çöplükten aldığı boş bir konserve kutusunu) sanat ürünü olarak vitrine koyabilmekte ya da bir klozeti imzalayıp müzeye gönderebilmektedir. Kısaca sadece nesne değil, nesnenin temsili pratiği de paramparça olur.

İşlediğimiz süreçte görülen o ki, nesne (temsil edilen) ile hesaplaşma bir kavgaya ve hatta onun yadsınmasına dönüşmektedir. Ancak temsil edilene yönelik bu saldırı ve güvensizlik onu temsil ettiği iddiasıyla ortaya çıkan her tür pratiğe (siyasi-ideolojik ve artistik) karşı da bir güvensizliği doğurmuştur. Dolayısıyla temsil eden olarak sanat pratiği de mevcut biçimini (klasik ve gerçekçi) yitirmiştir. Yeni sanatsal biçimler artık nesneyi temsil etmemekte, nesneye ilişkin düşünceleri ve görüşleri temsil etme iddiasını taşımamaktadırlar. Ancak öyle bir eğilim belirir ki temsil eden ve edilen ilişkisi tümüyle yadsınır. Yani 'temsil edilebilirlik' nosyonu tamamen yadsınır; Soyut Sanat'tır bu.

Soyut sanat nesneden bir kurtuluştur. Sanat, perspektife dayalı devrim sonucu ulaştığı doruktan (gerçekçilikten) soyut sanata kadar bir (nesne

adına) yıkım sürecini yaşamış ve nihayet nesneyi kapı dışarı ederek ondan kurtulmuştur. Derinliğin, nesne-biçimlerin, konturların, geometrinin, hızın, hareketin vb. nesneye ilişkin tüm tekniklerin atıldığı Soyut Sanat nesnesizliğe uygun yepyeni teknik ve biçim anlayışı ile ortaya çıkar. Soyut sanatın gerçeklikle şu ya da bu hiçbir ilintisi yoktur. Dolayısıyla biçim-içerik, öz görünüş, temsil eden-edilen paradigması dışına çıkmış, yepyeni, radikal olarak farklı bir zemin oluşturulmuştur. Soyut sanat kendisine kadar gelen tüm bir sanat geleneğinden niteliksel bir kopuşu ifade eder. Soyut sanat, modelinden daha iyi bir kopya olma iddiasını (her tür aydınlanmacı iddiayı) bir yanılsama olarak görür ve reddeder. O, bir modelin kopyası olmak istemez ve değildir de. Dolayısıyla hep yapılageldiği gibi soyut sanatı öz-görünüş, içerik-biçim düalizmi içinde anlamak mümkün değildir. Bu güne dek o, gerçekçiler tarafından sürekli olarak bu bağlamda eleştiriye tabi tutulmuş ve hurjuva sanatı diye damgalanarak geçilmiştir. Oysa Soyut sanat, problematik değişimlidir ve bu problematiğin kavramları ve terminolojisi içinde anlamlandırılabilir. Öz-görünüş temsiliyete dayalı bir epistemoloji içinde anlamlıdır. Oysa soyut sanat bu sorunsal dışında (bir diğer deyişle sağ ve sol tüm aydınlanma projeleri dışında) görüntüler sunar. Görüntü, değerini yitirmiş bir kopya değildir, görüntünün öyle bir etkisi vardır ki, hem modeli (nesneyi), hem onun kopyasını (temsil eden olarak sanat, siyaset vb.) hem de bunun üretimi ve yeniden üretimini zedeler ve sorgular. Görüntünün radikalizmidir bu. Burada belirleme edimleri, belirlenenler, benzerlikler, aynılıklar silinir. Soyut sanatla yapılan işi bir olumsuzlama olarak değil, farkın üretimi, farkın olumluluğunun üretimi olarak görmekte yarar var. Çünkü olumsuzlama da, olumsuzlanan aşılsa da (ister diyalektik aşma, ister pozitivist farketmez) yine de aşılmış biçimiyle varlığını korur. Oysa farkın olumluluğunun üretiminde 'aşma' değil, kendine kadar gelen gelenekten 'kopuş' sözkonusudur. İşte soyut sanatı anlaşılmaz kılan budur. Çünkü 'anlaşılmaz'ya verilen anlam değişmiştir. Tıpkı günümüz post modernini kavramak için geçilmesi gereken süreci geçmek gerekir soyut sanatı kavramak için. Temsil, sorunun korunduğu (nesnenin korunduğu) tüm ekollerde karmaşık da olsa bir süreç içinde 'deney' olmaya başlar. Artık ne kopya kalır ne de temsil, deneydir tablodaki. Oldukça yoğun teorik çaba üstüne yükselen soyut sanatın mimarları arasında Mondrian'ı, Kandinsky'yi saymak mümkündür.

Varlığını içinde bulunduğ u tepki üzerine inşa eden 'Soyut Sanat' aradığı özgürlüğü salt biçim verme deneyinde bulur. Bu, belirli bir iç özgürlüğü olarak telaffuz edilebilir. Kandinsky, bu iç özgürlüğünü müziğin tınıları arasında keşfeder büyük ölçüde ve resminde bu tınıları var kılmaya çalışır. Daha sonra Maleviç 'evrensel titreşim'i yakalama adına, dünyanın, müzikalitesini, tınısını, trans halini yani titreşimini resmetmeyi dener. Renklerin tükendiği 'sıfır biçim', 'siyah kare' ya da 'hiçlik' gibi resimleri bu çabanın ürünleridir. Tablolarında yatayla dikey arasındaki dengeyi arayan Mondrian'ın 'Stijl' resim olarak adlandırılan çalışmalarında 'Soyut Sanat', doruğ una ulaşır.

Soyut sanat kopya olmak istemiyor, bu anlaşılırdır. Platon'un tanımladığı çerçevede de olsa, tüm aydınlanmacı gerçekçilik akımlarında da olsa, kopya ya da temsil itibarını yitirmiştir. Öyleyse soyut sanat Platon'u ters-yüz etme denemesi midir? Belki, ancak hana göre şöyle bir yorum gerçeği yakalamamıza yardımcı olacaktır. Soyut sanatçılar kopyadan kaçmış lar, yani nesneden ve temsilden ve yaptıkları iş in Platon'u yakalamak (asıl ideal olanı, Öz'ü, en yüksek 'iyi'yi) olduğunu söylemiş lerdir. Oldukça teorik ve düşünsel yapıtlar da bırakan Kandinsky, Mondrian gibi sanatçılar, yaptıkları iş üzerine çok düşünmüş ler ve bir anlamda düşüncenin resmini yaptıkları sonucuna varmış lardır. Bu anlamda da modernist olarak değerlendirilmiş lerdir. Oysa hence, yaptıkları iş onların değerlendirdikleri anlamda okunamaz. Tam da Manieristlerin kendi yaptıkları iş i kendilerinin anlayamadıkları gibi. Manieristleri anlamak için 1900'lü yılların modernistlerini beklemek gerekti. Soyut sanatçıları anlamak için de 1980'lerden bu yana geliş en postmodernlerin gelmesi gerekiyordu. Evet soyut sanatın, aydınlanma sorunsalı dışında bir sanat edimi ortaya koydukları açık, ancak değiştirdikleri bu sorunsalı (modern olanın dışındaydı çünkü) kendileri tanımlayamamış lardır (yine çünkü, modernizmin literatürü ile düşünüyorlar ve dünyaya öyle hakıyorlardı). Soyut sanat ancak şimdi, bugün anlaşılabilir. Sanat ürününün bir deney, bir görüntü olduğu gerçeği postmodern, pop sanatın tanımı ve uygulamasının ta kendisidir. Öyleyse tüm avantgard için şu belirlemeyi yapmak olanaklıdır: Yabanıl lar, Kübistler, Dadacılar ve Gerçeküstücülere dek (Gerçeküstücüler apayrı bir araştırma konusu olduğ undan bu yazı içinde değ inmedim) tüm başkaldırıci modernist yenilikler, 'yeni olan'ı bulmak üzere yola çıktılar, eskiye başkal-

dırının temel mantığı 'yeni'ye eklemlemektir. Bu çerçevede, kitle kültürünün yıkıcılığını reddettikleri, hurjuva değerlerine saldırdıkları ya da ilerici güçlerle ittifaka girmeye (A. Breton ve arkadaşları) çalıştıkları her yerde kullandıkları dil ve imge sistemi eleştirildi. Onlar, siyasal alanda (gelecekçiler, gerçeküstücüler), toplumsal ve gündelik yaşamda (makina estetiği ve Bauhaus Okulu) sanatın toplumsal işlevi üzerinde durmakla, en genelde yeniden tanımlanmış akılcı ilkeler üzerine daha iyi bir dünya kurmak adına modernleşme süreciyle hütünleşmişlerdi. Ancak, soyut sanat gibi diğerlerinde de, hiç de az olmayan başkaldırı biçimleri, bu projeye sürekli çelişik görüldü. Kendilerince de, sanat tarihçileri ya da düşünürlerce de. Oysa, sanat pratiğinin ya da ürününün çelişkileri önemlidir, çünkü kendisinin çözemediği ama kendisiyle çelişkiye düşerek meydana getirdiği sorunları içerir.

*Yeni İnsan*  
*Şubat 1992*

## ÜRETİM OLARAK SANAT

Sanatı bir ideoloji pratiğine tahvil eden felsefi epistemolojiler ve pazarın işleyişi açısından sanat, tüketilmesinden kaynaklanan 'yarar' ya da 'etki'ye bağlı olarak bir anlam taşır. Bu da sanat pratiğine, kâr getirici ya da insanları bilinçlendirici bir işlev yüklemek demektir. Kısaca amaçlanan işlevin tanımlanması, sanat pratiğinin tanımlanmasının yerini alır. Ve ne zaman sanat pratiğinin ne olduğu üzerine kafa yorulsa, karşımıza amaçlanan işlevin ne olduğu üzerine yoğunlaşan spekülasyonlar çıkar. Aynı şekilde amaçlanan işlevin realize oluşuna göre o pratiğin sanatsal olup olmadığı temelinde işleyen bir 'eleştiri' pratiği de toplumsal planda sanatsal beğeni 'oluşumunu' belirler. Vaka budur.

Oysa yöntemsellik, ürünleri tüketilirken ortaya çıkardıkları yarar açısından değil, üretilirken ortaya çıkan ilişki biçimleri açısından incelemeye dayanır. Yoksa yapılan iş, klasik iktisatçıların artık-değeri-sadece dolaşım ilişkileri (pazar ilişkileri) düzeyinde kalarak açıklama çabasından hiç farklı olmazdı. Bir ürünü, üretim sürecinde ortaya çıkan ilişki biçimleri açısından incelemek, sanat ürünü söz konusu olduğunda özel türden bir 'pratik' ile karşı karşıya olduğumuz gerçeğini yadsımaya yolaçmaz. Tam tersine sanat pratiğinin kendi özgüllüğü içinde kavranılması süreci aydınlatır.

Sanatın bu anlamda bir 'pratik' olarak kavranması, öncelikle geleneksel felsefi estetik disiplini ile ama özelde de yansıtmacı toplumcu gerçekçilikle kendisi arasındaki niteliksel farkın üretilmesine bağlıdır. Şimdiye dek hemen tüm sanat anlayışları ve özelde yansıtmacı kuramlar, sanatın tüketilmesi (ya da 'alımlanması'-ne demekse bu) sonucu yo-laçtığı 'etki'yi temel alan, kuramsal çabalara giriştiler. Tüm kuramsal çer-çeve tüketicinin 'bilinçlendirilmesi' temelinde inşa edilmektedir. Bu yak-laşım ilk elden 'bilinci belirleyen toplumsal varoluştur' tezine kaşır. Çünkü toplumsal dönüşümü ya da sanata yüklenen işlevi 'bilinçlendir-meye' bağlamanın başka bir anlamı yoktur. Öte yandan bilinçlendirme olayı felsefi değil de, bilgi üretimi temelinde ele alınsa, yani sanat üze-rine bilgi üretilse, o zaman çabaların 'pratik' bir anlamı olabilecektir ki bu durumda da 'bilinçlendirme'den değil, birlikte bilgi üretiminden ya da bilginin 'paylaşımından' söz edilebilir. Yani reçeteler vazedilmez, so-runlar tartışılır. Ne ki bilinçlendirmeyi salt kuramsal düzeyde işleyen bir olay olarak görmek ve sonuçlarını beklemek ya da ummak tavrı tam da volantarist bir beklentidir. Amacına ulaşamaz mı, ulaşır elbette, an-cak ulaştığı inanç olur, umut olur ve bir de ne olduğu belirsiz bir ahlak olur. Kısaca eylemleri bunlar yönetir. Bunların olmaması zaten olanak-sızdır, olacaktır ve olmalıdır da, ama eylemleri umudun, inancın, ahlak-ın yönetmesi.. işte volantarizmin çıkmazı buradadır. Bir şey hakkında bilinçlilikten değil, tarihsel bilinçlilikten söz etme olanağı sadece okurun üretici kılındığı (alımlayıcı ya da tüketici değil) pratiklerde olasıdır ve bu bilinç kendini ancak ve ancak pratikte gösterir. Bilinçlilik kendinden menkul teorik bir kazanım değil, davranışlarda ortaya çıkan bir yapma tarzıdır. Bir sanat pratiğinin adının değil pratiğinin maddeci olması ge-rektiği ile anlatılmak istenen de budur. O halde sanatın bir 'üretim' ola-rak kavranmasından kastedilen nedir?

'Alman İdeolojisi'nde belirtildiği gibi, toplumcu bir düzende sadece ressamlar değil, diğer işlerinin yanısıra resim de yapan insanlar buluna-caktır. Bunun en kestirmeden anlamı, sanatın toplumsallaşmasının zo-runluluğudur. Bu zorunluluğun önündeki engellerin kökensel değil, ta-rihsel olduğu görüldüğü sürece kavranması olanağı her zaman vardır. Salt kavranması değil, bu engellere karşı pratikler üretmenin de koşulu budur. Öyleyse tarihsel olarak sınıflı toplum yapısı içinde sanatın top-lumsallaşması (kütleselleşmesi değil) gözlenemiyorsa, bu toplumsal yapı



ile sanat pratiği arasında temelli bir çelişki var demektir. Bu çelişki örneğin, evrensel meta üretimi sistemine bağlı toplumlarda gözlenen çelişki gibidir. Sanatsal üretim de giderek 'tek'elleşmekte, tüketim ise giderek kitleselleşmektedir. Bu da sanatın bir mülkiyet biçimine, bir meta, bir kâr aracına dönüşümü anlamını taşır. Sanat nesnesinin salt değişim değeri taşıdığı pazar koşulları, tüketici denen, okur, izleyici ya da seyircinin sanat pratiğinden giderek uzaklaştırılması (bilgi üretim pratiklerinde olduğu gibi) edilgin ve benimseyici bir konuma indirgenmesi ve sanatsal üreticiler değil meta tüketicileri olmalarının sağlanması çerçevesinde anlaşılabilir. Pazar koşulları içinde bu olguyu gözlemlemek son derece kolaydır; sanatsal üretim (onlar sanatsal yaratıcılık diyorlar) bir takım yazarların, ressamaların, müzisyenlerin ya da fetişleşmiş sanat öznesi biçiminde 'star'ların elindedir. Herbiri birer sanatsal özne olarak sunulan bu sanatçılar gerçekte, sanat üretimi endüstrisinin üretim araçlarına sahibolan sermayenin -iradelerinden bağımsız olarak- egemenliğindedirler. Bunların 'özne' olarak sunuluşları, doğrudan pazarın bir gereğidir. Ürünü meta olarak sanat nesnesi olan işletmenin, firmanın (galeriler, tiyatrolar, sinema, yayın, basım ve dağıtım şirketleri, müzik stüdyoları, plak ve kaset sanayii vb..) kâr sağlama amacı, bu kurumsallığın varlık gerekçesidir ve firmanın yöneticilerinin iradelerine de bağlı değildir. Burada belirleyici olan pazarın işleyişi ve dinamikleridir.

Sanat pratiğinin niteliği bu olgu sözkonusu edilmeden belirlenemez ve bu olguya öyle ahlaki bir takım aşağılayıcı yaftalar takılarak da olgu ortadan kalkmaz. Sonuç olarak sanat pratiği ile ekonomik düzeyde (pazar koşulları), politik düzeyde (iktidar'lar) ve ideolojik düzeyde (felsefe ve estetik) ortaya çıkan bu antagonist çelişki çözülmeden sanatın toplumsallaşması sözkonusu değildir. Peki ne yapacağız, oturup bu çelişkinin çözülmesini mi bekleyeceğiz? Eğer bu kabul edilseydi, ne grevlerin, direnişlerin ve ne de diğer (insan hakları, çevre, kadın hareketi vb.) demokratik mücadeleleri vermeye ve sürdürmeye gerek kalmazdı. Evet toplumsal mücadele her konum ve koşulda sürdürülüyor ve sürdürülecektir.

Burada ortaya konan mekanizmadır, mekanizmanın işleyişini kavramaya çalışıyoruz. Bu mekanizma içinde sanat pratiğinin gerek kendi gerekse toplumsal platformda herhangi bir pratiği dönüştürme gücü yoktur. Çünkü sanat tüketicisi denen kişinin konumu burada salt alıcıdır.

Ona, kabul et ya da etme, hoşlan ya da hoşlanma, benimse ya da benimseme, itaat et ya da başkaldır, denmektedir. O, bu 'çağrı'ların muhatabıdır. Onun bizzat bir karar üretmesi, bir yargıda bulunmak üzere bilgi üretici bir akıl yürütme yapması olanakları ortadan kaldırılmıştır. Bu, ideolojik bir çağrı mekanizmasıdır ve her ideolojik işleyişin işlevi gereği olduğu gibi topluluk bireylerini kitle bireyi kılmak, gönüllü kul ve itaat eden sürü üyesi bir kimlik kazandırmakla malüldür. Ve insanların, bu tür bir zihinsel rehavete, tüketim toplumunun içe ya da dışa dönük keyif verici pratikleri de eklenince, benimsemekte ve hatta sevmekte zorlanmadıkları bir kimlik oluşmaktadır. Kısaca mevcut toplumsal düzeylerin işleyişi sonucu kitle bireyi, mülkiyet hakkı adına bilme hakkının gaspedilmesi karşısında sessiz kalmakta ve sessizliği seçmektedir. Gerçekte sanat pratiği, sanatsal üretim sürecinin ve ilişkilerinin doğal bir sonucu olarak, mevcut mekanizmanın işleyişinin yeniden ve yeniden üretim mekanizmasının bir unsuru değildir. Oysa piyasa, sanatı, bu işleyişin asli unsuru gibi kullanmakta ve onu bu işlevle yükümlendirmektedir. Ve politika, resmi parlamenter jargonuyla insanları demokrasiye 'katılım'a, örgütlenmeye vb. çağırmakta, sol politika ise radikal muhalefete çağırmaktadır. Politikanın bu çağrısı da tamamen ideolojiktir. Kim çağırıyor? Bu edilgen, sürü üyesi, bilme hakkı gaspedilmiş gönüllü kul mu? Bu kulun katıldığı pratik, demokrasi; muhalefeti de radikal olur mu? İtirazcı, mız mız bir kitlenin üretilmesi koşullarını destekle ve kışkırt, sonra da bu üretim koşullarının belirleyiciliğine rağmen ondan bu koşulları değiştirmesini ve dönüştürmesini bekle. Örneğin sonra kalk, tirajım neden artmıyor, Türkiye'de insanlar neden gazete, kitap okumuyor diye hayıflan.

### 1- Mekanizmanın meşruiyetine saldırılmalıdır:

Bu meşruiyetin en belirgin ve haşat ögesi nedir? Pazar koşullarında sanatçının 'yaratıcı' ya da 'sfar' olarak, toplumcu gerçekçilik bağlamında, kitleleri bilinçlendiren 'yaratıcı' bir 'hilen özne' olarak ilanidir. Ve bunun insanlarca genel kabul görmesidir. İlk yapılacak şey bunun bir yanılsama olduğunu kanıtlamak ve bu ideolojik körlüğü ortadan kaldırmaktır!

Bir yapının ya da sanat ürününün, salt yazar ya da sanatçının ürünü olarak görülmesi ile, metanın değeri doğal olarak kendinde taşıdığı kanısı aynı türden yanılsamalardır. Bu yanılsama, sanat pratiğine ilişkin şu olguların gizlenmesini (kamufle edilmesini) içerir: Sanat ürününün üre-

tilmesinde belirleyici etkin ögenin yani sanatın üretim araçlarının, gelişmişlik düzeyi ile kimin mülkiyetinde olduğu gerçeğini; sanatçının içinde yer aldığı sanat geleneğinin etki ve sınırlarını; sanatsal biçim üretiminde, hammadde olarak sanatçının hazır bulduğu ve olabilir biçim olanakları evrenini sınırlayan çağın ve toplumun yaşadığı ideoloji pratiklerini.

Sanatçıyı özne olarak görmekle onu toplumsal pratikten koparan anlayışın kökenleri, tarihsel olarak önceki yüzyıllara hatta dinin varoluşuna dek geri götürülebilir. Ancak esas olarak Rönesans'la başlayan tüm modern çağa damgasını vuran hümanist ideolojiye dayanır. Sanatçının özne olarak kavranması herşeyden önce, bu öznenin içinde yer aldığı aygıtın (basın, yayın vb. sektörün) pratik olarak eşitsizlik, sömürü ve egemenlik ilişkilerini sürekli üreten bir yapıya sahibolduğu gerçeğini görünmez kılar. Özne olmak, irade dışında da olsa, içinde yer alınan aygıtın işlevini üretmekle uzlaşır türden bir tanıma ve tanınma biçimi değildir. *"Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin kendi durumlarını açıklıkla görmemeleri çok önemli sonuçlara yol açmakta ama bu sonuçlar gerektigince dikkate alınmamaktadır. Çünkü ellerinde bir aygıt bulunduguna inanırken, gerçekte o aygıtın buyruğunda olan bu kişiler, artık hiçbir biçimde denetleyemedikleri bu aygıtı savunmaktadırlar. Kanıların tersine, bu aygıt üreticilerin yanında değil, karşısında olan bir araçtır artık."* (W.Benjamin; Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin).

Sanatsal üretimin belirli öznelere tekeline bir ayrıcalık olarak kavranması, hem sanat pratiğinin toplumsallaşmasının önünde bir engel oluşturmakta, hem bir endüstri alanı olarak pazarın sanatçı öznelere egemenliği altına aldığını gizlemekte ve hem de okur/izler çevresinin sanat pratiğine üretici katılımını önleyerek onları edilgin bir tüketiciler ve alımlayıcılar kitlesine dönüştürmektedir. Temelde bu işleyiş ve anlayış sanatsal üretimi belirli hiyerarşilerin tekelinde toplayan asıl gerekçenin toplumsal işbölümü ve meslekleşme olduğu gerçeğini es geçerek, onlara 'yetenek', 'yaratıcı', 'dahi', 'star' ya da 'devlet sanatçısı' gibi payeler verir. Oysa bu sanatçılar, hilen özne ya da yetenekli oldukları için değil toplumsal işbölümünün, üretim ilişkileri içindeki konumlarının getirdiği bir ayırım sonucu sanatçı olmuşlardır. Pazar koşullarında bu ayrımanın, belirlenmiş bir uzmanlaşma ve meslekleşmeyi getirdiği de açıktır. Bu uzmanlaşma doğal olarak (örneğin; piyano, tiyatro, keman öğrenimi, besicilik, şan, bale, sinema oyunculuğu ve elbette yazar ve ressamlar için

de) bir ekonomik yatırım ve zaman sorunudur. Kısaca altyapı ve pazar koşullarına göre örülmüş bir yatırımın ürünlerini devşirme sorunudur, yoksa yetenek falan değil. Ailelerinin yaptığı yatırımın neması olarak ortada dolaşan bir sürü sanatçı var bugün. Hele günümüzde sanatsal üretim teknolojisinin, eskilerin 'yetenek' dediği mahareti heşe katladığı da ortadadır. Dolayısıyla sanatsal üretimin tek ellerde toplanması ve onların da pazara, reklam desteğinde sunulmaları olayı, tarihsel olarak belirlenmiş bir maddi üretim biçiminin ürünüdür, yoksa doğal bir sürecin değil. Bu "sanatçı kimliği" bilgisi meşrulaştığı ölçüde sanatçının fetiş karakterinin erozyona uğraması olanaklıdır. İmza günlerinde kuyruğa giren okurun, yazarla nitelikli bir iletişim ilişkisi üretebilmesinin ve yazarın, vücut diliyle 'artist' olandan farkını üretmesinin koşulu, okurun 'yazar' kimliği bilgisidir. Elbette okurdan önce hizzat yazarın da bir 'yazar kimliği' bilgisine sahibolması gerektiğini belirtmeme gerek yok. (Yoksa var mı?)

2- Sanatsal beğeni topluluk düzleminde üretilmeli ve sanat pratikleri küçük topluluklar düzleminde realize edilmelidir.

Sanat pratiği denen maddi pratik alanı bütünüyle toplumsal bir pratiktir. Buradaki toplumsal ilişkiler (ki yaşam tarzıdır bunlar) sanat pratiğine belirli bir nitelik kazandırır. Açıktır ki bu nitelik, ortaya konan toplumsal ilişki biçimlerinde belirlenir. Pazarın ilişki biçimi açık, ürünü üreten, reklam destekli bir 'star'dır. Toplumcu gerçekçiliğinki de açıktır; burada sanatçının halktan yana olması gerektiği yolundaki görüşlerin salt kurgusal ve spekülâtif olduklarını vurgulamakla yetineceğim. Soyut olarak, kitleleri bilinçlendirmekle yükümlü 'bilen özne' sanatçılar vardır ama bunlar pazar koşulları ve mekanizmanın işleyişi gereği okuru edileğin kılma pratiğini somutta realize etmekte ama soyutta, tersini (haşkalıdırıy) öğütlemekteler. Anlaşılır bir çelişki içindeler. Sanat pratiğinin maddeciliği her iki durumla da ilgili değildir. Her iki durumun ortak paydasına karşı çıkma ile ilgilidir. Her durumun ortak paydası, okur-izler çevrenin itaatkar tüketici ve alımlayıcı kılınması sürecini üretmektir. Bir diğer ortak payda da sanat pratiğinin kitlesel ya da sınıfsal, toplumsal vb. yığınlar halinde ortak bir beğeni üretebileceği yanılgısıdır. Maddecî bir sanat pratiği, sanatın toplumsallaşmasının önünde temelli iki engel olarak gördüğü bu iki ortak paydaya radikal olarak karşı çıkar. Bu karşı çıkış biçimi ile de sanatın toplumsallaşması sürecini ivmelendirir

ve pratikler bazında da realize eder. İlki okurun, izleyicinin, edilgin sürü üyeliği yadsınır. Günümüz bireyinin bilme hakkı yanında sanat yapma hakkının da bu piyasa tarafından gaspedildiği gerçeğinin altını çizerek, bireylerin sanatsal üretim sürecine katılmalarını sağlayıcı bir 'dil kurma' ve pratik üretmeye çalışır. Sanatla karşılaşanların üretici kılınmadıkları hiçbir durumda, tüketici olmaktan kurtulma olanağı yoktur. Bu noktada iki konunun altı çizilmelidir: İlki toplumcu gerçekçiliğin bilinçlendirme mistifikasyonuna karşı şudur; toplumsal etki yaratacağı umuyla sanat ürününe yüklenen 'anlam, 'öz' ya da her ne ise fikir, sanatçı ya da sanat ürününe içkin değildir. Sanat ürünü ile karşılaşan okurun ya da izleyicinin bulunduğu noktada oluşturduğu anlamlandırma pratiği, bu 'öz' diye telaffuz edilen pratiğe denk düşer. Öz, ürünün okurla bulunduğu zaman ona yüklediği ya da onun dolayısıyla ürettiği bilgi ya da anlamdır. Dolayısıyla okurun toplumsal konumu ve buna bağlı işlevi sanat ürününü anlamlandırma pratiğini belirler. Bir sinema filminin, farklı sınıflardan hay ve hayranlar ayrı etkilemesi ve ayrı ayrı anlamların üretilmesine neden olması kaçınılmazdır. Şu bin bölümlük Meksika dizilerini bir vatandaş kızının örnek alarak yaşamını tanzim etmeye yönelmesi (film ya da reklamda sunulanı ideolojik temellük sonucu kendi yaşamına uygulaması) ile bir sinema ve sanat bilgisi ile o diziye yaklaşan başka birinin etkilenme derecesi farklı olacaktır. Günümüzde artık salt toplumsal mücedelenin gerekliliğinden söz etmek yetmiyor. Buna aynı zamanda bilinçlilik ögesi eklenmiştir ve gerçekliğin karmaşılaşması oranında bu bilinçlilik ögesi hayatıyet kazanmaktadır. (oysa bilme hakkı gaspedilmiştir) Kısaca, şu malum öz, yapıta ya da sanatçıya içkin değildir, dolayısıyla bireyler sanat pratiğinin bilgisini edinebilecekleri pratiklere çekilmelidirler.

Bu, sanatın kiteselleşmesine karşı toplumsallaşması demektir. Öte yandan bu, sanat ürününün değişim değeri değil, kullanım değeri taşıması gerektiğini ifade etmek demektir. Ve bu da öncelikle, sanatsal beğenin kitesel, sınıfsal ya da yığınsal olmadığının anlaşılmasını gerektirir. Yukarıda belirledik; bir sanat ürünü niteliğini, kendisiyle karşılaşanın toplumsal konumu ve işlevi dolayısıyla kazanır; sanat ürünü ile karşılaşanın 'genel insanı' özellikleri dolayısıyla değil. O halde, okurun, izleyenin, üretici olarak katılmadığı bir durumda, sanat ürününün değil, okurun niteliğinden kaynaklanan bir ideolojik işlev realize olur. Bu iş-

lev okurun mevcut konumunu yeniden üreten bir işlevdir. Ve elbette politik sonuçları vardır. Hem bu işlevin realize olmasına ve hem de okurun üretici dönüşümünün engellenmesine neden olan belirleyici öge, sanat ürününün tüm insanlığa, tüm sınıfa ya da kitlelere mantığı ile üretilmesi ve böyle sunulmasıdır. Hayır, önce bu yanılgı ortadan kaldırılmalıdır. Evrensel insanlığın beğenisi diye birşey yoktur ya da spekülative bir soyutlamadır. İşçinin beğenisi ile patronun, öğrencinin beğenisi ile öğretimin görevlisinin, köylünün beğenisi ile kentlinin, işportacının ya da dolmuş şoförünün beğenisi ile memurun, aydının beğenisi ile vatandaşın vb. vb. hütün bu beğeniler farklıdır. Ve sanatsal beğeni, sanat pratiğinin temel toplumsal ilişki biçiminin ürünüdür ve diğer toplumsal düzeylerin dönüşümü mücadelesi sürecine sanat alanından yöneltilen tek etki biçimidir. O halde sanatsal beğeni tüketicinin üretici kılındığı sanat pratiğinin devrimci dönüşümünün sağlandığı pratiklerde üretilmelidir. Nedir bunlar; burjuvazinin kabarelerde yaptığının niteliksel olarak farklı, biçimsel olarak benzer kılındığı pratikler, örneğin amatör, mahalli tiyatro toplulukları. Oyun oynamak gerekmiyor, dramaturji yapan topluluklar, şiir yazan şiir tartışan küçük topluluklar, yerel yönetimlerin bünyesinde ya da desteğinde müzik toplulukları, üniversitelerde edebiyat toplulukları, fabrika gazeteleri, okul dergileri, mahalli (örneğin; kent ya da yöre bazında) dergiler, giderek grup yayınevleri, vb.. Bunların örnekleri var ve günümüzde giderek çoğalıyor. Tanıdık çevrelere ücretsiz gönderilen iki ya da dört sayfalık şiir ya da kısa metinlerin üretildiği 'dergi'ler posta kutularından çıkmaya başladı. Bu süreç 'dergi', 'kitap' vb. lerinin de anlamlarının değiştiği bir süreçtir. Açıkça burada sanatın kitlesel boyutta değil makro ölçeklerde beğeni üretme mücadelesi söz konusudur ve temel unsur, sanat ürününün değişim değerinin bir nesnesi olmaktan çıkarak, kullanım değeri kazanmasıdır. Bu mekânizma ve mevcut pazar koşulları düşünüldüğünde burada söylenenler 'naif' gelebilir, bunun farkındayım. Ancak bu naifliğin 'bugün' için söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Sanat pratiğinin gelecekte (ki bugün bu süreç hızlanmaktadır) bu tarz bir üretim biçimini ve bu tarz bir toplumsal ilişkiyi üretmeyeceğini, üretemeyeceğini kim iddia edebilir. Bütün güç, o, kendisine politik jargonlar içinde hak etmediği payeler yüklenen okur ve sanatla ilgili kitlede değil midir? Bu insanların bilme ve sanat yapma hakkını kullanma edimini göstererek, sanatsal üretime katılacaklarını

ifade etmek, sanat pratiğinin devrimci dönüşümünün kaçınılmaz gelişimi gereğidir. Bu süreci realize ederek üçüncü temel koşul nedir?

3- Bir karşı 'dil' kurulmalıdır.

Temel soru budur, sanat pratiğinin maddeci dönüşümü nasıl olanaklıdır? Mevcut sistemin nesnel belirlenimi altında olduğu bir gerçektir. Artı, denebilir ki hiçbir üretim biçimi, kendine özgü üretici güçlerin gelişimi ile daha üst bir üretim biçimi yaratamaz. Eğer böyle olsaydı kapitalizm, feodalizmin bağrında doğmazdı. Aynı şey sanat pratiği için de sözkonusudur. Gerek pazanın işleyişi ve gerekse geleneksel felsefi estetik disiplinine bağlı sanat anlayışları (toplumcu gerçekçilik başta olmak üzere) bağlamında kalındığı sürece, bu mekanizma kuramı ve pratiğine bağlı kendi üretici güçlerinin gelişimi ile, niteliksel olarak farklı bir sanat pratiği yaratamaz. Bunun olabilmesi için öncelikle mevcut sanat anlayışlarından (estetikten), bir diğer deyişle sanatsal bilginin ideolojik geçmişiinden radikal bir kopuşun gerçekleştirilmesi gereklidir. Bunun ötesinde bu sanat anlayışları temelinde oluşan toplumsal ilişki biçimlerinin radikal dönüşümü gereklidir. Bu sanat pratiğinin devrimci dönüşümüdür. Bu dönüşümün anlamı bu noktada daha bir önem kazanmaktadır. Bu önem, sanata yüklenen işlevin, 'bilinçlendirmek'ten ve 'tüketirmek'ten, ilgili bireyin üretimine geçişi öngörür. Bu, insanların biçim alışkanlıklarında bir dönüşüme tekabül eder ve sonuçta ortaya çıkan toplumsal ilişki biçimi ve sanat pratiği niteliksel olarak farklı, olabilir bir başka biçim kazanır.

*Yeni İnsan*

*Mart 1992*

## **BIÇİM ALIŞKANLIKLARIMIZ**

5

Sanat pratiğinin maddeci dönüşümü derken vurgulamaya çalıştığımız, sanat çalışmasının biçim alışkanlıklarının dönüşümüdür. Bu yaklaşım, sanatın biçim olarak kavranmasını, dolayısıyla tarihsel, toplumsal ve bireysel gereksinimlerin bileşkesi olan maddi bir pratik olarak düzenlenmesinin kabulünü gerektirir. Biçim derken anlatılmak istenen, belirsiz bir 'öz'e karşıtlığı içinde, felsefi kurguculuğun ürünü olarak ortaya çıkan estetik kategori değildir. Sanat pratiğinin varoluş tarzı olarak biçim, toplum ve bireyin gelişmişlik düzeyi ve gereksinimleri ile koşutluklar gösterir. Dolayısıyla biçim alışkanlıklarının değişimi ve dönüşümü olayı, çağın dönüşüm eğilimleri içinde bir anlam kazanır. Dün, modern bir zihniyet paradigmasında yer alan gerçekçi eğilimlerin, gerçeklik yanılması üreten teknikleri sözkonusuydu, bugün modern sonrası bir paradigma içinde gerçeklik yanılmasını kıran ve sınırları gösteren, parçalı, süreksiz, deneyci ve aykırı teknikler sözkonusudur. Sanat biçimlerindeki bu dönüşüm, birey, toplum, tarih, bilim vb. alanlardaki konjonktürel değişimlerden çok da ayrı ve bağımsız değildir. Hayat elbette tekörnek değil ama çok boyutlu ve çok odaklı bir ilişkiselliğin değişimi bağlanımında anlaşılmalıdır. Sonuç olarak sanat pratiğindeki biçim değişikliklerini biz, sanatın tarih ve toplumla olan biçim değişiklikleri içinde kavrarız.



Eski biçimler içinde yeni anlamlar barınmaz. Çünkü eski biçimler (biçimi burada, genel ve düşünceyi somutlayan tüm dizgelerin ve dilin düzenlenişi olarak anlamak gerekir) içinde yaşanan tarihin gereksinimlerini karşılamak adına, o şekilde biçimlenmişlerdir. Biçim somuttur ve toplumda yaşanan ideolojilerin tümüyle kurmaca sınırlar altında sabitlenmesi olarak varolur. Geçmişin belli bir döneminde bir gereksinime karşılık oluşturduğu için revaçta olan bir biçimi bugün de ısrarla piyasaya sürmenin anlaşılır bir gerekçesi olamaz. Gerçi sözkonusu olan ani ve kesin bir değişim değil, geleneğin içinde yer alarak onun da dönüşümü yoluyla sağlanan bir değişimdir. Bu değişimin gerekliliği bireyle, toplumla, tarihle koşulludur. Çünkü bugün *"kişi ile dil ve nesne arasındaki güven ilişkisi ağır bir sarsıntı geçirmektedir."* Ingeborg Bachman'ın yaptığı bu tespitin bugün bu düzeyde kaldığını kim iddia edebilir? Birey ile tarih, toplum, bilim, sanat, politika arasında, güven ilişkisi kaldığını söyleme olanağı var mı? Bireyin kendisi ile bile bugün bir güven ilişkisi kurmayı becerip beceremediği bir soru konusudur. Tüm değerler sarsıntı geçiriyor ve tüm değerler yenileniyor, alabildiğine hızlı değişen bir dönemdeyiz. Postmodern dönem de denen bu kültürel coğrafyada bireylerin eski biçim alışkanlıkları, ayrık, tedirgin, güçsüz, mazlum ve mütebessim yalnızlıkları üretmektedir. Hayata, biraz kırılgan, biraz hüznü ve biraz da anlamıyor olmanın şaşkın bakışlarıyla bakan bu biçim alışkanlıklarını biraz zorlar, biraz üzerine giderseniz, bu kez de hiddetli, nihilist ve hatta anarşist ve inkarcı bir 'hava'ya bürünür. Her iki uç da melankolik ve hatta romantiktir. Modern dönemin zihniyet paradigması içinde kalındığı sürece, evrensel, insani değerler, öz, hakikat, gerçek, bilim, herşey olan tarih, herşeyi belirleyen toplum vb. kutsal amaçlar ve 'zorunluluklar' temelinde üretilen biçimler (ki eski biçimlerdir), sanat pratiğinin değil ideoloji pratiğinin biçimleridirler.

Bu süreci, sanatsal biçimlerdeki dönüşümler özelinde somutlayabilmek adına W.Benjamin'den başlamak sanırım açıklayıcı olacaktır. Eğer tarihsellikten anlaşılan, geçmişle bugün arasında bir bağ kurulması ise, bir yapıtı üretildiği tarihsel koşullar içinde değerlendirmek, ama aynı zamanda bu değerlendirmenin yapılışının da tarihsel koşullarını hesaba katmak gerekmektedir. O halde bir sanat ürününün tarihinden koparılması, geçmişi bulandırmakla kalmaz, şimdiki tarihi anın kavranışını da engeller.

Nedir sanat ürününün tarihselliği? Benjamin'i izlersek; *"özgün yapıtın zaman ve mekan içerisinde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı o yapıt açısından gerçeklik kavramının içeriğini oluşturur."* Bu gerçeklik nosyonunun altını çizelim, çünkü biraz aşağıda, artık bu nosyondan kurtulmak zorunda olduğumuzu gösteren, kayda değer itirazlarla karşılaşacağız. Özgün yapıt ile karşı karşıya hulunan kişinin yapıtla kurduğu ilişki, yapıtın hütünlüğünü kucaklar. Sanatçının görüş açısı kendisini, tüm mekansal ve zamansal boyutlarıyla izleyene sunar. Yapıtın hütünlüğünü kucaklar. Yapıtın üretildiği yerdeki zaman ve mekân içindeki varoluşu kendisine özgü gerçekliğidir. Benjamin için; *"bir nesnenin gerçekliği maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin başlangıçtan bu yana o nesnede gerçekleşmiş olanların tümünden oluşur."* Sanat ürününün tarihselliği; ürünün tarih ve topluma tanıklığının, sanat ürünü ile bu ürünle ilişkiye giren izleyici arasındaki ilişkide somutlanmasıdır. Bu somutlanmanın oluşturucusu sanat ürününün biricik varlığıdır. Buna Benjamin, yapıtın taşıdığı atmosfer anlamında 'hale' ya da 'ıra' diyor. Yukarıda verilen gerçeklik nosyonu bu 'ıra'tarafından temsil edilir. Bu ıra'nın temel toplumsal işlevi (örneğin yağlıboya resmi geleneğinde olduğu gibi) tapınım değeri oluşturmaktır. Sanat ürünü taşıdığı bu biriciklik özelliği ile, tarihsel tanıklığı ile oluşturduğu atmosfer içinde yaşanan ideolojiyi yansıtır. Bu olguyu ilk sanat ürünlerinden bu yana izlemek olanaklıdır. Bir kralın kendi resmini yaptırması, bir çiftlik sahibinin (derebeyin) eşi ile birlikte (ve elbette çiftliğinin uçsuz bucaksız arazisini de gösterecek biçimde malikanesinin önünde) resmini yaptırması, bu tarihsel 'şimdi'nin geleceğe taşınması istek ve özleminin açık göstergeleridir. John Berger 'Görme Biçimleri'nde bu olguyu örnekleriyle çarpıcı bir biçimde irdeler. Aristokrat sınıfın özlemlerini, ressamların tablolarının tarihsel tanıklığıyla nasıl 'ehedileştirmek' istedikleri, yeni gelişmekte olan burjuvazinin ise aynı yöntemle zenginliklerini nasıl 'göstermek' istedikleri vb.. bütün hunlar sanatın o biriciklik özelliği, özgün varlığı ve atmosferin kaybolmadığı bir zaman ve mekan aralığında yakalanabilen gerçekliklerdir. Gerçekliklerdir; çünkü bu edimlerin politik ve ideolojik olarak okunmaları çok mümkündür. Sanatın tapınım değeri taşıdığı bu aşama, aynı zamanda sanatın özerk olduğu aşamadır da. Çünkü sanat ürününün kullanımı özeldir, bireyseldir, henüz değişim değerinden değil, helirli amaçlarla da olsa (hunlar politik amaçlar olabilir) kullanım değerini-

den sözedilebilir. Bu değer, sanat ürününün parasal değil, ırası nedeniyle sahiholunan bir değerdir. Sanat ürününe sahip olmak, belirli bir tarihsel ana egemen olmak gibi fizikötesi ve fetişist bir anlam taşır.

Sanatın biricik varlığının, özgün varoluşunun, ırasının ve dolayısıyla tarihsel tanıklığının kaybolması nasıl olmuştur? Kısaca (ama yetersiz) üretim, çoğaltım, yayım ve dağıtım teknolojisinin gelişimi ile. Belli bir 'şimdi'yi saptayan ve uzay ve zaman boyutları içinde tarihselleştiren sanat ürününün çoğaltılması olgusu, onun biricikliğinin yitiminin temelinde yer alır. Önce taş baskı (litografi) tekniğinin gelişimi ile başlayan çoğaltım, fotoğrafın bulunuşu ve ardından da yeniden üretim (reproduksiyon) tekniğinin gelişimi ile sanat ürününün 'bir tek' olan mevcudiyeti yerine kitlesel varoluşunu koyar. Sanat ürünü önceden salt biricik iken ve onu görebilmek için o yapıyla karşılaşmak gerekirken, çoğaltımda artık ürün heryerededir. Ona ulaşma sözkonusu değildir, artık o size gelmiştir. Özgün yapıyla karşılaşma, atmosferi somut olarak yaşamak anlamını içerir (bir müze ortamında, orijinal yapıyla, [kaynakla, kökenle] kurulan ilişki sahih bir ilişkidir). Yapıtın kitleselleşmesi, ulaşılabilir olması sanat ürününün tarihselliğinin gündelikleşmesi anlamını taşır. Bu durumda da artık sanat ürünü bir tapınım değeri değil, nesne değeri taşır. Bir tek, fotoğrafın ilk bulunduğu dönemde bir tapınım değeri-taşıdığından sözedilebilir, bugün bile portre fotoğrafında böyle gizil bir değer aranabilir. Ancak süreç bir kere tersine dönmüştür, yani sanat ürünü, otantik ve sahih biriciklik statüsünden 'nesne' statüsüne evrilmiş, metalaşma yolculuğu başlamıştır. Ve bu yolculuk beraberinde bir çok dönüşümü başlatır. Bu dönüşümün günümüzde çok net etkilerini izlediğimiz ve sanat pratiğinin hatta sanatsal üretimin bunalımı diyebileceğimiz gelen nokta itibariyle yarattığı üç temel sarsıntıdan sözedeceğim.

### 1- Tarihsizleşme Olgusu;

Sanat ürünlerinin halelerinin kaybı, sanat pratiğinin, gündelikleşen, hölük-pörçük (Benjamin'in 'Erlebnis' dediği) bir yaşam tarzının meşrulaşması sürecine eklenmesi ile sonuçlanır. Ürünlerin tarihsizleşmesi, bu ürünlerle ilişkiye giren insanlar arasında da aynı türden toplumsal ilişkinin gelişmesini olumlar. Bu işleyiş içinde insanlar da, gerçekliği hütnselliği içinde görmeme, tarihsel etkiyi algılamama haklarını severek kullanırlar. Bu elbette çoğu kez dejenerasyon dediğimiz gündelik haya-

tın bunalımı ve bireyin üstüne yıkılmasıyla sonuçlanır. Gerçek, hütünsel ve tarihsel boyutundan, şimdi'nin boyutuna geçer, Gerçek, şimdi çarpıcıdır, şoklar şeklinde algılanır. Algı sınırını zorlaması için 'şok'lar olarak kurulması gerekir. Yaşam giderek şoklardan oluşur. Bir savaş, bir deprem, bir katliam ya da bir aşk, ancak şok olarak verildiği sürece algılanır. Birakalım tarihsel ve hütünsel kavrama düzeyini, yorum ve çıkarımlar hile güdük zaman parçalarına dayanır. Her şey gündelikleşir, sıradanlaşır, şeyleşir. Bu olayı gazete ile örneklemek olası. Gazetede haber şoktur ve gündeliktir. Haberin hayatı gündüktür. Başlıklann dizilişi, punto hüyükklükleri, resimleniş, sunuluş, bemen her şey haberi şok olarak vermeye yöneliktir. Gazetede ki haber, sözkonusu olayın tarihselliği konusunda bir ipucu vermez. Ya da okur, o haberden kalkarak gelecekte o olayın nasıl gelişeceğine ya da nedenlerinin neler olduğuna dair çıkarımlarda hulunamaz. Bu tarihsizleşme olgusu, haberde olduğu gibi sanat ürününde de metalaşma süreci ile birlikte yürür. Gündelik hayatın efendisi dolaşım ilişkileri ve metadır. Haberin düzenlenişi, yani şok üretimi nasıl bir albeni ve satış değeri yaratıyorsa, sanat ürünü de şok yarattığı sürece satılabilir ve alınabilir olmaktadır. Sanat ürününün meta olabilmesi için, çoğaltılmış olması gerekir. Çoğaltılmış ürün halesi, sahiciliğini yitirmiş, gündelikleşmiştir. Gündelikleşme gelenekten kopuşu ve kopuş da tarihsiz birey oluşu üretir. İnsanlar tarihsiz yaşarlar artık. Bu olgunun anlamı şudur: Tarihsiz yaşamak, tarihten ve gelenekten kopmak, üstelik özgür iradesini kullanarak yaşadığı ve kendi eylemlerini yönettiği gizil yarılgısı içinde bireyler olarak yaşamak ama asla sınıflar olarak değil. Kendi geleneği ve tarihi olmayan bir sınıftan söz edilemez. İşte insanların gerçeklikle şoklar aracılığıyla ilişki kurarak yaşamalarının temel işlevi, sınıf pratiğinin yitimini sağlamaktır. Sanat ürünlerinin pazarda kitlelere sunuluş tarzı, ürünün ve haberin reklamlar tarafından parçalanması ya da haberin ve ürünün reklamlara göre sunulması gibi bir işleyişle üretilen; pazar/devlet bekasının yeniden üretimidir. Bu süreç belirli iradelerin ve öznelere bilinçli edimleri sonucu böyle tanzim edilmez ve yönetilemez. Bu süreç sistemin, mekanizmanın biçimidir. Ve bu biçimin yarattığı alışkanlıklann ilk sonucu ideolojik itaattir. Ancak bu süreçte iki şeyin anlam kaybına uğradığına dikkat edelim, tarihsel-hütünsel kavrayış ile sınıf anlayışı. Burada somut tarihin ya da sınıf olgusunun olduğu kadar, bu olgulara ilişkin kavrayışta da bir kaymadan sözettığımız belirtilmelidir.

## 2- Manipölasyon Süreci;

Sanat ürününün çoğaltımıyla, yapıtın taşıdığı biriciklik özelliği artık yokolmuştur. Bu nedenle sanat ürünü özgünlüğünü yitirir, bunun yerini binlerce çoğaltılmış kopya alır. Ancak hiçbirisi özgün yapıt değildir. Söz konusu olan, örneğin ressamın görüşü açısından somutlanan ilişkiler ağının tesbit ettiği tarihsel anın hütünlüğü, yerini, bir makinenin, bir merceğin ve elhette deklanşöre hasan elin seçiciliğinin almasıdır. Gazetede yazı işleri müdürünün önüne gelen yüz haberdan otuzunu seçmek zorunda kalması gihidir durum. Hale, ürünü çoğaltan merceğin seçiciliği altında kaybolur. Artık çoğaltımda, tablonun gerçekliği değil, merceğin o tabloyu tesbit ettiği anın gerçekliği söz konusudur. Bu iki gerçeklik birbirinden tümüyle farklıdır. Örneğin fotoğraf, nesnesini belirli bir açıdan gösterir, gerçekteki hütünselliği olarak değil. İnsanın, durumun, bir an ve bir açıdan tesbit edilmesi, sabitlenmesiyle, merceğin fotoğraf makinesinin objektifinin tesbit ettiği açıdan izleyiciye ulaşması, irade dışında objektifin seçmeciliğinin kabulünü gerektirir. Bu masum bir manipölasyondur. Hatta Benjamin'in umudettiği gibi sanatın toplumsallaşmasına yolaçma olanağını hile taşır. Halenin yitimi pahasına sanatsal beğenin toplumsal üretimine yolaçılabilirdi. Oysa olmadı, tam tersine sanatsal beğenin toplumsal dejenerasyonuna ve bunun kitlesel şahlanışına yolaçtı. Çünkü fotoğrafla yaratılan gerçeklik, fotoğrafın, izleyicinin elinde bulunduğ u anın gerçekliğidir. Ama bu aynen halenin yitimi gibi, gerçek tarihselliğin kaybolduğ u, gündelik sıradan bir geçektir. Burada önemli olan izleyici ile fotoğraf arasında kurulan ilişkinin gündelik, anlık ve geçici oluşudur. Bu ilişkinin etkili ve kalıcı olması, davranışa dönüşmesi isteniyorsa, o anın şok olarak yaşanmasını sağlamak gerekir: Manipölasyon burada keşfedilir. İstenen etkiyi yaratması amacıyla (malı satın aldirmek, oy verdirmek, haberi satmak, taraftarınız kılmak, nihayet istediğ iniz şeyi yaptırmak istiyorsanız) o anın nesnesinin, (fotoğraf, film, reklam filmi, gazetede ya da TV'de haber, magazin vb.) şok yaratacak bir şekilde düzenlenerek izleyici ya da okuyucuya sunulması gerekir. Artık sanat ürününden değil, manipölasyon sürecinin nesnesi kılınmış 'çoğaltılmış sanat ürünü'nden ve 'seçilmiş haber'den söz etmek durumundayız. Fotoğraf makinesinin objektifinin seçmeciliği ile masum olarak başlayan bu süreç; deklanşöre hasan eli idare eden öznenin seçmeciliği ile gerçek bir ma-

nipülatif etki yaratmaya başlamış, bunun keşfi, sinema filmindeki karelerin belirli bir etki yaratacak şekilde oluşturulmasına, daha sonra montaj odalarına ve oradan da reklamların akışına göre haber düzenlemek üzere haber odalarına ve gazete yazı işlerine vb. iktidar üreten mekanlarla, mal sattıran reklam pazarına dek işleyen tek mekanizma haline gelmiştir. Bize düşen, haber odalarında seçilenler arasından bir 'seçme yapmak', objektifin ya da kameranın seçtikleri arasından bir 'seçme yapmak', reklamların seçtiği mallar arasından bir 'seçme yapmak', kanunlara göre seçilen partiler arasından bir 'seçme yapmak'tır.. Peki, ya haber dairesindekilerin seçtikleri dışında kalan, objektifin ya da kameranın seçtikleri dışında kalan, reklamların ya da kanunların seçtikleri dışında kalanlar...?

Sanat ürünü; galerilerin seçtikleri, dağıtım şirketlerinin, yayınevlerinin, tiyatro müdürlerinin seçtikleridir. Kitleye giden bunlardır. Bu sanat ürünleri, insanların toplumsallaşmalarını sağlama kaygısının bir ifadesi olarak değil, kazanç ve kâr için, satmak için götürülür. Sanat ürünlerinin çoğaltımı teknolojisi, manipülasyon sürecinin keşfine, manipülasyon süreci ise sanat ürününün ölümüne (bir metaya dönüşümüne) yol açmıştır. Kaybeden sanat pratiği, bu nedenle kazanan pazardır.

### 3- Gelenekte Sarsıntı;

Sanat ürününün tarihsel tanıklığını ve halesini kaybetmesi, aynı zamanda sanat geleneğinin de ağır bir sarsıntı geçirmesine neden olur. Çünkü, sanat ürünü ile kişi arasındaki ilişki, çoğaltım öncesindeki gibi 'güven verici' değildir artık. Sanat ürünü ile kişi arasındaki ilişkinin güven verici olduğu yerde, sanat için, 'sanat gerçekliğin bir yansımasıdır' diyebilirdik, 'sanat izlenimlerimizdir', 'duygu ve düşüncelerimizin dışavurumudur', 'sanat sezgidir', 'sanat bilinçaltının sesidir' vb.. diyebilirdik. Bunları deme olanağını bize veren belirli ve güvenli ilişkinin varlığıydı. Oysa bugün, sanatın ne olduğuna dair bir tanım vermek bir yana, 'tanım vermek' ediminin kendisi soru konusudur. Bugün kişinin salt, sanat ürünü ile değil, 'politika', 'tarih', 'bilim', 'akıl', 'umut', 'inanç' vb. nosyonlarla kurduğu (ya da kurmadığı) ilişkinin hizzat kendisi soru konusudur. O halde sanat ürününün, yapısı, işlevi ve anlamı araştırmaları üzerine yoğunlaşan ve yüzbinlerce cilt dolduran insanlığın entelektüel çabasının bugün açısından taşıdığı anlam, 'anlam' sözcüğünün şaibesi

altındadır. Çünkü, salt manipölasyon süreci (ki ideolojik bir pratiktir), salt tarihsizleşme olgusu değil, bizzat 'anlatı'da iktidar ve güç üretiyor. Güç iki şekilde tanımlanabilir; bir, benim istemediğim bir şeyi yapmam için hana uygulanan; iki, benim istediğim şeyi yapma isteğim. İlki olumsuz-negatif güç, ikincisi olumlu güç. 'Anlatı', ideoloji pratiklerinden farklı olarak (bu pratikler olumsuz güç ve iktidar üretirler), her iki güç ve iktidar tipini de üretir. Yukarda, sanat ürününün, meta kimliği kazanarak gerçekliğini yitirdiğini belirledik. İyi ama, eğer 'anlam'ın bizzat kendisi ile kurulan ilişki güven verici değilse, sanat ürününün gerçekliği öldü diyen bir teorinin (anlatının) gerçeklik nosyonu ile kurduğu ilişki, nasıl olur da güven verici olabilir? Ve bu nosyon, sanat ürününün gerçekliği olarak sunduğu 'hale', 'ıra', 'atmosfer' gibi anlatsal anlamlara geri çekilmeyi öğütlemiyor mu? Yani sanat ürününün gerçekliği, sahipliği ve ırası ise, sanat ürünlerinde bu ıra aranmaz ve özlenmez mi? Ve bu, Altınçağ'a bir özlem, bir nostalji değilse nedir? Ya da, eğer bir 'öz' varsa ve gerçek olan bu 'öz' ise, bu 'öz', 'görünen'in hakikatiyse, hakiki olanı aranmaz ve onun için savaşılmaz mı? Herşeyin tabi olduğu zorunlu bir ilke olarak, evrensel ideal insanlık inancı, insanın özü, doğası, insançılık vb. tüm bu aşkın kavramlarda inşa edilen anlam, pratikte eylemleri, -gelecekteki mutluluk adına- bugün, geriye yönsemeli bir biçimde manipüle etmiyor mu? (Bakın, din örneğini hiç kullanmadım). İşte 'anlatı'nın gücü ve ürettiği iktidar tipi. Gücünü ve iktidarı kişilerin bugünü, anlamsal göndermelerini ise dünü üzerine kuran bu anlatı iktidarı, olumsuz güç uygulaması diyorum.

Gelenekteki (kuram geleneğindeki yani felsefede ve felsefi bilim sanat kuramlarındaki) sarsıntının temel nedeni, olgulardaki değişim ve dönüşümden çok, bizzat bu geleneğin uyguladığı anlatı tarzının ürettiği olumsuz güç ve iktidarın, pazar/devletin uyguladığı manipölasyon süreçlerinde üretilen olumsuz güç ve iktidardan farksız hale gelmiş olmasıdır. Anlatının olumsuz güç üretiminde bugüne dek kullandığı araçlar (biçimler) ise, 'yorumlama, çözümleme ve eleştiri'dir. Bunlar bizim alıştığımız biçimlerdir. Bir yerde (yorumlamanın pek itibarı yok gerçi ama) çözümleme ve eleştiri görüldü mü, o anlatı'nın 'doğru' olduğu, 'gerçek' olduğu kanısı doğar. Ve bu kanı bir kez yerleşti mi, o anlatı, ifade ettikleri nedeniyele değil, salt bu kanı nedeniyele geçerlilik kazanır. Bir gerçek arama, bir özü yakalamaya, tarihe inanç, insanlığın erdemine gü-

ven. sanatta hale, bilime tapınma, politikaya meşruiyet verme vb... bu biçim alışkanlıkları bırakılmalıdır. Ne ütopya inancı, ne doğru yaşama ahlakı; (Anlatının tarihi-pratik eleştirisi diyebileceğimiz yeni bir biçim içinde olumlu güç üretimine bir başka yazıda değineceğim). Yeni biçimler her şeyden önce alışkanlık yaratmayan biçimlerdir. Ve bu biçimler olumlu güç ve iktidarın (yapma isteğinin) üretilebileceği yegâne olanaklardır. Sanat pratiğinden başlayalım.

İlkeler basittir. Eğer ideoloji pratikleri ve manipölasyon süreçleri kişi ile hayat arasındaki ilişkideki güveni sarsıyor ve bu tedirginliğin rantını güç olarak topluyorsa, yapılacak şey, güven sarsmaktır. Kişinin, sorgusuz sualsiz yaşadığı gündelik yaşamının, doğal ve zorunlu tek yaşama biçimi olduğuna dair inancına olan güveni sarsılmalıdır. Eğer şoklar yaşamın tarihselliğini gündelikleştiriyor ve kişiyi bölük pörçük yaşama mahkum ediyor ve ideolojisini yaşamasını doğallaştırıyorsa, aynı şok yöntemi ile yaşadığı ideolojinin sınırları gösterilerek bu doğallık sarsılabilir. Sanat pratiğinin dönüşümü ile amaçlanan yeni türden toplumsal ilişkilerin üretilmesi zorunluluğu bu nedenle gereklidir. Sanat pratiğinin, şoklar aracılığıyla, kişi ile kurduğu yeni türden toplumsal ilişkiye 'montaj'der Benjamin. Çeşitli ve farklı öğelerin (tiyatroda, film, afiş, pankart, slayt, dekor parçaları, zaman kırılmaları, ses biçimleri, tınılar vb. efektlerin) birbirlerine, belirli yöntemlerle eklenerek sunuluşudur montaj. Bu tekniği en iyi uygulayan Brecht'dir. Onun 'yabancılaştırıcı efekt' dediği olay, montaj tekniğinin, 'gestus'ların (toplumsal Jest'lerin) sabitleştirilmesinde kullanılmasıdır. Ama bu öncelikle sanat pratiğinin geleneksel biçim alışkanlıklarının paramparça edilmesini gerektirir. Brecht, seyirciyle oyun arasındaki tinsel uzaklığı kaldırır, sahne tüm gizemliliklerinden arındırılarak, 'kürsü'ye dönüştürülür. Oyuncu, rolüyle özdeşleşim içine girip seyirciyi peşinden sürüklemeyecek (onları yaşadıkları ideolojinin içinde tutmayacak) tersine belli bir uzaklıkla rolünü oynayacaktır (oynadığıyla yaşanan ideolojinin sınırlarını, oynadığı oyunla oynayarak, seyirciyle birlikte izleyecektir). Brecht bunları belirli bir amaç için yapar, seyircinin yargıda bulunması için. Bu seyircinin güç üretmesi; o salonda iktidar olması demektir. Salondaki iktidarı seyirciye kullandıramayan hiçbir oyun pratiği sanatsal beğeni üretiminde başarılı değildir. Çünkü montaj tekniğinin zorunlu bir koşulu; kişilerin bu tekniğin uygulama pratiğinin içine alınmasıdır. Nasıl kahare ve aynı şekil-



de karikatür vb.leri kişinin bu sanat pratikleri içine girmeleri sonucu tamamlanabiliyorsa, montaj tekniğinin uygulandığı sanat pratikleri de kişileri bu pratiğe katmak durumundadır. Brecht, tüm yaptıklarını şu öngörü üzerine inşa eder: İşçiler de sanat pratiğine katılabilirler ve üstelik bundan gerçek anlamda bir 'keyif' alabilirler. Bu nedenle Brecht, daha baştan vurguladığı bu zorunluluğun bir gereği olarak, işçilerin oyunlarına üretici olarak (üreten yargılayıcı, tüketen kahullenicidir) katılmalarını sağlayıcı tüm düzenlemeleri gerçekleştirir.

Sanat pratiği kendi biçim olanaklarının dönüşümünü gerçekleştirme- den, üretici bir pratik olamaz. Brecht pratiğini bu nedenle andım. Çünkü sanatta ya da diğer pratiklerde bütün sorun, birey ile alışılmışın dışında yeni türden toplumsal ilişkilerin üretilmesidir. Bunu sağlamak için yöntemler ve teknikler hem çağın gereksinimleri tarafından (Bugün en büyük gereksinim, mevcut ilişkilere olan güvenin sarsıldığı anda ortaya çıkan, yargıda hulunmanın ya da ironinin eleştirel 'keyif'idir) desteklenecek, hem de sanat geleneğinin sınırlarını parçalayacaktır. Sanat pratiği, hammaddesini bir düzen içinde ve tamamlanmış bir bütün olarak değil (çünkü amaçlanan gerçeklik yanılsaması yaratarak inandırıncılık sağlamak değildir) dağınık ve çelişkili bir ilişkisellik olarak 'kurar'. Buradaki 'kurma' tümüyle sanatsal bir edimdir ve biçim alışkanlıklarının dönüştürülmesi ile yönlendirilir. Benzetme, yer değiştirme, hozma, aykırıyı gösterme, uzaklaştırma, montaj, kolaj, parodi, evet pastich ve hatta gerektiğinde özdeşleyim kullanarak sınırları gösterilecek olan, bu yaşamdır. Sınırsız, sonsuz ve doğal bellenen bu yaşamın sınırları gösterilmeden, 'bir başka hayat biçimi' arayışından söz edilemez. Bütün bu teknikleri kullanmanın temelinde yatan zorunlu bakış açısı, yaşanan toplumsal ve bireysel ilişkilerin hiç de doğal olmadığı, yaşamı 'başka türlü de tanzim etme olanağı'nın varolduğu iddiasıdır. Bu iddia yoksa, yukarıda anılan biçim alışkanlıklarını değiştirmeye ve hatta ötesinde, kişinin sanatsal üretime katılmasını sağlamaya hiç gerek yoktur. Bu durumda bireylerin sanata üretici katılımları, küçükburjuvaca bir lüks olur. Başka bir yaşam biçimi arama ihtiyacı, kişide ancak yaşadığı ideolojilerin (ki bunlar biçim alışkanlıklarıdır) sınırlarını gördüğü-sınadığı (test ettiği) yerde ortaya çıkar. Çünkü bu aşamada, yaşamakta, üretmekte ve katılmakta olduğu pratiğin, önceden makulleşmiş olan kendi biçim alışkanlıklarını meşrulaştıran sa-

vunma mekanizmalarıyla çeliştiğini görecektir. Bu hirey şu anda, kendi ideolojik savunma mekanizmalarının meşrulaştırdığı biçim alışkanlıklarını, kurmaca olduğunu bildiği bir sanat pratiği içine monte eden kişi konumundadır. Olumlu gücün kullanılma olanağı buradadır, bu kişinin 'yapma isteği'nde. Eğer kişi burada güç üretirse, bu gücü kendi biçim alışkanlıklarına karşı kullanmaktan başka seçeneği yoktur. Bir başka hayat arayışına açılan kapı karşısındadır. Burada sanat pratiği aracılığı ile farketdiği şey; bir başka biçimi üretme olanağının varlığı ve dolayısıyla bir başka hayat biçimini üretmenin olanaklı olduğudur. Ama sadece farketdiği şeydir bu, o kadar. Sanatın işlevi de budur.

*Yeni İnsan*  
*Mayıs 1992*

## **TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YOKEDİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPITTI (I)**

Önce sorunu tanımalıyız. Lukacs bize, sanat pratiğinin muhalif bir karakter taşıması gerektiğini öneriyordu. Muhalefet onun literatüründe, kapitalist toplumsal düzenlenişe politik başkaldırıya eklemelenmiş olmalıydı. Bu öneriye uymayanları da, bilgi teorisi bağlamında kullandığı yanlış bilinç kavramının sanat alanındaki karşılığı olan Dekadan'lıkla suçluyordu. Bu suçlamasını da başta Aman dışavurumculuğu olmak üzere, I. Dünya Savaşı öncesinin zenginliğini miras olarak sürdüren tüm modern sanatlara yöneltiyordu. Lukacs'ın bu önerisinin temelinde temsilin ideolojik etkisine olan sarsılmaz güveni yer alır. Temsilin ideolojik etkisi ya da doğru bilincin tarihsel misyonuna atfedilen gücü, bilgi teorisi bağlamında bilincin dış dünyayı -gerçekliği- yansıttığı tezine dayanır. O halde denebilir ki, Lukacs'ın gerçekçilik nosyonunun çekim gücü, onun hem estetik düzeyde bir statüye hem de bilişsel bir statüye tekabül etmesinden gelir. Altyapı-üstyapı ve ilkinin belirleyiciliği metaforu çerçevesinde anlaşılır kılınan bu modelde sanat, kimilerinde mekanik kimilerinde de daha diyalektik; ama, temelde altyapının bir ürünü olan ideoloji ile toplumsal gerçekliği yansıtma faaliyetidir. Bu modelin kendine temel aldığı bilgi teorisinin yansıtmacı (ayna işlevi), tarihselci (geleceğin komünist bir toplumsal düzenlenişe doğru zorunlulukla evrildiğini gören doğ-

ru bilincin bilimselliği), antropolojist (insanın yabancılaşmış özünden kurtuluş süreci içinde sanatçının 'özne' ilan edilmesi), volontarist (iradenin ahlak üretebileceği) indirgemeci vb. özellikleri bugüne dek işlendi ve yeri geldikçe de işlenecektir. Bugün iletişim teknolojisindeki elektronik devrimleri çağında, nesne ile özne arasında, bu modelin ilgilenmediği yeni ve radikal bir ilişki doğmuş durumdadır. Kitle iletişiminin yönetici ve yönlendirici gücü sanatsal ve diğer düzeylerde, Lukacs'ın öngörmediği (öngöremeyeceği) değişim, dönüşüm ve etkiler ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla, kendine yeterli bir sanat düşüncesi artık çekiciliğini, cazibesini yitirmiş ve çökmüştür.

Rus Biçimciliği bize sanat eserinin ayırdedici özelliğinin "alışkanlıkların kırmak" olduğunu bildirdi. Sanat, gündelik yaşamın rutini içinde kanıksanmış ve alışılmış olana bir muhalefet ve bir haşaldın edimiydi. Rus Biçimcileri sanatın muhalefetini, gerçeği yansıtarak değil, onu değişik bir biçimde algılatarak yerine getireceğini söylüyordu. Sanat bize bilgi vermez, gerçeğin yeni bir tarzda algılanmasını kotarmakla sağlanan işlevsel değer, esasen farklı ve muhaliftir. Rus Biçimcileri için sanatçının gerçekliğe karşı tavn değil, dil karşısındaki tutumu önemliydi. Eğer sanatçı başta dil olmak üzere kendini çevreleyen sanat geleneğinin unsurlarına karşı yeni, farklı ve sınırları zorlayıcı bir tutum takınabiliyorsa, bizi sarsıcı, uyandırıcı, kendi dilimiz ve alışkanlıklarımıza yeni bir gözle bakmamızı sağlayıcı olabilir. Bu, dünyanın yeni bir biçimde algılanması demektir. Rus Biçimcileri'nin temel özelliği (ki daha çok şiirle ilgilendiler) dilin kullanım biçimi, anlatıda da, olay örgüsünün yapısı temelinde gelişti. Yapısalcıların hüyük ölçüde miras aldıkları Rus Biçimcileri sanatsallığı, dış dünyadan, sanat ürününün özelliklerine indirgemekle heyecanlarına ve çıkışlarına karşılık düşen bir sonuca ulaşamadılar. Yapısalcılığın biçimci karakteri içinde kaldılar. Bu tespiti olumsuzlama olarak değil, saptama olarak veriyorum. Çünkü, kitle iletişiminde sanatsal ürünün tüketim süreci, bu ürünün üretim ve tasarımını da açıkça etkilemektedir. Ürünün tasarım, üretim ve tüketiminde yapısalcı çözümlemenin bazı teknik ve yöntemlerinin oldukça önemli olduğunu düşünüyorum. Rus Biçimcileri'nde gerçekçilik nosyonu sanat ürününün üretim koşulları çerçevesinde anlaşılır kılınmaya çalışıldı.

Brecht, sanatı bir pratik olarak kurarken, Lukacs'ın sanatı salt sanatçının tasarım edimi çerçevesinde kuran projesini biçimci buldu ve kar-

şı çıktı. Tüm gerçekçilik iddiasına karşı Lukacs'ın modeli -ki Marksist estetik model olarak biliniyor- Brecht için, spekülâtif ve biçimciydi. Nedeni, kitle iletişiminin gelişme eğilimlerini ve sanat ürününün okur ve izleyicisinin o ürünü algılama tarzını (ideolojisini) dikkate almamasıydı. Bu model esas olarak sanatçının tasarım ve yaratma tarzı (ideolojisi) ile ilgileniyordu. Brecht, sanatı bir toplumsal muhalefet üreten özgün bir pratik olarak ele aldı ve gerçekçiliği de bu bağlamda algıladı. Lukacs'ın sanatsal üründeki karakterlerin gerçeği yansıtır tarzda yaratılmaları gerektiği iddiasına karşı, bu karakterlerin kurmaca gerçeklikler olduğunu ilan etti. Kurmaca ama gerçek, yani maddi. Brecht'in gerçekçilik nosyonunun bir yönünü bu tutumu oluşturur. Rus Biçimcileri'nin dile karşı tutumlarını genelleştirdi ve sanatı çevreleyen tüm geleneğe karşı dönüştürücü bir tavır aldı. Tiyatro geleneğindeki malzeme ve teknikleri radikalce dönüştürdü. Lukacs'ın Brecht ve benzerlerini dekadan olarak suçlamasının gerekçesi de Brecht'in modern sanatlardan ve özellikle dışavurumculuktan aldığı bu gerçeklik yanılsaması yaratan tüm etkilere karşı-etki biçimleri bulmasıydı. Brecht yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma efektleri dediği bir dizi tekniği salt gerçeklik yanılsamasını kırması ve kurmaca etki yaratması için kullanıyordu. Brecht'in gerçeklik nosyonunun ikinci yönünü, sanat geleneğinin yaptırımlarına karşı, yazar, oyuncu, teknikler, yöntemler özelinde getirdiği radikal yenilikler ve bu operasyona yüklediği işlev oluşturur.

Brecht'in, kendi döneminde gelişme hızının başlarında bulunan gazete, radyo, çoğaltım teknikleri -reprodüksiyonlar- ve sinemadan kalkarak gördüğü ve üzerinde ısrarla durduğu bir üçüncü yön, sanatın tüketicileri ile sanat pratiği arasındaki ilişkiler oldu. Benjamin ile sürdürdüğü ilişkinin temelinde de bu sorun tartışılıyordu. Kitle iletişiminin gücü: Bu güce karşı, Benjamin ile ortak bir paydada kısmen iyimser yaklaşıyor ve toplumsal muhalefetin üretilmesi için sanat pratiğinde bu gücü kullanıyordu. Sinemaya biraz kuşku; ama, fotoğraf ve diğer çoğaltım tekniklerine karşı iyimser yaklaşıyordu. Lukacs için temsilin ideolojik etkisi, bir diğer deyişle manipülâtif etkisi ne denli önemliyse, Brecht için de tekniğin ideolojik etkisi, yani manipülâtif etkisi o denli önemliydi. Brecht'in bu soruna verdiği önem, onun sanatın salt tasarım ve üretim edimine değil aynı zamanda tüketim biçimine bağlı olarak bir muhalefet üretebileceği ya da üretemeyeceğine ilişkin kaygısından kaynaklanır.

O halde Brecht'in gerçeklik nosyonunun üçüncü yönünü de okur-izler kitle ile sanat ürünü arasındaki ilişkilerin oluşturduğunu belirtebiliriz. Brecht bu ilişkiler çerçevesinde tekniğin devrimci bir tarzda kullanılabilirliğini düşünebilmiştir.

Aynı şeyi düşünen ve olgunun üzerine ilk kez giden bir Marksist düşünür de W.Benjamin'dir. Ancak yukarıda çizilen çerçevelerden de belli bir açmazı farkedebilmiş olmakla ayrılır. Brecht'in ve Benjamin'in kısmen, ancak bugün bizim alabildiğine yoğun olarak yaşadığımız açmaz; kitle kültürü ya da kitle iletişim araçlarının kültürü ile, ancak belli bir azınlığa (aydınlarla) ulaşabilen 'seçkinler' kültürü ya da 'seçkinler' modernizmi arasında giderilemez ölçüde hüüyen uçurumda özetlenmektedir. Bu açmazla ilk farkettiğimiz şey; Lukacs'ın önerdiği, Brecht'in ürettiği, Benjamin'inse değişik açılardan önem verdiği muhalif sanat anlayışının bugünün koşulları karşısında hasit ve yetersiz kaldığı oldu. Dün toplumsal olarak muhalif ve başkaldıncı olarak değerlendirilen birçok tavrın bugün reklam ve meta pazarının meşru üslubuna dönüştüğüne -yani eleştireliliğini yitirishine- tanık oluyoruz. Muhalefet ve başkaldın giderek, pazarın kendini yeniden üretim mekanizmasının asli unsurlarına dönüştü. Brecht endüstrisinin aldığı görünüm buna örnektir. Son dönemde Nazım Hikmet ve Yılmaz Güney'den sonra Deniz Gezmiş'in de vakıflar, dernekler ve nihayet televizyon ekranlarından pazarın nesnesi kılındıklarına tanık oluyoruz. Muhalif olarak her yeni olan, çok kısa süreler içinde pazarda 'alışılmış olan'a dönüşüyor. Andy Warhol *"İkibinli yıllarda bir sanatçının ya da sanat eserinin dünyaca ünlü olabilmesi sadece onbeş dakika için mümkün alabilecektir"* derken haklıdır. Bugün, ister Lukacs'ın önerisine uyaarak gerçeği yansıttığımız iddiası ile, ister Brecht'e uyararak, ürettiğimiz iddiası ile ve gerekse Benjamin'deki gibi tek ve asıl olanın gerçeklik olduğu savunusu ile muhalif sanat yapmaya çalışalım, her seferinde pazarın koşulları tarafından paramparça edildiğimizi gözlüyoruz. Modern projelerimiz kitleler düzeyinde değil, belli bir seçkin grup içinde yankılanmakta ve muhalif etki pazar tarafından ufanarak asimile edilmektedir.

Öte yandan biz, kitle kültürü, popüler kültür, arabesk, galeri ressamcılığı, gişe tiyatrosu, magazin basın, Amerikan klipleri, TV ve Brezilya dizileri gibi birçok yeni gelişmeyi de, dejenerasyon ve manipölasyon süreci olarak görüyor ve büyük ölçüde aşağılıyoruz. Bu gelişmeleri sanat

olarak görmüyoruz. Oysa şunun farkına varılması gerekir ki, iletişim teknolojisi sanatı, tasarım aşamasından başlayıp tüketim ve geri hesleme süreçlerine kadar etkilemekte ve çoğu yerde de belirlemektedir. Bugün sanat, reklam sektörünün kullanımında en temel unsur olarak görülüyorsa bu, pazanın, ilettiği mesajı algılandığı yerde büyük ölçüde kodladığı ve bir modele eklemlediği gerçeğinde içerilidir. Kitle iletişiminde ne tasarım ve üretim tüketimden, ne de tüketim tasarım ve üretimden bağımsız değildir. Oysa gelenegimiz içinde felsefe, sanatı salt tasarım, yaratım ve üretim olarak, politika ise salt tüketim, etki ve işlev olarak ele almıştır. Her tüketim süreci içinde kendine uygun üreticileri ve her üretim de süreç içinde kendine uygun tüketicileri doğurur. Bugün bu anlaşılmış durumdadır. Pazar talep yaratmakta, sanatçı da bu talebe uygun ürün vermektedir. Olan budur. Nasıl bir gazete yazarı, gazetenin okurunun algı biçimini gözeterек yazmak durumundaysa, okur da yazarını gazetesinin bakış açısı içinde algılamaktadır. Günümüzde sanatsal üretim, teknolojinin bağımlı değişkeni durumuna indirgenmiştir. Soru şudur: Bu gerçekten salt teknolojinin bir yaptırımı mıdır, yoksa en geniş kitleye ulaşma amacını taşıyan bir çoğaltım mekanizmasının mı gereğidir? Benjamin, ilk ve asıla yönelik tasarım ile (resim'in tasarımı), çoğaltım amaçlı tasarımın (sinema kurgusunun ve montajının) arasına bir ayrım koymuştu kuşkusuz. Ancak soruyu yanıtlamakta sessiz kaldığı da biliniyor. Bugün Avrupa sineması ile Amerikan sineması arasındaki temel farka baktığımızda ilgi çeken konu aksiyonların ve mekanların sunumunda zamanın kullanımı konusundaki farktır. Amerikan sineması bir aksiyonu en fazla bir dakika perdede tutarken, Avrupa sineması bu zaman aralığını daha uzun tutmaktadır. İlkinde amaç kameranın seçici ve gerçekliği bütünsel değil parçalayarak verme işlevini pekiştiren ve bu parçalama ile bütünsel algıyı imkansız kılmaktayken, ikincisinde kısmen kameranın işlevine ters bütünsel bir algı üretimini sağlama çabasıdır. Amerikan sineması bu anlayışına gerekçe olarak, Amerikan izleyicisinin televizyon alışkanlığı gereği, belirli bir görüntü karşısında bir dakikadan fazla dayanamadığı, algısının dağıldığı, bu yüzden de aksiyonların kısa zaman aralıklarında değiştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Televizyonda bırakalım sanat ürününü, haberlerin bile reklam mantığı içinde şok yaratacak biçimde, magaziner olarak kurgulandığı ve bizzat reklamlarla parçalandığı düşünülürse, bireylerin kendi ve dış

dünyaya ilişkin hütünsel bir algıya sahih olmalarının ne'ndenli olanaksızlaştığı daha da anlaşılır. Benjamin, çoğaltım teknolojisine olumlu bir atıfla yaklaşarak, örneğin basının gelişimini -gazete yoluyla- yazının çoğaltılabilirliği, bilgi kitlelere yayılacak ve okurlar arasında yazarların çoğaltılmasını sağlayacaktır- şeklinde değerlendirirken teknolojinin, ekonomik koşullardan bağımsız bir değişkenmiş gibi ele alınması hatasını işlemiştir. Yoksa bugün binlerce insan 'artist' olmak üzere büyük kentlerde sürmektedir ancak bu, sinema sanatının geliştiği ve toplumsallaştığı anlamını değil, ekonomik koşulların ve ideolojik manipülasyonun ne denli güçlü olduğunu gösteriyor. Kitle kültürü denen olgu, tüm sanat alanlarındaki çeşitleri ve gerçekleşiş biçimleriyle, kitle iletişim teknolojisinden ve bu teknolojik veriler dolayısıyla tasarlanma, üretilme ve çoğaltılma biçimlerinden ayrı düşünülemez. Bu teknoloji ile hütünleşen, birleşen ve bu teknolojinin bizzat varlığını sürdürmesini garantileyen, bizim muhalif sanatımız değil tamamen yeni bir içeriktir. Teknoloji kendine uygun içeriği, (içeriksizliğin meşruiyetini) üretim biçimi ile üretmiştir. Hem teknoloji ve hem de kitle kültürü dediğimiz bu yeni içerik, her ikisi de, bizim modern projemize (muhalif, başkaldıran ve gerçekçi projemize) tamamen yabancı ve dışarda olan, iki yeni girdidir. Bu iki yeni girdi kendi özgül koşulları içinde, kendi üretim ve tüketim süreçleri içinde irdelenmek durumundadır. Günümüzde, sanatsal tartışmalar bu iki yeni girdi sözkonusu edilmeksizin ve elbette bu girdilerden ayrı düşünilemeyen kapitalist pazar koşulları sözkonusu edilmeksizin yapılamaz.

Ancak burada temel bir çelişki içindeyiz: Bir yandan felsefi ve politik olarak belirli bir literatüre ve kavramsal donanıma sahibiz ve öte yandan da bu kavramsal donanımla telaffuz edemediğimiz, anlaşılır kılamadığımız böylesine yeni iki girdi ile karşı karşıyayız. Bir başka deyişle tarihin kendisi ile, tarihin yaşamakta olduğumuz bugünkü dönemi içindeki realitenin (kitle kültürü ve teknoloji realitesinin) duyumsal ve bilişsel olarak kavranıp idrak edilmesi için sahip olduğumuz kavramsal donanım arasında bir çelişki ile karşı karşıyayız. Kitle iletişim teknolojisinin, modernist muhalefet ve başkaldırı projelerimizin (bu bağlamda da sanat ürünlerimizin) üretimi için uygun olmadığını Benjamin'den bu yana artık öğrenmiş bulunuyoruz. Tersine her tür muhalefet ve başkaldırı projesini bu teknolojinin, çoğaltarak, parçalayarak, etkisizleştirerek asi-



mile ettiği de ortada. Öte yandan kendini sistemin dışında tanımlayarak muhalefet etme tavrını seçmenin de sözkonusu olabileceğini düşünelim. Oysa böyle bir şey olamaz, çünkü bu takdirde modern projenin yö-neldiği seçkinler grubu iyice daralır ve geniş kitlelerle buluşma amacı, teknolojinin sahibi kapitalistlerin ayrıcalığına terkedilmiş olur. Yöntem, karşımızdaki olguyu reddederek bir yere varmak olamaz, çünkü olgular reddedilmez, onlar vardırlar. Ve bu toplumsal bir olguysa onun kuşatıcılığı dışında da olunamaz. Her halükarda, modern amaç, proje ve ütopyaların artık savunulabilirliklerinin son derece güçleştiğini ve hizzat bu güçlüğüne oldukça sert bir olgu olarak karşımızda durduğunu belirtmek, herhalde yine de gerçekçi bir tavır olacak.

Kitle kültürünün temel politik işlevinin sistemin yeniden üretimi amacına bağlı olduğunu ve bu işlevi yerine getiriyor olduğunu söylemek ve bu işleyişin de eşitsizlikleri ve egemenlik türlerini ürettiğini söylemek hem yeni değil hem yetersiz. Bugün bunu söylemek yetmiyor. Çünkü kitle kültürünün öğelerinden biri, ancak en temel unsuru olan sanat, eğer diğer öğelerden farklıysa, yani haber, bilim, spor vb.'lerinden farklıysa -ki evet farklıdır- bu farklılığı oluşturan bileşenler nelerdir? Bunları bulmak gerekiyor. Teknolojiye bağımlı olarak doğan ya da dönüşen sanatların oluşturduğu yeni biçim ilişkileri ve yeni tüketim ilişkileri irdelenmek durumundadır. Bir sanat yapısı, mevcut koşulları yeniden üretecek bileşenlerle mi örgütlenmekte, tasarlanmakta ve üretilmektedir? Eğer böyleyse bu bileşenler nelerdir? Yoksa bir sanat yapısının, çoğaltıma yönelik yeni biçimler içinde tasarlanmasının, teknolojiye bağımlı yeni bileşenleri mi vardır? Varsa bu bileşenler nelerdir? ve bu bileşenler ortaya çıktığında bunların artık bizim sahip olduğumuz kavramsal donanım ile ifade edilme olanağı var mıdır? Ve ötesinde modern projelerimiz hala muhalif ve başkaldırı paradigması içinde yer alabilirler mi? Bu ve benzeri sorular arttırılmalıdır. Ancak temel sorun hala ortada: Popülist bir tavrı tercih edip, tek bir sınıfın yüceltilmesi mantığı içinde sınıf bilincini geliştirme geleneğine önem vererek yanıtlar aranabilir ve 'kuramlar' inşa edilebilir mi? Bence bu kuramlar 'arzu düzeni' denebilecek bir düzlemde yeralırlar. Ki, geleneğimiz de bu düzlemde 'bilgi' (arzu) üretmeye çok elverişlidir. Ya da, sınıflı toplum gerçeğinin bir gereği olarak tüm sınıfların içinde yer aldıkları bütünsel bir yapı içinde yaşamaya yazgılı olduğumuzu anlamayı sağlayacak. bir algılama ve bilme

yeteneği kazanmak gerekecektir. Bu yapılmadan bu yazgının dönüştürülme ya da zorunluluk olmadığını kavrama olanağı yoktur. Politikanın 'güç' olduğu hep söylenegeldi. Ne ki bu güç hugüne dek hep negatif olarak çizildi. Güç ve iktidar dendiğinde, hep, 'yapmak istemediğim bir şeyi bana yaptıran' anlaşıldı. Oysa güç aynı zamanda benim 'yapma isteğim'dir de. Foucault, bu güce olumlu güç -pozitif iktidar- diyor. İnsanlarda olumlu gücün gelişebilme olanağı ancak ve ancak belirli bir algılama ve bilme yeteneği geliştirmeleri ile olanaklı olabilir. Bu da onların bilme haklarını kullanmaları sonucunu doğurur. Sanatın ilettiği bilgi sadece, iletilme biçimi içinde bir anlam ve varlık kazanabilir. O halde bugün kitle kültürü olgusu, böyle bir bilginin iletilme biçimiye ve bağumluluk üretiyorsa, yapılacak olan bu kitle kültürünü modernist bir seçkinci edasıyla aşağılamak ve yoksaymak değil tam tersine kitle kültürü ve çoğaltım teknolojisinin sanatı yokeden koşulları içinde nasıl bir 'sanatsal' üretim mekanizması kurduğunu bulgulamak ve bunu deşifre etmektir.

Sanatın kitle kültürü içinde yokoluşu (modernist muhalefet geleneği -eleştirisini yitirşi- anlamında yokoluşu) sürecini anlamak ve anlamlandırmak açısından olduğu kadar, tüketim toplumunun keyif verici pratiği olarak kitle kültürünün keyif vericiliğini de -soft uyuşturucu oluşunu- anlamak ve anlamlandırmak açısından 'dolayım' kavramı üzerinde durmak önemli olabilir. Dolayım ilişkisi olmaksızın Lukacs'ın, temsil dolayımına bağlı gerçekçiliğini ve Brecht'in teknik dolayımına bağlı gerçekliğini anlamak güçtür. Aynı şey hugün teknik ve kitle kültürü için de geçerlidir. Sanat, teknik dolayımı ile kitle kültürü biçiminde sistemin yeniden üretim mekanizmasına eklemlenmektedir. Bu anlamda sanatsal üretim sürecini anlamak ancak tekniğin bir çoğaltım mekanizması olarak dolayımıyla olanaklıdır. Bu dolayım odağını dikkate almadan, hiçbir kuramsal insanın, olguyu aydınlayabileceğini sanmıyorum. Çünkü bu dolayım odağı sanatsal üretimin bir anlamda altyapısıdır.

Öte yandan sanat, malzemesini dönüştüren ve onu farkedilir kılan bir pratiktir, bu nedenle de toplumsal bir güçtür. Sanat, eğer salt bu malzemesi yansıma faaliyeti değilse, eğer Brecht'teki gibi salt işleve endekli teknik bir pratik değilse, bu hammaddeyi dönüştüren bir pratiktir. Ve o hammadde bir hayat olarak, bir yaşama tarzı olarak ideolojidir. Sanat bir üretimdir ve ürettiği şey de "dönüştürülmüş", görünürlük kazanmış ve dolayısı ile kendini ele vermiş ideolojidir. Sınırları gösterilen,

sınırları sınıyanan ideolojidir. Öyleyse ikinci dolayım odağı da ideolojidir. Sanatçının ürün verirken yaptığı, ideolojiyi dönüştürme çalışmasıdır. Bu ikinci dolayım odağını (sanatsal üretimin üstyapısını) bir başka yerde ele alalım ve şimdilik şöyle bir özet verelim: Sanat pratiğinin bir toplumsal mücadele uğrağı olarak inşa edilmesi, insanların keyif alacakları, tad alacakları, yaşadıklarını hissedecekleri bir pratik olmasını önlemez. Modernist muhalif sanat projesinde de, kitle kültürü içinde de ortak olan tek şey, sanatın doğrudan hayatın politize edilmesiyle ilgili olduğu ve bu ilginin açık olduğu yerde üstyapısal bir işlev gördüğüdür. Yoksa bir metin içinde kaç tane 'saksı' sözcüğünün geçiyor olmasının ya da bir ressamın tablosunda şu ya da bu figürü ya da rengi kullanıyor olmasının politizasyon ile bir ilgisi yoktur. O halde kitle kültürünün unsurları içinde sanatın, içinde yer aldığı şekliyle hizzat politizasyon sürecinde doğrudan rol oynayıp oynamadığı önemlidir. Eşcinsel bir arabeskçi aykırı görünüyor olabilir, ne ki onun sanatsal üretim süreci içinde değerlendirilmesi sonucunda işlevi üstyapısal değilse, kabullenilmemesi ya da aşağılanması, mevcut sistemin yeniden üretimine onun değil bizim eklemeliğimizi gösterir. O halde kitle kültürüne karşı, modern muhalif söylev kipimizi değiştirdiği ya da yokettiği için ya da doğrudan başkaldırını önlediği için, (bunların hepsi siyasi ve üstyapısal gerekçelerdir) karşı tavır almak ve daha baştan yadsıyarak reddetmek, bu olguyu bilme hakkını kullanmamak demektir. Evet bu olgu bilinmeyebilir, önemli değil denebilir, oysa yeni toplumsal mücadele zeminleri inşa etme çabası da bir yandan sürüp gitmektedir. Burjuva sanatının ilk çıktığı dönemlerde aristokratların, manierist resimleri, daha sonra örneğin kaha-reyi, Renoir'ın, Manet'in ilk çıplak kadınlı tablolarını, Matisse'in hoyrat, hırçın ve dalga geçen afişlerini, müzikteki yenilikleri, ne denli hakir görüp aşağıladıkları hatırlansın. Tarih neden ille de tekerrür olsun ki?

*Yeni İnsan,  
Haziran 1992*

## TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YOKEDİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPTI (II)

### I.

Sanat pratiğinin eleştirel bir özelliğe sahip olduğu konusuna daha önce çeşitli nedenlerle birçok kez değindik. Bu pratik, ister yansıtma, ister üretim, yeniden-üretim ya da anıma vb.. nasıl tanımlanırsa tanımlansın, yapısal olarak nesnesini bozan (deforme eden) ya da yok eden bir pratiktir. Sanat pratiğinin nesnesi algı sınırlanmış içinde olan yaşam ve ilişki biçimleridir. Düş ve imge göstergeleri, algı sınırlanmış içindeki nesnelerin hozularak, birleştirilerek, eklemlenerek ya da aynen kullanımı ile oluşur. Yaşam ve ilişki biçimleriye, mevcut ve makul olduğu gibi, ideolojik olarak olumlanmış da olan biçimlerdir. Sanat işte bu biçimleri bozar, değiştirir ve 'bir başka biçim'e sokar. Sanat, kendi nesnesinin mevcudiyetine, mevcudun biçimine 'karşı' bu hozucu, değiştirici, dönüştürücü, yokedici eylemi içinde, kendi eleştireliliğini somutlar. Sanatın bu eylem özgürlüğü kuramsal ya da teknik olarak elinden alındığında, onun eleştireliliği yok olur, bir diğer deyişle varlık kipi değişir ya da ölür. Hiçbir sanat ürünü düşünülemez ki, ele aldığı imgesel, düşünsel ya da gerçek nesneyi aynen, yineleyerek sunsun. Hayır, ona öznelliğini, duyarlılığını, toplumsallığını, düşünselliğini, ironisini, alayını vb.. katarak, onu eskisinden çok farklı bir biçime sokarak size sunar. O hal-

de sanat pratiğinin temel niteliği 'bir başka biçimin de olabilirliği' savı ile tanımlanır. Bu onun eleştirel kimliğidir ve bu kimliğin yittiği yerdeki pratiğin sanatsallığından sözedilemez.

## II.

Günümüzde sanatın metalaşmasına karşı bir rahatsızlığın olduğu açık. Özellikle sanatçı özgünlüğü ve özgürlüğüne ısrarla sahip çıkan bir sol aydın kesimi açısından bu rahatsızlığın büyük bir önemi var. Bununla birlikte 80'li yıllardan bu yana birçok düşünür ve sanatçı da sanatın öldüğü konusu üzerinde ısrarla duruyor. Burada iki temel soru var: Sanatın metalaşmasına neden karşı çıkılmalıdır? Ve metalaşmadan ne kastediliyor? Bu soruların yanıtları sanatın nasıl olup da öldüğü ya da ölenin ne olduğu sorularının da yanıtıdır. Aşağıda dört ana gelişme düzeyinde bu soruları irdelemeye çalışacağız.

a) Öncelikle sanatın değişim değerine indirgenmiş olmasının yarattığı bir rahatsızlık var. Neden? Çünkü; değişim değerine indirgeme talehinin sahibi pazar. Bir diğer deyişle sanatın değişim değerine indirgenmesinin temelinde pazarın talebi bulunmaktadır. Pazar talep yaratmakta, sanatçı da mal üretmektedir. Oysa sanat pratiği, eğer bir talebi karşılıyorsa -ki evet- bu talep pazardan gelmektedir. Sanat, tüm çağlarda toplumsal gereksinimleri karşılamak üzere realize olan bir pratikti. Peki bugün toplumun böyle bir gereksinimi var mı? Dolayısıyla pazarın talepleri ile toplumun talepleri karşılaştığında, pazarın taleplerinin, toplumun taleplerini yönlendirdiği görülüyor. Bu da sanatı değişim değeri nedeniyle önemli kılıyor. Oysa gerçekte, bir türkü, bir şarkı, şiir, roman, tiyatro, film, bale, heykel vb. tüm sanatsal etkinlikler, içinde yer aldığı çağın ve toplumun gereksinimlerine, özlemlerine, beklenti ve düşlerine karşılık düşer. Bu işlev paraya tahvil edilebilir mi? Sıkıntı burada.

b) Sanat bir tüketim nesnesine indirgenerek, tüketim toplumu yaratma çılgınlığına kurban edildi gibi görünüyor. Sanat ürünü, ambalajlanıp paketlenerek tüketicisine ulaşan ve yeme, içme, giyinme, kullanma nesnesi gibi tüketilen bir nesne değildir. Ötesinde kendi özgünlüğü gereği, eğer özgünlüğü kalmışsa- bir 'tüketim' nesnesi olamaz. Sanat ürünü hangi alanda olursa olsun, okuyucusu, izleyicisi, dinleyicisi ile buluştuğunda, izleyici, okur vb. tarafından da 'üretilecek' tamamlanan bir pratiktir. Sanat ürünü, buluştuğu insanın, duyarlılığı, düşünselliği, inceleme,

ideolojisi vb. ile tamamlandığında (yeni bir duyarlık ve anlam üretildiğinde) gerçekten bir sanat ürünü olarak varolur. O halde, sanat ürününü hiçbir anlamda bir 'tüketim' nesnesi olarak ele alamayız. Oysa medyanın (pazara artık medya diyeceğiz) sanat ürününü tüketme ve tüketirme mantığı; sanatın metalaşmasının temelinde yer almakta ve sanat ürününü bir tüketim nesnesine indirgemektedir.

c) Sanat pratiği manipülatif bir pratik değildir. Bu nedenle de medya pratiğine yapısal olarak uyumsuzdur. Medya içinde yer aldığı manipülatif bir karakter kazanmaktadır. Nasıl? Genelde kapitalist sistemin ve hurjuvazinin hegemonyası, nitelemesi ile karşı çıktığımız sürecin temel niteliği düşünce dizgesi ve imgelem dünyasının standartlaştırılmasıdır. Birörnek düşünen ve birörnek düşleyen insanlar üretilmektedir. Düşüncenin dondurularak pragmatist bir kalıba döküldüğü, imgelemin standardize edildiği bu süreç hurjuva hegemonyasının realize olduğu bir süreçtir. Medya, sanatı bu sürecin bir nesnesine indirgemektedir. Sanatı, eleştirel işlevinden soyutlayarak, onun toplumsal ve sanatsal niteliğini yok ederek, onu bir simülasyona çevirmektedir. Bu haliyle de sanat ancak ve ancak tektip düşlerin üretildiği, tek boyutlu bir düşüncenin egemen kılındığı bir manipülasyon sürecine dönüşmektedir. Oysa, sanat pratiği niteliğini, yukarıda da değindiğimiz gibi 'bir başka biçimin de olabilirliği' savı temelindeki eleştireliliği ile kazanan bir pratiktir. Bu anlamda o, üretici, çok boyutlu, çok anlamlı, çağrışımsal karakterli, ironik, duyarlı ve alternatifler üretimine yataklık eden bir pratiktir. Oysa düşünce ve imgelemin standartlaştırıldığı ve bu sistemin 'mevcut' ve 'tek' biçim olarak olumlandığı, başka bir tarihin olmadığı savlarını rasyonalize eden medyatif manipülasyon, sanatın temel niteliğini yoketmektedir. Bu anlamda da sanatın ölümünden ve metalaşmasından söz edilmektedir. Bu süreç hiçbir biçimde, sanat yapma hakkının kullanımı adına olumlanamaz. Bu süreç sanatsal değil, ideolojik bir süreçtir, doğrudan politik implikasyon üreten bir süreçtir ve sanat için gerçek anlamda ölümdür.

d) Ve nihayet medya, sanat pratiği alanında eşitsizlik yaratmaktadır. Kendi tercihleri ve seçimleri sonucu 'bir tür' ürünü öne çıkarmakta, bu ülkede başka sanatsal uğraş ve ürün yokmuş izlenimi yaratmaktadır. TV başta olmak üzere tüm basın, yayınevi, dağıtım tekelleri, dergiler, üniversiteler ve kitle örgütleriyle medya, esas olarak küçük hurjuva sanat-

sal beğenisini, tüm toplumun sanatsal beğenisi olarak ilan etmekle apaçık bir eşitsizlik yaratmaktadır. Oysa bu ülkede, her sınıfın, topluluğun, kesimin, grupların vb. kendilerine has altkültürleri ve sanatsal beğenileri vardır. İşçi sınıfının sanatsal beğenisi ile, bir bürokratin sanatsal beğenisi aynı değildir. Bir dolmuş şoförü ile bir öğretim elemanının sanatsal beğenisi aynı değildir. Oysa medya, esas olarak simüle edebileceği, simülasyona uygun, manipülasyon sürecine girmeye kısmen teşne belli bir tür müziği, belli bir tür sürekli filmi (pembe dizileri), belli bir tür filmi (Amerikan filmi) vb.'lerini, toplumun genel sanatsal beğenisi olarak kitlelere sunmakla, hem tektip yaşam biçimi üretim sürecini (manipülasyon sürecini) realize etmiş oluyor ve hem de diğer toplumsal kesimlerin sanatsal uğraşları karşısında açık bir eşitsizlik yaratmış oluyor. İşçinin, öğrencinin, bürokratin, aydının, köylünün sanatsal beğenilerine eşit ölçüde varolma hakkı tanınmamaktadır. Bu anlamda medya, zaten eşitsiz olan toplumsal düzenlenişin biçimini, bir şekilde sanatsal olarak da olumlamış ve eşitsizliği meşrulaştırmış oluyor. Burada, sanat ürünleri ve türleri konusunda kullanılan 'seçim' ve 'tercih'in işlediği süreç tamamen ideolojik bir süreçtir. Bir gazetede haberin seçimi, düzenlenişi ve sayfada yerleş biçiminden fotoğraflanışına kadar işleyen süreç nasıl ideolojikse, medyayı da büyük bir gazete baş sayfası olarak görmek mümkündür. Bu sürecin tamamen iradi olduğu ve insanların bilinçli bir biçimde (planlayarak ya da art niyetli kurgular yaparak) seçimlerini realize ettiklerini söylemiyorum. Ancak medya çalışanları kendi iradelerinden bağımsız olarak sınıfsal ve kültürel tercihlerini yapmaktadırlar. Kısaca herkes gibi kendi sahiboldukları ideolojilerini yaşıyorlar. Kimseye ideolojisini yaşama diyemezsiniz; ama, o ideolojiyi yaşama biçiminin sonucu manipülasyon oluyor, eşitsizlik doğuyor. Yayınevleri düşünülün, hele dergiler, siyasi ya da sanat-kültür dergileri bu manipülasyonun ve eşitsizlik yaratım sürecinin tipik örnekleridir. Bir de galeri eleştirmenlerinden edebiyat eleştirmenlerine kadar bazı iradelerin (yine medya tarafından fetişleştirilmeleri sonucu olduğu için kullandıkları iradelerin) bu manipülasyon ve eşitsizlik süreçlerinde başrole soyundukları ve reklam sektörünün işlevini üstlendikleri çoğunlukla gözlenen olaylardır. Bu sürece neden karşı çıkmak gerekiyor? Burada konu bazı sanatçıların ya da sanat ürünlerinin kitlelere sunulması, diğerlerinin sunulmaması hadisesi değildir (zaten bu durumda medyadan. "onlar kısıkanıyorlar, karınları

ağrıyor, onlar da böyle bizim öne çıkardıklarımız gibi 'gerçekten kayda değer' ürünler üretsiner, onları da kitlelere sunalım" açıklaması gecikmeden gelir). Hayır sorun bu değildir. Sorun, yaratılan eşitsizliğin, egemenlik biçimleri üretmesi sorunudur. Seçimi yapan, ister bir TV çalışanı, ister bir yayınevi yöneticisi ve isterse bir dergi ya da gazete sayfası yöneticisi olsun, sonuç itibari ile bir mikro iktidar, egemen bir konumuna ulaşmakta ve bu konumu hem benimsemekte ve hem de bilinçle kullanmaktadır. Oysa bu konum, ya toplumsal işbölümünün gereği ya da mülkiyet gereği kazanılmış bir konumdur ve pazarın kurallarına göre biçimlenmiştir. Öte yandan sanat pratiği toplumsal bir pratik olmakla, bu tür iktidarların (pazarın taleplerini değil, sanatsal kriterleri dikkate alıyoruz kamuflajına rağmen) seçim ve tercih nesnesi değildir. Dolaşısıyla karşı çıkılan ve çıkılması gereken mekanizmanın kendisidir. Ve elbette mekanizmanın işleyişi gereği oluşan, (yani, burjuvazinin göz yumduğu ya da bahsettiği) mikro iktidarların işlevini bildiği halde, bilmiyormuş gibi davranan çifte standartlı, 'yönetici'ler de bu karşı çıkılması gereken yapı içinde görülmelidir.

Tüm bu nedenlerle medyanın sanat pratiği özelindeki işlevine karşı çıkılmalıdır. Artı, karşı pratikler üretilmelidir. Nasıl? Bu karşı pratikler medya içinde mi olacak(!), yoksa dışında mı ve bu olanaklı mı?

### III.

Yukarıda sıralanan dört ana gelişme, sanatın metalaşması dediğimiz sürece tekahül ediyor. Bu sürecin kapitalist pazarın çağımızdaki şekillenmesi olduğunu belirtmeye gerek yok. Yine yukarıda belirttik ki, bu metalaşma süreci, sanatın eleştirel işlevini yitiriş sürecidir. Ki buna da sanatın ölümü diyoruz. Elbette sanat ürünleri, medya içinde de olsa yine var, ancak bu kez sanat ürünü olarak değil, sanat ürününün simülasyonunu (benzeşimi) olarak varlar. Bunun en tipik örneğini mizah, güldürü ya da yer aldığı ölçüde şiirde izlemek olası. Bu üç tip esas olarak sanatın eleştirel işlevini ve toplumsal gereksinimi en çok karşılayan üç türdür. Oysa bugün medyada yer alan mizaha haklıdığında yine tebensüm ettirmekte ya da güldürmekte ancak bir türlü eleştirel etki üretememektedir. Hatta sistemin bir takım mevcut değer ve normlarını olumlamakta ve toplumsal eleştiri figürlerini mizah konusu yapmaktadır. Medyanın elinde mizah, toplumsal eleştiri silahı olarak değil, toplumsal eleştiri



eleştiren bir silah olarak işlev görmektedir. Aynı şekilde karikatür dergilerinin mizahları da ancak (Örneğin, Cem Özer'in oturuş biçimini ti'ye alan) durum komikleri üretebilmektedir. Oysa bu durum komikleri ile karikatür sanatının eleştireliliği arasında iflah olmaz ölçüde fark vardır. Evet, eleştirel işlevini yitirmekle sanat hugün ölmüştür. Varolanı olumlayan, mevcudu yineleyen, kısaca 'olabilir bir haşka biçim' üretemeyen ve ötesinde böyle bir savın meşruiyetini yok eden medya hugün gerçek sanatın yerini almıştır ve bu anlamda da sanat ölmüştür.

#### IV.

Şimdi, tekrar geriye dönelim ve medya nasıl işliyor ya da mekanizması ve statüsü nedir? sorularını irdelleyelim. Bu sorulara yanıt verebilmek için medyayı iki düzlemde ele almak gerekiyor; ilki yapısal düzlemde, diğeri eylemsel ya da ideolojik diyebileceğimiz bir düzlemde.

Yapısal düzlemde olay bir kapitalist pazar sorunudur. Pazara giren herhangi bir kuruluşun temel güdüsü kârdır. Diğer bütün işlevleri, eğer pazanın gereği yerine geliyorsa, bir diğer deyişle kâr realize oluyorsa yerine getirilir ve gelir. Ancak öncelikle medyanın varlık gerekçesi olan kân sağlaması gerekir. Medyada kâr unsuru, reklamdır. O halde medyanın itici gücü, motoru reklamdır. Medyada her şey reklama göre ayarlanır, düzenlenir, yer alır. Medyaya kurallar vazeden, yasalar koyan, işleyiş biçimleri ya da kısaca hukuk üreten unsur, reklamdır. Öyleyse reklam hukuku (rating hakkı biçiminde), medyanın işleyiş yasalarını düzenleyen bir anayasa gibi çalışır. Hukuk, her düzlemde bir politika önermek olduğuna göre, medya politikası esas olarak reklam politikası tarafından tayin ve tespit edilir. Bu, özellikle TV ve görsel medya için bütünüyle geçerlidir. Yazılı basında reklamın yerini ilan alır.

Çağımızda giderek görsel kültürün egemen hale gelmesi, okuma oranlarının tüm ülkelerde gerilemesi dikkate alındığında, reklam politikasının bir medya politikası olduğu önermesi abartılı değildir. TV'de haberler dahil bütün programlar reklam spotları için tanzim edilir. Bir diğer deyişle medyanın sattığı mal, reklamdır. Ve bütün diğer programlar bu malı (reklamı) satmak üzere satınaldığı hammaddeledir. O hammadde (bütün programlar) işlenir ve mamul (reklamı) satılır. Eğer bütün programlar reklamı gibi bir malı satmak için işleniyor ve kullanılıyorsa, hüyükteç altına getireceğimiz süreç bu süreçtir. Sanatın, medyada, rekla-

mı satmak için kullanılan bir araca (oyuna, taklide, benzerine) dönüşümü sürecidir.

2- Sanat (film, müzik, şiir. tüm görsel ve sessel malzeme) TV'de, reklamın satılabilirliğini sağlayabilmesi için reklam mantığı ile bir düzenlenişe tabi tutulmaktadır. Klasik müzik bile reklamı müziğine dönüşebilmektedir. Çünkü, bir ürünü ya da programı ne kadar çok kişi izlerse, araya giren reklam spotlarını da o kadar çok kişi izleyecektir. O halde o program da bu rating haskısı mantığına göre düzenlenmelidir. Bir diğer deyişle reklamın hizzat kendisi bir malı (ve elbette o mal ile birlikte belirli bir yaşam biçimini) pazarlamak üzere, belirli bir kurgu ile örgütlenir. Aynı şey, bu malı (reklamı) pazarlayacak olan program için de geçerlidir. Bu programın haber, eğlence ya da sanatsal olması bir şeyi değiştirmez. O halde reklam mantığı (reklam hukuku ve politikası) TV'deki tüm programları olduğu gibi sanat programını da belirler. Burada TV özelinde verilen örneği, yayınevlerine, dergilere, tüm basına ve okul sistemine (okullar arası rekabette ve özel okullar sisteminde ifadesini buluyor) yaygınlaştırmak kesinlikle olanaklıdır. Kısaca pragmatist rekabetin olduğu her yerde işleyen hukuk reklam hukukudur. Peki reklam hukuku tüm kültür ürünlerine ve sanata ne gibi bir politika dayatıyor ve somutta ne üretiyor? Gerçek hayatı simüle ediyor, benzeşini üretiyor. Baudrillard'ın çözümlemelerinde uzun uzun anlatıldığı gibi, bu simülasyon oyunu (tam anlamıyla bir oyundur), sanat ürünlerini gerçek niteliklerinden arındırıp, araya girecek reklam spotunun maksimum izleyiciye ulaşmasını sağlayıcı düzeneklerle (çekicilik, sansasyonellik, eğlencelik vb.) donatıyor. Bazı programlarda izliyoruz, özellikle bizim TV'lerde (henüz acemilikleri var) programın orta yerine, yani en ilginç ya da en anlamlı yerine reklam girmesinden o programı sunan kişi garip bir rahatsızlık duyar ve bunu onun gözlelerinden, tebessümünden anlarız. İşte o an hütün bu projenin (o anda tartışılan konu, bir savaş, bir roman, politik olgu vb. olabilir) anlamı apaçık olur. TV, o ilgili program aracılığıyla kitlelere bilgi vermek ya da toplumsal duyarlık üretmek, demokratikleşmek, sanatsal beğeniye yetkinleştirmek gibi amaçlarla değil, o program aracılığıyla reklam satmak üzere çalışmaktadır ve amaç budur. Böyle bir hukuk içinde de, ekranın toplumsal etkisi gerçekte sıfıra iner. ekrandan ne denli doğru mesajlar verildiğinin hiçbir anlamı kalmaz; çünkü, ekrandan mesaj verilmez, ekranda simülasyon oyunu oy-

nanır. Bu, elbette yıkımdır. Çünkü bu oyun, mesaj üzerine değil, görsellik üzerine kurulmuştur ve gerçek ile sanatı bir oyuna indirger (simülasyon da budur). Ayartma mekanizmaları içinde, cazihe üretilir, moda üretilir, yaşam biçimleri, aşk biçimleri, ahlak üretilir. Ve hepsi bir mal üretim anlayışıyla üretilir ve satılır. Her tür gereksinim için bir 'örnek' bulunur bu oyunda, yeter ki ekran hasından ayrılma. 'Örnek'ler meşru ve rasyonel biçimlerdir. İnsanlar için gerçek; ekranda olan, görünümdür, yoksa kendi yaşadığı değil. Medya aracılığı ile simülasyon oyunu gerçeğin yerini almıştır. Kısaca özetle TV ve genelde tüm medya reklam mantığı ile çalışarak kitlelere bir tek malı satarlar: Mevcut sistemi! Medya bir tek şey üretir; talep, mevcut yaşam biçimi talehi. Pazarda satılan herhangi bir mal gibi bu sistem, sanatıyla, kültürüyle paketlenir, ambalajlanır ve medya eliyle satışa sunulur. Bu işleyişin en belirgin sonuçları ve elbette bazıları şunlar; insanlarda düşünce ve imgelem standardizasyonu, sanatsal beğeni kaybı ve dejenerasyon, yüzeysellik, umursamazlık, nemelazımcılık vb. pragmatist ahlak biçimlerinin meşrulaşması, gerçek sanat ürünleri ile simüle edilmiş (ikame) sanat ürünleri arasındaki eşitsizlik, sanat anlayışlarında tek boyutluluk ve kısır döngü içinde belli başlı birkaç anlayışa mahkumiyet, sanatçı ve edebiyatçılarda azalma, sanat ve kültürün gerçek işlevlerinden anndırılmaları sonucu toplumsal planda giderek fakirleşen bir sanatsal ve kültürel ortam. Ve elbette alternatiflerin olmadığı böylesine kısır bir yaşam biçiminin manipülasyonunda büyük kolaylık. Niteliklerin yokolduğu, niceliklerin güdülediği bir dünya.

2- Yukarda işaret edilen olgusal durumun maddi temeli medyanın varoluş koşulu olarak kâr amacıyla sattığı malın (reklamın) niteliği tarafından belirleniyorsa da, bu işleyiş meşru ve geçerli kılan bir ahlak ve ideolojik performans da bu gelişmeye eşlik etmektedir. Bu ahlak ve ideoloji, pratik ve eylem olarak büyük ölçüde küçük burjuva ahlakıdır. Bu ahlak, medyada yer alan küçük iktidarlar tarafından üretilmektedir. Buna medya çalışanları demek durumundayız. Reklam sektöründen, basın ve TV sektörüne kadar bu alanda çalışanların ideolojisi büyük ölçüde realize olan. Mülk sahibi olan patronun izin verdiği ve bahsettiği yetki-yönetim gücü, derhal ideolojik ve politik implikasyonlar üretir. Bunu mülk sahibinin bilerek yapıp yapmaması önemli değildir. Ötesinde burada çalışan ve yetki-yönetim gücünü üstlenen küçük burjuvanın da ni-

yet ve iradesinin hiçbir önemi yoktur. Ancak burası medyadır ve reklam hukuku, bir devlet hukuku gibi koşulları belirlemiştir. Bu koşullar içinde medya çalışanları sadece sanat ve kültür ürünlerinin simülasyonunu sağlayan (reklam satırma düzenine kavuşturan) uzmanlardır. Ve gerçekte de bu işi onlardan iyi yapacak bir toplumsal kesim yoktur. Üstelik onlar da bu işi yapmak durumundadırlar çünkü; bu, bir toplumsal işhölümüdür. Buna rağmen medyada seçme ve tercih her zaman ideolojiktir. *Ne kadar kendiliğindenci süreçlerde realize olursa olsun, sonuç ideolojik ve politiktir.*

## V.

Sanatın ölümü ya da bir simülasyon oyununun unsuruna dönüşümü olayı sadece kapitalist pazarın (medyanın) marifetiyle ortaya çıkan bir olgu değildir. Sosyalist sanat bu oyunu 1930'lardan itibaren başlatmıştır. Toplumcu gerçekçilik okulu, toplumsal gereksinimleri karşılayan bir pratik olan sanata, politikanın gereksinimlerini dayatmıştır. Kapitalist pazarda, reklam mantığı içinde sistemi pazarlama aracı olarak kullanılan sanat, 'sosyalist' devlet mantığı içinde politik sistemi pazarlama aracı olarak kullanılmıştır. Kapitalist sistemde medyanın sanatı metalaştırma ve ölümüne yolaçma sürecinde maddi altyapıyı reklam mantığı oluşturmuş ve bu süreci ivmelendirerek belirlemiştir. Toplumcu gerçekçilik anlayışı içindeyse, ki özellikle SSCB'de realize olmuştur, maddi altyapıyı (pazar ve kâr olmadığı için) devlet oluşturmuş, ivmelendirmiş ve belirlemiştir. Medya içinde sanatın metalaşma ve ölümü sürecinin ajanlarını küçükburjuva aydınlar (medya çalışanları) oluşturmuş, 'sosyalist' uygulamadaysa, parti mensubu küçükburjuva aydınlar aynı işlevi yerine getirmişlerdir. Her durumda, sanatın simülasyona indirgenmesi sürecinin sonuçları aynı olmuştur: Kitleler düzeyinde insanların düşünce ve imgelem standartlaşmasına maruz kalmaları, politika hedefleri doğrultusunda manipüle edilmeleri, politika hedefindeki sanat ürünleri ile diğer sanat ürünleri arasında eşitsizlik, sanatsal beğeni kaybı ve sıklık, tek boyutluluk, dogmatik bir ahlakın meşrulaşması, tek bir sanat anlayışına mahkumiyet, sanatçılarda belirgin bir azalma, vb.. sonuç yine aynıdır, sanat mevcut sistemin (bu kez sosyalist sistemdir) paketlenerek pazarlanmasıdır. Sisteme talep yaratma ve bu sistemi satma. Sanata biçilen işlev bu olmuştur, yoksa hıreylerin toplumsallaşması değil.

## VI.

Sorun bugün ne yapılacağıdır. Olgı tüm çıplaklığı ile karşımızdadır. Hiçbir ayırım gözetmeksizin bir yerde kapitalist pazar, diğer yanda reel 'sosyalist' devlet, sanat pratiğini kendi amaçları doğrultusunda kullanmalık bir nesneye indirgemeyi başarmışlardır. Ne yapmalı sorusu, esas olarak politik bir sorudur. Bir diğer deyişle reklam ve 'devlet' hukuku karşısına yeni bir hukuk (politika) koymak üzere bir arayışı ifade eder. Bugün böyle bir arayışın politik düzlemde son derece canlı bir atmosfer içinde realize olduğuna tanık oluyoruz. Yeni Toplumsal Hareketler, Ütopik Sosyalizm çağrıları, Yurttaşlık Hareketi çağrıları, Sivil Toplumcu çağrılar, Sınıf Mücadelesi çağrıları, Marjinal çağrılar, İslamcı çağrılar, Etnik Temelde Ulusal Mücadele çağrıları vb. hütün bunlar referansları son derece farklı yerlere giden politik çağrılardır. Ve her politik çağrının kendine özgü talep ve iddiaları var. Bu gelişmelerin işaret ettiği temel bir gerçek varsa o da, bu politikalarda dile gelen iddia ve taleplerin bugün artık salt işçi sınıfı çıkarına indirgenerek telaffuz edilmesinde ortaya çıkan olanaksızlıktır. Bu da açıkça çoğulcu sosyalist politika arayışlarının gerekçesini oluşturuyor.

## VII.

Kapitalizm, dün reel sosyalizmin ve Marksizmin eleştirisi altında idi. Ve eğer bugün bu sistemde görece de olsa demokrasiden sözedilebiliyorsa, bunun -en azından Batı'da- marksizmin açık eleştiri ve etkisiyle gelinen bir nokta olduğu biliniyor. Kapitalizmin kendiliğinden gelişmesinin varabileceği politik çerçevenin faşizm ve totaliter yönetimler olduğu tarihte kanıtlandı. Bu nedenle 'soğuk savaş'tan en çok yararlanan, kendini düşmanının talep ve eleştirilerine uyumlandırma yeteneği nedeniyle kapitalizm olmuştur. Bugün soğuk savaş yok. Ve başta ABD olmak üzere tüm Batı, soğuk savaşın yerine getirdiği işlevi üstlenebilecek yeni bir hukuk (Yeni Dünya Düzeni) kurmaya çalışıyor. Bu hukukun temel ilkelerini de insan hakları, demokratikleşme, çevre koruma vb. figürler oluşturuyor. Batı bu hukuku tüm dünya ülkelerine dayatıyor.

Medya ne yapıyor, onun hukuku zaten var, reklam hukuku. Sanatın gerçek işlevi olan eleştireliliğini yitirisi karşısında medya bu eleştireliliğin yerine ikame edebileceği yöntemler arıyor. Çok seslilik diyor, her şeyin tartışılabilirliği esasını getiriyor, hoşgörü ve açıklık gibi ilkelere sarılıyor vb. Her görüşü yansıttığını, her kesime söz hakkı verdiğini göstermek

üzere de Talk Show'lar, açık oturumlar, tanıtım programları üretiyor. Dolayısıyla, sanatın gerçekte yerine getirdiği işlevi bu tür medyatif oyunlarla karşılamaya çalışıyor. Şimdi elbette şu söylenebilir, bugün hüyük ölçüde etkisizleşen marksist eleştirinin talep ve işlevini Yeni Dünya Düzeni hukuku ne kadar yerine getirebiliyorsa, sanatın işlevini de reklam hukuku o kadar yerine getirebilir. Her iki durumda da (kapitalist sistemde ve medyada) ortaya çıkan ve kitlelere dayatılan, gerçeğin (sosyalizm ve sanat gerçekliklerinin) simülasyonu, henzeşidir.

## VIII.

Ne yapmalı sorusu hala açıkta, daha uzun bir süre de açıkta kalacak gibi görünüyor. Ancak, bazı ipuçları da çok net olarak görünmektedir. 'Temsili Demokrasi' karşısında gerçek sosyalist demokrasi arayışları (gelenekçiler dışında) politik olarak çoğulcu bir stratejiyi izliyor. Toplumsal mücadeleyi bir hütün olarak örgütlemenin artık bir tek 'özne' temelinde olmadığı, birçok 'özne'nin varolduğu kabul ediliyor. Alt kültürler giderek önem kazanıyor. Aynı şey sanat pratiği için de geçerlidir. Yeni sanat biçimleri ortaya çıkmaktadır. Klasik modernist sanat anlayışları karşısına postmodern denebilecek anlayışlar çıkmaktadır. Kitle kültürü ya da popüler kültür'ün aşağılanması ya da hayağı bulunarak bir tarafa atılması eğilimleri azalmakta, en azından bu kültürün somutlandığı biçimler incelenmeye çalışılmaktadır. Gideni geri getirmek, öleni diriltmek çabaları bir yana bırakılarak, yeni olanı keşfetmek ve yeni içinde eleştirel formlar üretmek gerekmektedir. Bu tavır, hem gidenle amasız bir hesaplaşma süreci ve hem de yeni olanı keşfetme sürecini birlikte yaşamak zorunda olduğumuza işaret ediyor. Yeni sanat biçimleri popüler ve tarihsel öykünmecici, parodik ya da ironik, pastich ya da kitsch, ne olursa olsun, irdelenmeden, işlevleri, medya ve toplum özelindeki işlevleri keşfedilmeden reddedilemez, reddedilmemelidir. Bence sanatın gerçek varoluş koşullarını karşısında gerçek iki büyük engel olan 'pazar' ve 'her tür devlet biçimi'ne karşı, özgür, demokratik ve sosyalist bir biçim arayışı böyle bir tavrı gerekli kılıyor. Ve yine belirtmek gerekir ki bugün sanat yapma hakkını kullanabilmenin ve üretebilmenin zorunlu bir önkoşulu vardır ve o da bilme hakkıdır. Bu hak, kullanılması önünde muazzam engeller olan bu hak, realize olmadan sanat yapma hakkı başta olmak üzere hiçbir politik ilerleme sağlanacak gibi görünmüyor.

## EDEBİYAT ELEŞTİRMENLİĞİ: PİS BİR İŞ

Tartışma giderek yoğunlaşıyor. Kimin ne dediği neyi eleştirdiği belirleniyor. Evrensellik, nesnellik, birlik-bütünlük ve ilerleme iddiaları meşru zeminlerini hızla yitiriyorlar. Tartışma artık, sözcüklerin ve kavramların 'işaret ettikleri', 'dile getirdikleri' anlam ya da bilgi yanılışına karşı bir tepkiyi üretiyor, üretti. Bu dilin tarihinde ilk kez, onun meşru temeline, 'temsil' nosyonuna yönelik kuşku ve sorgulama süreçlerini başlattı.

Uç noktada, sözcük ve kavramların bir 'şey'i temsil etmedikleri iddiası var. Burada sözcükler birer sıfır. Sıfırların hıraraya geliş, diziliş, bağlanış, düzenleniş (cümle) rejimi ise bir zincir (discourse) oluşturuyor. İşte dilin toplumsalı ürettiği ya da toplumsala dönüştüğü nokta burası. Toplumsal söylemseldir iddiasının temeli. Zincir katı, kısıtlayıcı, hapsedici iktidarı üretiyor, üretti de. 'En iyi ağız tıkacı resmi dildir' diyor Stanislav Lec. Ben bunun modern içinde bilim dili olduğunu, burada rafine edilerek meşrulaştığını söylüyorum. Hukuka, politikaya, medyaya düzen veren (iktidar düzenleyen) anlatım biçiminden söz ediyorum, beşeri bilimlerden ya da daha doğru bir deyişle tüm bir metafizikten söz ediyorum. Bu noktada tepki, örneğin Wittgenstein ile başlıyor; sessizlik. Bu bir protesto idi, sonradan anlaşıldı. Oysa daha önceleri Diyojen de suskundu, konuşmuyordu ve insanlar onu bir skandalı izler gibi izledi, bugün de öyle izliyor. Gündüz gözüyle fener yakıp 'adem' aramak da

neyin nesi oluyordu. Gandhi haftada bir gün konuşmazmış, neden acaba? Neyzen Tefrik de genelde ya içer ya ney üfler ya da kalem kağıt şiir yazarmış. Baudrillard da sessizliği bir tepki biçimi, bir eleştirel tavır olarak çözümlüyor. Dilin hapishanesine tepkinin bir biçimi bu. Foucault, sözcüklerin bir söyleyeni olmadan (öznesiz) kendiliğinden akıp gitmesini diliyor 'Söylemin Düzeni'ne girişte. Sözcüklerin çok önceden başlamış bir anlatıyı kendiliklerinden sürdürüyor olmalarını diliyor. Ve kendisinin de bu akış içinde farkedilmeden erimesini. Özneden böyle kolayca kurtulabilmek olanaklı olsaydı Foucault'nun arzusunun bir anlamı olurdu kuşkusuz, ama yok.

Öyleyse, eğer ille de bir söyleyen gerekiyorsa -ki gerekiyor- dilin, sözcüklerin ve kavramların (ama özellikle tümellerin) biçimlenişi ile öznenin (iktidarın) düzenlenişi arasındaki ilişkiyi anlamamız gerekiyor. Öznenin kimliği herhalde ya bilen öznedir, ya arzulayan ya da anlayan. Başka formu olduğunu en azından ben bilmiyorum. Özne iktidara maruz değildir, özne iktidar üretir. Bu, tanım gereğidir. Dilin düzeni, ya da rejimi (yani söylemin tarzı) ise bu üretilen iktidara biçim veren bir düzenlemedir. Öyleyse iktidarın düzeni ile öznenin kimliği arasında bir yerde durup seyretmek olası. Bilmek, anlatmak, değil, seyretmek olası.

\*Ne zaman 'biliyorum' denses, o zaman, o 'bilinene' sahip olunduğu anlaşılır. Bu, bilginin iyelik halidir, yani sahiplik ya da mülkiyet hali. Anlatım düzeni ile düzenlediği iktidarın niteliğine göre ya özel mülkiyet hali ya da 'paylaşılmış' mülkiyet hali, ama mülkiyet hali. Bilginin paylaşılması normunun, sosyalist paradigmanın, mülkiyetin paylaşılmasına analogik olarak meşrulaştırdığı bir norm olduğu açık. Gerçeklenebilirliği ve gerçekleştirilebilirliğine yönelik kuşkunun, ne kuşkusu, sükutu hayalin temelinde, paylaşma nosyonunun hümanist ve antropolojik felsefede temelleniyor oluşu yatar. Paylaşmayı iktidar düzeni olarak biçimleyen bu felsefenin dil rejimi (söylem biçimi), özne, kimlik ve devlet rejimidir. Bilginin temellükü ya da özel mülkiyet halinin ise, eğitim sistemi, üniversiteler ve giderek herşeyi kapsadığı gözlenen tüm bir medya aygıtınca içselleştirilmiş bir iktidar biçimine dönüştüğü açık. Yani özel ya da paylaşılan sıfatları takılsa da, sonuçta mülk olmak bakımından biçim değişmiyor. Bilginin mülkiyet hali iktidarı üretir. İnsanlar normal olana, toplumsal paylaşılana (yaşadıkları toplumun taleplerine göre şekillense de) koştukça, iktidarı üretmeye koşacaklardır. Ne zaman ki



'anormal', 'aykırı', 'uç' yani kısaca 'farklı' olanın dili ortaya çıkacak, o zaman normale göre kaos yaşanacaktır. Bir diğer deyişle tutarsızlıklar, uyumsuzluklar, dengesizlikler, uçlar, aykırılar ve benzerleri ile şekillenen hayat yaşanacaktır (yoksa yaşıyor mu?, yoksa kaos içinde miyiz?). Kaos yaşanmadan yeni değerler yaratmanın, üstelik mevcutların karşısına koymanın olanağı var mı? Yani bir diğer deyişle 'oluş'un 'varoluş' olabilmesi için 'var'la savaşmasından başka çıkar yol var mı? Savaş hiçbir zaman varlar arasında olmamıştır, hep oluşla var arasında olmuştur. Varoluş, varlarla olmaz. Oluş gerekli, olmak istemek gerekli. Özne elde bir 'var'dır; öznelarasılık ya da ilişki ise 'oluş'maktadır.

Öznenin arzulayan özne olması durumunda sözcüklerin ve kavramların düzeni yaptırım (ahlak) ya da umut (özgürlük -ilerleme, kurtuluş, öte dünya- ideolojileri) düzenini meşrulaştırır. Ahlak, kısaca bir şeyin (yani her zaman kaosa karşı tanımlanmış akılcı bir düzenin) kalıcılığını, umut ise gelecek zamanı bilmek ve yakalamak adına pazarın tüketim biçiminin kalıcılığını üretir. Bu üretim, özneyi belirli bir tarihsel ve toplumsal (kapitalist, komünist, liberal) düzenlenişle eklemler. Umut ve beklenti arzusu bir amaca yönelik olarak işler. O amaca ulaşıldığında bir başka amaca; bu höyle sürüp giden bir amaç pazarlama ve tüketim pratiğidir. Bu amaç da genelde bir türlü yaşanamayan ve hep ertelenen bir amaç olarak özgürlük olur nedense. Bu işleyişin statüsü pazarın statüsüne (tüketici bireyin davranış normuna) içseldir. Ahlak ve umut, hüğüne akıl yoluyla egemen olan pazar toplumunun geçmişe ve geleceğe egemen olma istek ve iştiağının birer göstergesine dönüşür giderek. Ve bu dönüşüm, daha doğrusu metamorfoz sonuç olarak pazarın işleyişini üretir ve meşrulaştırır. Bu, sistemin kendini yeniden üretim mekanizmasının resmidir. Bilgi ve arzu düzenleri (bilimler ve ahlaklar) bu mekanizmanın asli, olmazsa olmaz unsurlarıdır.

Anlayan özne.. bu iki sözcüğü yanyana kullanamıyoruz. Çünkü anlamak bir varlık modu değil, oluş modudur, bu nedenle de her zaman varoluşa dönüşmez. Çünkü paylaşılabılır, toplumsala evrilebilir göstergeleri yoktur. Dolayısıyla bir söylem rejimini ortaya koyamaz. Şimdi eğer anlamak, anlayan bir kimlik verebilseydi, anlayan öznenin söz etme olanağı doğardı. İşin anlamsızlaştığı nokta da burası zaten. Modern içinde anlayan ancak özneye rağmen, kimliğe rağmen anlayan olabilir. Anlayan konumunun oluş durumunun var olabilmesi özne kimliği ile

birlikte olanaksızdır. Hem anlayan olmak hem de özne olmak işte bu ikisinin biraradalığının örneği yok. Modern içinde özne konumunun iki hali vardır, bilen ya da arzulayan; ama, anlayan olamaz. Modern ikiciliğin haşka uğrağı yoktur. Vardır, anormaldir. Şizofren, örneğin anlayandır, ama kendince. Eşcinsel, cinselliği anlayandır, kendince. Çevreci, feminist, metalci, ateist vb.'leri kendilerince anlarlar. Mahkum da öyle, kendine göre anladığı için içerdedir. Kısaca anlayan anormaldir. Kendi meşrehince dünyaya hakandır. Bilen ve arzulayan normal, kendini varedileceği, özne kılabilceği, kimlik edinebileceği gösterge sistemlerine, söylem rejimlerine sahiptir. Söylem rejimleri bunun için vardırlar. Anlayanın salt kendince göstergeleri vardır; ama, bir gösterge rejimleri yoktur. 'Oluş'un göstergesi vardır; ama, rejimi yoktur. Ya da o 'var' olmadığı için bir rejime sahip değildir. Eğer biri anladığını anlatmaya başlıyorsa, yani bunu bilgi ve arzu düzeninin söylem rejimi dışında var kılmayı değil, var olan bilgi ve arzu düzeni içinde yapıyorsa, artık anlayan değil, anladığını bilen ya da arzulayan bir özne kimliği kazanıyor demektir. Anlayan ya susacaktır (Wittgenstein vb.), ya farkedilmeden erimeyi umacaktır (Foucault), yani bir özne kimliği ile ortaya çıkmayacaktır, yani dolayısıyla negatif güç kullanmayacak, iktidar üretmeyecektir, bunun ötesi yok. Oysa var.. hep vardı. Pozitif gücün, güç isteminin değil, isteme gücünün kendini ifade edeceği göstergeler vardı, var. Bu, anladığını yaşama biçimidir, yeni değerler yaratma ve mevcutların karşısına koyma biçimidir. Bu, siyasal bir edimdir, bireyin gerçek ve hilinegelenin dışında farklı türden bir siyasallığıdır. Hadi bir kehanette bulunalım, oluşan bir radikal demokrasinin oluşturucusudur bu birey. Radikal demokrasi ve birey, bunları ilerde çok tartışacağız. Ne ki bu yaşamının normal (düzenlenmiş) olma olanağı yok. Varlar içinde normal olarak varolma olanağı yok. Hem anladığını yaşayacak hem de normal olacak, bu olanaklı olmadı bugüne dek. Anlamanın karşılığı olan bir kurumsal kimlik kartı yok çünkü; ama, yaşama biçimi var. Yukarıda birkaçını örnekledim, ama öteden beri hilinegelen bir diğer yaşama biçimini sanat pratiği var eder. Hem vardır hem de bir söylem rejimi yoktur. Yani hep oluş durumudur.

Bunu ilk söyleyen henüz değilim, H.Marcuse *Tek Boyutlu İnsan*'da Akıl ve ahlakın yani bilgi ve arzu düzeninin, bir diğer deyişle bu düzen rejimleri (evrensellik, nesnellik ve birlik rejimleri) ile kendini meşrulaştıran marksizm ve kapitalizmin, her ikisinin de başarısızlığı ve çıkışsızlığı kar-

şısında, bilgi ve arzu düzenleri dışında bir yaşama olanağı olarak sanatı önerir. Çünkü sanat pratiği hiçbir zaman bilinen anlamda normal bir pratik değildir. Her zaman aykırının, anormalin, marjinalin, farklının varoluşu olmuştur sanat. Her bir yapıt başlı başına dünyanın tüm şeyleri içinde bir farklılıktır. Adına özgünlük denen bir farklılıktır bu. Bilgi ve arzu düzenleri karşısında çelişkili, tutarsız, bu düzenlere göre çoğu kez anlamsızdır. Bir şiir size ne bilgi ne de ahlak önerir, yani önermiyorsa şiirdir. Bir şiir, bir yaşama biçimi, farklı bir varoluştur. Anlamanın şeyleşmemiş, yabancılaşmamış ve yeniden üretim mekanizmasının nesnesi olamayacak bir kipiştir. Benjamin bir 'ıra'dan söz ediyordu hatırlarsanız. Ancaak...

Bugün ben sanatın Marcuse'un iddia ettiği gibi bir kurtuluş, ya da yeni bir yaşamı muştulayan bir yaşama biçimi ve yeni değer üretim tarzı olduğuna inanmıyorum. Belki hayatı bir anlamda politize edebilir; ama, o da belki, bu bir umut. Uzatmayalım, sanatın endüstrileşmesi ve medyalaşması.... Sonuç aynı; sanat bugün, bilgi ve arzu düzenlerinin sahiholduğu gibi bir gösterge rejimine dönüştü. Ve öldü. Evet gerçekten öldü. Medya, onu bir temsil simülasyonuna, bir gösterge oyununa indirgedi ve o öldü. Artık o, varlarla birarada olamayan, varlara karşı yeni değerleri ve yaşamı üreten bir oluş değil, gösterge oyunu için elde bir 'var' laştı, 'oluş'unu yitirdi ve öldü. Yani artık sanat bir 'tepki', bir 'direniş' biçimi olmaktan çıktı. Sanatın, üç yüz yıllık modern bilgi ve ahlak rejimlerine (politikaya ve pazara) karşı sürdürdüğü oluş mücadelesi, yokoluşla sonuçlandı. Bu sonucu pazar ve politika birlikte ürettiler. Bugün bir sanat nostaljisi ve sanat mastürbasyonu, sanat pratiğinin yerine ikame edildi ve adına da 'sanat' dendi. Aynen yaşanan demokrasinin, demokrasi ile bir isim benzerliği ötesinde bir ilgisi olmaması gibi, bugünkü sanatın da, sanat ile isim benzerliği dışında bir ilgisi kalmadı.

Bunu karamsarlık ve çaresizlik olsun diye söyleyebilirim. Tam tersine oluş mücadelesi tarihin hiçbir döneminde bugünkü kadar yoğun değildi ve olmadı. Oluş mücadelesi açıktır ki, sanat alanında da sürüyor ve sürecek. Yukardaki betimleme trendi saptamak içindi. Yani 'Normal' olan içindeki durumu gösteriyor. Peki medya sanata bir ayrıcalık, bir kimlik atfederek ona bir söylem rejimi ihdas etmeyi ve onu sistemin yeniden üretiminin bir aracına dönüştürmeyi kendiliğinden mi becerdi, bunun yöntemini gökten zembille mi indirdi? Hayır, modern içinde bu zaten yapıyordu. Eleştirmen denen bezirgânın yaptığı iş huydu ve medya sade-

ce eleştirmenin yaptığı işi ve ürettiği otoriteyi çok daha profesyonelleştirdi, mekanikleştirdi, rutinleştirdi, teknikleştirdi, olan biten budur.

Özel, nesnel, iç, dış, ruhçözümsel, toplumsal, yazınsal, yorumsamacı, ve daha birçok eleştiri yöntemleri icad ederek sanat eleştirmeninin yaptığı iş özünde bir anlama edimi olan ve bir anlayış göstergesi olan sanat ürününü, ilgi ve arzu düzeninin söylem rejimi içine çekmek, onu varolan söylem rejimi içinde göstermek, kısaca onun anormallliğini, aykırılığını, farklılığını sistemle uyumlaştırmak, uzlaştırmak ve aynılaştırmak görevini yerine getirdi. Eleştirmen bir patroniçe gibi çalıştı, sadece buluşturdu. Eleştirmenin görevi buluşturmak oldu. Sistem dışı olanı, sistemi yeniden üretme mekanizması dışında kalanı bu mekanizma ile buluşturmak, bu mekanizmanın içine almak oldu. Modern eleştirmenin tarihi misyonu böyle pis bir işti. Bunun siyasal bir tavır olduğu açık. Ve eleştirmen bu işi yaparken birkaç temel silah kullandı, politikayı bir silah olarak kullandı, nesnelliği (bilimi) bir silah olarak kullandı; pazarı bir silah olarak kullandı. Bakalım bunlara, hepsi de iktidarın araçlarıdır. Sanat pratiği ise salt bir anlamının göstergesi olması nedeniyle, bilginin ve ahlakın gösterge rejimi dışında bir pratikti ve asla iktidar üretemezdi. Bir iktidara dönüşemezdi, tahvil edilemezdi. Oysa modern içinde sanat pratiği iktidar üretti, dönüştü ya da tahvil oldu. İşte sanat eleştirmeni bu mekanizmanın anahtar kimliği, hatta bu işleyişin mucidi oldu. Ha, bu misyona bazı ender 'sanatçılar' da soyunmuş olabilir. Ama eleştirmenin misyonunu elinden almaya bu heveskâr sanatçıların gücü yetmez, yetmemiştir. Ve tüm modern sistemler, sanat eleştirmenine saygın, ayrıcalıklı ve otoriter bir yer verip, böyle bir kimlik atfettiler ise nedeni, eleştirmenin, sanat gibi ele gelmez, direnen ve hiç çekinmeden 'kral çıplak' diyen bir pratiği evcilleştirmesi, evcilleştirdiğini zannetmesi, giderek buna önce kendisinin sonra da insanların inanması oluşturdu. Eleştirmenin ayrıcalığının doğallaşması için bilgi ve arzu düzenlerinin tüm mekanizmaları birlikte seferber oldu. Eğitim ve politika kurumları başta olmak üzere tüm bir pedagojik kurumlar yığını.

Sanat eleştirmeni, örneğin bir edebiyat metnini, açıklamak, yorumlamak, üstdil kurmak gibi daha bir çok yöntemle, metinde olduğunu ya da kendine has özel ve bilinemez bir gayretle metinden çıkardığını idda ettiği yargılarını, eleştirmen otoritesi, yani 'nesnellik, evrensellik,' vb.'leri adına ileri sürer. Oysa bu ileri sürüşte eleştirmen her ne kadar

'metne bağlı' diyorsa da, kendi yargılarını ileri sürmektedir. Ya da kendi kimliği ile özdeşleşmiş, aynılaştırmış bilgi ve arzu düzenlerinin yargılarını. Yani ne denli 'aykırı' biçimler içinde olsa da 'normal'in sesini dilendirmektedir. Burada yapılan aslında metni konuşmak değildir, bilgi ve arzu düzeninin, sistemin söylem rejiminin yargılarını haklılaştırmak üzere edebiyat metninin, sanat eserinin kullanılmasından başka bir şey değildir. Üstelik tam tersini yaptığını iddia ederek. Yani merkeze sanat eserini aldığını, önceliği ona verdiğini, her şeyi onun belirlediğini, kendisinin aslında sadece 'gerçeği' açıkladığını, bir tür 'okuduğunu' söyleyerek. Bu, liberalizmin bireye tanıdığı öncelik ve merkezilik ne denli geçerliyse, o denli geçerli bir iddiadır.

Pazar toplumunda birey merkezi konumdadır; her şey bireyin istemlerine ve tercihlerine göre cereyan eder. Liberal sistem bireye böyle merkezi bir önem verir, gerçekten de verir, ne ki söylem olarak verir. Ama verdiği bu öneme uygun olarak, bireyin kendini gerçekleştireceği, varedeceği olanakları bir türlü yaratmaz, yaratamaz. Tersine bireyin yokluğunu, parçalanışını ve yalnızlığını üreten koşullarla kuşatır onu. Eleştirmenin sanat ürününe yaptığı da budur. Onu açıkladığını, var kıldığını vb. söyler; ama, bunu bilimin, politikanın ve pazarın söylem rejimi içinde yapmakla da, sanatın kendini oluşturma koşullarını kısıtlar, yokeder, yani normalleştirir. Normallik ise sanatın ölümü demektir. Sanat yapıtı, eleştirmenlik mesleğinin icrayı sanat eylediği alanın otoritesini kurmanın bir aracına, giderek medyanın elinde bir reklam pazarına dönüşür vb..vb.. Bu dönüşen de artık sanat falan değildir, ortada bir isim henzerliği var. Örneğin, Mümtaz idil'in de belirttiği gibi ('Sinemanın edebiyattan tutukladıkları' Edebiyat Eleştiri sayı 6) Sinema edebiyattan sürekli yararlanır, yararlanır. Romanları filmlere uyarlar. Ama bir nokta gelir, romancılar da sinema için roman yazmaya başlarlar. Ortada sinemaya uyarlanma olanağı taşıyan romanlar vardır, ama roman değildirler, sinema tekniği ile yazılmış, ya da ona uyarlanabilir senaryolara benzemektedirler. Artık roman yoktur. vb.

Bu, modern eleştirinin karşısında bugün post eleştiri diyebileceğimiz bir etkinliğin bulunduğundan da söz edelim. Bu eleştiride metin ne yorumlanır, ne açıklanır ne de anlatılır. Üstelik metne bağlılık iddiası da yoktur. Eleştirel yazıda edebi metin merkezi bir konum ve yapı da sergilemez. Eleştiri burada, kendi izleğinin peşine düşen bir yazıdır. Bu ken-

di izleğini sürdürdüğü sürece, bu izlekle örtüşen, bu izleğin açınlanması ve anlaşılmasını olanaklı kılan metinlerle karşılaşılırsa (bu karşılaşma rü-müyle raslansaldır) o edebi metni kendi metnine konuk eder. Ya da gi-der o edebi metne konuk olur. Onun sahibi olmadan ona girer. Onu temellük etmeden, kendine ait kılmadan o metinde konaklar. Kiracı gihi-dir, ev sahibi gibi davranamaz. Ve bu kiracılık süresince, eleştirmen yine kendi izleğini sürdürür; ama bu kez konakladığı, konuk olduğu evin, ya-pının, metnin olanaklarını kullanır. Bu tavır o edebi metni kullanmaktır evet; ama, 'kullanmak' değildir. Çünkü burada yapılan işin sonucunda ne bir yargı, ne bir beğeni, ne bir karalama ve hepsinin sonucunda da ne bir statü, ne bir meşrulaştırma vb. yoktur. Bir amaç için, bir amacı meş-rulaştırmak için metin kullanılmamıştır. Raslansal bir karşılaşmada iki farklı pratik biraraya gelmişler, çoğullaşmışlar, diyaloga girmişler, sohbet etmişlerdir. Türkçe'nin armağanı bir sözcük kullanırsam meramım iyice anlaşılır, yarenlik etmişlerdir. Yarenlik edenler kendi pozitif güçlerini re-alize ederler, birbirleri üzerine güç uygulamazlar ve birbirleri üzerine egemenlik kurmazlar, kuramazlar. Ama bu zor bir iştir, çünkü; edebi me-tin bir oluş olarak, farklı bir yaşam, farklı bir duruş ve gerçeklik olarak dimdik, apaçık oradadır. Onun bu varoluşuna karşı eleştirmenin de kendi izleği, davası ve sorunu ile orada olması gerekir. Oysa modern eleştirmen hiçbir zaman kendi izleği ile gelmez; romanı okur, ondan çöplenir, romanın bağlamından huruç eden anlamlarla, modern sistemin bilgi ve arzu düzenleme rejimlerinin yargılarını çarpıştırır, o kadar.

Post-eleştiri, romana, romanın gerçekliğini, anlamını yakalamak, yo-rumlamak ve anlatmak üzere yaklaşmaz, o daha çok romanın kurduğu bu farklılığı anlamaya çalışır ve kendi farklılığını kendi izleği özelinde üretir. Farklılıkların hıradalığını inşa eder. Ve ben X romanının anlatı-sı değilim der açıkça, bu X romanı aracılığıyla, bu X metninden hare-ketle bir şey açıklamıyorum. Kendi Y ve Z izleklerimi kurmak üzere bu X romanı ile yarenlik ediyorum. Modernin yüzyıllardır kendi siyasi, ah-laki ve pazara ilişkin değer, inanç ve yargılarını meşrulaştırmak üzere sanat eserini kullandıkları (hunu nesnel açıklama adı altında gizleyerek yaptıkları) gibi yapmıyorum. Burada bilinen değer yapısı içinde kullan-ma ilişkisi yok, ilişki var. Bu ilişkiye yeni ve farklı bir anlam katmaya, yeni bir değer yaratmaya çalışıyorum. Hepsi bu. Post-eleştiriye yazıcı o edebi metni 'okur', ama anlattığı o metin değildir, kendi izleği, kendi

savlarıdır. Edebi metin ne denli farklı bir varoluş ise, eleştirel yazı da aynı ölçüde farklı bir varoluştur. İkisinin karşılaşması hiçbir amacın gölgesinde değildir. Eleştirel yazının kendisi bir varoluştur; tahvil edilemeyen, ikame edilemeyen, özgün, farklı bir varoluş. Hiçbir iktidar, statü, erk talehi yoktur, olamaz. Hiçbir biçimde sanat üzerine yargı üretemez, hüküm veremez vb. O salt okunmak ve anlaşılmak için yazılır, o kadar. Anlayan oluştur. Edebi metin ise bu oluşun zaten taşıyıcısıdır, bu nedenle karşılaşmaları hem doğal hem de gereklidir. Yoksa edebi metnin alanı ne bilim ne de politika tarafından zaten dile getirilemez bir alandır. Dile getirilemez olanı dile getirme çabası olarak eleştiri boş bir çabadır. Ya da siyasi bir çabadır. Modern bir lükstür öte yandan.

Burada temel sorun eleştirmenin kendi gündemi yoksa zaten hiçbir sanat ürünü ile buluşamayacağını anlamaktır. Türkiye'de eleştirmen yoktur. Kendi gündemi olan aydın yoktur da denebilir. Gündemi olmadan bir yapıtla buluşuyorsa biri, yapıtın gündemini mülk edinmek durumunda kalacaktır. Bu da ona bir meslek kazandıracaktır. Pislik burada başlıyor; meslekleşmeyle, uzmanlaşmayla, profesyonelleşmeyle. Medya hurda giriyor devreye, iktidar burada varoluyor. Yeniden üretim süreci burada çalışıyor. Bir roman için en talihsiz durum böyle bir durumdur. Ölüm yolculuğuna çıkış kapısıdır burası. Yarenlik olanağının kaybı. Oysa eleştirel yazarı, kendi gündemi olan yazarı bu gündemi (ki bu bir oluş durumudur) var kılabilmek için bir edebi metin ile konukluk, sohbetlik, yarenlik etmelidir. Etmek zorundadır. Tek başına eleştiri yazısında ya da tek başına sanat eserinde mülk haline dönüşmüş bir anlam kâşifliği değil, edebi metin ile, eleştiri yazısının ilişkisi, karşılaşması anlamında buluşmak, işte farklılık budur. Eleştiri ediminin farklılığı üretimi budur. Anlam ilişkidedir. İki farklı pratiğin ilişkisinde. Eleştiri yazarısının gündeminin ve izleklerinin oluşturduğu anlam ile, sanat eserinin oluşturduğu anlamın birbirlerini temellük etmeksizin karşılaşmalarında -karşılaşmalar önemlidir- ortaya çıkan anlam. Bunun anlaşılması; işte eleştirel yazının farklılığı ve varoluşu budur. Bu da özgürlüğün yaşanmasıdır. Edebi metin için olduğu kadar eleştirel yazı için de bir özgürlük olanağıdır bu. Ya da ben böyle anlıyor, anlamak istiyorum, ne dersiniz?

## DÖRT D

(Değerlerin Değerlerini Değiştirmeyi Dene)

Basitlik, kolaycılık ve olduhitticilikle elimizden kayıp giden kendi hayatımızdır. Ne büyük amaçlar, ne toplumsal amaçlar ve ne de öznel amaçlar hizi, kayıtsız bir toplumun üyeleri olma vebalinden kurtardı. 'İlerleme' ve 'kurtuluş' masallarının sol ya da sağ ideolojik çeşitlemeleri sonunda gelip, ilerlemeye başkaldırıya dayandı. Ve kuşkuculuk... Aileden, okuldan, TV'den, arkadaştan ve hatta kendimizden duyduğumuz kuşkular artık bir çilecilğe dönüştü. Kuşkuculuğu bir çilecilik mantığı içinde algılar ve sever olduk. Davranışlarımızı anlatı ve düşünsel düzlemdeki radikal analizlerimiz değil, arzu temelli (bazen nostaljik, bazen öykünmecî ve bazen de histerik) yaptırımlarımız yönetmeye başladı. Bir sonuç arayanlar da karşılarında toplumsallaşmış değil kitlesel 'ben' ve 'başkası'nı buldular.

Emeğin yoğun ve niteliksel bir değer olduğu söylenegelmiştir, oysa bugünün kitle toplumunda emek yaygın ve niceliksel bir değer kazanmıştır. Bunun anlamı şudur; emeğin kaybolan yoğun ve niteliksel özelliğiyle yitirdiğimiz kendi öznelliğimizdir. Bir diğer deyişle öznelliğe dayalı toplumsallaşma umududur kaybolan. Oysa 'kazanılan' yaygın ve niceliksel bir emeğin güdülediği kitlesel bireyin anonimleşmiş kimliğidir. Her şeye karşın istisnai olan bir yaşam dilimi vardır; gençlik zamanı.



Emeğin yoğun, niteliğin başat olduğu ve dolayısıyla öznel olunulabildiği bir dönemdir bu. Toplumsal duyarlılığın bu nedenle egemen olduğu bir dönem. Yoğun toplumsal katılım talebi, bağımsız kişilik, özgür gelişim ve paylaşım talepleri karşısında, hak yokluğuna maruz kalan genç başkaldırısı anlaşılabilir. Çünkü o, gençlik sonrası dönemin, toplumsal işhölümü, roller ve statülerle kuşatılmış üretim süreci içinde yeniden tanımlanan 'yitik birey'in kimliğinden henüz epey uzaktadır. Bu uzaklık son derece önemlidir. Genç 'yitik birey'den ne denli uzakta ise, kendi gelecekteki başkalaşımının da o denli farkındadır. Bu sonraki dönemde, şu an sahip olduğu emeğin yoğunluğu yerine yaygınlığın, niteliksel zenginliğinin yerini niceliksel zenginliğin alacağını bilir. Belki de öznel ve toplumsal bir birey olma olanağına sahip olduğu için, sadece genç, sonraki dönemde bağımsız ve özgür kişiliğin yitimi ile kitlesel olarak anonimleşmiş birey tipinin farkındadır. Onun başkaldırısının temelinde bu farkındalığın bulunduğu açıktır. O, kendisinin özgürlük talebinin yerini, anonimleşmiş bireyin demokratik eşitlik (sürü eşitliği) talebinin alacağını bilir ve buna karşı (kendi geleceğinin bu metamorfoza uğramış biçimine karşı) bugünkü bağımsız kişiliğini, özgürlük talebini ileri sürerek başkaldırır; aileye ve yasakçılığa (geçmiş zamanın baskısına), bilim, teori ve henzeri biçimlerde karşısına dikilen baskıya (gelecek ütopyalanma) ve bugünün baskısına (eğitim ve kitle iletişim sistemine).

Bir de yaşanan bugün var, dünün ve geleceğin amansız saldırısı altında kalmış, zorlukla nefes alabilen, yaşama savaşı ve varolma uğraşı veren bugün. Elinde gelse 'şimdi'yi yerle bir edecek bir 'geçmiş'in kendinden sonra gelen bugünü mahkum etmek adına tüm ahlaksal (yasakçı) donanımı ile geliştirdiği saldırı altında kendini savunacak bireyleri arayan bugün. Statükoyu sürdürmek (itaati yeniden ve yeniden üretmek) ve yeni bir hayat tarzının güçlenmesini önlemek üzere özel olarak 'düzen' adı altında düzenlenmiş ve tüm toplumsal pratiklere sinmiş bir 'ahlak'ın kahredici, engelleyici, yokedici baskısına rağmen yaşanan, yaşanabilen bugün. Geçmişin yalın ve hasitliğinin tersine giderek karmaşıklaşan ve bu nedenle insanların kavrayış sınırlarını zorlayan, bu haliyle de geleceğe gebe olan bir bugün. Bugün, bizzat varlığıyla, her türlü ahlaka karşı, her türlü akıllılığa karşı bir saldırdır. Çoğu kez irrasyonel formlarda bir saldırdır bu. Evet ancak eğer rasyonel davranmanın bir diğer adı uyumculuk (konformizm) ise, saldırı adına irrasyonel ola-

na da şans tanınmalıdır. Öte yandan saldırı değil ama bir başkaldın ediminden sözedilebilir ve eğer, tekdüzelik ve tekörnekliliğe karşı eleştirel bir tavra işaret ediyorsa önemlidir. Radikal analizlerde ve düşünsel düzeyde radikal kopuşlarda ifadesini bulan eleştirel tavır iradelerimizin değil, yirmibirinci yüzyıla dayanan bir reel tarihin, 'bugün'ün bir dayatmasıdır. Geçmişin ve geleceğin ahlakına karşı, karikatürleşmiş tüm ütopyalara karşı, bugüne ipotek koyanlara karşı, varolup direnebileceğimiz tek zenginliğimiz; eleştireliliğimiz ve başkaldınımızdır.

Oysa bugün rehnedilmiştir. Rehnedilmiş bir hayatı yaşıyor insanlar. Çalışmak, geleceğe ödenen bir fidye olarak karşımıza çıkıyor ve bu haliyle de üstümüzde akıllalmaz bir baskı uyguluyor. Her çalışma edimi temelde yannı garantilemek adına yitirdiğimiz bugün üzerine çörekleniyor. Oysa bugünü kotarmak, yani sürekli olarak rehnettiğimiz hayatımızı rehinciden kurtarabilmek için, bugün olan hitene sahip çıkmak, çok mu olanaksız? Zor olduğu muhakkak; ama; olanaksız değil, üstelik rehinci ile eninde sonunda hesaplaşmak da kaçınılmaz; çünkü, bunca 'başkası'nın içinde 'ben' diyebilme olanağım buna bağlı. Eğer rehinciyle kapışmayı göze alamıyorsak, yannı kotarmak adına yine bugünü rehinciye kaptırdık demektir. Evet, belirsiz bir yann adına rehinciye birşey vermeyelim en azından, ancak rehinci uyanık, rehinci kurnaz, onun istediği yann değil, o bugünü istiyor ve her aldığı bugünle 'yann' diye bir sorunu kalmıyor. Rehinci bugünüümüze rehnettiği ölçüde kendi yarınını güvence altına alırken biz rehnettirdiğimiz her bugünle, yannımızı yitiriyoruz. Peki, kim bu rehinci?

Şunu kabul etmek gerek, herkesin kendince bir rehincisi vardır; patrondur, müdürdür, öğretmendir, anne-bahadır, hatta bazen kişinin eşidir vb. Değişen durum ve koşullarda değişik rehinciler boy gösterebilir. Bugün hiç sözkonusu değilken, yann arkadaş ya da bir prof. hayatımı rehnetmeye kalkabilir.. Yine de genelde birkaç tür rehincinin varlığı üzerinde anlaşılabilir: Aile, okul ve kitle iletişim sistemi. Neden doğrudan politik erki rehinci olarak göstermiyoruz da bu gündelik hayatın 'efendileri'ni anıyoruz? Yanıt açık, politikaya yeni tanım ve konum arayışları süredursun, o gündelik yaşamın her anında yaptırımlarıyla karşımızda, aramızda, içimizde kısaca eylemlerimizde kendi egemenliğini sürdürmektedir. Aile geçen yüzyıllarda sahip olduğu ekonomik bir birim olma kimliğini hızla yitirmiştir. Kadının toplumsal arenaya 'çalışan' olarak çı-

kısıyla ev üretimi ekonomik önemini yitirmiştir. Ailenin çağdaş rolü ekonomik olmaktan uzaklaşarak üstyapısallaşmış ve politikleşmiştir. Yani ideolojik ve politik kalıcılığının (bekasının) yeniden ve yeniden üretimi mekanizmasının asli bir unsuru olma işlevi, ailenin çağdaş işlevidir. Statükocu toplumsal değerler çocuğa daha hebekliğinden itibaren dikte edilir. 'Doğrular' ve 'yanlışlar' vazedilir. Neyin doğru, neyin yanlış olduğunun öğrenildiği temel kurum aile kurumudur. Kişilik gelişiminin en önemli çağı olan çocukluk dönemi (okul öncesi-ilkokul-ortaokul dönemi) çocuğun toplumsal değerler skalasının oluştuğu ve statikleştiği bir dönemdir. Çocuk bu dönemde 'güç' ve 'iktidar' nosyonlarını kavrar. Baba otoritesinin egemen olduğu ataerkil ailenin çağdaş biçiminde bu güç, genelde 'zor'la tanımlanır. Aile içinde dayak, aşağılama ve ceza yoluyla biçimlenen 'güç', arkadaş çevresinde çocuğun aynı yöntemi benimsemesi ile kendini kanıtlamasının, varetmesinin tek yolu olarak dışa yansır. Arkadaşları ile kavga ve yenme isteği, kendini tanıma biçimine dönüşür. Toplumsal kimliğin kazanıldığı ileriki dönemde bu çocuk için 'güç', zorbalıkla aynı anlamı taşıyacaktır. Güçlü olmak için 'zor' kullanmayı meşru görecektir. Bunun doğal sonucu kabul edebileceği, altında yaşayabileceği güç merkezinin de zora dayalı bir otorite olmasını doğal karşılayacaktır. Bu işleyiş her on yılda bir gelen askeri gücün meşru kabul edilmesinin temel nedenidir. Buyurgan toplumun temelinde buyurgan aile yapısı yer alır. Peki öte yandan demokrasiden söz ediyor, kişi kimlik kazanma savaşında bunu nasıl algılayacaktır. Yukarıda belirlemiştik, gencin özgürlük talebi, toplumsal işbölümüne girildiğinde yerini demokratik eşitlik (sürü eşitliği) talebine bırakır. Bu sürü eşitliği talebinin temel motifi haklının da haksızın da aynı sepete konduğu, eşitlik adına iyi fikirlerle anlamsız ve saçma fikirlere aynı değerin verildiği 'hoşgörü'dür. Daha ailede başlayan bu süreç, ebeveynin, 'olgunluk' ve 'deneyimlilik' göstergesi olarak çocuk üzerinde uyguladığı bir baskıya dönüşür.

Son yıllarda dillerden düşmeyen, ülkemiz politik jargonunun temel sözcükleri arasına giren bu hoşgörü, gerçekte doğanın katledilmesine tepki gösteren çevreciler kadar, bu katliamı yapan sanayicilere de aynı anlayışın gösterilmesi gerektiğini, sefaletle sürüklenen işçinin başkaldırısına ve grevine gösterilen kadar işverenin lokavtına ve işçi çıkarmasına da anlayışla bakılması gerektiğini; çağdaş, özgür ve özerk eğitim ve üni-

versite taleplerine olduğu kadar, 'milli çıkarlar' adına milli eğitim ve YÖK'ün hâgnaz ve çağdışı kalmış politikalarının da anlaşılması gerektiğini vb. vb.. vazeder. Ve hütün hunlar da demokratik 'hoşgörü' adına savunulur. Böyle bir hoşgörü açıktır ki, sistem içinde egemen grupların ve yapıların onaylanması anlamını taşır. İşçi ve patrona eşit davranmak demek, patronun çıkarlarını açıkça kollamak demektir. Çünkü güç denen şey sadece kullanıldığı sürece vardır ve hak denen şey sadece bir kişi ya da kurumun gücü ölçüsünde vardır. Haklar kanunlarda yazılmış, hunun bir anlamı yok, hak ancak ve ancak mahkemede hakimın verdiği kadar vardır. Hakimın verdiği dışında hak yoktur, hunu da güç belirliyor bugün. Haklı olmak gücü değil, güçlü olmak haklı olmayı doğuruyor. Bütün bunları göre göre sahte bir hoşgörünün ardına sığınarak güçlü ve güçsüz olana eşit muamele yapıyorum diye övünmek aldatmacadan başka bir şey değildir. İnsanları aptal yerine koyan siyasilerin aptallığından başka bir şey değildir.

Öte yandan, yarışan ve çatışan görüşlere eşit muamele elbette demokrasinin gereğidir, demokratik süreçlerde karar oluşturabilmenin temel koşulu budur, ancak baskıcı bir toplumda bunun anlamı ve işlevi değişiktir. Doğru ve yanlış, haber ve propoganda, hak ve haksızlık arasındaki farkı silmeye, yok etmeye yönelik bir zihinsel tutumu meşrulaştıran şey bugün hoşgörü kavramında içerilidir. Hoşgörüsüzlüğün gösterilmesi gereken yerler vardır ve gösterilmelidir.

Kendine güvenen, ayakları yere basan birey-insanları sevmeyin, neden? Problem yaratırlar, sorun doğururlar, gerçekleri ararlar ve bu da mutsuzluk getirir. Aptalları sevin, çünkü onlar her zaman mutludurlar. Yüzyıllardır mülkiyet hakkı adına insanların elinden alınan gerçekte hep 'bilme hakkı' olmuştur. Bilme hakkını gasp eden aygıt ne ilginçtir ki, bilgi dağıtmakla yükümlü olan eğitim aygıtıdır. Olgular hiçbir zaman yalın ve tek başına vukuhalmazlar, mutlak olarak bir şeylerle ilişkili olarak, bir şeyler dolayımıyla gerçekleşirler. Bu nedenle de olgular yalın ve tek başına öğrenilemez, kavranamazlar. Olgular her zaman kendini ortaya çıkaran koşullar ve eyleyiciler tarafından koşullandırılır ve 'aktarılır'. Doğrular, elbette öyle genel geçer ve evrensel değil; ama, en azından hayatı anlamamızı sağlayacak geçerlilikler, olguların üstündedir. Bu nedenle de her zaman 'aktarıldığı' gibi olgular, doğruların kanıtları değildir. Tersine doğrularla olguların görünüşleri arasında bir kopuş ortaya çıkar. Bu

kopuş her tür düşünce ve söz özgürlüğünün ön koşuludur. Oysa eğitim sürecinde olgular öğretilir, yani 'aktarılır'. Burada 'bilimsel' kılıfı giymiş tarafsızlık, gerçekte olguları 'aktaran' hoşgörünün sınırlarını çizer. Eğitimde ortaya çıkan bu aldatıcı tarafsızlık, olguyu aktaran egemenin hükümlerliğinin, gencin bilincinde meşrulaşmasına yol açar. Eğitim, doğruluk ve somutluk kılıfına hürülmüş aldatıcı, soyut bir hoşgörüyü doğurur. Genci, içinde kendi kendisini bulabileceği bir zeminden, politik zeminden koparır. Bunun yerine toplumsal haskının gerçek üretim mekanizmalarına hiç dokunmayan, onları görmezden gelen bir 'zincirleri kopartma' tavnını cesaretlendirir. Kendini bulma gerekçesine dayalı bu kişiselleşmiş şımarıklığın abartılması dönüp dolaşıp egemenlik biçimlerinin yeniden üretimine eklenir. Toplumsal muhalefetin yerine konan bu özel ve kişisel isyan (şımarıklık), bu nörotik-saldırganlık niteliksel bir değişim ve alternatif üretimi için gerekli zihinsel güç üzerine bir haskı kurar. Bu, niteliksel -hırs- fark üretimi temelinde bir toplumsal muhalefet için gerekli bilinç ve bilgi üretiminin engellenmesi pahasına ve engellendiği oranda gelişen (maçocu) kendini bulma ve (diskocu) zincirlerden kurtulma operasyonu, sonuçta sistemin öznel ve kişisel kurtuluşun olanaklılığı ve doğruluğu gibi bir genel 'akılcı' modele eklenir. Gencin nörotik isyanı, yetişkinin 'demokratik' toplumda hoşgörü sınırları içinde kişisel kurtuluş arayışlarına tahvil olur. Sistem kazanmıştır.

Genç, okul sisteminin hızzat varlığı ile garantilenen ayrıntı gözetmemeyi öğrenince, olguları süregelen değer kalıpları içinde düzenlemeye alışır. En önemli değer kalıbı olan bilimin tarafsızlığı okul sistemine meşru bir zemin sağlar. Genç, bu meşru zemin içinde, alternatif aramaya özendirilir. Bu, hoşgörünün hoşgörülemez gerçeklenişidir. Burada da sistem, bir diğer deyişle 'bütün' doğruyu belirler. Çünkü tarafsızlık açıkça zedelenmeden karar verme olayı bir gazetenin açılıp bakılması gibi şeylerle gerçekleştirilir. Gazetede en önemli haber, çok ufak bir ayrıntı gibi verilebilir, ilgisiz ayrıntılar gereksiz malzemelerle abartılır. Öte yandan radikal olumsuzluk taşıyan bir haber gözden kaçacak biçimde üçüncü, beşinci sayfalara sıkıştırılır. Bu işleyiş gerçek haberin propaganda ile parçalanmasına yol açar, tıpkı televizyon haberlerinin reklamlara göre ayarlandığı gibi. Bütün bu tarafsızlık saldırısı altında gerçekleşen tek şey, çelişkilerin nötralize edilmesidir. Tarafsızlık, okulda ya da ileti-

şim dizgesinde, bilimsel ya da politik hoşgörü adına olguları bize 'aktarır', yani belirler. O halde doğruları belirleyen ya da kanıt oluşturan şey olgular değil, 'hütün'dür. Kısaca olgular bize 'hütün'ün bakış açısından dikte edilir. Tarafsız, değer dışı, biçimsel eğitim, hütün doğruları bilmek ve kavramak adına olguları her türlü ilişkiden ve dolayımından koparır. Eğer insan neyin doğru neyin yanlış olduğu ayrımını yapacak duruma getirmek isteniyorsa, anlamın kurulu evrenini (aile, okul, iletişim dizgesinin anlam evrenini -hütünü-) kırıp geçmek gereklidir. Oysa bunun için öncelikle yapılması gereken, şu meşhur 'ayrım gözetmezlik' riyakarlığını ortadan kaldırmak gerekliliğidir. Aynı gözetmezliğin ideolojik cazibesine maruz kalan insanlar 'tabula rasa' değildir. İçinde yaşadıkları, düşündükleri, çıkıp bir yere varamadıkları durumlar tarafından eğitilirler. Onları özerk ve özgür olabilecekleri, mevcut toplumsal düzenleniş içinde yanışın nerede olduğunu bulabilecekleri bir konuma getirmek için önce mevcut eğitim sisteminden (ki buna artık eğitim denemez) kurtarmak gerekir. Bu da, bu eğitim sistemini meşru gören 'bütün'den kopuşu gerektirir. Artık başkaldırı, özel ve kişisel olmaktan çıkar ve toplumsal muhalefet kimliği kazanır. Ancak bunu yapabilmek için gence aile, eğitim dizgesini ve kitle iletişimi tarafından haber niyetine verilen propagandayı tersine çevirmek gerekir. Yani genç, karşıt yönde önceden biçimlenmiş haber almalıdır. Çünkü olgular dolaysız değildir ve dolaysız öğrenilemez.

Eğitim aygıtı olguları (haberi, bilgiyi) 'hütün' dolayımı ile veriyor ve kişiselleşmiş muhalefet kılıfı içinde de olsa gönüllü kulluğu üretiyorsa, bilgi ve haber ya da kısaca olgu karşıt yönde yeniden kodlanmalı ve bu 'dolayımlar' deşifre edilerek bilgi açığa çıkarılmalıdır. Uzun zamandır söylüyorum, Türkiye'de üniversite eğitimi 1980'den bu yana üniversite dışında yapılmaktadır. Bu Bab-ı Ali'nin muhalif karakterinin sistemiçi olmadığı anlamına gelmiyor, ancak yine de özgür basın, yayın ve araştırmalar bilgi üretiminde gerçek gelişmeler kaydediyor. Bu bilgi gence ulaştığı ölçüde, genç bu bilgiyi aldığı ölçüde, gelecek yaşamında sürü üyesi eşitlik talebi ile malul, demokratik hoşgörü kılıfı altında egemenin itaatkar kulu olmaktan uzaklaşma olanağına sahiptir. Bu olanak ona 'hı-reyliğini ve özgünlüğünü' kazandıracak tek olanaktır. Bu işleyiş hoşgörü gösterilmelidir. Gerçek demokratik hoşgörü budur, karşıt görüşlerin eşit koşullarda algılanması olanaklarının yaratılması, çağdaş hoşgörünün

gereğidir. Eğitim aygıtı olguyu kendi hildiğince tanımlasın ve gence hınu 'bilimsel doğru' diye yuttursun evet; ama, karşıt görüşü içeren bilgiye de yaşama ve aynı gençle huluşına olanağı tanınsın. Oysa işleyiş tam tersi, eğitim aygıtı 'hütün' açısından meşrudur, karşıt görüş ise gayrimeşru. Çoğu kez de sistem, hoşgörü adına 'karşıt görüşü' yasaklamıyor, yoketmiyor ancak, medya yöntemiyle, sessizlikle karşılıyor, suskunlukla hoşgörü gösteriliyor adına yapılmaktadır. Peki karşıt görüş, aile, eğitim sistemi ve başta TV olmak üzere tüm kitle iletişim dizgesi ile nasıl yarışacak? Karşıt görüşlerin eşit koşullarda gence ulaşması nasıl olanaklı olacak? Sen de karşıt görüşü savunmak zorunda değilsin kardeşim. Zaten savunmak istesen de onu hulamazsın, çünkü o, belki beşyüz satan dergiler dışında kitleye zaten ulaşamıyor. Sen de zaten bireysel isyanını yaşıyorsun, hol hacaklı, hol resimli, kuşe kağıtlı dergiler neyine yetmiyor. Onları seyret, kendini bul. Öyleyse sorun yok. Oysa asıl sorunun burada sevgili genç kardeşim. Sen sahip çıkmazsan radikal olarak farklı olana, kadın sorunu olsun, çevre sorunu, eğitim sorunu ya da sanat ve kültür mücadelesi alanında olsun farklı olana, rehinci kimdir diye sorma hakkına sahip değilsin. Zira rehinci sensin. Kendi hayatını rehinden rehinci! Bunu anlamak gerçekten zor, değerlerin değerlerini değıştirmeyi denemeyenler için ise, tümünden olanaksız. Radikal demokrasi sizce de bir düşün mü?

*Ayrim  
Mart 1995*

## EDEBİYAT VE BİLİMİN BİRLEŞTİĞİ YER: POSTMODERN KÜLTÜR

*İnsan habullenerek değil, direne direne  
farısına varan ve anlayan bir varlıktır.*

Öyle sanıyorum ki Türkiye aydınları postmodernizme katılmakla bu moda geçinceye kadar hekleme arasında gidip geliyorlar. Bu gidip-gelişin en belirgin göstergeleri özellikle bilim ile diğer pratiklerin (sanat, siyaset, kültür vb.) ilişkilerini ele almaktaki kafa karışıklığında ortaya çıkıyor. Hemen her öğretisi vb.'lerinin gelişinde olduğu gibi postmodernizmin de Türkiye'ye gelişinde bir kolaycılık ve bir yozlaşma süreci yaşandı ve gerek tartışmalar gerekse alınan tavırlar bir 'içe kapanış, mistisizm ve din yağcılığı'na kadar gitti. Karşıtı bilim savunuculuğu ise aklın ortodoks-gelenekçi egemenliğinin savunusundan, despot bir iktidar-devlet savunusuna dek keskin kalıcılıklar gösterdi.

Bilim, modern yüzyıllar boyunca akla güvenin, akılcı formülasyonların geçerliliğinin güvencesini oluşturdu. Bu anlamda nesnellik (objektivizm) bir ölçü, bir evrensel geçerlilik iddiasının temelinde yer aldı. Postmodernizm ise bu nesnellik karşısına yapıbozumculuk diyebileceğimiz bir yıkıp yeniden inşa olgusunu koydu. Bir temsil sistemi olarak, gerçekliği temsil etme pratiği olarak bilim ya da edebiyatın bugün gelen noktadaki ilişkisini anlayabilmek için postmodernizm ve getirdikleri ile götördükleri üzerinde biraz durmamız gerek.



Postmodernizmin kaynaklarına baktığımızda dört temel gelişmeyi gözleyebiliyoruz. Birincisi, teorik pratiklerin son yirmi yıldaki serüveninin bizi getirdiği yerdir postmodernizm. Hikâyeyi helki de belirgin hatları ile T.Kuhn'la başlatmak olası. Çünkü Kuhn'un özellikle nesnellik figürüne güçlü bir darbe indirdiğini düşünüyorum. Onun paradigma görüşü, bilim anlayışlarının belirli toplumsal ve psikolojik etkilenimlerle şekillendiğini, bir bilim anlayışı ile diğerinin birbirini ile karşılaştırmazlığını, dili, terminolojisi ve dünya algısı ile kesin olarak farklı olduğunu. Her dönemin, çağın kendine özgü teoriler geliştirdiğini ortaya koydu. Bu anlayış bilimin evrensel geçerliliğine yönelik büyük bir kuşkunun doğuşunun da temelinde yer aldı. Bachelard ve Kuhn'un görüşleri ile benzer zemini paylaşan bir diğer eleştiri de Althusser'den geldi. Althusser'in eleştirileri siyasal dogmaların evrensel geçerliliğine yönelik bir eleştiri idi ve esas olarak Stalinizm'in eleştirisi olarak şekillendi. Burada detaylarına daha fazla girmeyeceğimiz bu teorik serüven daha sonra yapısalcılık, post-yapısalcılık, yapıbozumculuk (dekonstrüktivizm), post-kapitalizm araştırmaları, eleştirel teori ve feminist teorilerle genişledi. Esas olarak Avrupa merkezli olan bu entelektüel tartışmalar boyunca modernizmi tanımlayan çok önemli figürleri belki teker teker; ama, büyük bir hızla kaybettik. Akla yönelik, 'Eleştirel Teori'nin eleştirileri güncelleşti ve daha radikal uçlara taşındı. Beraberinde temsil nosyonuna yönelik keskin eleştiriler, apaçık bir güvensizlik ortamı oluşturdu. Temsil nosyonuna yönelik bu güven bunalımı beraberinde akılcı tüm sistemlerin (bu arada başta siyasal projelerin, pratiklerin ve vaadlerin) meşruiyet krizini birlikte getirdi. Evrensel projelerin geçerliliği, ki bu aslında Batı adlı sistemin evrensel geçerlilik iddiasıydı, zeminini kaybetti. Bunu 1989 Rusya özelinde gözlemlediğimiz gibi, günümüz parlamenter sistemlerinin meşruiyet krizlerinde de görebiliriz.

Postmodernizmin kaynaklarından ikincisini başta mimari olmak üzere, edebiyat, resim ve genelde medyaya ilişkin tartışmalarda izledik. Artık belirli bir nesnenin, olayın, gerçekliğin temsili olarak sanat ya da edebiyatın sonuna gelmişti. Tasarım, bir şeyin tasarımı olarak tasarım, bitti. Yorum ve imin egemenliği öne çıktı. Öykü önemliydi. Ekler, kitsch'ler, kolajlar ve montajlar önemliydi. Postmodernizm bir anlamda pre-modern olanın moderne kolajlanmasıydı. Sanat artık günlük yaşamımızda, gündelik gerçekliğimizin bir figürü olmalıydı. Sadece elitlerin

mülkiyetinde olan zevk ve beğeni estetiği olarak sanat, kitlelerden uzakta, onların anlamadığı ya da beğenmediği sanat (ki bilim için de aynı şey söylenebilir) sona eriyordu. Kısaca postmodernizm sanatı da, bilimi de, akli da gündelik yaşamın içine çekiyordu. F. Jameson, postmodernizmi geç-kapitalizmin kültürü olarak tanımlıyor, Andy Varhol tablolarıyla resim sanatını güzelin ve çirkinin ötesine taşıyor, edebiyat söz-merkezli ideolojik yapılanmalarını ötesinde gündelik hayatı ve toplumsal şimdiliğimizi ve burdalığımızı dikkate almaya çağırıyordu. Nihayet bu tartışmalar medya ve reklam eleştirileri ile genişledi ve günümüzün iktidar, ideoloji ve medya üçgeninde şekillenen yapısının bozulması çalışmalarına dek geldi. Biraz sonra değineceğim, burada elbette kaba ya da sıradan postmodernizmden, akla karşı olmakla kendisini sezgiciliğin, bireysel ve toplumsal içedönüklüğün giderek mistisizmin meşrulaştırılmasında vareden bir postmodernizmden değil, tam da Hall Foster'ın tanımladığı anlamda bir direniş postmodernizminden söz ediyorum.

Postmodernizmin üçüncü kaynağını daha çok kapitalizmin yeniden tanımlanmalarında gözlüyoruz. Daniel Bell (1976'da) sanayi sonrası bir çağı tanımlamış ve kapitalizmin artık ulusdevlet modelinin ötesinde çokuluslu ve blok devletler tipine evrildiğini yazmıştı. Bu tartışma bugün de sürüyor ve küreselleşme, globalleşme adları verilen ve Amerika, Avrupa ve Japonya etrafında oluşan çokuluslu blok devlet tiplerinin oluşumu ile de olgusallığını koruyor. Kapitalizm artık bir ekonomik sistem değil, bir toplum tipidir. Onun bir toplum, bir yaşam tarzı olduğunu görmeden yapılacak her tür yorum bir yönüyle eksik kalacaktır. Postmodern çağın öncüllerinden biri sanayi sonrası bir çağa geçilmiş olmasıdır. Günümüz toplumları, modern yüzyılların sanayi toplumu değil, adına bilgi çağı, bilgisayar çağı denen bir toplumdur artık.

Ve nihayet postmodernizmin kaynaklarını irdelerken dördüncü olarak bir kaos teorisinden de söz etmek gerekir. Öncelikle fizik bilimlerde ortaya çıkan ve bu bilimler üzerine yapılan araştırmaların günümüzdeki vargıları bu doğrultuda. Toplumsal alanda ise konu daha da açık ve anlaşılırdır. Akıl bir düzen ise, akıldışı bir düzensizliktir. Akıl kaosa düzen verme (kozmos) edimiydi. Aklın ortaya koyduğu bilimsel, siyasal ve kültürel vaadlerin iflas ettiği günümüzde, bu vaadlerin yerini alabilecek yeni akılcı reçetelerin ve gelecek güzel günler projelerinin olmayışı yerini bir kaos ortamına bırakmıştır. Bu kaosa sezgi yoluyla, mistisizmle

düzen verme edimi de netice itibariyle sözmerkezli bir ideolojidir ve iktidar yapısını, itaat ve tahakküm ilişkisini değiştirmemektedir. Hangi proje olursa olsun eğer tahakküm ve itaat figürünü koruyorsa o modern bir projedir.

Modern bilimci eğilimlerin tümü evrensel gerçeklerin var olduğunu ve eylemlerimizi bu gerçeğe ne denli uygun kılsak hakikate ulaşabileceğimizi iddia eder. Bu hakikatler özgürlüktür, kurtuluştur, refahtır, adalettir vb. Biten hikaye bu. Bu büyük hikayeyi bilim olarak anlatmışsınız, edebiyat olarak anlatmışsınız, bir şey değişmiyor. Peki bu objektivist eğilime karşıt olduğunu söylediğimiz postmodern eğilim ne diyor? Kısaca şunu; kendi toplumsal gerçekliğimizi kendimiz yaratırız ve yaratıyoruz. Bunu gündelik eylemlerimizle, küçük pratiklerimizle yaparız. Bu nedenledir ki geleneklerimiz ve kültürümüz son derece önemlidir. Toplumsal ekonomik yapımızla ilgilidir. Ve bu kültürel, geleneksel figürlerimiz, bugünümüzü ve geleceğimizi inşa ederken şimdi ve burada geçerli olan gerçekliğimizdir. Özlediğimiz, umut ettiğimiz belirsiz bir geleceğin ölçüleri ve gereksinimleri ile bugün yaşayamayız. Çünkü bu model, yarı için bugünümüzü elimizden alıyor. İşin garibi bugüne egemen olmayan insanların yarınlarına egemen olacaklarına dair bir yanılsamayı her gün üretiyor.

Modernizmin, sınıf mücadelesinin ve cinsel arzuların bastırılışını maskeleyenin bir büyük öyküsüdür. Bunda da oldukça başarılı olmuştur. Bu maskeleymeyi medeniyet adı altında gerçekleştirmiştir. Uygarlaşma, medeni dünyaya ulaşma, sürekli bu doğrultuda ilerleme masalı yüzyıllardır gündelik yaşamımızın, tüm ekonomik ve cinsel enerjimizin sömürülüşünün bir kamufleji işlevini görmüştür. Medeniyet sözcüğü hemen her tür iktidar tahakkümünü gizlemenin bir aracı olmuştur. Komünist ya da kapitalist anlayışlar bu anlamda ikisi de aynı işlev ile malüldür. İkisi de geleceğe ilişkin belli standartlar içerir, belli vaatler taşırlar. Bu standartlar ve vaatleri alın geriye apaçık bir iktidar tahakkümü kalır. Öte yandan postmodernizm değişime inanır, yeni verilere açıktır, esnektir. Hemen her tür bilginin geçerliliğini tanır. Bir tür bilginin bir başka tür bilgi karşısında daha meşru, daha geçerli kabul edilmesini mümkün kılacak ölçütlerin olmadığını ileri sürer. Bu nedenle de çoğulcudur. Bu nedenle farklılıkların biraradalığını savunur. Toplumsal değerleri katı,

değişmez, evrensel gerçekler olarak değil, esnek ve değişebilir değerler olarak kabul eder. Bu değerler ailesi bir kültürel ortam oluşturur.

Artık modern bir dünyadan (bir şeyi temsil ettiği iddiasını taşıyan edebiyat, sinema vb.'leri gibi), bir diğer deyişle erkek egemen sözmerkezli, anlatıya ve bilinçlendirme pratiklerine dayalı, vaatlerle dolu bir dünyadan, konuşmanın, hikayelerin, retorığın önem kazandığı, özgürlüğün ve adaletin şimdi ve hurda üretildiği postmodern bir dünyaya geçtiğimizi görmek durumundayız. Bu anlamda da kendimizi anlatmak önem kazanıyor. Kendi kültürümüzü, geleneklerimizi sahiplenmek önem kazanıyor. Postmodernistler artık dilin birincil gerçeğinin, günlük deneyimlerde ortaya konması gerektiğini savunurlar. Oysa modernlerde dil, bir ideolojik çağın merkezinin terminolojisi ile, anlamlandırılmaları ile işliyordu. Dili gündelikleştirme onu, dinsel, cinsel ve ideolojik paradigmalardan tahakkümünden kurtarabilmek anlamını taşıyor. Böyle bir özgürleşimi sağlamayan bir dilin kullanımı, ister edebiyat pratiğinde ister bilim pratiğinde olsun, sözkonusu modern tahakkümü yaşamımıza taşıyacaktır.

Dikkat edilirse yukarıda postmodernizmin, modernin evrensel geçerlilik iddiasına karşı yerelleşme konusundaki hassasiyeti üzerinde durdum. Bir diğer deyişle kendi kültürümüz ve geleneğimiz ifadelerini kullandım. Doğrudur, postmodernizm gerçekten de yerel olan üzerinde aşırı vurgu yapar. Ama aynı postmodernizm bir yandan da küreselleşme sürecinin yaşandığını kabuleder. Yani bugün dünyada bir yandan küreselleşme eğilimi vardır, bir yandan da milliyetçilik ve ırkçılık eğilimleri vardır. Bu gelişmeleri eski modern kalıplar içinde doğru-yanlış ya da iyi-kötü gibi değerlere dayanarak anlamak mümkün değildir. Evet her iki olgu da bugünün gerçeğidir. Bir yanda küreselleşme var (Amerika-Kanada Birliği, AT birliği vb.) bir yandan da milliyetçilik mücadeleleri var (Bosna-Sırp savaşı, Çeçen-Rus savaşı vb.) Şimdi modern bir mentalite içinde bu iki gelişmeden birinin iyi, diğerinin kötü olduğu söylenebilir mi? Ve söylenirse bunun önümüzdeki ikibinli yıllarımızı anlamakta ve günümüzü inşa etmekte bize ne gibi bir yararı olabilir. Tersine gerçekliğimizi algılamamızı önler.

Temel kavganın edebiyatta da, bilimde de, siyasette de değişim üzerine olduğunu vurgulamak istiyorum. Modern zihniyet de değişimi kabuleder. Ama denetleyebildiği bir değişim, değişimdir onun için. Eğer

denetleyemiyorsa o değişim, değişim değildir. Bugüne kadar hilegeldiğimiz değişim ile postmodern kültürün değişim anlayışını anlayabilmek için sarkaçlı bir saat ile ateşi örnek olarak verebiliriz. Sarkaç sürekli olarak bir ileri bir geri hareket eder ve onun her hareketinde zaman ilerler. Bir düzenlilik, bir belirlilik, belirlenmişlik egemendir sarkacın hareketinde. Eğer parmağınızla sarkaca etkide bulunursanız onun hareketini manipüle edebilirsiniz, ileri ya da geriye yönlendirebilir, etkide bulunabilirsiniz. Buna geri dönüşlü, ya da dönüştürülebilir hareket demek yerinde olur. Bu sizin iktidannız altında, denetiminiz altında bir harekettir. Evet bir ilerleme ve bir değişim vardır ve bu sürekli. Ama parmağınızı sarkaca değdirip etkileme olanağınız, denetleme olanağınız da her zaman vardır, değişimden geriye dönüş olanaklıdır. Morem ilerleme figürü budur, denetleyebilme imkanı olan bir değişim caziptir. Oysa ateş bir kezliktir. Yanar ve geçer. Ateşin yanışına etkide bulunamazsınız. Maddë yanar ve bir başka maddeye dönüşür. Bu bir kezlik bir olaydır, tekrarlanamaz. Bu da geri dönüştürülemez, radikal bir değişimdir. Postmodern, değişimi böyle kavrar. Şimdi modern akıl değişimi hep etkilenebilir, denetlenebilir bir değişim olarak algılamıştır. Postmodern ise denetlenemez bir değişim talep eder. Örneğin akılcı düzende demokrasinin azı ve çoğu vardır, iktidar kendi istediği ve denetleyebildiği ölçüde demokrasi ve özgürlük verebilir ve geri de alabilir. Ve bunu hep yapar. Şimdi bu modern bir demokrasidir. Toplumsal olaylar ve yaşam ise gerçekte de bu elbiseye sığmazlar. Onlar bir kezlik ve geridönüşsüzdür. Bir kere vukubulur ve geçer. Artık eskiye dönmek mümkün değildir. Eskiye dönmenin mümkün olmadığı, değişimin geri çevrilemediği böyle bir postmodern talep radikal demokrasi talebidir.

Postmodernizm yerele dikkati çekerken, gündelik yaşama, şimdiye ve hurdaya dikkati çekerken, bu öge üzerinde durur. Değişimin bu geri dönüşsüz biçimini görmek, kabul etmek ve savunmak insanlığın geldiği noktada bir devrimdir. Örneğin merkezi yönetimin demokratik olup olmadığı, az ya da çok demokratik olduğu konusunu tartışabiliriz ve merkezi yönetimin bu alandaki tavnı belirli bir değişimin göstergesi olur. Geridönüşlü bir değişimdir bu. Oysa yetkilerin yerel yönetimlere devri söz konusu olduğunda, geri dönüşsüz bir değişim gerçekleşmiş demektir ve merkezi yönetimin az ya da çok demokrat olup ol-

madığı tartışmasının bir anlamı kalmaz. Burada söz ettiğimiz değişim sözün ya da anlatının nesnesi olan bir değişim değil, yapıbozumculuğun söz konusu olduğu bir değişimdir. Bozma ve yapma eyleminin eşanlılığı, radikal demokrat bir tavır ve taleptir. Sarkaçlı saat modeli değil, ateş modelidir söz konusu olan. Aklın despotizmi dışında bir değişim figürü ilk kez burada karşımıza çıkar. Bu nokta şu bildiğimiz bilimin de, edebiyatın da aslında biraz iflas ettiği bir noktadır. Değişimin bu geridönüşsüz karakterini algılamayan, zemini bu olmayan edebiyat herhalde daha uzun süre evrensel geçerli özgürlük ve kurtuluş projeleri peşinde koşacaktır.

*Haziran 1994*

## MENZİLİ İÇİNDEKİ MUMU ÜFLEYEBİLENLER

1980 sonrası dönemde aydınlar, ancak özellikle solcular, iş ve çalışma koşullarının içine girdik. Bu çalışma hayatına girişle de, 70'li yıllarda yürüttüğümüz özgürlük ve bağımsızlık mücadeleleri konusunda, çok daha somut ve dolaysız bir bilinç kazandık. 80'lerden beri Türkiye Solu olarak çalışmaya alıştık ve işçiler gibi davranmaya başladık; sessiz kalmak, ekonomik olmadığı sürece pek ortaya çıkmamak, muhalefetimizi iç söylemlerimizde gündelik hoşalımın aracı kılmak vb. gibi. Modern dönemler boyunca, ama bizde özellikle Tanzimat'tan bu yana sürekli olarak, hizzatihi çalışmayı ve çalışma sürecini aşağılayan bir stratejiden sonra bugün, hemen hepimiz, şu ya da bu biçimde çalışma süreçlerinin tam da içinde buluverdik kendimizi. Çalışmayı aşağılayan garip heyinlerimiz, bu pratikte ortada kalmışlığımız karşısında doğrusu ya, pörsümüş bir şaşkınlık içinde. Suskunluğumuzun helki de en temel nedenlerinden biri bu pörsümüş şaşkınlığımızdır.

Fakat bir yandan da karşı duruş iddiasının sahipleriyiz. Ve suskunluğumuzu gözlüyoruz. Ben hunu çok da olumsuz hulmuyorum. Çünkü soyut bir bilincin argümanlarını (hoşgörü, birlikte yaşama, yurttaşlık, islam vb.) telaffuz etmiyor, etmekte zorlanıyoruz. Bu suskunluğumuzu ölüm ilanına tahvil eden epey ses var ortada, onlar önemli değil. 80 sonrası entelektüel iktidarın liberaller ve islamcılara geçmiş olmasının doğal söylemidir bu. Sonun. solun tükenmişliği edebiyatı ile süsledikleri

söylemlerinde. evrensel geçerli çözümler üreten rantiyecilerin yarattığı etkinin genelleşmesidir. Ben diyorum ki, kodlarını çözdükleri stratejilerin yapısını okuduğumuzda, bizim öteden beri hilegeldiğimiz, oldukça amiyane 'grand' stratejiler çıkıyor karşımıza: Ümmet toplumu, tüketim toplumu ve yurttaş toplumu. Bana bu üç toplum tipi dışında bir projeyi tarif ettiklerini söylesinler, ya da maddiliğini üretsiner hiat edeyim. 'Sivil Toplumcu' ve de 'İslamcı' argümanlardan beklediğim bu.

Solu bu iki söylemden uzak tutan ve belli ölçüde de sessiz kaldıkları izlenimi veren en temel etken, bu üç toplum tipinin de artık mümkün olmadığını ve bu zeminde 'çözüm' üretmenin anlamsızlığını görmüş olmalarıdır. Öte yandan bir diğer etken de, somut çalışma koşullarının içinde, bu koşullarda çalışan diğer insanlarla aynı güçlere karşı (yargı, polis, hayat pahalılığı, patronlar, yöneticiler vb.) mücadele vermek durumunda kalmış olmalarıdır. Evrensel bilen özne ayrıcalıklarının, seçkinliklerinin tuzla huz olduğunu görmüş olmalarıdır. Şimdi sıradan insanları artık. Şimdi sorunlarla yüz yüzeyiz. Ancak sol, bu kendi sessizliğini 'okumadan', mevcut soyut bilinç formları, söylemleri ve retorikleri içinden bir yere varılamayacağını da farkındadır. Şunu öğrendik diyebilirim: Kimlik, bizlerin kendimizi tarif etmemizle, kendimize misyon yüklememizle oluşmuyor. Kimlik, diğer insanların bizi nasıl algıladıkları ile oluşuyor. Dolayısıyla bugün herhangi bir ideolojiyi referans gösterip konuşma rahatlığımız yoksa, ya da belirli bir büyük 'özne'nin çağrısının sözcülüğü gibi bir lüksümüz yoksa, ideolojilerin tanımladığı kimliklerin tarih sahnesinden birer birer ve büyük bir hızla nasıl göçüp gittiklerini gördüğümüz ve ideolojilerin ne tür yapay referanslar olduklarını, bedelini ödeyerek öğrendiğimiz içindir. Geldiğimiz nokta, bugün Türkiye için 'çözüm' üreten bir çok rantiyecinin, ideologun, liberal düşünürün ve akademisyenin gerisinde değil, onların mental sınırlılıklarının da ötesindedir. Bunu ancak konumumuzu okuyarak anlayabiliriz.

Bizim son on yılda girdiğimiz çalışma süreci, salt teorik değildir, doğrudan tıp, ziraat, mühendislik, bilgisayar, reklam, turizm vb. hemen her mesleğe girdik. Dolayısıyla modern söylemin bizim dilimizde değil, kendini hala 'yazar' olarak niteleyen evrensel bilen özne eskileri ile, hâsın mensupları ve bir de tuzu kuru dergicilerin elinde kalmış olması şaşırtıcı değildir. Kamuoyu bu vitrindekilere bakıp, solcular tükendi propagandasına inanmaktadır. Ha buna, solculardan da inanılanlar olabi-



lır, bu da doğal. Oysa liberaller, milliyetçiler, islamcılar hala solun ölü-  
süyle uğraşmaktadırlar. Ve solun ölüsü bile onlara fazla geliyor, TV'ler-  
de izliyoruz. Her ekrana çıkan 'uzman' bir kere sola küfürle hesmele çe-  
kip başlıyor söyleşisine. Şimdi bu ihtiyacı hissettiklerine göre, solun tü-  
kendğine inanan solcular kadar saf olmadıkları da ortada. Ben de on-  
lar gibi düşünüyorum, yani solun tükenişi, salt bir özleminden ibarettir.

Gelelim arayış modunun niteliğine. Büyük mekanları kuşatan, total  
ve evrensel reçetelerin geçerliliği ve itibarı pratikte her gün yeniden  
parçalandıkça, bizim algı ve rasyonalitemizin de her gün parçalandığını  
görüyoruz. Abdurrahman Dilipak çıkıyor (Nisan başları, İstanbul Mitin-  
gi) Şerefsiz bir dünyada yaşamaktansa, şerefimle ölmeyi yeğlerim diye  
bağırıyor, ve evrensel insanlığın sözcülüğünü talep edebiliyor. Bize ya-  
kın gelen bu sözleri biz 70'li yıllarda söyledik. Dolayısıyla dün kitlelerin  
sempatisini kazanmak üzere söylediğimiz sözlerle 1994'de karşılaşınca  
ve kitlelerin (ve kitlelerden birileri olarak bizlerin) sempatisinin bu söz-  
lere yöneldiğini görünce iyice şaşırıyoruz. Ve birlikte yaşama ya da hoş-  
görü gibi bir takım rasyonel ayak oyunlarına rahatlıkla kapılabiliyoruz.  
Yahu sorun zaten bu söylem biçiminden çıkmadı mı? Hayatın dışından,  
üstünden, ayrıcalıklı bir yerlerden böyle çağnlar yapmanın bedelini, so-  
nuç itibarıyla, sosyalizm 1989'da ödemedi mi? Liberalizm bu bedeli, ay-  
nı tür bir söylemle bugün ülkemizde parlamento ve parlamenterlerin  
içine düşmüş oldukları meşruiyet kaybı ile ödemiyor mu?

Ama başkaları, sıradan olmayı içine sindirebilmiş aydınlar (Fouca-  
ult'nun deyimiyle) özgül aydınlar da birşeyler yapıyorlar. Bakın, yapı-  
yorlar diyorum, söylüyorlar değil. Yapmak gibi bir fiilin altını defalarca  
çiziyorum. Ne yapıyorlar? Modern beklentilerimize yanıt veriyor mu  
yaptıkları, bilmiyorum. Yanıt vermiyorsa onların edimlerini mi sorgula-  
yalım, modern beklenti, özlem ve umutlarımızı mı? Ben ikincisini tercih  
ediyorum. Birkaç örnek: Doktor eğer hipokrat yeminine sadık kalıyor-  
sa, yaralısının ya da hastasının kimliğini savcılığın ve adli tabipliğin has-  
kısına rağmen gizli tutabilir, tutar. Sonra da bu kendi çalışma pratiğinin  
çok doğal gereğini yaptığı için politik şiddete muhatap olduğunu hay-  
retle görür, yani sürülür. Bir çevre mühendisi Yatağan Termik Santra-  
li'nin kapatılması mücadelesini kendi işinin gerekleri dışında bir amaç-  
la yapmıyor. Yatağan Termik Santrali yargı kararıyla kapatılıyor. Ardın-  
dan devletin kurumlarının halka yönelik (kasıtlı elektrik kesilmesi ile)

şiddeti gelir ve santral tekrar açılır. Bir savcı işinin gereğini yerine getirir. Refah'ın topladığı yardımların Bosna'ya değil, kendi kasalarına gittiğini kanıtlayıcı belgeleri toplar, iddiasını hazırlar. Bunlar onun işidir gerçekte. Ama derhal politik şiddete maruz kalır ve Seydişehir'den Diyarbakır'a sürülür. İstanbul Tabip Odası'na bağlı doktor içme suyunda kolera bulur ve ilan eder. Son derece doğaldır, doktor işini yapmıştır. Devlet devreye girer, bunun kolera olmadığını iddia eder. Tartışma kamuoyuna mal olur (doktorun işini yapmasının etkisi genelleşir). Diğer doktorlar, bulaşıcı hastalık tanısı ile hastayı sevkettiklerinde devlet tarafından sevk kağıdına kolera yazılmasının yasaklandığı gerçeğini bir kez daha hatırlarlar ve her sevk kağıdına 'gastro enterit' yazarken, kendi kimlikleri ile boğuşurlar. Bir yayınevi kalkar, yayın politikasını mevcut çözümleri yeniden ve yeniden üreten kitaplardan değil, arayış sürecinin kitaplarını yayınlar, ama hem yayın piyasasından hem de 'hilen özne' aydınlar tahtından dışlanır vb..

Sorunun esası bilginin ve bilme rejiminin modern karakteri değişmiştir. Bilgi ve bilme, ona sahip olana bir ayrıcalık atfeden konumundan hızla uzaklaşmakta, gündelik yaşamın mücadele uğraklarından birini oluşturmaktadır. Modern bilme rejimi ile politika arasındaki bağ bir iktidar mekanizmasını inşa ederken, örneklerini sıraladığımız davranış ve eylemlerde değişik bilgi biçimleri ile politika arasında, sürgüne gönderme, bastırma, susturma türünden bağlar oluşmaktadır. Birincisinde bilgi evresel söylem olarak, hakikat olarak karşımıza çıkmakta ve bizi hakikatin statüsüne itaat etmeye (özgürlük adına) çağırmakta, ikincisinde ise bireysel söylemin toplumsallaşması ve bunun bir politik tehdide dönüşmesi sözkonusudur. Birincisinde evrensel söylemi dile getiren kişi ayrıcalık kazanır, ikincisinde ise, politik tehdide maruz kalır. Söylemi genelleştiği, toplumsallaştığı sürece bir politik etki üretir. Ancak bu politik etki genelde sahipsiz kalır. Musa Anter'in, Uğur Mumcu'nun, Fikret başkaya'nın, İsmail Beşikçi'nin, Haluk Gerger'in vb. sahipsiz kaldığı gibi. Birçok özgül aydının eylemlerinin ve yarattıkları etkinin sahipsiz kaldığı gibi. Arayışı dillendiren yayınevinin, ya da belli dergilerin marjinal damgası ile damgalanarak sahipsiz kaldıkları gibi. Neden; çünkü modern heyinlerimizde şu var: Benim ölçülerime göre yaşamıyorsunuz, bu nedenle de benim dışımdasınız (modernizmin bölücü rasyonalitesi). Ama öte yandan bugün özgül aydının talebi, yaptığınız işin değerinin

farkında olduğum için sahipleniyordumdur. Benim gibi düşünmen gerekmiyor. Yaptığın işin anlamı ve değerini takdir ediyorum. Biz kendimizi takdir edemezsek, kendimize sahip çıkmazsak, nasıl olur da halktan so-la itibar etmesini isteyebiliriz. Oysa gerçekte kimin 'karşı duruş'u inşa ettiğine hakmak gerek. Evrensel geçerli çözümler üreten modern 'yazar'ların mı, yoksa evrensel dertlerle değil, gündelik yaşamın, kendi ortamının, ilişkilerimin uzandığı hayatın demokratikleşmesi, özgürleşmesi mücadelesini verenlerin mi? Karşı duruş, güzel bir deyim. Bunu telaffuz etmekle olmuyor bu iş. Mum eğer benim menzilim içinde ise üfle-diğimde sonuç alıyorum. Biz ise ne yapıyoruz: Menzilimiz içindeki mu-mu üfle-mekten itina ve ısrarla kaçınıyor, menzilimizin dışındaki mum-ları iştiha ile üflüyoruz. Elhette sonuç yok; çünkü, birincisi yapmak edi-midir, ikincisi söylemek. Ve ne yazık ki birincisi bedelsiz olmuyor, be-delini hiç gecikmeden fatura ediyorlar, sürgün olarak, hapis olarak vb. İkincisi de ödölsüz kalmıyor; ün, prestij ve servet olarak ödölünü bir bi-çimde alıyor.

Bir şeyler yapmak ama yapmak. Kendi menzilimiz içindeki mumla-nı üfle-mek. Şunu açıkça söylüyor ve sahipleniyorum. Kendi menzili için-deki mumu üfle-me cesaretini gösteren bir sürü pratik var bu ülkede. Yaptıkları işin değerli ve anlamlı olduğunu gördüğüm için destekliyo-rum ve sahipleniyorum. Benim gibi düşündükleri için değil. Bunlardan en önemlisini belirtmem izin veriniz. Nedeni de şu: Üniversiteler, mo-dern bilme rejiminin kurbanı oldular ve tükendiler. Kimse üniversiteler-den artık modern işlevlerini beklememelidir. Onların işlevini bugün ba-sın ve medya yerine getiriyor. Ve bu alanda hen farklı olanı arıyorum. Farkı üreten ve mevcudu yinelemeyen bir yayınevini, yazı işçilerini ve bazı dergileri sahipleniyorum. Sahiplenmenin gereği, onları tanımadır. Tanımak kabullenmek değil, önkoşölsüz varlıklarını tanımak. Eğer sus-kunluk aklın bir tekniği, belirli stratejilerin taktik tamamlayıcısı ve ege-men entelektüellerin elinde bir araç olarak kullanılıyorsa, hunların bu taktiklerini boşa çıkarmak ya da deşifre etmek için, sahiplendiklerimizi dillendirmek gerekiyor. Ayrıntı Yayınevi'nin bir farkı, bir arayışı bütün yayınlarında sürekli üreten yayın çizgisini sahipleniyorum. Ülkemde, sol adına bu anlamda bir uğraşa girdikleri için de onlara değer veriyorum. Ve bizim diyebilmenin gururunu da paylaşmak istiyorum. Dergah vb. dergileri sahiplenilenlerin sözlerine ve tavırlarına bakın. Ne görüyorsu-

nuz? Katılsınlar katılmasınlar, gurur duyduklarını söyledikleri bir mevzi-  
 dir 'Dergah'. İslamîk hegemonya için. Biz bir hegemonya inşa etmek gi-  
 bi bir durumda mıyız, hilmiyorum; tahlil gerekir. Ama gurur duyacağı-  
 mız pratiklere ihtiyacımız var. Ve her solcu yaptığı işin yarattığı etki ile  
 diğer tüm solcuların gurur duyabileceği bir iş yapmakla yükümlüdür  
 bugün. Solun itihara ihtiyacı var. Evet; ama, önce kendimize itibar et-  
 meliyiz. Yaptığımız işin altına kendi imzamızı, yüreklice, gururla ve  
 onurla atabilmeliyiz. Ben yaptım diyebilmeliyiz. Hayatın her alanı ile il-  
 gili işler için geçerlidir bu. Sadece teorik lafazanlıklar için değil. Günde-  
 lik yaşamın ayrıntılarına imza atabilmeliyiz. Ayrıntılar önemlidir, diye  
 çıktı Ayrıntı Yayınevi; herhelde böyle şeyler düşünüyordu, hilmiyorum.  
 Expres'e ilişkin benim eleştirilerim var. Bunu Edebiyat Eleştirisi'nin son  
 sayısında (Sayı 6/7'de) yazdım. Oradaki eleştirilerimin karşılığını bekli-  
 yorum. Buna rağmen bir farkı üretmeye çalıştığı için de sahipleniyor-  
 um. Burada tüm mevzileri saymak gibi bir sorumluluk taşımıyorum.  
 Aklıma gelen ilk iki örneği sıraladım. Ne var ki bizim diyebileceğimiz  
 mevzilerin ne denli az olduğunu siz de biliyorsunuz. En azından varo-  
 lanlara sahip çıkmadığımız sürece, bu mevzilerin zaman içinde elden  
 gideceği de ortada. Oysa herbirimiz, bizim diyebileceğimiz mevziler ol-  
 mak durumundayız. Bu, yaparak oluyor. Yaparak inşa ediliyor. Özgül  
 aydının işlevi bir hayatı dile getirmek değil, bir hayatı yaratmaktır. Bu,  
 kalıplaşmış çözümlerin peşinden gitmekle, teorik totallikleri kabullen-  
 mekle olmuyor. Yaratmakla, hulmakla, yeniyi ve farklıyı ortaya koy-  
 makla oluyor. Çocuğumuzla, sevgilimizle, arkadaşımızla, menzilizimde-  
 ki tüm ilişkilerimizle yeni bir hayatı yaratmak gibi bir sorunumuz var.  
 Yoksa kendi şirketini tamamen devletçi yöntemlerle çalıştıran; ama, ba-  
 ğıra hağıra da özelleştirmeden yana olduğunu ilan eden kapitalistten  
 hiçbir farkımız olmaz.

Artık sistem için tehdit oluşturan bilgi, doktorun bilgisi, reklamcının  
 bilgisi, mühendisin bilgisi, siyasetçinin bilgisi, bilgisayarının, yayın işçi-  
 sinin, yazı işçisinin bilgisidir. Eğer özgül aydınlar, yani çalışan sıradan  
 insanlar bilgilerini, bilgilerinin gerekleri doğrultusunda kullanırlarsa (bu  
 bir tercih ve karar sorunudur ve bir etik gerektirir), sistem için bir teh-  
 dit oluşturmaları ve karşılarında mikrodan (bir müdür, bir amir, bir pat-  
 rondan), makroya (devlet güç ve kurumlarına ve medyaya) kadar bir  
 sürü tehdit unsuru hulacaklardır. Sivil toplumun gerçekten sivil bir ka-

rakter kazanmasının, helki de en güç; ama, en emin yolu, bundan höyle evrensel projelerin dayattığı tutsak kılıcı projelerle değil, özgül aydınların etik, politik ve hilgisel davranışları olacaktır. Ütopya çağı bitmiştir, ütopyanın pozitif olması (hoşgörü edebiyatı gibi), bu gerçeği gizlemeye yönelik rasyonel bir taktiktir, o kadar. Bir bilimadamı çayda radyasyon olduğunu söylese, bir öğrenci akademisyeni, akademisyenler üniversiteyi sorgulayabilirse, bir mühendis, atıkların bir mahalleyi zehirlediğini, bir çevreci çöplüklerle, kent mimarisiyle ilgilenirse, mimarlar kibrit kutularını çizmekten, mesleklerinin 'tahayyül' olduğu iddiası gereği vazgeçerse, öğretmen öğretmenlik yaparsa, bir savcı savcılık, yargıç yargıçlık yaparsa... Bu süreçlerde hireysel irade ve tercihler rol oynarsa kısaca, hireylerin özgüvenini her geçen gün dinamitleyen hayata rağmen insanlar özgüvenlerini yapmak düzleminde yaratabilirlerse vñ.. Özgül aydının global olarak politikleşme imkanları bunlardır. Hakikati taşıdığını, onun temsilcisi ve sahibi olduğunu iddia eden evrensel hiling özne aydınlar ve yazarlar değil. Kısaca politika; menzilimiz içindeki mumu üfleme istem ve ahlakıdır. Bu istem ve ahlakı pratikte varedenleri, içerde olsun dışarda olsun, varedenleri saygıyla karşılıyorum. Kendisini sorgulama becerisini gösteremeyenlerin umutsuz olmaya hakları olduğuna da yürekten inanıyorum.

*Varlık*  
*Aralık 1995*

## SORUN SAHİBİNİ ARİYOR

Sahihlik duygusu, sahicilik, özsaygı ya da kutsallık, tinsellik ne dersiniz deyin, Fukuyama, Platon'dan aldığı 'Thymos' kavramı altında topluyor hepsini ve insanın; akıl, duygu ikiliği ile anlaşılmasının yetersizliğini vurguluyor. Birçok davranışımız Thymos'a dayanıyor. Heidegger'de kutsallık anlayışı farklı bir bağlamda biraz daha yeterlikçidir. Modern evrensel değerleri bir yana iter ve belki, deriz: hayat kendimize açabildiğimiz, açmayı becerebildiğimiz kadınla açabildiğimiz daracık bir patikadır. Biz bu patikada yürüyebilmeyi becereceğimiz yerde, otobanlarda ilerleme yarışını düşünüyoruz. Nietzsche'nin benlik anlayışı bilindiği gibi oldukça radikal ve ironiktir. O evrensel ve ilerlemeci çözümleri, kurtuluşçu kutsallık anlayışlarını (ki dindir bu) alaşağı eder. Öğleüstü güneşinin yakıcı sıcaklığında dinlenebilen, sürüye rağmen varolabilen; aykırı, ırak, bir anlamda yalnız, ama hep tepede varolabilendir.

Japonların ilginç bir kültür figürleri var. Bir japon için aslolan 'varoluşun kendisine yüklediği sorumluluğu yerine getirmek ve ona layık olmak'tır. En şerefli yaşam biçimi budur. Kutsallık tatmini budur. Batı'nın uluslararası ilişkilerde geçerli normu içişlerine karışmama ve eşitliktir. Herkes kendi çöplüğünde özgür. Oysa Japon için bu argüman anlaşıl mazdır. O bu dünyada varoluşunun gerekçesi ile ilgilenir ve olaya bu,

kendi sorumluluğunu yerine getirmek açısından hakar. Bu, onda tüm insanlara karşı sorumlu olduğu hissiyle birlikte yürüyen bir kavrayıştır. Dolayısıyla bir ülkeyi, bir pazarı, bir topluluğu egemenliği altına aldığı anda, koruyucu kanatları altına aldığı, sorumluluğunu yerine getirdiği ya da görevini yaptığı anlamını taşır. Bir Batılının bunu anlaması mümkün değildir. Japon'un da Batılıyı anlaması aynı derecede imkansızdır. Bu nedenledir ki işgal ettiği ülkelerdeki direniş ve isyanı anlamakta çok güçlük çeker. Görevini, ötekine karşı sorumluluğunu yerine getirdiğini düşünen adamın, bu eylemine direnişi anlamaması doğaldır. Harakirin mantığı da budur. Varoluşunun ona yüklediği sorumluluğu yerine getirme sürecinde haşıransızlık ve utanç. Bir insanın kendi karnına hıçağı sokması kolay değildir. Batılıya çok anlamsız gelen bu davranış, belki de Batılının, devletli adamın (yurttaşın) tek kurtuluşudur. Hadi uygulaması demeyelim ama en azından anlaması. Varoluşunun anlamı ve bunun etiği: Onurumuz, kendimize güvenimiz ve saygımız.

Şimdi kutsallıktan şunu anlıyorum: Bir inanç bloku değildir; bir din ya da evrensel kurtuluşçu herhangi bir sistematik değildir. O, bireyi var kılan, insanı var kılan temel bir yapıdır. Kendi yaptığınız şeylere, yargılarınıza ve eylemlerinize aynı bir önem ve değer atfedersiniz. Bu önem ve değer aslında kendinize ait önem ve değerinizdir. Ben yaptım diyebilme durumundaki kişisel garantiniz ve damganızdır sahici olan. Burada yalan, riya, aldatma, ikilikler, sebep sonuç ilişkileri, kanıtlama süreçleri, hütün bir kanıtlar ve deliller sistemi iflas eder. Burada bir aşk, bir sevgi, bir hoşlanma, bir nefret, bir kin, bir sempati ya da benzerleri yoktur. Hiçbirinin anlamı yok. Yalnız kaldığınız anda, yanıtını sadece sizin bildiğiniz -istediğiniz kadar erteleyin- günün birinde yine sadece sizin yanıt vermek durumunda kaldığınız, yanıt vermek zorunda olduğunuzu bildiğiniz bir kendi (self) bilincidir sözkonusu olan. Kutsallık ya da tinsellik gereksinimidir evet; ama, tatmin biçimleri her zaman bu gereksinimimizi karşılamaz. Akılsal; ama, daha çok duygusal gereksinimlerimizi tatmin ettiğimizde, tinsellik gereksinimlerimizi tatmin ettiğimizi düşünürüz. kendimizi aldatma durumudur bu ve biliriz kendimize yalan söyledikimizi. Bir açmazın sıkıntısını genellikle duyumsanız. Bir endişedir bu, yaşama ve eyleme endişesi. Endişe, nedeni belli olmayan bir his yoğunluğudur. Nedensiz olduğu için de çözümü yoktur, kurtuluş da. Bir hastalık hali, yani modern insanın durumu, sürü üyesinin konumu. Paranoyaya dek gider.

Öyleyse kutsallıktan dürüstlük gibi bir ahlaki argümanı anlamıyoruz, o başka; toplumla, toplumsal varoluş ve davranışlarımızla ilgili. Öyleyse *kutsallıktan* sevgi, aşk gibi duygusal gereksinimlerimizi de anlamıyoruz; bu da başka, ötekine, diğerine, başkası olana yönelttiğimiz ilgimizin yankısıdır aşk. Bazan ilgi terörüne dek gider. Öyleyse akılcı kanıtlama ve tatmin süreçlerimizden de sözetmiyoruz, hesap ve kitaba ilişkin bir serüvendir bu. Aklın çıkar hesapları yatar temelde, ama Maslow buna 'kendini gerçekleştirme' der, 'bilimsel' ukalalığın çarpıtması olduğunu hiç hesaba katmadan. Geriye kalan ne ise odur kutsallık. Belki de yalnızlığımız, belki de kendiliğimiz ve belki de varoluşumuzun gizi, varoluşumuzun anlamı. Platon'u akıl ve duygu tatmin etmemiş besbelli ki, Thymos diye insana üçüncü bir tanımsal özellik yüklemiş. Türkçe'ye özsaygı diye çevrilen bu kavram da kutsallığı tam veriyor mu bilmiyorum. Ama en çok yaklaşan da bu. İlişkilerimizde, ötekine, başkasına yönelik davranışlarımızda gözlenen, ortaya çıkan, somutlanan 'ben'dir, aslolan. Yoksa hissettiklerimiz ve söylediklerimiz değil. Belki dile bile gelmiyordur. Yitirildiğinde ya da yokluğunda, olmayışının farkına bile varılmadığı, ancak bir kez karşılaşıldığında, insan olmanın ve varoluşun resmiyle karşılaşmanın ağır baskısı ile aynalarla savaşmaya başladığınızda, ondan asla kaçamayacağınızı bildiğiniz şeydir tinselliğiniz.

*Tanrılar Çıldırması Olmalı* filmi hatırlıyorsanız eğer, oradaki yerlinin, kendi kabile sınırları içine uçaktan atılan (yerliler için tin'in gönderdiği) bir kola şişesinin bulunması ve bu şişe yüzünden kabile yaşamının altüst olması ve yerlinin bu şişeyi dünyanın dışına atmak üzere, dünyanın sınırını arama yolculuğuna çıkışını da hatırlıyorsunuzdur. Yerlinin tüm yolculuğu boyunca karşılaştığı bir sürü uygar insan gelir görüntülere, bunların içinde papazı da vardır, askeri de, sivil de. Burada yerlinin tinsellik anlayışı (kesinlikle din değildir) yaşamlarına düzen veren, yaşamları ile iç içe bir biçimdir. Yani organikdir. Organik bir tinsellik insanoğlunun ilk yaşam biçimlerine tekabül ediyor. Peki sonra ne oluyor bu tinsellik? Kurumlaşıyor. Yani dinselleşiyor. Ne zaman? Devletli toplumlar zamanında oluyor bu. Bizim filmdeki yerlinin karşılaştığı her insan devletli insandır; yani yurttaş (yurttaş, bireyin içindeki devlettir, Althusser). Yerli ise devletsiz insan. Bu iki insan tipinin dünyaya, doğaya ve diğer insanlara davranış biçimleri çarpıcı biçimde, radikal olarak farklıdır. Yerlinin sadece eli vardır, elini diğer insanın kalbi üzerine



koyarak selamlaşır. Devletli insanın ise silahı ve evrensel egemenlik projesi. Kahilesele dönemde kutsallığın biçimi organik bir tinsel yaşama düşerken, devletli insan döneminde kutsallığın kurumsallaştığını görürüz. Bu kurumsallığın başta geleni dini kurumlardır, anladık, başka? Diğer temel kurumsallık biçimi birlik ve bütünlük çıkırtkanlığı ve buna ilişkin kurumsallıklardır. Kültür birliği devletli toplumların yani modern dönemin dinden sonra gelen temel kutsallık formu ve ilişkin kurumlardır. Peki nasıl olmuş da organik yani yaşayan, insanla yaşamı birleştiren kutsallık anlayışı, doğayla, evrenle, diğer insanlarla paylaşma temelinde işleyen bu kutsallık anlayışı, nasıl oluyor da insanın insana, insanın doğaya ve evrene egemen olmasına yol açan, tahakküm ilişkisine dönüşen bir kutsallık kurumlaşmasına dönüşüyor? Burada aslolan tinsellik ya da kutsallığın rasyonalize edilmesidir. Rasyonalizasyon kaçınılmaz bir biçimde kendisini pratikte kurumlar olarak gösterir. İşte modern dönemde kutsallığın rasyonalize edilmesi, hepimizin uyacağı kuralları vaazeden bağlayıcı ve yaptırımcı tahakküm kurumlarını üretmiştir. Bir tür iktidar biçimidir ve politik iktidarlara tüm tarihi koşullarda el ele, kol kola gitmiştir. Peki insanoğlu tinselliğin kurumsallaşması ile ne kazanmış ne kaybetmiş? Kazandığı bir şey vardır; ama, hepsi için değil. Belirli ayrıcalıklı ve egemen bir kesim, sınıf, her ne ise birim için kazançtır. Çünkü kutsallık gereksinimlerini iktidar olarak tatmin yolunu seçmişlerdir. Bu, öteki insanlar üzerinde yürütülen bir tahakküm pahasına gerçekleşen bir tatmindir. Ama olsun onlar varoluşlarının anlamını belki de böyle kavıyorlardır. Peki insanlığın geri kalanı kaybetmiş. Neyi? Kişi olarak, birey olarak, ben olarak varlığın anlamını, varoluşunun gerekçesini, nedenini, onurunu ve kendi suratını. İşte Nietzsche'yi çıldırtan da budur. Bu kaybediş bir sürü ahlakını egemen kılmış, kurumsallaşan kutsal kurumlar bu ahlakın pazarlamacılığını üstlenmiştir. Adına da din demişler, kültür birliği (medya, okul, vb.) demişler, ne derlerse desinler, kaybeden insanlık olmuştur. Ha, bu durum iktidar olanların sorunu değildir, kaybedenlerin sorunudur. Onların da değilse, hiç kimsenin sorunu değildir. Sahipsiz bir sorundur. Yani sorun, sahibini aramaktadır.

*"Tek başına insan, insan değildir. İnsan ancak bir sürü içindeyse insandır"* anlayış bu. İşte biz bugünlerde bunun sıkıntısını çekiyoruz. Altmışlar, yetmişler ya da neyse önceki yıllarda insanlarımız, sürü içindey-

ken, yani, öylesine onurlu, gururlu, güvenli idiler ki, şimdi orada kalmışlığın acısını çeken mazbut müflislere döndük. Niçin? Sürü olmanın hedefli "kendi" olmanın kaybı olmamalıydı. Bu denli ağır bir hedel ödemek kolay değil. Şimdilerde tekrar "kendi olma" gibi bir sorunumuz var. Belki de kutsallığı bunun için tartışıyoruz. Ama din gibi kültür birliği gibi köleleştirici ideolojilerin bir "kendi olma" tatmini ve güveni yarattığını söylemek, tam bir riya, tam bir kopukluktur. Bu tür modern kölelik ideolojilerine hâlâ tapınanların olsa olsa iktidar, hırs ve hastalıkları sözkonusudur, "kendi olma" gibi bir dertle işigal zaafı değil. Bu anlamda, "*Zaafıların erdemlerimidir*", bu hiç de modern bir cümle değil.

Konuya dönelim.

| Geleneksel Toplum                      | Modern Toplum                                   | Postmodern     |
|----------------------------------------|-------------------------------------------------|----------------|
| Tin Tasarımı                           | Tin Yorumu                                      | Yorumun Reddi  |
| Toplumsal Yaşamın Temeli Tinsel Algı   | Yorum Egemenliği ve Değerlerin Kaybı            | Tin Arayışı    |
| Fetişler                               | Amaçlı Tasarım                                  | Sadece Tasarım |
| Cemaat Ruhu Temelinde Yaşanan Değerler | Değişim Değeri Temelinde Yorumlanan Yaptırımlar | Tercihler      |
| Korku                                  | Endişe                                          | Coşku          |

*Kabilesele-geleneksel, ya da cemaat toplumu döneminde kutsallık:* İnsan ve doğa arasındaki birlik organikidir. Değerler insan etkinliğinin bir parçasıdır. Değer insan için kendinden menkul bir olaydır. İnsana dışsal, dayatılan, çevresini ve yaşamını düzenleyen bir yaptırımlar demeti değil. Onun uymak zorunda olduğu kurallar manzumesi değil, hızihi onun yaşamının içsel evreni, doğasıdır. Sahihlik buradan gelir. Tasarım bu aşamada bir temsil (representation) değildir, bir görüdür (intuition). Tasarımların üzerine kurulduğu zemin, özgün, özgül, sahih ve doğaldır. Bu aşamada tinin ya da kutsallığın varlığı yoktur; ama, alabildiğine yaşamsal, yaşama içsel bir güçlülükle mevcuttur. Tasarımın bir temsil olmayışı, onun ideolojik argümanlara tahvilini, ahlaki yaptırımlara dönüşmesini önler. O, bu aşamada doğa nesneleri ile kurulan gizemli ilişki-

lerde cisimleşen bir varolma tarzıdır. Bu ilişki, yaşama karşı bir mesafeyi bir korkuyu üretir mi, genellikle evet. Ama bir endişeyi hayır. Korkunun nedeni belirlidir, onunla uğraşabilir, haşşabilir, ya da savaşılabılır. Olumlu ya da olumsuz bir sonuç almak mümkündür. Ama endişe, ki modern dönemin ürünüdür, bir paranoya durumudur ve esas olarak modernizmin vaadi üzerine kuruludur. Modernizm mutlu, refah, zengin, eşitlikçi ve ilerlemiş bir gelecek vaad eder. Ana savunusu budur. Liberalizmin de, komünizmin de, dinin de ana vaadi budur. İşin garipliğine bakın ki, modern dönemin devletli insanının temel endişesi de gelecek endişesidir. Yanın ne olacak, geleceğim nasıl olacak. Bu endişe hasta eder insanları. Bu nedenle modern toplumun insanları esasen zaten hasta varlıklardır. Oysa, cemaat döneminde evet, korku vardır; ama, zamansal ve coğrafi sınırlılıkları içinde vardır. Tasarım yetkinliği bu dönemde, korkuya karşı tek silahtır. Kutsallık tasarımıdır ve tasarım da sanattır. Bugün hile şaşkınlık ve beğeni ile izlediğimiz mimari yapıtlarda ve sanat eserlerinde kendini gösteren şey, insanlığın çocukluğunun kutsallığıdır, sahlılığıdır, güzelliğidir. O dönemden kalan her tür üründe evrenin ve gezegenimizin doğallığının, organikliğinin damgası basılıdır. Modern kirlenmeye maruz kalmamış insanlığın arılığı. Tasarım bu aşamada sanatsal bir etkinliktir. Sanatla yaşamın birlikteliği anlamında sanatsal bir etkinliktir. Ya da tin sanattır.

*Modern dönemde kutsallık anlayışı* Kutsallık, aklın devreye girmesi ile birlikte muazzam ölçülerde bir değişim göstermiş ve toplumun tepesinde, tahakküm üreten kurumlara dönüşmüştür. Değerlerin tüm insani ve orijinal özelliklerini yitirdiği, insan etkinliğinden koparılarak satılmak üzere nesnelere yüklendiği bir süreçtir. Sanatın ve nesnelerin metaya dönüştüğü, değerin de meta fetişizmine büründüğü (kutsallık tatinini sağlamaya başladığı) dönemdir bu dönem. Tüm nesneler gibi sanat da yaşamdan kopar. Dolayısıyla tasarımın yerini, yorum alır. Devletli insan dediğimiz yurttaş bireyin kutsallık anlayışı artık bir görüş değil, bir temsil biçimine hürünmüştür. Temsil biçimleri ise esas olarak (başta dini ideoloji olmak üzere) ideolojiler olarak şekillenmiş ve toplumlara egemen olma strateji ve politikalarını oluşturmuşlardır. Sözün, dilin ve hemen tüm işaretlerin bu süreçte kutsallığı satılık nesnelere dönüştürme araçları olarak işlev gördüğü, kutsallık biçimlerinin toplumsal ayrıcalıklara ve statülere tahvil edildiği, bu tarihsel dönemde tasarım ve sanatın alabilciliğine aşağılandığını biliyoruz. Bu aşağılama yarışında He-

gel, liderliği kimselere kaptırmamıştır. Hegel'in sanata bakışı, sanatı, insanlığın aşağı düzeydeki faaliyeti olarak niteleyişi, akıl çağında sanatın gereksizleştiğini bildirisi vb. Hegel'i bu yargılara götüren şey, *Tanrılar Çıldırması Olmalı*' filmindeki yerlinin öbür insanlara ve yaşamlarına haktağında anlamadığı şeydir. Yani devlet tapınmacılığı ve yurttaşlık anlayışı. Yurttaşın sanata gereksinimi olamaz. Yurttaş, sanatı, olsa olsa müzeli kalıcılığı için, sosyal prestiji için, ticari değeri için ve bir yatırım aracı olduğu kadarıyla anlar, kavrar ve sever. Yurttaş için sanatla reklamlar arasında çok da fark yoktur. O 'incelmiş' beğenilerine, göz süzmeleri ve 'ince-derin' yorumlar getirme aptallıklarına gelince: Yurttaşın kutsallık gereksinimini tatmin için karşılaştığı sahih pratik olduğu ölçüde sanat tarafından hırpalandığı anlar ve durumlardır. Sanat pratiği tarafından hırpalandığı, aşağılandığı ve haddi bildirildiği ölçüde yurttaşın sanata olan beğenisi artar. Yurttaşın kaybettiğini hulma ve bulmayı sezme anıdır sanat pratiği ile karşılaştığı an. Tüm kapitalist ve moden devletli dönemlerde, devletli adam olarak yurttaşın sanatla ilişkisi, metayla olan ilişkisinden hiçbir farklılık göstermez, gösteremez. O sanata, (hürada elbette sanatı, bir olabilir biçim, bir tasarım olarak alıyorum. Yorum ya da amaçlı tasarım olarak değil) ancak, tüketebildiği ölçüde ve tüketebildiği kadarıyla itibar edebilir ya da açıkça mazoşizmi kabardığı dönemlerde sanata yönelebilir. Bu tavır belki de onun nostalgik geri çekilişi, geri dönüşüdür. Bir tiyatro salonundaki yurttaşları çırlıçıplak izleyebilirsiniz eğer, yurttaşlığın, onları birbirinden farklı kılma aracı olarak, statülerinin göstergeleri olarak, salt elbiselerden ve giysiler, takılar, edalar, duruşlar ve etrafa yaydıkları kokuşmuş yorum dolu jest ve mimiklerden ibaret olduğunu görürdünüz. Bu nedenle, ey medya ve medya çocukları coğrafyamıza bol bol serpiştirilmiş amfiteyatrolarda lütfen sanat icra etmeyiniz! Kirliletmeyin o sanatsal-tinsel mekânları, hatta oturmayın bile, gömün toprağın derinliklerine ve kurtanın onları kendinizden. Rengarenk projektörlerinizle bile yaratamazsınız, o dönemde kullanılan maskelerin ve oyuncuların meşale ışığında yarattıkları gölgeleri. Gölgelerin dilini kullanma hecerinizi yitirdiniz, ya da gölgelerinizin avlansınız, yitirdiniz sahihliğinizi. Oysa gölgeler gerçektir sanatın dünyasında. Güneşi bile geride bırakan, projektörlerinizle yüzünüz öylesine aydınlanıyor ki, makyajınızın pisliği görünüyor. Gerçekliğiniz, kirliliğinizmiş meğer.

Bu kapitalist devletli dönemin yurttaşını sanatsever olarak ilan et-

mek, tasarım yokluğunu ve yoksulluğunu, hize sanat diye yutturma gayretlerinden başka bir anlam taşımaz. Bu konuda herhalde devletli insanın ve modern dönemin sanata, tasarıma ve yaşama yaptıkları için en çok üzülen ve de küfür eden, hadi böyle demeyelim hadlerini de hildiren kişi, Marcuse'dur. Tasarımın metaya dönüşmesi, değerlin insan etkinliğinden ayrılarak satışa çıkması, kutsallığın pazara çıkması, vitrinlerin anırmayı sağlayıcı mahedler haline geliş v. v. Bütün bu pratikler, denetimsiz, kurlsız, amaçsız olamazdı. Her birinin akılcı organizasyonlara gereksinimi vardı. İktidarlarını garantileyen kurumlara. Kurumlar böylece gelişti, serpildi, çoğaldı ve bir ahtapot gibi tüm toplumu kuşattı. Bugün hayatımızı manipüle eden kurumlara haktığımızda bunların neredeyse yüzde doksanının ya dine ya da kültür birliğine ait kurumlar olduğunu görürüz. Medya bu kurumsallıktan en önde gelenidir, ardından okullar, vakıflar ve diğerleri.

Bu kurumsal tahakkümün insanlarda yolaçtığı özsaygı yitimi (Thymos kaybı), kendisini yine bu kurumların sunduğu tatmin araçları ile ikameye yönelmiştir. Bu tatmin araçları tüm medya ürünleri başta olmak üzere, astrolojiden fala, dinden büyüye dek çeşitlilikler gösterir. Kutsallığın kurumsallaştığı bu aşamada bilimden teknolojiye, göstergeler önem taşır. Tinselliğin devletsiz adam dönemindeki varlığı, olmayan bir varlıktı. Akıl çağında yorum egemen oldu ve kurumların yaratılmasıyla sonuçlandı. Kurumsallaşmadan sonra, tinselliğin alınır satılır olmasından sonra artık yorum da gerekli tatmini üretmez oldu. Yorum artık entelektüel bir tatmindir. Ve kurum ve pazar aşamasında entelektüel tatmin, olsa olsa birkaç küçük burjuva entel hozuntusunu (belki ben de bir bozuntuyumdur, görece bir şey) tatmin edebilir. Medyanın bugün yoruma değil; imler, işaretler, göstergelerden oluşmuş tinsel sermayeye ihtiyacı var. İnsanların bugün kutsallık gereksinimini tatmin etmek için bu sermaye devrededir. Sadece yoruma sahipolmaları bu tatmini yaratmıyor. Medya, yorumları ve yorum sahiplerini göstergelere çevirmekte üstün bir başarı gösterir. Bugün herhangi bir kimlik, o kimliği taşıyan kişinin, kişisel yeti ve düşüncelerine tamamen dışsal, gönderme yaptığı, gösterdiği ideolojik birliğe çağrı merkezi, odağı ya da çağrı göstergesi olduğu ölçüde anlamlıdır ve sıradan insanın (sürüleşme istemine tahvil olmuş) kutsallık gereksinimini karşılamaktadır.

Güçle birleşmiş, gücün kaynağına dönüşmüş bu medya iktidarının nihai hedefleri devletli adamın (yurttaşın) itaat ve rızasını yeniden ve yeniden üreterek (ki, yurttaş da zaten itaate teşne bir varlıktır), devletin hakkısını sonsuz ve daim kılmaktır. Üstelik yurttaşların kendi iradelerinden, niyet, istek ve arzularından bağımsız olarak yerine getirdikleri işlev budur. Bugün Türkiye'de kutsal yaşam enstrümanlarını ve argümanlarını üreten başlıca iki helirgin modern odak söz konusu; kültür birliği ni temsilen (MHP), dini tahakkümü temsilen (RP). RP'yi ve avanesini sivil toplum, demokratikleşme, demokrat islam, vb. savunuların ardında hize sunan "solcu"lara da hayatta haşanlar dilerim. Kutsallığın aldığı kurumsal biçimler günümüzde bu kadar da değil. Bugün politik iktidar savaşının hütün cephelerdeki argümanlarına bakın, göndermesi insanların kutsallık gereksinimlerini tatmin amacına yöneliktir. Kısaca iş gittikçe pisleşiyor ve burada sürdürdüğümüz sohbet de tatsız olmaya başladı. Onun içindir ki, keselim.

Peki postmodern dönem denen bir dönemden, girip girmedığımızı hile bilmediğimiz bir dönemden sözediyoruz. Burada kutsallık konusunda, ne gihî bir açmazla ya da çıkışla karşı karşıyayız. Modern dönemde tinselliğin dışlandığını, rasyonalize edilerek kurumsallaştığını, pazanın ve devletin bekası için alınır satılır bir mala dönüştüğünü söyledik. İnsanların üretim edimlerinin, etkinliklerinin ayrılmaz bir parçası olan bu mevcudun, artık bir gayri-mevcut olduğunu belirttik. Şimdi ise olmayan kutsallık gibi bir konudan söz etme durumu ile karşı karşıyayız. Walter Benjamin'in sanatın irasını kaybetmesi karşısında düştüğü hayal kırılgılığı ve vahvahanmayı da tercih etmek istemiyoruz. O halde? Elde ne var ona bakıyoruz. Elde var olan tasarlama yetimizdir, düşlerimizdir. Şimdi işte o İspanyol anarşistinın lafı önem kazanıyor. Şöyle demiş; *"Tabii ki bunları gerçekleştirmek olanaksız, ancak bugün olanaklı olan her şeyin değersiz olduğunu görmüyor musunuz?"*

Kutsallık gereksinimimizi tatmin etmemizin bugün tek yolu, tasarım yetimizin önündeki blokları hepsini radikal olarak reddetmeye başlamaktır, diye düşünüyorum. Mimarlar, modern hapishaneler (apatmanlar) yapmayı reddetmeye başladıklarında ancak kişiliklerine yapışmış mesleki kimliğin egemenliğinden uzaklaşarak, özgür tasarım ve insani olanı üretebilirler. Bu onların herhalde Thymos'larının ürünü olacaktır. Thymos'un olmadığı yerde, yerine ikame edilenlerle duyacakları haz,

olsa olsa insanları morglara tıkıştırmaktan duyulan haz olabilir.

Ressam için, müzisyen için, edebiyatçı, sanatçı, her ne ise... Hepsi için aynı şey. Bizi bugün ayakta tutabilecek tek şey öyle sanıyorum ki aynaya bakma cesaretimiz olacaktır. Varoluşumuzun anlamı. Tercihlerimiz önemli. Hiç kimsenin seçimi sadece kendisini ilgilendirmez. Biz seçimlerimizle birlikte yaşıyoruz. Bu nedenle benim neyi seçtiğim, en az senin neyi seçtiğin kadar önemli. Artı, benim neyi seçtiğim senin ve senin seçtiklerin de beni ilgilendirir. Birlikte yaşıyor ve seçimlerimiz bizi kuşatıyorsa, yolları, evleri, bahçeleri ve insanları ve dışımdaki her şeyi hiçe sayan bir yaşam, kendim olmak aşamasında, ironik, herhat ve kopuk bir durumdur. Özgür tasarım aşamasındayız. Postmodern dönem insana tasarımın önündeki amaç nosyonundan kurtulmasını öneriyor. Tasarımını modern prangalardan kurtarmasını öğütlüyor. Bunu devletli adamlığı (yurttaşlığı) ile övünen ve harışık yaşayana önermiyor elbette. Olanaksız tasarlayabilene öneriyor. Olanaksız tasarlama, yani düşlemeden istemlerimiz gerçekleşemez. Özgür tasarım, evet bu en sağlıklı yoldur. Hegel'e inat ve lanet ve Marcuse'u bir kez daha haklı kılarcasına özgür tasarım, kendisine en çok sanat pratiklerinde yaşama olanağı bulabilir. Sanat bir sahihlik olduğu ölçüde, insanlara kutsallık gereksinimlerini tatminde bugün tek çıkış yoludur. Sanat ne zaman sahihtir? Postmodern direniş etiğinin neredeyse amen-tüsü olan mevcut kurumlara başkaldırdığı zaman ve ölçüde sahihtir. Sanat kendisinin de içinde yer aldığı kurumlara, örgütlü iktidar bloklarına ve türlerine ve çeşitlerine, hatta zaman zaman bir tek kişinin (devletli adamın) söyleminde ortaya çıkan kuruma direndiği kadarıyla sahihtir. Bunların da ötesinde sanat kendi kurumsallığına, ayrıcalıklılığına, kendi statüsüne başkaldırdığı zaman ve ölçüde sahihtir. Felsefecilerin hep verdikleri bir örneği yinelersek, merdivenle çıkmak; ama, sonra da merdiveni kaldırıp atarak çıktığı yerden geriye dönüp baktığında gördüğü, geridönüşsüzlük ne ise, sahihlik odur. O zaman sanat bir direniş formu, bir kutsallık tatmini ve bir varoluş ve yaşam biçimidir. Hem merdiven yerinde duracak hem de sanat yaptım diyeceksiniz, yemezler, yok öyle yağma. Neden mi? Çünkü direniş kendine direniştir ve geridönüşü yoktur. Zannedildiği gibi direnişin formu her zaman politik olmaz, orada taktikler (takiyyeler) her zaman bir geri dönüş im-

kani verir. Politika her ne kadar, oluşundan bu yana sanatı kullanmalık bir malzeme olarak gördü ise de, sanat kendisinin olduğu kadar politikanın da kuransallığına direnmek gibi bir tercihle ancak bugün karşılaşabilmiştir. Anılan direniş etiği kutsallık etiğidir, sahilik etiğidir, varoluş etiğidir. Toplumsal göndermelerine kitlenmemiş bir bireysel seçim ve yaşama etiğidir. Kendi varoluşunu sorgulamamdır. Kendi yüzüne aradan geçen yüzlerce yıldan sonra hakahilme cesaretini gösterebilmemdir. Çağlar öncesinden gelen sesle karşılaşabilmem, amfitiyatroya girehilme cesaretini gösterebilmemdir. Onlara nasıl anlatacağımı düşünebilmemdir. Bunu yapabilmem, elbette kendimle, doğayla, insanlarla ve toplumla ve tüm modern dünya ile hesaplaşmam pahasıdır. Zor bir hesaplaşmadır bu. Ve insan işi bir hesaplaşmadır. Postmodern çağın davetiyesi budur. Bir olgunluğun göstergesi ve bir seçim.

*Aynm*

*Mayıs 1995*



## SANATIN SONU (!)

Günümüzün sanatsal figürleri artık fantezi ve kurgunun kucaklaşmasıyla oluşmuş yapay gerçeklerdir. Bunlara imaj diyebilirsiniz, vizyon, arma, logo, her nederseniz, gerçeklik evrenini bu yapay figürler kuşatmış durumdadır. Sanat bugüne dek alışageldiği hireylerin, toplumun ya da doğanın doğal ve canlı evrimini gözleme, yeniden yaratma, ya da üretme olanağını artık yitirmiş görünüyor. Bugün sözkonusu olan evrim bu yapay gerçekliğin evrimidir. Bir imajın medya aracılığıyla insanların beğenisini toplayabilmesinin bir koşulu varsa o da kendinden önceki imajı tüketebilme kapasitesidir. İşte yeni figürlerin evrimi budur. Figürler içsel dinamikleri, ya da yapısal nedensellikleri nedeniyle uğradıkları değişimlerle sanatın nesnesi değiller artık. Sanatın nesnesi yapaylaşmış, teknolojik, biyo-teknolojik figürlerdir.

Bugün sanat pratiği, bilgisayar teknolojisinin ürünleri ile donanmış bir reklam sektörü ve medya pratiğidir. Bu, elbette, estetik gibi bir disiplinin egemenliği altındaki sanat pratiğinin, medya ve reklam sektörü gibi bir pratiğin egemenliğine evrilisinin de öyküsüdür. Artık bir 'estetik beğeni'den söz etme olanağı yoktur. Bir estetik artı-değerden söz etmekse çok mümkün. Sanat nesneleri estetik beğeni ürettikleri için değil, belirli bir estetik artı-değer ürettikleri için ve ölçüde popülerleşebil-

mekte, kitleselleşebilmektedir. Estetik değer sanat ürününün belirli bir kullanım değeri taşımasını gerektiriyordu. Bu da onu 'kullanma' yeteneği ve hegenisine sahip bir elit kesimin ayrıcalığını meşrulaştırıyordu. Oysa estetik *artı-değerin ayrıcalığı sanat ürününün kullanım değeri ve paylaşımı değil, tam tersine dolaşım değeri taşıması ve bunun için de seçkin-elit olmayı gerektirmemesidir.*

Peki bundan üzülmeli ya da utanmalı mıyız? Hayatın modern sonrası bir çizgiye evrilmesini, daha haştan kendi derinlik modellerimizle yargılayıp, kınamalı mıyız? Bu gerçekçi bir yaklaşım mıdır? Bizim sahip olduğumuz modern mentalite içinde insanların birbirini yargılama hakları vardı. Oysa bu yeni oluşum içinde insanların sadece iletişim kurma hakları sözkonusudur. İletişim kurarsınız, ya da kurmazsınız, bu kadar basit.

Görünen şu; imaj üretiminde, bizim hiç tanık olmadığımız bir radikalite var. Bizim gerçekçi-sanatımız uyumluydu, başkaldırı ya da uzlaşım özelemlerimize tercüman oluyordu. Oysa bugünkü figür anlayışı tamamen beden algılarına ve mekan düzenlemelerine dayanıyor. Ve öyle sanıyorum ki, düşünsel modellerin hiçbirinin beceremediği denli bir hızlı değişimi, bir fırtınayı estiriyor. Nedeni oldukça basit. Mekan algısı değişmiş, küçülmüştür. Tüm bir toplumsal ya da dünyasal mekânı düzenlemek gibi modern bir 'erdemlilikle!' değil, kendi iradesinin egemen olabildiği alandaki mekânı düzenlemekle uğraşmaktadır. O mekân, bedendir. Şimdi şunu sormak gerekir, insanın kendi iradesine egemen olabilmesi bir özgürlük göstergesi değil midir? İdeolojilerin, dinlerin, bilimlerin tekelinde bulunan ve nasıl giyineceğini bile tarif eden iradenin, insanın birey olarak denetimine geçmiş olması, özgürlük yolculuğunun yeni bir biçimi değil midir?

Şunu hep birlikte gözlüyor olabiliriz; evet bu yeni figür anlayışı, pazarın denetiminde gelişiyor ve özgürlüğü bireysel sınırlara hapsediyor. Evet doğru, o zaman, insanın doğal evrimini önceleyen böyle bir yapay gelişmenin sanatı daha merkezi bir konuma getireceğini hiç kuşkusuz söyleyebiliriz. Bilimin, ideolojilerin, büyük total teorilerin bir bir tarih sahnesinden çekilişleri, sanata onların yerine getirdikleri işlevi üstlenme konumunu bırakmaktadır.

Yeni bir ahlaka ihtiyacımız olduğu ne denli doğru ise, bunu eski yargılarımız ve eski ahlaklarımızla karşılamamız da o denli yanlış ve im-

kânsızdır. İşte sanatın önündeki yeni tarihsel rol: mekan algısını, figür algısını ve kavram yapısını değiştirebilirse ve değiştirdiği oranda, teknolojinin, biyo-teknolojinin, bilgisayar teknolojisinin, medyanın ve reklam sektörünün tüm olanaklarıyla birlikte yeni sanat ürünlerini yaratabilir. Sanatın sadece estetik beğeni ve sadece kullanım değeri üretmesi modern bir yanılsamaydı, sanatı insanların gündelik yaşamlarından kopararak (aynen bilimde olduğu gibi) bir avuç aydının tekeline bırakan bir yanılsama. Dolaşmayan, günlük hayatta üstlere takılmayan, göstergesi olmayan ya da günümüz hayatına çok yoğun bir biçimde girmeyen bir sanat, hem gereksiz hem de artık imkânsızdır. Yaşamın nabzını yakalayabilen, yaşamla bütünleşebilen, insanın gündelik yaşamında bir nesne olarak, bir renk olarak, insanın kendini, benliğini tanımlamasında bir etken, -önemli bir etken- olarak varolabilen, yaşayabilen sanata gereksinmemiz var.

Özgür Ülke  
Ekim 94

## **SANAT AYRINTILARDA YAKALAR BİZİ**

**1.**

Sanat bir yan ürün müdür? Eylemlerimizin yan ürünü? Yani bir şeyi hütünsel olarak temsil eden içsel unsurlar gibi değil de, dışsal tamamlayıcılar olarak oluşan nesneler gibi görebilir miyiz? Bence kesinlikle hayatımızı temsil etmezler ama yine kesinlikle hayatımızın dışsal tamamlayıcılarıdır. Peki bu tamamlayıcılardan yoksun olursak ve de yoksunsak ne olur? Oldukça fakir bir hayatı yaşamaya yazgılı oluruz.

**2.** Sanat bizim eylemlerimizin bir örneği midir? Yani kendi gerçeğimizi, kendimizi, hayatımızı anlamak ve algılamak konusunda kendilerini referans gösterebileceğimiz örnek statüsünde midirler? Öyle ya, 'örnek' dediğimiz şey, bir şeyin algılanması ve anlaşılmasını sağlayan, süreci zenginleştirici bir unsur değil midir? Ve biz hemen tüm argümanlarımızda bir takım örnekler kullanmaz mıyız? Peki sanat ürünlerini sohbetlerimizin, iddialarımızın ve akıl yürütme süreçlerimizin örnekleri olarak ne kadar kullanıyoruz? Kullanamıyorsak, o kanıtlarımızın ve akıl yürütme süreçlerimizin ne denli güçsüz, ikna kabiliyeti olmayan ve her şeyden önemlisi canlı hayatımızın tanıklığını üretemeyen söylemler olduğunu rahatlıkla söyleyebilir miyiz? Söyleriz.

**3.** Sanat pratikleri aynı zamanda gerçekliğimiz midir? Evet gerçekliğimizdir. Kültür ve toplumsal varoluş biçimleri dediğimiz zaman her şeyden önce bizleri tanımlayan, kimliklerimizin tanımında en sık başvurulan

gerçekliğimiz değil midir sanat pratikleri? Türkülerimiz, pop müziğimiz, resimlerimiz, tiyatromuz, edebiyatımız ve hatta metal müziğimiz. Buradaki her adlandırmanın ardına ("..miz") taktığım için gülümsediğinizi görür gibiyim. Hele metal *müziğimiz* derken.. Ama sanırım hoşuna gülümseyorsunuz. Benim sanat anlayışım ve sanat ölçülerime uyduğu için sanat ürünü değildir sanat ürünleri. Kendileri bir değer, bir yaratım ve bir anlam taşıdıkları için benim kabulüm içindedirler. Benimserim, ya da benimsemem o başka; ama benimsemiyor oluşum onu reddetme hakkını vermez bana. Günümüzün bir diğer gerçeği de metaldir, poptur vb. Postiş'i, Kitsch ürünlerini aşağılayanlara, dejenere diyenlere bir bakın kimdir bunlar. Ya akademisyenlerdir, ya da seçkin medya uzmanları, mürekkep yalamış aydınlar. Bu bilen öznelere göre Kitsch, sanattan sayılmıyor. Benim evimde duvara astığım halıda desenlenmiş bir öyküyü, kahvelemimizin köşelerinde asılı çoğu arabesk tabloları, güzel melek resimlerini, ya da melek kanatlı kızları, şahmeran resimlerini, ağlayan çocuk resimlerini sanat ürünü saymama hakkını kim veriyor onlara. Bilgiçlikleri mi? Folklorumuzu aşağılama hakkını kim veriyor bu ukala eleştirmenlere, bilgiçlikleri mi? O bilgilerini alsınlar da evlerinin duvarlarına assınlar. Ha şimdi gerçeğimiz mi sanat? Evet. Peki biz ona gerçek statüsünü veriyor muyuz? Hayır. Yani gerçek dendiğinde biz genellikle ekonomik, politik gerçeklerimize tanınız o statüyü. İtibara şayan olan pratikler ekonomik ve politik gerçeklerdir. Öyle mi? Bence öyle..

Şimdi gelelim söylemek istediklerime. Diyebilirsiniz ki, yaşamımız yan ürün üretecek türden bir lükse sahip değil. Ve örnek olarak kullanabileceğimiz sanat ürünleri de yok. Suç bizde değil sanatçılarda. Gerçeğimiz ise çok sıradan ve gündelik, fotokopi günler yaşıyoruz. Bu süreçten hütün hütün kurtulabilmek için de özgürlük mücadelesi veriyor ya da destekliyoruz. Ben de diyorum ki, iş bu kadar hasit değil. Gündelik yaşamda yan ürünler üretmediğimiz doğru değil. Hemen tüm ilişkilerimizde, ana stratejilerimize bağlı tüm ilişkilerimizde, yan ürün üretiyoruz. Bağırıyor çağırıyor, seviyor, hoşlanıyor, nefret ediyor, kinleniyor, düşünüyor, konuşuyor ve çalışıyoruz. Tüm edimlerimiz bir ilişkiler ağı zemininde yürüyor. Ve yan ürün, esas olan bizim ilişki kalıplarımızın, ilişki biçimlerimizin ne kadar estetik haz ve olgunluk ürettiği ile ilgilidir. Olgunluk nedir? 'öteki'ni önkoşulsuz tanıma. Bu bir yan üründür, ilişkilerin nitelikleri bir yan üründür. İlişkinin konusu ya da içeriği değil, ilişkinin tarzı bir yan üründür. Ve bu yan ürünler kimliğimizi hatta kültürümüzü tarif eder.

İlişkilerimizin niteliğine bakalım, ne denli sanatsal, ne kadar estetik, ne kadar olgun? İlişkilerimiz bize ve öteki'ne ne kadar haz veriyor? Sistem ya da hayat böyle değil, hen böyle davransam ne yazar? Ben de diyorum ki, hana ne sistemden. Ben eylemlerimin hesabını kendime veriyorum. Benim yargıcım, kendimim. Sanat, hayatıma girmediyse ve her şeyden sonraya atıldıysa; ilişkilerimde bu sanatsal yoksunluk, her şeyden önce ortaya çıkar, her şeyi geride bırakarak ortaya çıkar.

Örnek olarak kullanabileceğim sanat ürünü yok. Eğer hen sanat ürünlerine kendi ölçülerimi dayatırsam, örnek bulamam. Sadece benim ölçülerime uygun ürünlere sanat diyorsam doğrusu ya bu çok fakir ve sıkıcı bir hayat olur. Özgürlük peşindeyim; ama, sanat ürünlerini özgür bırakmıyorum. Onları tasnif ediyorum. Şu ekolün, şu sınıfın, şu ideolojinin sanatı.. vb. Bunları bize modern eleştirmenlerimiz öğretti, kabul. Akademisyenlerimiz öğretti, kabul. Medya bize olmadık soytarırlıkları da sunuyor, bu da kabul. Ama artık değer ve anlam taşıyan, hana uygun geldikleri için değil, kendileri değer ve anlam taşıdıkları için, şeyler arasında ayrım yapmayarak, her farklılığı bir güzellik olarak algılayabilirim, algılamalıyım. Hayatımda sanat ürünlerini kullanmalıyım, onlarla çoğalmalı ve gündemimi zenginleştirmeliyim. Bunun önünde ne engel var? Dışsal bir sürü; ama, önemli olan içsel engeller. Önyargıları, yargıları, ahlakım, inançlarım, bilgilerim. Bunları birbirimize dayatarak nereye varınız? Üstelik bu dayatmacılıkla tanımlanmış bir hayatın dışında bir hayatı arıyoruz. Birbirimiz bir yana bunları sanatçılara dayatmaya ne hakkımız var. Biz özgürlük yolcularıyız, farklı olanlarla, farklı ürünlerle, farklı sanatlarla zenginleşerek çoğalan bir yaşamı yaratıyoruz. Yaratıyor muyuz?

Gerçek.., sihirli sözcük. Yukarda söz ettiğim şeylerdir gerçek. Sanatla hayatın buluşması, gerçek budur. Sanatla hayatın buluşması zor bir iştir. Aşık olmanın bile alabildiğine zorlaştığı günümüzde sanatla buluşmak oldukça zor bir iş. Sanat ayrıntılarda çoğaltır bizi. Ayrıntı deyip geçmeyelim, hayat ayrıntılarda kotarılır, hayat ayrıntılarıyla inşa edilir. Yeni olan da, farklı olan da ayrıntılardır. Yoksa *genel olarak* alın birimizi vurun ötekimize, ne farkı var? Sanat, ürettiğimiz yan ürünlerde, oluşturduğumuz örneklerde ve ayrıntılarımızda yakalar bizi.

## CÜMBÜR CEMAAT

Bu ülkede her şey cümbür cemaat. Gelişler gidişler, haykışlar susuşlar, umud edişler vazgeçişler, herşey. Toplum ya da cemaat diye diye geldik, yine cemaat diye diye gidiyoruz. Son on yıldır hireyi arar olduk, bireyi kendi özgüllüğü, yaratıcılığı, farklılığı ve zenginliği içinde keşfetmeye çabaladık; ama, sonuç, hüsrân. Ortada ne farklı hireyler var, ne de zenginlik. Yine belirli bir cemaatin üyesi olmaktan öte varlık gösteremeyen topluluklar halindeyiz. Bireyi arama davranışımız hile cümbür cemaat. Hep onu kendimiz dışında aradığımızdan mıdır nedir, hepimiz aynı yerlerde, aynı sonuçları bulduk; hirtakım formülasyonlar, teorik gevezelikler. Kendi kendimizi farklı niteliyoruz da, davranışlarımız cümbür cemaat, mesele burda. Dilimiz, özlemlerimiz, umutlarımız hatta türkülerimiz; davranışlarımız, etiklerimiz cümbür cemaat. Cemaatçı söylemlerimiz hireyi, çoğulluğu, farklılıkları, özgürlükleri vurguluyor; ama, söylem cemaat söylemi. Yani statü cemaatin statüsü, elbette yaptırımları da. Bu konuda herhalde son dönemin islamcı demokratları ile sivil toplumcular başı çekiyorlar. Bakın onlar da hireye vurgu yapa yapa bir hal oluyorlar; ama, sonuçta hireyi ya bir yurttaş (yani bireyin içindeki devlet) olarak ya da islam devletinin tebası, ya da ümmetin üyesi olarak niteliyorlar. Yani ne derlerse desinler, cemaatçı damarları kabanyor ki, hirey ya da farklılıklar ne kelime, homojen, türdeş, aynıyla tezahür bir garabete, yani aslında cemaate vize veriyorlar. Aykırı olana, farklı olana, farklı kimliklere, kendi standartlarını aştığı yerde ölüm. Gel de Foucault'ya hak verme. Şu modern bilme, ya da bilgi dedikleri süreç gerçekten de apaçık ve de apaçık dayatmacı bir biçimde iktidar üreten, iktidar kuran bir izlek, bir yol, bir yöntem. Cümbür cemaatçiliğin garantisi de bu yöntem zaten. Birey

olarak varolmaktan korkan, devlete karşı çıka çıka devletçi ve de ittihatçı bir gelenekten söz ediyoruz burada Türk aydınlarının geleneğinden.

Bir dönemin sinema sanatçıları bugünlerde dökülüyorlar bir bir. Cümhür cemaat gelmişler ve aynı şekilde de gidiyorlar yani. 1970'lerde sol olarak hizler de cümhür cemaat geldik ve 1980'lerde de cümhür cemaat gittik. Şöyle bir hakıyorum geriye ya da günümüze, farklılığını üreten, gününe müdahale edebilen ya da kısaca 'varolabilen' kaç kişi görebiliyorum dersiniz? Siz hakın ve kendiniz yanıtlayın. Metamorfoza uğramış ya da donup kalmış olanlar dışında kaç kişi görebiliyoruz? Elbette önce bu soruyu kendime soruyorum, herkes de önce kendine sormalı. Şu 'toplumsal' lafının cazibesinin hizi getirdiği noktaya hakınca doğrusu içim almıyor. Durum hana pek de öyle cazip gelmiyor. Bir dönemin hüyüsü 'toplumsal' lafı ve onun hakikat statüsü hugüne gelindiğinde bir 'vazgeçiş' öyküsü gibi okunabilir pekala. Bu yüzden de direnişi varoluş hazında, varlık hazında, mekan bazında aramak, görmek ve anlamak istiyorum.

Bu ülkede her şey cümhür cemaat. Yolsuzlukların ayyuka çıktığı dönemlere (yani günümüze) bakın, hulaşmayan kalmış mı? Politikanın rezilet olduğu günümüze bakın, rezil olmayan politikacı kalmış mı? Edebiyatımız hile cümhür cemaat. Edebiyat iktidarından (mafyasından mı demeliydim) söz ediliyor, herkes içinde; dışında kalan da zaten edebiyatçı sayılmıyor. Ya cümhür cemaat mafya üyesiyiz, ya da edebiyatçı-sanatçı değiliz. Ben cümhür cemaat yaşamak istemiyorum. Başkalarının misyonlarını paylaşarak, onların misyonlarına tabi olarak ya da onlara kendi misyonumu dayatarak yaşamak istemiyorum. Ben sizin ahlakınıza da tabi olmak istemiyorum. Benim ahlakıma tabi olmanızı da istemiyorum. Ben tabi olan ve tabi kılan ikileminin dışına çıkmak istiyorum. Ben yöneten ve yönetilen ikiliğinin dışına çıkmak, uyruk-buyruk ikiliğinin, iktidar ve teha ikiliğinin, özgür ve kul ikiliğinin dışına çıkmak istiyorum.

Bunu yapabilmek için sanırım şu soruya esaslı bir yanıt bulmalıyım. Özgürlük... Evet Özgürlük bir iktidar istemi midir? Gerçekten de hep özgürlük hayrağını çektik, hep özgürlük söylemini ürettik; ama, talehimiz hep iktidar oldu. Özgürlük talebi gerçekten de iktidar talebi midir? Biz özgürlük talebini ifade ederken, iktidar mı istiyoruz?

Bu soruya hirey olarak farklı, cemaat olarak farklı yanıt vermek durumundasınız. Zorluk da burada. Biri gerçekten özgürlüğe, öteki bin yıllık paradoksa gidiyor. Yani efendi-köle hikayesine.



## PAKETLENEN BİREYSELLİK

İnsanların yaşamlarına bir anlam, bir doygunluk, belki tanımsız bir tını yükleme çabaları, gündelik yaşamın tüm direncine karşın giderek yoğunlaşıyor. Hemen tüm ilişkilerin çıkarlarda ya da tahakküm biçimlerinde yoğunlaştığı günümüzde insanlar temiz kalabildiklerini, saflıklarını koruduklarını öncelikle kendilerine kanıtlamak için yoğun bir uğraş içindeler. Bazen salt bunun için aşık bile olunur, saflığını koruyan sadece aşk kaldı sanısıyla. Oysa aşk da çoktan paketlenmiş ve vitrine çıkmıştır bile. Ya da arkadaşlıklar, dostluklar, başarılar bu nedenle ısrarla öne çıkarılır. İnsanların kendilerinden bahsetmeleri giderek artar ve karşılıklı konuşmalar bir sağırlar diyaloguna dönüşür. Herkes kendini anlatır ötekine. Herkes birbirinin aynasıdır artık.

Üstelik bu hiç de yadırganacak bir durum değil. Kamusal özne rolünü oynarken, yani 'güç' kullanmayı, çıkar sağlamayı bir görev, bir varlık tarzı olarak içselleştirmiş bir özne rolünü oynamaya mahkumken insan, aynı zamanda kendisiyle yani, 'kendi' olmaya çabalayan insanla hep karşılaşır. Bir yanda şiddet kullanmayı, güç uygulamayı bir 'görev' olarak tanımlayan hukuksal özne olarak insanın eylemleri ve öte yanda aynı insanın yaşayan bir birey olarak eylemleri. Bir anlamda kutsallık ihtiyacını tatmin biçimleri. Hiçliğe, boşluğa karşı geliştirdiği dolulukları, doygunlukları ve duyarlılıkları. Günümüz insanının trajedisi bu kamusal politik rolü ile özel varoluş biçimi (kutsallık ihtiyacı) arasındaki çelişkiyi yaşama yoğunluğunda ortaya çıkar. Kutsallık ihtiyacı bir birey olma ihtiyacıdır.

Kamusal öznenin salt kendi olarak 'hireyliğini' arayışı. Ve bu toplum, bu liberal dünya, bu devlet, şiddet, sefalet sergisi içinde öyle çok imkan ve şerait vardır ki, insanların bu çelişkiyi duyumsamaları neredeyse imkansızlaşır. Bireyselliklerin keşfi hireyi unutturur. Kutsallık ihtiyacı ruhani teknolojilerle ikame edilir. Bunun için çalışan 'ruhani teknoloji' kültür endüstrisi içinde hireye bireyselleşmiş insanlığını satar. Sadece satıncı ve tüketici olarak tatmin olmak mümkündür. Her tür insani duyarlık paketlenmiştir. Ne istiyorsanız, aşk, sevgi, şefkat, dostluk, arkadaşlık, politika, kavga, güç, oyun, bilim; ama, ne istiyorsanız ona ilişkin paketler bir bir açılır önünüzde. Kültür endüstrisinin başarısı ve ihtişamı gerçekten de gözkaşıtıdır. Üstelik bunlar sanatsal bir varoluşun göstergeleri olarak sunulur size. Ve sanat bugün kültür endüstrisinin yegane varlık kipidir. Ama "Show business" olarak. Medyanın şiddeti, sanatı, nihayet bu coğrafyada da, terörize edilmiş imgelerle süslenmiş duyarlık paketleri olarak sunan bir "show business" pratiğine dönüştürmeyi başarmıştır. Bireysel kimliğinizi satın alabilirsiniz artık. Hangi paketi satın aldıysanız, marka, vizyon, misyon, hepsi artık sizindir. Popçu musun, topçu musun, punkçu musun, klasikçi misin, hanım aile çocuğu 'dizi'lerle sarmaş dolaş. Ciddi entel takılırken gazetelerde haber bulacağım diye uğraş, kitap 'al, kapağı dışarı gelecek gibi taşı, sohbetlerle en son moda düşünürlerin adlarını sırala, alıntılar yap, edebiyat dünyasından bahset, star yazarlar, eleştirmenlerle hangi kahvehanede nasıl buluşmuştun, geçen yaz hangi plajdaydın! Kimliklerimiz var, hadi beyler bir iki, hangi kimliği istemiştiniz? Zaman gazetesi bakın bir gösterge, demokratlar merak etmeyin, hakkın bu da falanca dergi ya da 'Medya Center' ürünü, ne istemiştiniz? Yani nasıl görünmek istiyordunuz? Ne satın alırsan kendini öyle satarsın birader.

Kültür endüstrisi insanları bireyselleştirir ve onlara kimlikler de atfedebilir; ama, bireyleştirmez. Sürü metaforundan kaçmak için kültür endüstrisinin sunduğu maddi manevi bireysel göstergeleri satınalan ve tüketen insan bireyselleştikçe -kişiselleştikçe- sürüleşir. Garip bir paradokstur bu. İktidarın, merkezileşmesinin ifadesi devlet ise, bireyselleştirici iktidara da ruhani iktidar, bir diğer deyişle medya iktidarı demek uygun olur. Devlet, bir tehlikenin eşiğine gelindiği varsayımıyla insanlarını 'kurtarıcı', 'koruyucu' görevini gündeme getirir. Bu nedenle güç kullanma bir 'görev' olarak meşrulaşmıştır. Oysa medya iktidarı sürekli ola-

rak, kişiselleşmiş ve mutlak bir şefkat oyunudur. Hep 'sivil'dir, hep bireye hizmet için vardır, bu nedenle haberleriyle, reklamlarıyla, showlarıyla hep 'bizden yana'dır. Hep devlete ve kurumlara sorgulayıcı mesafeyle bakar(!?) hatta çoğu kez karşıdır(!?)

Ortada bir oyun var; hukuksal özne olarak yurttaş oyunu (yurttaşın birey olduğu varsayılır ve yasaya itaat esastır) ile medya-sürü oyunu (medya insanları bireyselleştirir ve gönüllü kulluğu, sürüsel itaati sürekli kılar). Burada ikinci oyun için kullanılan en önemli aracın sanat olduğunu vurgulamak önemlidir. Sanat gerçekte yaşama kendince anlam katan bir pratiktir. O, bizim yaşamımızın bir ifadesi ya da temsili değildir. Belki teğet geçen; ama, yaşamdan çıkardığımız anlam boşluklarını dolduran bir pratiktir. Doğrudan yaşamın ifadesi ve temsil olmaya sürekli direnen bir pratik. Öte yandan kültür endüstrisinin paketlerine de direnen bir pratik. Medya iktidarı sanatı öylesine yüceltir ki, sonuçta hem onu satın almak için amansız bir arzu yaratır ve bu bir mal pazarlamayla aynı şeydir; hem de sanatı kendi paketleri yanında bir hiçliğe indirgeyerek aşağılar. Onun tüketim pratiğini üretmeyen bir sanatın yaşaması mümkün değildir.

Öyleyse sanatın karşısında iki temel blokaj var, biri sanata yüklenen anlam, yani onu yaşamımızın bir ifadesi ve temsili olarak dogmatik havuzlarda boğma ve kötürümleştirme edimi, diğeri ise onu medyatikleştirerek, show ticaretinin nesnesi kılmak. Oysa sanat bu iki eğilime karşı da direnişini sürdürüyor. Özellikle içinde bulunduğumuz dönemde bu eğilimin hızlandığına inanıyorum. Sanat bugün, yurttaş birey ve sürü üyesi oyununun ötesinde birey olabilme imkanının neredeyse tek insani pratiği. Kutsallık ihtiyacının politik ahlaki pratiklerle değil sanatsal pratiklerle tatmin olabileceği umudu giderek artmakta. Bu gelişme özgürlüğün anlam kazanması demektir. Özgürlüğün yaşanmadığı bir sanat pratiğini düşünabiliyor musunuz? Bu soruyu Medya ve 'Kurumlar'da sanat icra eyleyen ya da medya ve kurumlarca sanatçı ilan edilenlere sormak gerek.

## KENDİNE HAKİM OL ETİĞİ

Bugün zorunluluklarla dolu bir yaşam tarzı içinde kimliğin oluşumu bireye 'sivil' bir hukuk ya da dinsel yükümlölükler tarafından dayatılmakta mıdır, yoksa bireyin varoluşuyla ilgili yaptığı bir tercihin ürünü müdür? Yanıt açık olsa gerek; dayatmadır!

Öte yandan etik davranışlar sergilemek gibi bir gereklilikle de karşı karşıyayız. Varoluşunuzla ilgili bir sorundur bu. Belki de bir özlem. Etik davranışlar sonucu anılmış, özgür ya da kendimizi yönetir hale gelebileceğimiz özlemi. Ahlak denen şey de esasen bu zemin üzerindeki eylemlerimizi kapsar. Eylemler ve göstergeler içinde kendimizle kurduğumuz ilişkidir ahlak. Ahlaki yükümlölükleri varoluşumuzun biricikliği, güzelliği ve onuru adına hilerek kabulleniriz. Bu estetik ya da politik tercihtir aslında. Kişisel bir tercih. Kişisel tercihi sonucu kendisini oluşturan, bir etik özne olarak kuran kaç kişi sayabiliriz çevremizde; bu aynı konu. Bir yanda hukuksal ve dinsel olarak dayatılmış özneler, bir yanda kişisel tercihleri ile kıvrananlar. Dayatmanın en doğal sonucu ahlakın emir kipi ile yazılmaya başlaması olmuştur: "Şöyle davranmak zorundasınız. İnsansınız öyleyse böyle yapmak zorundasınız." Oysa insanlar rasyonel varlıklar oldukları ölçüde kişisel tercih yapma olanağını kaybetmemektedirler.

Rasyonel varlık olmanın ilk koşulu denge, uyum ve uzlaşımıdır. Bunun etik tercümesi ise 'kendine hakim ol'maktır. Kendine hakim olmak insanın başkasını değil, sadece kendisini dikkate alması mı demektir? Kendine hakim olma, kendine hakim olan başkalarıyla ilişki dışında olabilir mi? Ve burada karşılıklılığın payı bugün bütün dünlerden daha önemli değil mi? Bireye rasyonel bir varlıksın, hukuksal bir öznesin, bir yurttaşın öyleyse kendine hakim ol deniyor. Güzel aslında; bireyin kendine hakim olması (yani arzu ve isteklerini kontrol etmesi) insan olarak diğer insanlarla birlikte varolabilme tercihinin de uygundur. Oysa kendine hakim olmada karşılıklılık yoksa, ortada etik davranış değil, politik dayatma var demektir. Bu noktada, eylemlerin etik eksen etrafında değil, iktidar eksenini etrafında oluştuğu rahatlıkla görülecektir. Etik ile politik arasındaki ince ayrım da burada olsa gerek.

Şimdi, birey iki şekilde kendine hakim olabilir: Birincisi, topluma katılım düzeyi tarafından belirlenir. Yani birey eğer ekonomik, kültürel, siyasi pratikler içindeki rolünü çok iyi biliyorsa, katıldığı pratikleri iyi biliyorsa bunları dikkate alacak, kendisinin uyması gereken davranış normlarını elde edecek ve bu normlar bireyin kendisine karşı benimsemesi gereken tavrı da şekillendirecektir. Oysa birey tüm pratiklerden dışlanmış, hiçbir karar sürecinde etkin değil, okulda, evde, işte, hastanede, cezaevinde dünya tümüyle kendisinin dışında dönüyor ve kendisinin hiçbir söz ve karar hakkı yoksa, genel yönetimden yerel yönetime ve giderek özel alana dek hiçbir etkinliği kalmamışsa, insanlarla bir işi, bir projeyi, bir umudu paylaşma olanakları hemen tümüyle yok edilmişse ve Medya neredeyse tek başına 'toplumsal muhatap' haline gelmiş, bireyin rolünü, işini, değerini, anlamını, beğenisini, ahlakını, inancını, sevgisini, nefretini, varlığını oluşturur durumdaysa, orada bireye 'kendine hakim ol, çünkü akıllı varlıksın' demenin hiçbir değeri kalmamıştır. Aslında akıl tarihsel olarak gülmemiştir. Bütün olup bitenler akıldır evet; çıkarlar, dengeler, uzlaşımın üzerine kurulmuş bir toplum, evet ve hatta hoşgörü gibi hukuksal-dinsel bir dayatma bile taşıdığı politik bir araca dönüşmüştür, evet; ama, ahlak adına bireye dayatılan şey, bütün bunlara rağmen kendine hakim ol'dur. Yani çile çek ve karışma ve üstelik yaşa.

Bireyin kendine hakim olmasının ikinci şeklinde, onun evdeki, okuldaki, cezaevindeki, toplumdaki rolünün, varlığının ne olduğuna da-

ir hiçbir şey bilmesi gerekmez. Ancak kendisine hakim olduğunu kanıtlamak, nefsin denetlediğini göstermek için birkaç gün yemek yememek, oruç tutmak gibi egzersizler yapması gerekir. Böylece bir gün hapse düşerse ya da dağda kalırsa açlığa dayanabilir. Öyle bir çileciliktir ki bu, köle olarak yaşamaya dayanma gücünü artıran, toplumsal rıza kılıfı altında sefil bir itaati erdem haline getiren bir vazgeçiş.

Aydınlanma öncesi dünyaya egemen olan dinin ahlak adına ileri sürdüğü dünyadan geri çekilme etiği, bir feragatlar ve vazgeçişler toplamıydı. Cinsel yasaklar, bilgisel yasaklar, itaate dönük yaptırımlar toplanı olan toplumsal yasaklar. Öte dünya adına vazgeçilen bu dünyada yaşamaya yazgılı oluşun göstergeleri olarak çilecilik. Bize 18. yüzyıldan sonra yani bilimin başta edildiği dönemlerden bu yana, yani akıl çağında dinin etkilerinin silindiği, onun günah adlı yasaklamalar ahlakının yerini rasyonel dengelerin gözetildiği bir çağa geçtiğimiz öğretili. Yani dinin etik dünyasından (sivil?) hukukun etik dünyasına geçtik aslında. Oysa yukarıda anlatmaya çalıştığım gibi bireye önerilen ahlak her ikisinde de çilecilik yani 'itaat et' oldu. Her ikisinde de bireyi toplumdan dışlayan, ona bir itaat nesnesinden başka rol biçmeyen bir düzen.

Bugün hem dinlerin yükselişini yaşıyoruz, hem de sivil hukukun iflas ettikçe barbarlaşan yüzünü görüyoruz. Öyleyse bugün insanların dinsel ya da hukuksal sorunlarından çok kendi etik davranışlarına, kendi etik normlarına, kendi ve 'öteki' arasındaki ilişkilerine ilgi gösterilmelidir. Sorun neyin kötü ya da günah olduğu değil, neyin tehlikeli olduğudur. Foucault'nun bir sözü var, şöyle diyor: *"Kendi dönemimiz olmayan bir dönemde örnek alınacak bir değer bulunacağı kanısında değilim."*

*Demokrasi*

*11 Ocak 1996*

## MODERN YAZI

Vaatte hulunan bir yaratık olarak insan! Ne zamandan beri vaatte hulunarak yaşıyoruz? Yaşamı vaatlerle düzenliyoruz? Dinlerin çıkışından beri ve bilimle doğaya ve 'öteki'ne karşı egemenliğimizi ilan ettiğimizden beri. Yani bin ve yüz küsur yıldır böyle bu. Vaatte bulunmak bireyin kendini tarif biçimi olduğu kadar, ötekini idare etme, ötekine egemen olma tekniğidir de.

Yürürken hiçbir şeye ama hiçbir şeye bağlılık duymaksızın yürüyebilirsiniz. Bu olanaklı olsa hile gönümüzde pek bilinen bir şey değildir, ya da unutulmuştur. Bilimler ve dinler dünyasında yürüyüş bir yol göstericinin çizdiği yolda yürüyüştür. Modern dünyada yazı bir vaat, yazı bir yol göstericidir. Hakikatin hilicisi, bulucusu, gizemli bir ruhaniliğin temsili. Ondan insanın hakikati keşfetmesinin bir aracı, hakikat anlatısı olarak büyük zevk alınabilir. Öte yandan aynı ölçüde de korkutucudur. Kendiyle karşılaşma korkusu. Gerçekte yazı kendinin anlatısıdır çünkü. Ayna korkusu. Öyleyse yazı kendine egemen olma tekniğidir de. Kendiliğini hakikatin bilgisiyle kamufle etme rahatsızlığı. Bilimin ve dinin, kendiliğini kapsamada, örtmede, gizlemede gösterdiği kifayetsizlik.

Yazı bugün başkaları adına kaygılanmanın bir gösteresidir de. Nedir başkaları adına kaygılanmanın esprisi? Bir imamın ya da papazın edimleri sözkonusu olduğunda son derece anlaşılır. Dinsel bir figürdür başkaları adına kaygılanmak. Ve aydınımızın da tipik varoluş biçimidir. Yazı başkaları adına duyulan kaygının bir aracı olarak işler. Bu, yazanı yüceltir. Pratik olarak yüceltir. Bir yerlerde, bir yüce konumda durup başkaları adına kaygılanmak. Erdem gibi bir şey. Kökeninde dinsel bir anıma ve kurtuluş umudu yatar.

Yazı, vaatte hulunmanın, yol göstermenin ve başkaları adına kaygılanmanın aracı olarak modern bir figürdür. Bir diğer deyişle bilimsel, dinsel ve sanatsal bir teknik. Bugün yerine getirdiği işlev bu.

Yazı kendinin anlatısıdır ve dinsel, bilimsel hiçbir kuruma havale edilemez. Yazı bir sorumluluk değildir. Hele bir aydın sorumluluğu hiç değildir. Olmayanı açığa çıkarmak, gerçekliğin üstündeki örtüyü kaldırmak, bilinemezi bilinir kılmak? Bütün bunların hepsi bir bilinç dışıdır. Yazı ne hakikatin sesidir, ne de gerçekliğin temsili. Eğer böyleyse ve bugün böyle algılanıyor ve uygulanıyorsa, belirli bir azınlığın, aydın adlı metropoliten elitlerin, yazarların kendi varlıklarını meşrulaştırmalarının bir aracı olmaz mı? Ve böyle değil mi çoğu pratiklerde? Başkaları üzerinde hükümlanlık sürmenin, başkalarını manipüle etmenin, iktidar üretmenin sanatsal, dinsel ve bilimsel bir kılıfı olamaz yazı. Bu modern çılgınlığın varacağı yerleri tahmin edebilirsiniz. Yazı, edebiyat-sanattan sözedildiğinde polis övgülerine, bilimden söz edildiğinde siyasi manipülasyonlara dönüşebilir. Dönüşmektedir. Köşe yazanı namı ile siyasi arenayı şekillendirmeye çalışabilir. Bunu da demokrasi adına yapabilir. Halkın tercihinin tercümanı olmaya soyunabilir. Mesaj okuma seansları halinde çalışabilir. Yazının modern işlevi ürkütücüdür, korkutucudur ve ahlakdışıdır.

Oysa yazı gerçekte bir etikdir. Kendi olma etiği. Yazı insanın kendisine uyguladığı bir rasyonalite biçimi değildir. Çünkü rasyonalite biçimleri bugün modernin ve dinin ırasını korur. Sorun yazının, bilimin ya da dinin nesnesi olarak kurulması değildir. Sorun tersine, yaşamın, yazıyı yaşam hakkında edinilmesi olanaklı bilgi nesnesi haline nasıl getirdiğidir. Hangi tarihsel uğrak ve koşullarda, hangi tür rasyonaliteler ile ve ne tür bir bedel karşılığı. Çünkü her yazı netice'de kendini anlatır. 'Kendi' anlatısı bireyin özgürlüğü ve özerkliği olarak etik bir değer taşır. Mo-



dern kurumlara tahvil edilebilecek bir nosyon değildir. Bu nedenle de kurulur, inşa edilir. Bu yazının kuruluşu ve inşası ancak ve ancak mevcut yazıya yol gösteren, vaatlerde hulunan ve başkaları adına kaygı ile ortaya çıkan aydın kurumsallığına bilimadami tiranlığına ve dinadami ve medya hilginleri terörizmine başkaldın ile olasıdır. Yazının kuruluşu bireyin özgürleşmesidir. Akıl eğer bir bilme istemi ise, bu taktirde bu bilme istemi biçim ve teknikleri içinde yazının özgürlüğü dinci ve bilimci belli akımlara bağımlılıkla sonuçlanır. Öyleyse akıl, bilme isteminin değil, bireyin varoluş etiğinin bir tezahürü ise yazı özgürleşebilir. Yazının özgürlüğü bireyin özerkliği ve kuruluşu olacaktır. Yazı tuzaklarla dolu modern işlevini sorgulamadan özgürleşemez. Yazılan her cümle, her sözcük seçimi sonuç olarak yazana bir ayrıcalık üretiyorsa, başkaları karşısında bir ayrıcalık, bir statü, bir iktidar. Orada sorun vardır.

Burada yazının özgürleşimini engelleyen kısaca üç unsur üzerinde durdum: vaat, yol göstericilik ve başkaları adına kaygılanmak. En azından bu üçünü yoksayarak yazmaya başlayalım. Çok farklı, belki çok aykırı; ama, inanın çok güzel yazılar çıkacaktır. Bizi yazıdan uzaklaştıran tekniklere ve kurumlara karşı savaşmanın belki de ilk adımıdır bu, ne dersiniz?

*Demokrasi*  
*18 Ocak 1996*

## NİTELİK VE BEĞENİ

Yazdıklarımız, yaptıklarımız ve ürettiklerimizle ilgili olarak kullandığımız dil her zaman büyük önem taşımıştır. Edebiyatta sıcak, öznel-likleri kuşatan, gündelik yaşamın içine giren ve oralarda dolaşan bir se-rüvenin, hayatı farklı hazlar içinde paylaşmanın belki de dayanışmanın dilidir bu. Edebiyatın o kendine has sıcaklığı, duyarlıkları, bugünlere ne ölçüde geldi bilmiyorum. İlişkilerde, sohbetlerde, tanışmalarda, dostluklarda, tartışmalarda o haz, o ilgi, o varoluş sevinci hala yaşıyor mu, onu da bilmiyorum. Edebiyatın yaşayan ve yaşatan dili, söylemi, sohbeti eğer kalmadıysa, nedeni bu işin iyice bir meta alışverişine dö-külmesi midir, ya da medya endüstrisi içinde giderek fakirleşip, kuru-yarak, içine çekilmesi midir, ya da neyse? Dergilerde, özellikle sol ede-biyat dergilerinde bundan diyelim bir otuz kırk yıl önce taşıdıkları so-luğu, o yoğun duyarlığı, gruplaşmaları, ekol tartışmalarını bugün göre-miyorsak, yerini tekdüze, heyecansız ve sıradan politik tercihler ve jar-gonlar almışsa, hep ertelenen bir sorunun altı çizilmeli bence: Kendi-mizle karşılaşmak ve kendimiz hakkında yargıya varmak ama bunun için başvurulabilecek bir beğeni düzeyini de üretmek.

Başkalannı (her zaman), kendimizi (pek az) yargılarken dilin teori-leşmesi, yargıya (yazı ya da konuşmaya) temel olan gerekçelerin süre-kli teorileştirilmesi, bir rasyonel kurulması çabası, sanılıyor ki daha nite-likli kılıyor yazıyı ya da konuşmayı. Daha nitelikli, yani daha mükem-mel, daha gerçek! Sanılıyor ki, hayat ve tarih teorize edildiğinde, sanki koca tarihin ve yaşamın altında o yaşamı ve tarihi belirleyen, açıklayan,

güdüleyen. hareket ettiren bir neden. bir saik vardır ve teorik yazı bunu keşfetmektedir. Bu bilgi seviyesi değil, bu. modern aklın çalışma tarzının handikapı ve dilin ölümü oysa. Çünkü yokettiği tek şey ayrıntılardır. bugündür, huradalıktır, yaşamın sıcaklığıdır. duyarlığı, iletişim ilişkisidir. Kurulan rasyoneller içinde yokolan tamamen gerçekten bizim olduğuna dair güven duyduğumuz bir yaşamdır. Bize has, bize özgü kendiliğimiz.

Evet bir geçiş dönemindeyiz heshelli. Bir on belki yirmi yıldan bu yana geçiyoruz geleceğe, sancılar, acılar, ölümler içinde. Kendimizi inşa ediyoruz, istila edilmiş TV'ler, gazeteler, show dünyasıyla. Tüm duyarlıklarımız, özlemlerimiz, acılarımız her gün paraya çevrilip, paketlenip pazarlanıyor ve biz kendimizi inşa ediyoruz. Ekonomik olarak entegre oluyoruz görünüşte, ama kültürel entegrasyonumuz, entegrasyondan çok asimilasyon. Öte yandan eleştiriyor, tanımıyor, yazıyor, konuşuyor, haşınıyoruz. Bir dil kuruyoruz kısaca bir yerlerden ödünç alınmış. Referanslarımız; bilim, felsefe, politika vb. Yukarda edebiyatı örnek verişim, bu referanslara duyduğum öfkeden ya da yitirdiklerimize duyduğum özleminden, bilmiyorum. Artık cümleleri tamamlayarak konuşamıyoruz. Hayatı sanki yarım kalmış cümleler gibi yaşıyoruz. Bakın çevrenize, siz de artık hep küçük küçük cümlelerle konuşuyor, bir türlü uzun, soluklu, derinlikli cümleler kurma olanağını, bu cümlelerle konuşma imkân ve koşulunu her geçen gün yitirmiyor musunuz? Kekeme diyemiyorum, çünkü kekeme ne söyleyeceğini, cümlenin uzun halini bilir de söyleyemez. Oysa biz cümlenin uzun da kurulabileceğini unuttuk. Üç bilemediniz dört sözcükle oluşmuş cümleler kuruyor bugün gençlik. Bu nedenle diyorum, yarım kalmış cümleler gibi yaşıyoruz hayatı.

Bütün bu arbede içinde, yargılarımız için haşvurduğumuz beğeniler, eğer bizim değilse -ki hızla değişiyor- ödünç alınmışsa, referanslardan kurulan dil kendini teorikleştirerek kamufle eder. Beğeni niteliğini 'teorik'ten almaya başlar. Ve bir tür seçkinci tavır egemen olur yazı ve konuşmaya. Model olarak gösterilir, örnek alınır çoğu kez. Beğeniden sözedilen her yerde niteliğin de gündeme gelmesi çok anlşıdır elbette. Ancak nitelik, hedeflediğin insanlarla buluşmaktan başka bir şey değildir sonuçta. TRT-2'nin kültür-sanat ağırlıklı programları genelde niteliklidir deniyor. Doğrudur, hedeflediği elit aydın kesim ile buluştuğu ölçüde. Ama bu diğer TV'lerin niteliksiz olduğunu göstermez. Sizin beğeni talehinizle buluşmuyordur o kadar. Herkesi, kendi yarattığı 'cennet'inin

kurallarına ya da beğenilerine uymuyor diye elestirmek modern seçkin-  
ciliğin bize bir armağanı. Bu biraz ilerlerse despotluk olur. ayrı konu.  
Bir anekdot: 1967 yılı, Denizli'den Malatya'ya, kara trene biniyoruz, bir  
kara kış ortası. Bir gün sonra, akşam tren Adana'da mola vermişti. Kom-  
partmanımızda, 15 günlük yeğenime bir salıncak kurduk. uyutmayı de-  
niyoruz. Kompartmanda dört kişilik daha yer var. Ve dört kişi giriyor  
içeri, heş dakika kadar oturup hiçbir şey söylemeden çıkıyorlar. Gece  
ve soğuk. Sabaha karşı Akçadağ istasyonunda tekrar geldiler. "Begim  
accıgh oturağh, dışarı pek soğugh, üşümüşek." Türkçeyi kıvrıramıyorlar-  
dı. Eniştem mahcup "Buyrun kardeşim, ben sizin bu kompartmanda ol-  
duğunuzu bilmiyordum, siz neden çıktınız dışarı" Yanıt ilginçti: "Aile var  
begim, irahatsız etmeyecek dedik". Oturdular. Bütün gece dört kişi kori-  
dorda durmuşlar ve hizi, "aileyi" rahatsız etmemişlerdi. Sonra biri sor-  
du, "Behe, nedir? Oğlan?" Eniştem, "Hayır kız." "Vay namısız, kız olduğ-  
unu bilsem çığmazdım." Bir gülüşmedir gitti. Yolculuğun son kırkbeş  
dakikasında ahhap olmuştuk. Evet bu bir niteliktir. Hiçbir Batılı ya da  
kentlinin bütün gece 'aile'yi rahatsız etmemek için soğukta ayakta kal-  
maya razı olmak bir yana, düşünemeyeceği bir nitelik. Evet 67'lerden  
sözediyorum. Ama sanıyorum ki bu ülkede bir şeyler yapılacağına dair  
birtirimize hala konuşuyorsak, bu niteliklerden arta kalanlar ve tortu-  
lar sayesinde. Yoksa evrensel hümaniter ya da sosyalist değerler sa-  
yesinde değil. Bu arzu biraz mesianik görünebilir, Benjamin'i hatırlata-  
bilir, yine de yerelliğimiz, özgünlüğümüz ve tek zenginliğimizdir.

Bilimin ve teorinin evrensel geçerli mükemmeliyetçiliği ve yaşama  
üstten hakan dili ile kurulan dünya (yazı ve konuşma), sürekli olarak  
bugünü erteleyip, geleceği anlatır bize. Bu alışkanlık da, bugünden hep  
şikayet etmekle, ya da ağız dolusu küfretmekle tatmin eder kendini.  
Üretilen beğenin varlığı ya da alabildiğine nefret ve küfür ya da ala-  
bildiğine ağıttır. Oysa eğer bir cennet varsa gelecekte, bugünden yakın-  
makla, bugünü lanetlemekle, sürekli şikayet etmekle ve hoş muhalefet-  
le oraya varılacağına inanmak anlamı olabilir. Oysa cennet yok dostlar,  
cennet yok. Zenginliğimiz de, fakirliğimiz de bugünde ve niteliklerimiz-  
dedir. Ya dipnot oluruz geleceğe ya da beğenimizi üretir, bugünü kora-  
rarak geleceği yaparız, haşka seçenek yok.

## GERİLİM

Felsefe nasıl, yaşadığımız hayatı spekülâtif metinlere sıkıştırarak, kendimizi bilgiye ulaşmış insanlar (filozoflar) arasındaki tartışmalara giremeyecek kadar yetersiz ve sınırlı hissetmemize yol açıyorsa, meslek olarak sanat ve sanatçı da, kendimizi gerçekleştirme olanağımıza, özerklik deneyimimize, ve yaşamı hissetmemize yol açacak pratiklerden bizi o denli uzaklaştırıyor. Bilgi ve onun tanzimine dair bir meslek olarak felsefe ile imge ve onun tanzimine dair bir meslek olarak sanat, bir meslek olarak felsefe ve bir meslek olarak sanatı aşağılamak mı gerekir? Yanıt herhalde evet olsa gerek. Çünkü meslek olarak sanatta da, felsefede de, gerilim odaklarından biri gündemdedir. Gerilimin gündemde olan bu ucunda insanın, kamusal varlık olarak, tarifi ve hali vardır. Yani birlikte, çoğullukta, tamlikta, tümlükte, evrensellikte insan. Ve bu alandaki değerleri; dayanışma, adalet, yardımlaşma, saygı, hoşgörü vb.. Peki ya gerilimin ikinci ucunda: özerklik, kendini gerçekleştirme, bir varoluş tarzından çok bir oluş modu, bir olageliş olarak benliğin inşası. Ve gerilimin bu ikinci ucunda olabilmeyi mümkün kılacak yaratıcılık, tasarım gücü, tahayyül yetisi. Bu ikinci uc hep açıktadır. Hemen çoğu edimlerimizde açığa düşmüşlük hissini yaşamamız bundandır.

Bir meslek olarak felsefe ve sanat ile bir ayrıcalık, bir kartvizit olarak 'Filozof', 'Sanatçı', 'Yazar', 'Şair' vb. kimliklerin; bu meslek ve kimlikler karşısında insanlara sadece bu alanlarda yetersiz olduklarını ve sınırlılık-

larını hatırlatmak ve giderek bu yetersizlik ve sınırlılığın doğal bir olgu olduğunu kabul ettirmek, bu kabul edişin ardından gelen belirsiz bir çekingenlik ve aşağılık kompleksini meşrulaştırmaktan vb. başka etkileri var mıdır? Ve nihayet alay ve korku üretmekle, gerilimin ikinci ucunu tümünden unutmak ya da unutturmakla sonuçlanmıyor mu bu işleyiş? Ve ondan sonra Batı'ya, Doğu'ya öykünmeyle sonuçlanan bir hayat ya da tam tersi bir nefret kalmıyor mu elimizde? Sermayesini sadece gerilimin birinci ucuna yaptıkları yatırımla oluşturanlar (çoğu akademisyendir), toplumsal adalet ve dayanışma, evrensel değerler ve haklar tellallığıyla geldikleri yerde, teklik histerisi, özgüven yoksunluğu, tasarım kabızlığı, yaratıcılık fukaralığı dışında ne tür davranış normları üretiyorlar? Yaptığı işin (ne olursa olsun) altına kendi imzasını atabilme yürekliliğini mi? Özerklik duygusunu mu? Kendi olabilme gururunu mu? Varolmanın sevincini mi? 'Ben yaptım' diyebilme onurunu mu? Hangisini? Bir eziklik ve bir yetersizlik duygusu dışında hangisini? Ve bu eziklik duygusuna eşlik eden, (özellikle yabancı 'öteki'ne karşı) bir hayranlık, bir yüceltme, bir put yaratma ya da tersine (özellikle yerli 'öteki'ne karşı) nefret ve düşmanlık psikozu dışında ne? Ve elbette soru şudur: Filozof, sanatçı, yazar, şair olmak ve bir meslek ayrıcalığına kavuşmak adına yaratılan bu yıkım, bu yok ediş ve yok oluştan daha barbarca bir etik düşünülebilir mi?

Aydınlanmanın rıza üreten seçkini size sözcükler zikreder, bu zikrediş bir soruşturmadır, bir hakikat soruşturması, gerçeğe ulaşacak, onu bulacaktır. Keşfetmek bir meziyet, bir ayrıcalık, bir akıl ve yetenek sahipliği gerektirir. Bu meziyeti süsleyen sözcük teorisi, meziyet sahibi de teorisyendir. Teorinin ve teorisyenin itibarı vardır. Sanatçı da aynı şekilde edimini estetize ettiği ölçüde, bir okula mensubiyeti (bir marka iştiaf ve ihtiyacı içinde) estetik tercihleri ile itibara şayandır. Teori, sıradan insana, keşfettiğini bildirir. O keşfedilen de toplumsal yaşam, toplumsal ahlak, toplumsal adalettir çoğunlukla. Sanatın 'yarattığı' da evrensel geçerli uyum, denge ve güzeldir. Böylesine insanları dışlayan, onları aşağılayan ve onlar adına, onlarsız keşif yapan, yaratan bir usulün adaletsizliği içinde adalet, kurtuluş ve özgürlük ve refah muştulanır insanlığına. Teorik keşif, kutsal tanrı sözünün, sanatsal yaratma da tanrısal yaratmanın yerini almıştır artık. Filozof ve sanatçı da tanrının iktidarını. İnsanlık kamusal varlık olmak ile özerkliğini, henliğini, kendiliğini yaratmak arasındaki gerilimi binyıllardır yaşıyor. Tanrı sözü ya da teorik sözün ağırlığı altında özerkliğini, kendini gerçekleştirme duygusunu, özgüvenini kaybedeli çok

oldu. Öte yandan bugün bu kaybediş ve kayboluşu yaşayan insanlara kal-kıp, şimdi burada. olduğun yerde güzeli yarat, demokrasiyi, birlikte yaşa-mayı, farklı olana saygıyı yarat deniyor (epeyce bir ikiyüzlülük var bu iş-te). Davranışları tahayyül eden değil, soruşturan (psikolojik, felsefi soruş-turma), mevcudu yaratan değil, hakikati keşfeden, sözcükleri kendinin kı-larak kullanan değil, ödünç almışçasına zikreden insana, 'yarat' deniyor.

Oysa bu insan bütün bu özellikleri ile öğrene öğrene tartışmayı öğ-rendi bugüne dek. Bilimsel incelemelerin, felsefi spekülasyonların, este-tik mülâhazaların üretebildiği tek 'ilerleme' tartışma oldu. İyi tartışmacı-nın itihan vardır bilirsiniz. Oysa farklı konuşana prim verilmez. Kötü söy-le, ama paradigmanın içinden konuş, bu kabuldür, ama farklı bir para-digmadan konuşursan, bu kabul edilemez. Sessizlikle hoşulursun. Farklı konuşmak üstelik aykırıdır, marjinaldir ve normal değildir. Farklı konuş-ma değil, iyi tartışma yüceltilir. Oysa iyi tartışma kavganın bir diğer adı-dır. Üstelik uzlaşma gibi adi bir rasyonelle kamufle edilerek pazarlanır. Oysa uzlaşma diye bir şey yoktur. Uzlaşma ya ertelemek demektir ya da taraflardan birinin haklarının gaspedilmesi ve hakları gaspedilenin de bu gaspı kabuletmek zorunda kalmasıdır uzlaşma.

Oysa sadece farklı konuşmaya çabalamak ve farklı konuşmak. Sözcükler zikretmek değil, kullanmaktır, o konudaki gerçeği, hakikati bulu-rum umuduyla soruşturmak, ya da buldum diyerek muştulamak değil, sa-dece tahayyül etmek, bir yaşam yaratmaktır sanat eseri gibi. Bu modern bir tavır değildir. Modern dayatmalardan ve haklı çıkma-egemen olma ta-leplerinden, yani kavgadan oldukça uzakta farklı bir hayatı yaratabilme-nin belki de ufacık, küçücük adımlarıdır. Uzaklara hakıp yarınları kurtar-mak değil, bugün, bu an, şuracıkta iyi şeyler yaratabilmektir. Yaratmak insanın asli misyonudur çünkü. Sanat bir meslek olmadığı ölçüde hepi-mizin hayatını kuşatan bir yaşama biçimidir. Ev yapmak mesele değil, ya-sanacak yer yapmak bir meseledir. Bahçesi, ağaçları, kapı tokmağı, pan-curlan, tahta işçiliği, doğayla bütünleşmişliği içinde bir yaşama yeri yap-mak meseledir. Apartman dairelerine tıklılmak, yaşama yerlerini unutmak ve kaybolmak, bu yazgı olamaz. Ne sanat, ne felsefe meslek olamaz, bu yazgı değildir. Varoluşumuzun kendiliğinden biçimleridir, alıntılanmadığı-mız, zikretmediğimiz, kendimizin kılarak kullandığımız ölçüde. Tahayyül edelim dostlar, yeni yaşama yerleri tahayyül edelim.

## ŞİİR VE İTİRAZ

Şairin önünde iki seçenek var bugün: Şair bizim dünyamızın mı, yoksa bize miras kalan bir dünyanın mı şairi olacaktır? Önceden yazılmış olanların bir tür versiyonu mu olacaktır, ötesine mi geçecektir? Dün kodlanmış bir programın dilini yineleyip duracak mıdır? Dünün sözcükleri, kavramları, imgeleri, eğretilemeleri vb. ile dünden kalan bir zihnin; inançları, anlamları, özelemleri ile damgalanmış bir zihnin, durmadan yinelenmesi mi olacaktır, yoksa kendi zihnini mi yaratacaktır? Kendi zihnini yaratmak bugün yeni bir dil yaratmak anlamına gelmiyor mu? Bugünün diliyle artık saptanamayan, okunamayan ve anlamlandırılmayan geçmişin kodladığı bir dil içinde şiir, bir nakarat olmaktan başka neden korkar? Onun en büyük korkusudur bir dil yaratamamak, bir özgünlük, bir kendilik inşa edememek. Ne ki öte yandan bunu dil dışında yapma olanağı da yoktur. O bizim kullandığımız dili kullanamaz. Bizim sözcüklerimiz düzyazısaldır, anlamları alelâde ortaktır. Örneğin bir 'sevda' sözcüğü gibi. Sevdayı kendi özel dünyasında, kendi zihnine içselleştirerek özelleştirir. Örneğin, '*Sakalsız bir oğlanın tragedyası*' diyebilir. Öte yandan şair düzyazının, bilimin, felsefenin dilini sözcük ve kavramlarını kullanarak nereye gidebilir? Bilimin ve felsefenin iddialarının dünyasına. Evrensel geçerli adalet arayışı, bizim dışımızda bir gerçekliğin, haki-



katin var olduğu iddiasına ve o hakikatin keşfedilmesi çabasına. Böyle bir yolculukta şiir bu, bizim dışımızdaki hakikati keşfetmek (üstelik bunu bizim için, bizim dünyamızı güzelleştirmek) adına, bugüne, bugünümüze, hize, neyse o olduğumuza bir itirazdır. Bir çığlıktır. Bu itirazı bize makul gösteren ise onun bizim geleceğimizi arama şevdası olmasıdır. Böyle bir durumda şiir bugün yaratılmış olan dil ile saptanamayan, anlaşılabilen bir nakarat olmaktan öte nedir ki? Kendi olmayan, kendi dilini ve dolayısıyla zihnini yaratamayan, dün kodlanmış, damgalanmış sözcükleri tekrarlayıp duran bir kopya. Eğer şiir bugün tıkanmışsa, roman bugün tıkanmışsa, tıkanan dildir. Felsefe, ideolojiler ve bilim tarafından kodlanmış, damgalanmış sözcüklerin şifreleri bugünkü insanlarda, gençlerde yok. Bugünkü yaşam kendi kodlarını ve kendi şifrelerini üretmiş durumda, dünün kodları bugün açılmıyor ve itiraz, bir 'sevda' olmaktan çok bir 'boşluk', bir tanımsızlık olarak kalıyor elimizde. Kendimizin nedenleri üzerine, neyse o olduğumuz üzerine yeni bir dil üretmek gerekiyor. Şiir bizim dışımıza doğru bir hakikatin peşi sıra koşan bir keşif çabanın değil, kendimizin izini sürebilmektir. Kendini bilir hale gelme, kendi varlığımızla yüzleşme, yeni metaforlarla, yeni bir dille kendimizi yapma, inşa etme, var etme süreci. İtiraz şevdası, önceden haritası çizilmiş bir program içinde, sabit bir hakikat arayışı olmamalı.

Bize dışsal olan bir heyulanın gölgesi altındayız, bu da bir vaka. Ama gölgesindeyiz diye ölümün, nasıl ki caka satmasına, her günümüz ve anımız üzerine çöreklenmesine izin vermiyorsak, nasıl ki her anımız ölüm korkusu ile geçmiyor, tersine ona rağmen bir hayatı kurarak yaşıyorsak, dışımızda var olduğu iddia edilen evrensel hakikat heyulasından da, içten doğan destursuz bir esin kaynağı türü bir kuruntudan da şiirin alabileceği bir şey yoktur. Şiir kendiliğini, kendi özel mizacını, kendi tınını yaratan bir anlatıdır. Hayatın coşkulu ve dramatik bir anlatısı belki, ama sonuçta bir anlatı. Şiir artık bizim dünyamızın değil, bize miras kalan bir dünyanın şiiri olamaz, ya da bize miras kalan bir dille yazılamaz. Şiir orijinaldir, hiç kullanılmamış sözcüklerin, metaforların, dilin tınısıdır. 'Sevda', evet, bir itirazın ama artık bugünün insanının saptayamadığı bir itirazın türküsü, bir kurtancının, bir aklın, bir hakikatin ve doğal olarak, erkeğin önceden söylenmiş, damgalanmış türküsüdür. '*Sakalsız bir oğlanın tragedyası*', neyse o olduğumuzun, hayatın bir anlamda dramatik anlatısı. 23 yıl önce yazılmış ancak kodu bugün dahi çözülebilen bir

metafor. Erkek egemenliğini, akli, evrensel hakikati, dışımızdaki bir gerçeği yerle bir eden bir dil. Evrensel argümanlar için marjinal olduğu açık. Ne ki erkek cinsine karşı Bülent Ersoy'un, Huysuz Virjin'in programları rating rekorları kırıyor -ki öyle- bugün, bir marjinalitenin, kendimiz olarak anlatısına tanık oluyoruz demektir. Bu olgu, yığınların kültürel beğeni düşüklükleri, aşağıda oluşları gibi seçkin kategorilerle açıklanamaz, bu sadece açıklayıcı aldatır, temelde insanların erkek figüründe özetlenen erkek egemen dünya düzenlemesine, aklın egemenliğine bir tepki olarak özdeşleşmiş 'erkek' figürüne karşı, erkek dışını arayış ve yaşayış serüvenlerini anlamak gerek. Erkek ve onun dünyası hızla çöküyor. Bu her tür ideolojinin çöküşüyle birlikte oluyor. Şiir bu çöküşü görebilmelidir, roman da, sinema da, tüm sanatlar görebilmelidir. Yoksa bu çöküşün büyük harfli Sanat'ın çöküşü olduğunu öğrendiklerinde, kendilerinden sonra gelenlerin yarattıkları, yaratmakta oldukları yeni dil içinde anlaşılamayan, boşlukta kalan bir sada olmaya, bitmiş bir türkünün nakaratı olmaya mahkum olacaklardır. Şiir, kendi öncellerinin olanaklı olduğunu asla bilmedikleri, düşünmedikleri bir 'benlik' yaratmaktadır. Önceden damgalanmamış bir türkü, bugünün, bizim, neyse o olduğumuzun türküsü. Şiir o zaman bizim şiirimizdir.

*Demokrasi*  
15 Şubat 1996

## EŞİK DERGİSİNİN SÖYLEŞİSİ

**Halim ŞAFAK:** 1994 yılı başlarında bir değerlendirmede (...) edebiyatımızda yeni yeni kendini bulan, çizgisini bularak bağımsızlaşan, bunda da direten bir dergiler grubunun oluşmaya başladığını yazmış; bu çerçevede *Edebiyat Eleştiri*'yle birlikte on'a yakın derginin adını anmıştım. (Eşik, s.11-12)

Bu saptamayı yaparken telaffuz edilebilen/edilebilmiş bir oluşumdan söz etmiyordum tabii. Yalnızca kendiliğinden oluşmaya çalışan/oluşan bir birtiktelik, gizli bir dayanışmanın altını çiziyordum. Birtiktelik, hiç olmazsa sisteme yönelik eleştirilerde -hadi mücadele diyelim- kendiliğinden oluşan ortak bir tavra dönüşüyordu.

Ben, bu oluşum (...) "oysa herbirimiz, bizim diyebileceğimiz mevziler olmak durumundayız. Bu yaparak oluyor, yaparak inşa ediliyor." (Varlık, S.1047) deyişiniz üstüne inşa edilebilir diye düşünüyorum. Böylesi bir oluşum mümkün mü? -Yazınızda sıraladığınız örnekler bunun olabileceğini gösteriyor.- Mümkünse eğer, bunun günümüz edebiyatına ne gibi katkısı olabilir?

**Hüsamettin ÇETİNKAYA:** Doğrusunu isterseniz, hen 'dayanışma', 'birtiktelik' gibi kavramların fazlasıyla eskitildiğini düşünüyorum. Daha doğrusu belirli bir ideolojik çerçeveye gönderme yaptığı sürece bu kavramların anlamlarının değil, yan anlamlarının daha çok işlevsel olduğunu

düşünüyorum. Bugüne kadar hep yan anlamlarla iş gördük, beraberliklerimizimizin ortak paydası olarak hep bu yan anlamları kullandık. Dayanışma, birliktelik gibi göndermelerin, bir arzu, bir istek düzenlemesi olduğu sürece itibari değeri oldu bugüne dek. Oysa gündelik yaşamımız, pratiğimiz bu arzu düzenlemeleri ile çizilen çerçeveye hiçbir zaman sığmadı, tersine hep o düzenlemeyi yalanladı, çürüttü. Bu işleyişin bireysel iradelerimizle bir ilgisi olduğunu da sanmıyorum. Son derece duyarlı ve gerçekten önyargısız, art niyetsiz masum isteklerdir bunlar. Ancak ideolojinin işleyişi gereği, göndermede bulunduğu iklim ve zemin, bu göndermelerin gereğinin yapılabilmesi için bir zemin değildir. Bu tür kavramların bir araya geliş, diziliş ve imalarıyla oluşturduğu yan anlamsal, çağrışımsal, hatta tasarıma dayalı, yani düşsel platform, hiçbir zaman 'bizi', 'bizim diyebileceğimiz bir yaşamı' imlemedi, imlemiyor. İmlemiyor, çünkü burada biz, gönderme yaptığımız, arzuladığımız düşsel tasarımı, sanki gerçekmiş gibi yaşıyoruz. Yaşıyoruz: Söylem rejiminin işleyişi ile kurulan sözel ve görsel dünyamız bir yaşama ya işaret ediyor. Yani içinde yapıp ettiğimiz iklimi tarif ediyor. Burada kavramların içerikleri değil, yerine getirdikleri işlevler gerçektir. Gerçek olan anlatılanan, anlamlandırılan değil, anlamlandırma ve anlatıdır. Anlamlandırma bizim hayatla kurduğumuz ilişkiyi anlama ve algılama biçimimize bir müdahaledir. Bu müdahale hep bize dışsal, hep arzu düzenlemelerimiz tarafından oluşturulmuş bir kurgusal dünya tasarımının müdahalesidir.

Şimdi sizin sözünü ettiğiniz dergilerdeki yeni ve belki de farklı olmak noktasındaki duruş biçimlerinde ortaya çıkan benzerlikler, ortaklıklar, bir mücadele birlikteliği midir, yoksa bugüne kadar bilinegelen alışılmış iklimden farklı, olası bir başka biçimdeki yeni bir iklimin inşa edilmeye başlandığının mı göstergesidir? Doğrusu ben ikincisi olduğunu düşünüyorum. Çünkü, bu içinde yeni varoluşlar, yeni oluşlar ve farklı pratikler üreterek varetteğimiz yeni iklimin; anılan dayanışma vb. kavramlara, bir takım çağrışımsal anlamlar yükleyerek çalışan, haklılığını kendinden değil, ona yüklenen yan anlamlarda bulan geleneksel (ideolojik) iklim ya da iklimlerden bir kopuş ve radikal ölçüde farklı olduğunu düşünüyorum. Her söylem, hayatımızı yeniden ve farklı bir biçimde anlamlandırma edimidir, eylemidir. Dolayısıyla, belki de bir arayış dilini üretiyoruz, dersek daha isabetli bir yaklaşımda bulunmuş oluruz. Burada, artık bize görevler yükleyen, geleceği kurtarma misyonu ile tanımlanan, bir ödev ve görev mantığı içinde davranışlarımıza yön ve şekil veren bir söylem rejimi içinde konuşmadığımızın, yani farklı ve eskisi ile herhangi bir dostluk, birliktelik

ya da düşmanlık ve savaş ilişkisi içinde kendini tarif edemeyen, eskisiyle kesinlikle ilişkisiz bir iklimden söz etmek gerekir. Bunu Kuhn'un bilimsel teoriler üzerine kavramlaştırmaları ile, paradigma gibi ya da eski ve yeni bilim anlayışları arasındaki ilişkisizlik ve karşılaştırılamazlık ilkesinde olduğu gibi anlamak gerekiyor. Yani modern ile postmodern arasındaki ilişki de böyle bir karşılaştırılamazlık yapısı içinde anlaşılabilir. Bizim pratiklerimize damgasını vuran ve duruşlarımızda bir iklimin paylaşıldığını gösteren yapı, dünyamızın son yirmi-otuz yılında yaşananlardan kopuk olarak anlaşılabilir. Açıktır ki, etkiliyoruz ve etkileniyoruz, paylaşıyoruz ve gündemleri görüyor, yaşıyoruz. Eski söylem rejiminin içinde kalmayı başarmak ve hâlâ kavramların yan anlamlarının iktidarını tanımak, doğrusu ya yaşadığımız bu hızlı değişim yıllarının epeyce dışına düşmek anlamına gelir ki, bu da önemli bir başarı olsa gerek.

**H.Ş.:** *Sayın Hüsametdin Çetinkaya; 'Sanat Hareketi Düşüncesi' metni (altında sizin de imzanız var) sonrasında, başta Edebiyat Eleştirisi olmak üzere çoğu dergide günümüz solunu daha çok pratik bağlamında eleştiren yazıların arttığı gözleniyor.*

*Buna bağlı olarak da benim sosyalist gerçekçi sanat pratiğine benim de ki mi dergi çevrelerine yönelik yazılar kaleme alınmıyor. Edebiyat Eleştirisi'nde de Birikim, Sombabar, ve Expres'e yönelik bu tür yazılar yayımlandı, bunların çoğu da sizin imzanızı taşıyor.*

*Sizce yazıların kaynağını reel sosyalizmin çöküşü mü oluşturuyor? Yoksa bu kaynağa mücadele etme, direnme isteğini de ekleyebilir miyiz (tabii bu mücadele ve direniş bugüne yönelik olacaktır)?*

**H.Ç.:** Ortodoks solun eleştirisini büyük ölçüde modernizmin bir eleştirisi olarak algılamak gerek. Çünkü modernizm eleştirisi kendisini ancak belirli yapıların eleştirisi olarak varedebilir. Nedir bu yapılar? Başlıca iki yapı var önümüzde; bilim kurumu ve politika kurumu. Bir diğer deyişle; modern bilme rejiminin (bilim ve bilgi üretim pratiğinin) eleştirisi ve bilginin bir 'hakikat' statüsüne oturtularak insanlara dayatılma şekli olan iktidar kurumunun (politikanın) eleştirisi. Şimdi bu çerçevede bakıldığında, ortodoks politikaların hâlâ, bilimin modern statüsünden kaynaklanan bir meşruluk iddiaları var. Örneğin sosyalizme, bilimsel sosyalizm dediğiniz zaman, sanki başlı başına meşru bir şeyden söz ediyormuşsunuz gibi bir anlam çıkıyor. Modern bilme rejiminin eleştirisi, açıktır ki kurumsallıkların eleştirisidir. Bugün Foucault'dan hareketle söylenmekte olan şey, özgürlü-

gün ancak kurumların eleştirisi ile, örgütlü iktidar yapılarının eleştirisi, de-sifresi, yerinden edilmesi, yapısının bozulması, ne dersiniz deyin, böyle bir pratikle koşutluk içinde olanaklı olduğunun artık görülmüş olması önemli. Bu bağlamda, hâlâ tarihi bir öznenin (proletaryanın) belirleyiciliği ile açıklamanın, bunun da ötesinde, bu özneyi temsil eden (temsil olgusunun kendisi problematik ve kuşkulu iken) bir partinin ve onu yöneten ayrıcalıklı 'hilen özne'lerin iktidarını savunan klasik ortodoks sol yaklaşımların eleştirilmesi, onların sol oldukları için değil, modern oldukları ve devleti ele geçirme operasyonunu kurguladıkları için eleştirisidir. Bu ayrım yapılmalıdır. Bu önemli fark gözlenmediği için, ortodoks sola eleştiri yöneltenleri liberallikle, dönmelikle vb. suçlamaları oldukça naif karşılıyorum. vb..

Bu eleştiri ve kod çözme işleminin gerekçelerini sanının yukarda çok kısa ve adlandırma düzeyinde belirledim. Yani bir modernizm eleştirisi olarak anlamak gerektiğini. Ama bu eleştirinin anlamlandırılması dersenez, doğrusu ya burada bunu yapmak çok güç. Nedeni açık, sanayi sonrası toplum denen yapının artık bir kapitalist üretim biçimi olarak algılanmadaki güçlükler var ortada. Kapitalizmi bir yaşam biçimi, bir toplum tipi olarak algılamak gerekiyor. Bu durumda da ona, hâlâ kapitalizm denip denemeyeceği kuşkulu. Eğer onu sadece bir ekonomik üretim tarzı olarak görmek olanaklı olsaydı, doğrusu ya işimiz kolay olurdu; her şeyi bu ekonomik yapının tezahürleri olarak okur ve devrim sürecini dillendiren bir teorik sürece girmenin rehabetini yaşırdık. Kapitalist 'bırakınız yapsınlar' dönemine (1850'lerden sonraki döneme) geçerken, feodal dönemin mülkiyet anlayışını tanımlayan toprak, bir mülkiyet olgusu olmaktan çıkmış, yerine tüccarların zenginliği bir mülkiyet biçimi olarak tarif edilmişti. Bugün bu sürecin de sona erdiğini görüyoruz. Ticaret ve tüccarlık bir mülkiyet tanımı olmaktan çıktı ve bilginin ekonomik değeri yeni bir mülkiyet biçimini tanımlamaya başladı. Toplamların tarihinde mülkiyet tanımlarının değişmesi tarihi ve devrimsel dönüşümlere tanıklık eder. İçinde bulduğumuz dönem de böyle bir dönem. Artık sermaye ve emek bizzatıhi birer mülkiyet olgusu olmaktan hızla çıkıyorlar. Yerlerine bilgi ve onun kullanım ve sahiplik biçimleri yeni mülkiyet biçimi olarak meşrulaşiyor. Mikroçipleri ve yarattığı devrimsel dönüşümleri en hızlı bir biçimde hisseden kuruluşlar, uluslararası ekonomik kuruluşlardır. Yani dünya ticaretinin dinamiği, bugün sermaye ya da emek değil, bilgidir. Bu nedenledir ki ulusal ekonomiler ve buna bağlı olarak ulus-devlet modelleri hızla hölgesel

ekonomilere (Amerika-Kanada merkezli birlik, Avrupa Birliği ve Uzak Doğu Kaplanları olarak bilinen Japonya merkezli ekonomik birlikler) ve bölgesel devlet yapılanmalarına geçiyorlar. Artık ulusal devletlerin önemi oldukça sınırlıdır. Dolayısıyla kendisini ulusal devleti ele geçirme mantığına göre yönlendirmiş bir politikanın anlamı da oldukça arkaik ve kendinden menkul kalmaktadır. Şunu söylemek istiyorum; modern kurumsallıklara (kültürel ya da ekonomik düzeylerde) yönelik eleştirilerin anlamlandırılması, bir belirleyici 'kaynak arayışı' mantığı içinde yapılamaz. Sorun, içinden geçmekte olduğumuz dönemin dünya ölçeğindeki etkilerini ve yarattığı dönüşümleri, ülkemizin ve insanlarımızın bu hızlı değişim süreci ile ilişkisini, etkileyiş ve etkilenişini anlayıp anlamamakta yatıyor.

**H.Ş.:** *Edebiyat Eleştiri'nin içeriğine bakıldığında, bugün, postmodernizm, bunların yanısıra da yazarın günümüzdeki durumu geniş yer kaplıyor. "Postmodernizm ve Politika", "Yazarlık Kurumu", "Güç ve Özgürlük", "Öznellik" özel sayıları bu dediğimin sonucu olmalı diye düşünüyorum. Bütün bunlara bakarak sormadan edemeyeceğim: Edebiyat Eleştiri bugün kendini nereye yerleştiriyor? Gelecekte yeri ne olacak?*

**H.Ç.:** Edebiyat Eleştiri'nin postmodernizmi anlamaya ve tartışmaya çalışması ile yazar vb. iktidar öznelerin durumunu sorgulaması, yukarıdaki açıklamalar bağlamında son derece anlamlı olsa gerek. Biz değişen dünyayı anlamaya çalışıp, etkileşim platformunda sadece etkilenen olmak istemiyoruz. Yazar vb. öznelerin modern anlamda bir misyona sahip olduklarını düşünüyoruz. Oysa günümüzde modern bilme rejiminin gerçekte bir devlete endeksli iktidar rejimi olduğu gerçeğini gören herkes, yazar, düşünür, eleştirmen vb. adlı iktidar öznelerin artık meşru sayılamayacaklarını anlaması ya da görmesi gerekir. Söylemin değil, söylem rejiminin belirleyici ve anlamlı olduğu günümüzde, söyledikleri ile evrensel bir hakikatin savunusunu yaptığını, bir hakikatin önce var olduğunu ve sonra bunu kendisinin anlattığını iddia eden bir yazarı, olsa olsa haşını kuma gömmüş bir deve kuşuna benzetebiliriz. Bu nedenle bütün kurumsallıklara olduğu gibi, edebiyat alanındaki kurumsallıklara da (kurum, örgütlü iktidar mekanizmasıdır) karşı olmak, Edebiyat Eleştiri'nin varoluş gerekçesidir. Edebiyat Eleştiri'nin geleceği mi? Hayır bir geleceği olmayacak. Olmasını de istemiyorum. Edebiyat Eleştiri şimdi, burada ve hemen bir paylaşım ve etkileşim ortamı olabiliyor mu, olamıyor mu? Sorun bu, haşarının ölçüsü de bu. Edebiyat Eleştiri hiçbir zaman evrensel hakikat peşinde ol-

madı. teorik bir gerçeğin varlığına inanmadı, hele bilim vb. ukalalıklara ve onların söylem rejiminin kurallarına hiçbir biçimde kulak vermedi ve verinecek. Bilim yeni misyonu ile ortaya çıkana kadar, bu böyle. Bu misyonunu da kazanmaya başladığını düşünüyorum. Üniversitelerin son on yıldaki çöküşünü hızla yaşadık. Şimdi gelecek on yılda çok hızlı bir yükseliş trendine gireceğini düşünüyorum. Ama asla modern anlamda değil. Devletin dışında, kesinlikle özel kurumlar olarak ve asla toplumsal düzeyde belirleyici hakikatler üreterek değil. Bir toplumun bugünya ihtiyacı ne ise, demire-çeliğe ihtiyacı ne ise, bilgiye ihtiyacı da aynı mantık içerisinde. Ancak bilginin başatlığı söz konusudur. Althusser yapısal nedensellik ve üst belirleme kavramlarından bahsederken son derece haklıydı ve bugünleri öngörüyordu. Diyordu ki, yapısal nedensellik içinde her toplumsal düzey, tarihi koşullar bağlamında aynı ölçüde başat olma olanağına sahiptir. Bugünkü tarihi koşullar içinde ekonomi başat olabilir ama bu ekonominin sonsuza dek başat olacağı anlamına gelmez. İşte bugün ve yakın geleceğin en önemli değişimi ve bize anlaşılmaz gelen dönüşüm budur. Toplumsal düzenlenişin başat düzeyi ekonomik düzeyden bilgi üretim pratiklerine doğru hızla kaymaktadır. Ve bilgi üretim pratikleri tekel ya da devlet ya da medya tarafından manipüle edildiği ve belirlendiği sürece, faşizan iklimler toplumlarda egemen olacaktır. Artık faşizan iklimler ille de sermaye sahibi sınıfların ürünü olmayacağı gibi, özgürlük de zorunlulukla emekçilerin tekelinde olmayacaktır. Bilginin, üretimi ve kullanımı ne kadar çok 'özel' ellere ve bireylere yayılırsa, özgürlükler o denli bir iklim kuşağı olarak toplumlarda yaşanabilir olacaktır. İşte Edebiyat Eleştirisi, medyanın, devletin ve onun üniversitelerinin tekelindeki bilgi üretim sistemine müdahale edebildiği, yani kendisi bilgi üretim pratiğine katılıp, üretebildiği ve paylaşabildiği oranda çağının tanığı olma liyakatını kazanabilecek, sadece bugün ve şimdi bir örnekten ve değerden söz edilebilmesinin olanağı olabilecektir. Gelecek masalları, ve düşsel sosyalizm senaryoları dönemini ne araştırıyor, ne arzuluyor ne de uğraşıyoruz. Biz menzilimizin içindeki hayata, bu alandaki faşizan ilişkilere, haskı ve tahakküme, iktidar kurumsallıklarına saldırıyor ve gücümüz ölçüsünde bunu yapmaya uğraşıyoruz.

**H.Ş.:** *Gelecek'e bağlı olarak üçüncü binyılda edebiyatın ve şiirin geleceğine gelelim isterseniz... Bu bağlamda, Gürsel Korat Sağlamöz'ün "(...) şiir ortadan kalkmamakla birlikte bilinen formları içinde yaşamayacak." (Eşik, 14) saptamasını tartışabilir miyiz? Postmodern bir dünyada edebiyat, özelden de şiir ne kadar yer kaplıyor/kaplayacak?*



**H.Ç.:** Gelecekte Edebiyat'ın yeri?

Toplumsal iktidar şekillenmelerinde bugüne kadar hep politika ve ideoloji birlikteliğini gördük. Ideolojinin misyonu politika tarafından çizilen stratejilerin meşrulaşmasını ve politik iktidarlara için toplumsal rıza üretimini sağlamak olmuştur. Bugün ideolojinin misyonunda da oldukça hızlı bir dönüşüm yaşanıyor. Ideoloji artık bir söylemin aforizmaları, savunulan ve argümanları değildir. Ideoloji bugün tam Althusser'in belirttiği gibi bir ilişki biçimidir. Savunularının realizesi anlamına gelen bir 'zorunlu biçim'dir. Gramsci buna 'çarpıcı biçim' diyordu. Bu çarpıcı ve zorunlu biçim üreten yapı bugün, medyadır. Ve tarihsel olarak ideoloji -politika birlikteliğinden, medya- ideoloji birlikteliğine geçiyoruz. Burada ideoloji açısından sorun, söylemin rejimidir. Medya açısından sorun, bu rejimin 'gösterge'lerini üretmek ve yaratmaktır. Medya bu anlamda bu 'biçim'leri, 'gösterge'leri ne kadar hızlı bir biçimde yeniden ve yeniden üretebilirse, o ölçüde insanlar bu biçim ve göstergeleri tüketebileceklerdir. Bir an bu gösterge ve biçim üretimi yavaşlarsa, insanların tüketim alışkanlıklarını yerine üretim alışkanlığına dönüşleri gibi önemli bir risk doğar. Bu da medyanın mevcut biçiminin sonu olur. Tarihi olarak bu, gerçekleşmesi en uzak ve en zor ihtimaldir. Dolayısıyla medya ve ideoloji birlikteliği ve biçim üretimleri, insanların kendi hayatlarını ve dünyalarını 'anlamlandırma tarzlarına' bir müdahale olarak realize olmaktadır. Bir diğer deyişle anlama ve algılama yeteneklerimize bir müdahale.

Peki sanat pratiği; şiiri, müziği, edebiyatı ile, neticede ne yapar? Bir sanat ürünü ile karşılaştığında insanın yaptığı şey, sanatsal 'gösterge' ve 'biçim'i anlamlandırmaktır. Sanat, insanların dünyayı farklı bir biçimde anlamlandırma olanağıdır. Sanatın kendisi bir söylem rejimi değildir, bir iklim değildir, o tüm bir gösterge dünyasında olası bir göstergedir. Ideolojinin o sanatsal göstergeyi medyatikleştirmesi her zaman mümkündür ve medyanın insanlara sunduğu tüketim nesneleri anlamında her zaman kullanılırlar. Öyleyse düne kadar politikanın kullandığı sanatın bundan sonra medya tarafından kullanılma diye bir sorunu vardır. Düne kadar politikaya karşı varlık savaşı veren sanatın, bundan böyle medyaya karşı bir varlık savaşı vermesi sözkonusudur. Sanatsal göstergeler, insanların anlama yetilerinin gelişmesine, farklı anlamlandırma tarzlarının çoğul varoluşuna yol açarlar. Medyanın ve söylem rejimlerinin radikal muhalifi böyle bir pratiktir. Dolayısıyla sanat gelecekte de muhalif, aykırı ve başkaldıncı özgünlüğünü sürdürecektir. Ne ki bunu ille de politik varyasyonlar içinde görmemek gere-

kir. Bu gerçekten de insanların dünyayı anlamlandırma tarzlarındaki çoğalanın ve farklılaşmanın garantisidir. Sanatsal göstergelerin tamamen medyatikleşmesi mümkün değildir. Dolayısıyla farklı, çoğul ve aykırı olan, her zaman varolacaktır. Manipülasyon, medyanın doğası ve mekanizması gereğidir, siyasi tercihi gereği değil. Ve bu işleyişin işlevi toplumsal rızanın üretilmesinden başka bir şey değildir. Sanat ise her zaman bu rızanın üretilmesine karşı bir işlevi yerine getirecektir. Bu işlev varolacağına göre, şiir de, müzik de, edebiyat da hepsi giderek güçlenen özgün varoluşları içinde farklılık arayışlarının sesi olacaktır. Ama bu işlevdir, amaç değil. Öyleyse herhangi bir sanat ürününün anlamı onun konumu ve işlevidir. İşlev varolacaksa, bu işlevi yerine getiren pratik de varolacaktır, bu çok açık.

**H.Ş.:** *Sol "(...) kendi sessizliğini 'okumadan' mevcut soyut bilinç formları, söylemleri ve retorikleri içinden bir yere varılamayacağının da farkındadır" diyor ve ekliyorsunuz; "(...) ütopya çağı bitmiştir, ütopyanın pozitif olması (boşgörü edebiyatı gibi), bu gerçeği gizlemeye yönelik rasyonel bir taktiktir o kadar."* (Varlık, S.1047)

*İki saptamanız arasında koşutluklar kurarak varacağımız yer neresi olacaktır? Bunu bilimsel sosyalizmin bâlâ geniş kitleler için bir ütopya olduğunu da unutmamaya çalışarak açar mısınız?*

**H.Ç.:** Ütopya çağının bittiğini söylerken ne anlatmaya çalıştığım konusunu herhalde yukarda söylediklerimle bir ölçüde de olsa açmış oldum. Şunu eklemek istiyorum; benim ütopyam, sizlerle, başkalarıyla, bugün, şimdi ve burada kişisel olarak kurduğum tüm ilişkilerimde, özgür ve demokratik bir ilişkiyi ve farklılığımızı üretmektir. Farklılığı üretebilmek; 'öteki'ne saygılı, yani onu 'taniyan' olmaktır. Ve bu farklılıkları 'bizim' diyebileceğimiz bir kimliğin zenginliği ve sermayesi kılabilme. Bu, gerçekten de bugün hana göre bir ütopya.

**H.Ş.:** *Sayın Çetinkaya; izin verirseniz, genelden ağır ağır özele gelmek istiyorum. Sizi önceleri Edebiyat Dostları'nda gördük. Sonra Edebiyat ve Eleştiri, Yeni İnsan, Varlık ve tabii Edebiyat Eleştiri'de gördük. Serüveniniz içinde 1991'de yayımlanmış bir de kitap var: Liberal Bilgi Üretim Tarzı ya da Kültürel Terörizm. (Ayrıntı Yayınları, İzmir)*

*Bu bağlamda sorabilir miyim; sizi bir dergici olarak mı (dergi çıkarmanın gerekçeleri kuşkusuz bir edebiyat adamı ya da yazar olmanın gerekçelerinden farklıdır) yoksa bir eleştirmen/yazar olarak mı göreceğiz?*

*Dahası, ikisini bir mi düşüneceğiz, yoksa her ikisini birbirinden ayrı tutmak gerekir mi?*

**H.Ç.:** İnsan, etkinliklerinin toplamıdır. Kimlikler modern dönem içinde, belirli bir ayrıcalığın meşrulaşmış biçimi olduğu için anlanlı ve önemlidir. Şimdi hizzatihi bu ayrıcalıklı olma konumuna yönelik bir eleştiri ve saldırıyı sürdürdüğüme göre, bu ayrıcalıklı konumlara, kimliklere verilen adlarla (yazar, eleştirmen, dergici vb..) anılmak doğrusu iyi bir çelişki. İnsanı epey yoran bir çelişki. Kendinize biçtiğiniz misyon, eğer size (yaptığınız işe) takılan adlarla ve onların toplumsal düzeyde hâlâ şu ya da bu ölçüde itibari değeri olduğunu gördüğünüz işlevlerle savaşmak ise -ki benim özelimde durum bu-, bahsettiğim çelişkiyi daha iyi anlarsınız. Ben, yazı ve düşün işçiliğini sürdürüyorum. Bu da benim ayrıcalığım değil. Sadece diğer insanlardan daha çok ve daha disiplinli bir biçimde emeğimi bu alanda yoğunlaştırıyorum. Bu konumu asla bir ayrıcalık olarak görmüyorum, çünkü hayatın diğer alanlarıyla (özellikle sanatsal tadlar üretmek ve almak gibi) daha fakir ilişkiler kurma pahasına, başka birçok yaşam ve uğraş alanından yoksun kalmak pahasına geliştirmeye çalıştığım bir konum. Evet sadece bir konum ve hence oldukça fakir bir konum. Örneğin bir şiirden sizin kadar tad alma ve estetik beğeni düzeyine ulaşma fakirliği pahasına elde edilen bir konum. Bütün konumlar gibi eksik ve tek yanlı. Bu nedenle de söylediğim hiçbir şeyin evrensel ya da ulusal her ne düzeyde olursa olsun 'hakikat' statüsüne konarak okunmasını istemem. Sadece anlamlandırma tarzlarımız içinde bir farklılığı yakalamak, anlamlandırmalar çoğulluğunda bir unsur olmak, işte düşüm de bu.

**H.Ş.:** *Akif Kurtuluş, Mahmut Temizyürek ve sizden oluşan yayın kurulunun kotardıği bir derginin, kuşkusuz sorunları vardır. Belki de bunların çoğu genelde yaşanan sorunlardır. Biz yine de, devasa bir dergiye çıkarmanın zorluklarına gelelim isterseniz...*

**H.Ç.:** Ne güzel anlatıp duruyorduk, bu soruyu sormanın hiç de yeri değil doğrusu. Çok can sıkıcı, çok berbat bir konu. Herkesin bildiği şeyler, mali sıkıntı ve gerek okur, gerekse okur-yazar çevrelerinin üretim kabızlığı. İşte size içinde debelendiğimiz iki büyük ve devasa sorun yumağı. Bu sorunlarla tanışmamış olan var mı? Türk aydınları mazoşist değildir ama, bu iki büyük sıkıntı ile uğraşmak doğrusu beni giderek mazoşist yapacak diye korkuyorum.

**H.Ş.:** *Önceki soruma bağlı olarak öncelikle Edebiyat Eleştiri'ye sonra da diğer dergilere bakarak bugünü/bugünün edebiyat dünyasını nasıl gördüğünüzü öğrenebilir miyiz? (Konuyu daha çok dergiler bağlamında ele alabilirsek iyi olur diye düşünüyorum.)*

**H.Ç.:** Dergiler, ... dergileri her zaman sevdim. Öyle çok sevdim ki, nefretim de aynı ölçüde güçlü oldu. Bu sevgi ve nefret ikilemi, doğrusu, onlarla çok ilgilendiğim de göstergesi olsa gerek. Ben hep konum ve işlev açısından hakıyorum dergilere. Bu nedenle de içinde yer alan bir yazıyı okurken, aklımda o derginin isminden başka bir imza yok. Ve muhatabım o dergiyi çıkaran kişi ve kişiler. Yazıyı yazan kim olursa olsun önemli değil. Bu nedenle Birikim dergisine yönelik eleştirilerimde bir misyona ve bir işleve saldırdım. Sahiplendiğim dergileri de bir misyon ve işlev olarak sahipleniyorum. Zaman zaman her iki durumda da karşı örnekler bulabiliyorsunuz, işin zor tarafı bu. Misyonunu ve işlevini eleştirdiğiniz dergide, beğendiğiniz ve altını imzalayacağınız bir yazı, bir ürün görebiliyorsunuz, ya da tersi, sahiplendiğiniz dergide, kabullenmeyeceğiniz bir yazı ya da ürün. Bu ya benim tutarsızlığımdır, ya da o derginin bilmiyorum. Ama 'tutarlılık' nosyonunun modern anlamını savunmuyorum. Yani hakikat statüsündeki bilgiyi sürekli yinelemek ve ondan asla taviz vermemek, tutarlılığı bu anlamda görmüyorum. Tutarlılık benim için bir etik sorunudur. Bu nedenle 'anlam' da etik bir niteliktir. Şimdi etik sorununa girmeyelim, çünkü sonuç olarak etik de modern bir nosyon ve bir yaptırım biçimi. Hayır, bu anlamıyla değil, bir direniş etiğinden söz ediyorum. ('Sivil İtaatsizlik' makalesinde bu konuyu açmışım).

**H.Ş.:** *Ekleme istedikleriniz?*

**H.Ç.:** Böyle bir söyleşi yapmak için beni seçmiş olmanızdan ve bana soru yönelmeyi tercih ettiğinizden dolayı, teşekkür ederim.

*EŞ/K*

*Mart-Nisan 1995*

**HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA**  
**BAŞKALDIRI SANATININ SONU**

“Sanat ve kültür bir toplumun tınısıdır. Modern dünya, nesnelliğiyle, pozitivizmiyle, determinizmiyle, akılcılığıyla, tınımızı yok etti. Aşk, ‘ilişki’ye, toplumsal baskıya, simgeyi şiddete çevirdi. Eskiye ağıt yakmak, eskiyi radikal olarak kaybetmekle sonuçlanıyor, bu kesin. Yeni olanı anlamak, yeni olandaki tınısı ile buluşmak. Onu yeni dünyanın sıcaklığına çevirmek. Onu reddetmek, aşağılamak değil, kendi duruş yerlerimizdeki akılcı bağnazlıkları sorgulamak. Belki de yeni bir akıl, bilmiyorum. Bildiğim tek şey yoğun bir tinsel fakirlik içinde debelendiğimizdir. Sanat! Bize yeni tinsel uğraklar verebilir mi?”