

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>

SITKI M. ERİNÇ

Kültür sanat Sanat kültür

Geniştirilmiş
ikinci Baskı

ÜTÖPYA

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

Ütopya Yayınları: 107

Sanat Dizisi

© 2004 Ütopya Yayınevi

1. Baskı

Çınar Yayınları, Kasım 1995

2. Baskı

Ütopya Yayınevi, Ekim 2004

Teknik Hazırlık

Ütopya Yayınevi

Baskı ve Cilt

Cantekin Matbaası

Tel: (0 312) 384 34 35

ISBN 975-6361-16-6

Ütopya Yayınevi

Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara

Tel-Fax: (0 312) 433 88 28

e-posta: utopyayayinevi@hotmail.com

SITKI M. ERİNÇ

**KÜLTÜR SANAT
SANAT KÜLTÜR**

Tazar hakkında...

1940 yılında Kırklareli'nde doğdu. İlk ve ortaöğrenimini, Ankara'da, liseyi Kabataş Erkek Lisesi'nde tamamladı. Lisansını Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, yüksek lisansını ve doktorasını Hacettepe Üniversitesi'nde yaptı. Askerlik görevini bitirdikten sonra 1968-73 yılları arasında farklı görevlerde çalıştı. 1973-83 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tam zamanlı olarak görev yaptı. 1988 yılında doçent, 1994 yılında da profesör oldu. 1983-93 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürdü. Halen Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Fakültesi ve Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim üyesi olarak ders vermeye devam etmektedir. Lisans ve lisans üstü programlarda; Kültür Estetik, Sanat Felsefesi, Sanat Psikolojisi, Çağdaş Sanat ve Yorumu, Sanat Eserlerine Eleştiri, Sanat Eserlerinde Felsefe Problemleri gibi dersler vermiştir, farklı üniversitelerde. Farklı dergi, katalog ve gazete-de çok sayıda makale, eleştiri ve yorumu yayınlanmıştır. Ayrıca birçok kurumda konferanslar vermiştir. Kitapları, tarih sırasıyla şöyle gösterilebilir: *Eşref Üren* 1989, *Zeki Faik İzer* 1990, *Ercümen Kalmık* 1991, *Güzel Sanatlar: Estetik* 1993, *Resmin Eleştirisi Üzerine* 1995-2004, *Sanatın Dostları* 1998-2004, *Sanat Psikolojisine Giriş* 1999-2004, *Toprağın Erki: Hamiye Çolakoğlu* 1999, *Deniz için Yeni Bir Dünya* (öyküler) 2000-02, *Sanat-Teknoloji ve Mustafa Tuçalp* 2002. 1977 yılında, sanata yaptığı kuramsal katkı nedeni ile Premio Internazionale 'Foyes Des Artstes' Roma, ödülüne layık görülmüştür. Halen Türkiye Felsefe Kurumu, Türkiye Sanat Kurumu ve Türkiye Çağdaş Plastik Sanatlar Derneği üyesidir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	7
İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ	8
KÜLTÜR VE SANAT ÜZERİNE	9
KÜLTÜR DE KÜLTÜR KÜLTÜRDE KÜLTÜR	17
KÜLTÜREL SAPKINLIK	31
‘MİLLİ KÜLTÜR’ VE ‘GAYRİ MİLLİ KÜLTÜR’	35
KÜLTÜR AÇISINDAN LAİKLİK	45
KÜLTÜR TIKANMASI	51
KÜLTÜR TIKANMASI VE GÖSTERGELERİ	63
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ	69
BENLİKTE SAVAŞ VE BARIŞ	77
SANAT VE EĞİTİMİ	86
EĞİTSEL BİR ETKEN OLARAK GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNİN GELECEĞİ	98
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNDE FELSEFENİN YERİ	106
SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNME	111
‘SANAT’ VE ‘DEĞER’ KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR ELEŞTİRİ	121
ELEŞTİRİ YAPMANIN VE ELEŞTİRMEN OLMANIN KOŞULLARI	128
ELEŞTİRİ ÜZERİNE BİR ELEŞTİRİ	134
EROTİK, PORNOGRAFİK VE NÜ OLARAK BEDEN	152
POSTMODERNİZMİN TANIMI	161
METİN OKUMA	174

ÖNSÖZ

Eğitim ve öğretim ortamı içinde geçirdiğim bunca yıl -ki toplam yarım yüzyılı geçiyor- sonunda ulaştığım en önemli var-sayımlardan biri de sorunların, insanların/insanlarımızın yete-rince, olması gerektiğinde, kültüre ve sanata eğilmediklerinden kaynaklandığıdır.

Kendimize, çevremize, sonuçta tüm yaşama karşı duyarlı o-labilmenin en belirgin göstergesi önce kültürle, sanatla ilgili e-dinimlerimiz, sonra da bu alanlara bağlı tutum ve davranışları-mızdır diye düşünüyorum.

Ucu bucağı olmayan bu iki alanda yıllardır yapmakta oldu-ğum çalışmalardan, son üç-beş yılda yer alan kimi makalelerimi, kimi konferans ve tebliğlerimi, uygun düşebileceğini umduğum bir sıra içinde düzenledim. Bunların birkaçı, daha önce, farklı dergilerde yayınlanmış bulunmakta. Fakat bir arada ele almak belki de bir bütünü kavramada daha yararlı olabilir. En azından böyle olmasını dilemekteyim.

İKİNCİ BASKI İÇİN ÖNSÖZ

Nicedir baskısının tükendiği bildirilen bu kitabın sürekli isteniyor olması şüphesiz beni gururlandırdı. Bu duygunun temelinde ise kimilerinin sanat ve kültür konularında okuma ve öğrenme isteğinde bulunması vardı.

Günümüzde yaşamla gelen farklı alanlardaki darboğazlar içinde kültüre ve sanata, özellikle kuramsal bağlamda ilgi duy-mak, bana ayrı bir heyecan verdi ve kitabımın yeniden basılması talebini hemen kabullenmeme neden oldu.

Bu amaçla metni tekrar ele alıp okuduğumda yazdıklarımın güncelliğini koruduklarını biraz da üzüntüyle gördüm.

Yeni baskı için birkaç da bölüm ekledim.

Kitabım için istekte bulunanlara ve yeni baskı için şevkli davranan Ütopya yayınevine ne kadar teşekkür etsem azdır.

KÜLTÜR VE SANAT ÜZERİNE

Başlangıcını, belki de Osmanlı Devletinin çöküntü dönemi-ne kadar götürebileceğimiz bir süreden beri ülkemizde kültür kavramı tartışıla gelmektedir. Bu tartışma kimi zaman sesli yapılmış, kimi zaman da sessiz sedasız, salt eylem olarak yapılmış, fakat her zaman güncel kalmış, kalabilmiştir.

Günümüzde de tüm yoğunluğu ile sürdürüldüğünü her an hissettiğimiz bu tartışma, kültür tartışması, yakın bir gelecekte gönülleri rahatlatıcı bir düzleme ulaşacakmış gibi gözükmemektedir. Bu karamsarlığın nedeni gelecek hakkındaki yordamlara değil, kültürün temellendirilişindeki bozukluklara dayanıyor kanımca.

Kültür kavramını hatalı ya da dar bir boyutta ele alma, buna, ister istemez dayalı bulunan sanatı da etkilemekte; ve sonuç, bu iki kavramın birbirini olumsuz yönde pekiştirmesi ile içinden çıkılması daha zor bir albaştan noktasını oluşturmaktadır.

Hem bu kısır tartışmanın temelindeki aksaklığı göstermek, hem karamsar bakışın nedenini vurgulamak, hem de üzerinde durmaya çalışacağımız kültür-sanat ilişkisi üzerine bir tanım birliği sağlamak için, önce belli kavramlara açıklık getirmek yararlı olacaktır, hatta bu kaçınılmazdır.

Kültür ve sanat kavramlarını temel alan yazıların, konuşmaların hemen tümü, bu iki kavramın ne denli çok anlamlar içerdiğini belirtmekle başlar. Gerçekten de böylesine yoruma açık, böylesine değişken pek az kavram gösterilebilir

Bu yazıda vurgulanmak istenen kültür, sosyal ve beşeri bilimler alanındaki kültür, buradan hareketle de sanatla ilişkisi nedeni ile estetik alandaki kültür olacaktır.

Sınırı böyle tanımlasak da, kültür kavramının tanımını, önce, en genel anlamı ile yapmak gerekli olacaktır: Kültür, insan için, insanlık için, insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen, yaratılmış, bulunmuş her şeydir. Algılayabildiğimiz, kavrayabildiğimiz, düşünebildiğimiz her şey... Bir başka deyişle, insanlığın kendi için, kendi mutluluğu, rahatı ve potansiyel güçleri adına kendinin var ettiği, var edebildiği her şeydir kültür.

Kültürü, ürüne indirgediğimizde, somutlaştırdığınızda; sosyal ve beşeri alandaki kültürü üç farklı aşamada ve konumda irdelemek, hem kültür olgusunu daha sistematik hale sokar hem de daha anlaşılır hale getirir. Bu yolla biz, belki de 'Kültür' dediğimizde herkesin, aynı anda, aynı şeyi kastetmediğini ya da kastetmesi ve anlaması gerekmediğini, gerekmebileceğini de vurgulamış olabiliriz.

Burada, bağımsız bir paragraf olarak, kültür kavramının, tıpkı 'Kanun' gibi, tıpkı 'Pazar' gibi, tıpkı 'Yemeni' gibi sayısını arttırabileceğimiz pek çok ad gibi, kavram gibi, birden fazla anlam içerdiğine de dikkati çekmek gerekir. Zaten kültürü tanımlamadaki zorluğun ya da herkesin aynı şeyi anlamamasının temel nedeni de budur kanımca.

Kültürü ürüne indirgeyip bir sınıflama içine alınca kültürün öznesini de ortaya koymuş oluruz. Böylece, daha önce yaptığımız gibi, çok genel tanımlar içinde yer alan, insanoğlu, insan,

insanlık, varolan vb. tanımlamalar daha netleşmiş, daha somutlaşmış, daha anlaşılabilir ve düşünce birliğine varılabilir olur.

Özne-ürün bağlamında kültür üç sınıf içinde kendini gösterir. Bu tür bir sınıflama sonunda da üç ayrı etkinlik alanı anlamında kültür ortaya çıkar, a) Bireysel Kültür b) Yöresel ya da Ulusal Kültür c) Evrensel Kültür.

Böyle bir sınıflamayı benimsersek, tek başına bir 'kültür' sözcüğü, hemen anlaşılabilceğı gibi, hiç bir anlam taşımaz. Eğer biri kalkıp da 'kültür nedir' diye sorarsa bunun yanıtını vermek, başka sorular sormaksızın yanıtını vermek, pek anlamlı olmayabilir. Ayrıca, eğer biz, bu sınıflamadaki her bir basamağın içini, içeriğini doğru biliyorsak, toplumsal ya da evrensel kültürden söz ettiğini iddia eden bir kimsenin aslında ve sadece kendi kültüründen, en dar anlamıyla bireysel kültürden söz ettiğini anlayıveririz.

Bu sınıflama, aynı zamanda bir aşamayı da içerdiğinden, bireysel başlayıp evrensele doğru çıkan kültürün ya da tersinin her bir basamakta ne olduğunu ya da ne olmadığını kısaca irdelemekte başka yararlar da görülebilir.

Bununla birlikte burada, konunun sanatla olan ilişkisi nedeni ile sadece bireysel kültürü merkez alan, diğer iki kültürü sadece bireysel kültürle bağlantısı içinde hesaba katan bir değerlendirmeye yetinilebilecektir.

Bireysel kültür, adından da anlaşılabilceğı gibi, bir kimsenin kendi, kişisel edinimlerinin tümünü içerir. Fakat bu edinimler, hem bir anlamda, bireyi kişi yapacak olan girdiler, yani sosyo-kültürel, sosyoekonomik ortam ile gördüğü her türlü eğitim, hem de kişi yapan çıktılar, yani onun, aldıklarına kattıkları, kültüre ekledikleridir. Bu girdilerin ve çıktıların somut, gözle-
nebilir hali ise o bireyin ya da kişinin dünya görüşünü, felsefe ve

sanat bilgisini, bir de en sade ifadesiyle görgü kurallarını yansıtan tutum ve davranışlarıdır. Bu noktada iki ayrı durumu, iki ayrı olguyu özellikle belirtmek yararlı olur. İlki; mesleki bilginin, mesleki eğitimin, kültür içinde değerlendirilemeyeceğidir. Şüphesiz meslek, bireye kişilik kazandıran en önemli, en temel ve gözlenmesi en kolay bir olgudur, ama bireyi kültürlü yapmaya yeterli bir olgu değildir; yani meslek ile beşeri anlamdaki ve estetik anlamdaki kültürlerin doğrudan ilgisi yoktur. İkincisi ise sanat, kültürün yanında ya da dışında bir kavram değil, aksine onun bir ögesini oluşturan bir kavram şeklinde kendini gösterir; yani kişi, sanat görüşünü kendi kültürü içinde oluşturur, kendi kültürü sanat anlayışı ile biçimlenir.

Bireysel kültür, önceleri, bireyin kendi aklını kullanmayı akıl etme ve bu akıl etmeyi uygulamaya koyabilme dönemine kadar, dolaysız olarak içinde yetiştiği toplumsal kültürün, bu dönemden sonra da dolaylı olarak, hem toplumsal kültürün hem de evrensel kültürün etkisi altındadır.

Bireyi dolaylı ya da dolaysız etkileyen kültür, bir anlamda, egemen kültür olarak adlandırılabilir. Fakat, hemen vurgulamak gerekir ki özellikle akıl kullanma dönemine kadar etkin olan, dolaysız etkin olan egemen kültür, her zaman toplumsal kültür anlamına gelmez, çoğu zaman da kimi toplumlar için, hiç gelmez.

Toplumsal kültür, bu bağlamda, bir toplumun diğer toplumlardan farklılık göstermesine neden olan, onu özgün ve özgür yapan, o toplumu 'geçmiş zenginliği'ne sahip kılan değerler bütünüdür. Oysa egemen kültür -eğer evrensel bir boyuta da sahip değil ise- o toplumun içinden çıkan ya da başka bir toplumdan aktarılan, bir tür 'moda' anlayışına uygun düşen ve 'moda' yöntemiyle etkinliğini hissettiren bir kültürdür ve genellikle şu ya da bu nedenle elde edilmiş bulunan bireysel ya da zümresel bir güce dayanılarak o topluma, toplumsal kültürmüş

gibi egemen kılınmak istenen bir ‘değerler’ bütünüdür. Aslında bütünü gibi gözüксе de, gösterilmek istense de bütün değildir; yani bir örüntü oluşturmaz, bir örüntüye bir yama, bir ek oluşturur. Bu tür moda etkinliğinde olan, tıpkı onun gibi geçici olan kültüre(!) ‘popüler kültür’ de denilmektedir.

Egemen kültür, kendini toplumsal ya da evrensel kültürmüş gibi tanıtmak ister. Oysa, yukarıda da belirtildiği gibi, genellikle, bu yetkiyi elde tutan, toplumsal kültürü yönlendirme, yorumlama, yargılama gibi eylemlerde, bu yetki ya da bu yetkiye dayanan baskı olanağı ile hak sahibi olduğunu sanan bir bireysel ya da zümresel kültürün uzantısıdır. Uzantısıdır, ama yine de toplumsal kültürü, kimi zaman çıkar adına, kimi zaman korku adına, kimi zaman bilinçsizlik adına etkiler. Bu etki sonunda da en azından bir zaman dilimi içinde, bireysel kültür alanında, ikinci nesilde, kültürel girdi şeklinde yoğun bir rol oynar.

Bu tür bir girdinin etkilediği bireysel kültür, çok kısır bir anlamda da olsa, egemen kültür öğretilerini maddi kültürden ayırarak manevi bir kültür gibi benimser; ve bunu, daha da öteye götürerek bir ‘idealist felsefe’ olarak algılar, algılatmak ister.

Maddi kültür, manevi kültür, davranışsal kültür gibi ayrımlar, olgunun daha iyi kavranması için yapılan ve kültür örüntüsüne farklı yönlerden bakıldığını gösteren kuramsal sınıflandırmalardır, yani yapaydır. Bu nedenle, bu sınıflandırmalardan hiç biri, tek başına kültürü, bir kültür örüntüsünü asla tanımlayamaz. Oysa bir idealist felsefe şeklinde ortaya çıkan egemen kültür, kültürün maddi yönünü kontrol etme olanağına sahip bulunmadığından, bunu, maddi kültürü bağımsız gibi, ayrı bir şeymiş gibi değerlendirerek, manevi kültürü kontrolü altında tutmak zorunda kalır. Toplumsal kültür üzerinde yapay ve geçici bir kontrol oluşturmanın, bir baskı kurmanın tek yolu da budur.

Bir bütünü, yukarıda kısaca anlatılan biçimde, yapay olarak parçalanması sonunda toplumsal kültür yanlı bir değerlendirme ile egemen kültürün tanımlaması ile değerlendirilmek durumunda kalır, işte bu durumda, toplumsal kültür, örneğin ‘Ulusal Kültür’; ‘Milli Kültür’, ‘İslami Kültür’, ‘Doğu Kültürü’, ‘Osmanlı Kültürü’ gibi manevi değerlendirmelerle şekillendirilmek, betimlenmek istenir. Böyle bir eğilim, bütünü parçalayarak, bir parçasını bütüne egemen kılma eğilimi, doğanın yapısına aykırı düştüğü için toplumu tanımlayamaz, ancak bireysel kültürü, bu tür kültüre sahip bir zümreyi, bir grubu pekala tanımlayabilir.

Böyle bir bireysel kültür içinde yaşam, hem maddi kültürün teknolojik gelişmesini benimsemek hem de manevi kültürü, bir ‘sabite’ gibi kabul edilen ideolojiye asılı bırakmakla sürdürülmek istenir. Böyle bir anlayışa sahip ‘kültürlü kişi(!)’ çağın teknolojisine değışmeyen bir bakış açısı ile yaşamak durumundadır ki bu olanaksızdır. Çünkü, hem kültürün organizmal yapısı buna izin vermez hem de evrensel kültür içinde bulunma zorunluluğu... Geçici bir dönem, aksaklığın, tersliğin topyekün farkına varılabilmesi için geçen bir dönem sürecinde, böyle bir bireysel kültür kendini belki hissettirir, hatta egemen kültür halinde de olur, ama bıraktığı arazların giderilmesi umulandan çok daha fazla bir zamanı gerektirir.

Bireysel kültürünü, yukarıda tanımlanan biçimde, yani toplumsal kültür yerine egemen kılınan bir kültür girdisi ile sağlayan bir birey, ‘ideolojik felsefe’ adına, bu ‘sabite’ uğruna kendi kişiliğini oluşturamayacağı için davranışları sadece bir aktarıcı, bir aracı davranış olacak, kültüre katkı getiremeyecek, yani bağımsız kişilik gösteremeyecektir. Daha doğrusu ‘angaje’ bir kişilik oluşturacaktır. Böyle bir kişilik örüntüsü gösterenin sanatla ilişkisi nasıl olabilir ki...

Sanat, tanımı gereği; özgür, özgün, yeni, yaratıcı, tek, öğretici, eğitici, yönlendirici, geliştirici ve benzeri pek çok nitelikleriyle sanat olabileceğine göre, belli bir ideolojiden, belli bir manevi kültür anlayışının aralığından bakan bir kişinin, sanatın bu niteliklerini kabul etmesi, sanatı böyle anlaması olanaklı gibi gözükmemektedir, değildir de. İster sanatçı ister alıcı olsun, birey, kişilik koyamayacağı böyle bir kültür anlayışı içinde bulunmakta ise her şeyden önce özgür olamaz. Özgünü ortaya koyamaz ya da yakalayamaz. Yeniye de direnme gösterir. Öğretme, eğitme, geliştirme ilkeleri ise 'sabite' adına, değişmeyen adına değer kazanır. Yani değişen dünyada değişmediği sanılan bazı değerlerin aracı olarak sanat yapılır ya da bu tür araçlar sanat sayılır.

Bağımlı bir egemen kültürün yarattığı kişilik (kişiliksiz kişilik) sanatı, inançları-ideolojisi doğrucusunda günah-ayıp-suç sacayağının arasındaki dar alana sıkıştırarak yargılar. Bu tür bir yargılama sonunda ise sanat, kendini amaçlayamaz doğal olarak sadece aracı bir faktör, bir araç anlamında varlığını ortaya koyabilir. Böyle bir anlayış, sanatın en önemli boyutu olan evrenselliği yok eder; çünkü egemen sayılan kültür ve onun dayandığı ideoloji evrensel değil, bireysel ya da zümreseldir ve olsa olsa bir yöreyi etkisi altında tutabilir.

Bireysel kültürün kavruklaşması, sanatı da iki yönden zorlama içine alır. İlki, sanatın kesinlikle kendi ideolojisine uyması, ikincisi ise evrensel sanatlara yeni bir kılıf hazırlama...

Sanatın daraltılması, sadeleştirilmesi, onun geliştirici, eğitici niteliğini yok edeceğinden -istenilen belki budur- kültüre katkısı da ters yönde olur, kültürü daha kapalı, daha içine dönük hale sokar. Böylece bu kültür içinde yetişecek kuşaklar, bir önceki kuşağa oranla, evrensel kültürden daha uzak bir noktada buluverirler kendilerini. Ayrıca sanat, yenilik özelliğini, geliştiricilik

işlevini yerine getiremeyeceği için, değişmesi istenmeyen belli bir değerın 'felsefe'nin hizmetine koşulduğu için, bu tür sanatı yapanlara -yaratanlara değil, yorumlayanlara, icra edenlere- ve bunların alıcılarına sadece 'eski'yi anımsatır; çünkü eskimişin hizmetindedir. Bu da sanatın işgörüşüne yeni bir boyut getirir: Nostaljik duyguları doyurmak; bu görev, sanata bir kez daha ket vurma, onu büsbütün çağının gerisine itme demektir.

Sanatı gittikçe çöken bir sosyo-kültürel ortamda oluşan bireysel kültürlerin, kültür örüntüsüne bir katkısı olmaz. Sadece aktarıcı olarak işlev görür ve böylece kişiliksiz bireyler, kişiliksiz bir kültür içinde, kişiliksiz bir sanat ortamı yaratırlar. Bu sanat, bireyin, o bireyin içinde bulunduğu toplumun kimlik kartı gibi görev yapınca da -sanattan bu da istenir, çünkü bilinmektedir ki sanat evrensel bir dildir- diğer toplumlar arasında o birey, o toplum çok farklı bir konum kazanır. Bu farklılığın nedeni olan, bireye ya da zümreye bağlı kültür ise kendini ideolojisinin, felsefesinin dışına çıkacak zihinsel yeteneğe de sahip olmadığı için, sahip olamadığından; bu farklılığın nedenini başka yerlerde arayacaktır; ki işte yazımızın daha ilk başında değinilen 'albaştan' noktasına tekrar, bir kez daha gelinmiş olacaktır.

KÜLTÜR DE KÜLTÜR KÜLTÜRDE KÜLTÜR*

Ülkemizde kimi kavramlar moda olur, bir süre dillerden düşmez. Sonra başka kavram ya da kavramlar gelir gündeme, ötekilerinin pabuçları dama atılır; çoğu zaman da yeterince didiklenmeden. Örneğin, bugünlerde bir iki kavram var ki nereye bakılsa onlarla ilgili bir şeylere rastlamak olası: Postmodernizm gibi, marginal gibi... Fakat, zaman zaman sinseler, sindirilseler, hatta saptırılırlar bile gündemden düşmeyen, gündemde olma niteliğini hiç yitirmeyen, dillenmediklerinde dahi uslarda çöreklenen, olumlu ya da olumsuz her eleştirel yaklaşımda ölçüt kabul edilen bir başka grup kavram daha vardır. Bunların içinde en çarpıcı ve en sorunlulardan biri olarak da galiba 'kültür' kavramı gösterilebilir.

Horatius'dan bu yana bilinen ve Voltaire'le de günümüzdeki kimi anlamlarını sırtlanan kültür, bizde, herhalde Ziya Gökalp ile eleştirel bir değerlendirmeye özne olmuştur.

Ziya Gökalp'in uygarlık, medeniyet, hars gibi tanımlamaları ve bu anlamların etkin öğeleri, eğer siyasi tarihimiz ve kültür ta-

* Yapı Kredi Yayınları, *Cogito*, sayı 2, Güz 1994'te yayınlanmıştır.

rihimiz açısından irdelenirse en azından, belli bir zaman dilimi için olumlu yargılar ve tanılar olarak kabul edilebilir. Fakat, daha sonra kulak kültürüyle beslenen bir grup ‘öncü’ aracılığıyla Ziya Gökalp bir orta nokta yapılmış, ondaş olan ve olmayan nitelendirmeleri; hem Ziya Gökalp’i hem de kültür kavramını, en azından, ereğinden saptırmıştır.

Daha sonraki süreç içinde ise ‘ulusal kültür’, ‘milli kültür’ şeklinde bir adlandırma ve bundan hareketle ‘halk’ ve ‘ümme’ kavramlarının, açık ya da gizli savaşı başlamıştır.

Bu savaşlarda her iki taraf da ‘yenen’ sıfatını kendine yakıştırdığından ‘galip-mağlup’ savaşına bile gereksinim duymadan oyun alanı değiştirilmiş, tarafların hiç biri de bu durumdan yakınır gözükmemiştir Zaten niye yakınsınlar ki... iki taraf da yenen olduktan sonra...

Yeni oyun alanı dediğimiz de aslında, eski, hatta çok eski bir alandır. Belki de ta Fatih Sultan Mehmet’e kadar götürülebilir: ‘Batı Kültürü’, ‘Bizim Kültürümüz’ maçlarının yapıldığı oyun alanı...Bu savaşlar, bu sürtüşmeler, bu oynamalar bir sözcük adına yapıyor diye düşünüldüğünde, belki de herhangi bir nüfus dairesinde çalışan bir kayıtçının, salt kendi yaklaşımı ile bir ebeveyn ‘Bu isim Türk ismi değil. Çocuğuna koyamazsın’ değişimi kadar ‘absürd’ bulunabilir. Oysa kültür, sosyal ve beşeri bilimler alanı söz konusu olduğunda -ki böyle olduğu da herhalde örneklerden anlaşılabilir- bir örüntüyü, bir yumağı imler, tek bir adı değil.

Sayılamayacak kadar çok, kendine özgü öğelerden oluşan bu örüntünün, bir de organik olduğu, canlı olduğu; bir başka deyişle doğup, büyüyen ve zamanı gelince de ölen, ölebilen bir canlı olduğu düşünülürse bu bitmeyen karşıtlığın nedeni belki daha iyi anlaşılabilir. Ama bu anlaşılabilirlik, yine de karşıtlaşmanın, kültür adına yapılagelen çekişmenin saçmalığını yok etmez.

Saçmalık da çekişmenin varlığını...

Karşıtlık; eğer iki eksi uç ya da iki artı uç gibi ise, yani aynı dille, aynı alanda, aynı erekle ve saydam bir yöntemle 'çok seslilik' yaratıyorsa (çok seslilikle zıt seslilik durumlarının bilincinde olmak koşuluyla) bu, kültür adına yararlı da olabilir. Oysa gözlenen, hem arka niyet hem ön erek olarak öylesine kutuplaşmalar yaratılmaktadır ki sonuçta bu karşıtlıkları var edenlerin kendileri, kültürel larvalar olarak, kültürü kemirir bir duruma düşmektedirler.

'Milli Kültür', 'Batı Kültürü', 'Türk Kültürü', 'Hars' gibi kalkanlara bakıldığında, o kültür örüntüsünün bir görünümünü, bir kesitini, bir niteliğini ya da bir uzamsal konumunu, kültürün tümü gibi anlamak isteginin ya da safdilliğinin, gereğinden fazla parlatılarak, bir ortaçağ silahşörü ya da bir ortaçağ abdalı gibi kullanıldığını görürüz. Ama bu kalkan ya da kalkanlar kimi, kime karşı korumaktadır? Kimi neden gizlemektedir? Pek bilinmez, bilinemez. Doğal olarak da ne olursa kültüre olur. Fakat, örümceğin ağı ile kendini de mahkum etmesi örneği, kültürün ve bütün bu karmaşanın esas nedeni de yine kültürdür. Kültürel tıkanmalar, kültürel tükenmeler ve kültürel çöküntüler altında, hem içerik, hem varlık, hem de işgörü bağlamında, kültürün ne olduğunu bilmemek ama biliyorum zannetmek yatar. Zanlı yaratmak da yine kültürün bir başka bağışlanamaz suçudur.

O halde kültür nedir?

Bu sorunun tek yanıtı var galiba. O da soru şeklinde: Ne değil ki?

Kültürü, taşıyıcısına göre ya da egemenlik alanına göre tanımlayabiliriz.

Kültürü çıkış, yaratılış kaynaklarına göre tanımlayabiliriz.

Kültürü, görünüşüne, biçimine, bir başka anlatımla kültürü kanıtlayan araca göre tanımlayabiliriz.

Kültürü, işgörüşüne göre tanımlayabiliriz.

Bu görelilikleri daha da arttırmak, hatta kendi içinde bile sınıflandırmak olasıdır.

Bir bakış açısı kültürü çok iyi tanımlayabilir, ama bu tanımlama, belli bir konum, belli bir görünüm açısından ve diğer bir görünüm ya da konum açısından ise kültürü epritebilir.

Nereden ve neresinden bakılırsa bakılsın kültür kavramlarının tümü için ortak olan kimi tanımlamalar vardır; ki bunların ilki, kültürün organik olduğudur, dirik bir anlam taşıdığıdır. Bir başka deyişle kültür değişir ve gelişir. Eskir ve yok olur. Hiçbir kültür ögesi durağan değildir; çünkü kültür kavramının varlığı için önkoşul, en az sayıda da olsa bir insan topluluğunun ya da bu toplum içinde oluşu nedeni ile bir insanın varlığıdır. Toplum, ister bir kavrayış olarak ister bir olgu olarak yok ise kültürden de söz edilemez. O halde, bir kimse önce kendini bir toplumun (en geniş ve en dar anlamları ile bir toplumun) üyesi olarak hissedebilmeli, sonra da o toplumun içinde kendinin de var olduğunu anlayabilmeli ki kültürden söz edebilsin, kültürden söz edilebilsin.

Kültürün koşutu insan olunca, insanın değişkenliği kültürün de değişkenliğini zorunlu kılmaktadır.

Hiçbir kültür ögesinin öncesiz ve sonrasız olmadığını kavrayamayan bir kimse için kültür, daha başından putlaşmış demektir. Bir başka deyişle; böyle bir kimsede gelişme, değişme, doyumun bir üst basamağına çıkma, 'daha'yı, 'en'i yakalama gibi kaygıların olmadığı, bilgilerin yer almadığı söylenebilir; yani o tip kavruk bir tiptir.

Kavruk bir tipin kültür neyine...

Genellenebilir ikinci bir koşul daha ortaya konabilir. Bundan sonra da kültürü daha iyi anlama, içeriğini daha iyi hazmetme yolu açılabilir.

Her tür kültür adına ön şart kabul edilen bu nitelikse kültürün insan için, onun gizil güçlerini geliştirmek, onu daha mutlu kılmak ve daha rahat ettirmek için varolduğudur. Kültür bir bukağı olur, oluverir ise eskimiş ya da putlaşmış demektir. Buzdolabı varken teldolap kullanmak (salt kültür adına ise) hiç de hoş olmayan sıfatlar yakıştırılmasına neden olur kullanıcısına; ya da çalarsaatın 'keşfedildiğinin' bile bilincinde olmayanların, ramazan ayında gece yarısı davul çalanları ve bu çalmayı kültür adına gerekli görenleri, bu iki tipi de kültür adına bağışlayanları kültürün varlık nedenini bilmemekle suçlamak kaçınılmazdır, işte bu tür tutumlarla kültür kısırlaşır, dolayısıyla o toplum için bir bukağı olur.

Kültürün tüm kavramları için son ortak koşulsa, kültürün bir öğrenme ürünü olmasıdır. Kültür öğrenilir. Bu öğrenmeninse üç temel kaynağı vardır. Bu kaynaklar bir önem, bir öncelik sırası almazlar, alamazlar. Zamana, mekana ve insana/insanlara (onların akıl gibi, sezgi gibi niteliklerine) bağlı olarak, bir kaynak, diğerlerine oranla daha önce ya da daha önemli olma hakkı elde edebilir, edebilir ama bu sadece konumuna uygun olarak bir değer yakıştırmadan öte geçemez. Ayrıca bu kaynaklar, bir çıkış, bir geliş yeri olarak yapılan adlandırmalardır, yol adıdır. Yoksa ürün adı, bilginin adı değildir.

Kaynaklara baktığınızda, öncelikle şunu fark ederiz; bütün kültür öğeleri, kültürel varolanlar (en soyuttan, en somuta dek) insan tarafından var edilmiştir; yani kültürün temel kaynağı insandır. Kültür örüntüsünü oluşturan her düşünce, her kurum, her nesne, ama her düşünce, her kurum, her nesne insan tarafından yaratılmıştır.

*İnsandan olmayan kültür yoktur.
İnsan için olmayan kültür yoktur.*

İnsanı baz aldıktan sonra yollara dönebiliriz: ilki tarihtir; e-zelden başlayan tarih... Bu tükenmeyen, tüketilemeyen şerit içinde kültür öğeleri birbirinin üzerine yığıla yığıla, katlana katlana dolayısıyla eze, ezile, yok ola, yok ede gelir günümüze dayanır. Bir toplumun, bir bireyin yaşam çizgisi ile bağımlı olarak, o toplumun, o bireyin sırtında, usunda ve tininde, o toplumun, o bireyin gittiği her yere taşınır: Fire vererek, eklentilere uğrayarak taşınır durur.

Yurt; yaşamın sürdürüldüğü yerin, toprağın, iklimin verdiği, o toplumun o yeri yurt edinmesinden önce, orada yaşayanların bıraktığı, armağan ettiği, yeni toplumun hazır bulduğu her şey...

Üçüncü ve son kaynak ise bir toplumun ve kendini o toplumun üyesi kabul eden insanların, tarihi süreç içinde komşularıyla ve diğer toplumlarla kurduğu iletişim ve etkileşim sonunda onlardan aldıkları ve kendi kültürlerine bilinçli ya da bilinçsiz olarak kattıkları ve özümstedikleri her şey...

Görülebileceği gibi bu üç kaynağın da, hem sebebi hem de sonucu insandır, insan ise doğası gereği tutucudur, fakat ben-cildir de. Hem edinimlerinde, kullanageldiklerinde bir değişikliğe kolay kolay yanaşmaz; hem de kendi için daha rahat olanı geç de olsa yakalar. Bu geçlik sadece zaman kaybına neden olur, fakat mutlaka kültürü değiştirir. O halde tutuculuk sadece zaman israfı demektir.

Birikmiş bir örüntüyü yaratan bu kültürün öğelerini, edinim yolu nedeniyle bir yeğlemeye bağımlı kılmak; bu atalardan geldi, bu sonradan kültüre girdi ya da bu bizden, şu değil gibi kestirimlerde bulunmak bilinçsiz bir işgüzarlıktan öte bir anlam taşımaz. Böyle bir kestirim inandırıcı dayanaklardan da yoksundur.

Sözelimi ‘mahrem’ kavramı kültürümüze nasıl girmiştir? Bunu benimseyen ve savunan bir toplumun ya da bireyin kültürel savı, acaba tarihe mi, yurda mı, yoksa çevresel kültüre mi dayandırılmaktadır? Buradaki savunması acaba ‘Anı Harabeleri’ için de geçerli olabilir mi? Bu, çok sıradan iki örnek bile kültürel öğeler için genellenebilir bir kök yargısı getirilemeyeceğini, kimi zaman şunun, kimi zaman da bunun yeğlenebileceğini göstermektedir. Kravat takmaya direnen birinin pantolon giymesini anlamak kadar gülünç olur aksi yargılar.

Bir kültür öğesinin, bir kültür kurumunun önemi ve değeri, ne yolla edinilmiş olduğuna bakılarak savunulamaz, insana, insanına, insanlığa ne derecede yararlı olduğuna, onu/onları ne derecede mutlu ve rahat ettirdiğine bakılarak savunulur. Tersî, kültüre karşın kültürsüzleşme olur.

Kültür nedir sorusunun bir yanıtı da, bir kültür öğesinin varlık tarzı ölçüt alınarak verilebilir. Bu durumda, birbiriyle ayrıştırılmaz bir ilişki içinde bulunan üç tür kültür ortaya çıkar: Ülküsel (ideolojik) kültür, maddî kültür, davranışsal kültür.

Bu üç kültür arasındaki denge ve tutarlılık ‘kişilik’ kavramı ile de açıklanabilir. Düşünüldüğü gibi eylemek ve bu eylemede, düşünülene ve eyleme uygun araç-gereç kullanmak varolanın konumunu da belirler.İster bir toplum isterse o toplumun bir üyesi için bu üç kültürün ortak ve ayrıştırılmaz bütünlüğü bir kimlik tanımlaması olarak ortaya çıkar.

Örneğin; ‘Ne mutlu Türküm diyene’ diye slogan at, hem de Amerikan mandasına taraf ol.

‘Ne mutlu Türküm diyene’ de, hem de Arapça ezan okut.

Bu ve buna benzer görüntüler bir kimlik, dolayısıyla da bir kişilik sorununu (ister ülke çapında olsun ister birey) yaratır.

Bu üç kültürden her biri, diğersinin yaratıcısı durumundadır. Bir geçiş dönemi, bir değışme süreci içinde görülebilecek tutarsızlıklar, belki bir ölçüde bağışlanabilirse de savunulamaz. Savunmaya kalkmak ya kültürel gelişmeye, bir çavlıana set çekme sevdasına kapılmak gibi yapay bir engelleme yaratır ya da kimlik kanıtlama adına kimlikten olma gibi bir kültürel tıkanmaya yol açar.

Ülküsel kültür, bir toplum ile o toplum bireylerinin her birinin aynı erek altında birleşmesi, aynı 'gelecek' anlayışı içinde olması şeklinde de tanımlanabilir; belki de öncelikle böyle tanımlanır. Bu durumda, örneğın; hem Türk pasaportu taşımak hem de Türk bayrağını reddetmek, bu üç kültür türünün dengelenemeyişi demektir ve kişilik parçalanması anlamına gelir en iyi niyetle.

Kültür, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin tek ve şaşmaz göstergesidir.

Ülkü ile madde, görünümlerinden çok daha karmaşık bir ilişki içindedir. Her kullandığımız araç ve gereç, ülküsel kültürün bir imgesi oluverir. Madde, bir varolan olarak, ancak davranışlarla insana, dolayısıyla da ülküsel kültüre bağlıdır. Bir başka deyişle yaşam için gerekli araç ve gereçlerin, hem yeğlenmesindeki erek hem de kullanılışındaki yöntem, ülküsel kültürün göstergeleridir.

Bir toplum için ülküsel kültür perçin gibidir ve o toplumun, toplum olmasını sağlar. Bu nedenle de her maddi kültür ya da her davranışsal kültür, aslında ülküsel kültürün bir başka görünümüdür; çünkü o toplumun kimliğı, ülküsel kültürü ile hem kanıtlanır hem de çözömlenir (deşifre edilir). Örneğın, 'Türküm, doğruyum, çalışkanım. Yasam küçükleri korumak...' bir toplum ülküsünü simgeler. Bu ülküsel kültür ancak tutum ve davranışlarla kanıtlanır, yoksa sözcüklerin kendi adlandırmalarıyla değil.

Bir birey için ise ülküsel kültür, sözel açıklamalardan değil, davranışlardan çıkar, bu davranışlarda kullanılan araç ve gereç-

ten çıkar. Örneğin; bir kimse anti-laik bir eğilim içinde gözükmekten yana ise ve ‘ben dini kuralları temel alırım’ diyorsa, o kimse artık lüks otellerde, batı giysileriyle ve limuzin arabalarla, kadınlı erkekli düğün yapamaz; ya da ben ‘milliyetçiyim’ diyen bir kişi yatırım olanaklarının çoğunu yurtdışına, yasal olmayan yollarla aktaramaz. Bunlar ve benzeri örnekler kültürel çatışmaların açık ve seçik olarak ortaya çıkması demektir ki bu da ya bir etik sorunu (yani ülküsel kültürde bir şeyler olduğunu) ya da bir kimlik parçalanmasını tanımlar.

Kültürün taşıyıcısına ya da egemenlik alanına bakarak da şöyle bir sınıflama yapmak, bu kavramı daha iyi anlamak, bir başka deyişle kavramlar arası anlam aktarmalarına engel olmak için yararlı, belki de kaçınılmaz olabilir. Böyle bir ölçüt, dört tür kültür kavramı oluşturur: Bireysel Kültür, Yöresel (Bölgesel) Kültür, Ulusal Kültür, Evrensel Kültür.

Bu sınıflamada, son üç tür içindeki her bir kültür, gittikçe genişleyen ve nihayet tüm insanları kapsayan bir gruba, gruplaşmayı zorunlu olarak tanımlarsa da ilk tür, içinde bulunduğu topluma bağımlı (istese de istemese de bağımlı) tek bir bireyi tanımlar.

Bireysel kültür, bir yakıştırma sıfatıdır; yani o bireye, içinde bulunduğu toplumun üyelerince, karşılaştırma yöntemiyle yakıştırılan bir kimliktir. Yakıştırma olduğu için de, hem yakıştırılanları hem de yakıştırılanı imler.

Bireysel kültür, o bireyin içinde bulunduğu, yaşamını sürdürdüğü toplumun niteliğiyle birlikte bir anlam taşır.

Kültürel hinterland bireysel kültürün tanımlayıcısıdır.

Kültürde kültür buradan doğar. Bireyin doğup yetiştiği ortam, onun kültürlenmesinde ilk etken, ona doğrudan ‘girdiler’

sağlayan ilk çevredir. Bu çevre en küçük yerleşim alanı; bir belde olabileceği gibi, en büyük çevre; bir metropol de olabilir. Ne olursa olsun sıfat aynıdır: kültürlü kişi. Sorun da buradan kaynaklanır. ‘Denilen Ben’le bir kişilik edinen birey bu sıfatı; kültürlü kişi sıfatını, ‘Olan Ben’ şeklinde benimser ve kendini, bu sıfatı kazandığı kültür alanı dışında da kültürlü kişi kabul eder. Yani bir kimlik sahibi olduğunu sanır. En azından böyle davranış göstermeye, kendi çapında çaba harcar. Belki başlangıç için, hem çevresi hem de kendi inanır bu çabanın semeresine, ama ya sonra...

Kentte oturup bir türlü kentlileşememek, bürokratik unvanına uygun davranamamak, kendi yaptığını, kendi inandığını tek doğru sanmak, bütün bunların sonucu -bilinç, bilinç altı ya da bilinç dışı sonucu- saldırgan olmak; ‘kültürlü kişi’ sıfatının yeni kültür alanı içinde ‘kültürsüz kişi’ sıfatına dönüşüvermesinden doğar Bu kişilik parçalanması, ‘Olan Ben’ ile ‘Olmak İstenilen Ben’ arasındaki uçurumun gittikçe daha derinleşmesi demektir. Uçurum, aynı zamanda o bireyin ülküsel kültürüyle davranışsal kültürü arasındaki uçurumu da temsil eder. Böyle bir birey, dağıtır kendini iyice, toplama adına, kulak alıntıları adına ‘ben kültürlüyüm’ diye tepinirken, kültürsüzlüğünü sergiler. Saldırganlıktan ağzı köpürür, tükürük saçar, ama neye tüküreceğini bir türlü bilemez.

*Çağın ya da yaşadığı yerin
kültürüne uyum sağlayamayan birey,
yitirilmiş bir insandır, insancıktır.*

Bu kısa açıklamadan sonra tekrar bireysel kültüre dönersek, bu kavramdan şunu anlamak gerektiği söylenebilir. Bireysel kültürün ölçütü, evrensel kültürdür. Bir başka deyişle hangi topluma girerse girsin, dünyanın neresinde olursa olsun, tutum ve davranışlarıyla düşünce tarzıyla yadırganmayan, ‘kişi’, ‘kişilikli’ olarak kabul edilen kimse, bireysel kültüre sahip demektir; yani kültürlü

kişi, çağdaş ve çağcıl değerleri özümseyebilmiş ve bunları davranışına, tutarlı bir şekilde dönüştürebilmiş kişidir: yöresel kültürünü aşabilmiş kişidir; 'ideal ben'i yakalayabilmiş kişidir.

*'Kültürlü Kişi' kurnazlık değil,
akıl sonucunda elde edilmiş bir sıfattır.*

Akıl yolu bir olduğu içindir ki her toplum, her topluluk, kendi gereksinimleri için kendi kültürünü yaratır. Buradaki erek hep aynıdır: insanın daha mutlu, daha rahat yaşaması; insan gibi yaşam sürmesi; ama bunun için bulunan (icat edilen, keşfedilen, yaratılan) maddi kültür farklı farklı olabilir, işte yöresel kültür de bu farklılıklardan doğar. Yöresel bir kültürün öğelerine, görüntülerine bakarak 'bu yörenin kültürü daha iyi, şu yörenin kültürü daha kötü' denilemez; ama insanına bakılarak denilebilir.

Hangi yörenin ölküsel kültürü, davranışsal kültürü ve maddi kültürü insanına daha çağdaş, daha çağcıl bir yaşam standardı sağlayabiliyorsa insanını daha rahat, daha mutlu edebiliyorsa o yöre kültürü daha iyidir ve tüm tutucu direnmelere, saldırganlıklara, hatta şarlatanlıklara karşın, ona göre daha az iyi ya da kötü yöre kültürleri için bir kaynak oluşturur. Hatta büyük balık, bir de bakmışsın ki küçük balığı yemiş... Kültürün organik yapısı bunu kaçınılmaz kılar.

*İnsan daima iyiye,
en iyiye layıktır.*

Ulusal kültür, belli yasal sınırlar içindeki yöresel kültürlerin bir toplamı, bir derlemesi değildir, olamaz da. Onun içindir ki eğer bir yöre insanı, edindiği kültürü ulusun kültürüymüş gibi kabul eder ve öyle davranırsa lüks bir otelde kınalı elleriyle servis yapmaya kalkar, bulvarda yürüyen bir hanıma 'inceş' küfürlerle hayranlığını belirtir; ya da plajda, ayı yavruları gibi arkadaşlarıyla debelenir. Konforlu apartman dairesinin giriş kapısı

önünde, aile fertlerinin boyadan yoksun pabuçlarını sergiler. Kışlık takım elbise üzerine rafya ‘fotör’ giyer. Pijama ile sabahlık ile konuk ağırlar, evine gelenleri, şehirlerarası otobüslerde verilen yarım bardak koka kola ve ambalajı üzerinde çokoprensle ağırlamak için didinir görünür.

Ulusal kültür, yöre kültürlerini kapsar, fakat onların üstüne çıkar; bir üst kültür oluşturur.

Ulusal kültür, o ulusa ‘ulusum’ diyen herkes için ortak olan maddi görünümlü kültürdür: Bayrak gibi, ulusal marş gibi, para gibi. Sonra davranışsal kültürdür; önce birbirlerini tanımak, saymak ve sevmek gibi, sonra sanattır, sanatın tüm dalları gibi. Ortak tarihtir; başarılı, başarısız sayfalarıyla tüm ortak geçmiş... Nihayet inançtır: ulusun birliğine, ulusun egemenliğine ve bireyin üstünde olduğuna duyulan inanç. Bu kadar.

Ulusal kültür, belli sınırlar içindeki tüm insanları kapsamak zorundadır. Yöresellik, bölgesellik ulusal kültürü yıpratır, zayıflatır. Yöresel kültürü, ulusal kültür gibi değerlendirmek, sözelimi bir yöre aksanını, gelenegini, müziğini, giysisini ulusalmış gibi değerlendirmek bir bilinçsizliği yansıtır ve sonunda en sade tanımlamasıyla kentler kasabalaşır, insanlar kamplara ayrılır. Bu durumda da bir ulusun diğer uluslar arasındaki kredisinin azalması, kimliğinin saygınlık yitirmesi kaçınılmaz olur.

Ulusal kültür, yöresel kültürler toplamından fazla olduğu için bütünlük önemlidir yoksa çok fazla ‘türlü-çeşitli’ olmak değil.

Ulusal kültürde derinlemesine çeşitlilik (tarihi katmanlar) artı değer taşır. Genişlemesine çeşitlilik (yöresel zıt seslilik, farklı seslilik) ise eksi... Bu iki değeri birbiriyle karıştırmak, kültür de kültür derken kültürden olmak demektir.

Ulusal kültürlerden hangisi insana daha çok değer veriyorsa ve insanı öne çıkarıyorsa o, diğerlerine oranla daha çağdaştır ve

çağcıldır. Doğu-Batı, biz-siz ya da Hristiyan-Müslüman gibi ölçütler koyarak insanın kavruklaşmasına gerekçe bulma, bu yolla da ulusal kültürü çağdışına itme, hiçbir ‘aklı selim’ sahibinin anlayabileceği bir şey değildir.

Ulusal kültür her toplum için övünç kaynağıdır. Tarihsel birikinti; köklülük bu kültürün zenginliğidir ve kıvanç nedenidir; ama geçmiş, tek başına, sadece geçmiş olarak bir anlam taşır. Kültürde ölçüt ‘insan’ olduğu için geçmişle birlikte bugün de hesaba katılmak zorundadır. Dünyü ortaya koymak, bugünü örtmek ya da bugüne kılıf hazırlamak anlamına gelirse uluslararası düzeyde ya geri kalmışlığı (tarihin bir diliminde sıkışıp kalmışlığı) ya da başka ülkelerin kültürü altında ezilmişliği gösterir. Örneğin 1453 yılının zaferiyle bugün kendinden geçmek, bir esrime hali gibi gözüксе de aslında yaşanan anın kimi yetersizliklerinden, kimi güçsüzlüklerinden kaçmak demektir. Bir ulusun kültürü için tarih, kopuk, bağımsız sayfalar (genellikle de başarı dolu sayfalar) olarak değil, ancak bugünle ilişkili olarak bir anlam taşırsa değer kazanır. Aksi halde, ihtiyarlamış (yaşlanmış değil) bir kimsenin, kanıtı bulunmayan gençliğiyle böbürlenmesi kadar, yersiz ve densiz de olabilir tarihe sığınmak.

Evrensel kültür ise belki kök olarak bir bireysel kültüre ya da yöresel kültüre dayanabilir. Evrensel kültürün ölçütü nereden geldiği, nereye ait olduğu değil, zaman ve mekan farkı gözetmeksizin tüm insanlar için, insanlık için olup olmadığıdır.

Evrensel kültür, ister bir ülküsel kültür, ister maddi, isterse davranışsal kültür biçiminde görünsün, erek olarak ne bir ırkı, ne bir dini, ne bir yöreyi, ne de başka bir şeyi alır, sadece insanı, insanlığı hedefler. Bir evrensel kültür ögesini, sözgelimi ‘gavur icadı’ diyerek kabul etmemek, o ögeyi yok etmez, ama böyle diyenin insan ve insanlık anlayışının sorgulanmasını kaçınılmaz kılar.

Evrensel kültür bir arz-talep ya da talep-arz ilişkisi sonunda ortaya çıkabileceği için, bu ilişkinin gerçekleşmesi belli bir zamanı da kaçınılmaz kılar. Bu zamanın kısalığı/uzunluğu, kültür öğesinden çok, arzı ya da talebi yaratacak insanın önce aklına, sonra da ‘insan değeri’ne bağlıdır. İnsanı bir değer olarak kabul eden ve insana bağlı değerleri özümseyen toplumlarda, hem arz, hem de talep, hem bunların buluşması daha hızlı gerçekleşir.

‘Odunu giydirsem adam olur’, ‘Saçı uzun aklı kısa’, ‘Kızını boş bırakırsan ya davulcuya kaçır, ya zurnacıya’ gibi atasözleri, ‘Paran kadar konuş’, ‘Ben Sultanhamam Üniversitesinden mezunum’ gibi ‘veciz’ gururlanmalar, ‘Ye kürküm ye’ gibi öyküler, ‘Benim vatandaşım işini bilir’ gibi sır vermeler, bir toplumda arz ve talebin ne denli savruk oluşturulduğunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda insana verilen değeri de gösterir. Böyle bir ortamda evrensel kültür şöyle dursun ulusal kültür bile gerçekleştirilemez.

Evrensel kültür; herkes için ve her zaman için kültürler yaratmadır. Bu ‘herkes’e girip girmemek, kendini ‘herkes’ten biri olarak kabul etmek evrensel kültüre açık bulunmak demektir. Açık ise ‘Ben karımı erkek doktora götürmem’, ‘Ne yapalım, bunca çocuk Allah vergisi’, ‘Aya sofya Cami olmalı’, ‘Ben böyle sanatın içine’ gibi ‘kelam’larda bulunulamaz, bulunmayı akıl bile edemez.

Evrensel kültüre ne denli açık ve ne denli art düşüncesizce, önyargısızca yanaşılabilirse o denli bireysel kültüre sahip olabilir. O halde kültürlü kişi demek evrensel kültürü, onun insan ve değerlerini anlayabilmiş kişi demektir. Bu ise kişisel kimlik sahibi olma anlamına gelir.

*Kimlik kazanamamış bir insan
kendi ulusal kültürüne bile sahip çıkamaz.*

KÜLTÜREL SAPKINLIK

Kültür, sözcüğün bir kullanılış biçimiyle ve en yalın haliyle bilgi birikimi şeklinde tanımlanmakta ve günlük yaşamımızda da kendini bu yolla göstermektedir. Bu tanıma hemen karşı koymadan önce ‘bilgi’ üzerinde durmak yerinde olur, hatta kaçınılmazdır.

Kültür kavramının içine alınabilecek bilgi için birkaç önkoşul vardır. Bunları ana hatlarıyla şöyle gösterebiliriz;

a) Bilgi, doğru bilgi olmalıdır; yani denenmiş, sınanmış ve geçerliği kanıtlanmış bulunmalıdır,

b) Bilgi, belli bir zümrenin, belli bir zamanın ya da belli bir mekanın doğrularını (hatta çıkarlarını) gösteren, temsil eden durumda olmamalıdır.

c) Bilgi, özellikle tanımlar getiren yönüyle evrensel boyutuna ters düşmemelidir,

d) Doğru denilen bir bilgi, yine doğru denilen diğer bir bilgi ile çelişir durumda bulunmamalıdır.

Kısaca belirtilen bu önkoşullara dikkat edildiğinde kültür kavramının ya da kültürlü kişi tanımlamasının hiç de kolayca

anlaşılabilir olmadığı ortaya çıkar. Bir iki örnek meseleyi daha da netleştirir kanısındayım.

Kısa bir soruşturma yapalım ve sözgelimi, şunları ‘kültürlü’ diye bildiğimiz birkaç kişiye soralım.

- İlk öğrenim nedir, ilk öğretim nedir?
- Bunlar birleşik mi yazılır, ayrı mı?
- Savını nasıl kanıtlar?
- Savının zıddını örneklemek olası mıdır?

Daha başlangıç aşamasında, kültürün temel aracı olan dilde, dilin yazılışında, dilin anlaşılabilirliğinde ortaya çıkacak olan keş-mekeş eminim her insanı şaşırtacak boyutta olacaktır.

Bu örnekleme işlemine daha karmaşık sözcüklerle, bilgilerle devam edebiliriz. Yine sorgulayalım;

- Özgürlük nedir?
- Laiklik nedir?
- Bu iki değer birbiriyle çatışabilir mi? ya da;
- Demokrasi nedir?
- Cumhuriyet nedir?

Bu iki bilgi içerik olarak birbirleriyle çelişebilir mi, hatta birbirini yok edebilir mi? Örnekleri çoğaltmak hiç de zor değil, ama bu tür sorgulamaların yarattığı karamsarlık karşısında onunun ayakta tutmak oldukça zor olsa gerek.

Bilgisizliğin, dolayısıyla da kültürsüzlüğün, özellikle kimi konumdakiler için ayıp ya da yakışsız sayılacağı da kültürümüzde yer aldığından, bu durumda ister istemez, kulak kültürüyle bilgilenip, aynı yöntemle başkasına, bilmeyenlere, bilemeyenlere bilgi aktarmaya devam edeceğiz. Bu yolla edinilen bil-

giler, hiç olmazsa bir dönem için bir boşluğu dolduracağından doğru bilgi gibi benimsenecek, ya geldiği kaynak nedeniyle ya da gördüğü pratik işlev nedeniyle doğruluğu hiç sorgulanmayacaktır, ta ki doğru bu bilgiyle çatışmaya dek. Bu karşılaşma ve çatışma, genellikle zaman alacağından doğru sanılan bilgi ve bu bilginin aktarıcısı ‘kültürlü kişiler’ pek çok doğru bilginin ve değerlerin zedelenmesine neden olacaktır.

Kültürel sapkınlık önce suç, ayıp ve günah kavramlarının birbiri içine girmesine, birbirine bulaşmasına neden olur genellikle. Yasal yaptırımlarla sosyal yaptırımlar, dini inançlarla karman çorban bir hale gelir ve bütün bu bulaşmaların en nesnel etkisi de sanat alanında ve estetik değerlerde kendini gösterir.

Yaşanılan kentler kasabaya dönüşmekteyse; dinlenen müzik kıraathane beğenisini yansıtıyorsa; meydanlarda kich süslemeler insanların üstüne üstüne geliyorsa; giyim kuşam köy panayırırlarını çağrıştırıyorsa kültürümüz ve bunun içeriği bilgimiz kolay kolay iflah olmaz durumda demektir.

Estetik yargılar ve sanatsal beğeniler, belki de değişen ve bozulan, hatta yozlaşan diğer kurumlar yanında devede kulak gibi kalır. Ama dışarıdan bakıldığında ilk yakalananlar, ilk göze çarpanlar sanatsal olgular ve estetik yargılardır.

Kısaca belirtilen doğru bilgi kolayca sağlanamaz. Önce kişinin bu kavramı, öğrenmeye başladığı erken çağlarda edinmiş ve bilgilerini, hiçbir çıkar düşünmeden sınamayı bir alışkanlık haline getirmiş olması kaçınılmazdır. Bu tutum günü kurtarmak adına değil, kendini, kişiliğini ve onurunu kurtarmak adına olmalıdır herhalde.

Bilgimizi, yani doğru bildiğimizi belirtmekte hiçbir sakınca görmediklerimizin tutum ve davranışlarımızla bir paralellik içinde olması da kaçınılmazdır. Verilen akılla gösterilen eylem

birbirini. Ama eğer er ya da geç birileri bunu yakalar ve bu durumda da bilgimizden, kültürümüzden değil kişiliğimizden oluruz. Ama kişilik de unutmamalıdır ki bir kültür sorundur. Akıllı olma ile kurnaz olma üzerine ve bunların farkı hakkındaki doğruluğu kanıtlanamayan bilgilerimiz kendini kişilik kavramında da gösterir ve kişiliksizlik, kişilikmiş gibi, hatta bir meziyetmiş gibi bilinir.

Bilginin, doğru bilginin kısırlığı kültürel sapkınlığın temel nedenidir. Önce tek tek insanlarda görülür, sonra inanılmaz bir hızla bireysel nitelik, yani belli bir toplumun tüm üyelerinin ortak bir niteliği haline dönüşür.

Bilgilerimizi sorgulamayı akıl etmemenin altında, yani bu işlemi öğrenmemiş olmanın altında, akılsızlık yoksa tembellik vardır. Tembellik zaman içinde insanı bencil de yapar. Bu iki özellik birlikte çalışmaya başladığında ise insan pişkinleşir.

O halde, sonuç olarak şu söylenebilir kanımca: kültürel sapkınlığın temeli pişkinliğe dayanır ve pişkin insanın da hiçbir bilgisine güven olmaz.

‘MİLLİ KÜLTÜR’ VE ‘GAYRİ MİLLİ KÜLTÜR’

Her dilde örneği görülebileceği gibi bazı sözcükler, bazı kavramlar ya da bazı deyişler, farklı nedenlerle farklı şekillerde ve genellikle de adına uygun düşmeyen bir yolda kullanılabilirler; kimi sözcük, zaman içinde birden fazla anlama gelebileceği gibi, kimi zaman da bir türevi esas anlamından uzaklaştırır o sözcüğü; ya da bilinç düzeyi nedeni ile -en iyi niyetle- bir sözcük, bir kavram, hiç de kendinde olmayan veya olmaması gereken bir içerikle kullanılmak istenir. Dilin anlamında gelebilen bu tür değişikliklere Türkçe’den de pek çok örnek verilebilir. Sözelimi ‘kaltak’ ata kuşanılan eyerin hammaddesi, tahta kısmı anlamını hemen hemen yitirmiş, bir argo sözcük olarak kalmıştır. Keza eski Yunanca’da boynuz anlamına gelen ‘kerata’ bizde önce çekecek anlamını kazanmış, sonra karısı tarafından aldatılan kocayı tanımlayan bir sıfat olmuş, daha sonra da, en azından konuşma dilinde bu iki anlamını da büyük ölçüde kaybederek, hınzır, afacan, yaramaz, seni-seni gibi bir anlamda varlığını devam ettirir olmuştur. ‘Efe’ de Ege yığidi iken bir diğer anlamda da külhanbeyi oluvermiştir. ‘Acar’ ise ‘yeni’ anlamını tamamen yitirmiş, sadece atılgan, gözüpek olarak kullanım kazanmıştır;

ya da 'öneri' sözcüğünün teklif anlamının nasihate ya da tavsiyeye dönüştürülmesi... Bazı sözcükler ise sözgelimi 'mahrem' anlamını 'namahrem'de sürdürmüş, hatta yazın sanatına bile böyle girmiştir. Esneyen bir kimsenin 'estafurullah' demesi ya da 'bilakis' sözcüğünü 'bilhassa' yerine kullanması...

Bu tür örnekleri yöresel ya da genel kullanımlarla çoğaltmak olanaklıdır. Türevinin aslına egemen olduğuna bir örnek de 'yiyici' sözcüğü ile verilebilir.

Objektif Tin'in büyük bir öbeğini oluşturan, ulusal kültürün temel öğelerinden olan bazı deyiş ve atasözleri de -ki bunlar daima doğruyu ve iyiyi temel alan öğretiler olduğu için önem kazanır ve nesilden nesile aktarılır- zaman içinde, yaşam koşullarına göre varlıklarını yitirebilirler ya da iyi ve doğrudan sapabilirler. Bu, insanların değerler üzerine yeni yargılarda bulunmalarıyla, yeni göndermeler yapmalarıyla ortaya çıkar şüphesiz. Örneğin 'atı alan Üsküdar'ı geçti' deyişi, salt bir yakıştırma olarak, acaba, bir ekonomik gücü olmayan şuradan şuraya adımını atmamalıdır mı demek ister? ya da kurnaz akıllının önündedir mi?

'Bana dokunmayan yılan bin yaşasın' deyişi ise değil bugün, daha 13. yüzyılın Bektaşiliğindeki hümanizmle bile nasıl bağdaştırılabilir? Eğer insanlık, insana yeğlenecek ise bu öğretiyi bizi nereye götürebilir?

'Nerede beleş oraya yerleş' deyişini de bugün acaba kaç aydın, çocuğunu yetiştirirken benimseyebilir? Gurur, onur gibi kavramlarla bu deyiş nasıl bağdaştırabiliriz?

Bütün bu örneklerle karşın, insanın psikolojik yapısı öğrendiklerini, biraz da önyargı ile sınımadan, sınıtmadan sürdürmeye eğilimlidir. Kimi zaman, sınaması gerektiğini hissedebilir de; fakat bu kez de sınama yolunu bulamayabilir. Ters gelen, diğer bildikleri ile bağdaşmayan, hatta çatışan bazı kavramlar

yakalar, yakalayanın yakınında olur, fakat belli bir bağlantı içinde bu tersliği çözümleyip ondan kurulamaz. Böyle durumlarda, ‘Bu böyle gelmiş, böyle gider’ yahut ‘böyle diyorsa böyledir’ de diyemeyiz. ;çünkü yanlış, bağımsız olarak çok küçük görülse ihmal edilebilir bulunsan bile, bağımlı durumda, yani belli bir ilişki durumunda, tıpkı ‘artı’ yerine ‘eksi’ konan bir denklem gibi çok başka sonuçların çıkmasına neden olabilir, hatta olur.

Bilinçsizce savunulan ve aktarılan bazı öğrenmeler, değerlerde kararsızlık, dengesizlik yaratabileceği gibi, değerini kendini bile yok edebilir. Bu durumda, bir toplum için, bir ulus için bilinçten, bilinçli olarak kendi değerlerine sahip çıkmadan söz etmek oldukça zorlaşır, hatta uzun dönemde olanaksızlaşır.

Çağdaş anlamda ulus kavramının vazgeçilmez bir ögesi olarak benimsenmesi gereken dil birliği, tüm birliklerin öncesi ve öncüsü olduğuna göre, belli sözcüklere, belli kavramlara belli anlamlar yüklemek, toplumsal birliğin oluşmasında ve devamında kaçınılmazdır.

Temel veri olarak kabul edilmiş gibi gözüken ‘dil birliği’ bir tek dil olarak anlaşılmamalıdır. Tanımlamak istenen dilde birlik demektir, anlamada birlik demektir.

Dilin etkinliği, en azından aynı dili konuşan insanların bütün oluşturmalarında, panoramik bir görüntü yaratmalarında, kendini kaçınılmaz bir şekilde hissettirir. Dil yaşamın her aşamasında, günlük ilişkilerin her adımında, inançlarda, gelenek ve göreneklerde ve nihayet bilimde, hem önkoşul olarak hem de sonuç olarak vardır. Bu nedenle dilin doğru olarak, bilinçlice ve art düşüncesizce kullanılması gerekir.

Dil dirik bir yapıya sahip olduğu için içeriğinin sık sık yoklanması, sınılanması ve böylece dirik kalmasının sağlanması kaçınılmazdır. Bu sınıama çoğunlukla zorlar insanları. Kiminde ön-

yargı, kiminde boş inançlar, kiminde inançsızlıklar, kiminde de bilgisizlik bu zorluğu yaratabilir. Fakat, en sade mantığın bile kurabileceği bir ilişki yolu, pek çok kavramın, en azından, tutarlılığı bakımından sınanmasını olanaklı kılabilir.

Kavram çifti denilen ilintili sözcüklerden, örneğin iyi-kötü, güzel-çirkin, büyük-küçük, canlı-cansız vb. birinin varolup olmadığının en kesin ölçütü, diğerinin varlığıdır; yani diğerinin var olup olmadığıdır. Kadın kavramından söz edebilmek için, erkek kavramının varlığı peşin olarak kabul edilmek durumundadır. Eğer bu kavramlardan biri olmaz ise diğeri de olmaz. Kötülük diye bir adlandırma var ise bunun nedeni, eylemin olumsuzluğu değil, iyilik kavramının var olmasıdır.

Yukarıda belirtilen mantık yolu, kavram çiftlerinin bir diğer gurubu olan karşıt kavramlar için de uygulanabilir. Sözelimi ‘ahlaksız’ ya da ‘gayri ahlaki’ diyebilmek için ‘ahlak’ ya da ‘ahlaki’ kavramlarının, tanımlamalarının var olması gerekir.

Türkçe de ulusal sözcüğü ile karşılanan ve Arapça ‘Millet’ sözcüğünden üretilen ‘milli’ sıfatı da sözlük anlamında: ‘kapsamı, konusu veya varlığı bir millete ait olan’ demektir ve çok doğaldır ki kapsamı, konusu veya varlığı bir millete ait olmayan da ‘gayri milli’dir!

‘Milli’ sıfatı ile yapılmış pek çok tamlama bulmak olanaklıdır. ‘Milli siyaset’, ‘Milli Eğitim’, ‘Milli Savunma’ gibi... ‘Milli marş’, ‘Milli takım’, ‘Milli giysi’, ‘Milli duygu’ gibi...

19. yüzyıla kadar ‘milli’ ya da ‘milliye’ sıfatı ile belirtilmek istenen, bir iyelik durumu olup, din ve millete ait, onunla ilgili anlamına gelirdi; fakat, özellikle Fransız ihtilalinden sonra ve onun sonuçlarıyla bu sözcük, sadece Türkçe’ye özgü olan dinsel içeriğini yitirmiştir. Oysa, örneğin nation’da hiç bir zaman dinsel bir içerik bulunmamış, bulundurulmamıştır Bugün de Türk-

çe, hiç bir şekilde bir dinsel içeriği yoktur. ‘Erkek milleti’ denildiğinde ne kastediyorsa sözgelimi ‘Yahudi Milleti’ denildiğinde de o kastedilmektedir, kastedilmelidir. Bununla birlikte, çağdaş düşünceden yeterince yararlanılamayan ülkelerde kimi insanlar, salt eski anlamların, eskimiş anlamların etkisiyle, ‘milli’ sözcüğünü hâlâ dinsel bir içerikle kullanmak istemektedirler. Oysa ‘milli’nin tam karşılığı olan ulusal, böyle bir zorlamaya olanak vermemekte, bu nedenle de ihmal ya da reddedilmek durumunda kalmaktadır; yani bir insan, her düşüncesine, her tutum ve davranışına illaki bir dini yargı getirmek istiyorsa bu durumda, ulus diyemez, ama zannınca, kendi düşüncesine göre pekala ‘milli’ diyebilir. O halde muhterem, ‘milli’yi kullanacaktır.

Çok doğaldır ki bir ülkenin, bir ulusun bağımsız varlığını sürdürebilmesi için yöneticilerince uygulanan politika ‘milli siyaset’ olarak tanımlanabilir; ve bunun tersi ya da karşıtı ‘gayri milli siyaset’ vatana, ulusa ihanet olur. ‘Milli savunma’ da aynı niteliktedir ve bunun da kapsamı, konusu, hatta varlığı tek bir millete aittir. ‘Evzon kılığı Yunanlıların, Kilt İskoçların milli giysisidir ve başka bir ulus için ‘gayri milli’ olarak nitelenmek durumundadırlar. Tıpkı bir milli marş gibi’. Bu arttırılabilir örneklerden de görülüyor ki görelî ya da karşıt sözcükler aracılığı ile kavram çiftinin sınır noktaları irdelenip bir sözcüğün kullanımını üzerine doğru-yanlış yargısına varılabilir. Bu irdeleme yoluyla sözgelimi, bir ‘milli bilgi’ tanımlamasının kavramsal olarak hiçbir içerik taşımadığı, hiçbir anlama gelemeyeceği hemen anlaşılabilir. Tıpkı ‘Milli bale’, ‘Milli opera’ gibi. Bir bale eserinin koreografı Türk olabilir, bestecisi Türk olabilir, bütün dansçıları da Türk olabilir, ama o bale hiçbir zaman ‘milli bale’ olmaz. Örneğin Kuğu Gölü ya da Fındıkkıran baleleri ‘gayri milli’ bale değildir. Ancak doğru olarak kavrandığı taktirde, yani ‘milli’nin bir ülkenin adını kastettiği durumda, bir ulusu tanımladığı hallerde, yani çağdaş anlamda ve art düşüncesiz kullanıldığı zaman

‘milli bale’ olabilir ve bu sadece Türk balesi anlamındadır, tıpkı ‘Türk Futbol Takımı’ ya da sadece ‘milli takım’ gibi... Dışa karşı bir ülkeyi temsil eden bir özellik olarak, yetkili kılınmış olarak bir anlam taşır burada ‘milli’.

Uygulamalardan hareketle ‘milli’ sözcüğünden iki ayrı anlam çıkartmak gerekiyor gibi düşünülebilir, ilkinde ‘milli’den ulusal sıfatı kastedilmektedir. Tıpkı bir İngiliz’in ‘national culture’ dediğinde İngiliz kültürü demek istemesi ya da ‘culture nationale’ dediğinde bir Fransız’ın, olsa olsa Fransız kültürünü imlemesi gibi. Diğer anlamda ise ‘milli’ -ki yaklaşık yüz yıl önce, bugünün ileri ülkelerinde de görülmüş olduğu gibi- bağnaz tutuculuk, eskiye dönüş, mistik bir hava, bizden olanla olmayan gibi, bir toplumu bütünleştiren değil, aksine bölen bir içerik taşır, taşıtılır. Bu nedendir ki örneğin milli savunma olur, milli eğitim, haydi olur diyelim, fakat milli kültür olmaz, olamaz. Aksi halde, ‘Büyük Britanya imparatorluğunun milli dini nedir’ ya da ‘İsviçre’nin milli dini nedir’ gibi soruların yanıtları, ülkemizdeki kadar kestirmeden verilemez, hatta bu tip bir soru sorulamaz. Oysa ‘milli’ye yüklenmek istenen ikinci anlamda ifade edilebilir bir ‘milli kültür’ var ise ‘gayri milli kültür’ün de var olması ve her ikisinin de her yerde geçerli belli birer anlam taşıması kaçınılmaz olur.

Hiçbir kültür kesiti, yani bir kültür yumağının belli bir bölümü ya da dilimi, bir toplumun, bir ulusun iç yapısını, gerçek kimliğini ortaya çıkartamaz. Çünkü önce, hiçbir kültür, nasıl bir sıfatla birlikte söylenirse söylensin, bir bütün olarak, ne o ulusun içinden çıkmıştır ne de o ulusa şu ya da bu yolla, şu ya da bu nedenle bir başka ulustan aktarılmıştır. Ayrıca kültür, bütün değişkenliğine karşın panoramik görüntüsü nedeniyle o ulusun, ne bireysel ne de toplumsal açıdan tinsel yapısını da gösterebilir. Bu nedenle insanı, insan olarak ele alıp dünyadaki yerini tanımlayabilirsek ve bunu, sadece onun görüntüsünden değil,

tutum ve davranışlarından, düşüncesinden ve dilinden çıkartabilirsek, o zaman onun hangi kültürden ve hangi kültür düzeyinden olduğunu da yordayabiliriz. Her uygarlığın onu yaratan gurubun kültürünü yansıttığı düşünülürse Humboldt'un tanımlaması ile uygarlık; ulusların dış kurum ve göreneklerinde, onlarla ilgili olarak iç dünyalarında insanlaşmasıdır.

O halde ve özetle, kültürün kendi değil, fakat onun oluşmasında, bir bütünlük kazanmasında etkin olan belli öğeleri 'milli' olabilir ki buradaki millilik de birinci anlamındadır, yani ulusal, yani mistik bir kisveye bürünmeyen...

Bu genellemeden hareketle kavramın ikinci sözcüğü ile yani kültür ve onun anlamı ile boğuşmaya kalkışınca çok değişik bağlamlarda, çok değişik anlamlarda kullanıldığı hemen göze çarpıverecektir. Bütün bu karmaşaya karşın kültürü, günlük dilde ve bilimsel dilde ve konumuz içinde belli sınıflamalarla açıklamak olanaksız gözükmemektedir.

Kültür, günlük dilde bir insana bağlı olarak, o insanı kastederek iki alanı kaplar bir şekilde kullanılmaktadır, genellikle ilki, görgü kurallarına uygun davranışların bilgisi, diğeri ise sanat ve felsefe alanındaki bilgi. Burada görgü, saygı ve incelik kurallarına uyma, yani genel anlamda terbiyeli olma şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda, her iki alan için de milli deme olanağı pek görülememektedir. Çünkü kültürlü kişi, şampanyayı bacaklı ve ağzı geniş kadehten başkası ile içmeyen kişidir ve ne şampanya ne de sözü edilen kadeh millidir, içen adam belli bir milletten de olsa... Ya da Picasso veya Kant gibi ressamların, filozofların özgün yapıtlarına ilişkin bilgilere sahip bir kişinin edinimlerini 'milli kültür' diye tanımlamak hiç kimsenin aklından geçmez, geçemez herhalde.

Bilimsel alanda ise kültür, insanlık adına yapılan tüm yaratma eylemlerini ve sonuçlarını kapsar; yani Lokman Hekim'in

bir otundan kuduz aşısına, tandırdan elektrik fırınına, karagöz-den video kasetine kadar...

O halde kültür, en geniş anlamıyla, öylesine bir örüntü, öylesine bir yumaktır ki onun dışında kalan, kalabilen hiç bir şey bulmak söz konusu değildir adeta.

Bu yumağın içindekiler ise insandan çok insanlık içindir, yani topluma, hem de en geniş anlamı ile topluma dönüktür. Kültürün devamlılığı ise onu dirik tutma ve aktarma işleminden ibaret olduğu için de bu toplumun, birbirinin sinyallerini anlayan insanların yarattığı toplumun, sürekli, yan yana ya da art arda yaşayan nesillerden olması gerekir. Böylece de kültür tarihi bir devingenlik içinde işlevini sürdürür ve öğrenme yolu ile dirik kalır. Kültür örüntüsü sayesinde insanlar, hem daha rahat, hem daha kolay, hem de daha iyi bir yaşama ulaşabilirler ve bütün bunların sonucu çağdaş anlamda bir mutluluk elde ederler. O halde kültür, insanın insanca yaşamasına ket vurucu değil, aksine olanak hazırlayıcı bir pekiştiricidir de.

Bütün bu açıklamalardan sonra kültürü, bir kez de şöyle tanımlamak olanaklıdır; kültür, geçmişin birikimleri üzerine toplumsal kurumların yaptığı düzenleme, destekleme ve kontrol eylemleri ile sağlanan bir yaşam tasarımıdır ve o toplumun vazgeçilmez temel boyutlarından biridir. Kültür, toplum üyeleri arasında kurulan bir köprü gibidir. Başlangıçta her toplum, akıl yolunun birliğine karşın kendi yaşam yolunu kendi saptar ve bu yolların her biri, diğerlerine oranla ne daha iyi ne de daha kötüdür diye düşünülebilir. Fakat yine unutulmamalıdır ki kültürel evrimler bu eşdeğerliliği ortadan kaldırır. Yaşam yolu olarak kültürün, insanlarına, en genel anlamda, daha mutlu bir düzen sağlaması söz konusu ise bu düzeni gerçekleştirebilen toplumlarla gerçekleştiremeyen toplumlar arasında, karşılaştırmalı olarak, bir fark doğar ki bu durumda, hem birey hem de toplum

ister istemez kültürlerini suçlarlar, o kültürü yaşatan kurumlar ve kurumları temsil eden insanlar yerine, işte kültürün evrim süreçleri nedeni ile başlangıçta her bir topluma özgü olan kültürün, yani insan adına olan kültürün kimi öğeleri, insanlık adına kültüre dönüşür ve bölgesel, yöresel olmaktan çıkıp evrensel bir boyuta ulaşır. Bu evrime ne kadar katılınıbiliyorsa o denli çağdaş kültüre sahip olunur, olunabilir. Yani çağdaş kültür, ancak evrim basamaklarının en sonunda olmakla mümkündür. Bu 'en son', şu an içinde olunan andır. En sade örneğiyle bir ülkede, bir yabancıнын kendi ülkesinden bir şey görmesi halinde duyduğu sevincin altında, bu, yani evrensel kültüre katkı yapmış olmanın gururu yatar. Tıpkı yurtdışında bir dönerci dükkanına, bir Türk lokumuna rastlamak gibi ya da futbolumuzun uluslararası standartlara uyması, Eurovision yarışmasında sonuncu olmamız gibi... Bir doktorumuzun Amerika Birleşik Devletlerinde bir virüs bulması gibi... Ya da bir diğer dilde, bizden bazı sözcüklere rastlamamız gibi... Bu tür olguları gururla, sevinçle karşılıyorsak karşıtı durumları da doğal ve kaçınılmaz karşılamamız gerekir, beklenir.

O halde kültür üzerine bazı yargılarda bulunurken, zamanın belli bir kesitinden hareket etmek yerine, hangi anlamda ve hangi bağlamda olursa olsun kültürel evrim sürecini esas almak gerekir, aksi halde, bir zamanlar çok iyi çalışmış bir kültürel öğe, bir kültürel kurum bugün salt kültürel evrim nedeni ile iş görüsünü yitirmiş olabilir; ve biz, eğer o zaman diliminde kalırsak çağdaş kültürü hiç bir zaman yakalayamayız. Kültürel değişimin engellenemeyeceği, bütün uğraşılara karşın engellenemeyeceği fark edilemez ise eşyanın doğasına aykırı bir tutum içine girilmiş olur. Ne tür bir tanımlama ile anılırsa anılsın hiç bir toplum, kültürel bağlamda -sanıldığı gibi- doğruyu(!) ve son noktayı bulmuş değildir, bundan öte, söz konusu bile edilemez; çünkü durağanlaşmış bir düzeye gelmek, gelinebileceğini

sanmak, kültür kavramının doğasına aykırı düşer. Kaldı ki bu gerçeği fark edip değişimleri ‘kendiliğinden’ olarak kabullenmek de yetmez, bu değişimin gelişme niteliğinde olması ve bunun için gerekli ortamın yaratılması da kaçınılmazdır. Gelişme ise insanlık için neler olup bittiğinin farkına varılması ve ona göre davranılması demektir kısaca. Aksi halde kültürel gecikme yüzünden bizi biz yapan temel nitelikleri de kaybedebilir ve çatışan kültürler içinde kişiliğimizden olabiliriz. Bunun tek çaresi, toplumun vazgeçilmez ögesi kabul edilen kültür kavramının içeriğinin iyice ve bilinçlice kavranması, bu kavramı etkileyen, yozlaştırıcı saplantılardan kurtulmasıdır.

Kültür, kavramının içeriği yerli yerine oturtulduğunda, sözelimi “Türk ‘Milli’ Kültürü” gibi bir tanımlamanın, ‘örneğin, mesela’ ile başlayan bir konuşmadan ileri gidemeyeceği ve bir anlam taşımayacağı hemen anlaşılabilir.

Ne zaman ki biz ‘milli’yi doğru olarak, yani salt ulusal anlamında, salt Türk anlamında kullanır oluruz, o zaman milli kültürümüz de hak ettiği yeri ve değeri, sadece Türk toplumu için değil, belki tüm insanlık için kazanır.

Bir değere sahip olmanın ilk yolu o değeri doğru ve iyi tanımlamak, benimsemek ve nihayet o değere içtenlikle hiç bir çıkar düşünmeksizin ve art niyetli olmaksızın inanmakla olanaklıdır.

KÜLTÜR AÇISINDAN LAİKLİK

Cumhuriyet Türkiye'si'nin kuruluşundan bu yana, günlük dilde kullanmadan edemediğimiz bu iki kavram; kültür ve laiklik kavramları, özellikle son yıllarda çok yoğun bir şekilde, fakat gerçek anlamlarından çok daha saptırılarak ağızlara bulaştırılmış gibi gözükmektedir. Gerçekten de, basın ve yayın organlarınıza şöyle bir göz attığımızda, o gün yapılan herhangi bir toplantıda ya da o gün yer alan herhangi bir köşe yazısında bu iki kavramdan en az biriyle yüz yüze gelmemek herhalde olanaklı değildir.

Kullanımları böylesine yaygın olmasına karşın, kavramların bu denli bulanık gözükmesi, kanımca her iki sözcük için, ayrı ayrı şöyle birer nedene oturtulabilir: Kültür kavramı, sosyal ve beşeri bilimler alanında; Bireysel Kültür, Yöresel Kültür, Evrensel Kültür diye, birbirlerinden anlam bakımından, içerik bakımından ve alan bakımından çok farklı üç tanıma oturtulduğu halde, ayrıca bu ayrımlardan her biri ideolojik kültür, davranışsal kültür ve maddi kültür olarak da kendi içlerinde yeni bir tanımlamaya bağlı kalacakları halde bu ayrımların bilincinde olmamak, olamamak, bilincinde olunduğu farz edildiğinde de bu kavramları birbirine bulaştırmak; laiklik kavramını da temelde bireysel bir sorun ol-

duğu halde, devletin bir kimlik tanımlayıcısı gibi algılamak ya da salt dinle ilgili bir tanımlama gibi kullanmak. Güncelliği nedeniyle belki de laiklikten başlayarak, bu iki kavramı genel bir tanımlama içinde, birbirleriyle olan sıkı ilişkileri bakımından irdelemek, herhalde konuyu daha açıklayıcı olacaktır.

Yunanca kökten gelen ve dilimize Fransızca'dan geçen laiklik, herhangi bir sözlüğe bakıldığında da saptanabileceği gibi, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması şeklinde tanımlanabilir. Bu tanım; devletin, din işlerini kendi düzenine bulaştırmaması gibi bir anlamaya -dar ve kısır bir anlamaya- yol açtığından, bundan sonraki bütün sorunları da peşi sıra getirecektir kuşkusuz.

Laiklik, devletin değil, bireyin; kim olursa olsun, ne yapıyorsa yapsın, bir bireyin, kendi eylemlerinde, tutum ve davranışlarında ve bunların nedenini oluşturan düşünce yapısında -özellikle toplumun geleceği üzerine tasarımlarında, dünyanın bugünkü durumunu algılayışında ve nihayet insan ve insana bağlı değerler üzerine yargılarında- din ile devlet işlerini birbirinden ayırması, ayırabilmesi demektir. O halde laiklik, kurumsal değil, bireysel bir sıfat, bir nitelik, bir düşünme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır öncelikle. O halde şu yargı peşinen söylenebilir: devlet değil, birey laik olabilir.

Bu yanlış anlamanın, dolayısıyla bu yanlış kullanmanın ya da bu yanlış eylemenin temelinde de laik olmanın kendi değil, insanlık anlayışı, insan ve ona bağlı değerler üzerine bireyin -kendi çapında- oluşturduğu kişisel felsefesi yatar; yani laiklik, laisizm, laik olma, bir neden değil, bir sonuçtur ve bu sonucu yaratan neden de bireyin/bireylerin tek tek, insan üzerine, insanlık üzerine oluşturdukları düşünceleridir, görüşleridir.

Buradan da anlaşılabilen gibi laiklik; bir sebep-sonuç ilişkisinin varlığından, bu ilişkinin kurulabilmesinden, yakalana-

bilmesinden sonra elde edilebilecek bir düşünme ve eyleme biçiminin niteliğidir. Bir başka tanımlama ile de laikliğin nedeni, laik olmanın nedeni, bireyin, bireysel kültürü ve bununla bağımlı idealleridir.

Bireyler idealarını, genellikle iki tarzda ifade ederler, ortaya koyarlar ve bu ifade tarzlarına göre de ya ideolog olurlar ya da idealist... ideolog, hem yöresel hem de evrensel kültürün -böyle bir şeyler olduğunun- farkındadır, ama bireysel kültürü, bu diğer iki kültürü kavrayacak, benimseyecek ve özümseyecek düzeyde değildir. Bu nedenle de bilerek ya da bilmeyerek olduğu gibi görünmekten çekinir ve olması gerektiği gibi olma eğilimi içinde -doğal olarak bu 'olması gerektiği gibi olma'da, kendi kültürü ile saptadığı, saptayabildiği bir formdur- ideolog kesilir; yani evrensel kabul gören idealler doğrultusunda eyleyemez, ama eylemiş gibi gözükür. Sözgelimi, 'insanların özgür olduğunu söyler ve savunur, ama kiminin tutucu, kiminin de reformist olabileceğini kabullenemez; ya da 'kadınla erkek birbirine eşittir' der, ama sözgelimi kadının bir lokantada tek başına yemek yemesini bile yadırgar; ya da bir kadın 'kadın erkek eşitliği'nin savunucusu geçinir, ama bir yolculukta yanına erkek oturduğu için kıyamet koparır. Bu örneklerden de anlaşılabilceği gibi böyle bir insanın bireysel kültürü, evrensel boyuttaki idealara ters düşmektedir. Onun için de ideaları benimsemiş gibi konuşur, ideolog olur, ama bir idealist gibi eyleyemez.

Bireyler, bu üç kültür alanı arasındaki farklılığı, belli düşünceler, belli çıkarlar açısından kendi bireysel kültürü ile 'kültür-cüğü' ile dengelemek ister ve bu durumda da, ya yöresel kültürle kendini, ya evrensel kültürle kendini ya da yöresel kültürle evrensel kültürü, yine kendi algılama ve kavramaları doğrultusunda dengeleme çabasına girer. Örneğin teknolojinin lütfu her türlü çalar saatin günlük yaşama girdiğinin farkında olmasına ve

bir metropolde her türlü insanın yaşayacağını savunmasına karşın hiç bir müzik kalitesi olmayan ramazan davulu çalınmasına izin vermesi gibi. Bu dengeleme, belki de her insanın sonsal amaçlarındandır. Fakat, eğer bireysel kültür, çağdaş evrensel kültüre ulaşamayacak düzeyde ise bu dengeleme, salt kendinin doğrusu, bildiği tek doğru ile, yani bireysel kültür ile gerçekleştirilmeye çalışılacaktır; ki bu, konumuz kapsamı içinde ideolojuktan başka bir şekilde tanımlanamaz.

İnsanı, insana bağlı değerleri çağdaş kültür içinde kavrayamadıkça laik olabilme söz konusu değil gibi gözükmektedir. O halde ideolog, dünyaya ya kendi dar kültürü içinde kalarak bakar ve kendi kültür örüntüsünü tek ve mutlak bir örüntü olarak algılar ya da başka çıkarları öncül kabul ederek dediği gibi eylemez, eylediği gibi demez. Bu durumda ideolog, 'laikim' der, ama örneğin; din farkı olabileceğini, ya idrak edemediğinden ya da farkı görmek istemediğinden eğitim kurumlarının programları içine kendinin bağlı olduğu kaydedilmiş bulunan dinle ilgili ders/dersler konulmasına taraf çıkar. Bu örneğin düşündürdüğü durumda, en azından, bir düşüncel çatışmanın olduğu açıktır.

İdealist ise evrensel ve çağdaş kültürce idea kabul edilmiş değerleri bilen, bu değerleri 'doğru' değerlendirebilen -bizim konumuz gereği- insanı ve insana bağlı değerleri evrensel ölçütler içinde kavrayabilen, bu yolla da üç kültür alanı arasında, evrensel kültür doğrultusunda bir uyum, bir ahenk sağlayabilen ve bildiğine inanan, inandığını da tutum ve davranışlarına dönüştürebilen kimsedir. Hümanist açıdan insanı kavrayabilmek idealist olmak demektir; ve laiklik, ancak hümanist yaklaşımla ulaşılabilir, hem bir sonuç hem de bir erektir; yani önce insanı, insan olarak kabul etmek, kim olursa, ne olursa olsun onun bir değeri olduğunu kavramak gerekir, laik olabilmek için. İşte o zaman dinle dünya işlerini, yani manevi benle sosyal beni birbirinden ayırmak olanaklıymış gibi gözükmektedir.

Kimsenin kendi doğrusu, bir başka kimse için mutlak doğru olmak durumunda değildir. Bu, inançların temel kuralı olarak kabul edilmedikçe, ortak kurallar yumağı olan sosyal yaşam dengeye oturtulamaz. İşte bu ilkeyi benimsemeye, laikleşme, laik olma denilebilir.

Anlaşılabileceği gibi laiklik, bireyin dinsizliği değil, dini, bir manevi ben ögesi olarak kabul etme ve onun özgün kurallarını sosyal ilişkilere, sivil dünya ilişkilerine katmamak demektir, bu-laştırmamak demektir. Bu da bir devlet sorunu değil, bir birey sorunu, yani bireyin kimlik sorunu, bireysel kültür sorunudur.

İnsanı, idealist olarak kavrayamadıka laik olmak, laik olabilmek söz konusu edilemez, insanı, idealist bir kimse olarak kabul edebilmek ise kişinin bireysel kültürünün dar ve kalın ka-buğunu parçalayabilmesi ve evrensel kültüre doğru adımı at-ması demektir. Bu ise şöyle bir çevremize bakıvermekle de an-laşılabileceği gibi kolay bir iş olarak gözükmemektedir. Bırakın art düşünceli, önyargılı olmayı, iyi niyetli, özverili olmak bile yetmeyecektir laik olmak için. Laik sözcüğünün anlanını, laik olma formülünü bilmek de are değildir. are; temelde ve öz-de, bireysel kültürün dar ve sıkışık alanını aralayabilmek ve bu yolla her konu için ve özellikle de insan konusu için seçenekleri kavrayabilmek, yani bir anlamda, evrensel kültüre doğru bir ba-kış açısını, algılayış yetisini geliştirebilmektir.

Bu geliştirebilme işlemi, bireysel kültürle yöresel kültür ara-sında olumlu bir fark yaratma şeklinde kendini gösterir önce-likle; yani kişi, kendi toplumunun -aileden mahalleye, mahalle-den kente kadar tutucu yargılarına, hümanist olmayan bakış a-ılarına, kısıtlı değer yargılarına ters düştüğünde, bir hamle yapmış olur; ama bu, sadece bir hamledir. Sonuca ulaşabilmek için bütün bir yöresel kültürü aşmak -bağnazlıktan kurtulmak-ve evrensel kültüre ulaşmak gerekir. Bu da, daha başlangıçta

söylendiği gibi kendi felsefemize insan ve değerlerine, insan değerlerine dönük felsefemize çağdaşlık kazandırmakla, kazandırabilmekle olanaklıdır.

Çağdaşlık, insanı ‘doğru’ değerlendirebilmek anlamında düşünülmalıdır. Bu ‘doğru’dan kastedilen ise şöyle ifade edilebilir: Önce kendimize, sonra çevremizdekilere ve en sonunda da tüm insanlara saygı duymak, insanların saygıya layık olduğunu kabul etmek...

Laik bir insan gibi eyleyebilmek için, her şeyden önce insan gibi eylemek gerekir. İnsanı, idea olarak kabul etmek ve ona saygı duymak gerekir.

Laiklik, eğer insanın bir niteliği olmaktan çıkarılır da bir devlet anlayışı, bir hükmetme yöntemi olarak kabul edilirse, yani devletin din işlerine karışmaması şeklinde algılanırsa iyi niyetli bir yaklaşım olarak benimsenmiş olsa bile, bunun tersine çalışması hiç de zor değildir. Devletin dini işlere karışmaması, dini konuların başıboş olması ya da bu tür örgütleri yönetenlerin istedikleri gibi davranabilmeleri demektir; ki bu da ‘devlet’ kavramına bir hayli ters düşer, devleti zayıflatır. Bu ise en azından ulusu böler, gruplaşmalara yol açar ve nihayet laiklik adına anti-laik bir ortam yaratır.

Sonuç olarak şunu yinelemek yararlı olabilir: Laiklik, tüm art düşüncelerden ve çıkarıcı yaklaşımlardan arınarak varılabilecek bir insan anlayışını simgeler. İnsan kendi moral ve etik değerlerine ne denli saygı duyar ve bunları korumayı ne denli becerebilirse tüm insanları da aynı ölçütlerle değerlendirmeyi o denli başarabilir, o denli sosyalleşmiş olur. Bu eyleme yolu ise kişiye evrensel saygınlık kazandıran bir kimlik sahibi olmasına olanak verir; ki istenen de, amaçlanan da belki budur.

KÜLTÜR TIKANMASI*

Bazı kavramlar, bilindiği gibi, insanın günlük yaşamının vazgeçilmez bir parçası olur farkına varmaksızın. Kanımca kültür, salt bir sözcük olarak bile, hiç ayırım tanımaksızın tüm insanların en çok dillendirdiği kavramlar arasında, belki de başında gelmektedir. Sadece günlük konuşmalarda değil, bilimsel çalışmalarda da hiçbir kavram kültür kadar açıklanmaya, tanımlanmaya ve eleştirilmeye açık olmamıştır denilebilir. Kültür sözcüğünün terim haline geldiği bazı bilim dallarında (ziraat gibi, tıp gibi) kültür, gittikçe sağlam bir anlam birliği yaratırken, sosyal ve beşeri bilimlerde gittikçe dağılmaya, yayılmaya uğramaktaymış gibi gözükmektedir. Bu durumun temel nedeni, belki de kültürün tek yaratıcısı olarak kabul edebileceğimiz insan/insanlar ya da insan/toplum ikilisinin var ettiği görüngünün, yani kültürün, zaman-mekan sürece içindeki sınırsız yönlerinden gelmektedir, üstelik bir de buna tarihi birikimler eklenirse kültür kavramının zıvanadan çıkması kaçınılmaz olmaktadır. Bütün bu darboğazlara karşın, özellikle Aydınlanma Çağı hü-

* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları, *Sanat Yazıları III*, 1989'da yayınlanmıştır.

manizminin bir bulgusu kabul edilen ‘insan aklının, insan için yarattığı etkinlikler bütünü’ anlamındaki kültür kavramının, en geniş anlamı ile laik bir değerlendirme yoluyla insana tekrar kazandırılması da kaçınılmazdır.

Yirminci yüzyılın en önemli nimetlerinden sayılan teknolojik gelişme ve bunun sonucu olan iletişim araçlarının, düş gücünü bile aşan etkin yaygınlığı kültür kavramının, kültür örüntüsünün öğelerinin yeniden, fakat çağdaş bir hümanizm anlayışı içinde değerlendirilmesini ve irdelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Böyle bir değerlendirmede yararlanılması gerekli ilk ilke; ‘insan tarafından, insan için’ ilkesidir. Böyle bir ilke, önyargılardan, boş inançlardan, varsayımlardan kurtulmanın, yani kavramın içeriğinden, ne olup-olmadığından hareketle değerlendirmeye gitmenin tek yolu gibi gözükmemektedir.

İnsan belli tutum ve davranışlarda bulunurken, ‘şu insan içindir bu değildir’ gibi yargılara gitmez. Bazen bir tepki, bazen bir yansı olarak da etkinliklerde bulunur; ki bunlar da kültürü oluşturur. Oluşturur, ama yine de altında, en azından ‘benim için, bizim için’ ilkesi yatar. Bu nedenle dışarıdan bir değerlendirme yapılırken insan için, insan tarafından ilkesi uygun bir tanımlamamış gibi düşünülmektedir.

Değerlendirmede ikinci ilke ise ‘kültür kavramının, gelişme kavramından, zamana uyum sağlayabilme düşüncesinden ayrı hesaplanamayacağı’ ilkesidir.

Bu bağlamda gelişme, en güzel ifadesiyle şöyle örneklenerek tanımlanabilir: Nasıl insanın bedensel gelişimi ve buna paralel olarak da zeka gelişmesi doğal karşılanırsa, yani bedenin gereksinimine uygun bir us, usun gereksinimine uygun bir beden ve bu ikili gelişmeyi olanaklı kılacak bir çevre ayarlaması, çevre yaratılması beklenir ise kültür kavramının da bu gelişmeleri a-

maçlar olması ve bunun evrensel boyutta ve yarına dönük olması beklenir, beklenmelidir.

Bu temel iki ilke, şüphesiz pek çok alt-yan, uzak-yakın ilke-lerle birleşecek, bütünleşecektir zaman içinde; fakat işin başlan-gıcında bu iki ilkeyi özümsemek yeterli olabilir.

Kavram, bu iki ilke göz ardı edilerek, genel anlamı ile de-ğerlendirilmeye kalkılırsa kültür; sınırlı, biçimi belli bir örtü, bir kalıp olur, sosyo-politik bir simge olur, bir yaptırım aracı, bir bukağı olur, ama asla kendi olmaz.

Yukarıda değinilen bu iki ilke, yani kültürün insanlar tara-fından kendileri için yaratıldığı ve kültürün gelişme ile birlikte düşünülmesinin kaçınılmazlığı, kültür üzerine bir yorum getirecek, kültür adına bir eylemde bulunacak, kültür için bir karar verecek kişinin, yani kültüre dışından bakma durumunda olan bir kişinin eyleme geçmeden benimsemesi, özümsemesi gereken iki ilkedir. Kültür örüntüsünün içine daldıkça, kültürün iç ve dış öğeleri ile karşı karşıya kaldıkça bu iki ilkeye olan bağlılık zorlanmaya başlar, kişi kendini ve değerlerini daha iyi sınama ola-nağı bulur, eylemin de rizikosu artar.

Kestirilebileceği gibi, söz konusu iki ilkenin her birinin ba-ğımsızca benimsenebilmesi için temelde, hümanizm anlayışının varlığı kaçınılmazdır, 'insanda merkezini bulan ve insanla bü-tünleşen bir yaşam ve evren anlayışı' şeklinde dile getirebilece-ğimiz hümanizm ise kendini, insana yakıştırdığımız değer, ona gösterdiğimiz saygı ile işe vuruk hale getirebilir; yani 'insan'dan ne anlıyoruz? 'insanlık' ne anlama gelir? Bu soruları kendi içi-mizde yanıtlayamadıkça insanın güdüsel olarak yarattığı toplu-mu ve hem bu topluma hem de bu toplumu yaratan insanlara damgasını vuran kültürü kavramak olanaksız gibi gözükmekte-dir. Örneğin, eğer biri, 'toplum'u salt biyolojik ve ekonomik et-

kinlikler alanı olarak niteleyebiliyorsa kültürden deyiş yerinde ise kültürün ka'sından söz etmek olanağı bile yoktur. Sözgelimi 'Bir hurka, bir lokma' özdeyişi ile eğer bu kastediliyorsa kültür kavramı, hangi anlamda, hangi bağlamda ve hangi düzeyde olursa olsun, en azından kısırlaşmış demektir. O halde, kültür kavramının içeriğini bilmek, bilebilmek için her şeyden önce, o kavrama bakmaya hazır olmamız gerekir.

Hazır olma, en öz ifadesiyle şöyle bir ilkeyi benimseme şeklinde tanımlanabilir, kültür insan tarafından, insan için var edilmiştir. Bu nedenle de kültürün temelinde ve hedefinde us yatar. Us, her şeyin çözümleyicisidir. Tek güç insan usudur. Uzun aracı ise olgulara bilimsel yöntemlerle yaklaşabilmektir.

İnsanı diğer canlılardan ayıran, insan topluluklarını, sözgelimi karınca, arı gibi topluluklardan ayıran bu us; kendinden, sezgiden, güdüden, kalıttan ve benzeri yollardan insana gelen bilginin aynı zamanda değerlendiricisi, denetleyicisidir.

Düşlerimizin düş olduğunu, yaratılarımızın bir buluş olduğunu da usumuzla yakalarız, fark ederiz, değerlendiririz

Günlük yaşamın görüntüsü üzerine olan yargılarımız bu tür bir ilkeyi hatırlatmayabilir, hatta bu görüntülerin bu ilkeye ters düştüğüne dair bir sayılmaya da yol açabilir. Fakat, yukarıda da belirtildiği gibi, eğer kültür kavramı üzerine bir yargıda, bir vargıda bulunulacak ise öncesinde bu ilkenin geçerliliğini irdelemek gerekir. Kanımca bu irdelemenin sonucunda varılacak tek yargı, bu ilkenin doğruluğu olacaktır.

Hazır olmaya bağlı olarak, bir konuya ayrıca ve dipnot şeklinde değinmek gerekli görülebilir. Bilimsel yöntem - hümanizmin de temel alınmasıyla- olgulara, görüntülere, etkinliklere laik bir yaklaşımla bakabilmek demektir; ki bu dini ret etmek asla değildir. Kültür yumağının temel öğelerinden biri

olan dinin yerini, görevini, sınırlarını bilmek demektir. Bu anlamda da ona haksızlık etmemek demektir.

Hazır olma bir toplumsal yapının bağlantılar bütünü, insanlar arasındaki gözlenebilir ilişkiler düzenini algılamak da dēgildir kuşkusuz. Bu örüntünün tinsel yönünü de yakalayabilmektir. Tinsel yön bireyin tüm yollardan edindiklerinin, toplumun gelenek, göreneklerinin altında, temelinde yatan, bu edimlerin, bu gelenek ve göreneklerin kökünü oluşturan duyguyu yakalayabilmek, keşfedebilmek, onun ruhsal, manevi ağırlığını da hissedebilmektir en genel ifadesiyle. Tinsel yön, belki de evrensel olanı bölgesel ya da bireysel bir üslup haline getiren kültürel bir öğedir. Tinselliğin kaynağı da insanın kendidir. Onda metafizik bir güç aramak, bir anlamda işi yokuşa sürmektir. Tin, insana özgü bir düşünme yetisi, insanı insan yapan bir ayrıcalık olarak kabullenilmelidir.

Eylemin adı ne olursa olsun, kültür görüntüsü üzerine bir tutumda bulunan özne ile, nesne olarak adlandırabileceğimiz kültür kavramı arasında kurulan ikili ilişkinin amacı, eninde sonunda şöyle tanımlanabilir; insanı/insanları anlamaya yönelik, merkezini insanda bulan bir dünya görüşü... Yani, amacın ikili bir görünümü vardır: ilki insanı ve/veya toplumu anlama, anladığını kanıtlama, ikincisi ise anladığını ya da kendi dünya görüşünü ortaya koyma. İşte, yukarıda değinilen, 'eylemin adı ne olursa olsun' ifadesiyle söylenmek istenen, öznenin her türlü tutum ve davranışının altında, sadece bu iki amaçtan birinin ya da her ikisinin olabileceğidir.

Kültür kavramını incelemede üçüncü adım; hazır olma gerçekleştirildikten, amaç bilindikten sonraki üçüncü adım -ki bu, aynı zamanda sonuncu adımdır- nesne edinilen kültürün ne olduğunu saptama ve kavramadır. Ancak bu üç adımdan sonradır ki kişi vargıya ulaşabilir ve bunu ifade edebilir.

Tartışmasız, kültürün ne olduğunu belirlemek için sayısız özellikler vurgulanabilir, ayrıca bu özellikleri sayısız nedensellik kurallarına, ilişkilerine göre de sıralamak, sınıflamak olanaklıdır. Fakat en temel özellik, kanımca kültürün bir organizma olması, diri bir varlık olması ve sınırları, işlevleri belli organlardan meydana gelen bir örüntü yaratmasıdır.

İnsanlığın biyolojik evrimden toplumsal evrime geçmesi, toplayıcılıktan düşünsel etkinliklere ulaşışı, paleolitik çağdan teknolojik çağa varışı, insanın bağımlılık sürecinden sonra özgürlük sürecini sindirebilmesi, kendi gizilgücünü fark edip bunu değerlendirmeye hazır olması, bu kavramın diri olduğuna en etkin, en yetkin kanıttır. Bu özellik nedeni ile kültür doğar, gelişir ve varlık nedenini yitirdiğinde de ölür. Kültürün diriliği ilkesi, kültür kavramına dönük düşünce eylemi sürecinde, nesneden gelen, nesne ile ilgili olan ilk ilke olarak özümsemelidir. Bu ilkenin kuraldışılığı yoktur.

Nesne üzerine ikinci ilke ise bu organizmanın; sınırı, işlevi, yükümlülüğü belli organlardan yaratılmış olduğu ilkesidir.

Her bir organ, ki bunlar kültür yumağının öğeleridir bir anlamda, birbirleriyle bazen teğet, bazen çakışık, bazen iç içe, fakat her zaman ilişki halinde bulunurlar. Bu öğeler oluşma evrelerinde, hem kendi iç yasalarına uyarlar, hem de birbirlerine göre biçim alırlar; fakat her ikisi de (iç yasalar, birbirlerine göre biçim alma) zaman ve mekan bakımından ait oldukları kültüre dayanır, onun üzerine temellenir. Bu öğeler, bir kültür potasında eriyerek içerik ve bütünlük kazanırlar.

Kültür öğelerinin sınırları belli olduğu için bir öğenin gelişmesi (nitelik ve nicelik bakımından bir fark yaratması), genellikle diğer bir öğenin sıkıştırılması ile olanaklıdır. Diğer dediğimiz öğenin de sınırları belli olduğu için, bu sıkışma, ya o ö-

ğenin büzüşmesini, ya diğer bir öğeye doğru sünmesini, itilmesini ya da sıkıştıran ögenin altında, örtülü olarak yaşamını sürdürmesini kaçınılmaz kılar.

Düşünce ile nesnenin sürekli ilişkisinde, hem nesneyi anlamak hem de onun sürekli hareketine ve değişimine ayak uydurmak, uydurabilmek için belki de kültür kavramının ne olduğunu öncelikle irdelemek yerinde olacaktır.

Salt doğa yasaları için olmayan, insan toplumu ve toplum düşüncesi için de geçerli olan devrim ve evrim yasaları; kültürün de bağımlı olduğu yasalardır. Unutulmamalıdır ki doğanın insana sunduğu, her şeyden önce insanın doğasıdır; ve bu, doğa ile aynı yasalara bağlıdır.

Kültürü dirik tutan, ona yaşam veren, organları (öğeleri) arasındaki bağı ve akımı sağlayan, kültürü, hem yaratan, hem koruyan, hem de sırtlanan insan, insan toplulukları ve onun bilinç düzeyidir. Bu anlamda bilinç, kültür organizmasının kan damarları niteliğindedir; yani kültürün varolmasını sağlayan tek araçtır.

Tekno-ekonomik koşullarla ideolojilerimiz, değerlerimiz, beklentilerimiz arasında basit ve tek anlamlı bir bağlantının geçerliliğine inanılabilirse böyle bir inanan nedenselliği salt görgül edinimlere bağlanabilirdi belki de. Oysa insanı insan yapan ussal edinimler bu nedenselliği yetersiz kılmakta, sonuçta da düşünme yetisi ve bilinç düzeyi, hem bireysel hem de toplumsal varoluşta temel akımı sağlamaktaymış gibi görünmektedir.

Tıpkı insan organizması gibi, kültür organizmasında da temel akımı etkileyen pek çok nedenler olabilir. En genel ifadesiyle düşünce bozukluğu kültürel akımda ortaya çıkacak olan 'trombüs vakası'nda ana nedendir denebilir. Düşünmedeki, düşünebilmedeki bir engel, bir saplantı, bir daralma, kısa zamanda fark edilmese bile, hemen trombüs yaratır. Trombüs, organizmanın han-

gi alanında, hangi organında gerçekleşirse gerçekleşsin, sadece o noktada felce kadar giden aksaklıklar yaratmakla kalmaz, diğer organları, onların çalışmalarını da engeller. Böyle bir durumda; art niyet, iyi niyet, kötü niyet gibi duygusal etmenlere dayanmak -deyiş yerinde ise ve bağışlanırsa- ‘abesle iştigal’ olur.

Evreni, ancak algılayabildiklerimizden ibaretmiş gibi düşünmenin, ya da bilgeliğin sınırı diyerek atomun bölünmezliğinde direnmenin bağışlanır yanı pek olmasa gerek. Olduğunu varsaysak bile, bu varsayımın kültürel tıkanmanın önüne geçmek olası mıdır?

Kültür tıkanmasının bir diğer nedeni olarak da ‘emboli’ gösterilebilir. Nasıl bazı operasyonlarda, kimi zaman yanılğı, kimi zaman bilgisizlik, kimi zaman ihmal sonucu bir damara dışarıdan, hava bile olsa, yabancı bir madde kaçırılır ve bu emboli denilen damar tıkanıklığı yaratılırsa aynı nedenlerle kültürel organizmada da emboli olabilir. Embolinin en sade belirtisi ise his kaybıdır.

‘İnsan ancak kültür varoldukça insan olduğuna göre’ kültürel bir his kaybı, bir duygu kütlüğü, doğrudan doğruya insan/insanlar/insanlık gibi yargıları etkiler ve onlar üzerine oluşturulan değerlerin zedelenmesine, yıpranmasına neden olur. Tıkanma belli bir alanda başlayabilir. Fakat kısa bir dönem sonra etkisini tüm organizma üzerinde gösterir.

Özetle, kültür tıkanmasının nedenini üç ögeye bağlamak olası gibi gözükmemektedir. Bu olasılığı kısaca şöyle belirtebiliriz:

a) Her ne sebeple ise kültür kavramına eğilen kişinin düşünce yapısı, düşünce tarzı, bakış açısı, algılama gücü, bilinç düzeyi.

b) Nesne olarak ele alınan kültürün öğelerinin kendi iç yasaları, bu öğelerin dirikliği, işlevsellik derecesi, öğeler arasındaki düzen.

c) Nesne ile öge arasındaki ilişkiye önce neden olan, sonra da bu ilişkiden çıkan amaç.

Fakat hemen fark edilebileceği gibi, üç genel grupta toplanan bu olasılıkların her birinde varolan ve vazgeçilmez olan, ya insan ya da insanlar faktörü olduğuna göre, dönüp dolaşıp, kültür tıkanmasının temel nedeni olarak, duruma göre, bireysel usu ya da toplumsal usu, bu usun eylemlerini göstermek, herhalde konuyu toparlama açısından da hiç hatalı olmaz kanımca.

Kimi us, kültürü salt gelenekler-görenekler, bizi biz yapan değerler olarak anlar; ki bu kültür, eşittir fetiş formülü ile pekâlâ ifade edilebilir. Kültürel öğelerin ve toplumsal işlevi üzerinde bir an bile durulmayan bu bağlamdaki kültür; sadece algılanan, algılanabilen görüngülerin dünyasını 'gelenek' olarak tanımlamaktan öteye gidemeyen bir usu simgeler. Böyle bir us, sözgelimi toplum kavramının oluşmasında kültürün önemini bilir de, aynı kültürün aynı toplumu ayakta tutup tutamayacağını düşünmez bile. Bu örneği toplumdan bireye, bireysel duruma da indirgeyebiliriz ve hiç bir değişme olmaz. Yine böyle bir us, örneğin 'ben insanım, insanı ilgilendiren her şey beni de ilgilendirir' savı ile 'Bana dokunmayan yılan bin yaşasın' özdeyişi arasında bocalar, nereye yönelebileceğini kestiremez ve kendini 'trajik durum'da sanarak her şeye karşın, algılayabildiği kadarı ile 'milli' olana sığınır. Düşüncelerinin evrenselliğini idrak edemez, idrak edemez çünkü böyle bir usun 'değer'leri, gerçeklerin mutlak ve evrensel boyutlarını kavrayabilecek yetenekten yoksundur. Böyle bir us, olasılık payını hesap etmeyi bile usundan geçirmeksizin, ne yaptığının da bilincine varmaksızın -ya da tam anlamı ile bilinçli olarak- kültürel değerlere, tarihi değerleri zorlayarak, onları yıpratarak sahip çıkmaya çalışır.

İşte böyle bir us, kültür kavramı üzerine eğildiğinde, kültür görüngüsünü bütünü ile algılayamayacağı için ve bütünü algıla-

yamadığının bilincine de varamayacağı için, kültür örüntüsünü oluşturan herhangi bir ögeye, örüntünün kan damarı olarak değer yakıştırabilir. Bu yakıştırma -ki çok büyük bir olasılıkla yanlış değerlendirmedir de- hem kültürün o organını gereğinden fazla işe koşmak suretiyle yıpratır hem de diğer organların nefes almasını; diri ve dirik kalmasını engeller. Böylece de kültür tıkanması; önce his kaybı, sonra felç ve en sonunda da kültür çöküntüsü yaratarak kendini gösterir

Kültürel tıkanmanın sarmalsı gelişimi doğal olarak, kültür kavramı üzerine eğileni de içine alacaktır bir noktadan sonra. Bundan böyle gelişme geometrik hızla olacak ve tıkanmanın önlenemez sonucu da daha tez gerçekleşecektir.

‘Yüzyıllarca erdem yerine geçmiş eylemler, belki de derin ruh bunalımlarının hastalık belirtileri’ olabilir şeklindeki çözümlayici bir irdelemeye kadar vardırılması, belki de gerekli değerlendirmelere gidilmez ise doğanın yasası sayılan evrimler ve devrimler kültür örüntüsü içinde geliştirilemez, yani tıkanması kaçınmaz olur.

Kültürel tıkanma, ne adına yapılmış olursa olsun, yukarıda belirtilen sonuçlardan kendini koruyamaz. Koruyamadığını sayısız olgularla örneklemek olasıdır. Fakat, kültürün toplumsal ilişkilerindeki somut verilerin bir yansıması olarak kendini gösterdiği düşüncesinden hareketle, bu örnekleri tarafsız bir kişiymişçesine, toplumsal yaşamdan alarak vargılarımızı pekiştirme ya da reddetme ussallığını gösterebiliriz gibi gelmektedir.

Kültürel tıkanmanın varlığını gösteren en objektif kanıtlardan biri de dildir. Kültür kavramı hangi bağlamda kullanılırsa kullanılsın, onu, zaman ve mekan açısından aktaran, öğreten dil olduğuna göre, eğer bir toplumun sesli ve yazılı yayın organlarında duyulan, okunan dil, o toplumun eğitim kurumlarında

yasal olarak öğretilmesi beklenen dilden -dilbilgisi, söyleniş, vurgu yönlerinden- sapmalar gösteriyor, asal olana benzerliğini yitiriyorsa, bu sapma üzerine eğilinmiyorsa, bu sapmadan kaygı duyulmuyorsa kültürde ciddi bir tıkanma var demektir.

Bu sağlıksız durum, umulandan da kısa bir süre sonunda etkilerini salt iletişim alanında değil, aynı zamanda yazın sanatında, sahne sanatında, eğitim kurumlarında ve benzeri kültür öğelerinde, üstelik bu öğelerin birbirleriyle olumsuz iletişimleri sonucu, daha da artan bir hızla gösterecektir.

Kültürde 'trombüs vakası'nın olup olmadığını sınamada bir diğer yol, dilden daha pratik, daha çarpıcı, daha evrensel bir boyutta sağlanabilir; ki bu, kültürün yarattığı insan değeri ve değerın davranışa dönüştürülmüş görüntüsüdür.

Günlük yaşamda insan ömrünün dört önemli dönemeci olduğundan söz edilebilir ve bu dönemeler, en genel anlamı ile şöyle tanımlanabilir: a) doğum, b) meslek seçimi, c) evlenme, yuva kurma, d) ölüm.

Bu dört olgu, aynı zamanda hem bireysel, hem toplumsal; hem tekil anlamda, hem çoğul anlamda; hem maddi, hem manevi kültürün; nihayet, yazılı ya da yazısız kültürün insan ve insanın değeri anlayışını da simgeler. Sıradan bir gözlemci olarak herhangi bir yerde yapılan bir nikah, bir düğün törenini, bir cenaze törenini izlerken ya da bireyin meslek seçmesi için ona tanınan olanakları irdelerken şu tür eleştirel yaklaşımları da ister istemez gerçekleştiririz;

- Gözlemci olarak benim insan anlayışım ile olgudan çıkarttığım insan anlayışının uyum derecesi.

- Bir uyarısızlık var ise, olgudaki bozukluğun nedenleri, kökenleri.

- Olgunun çağdaş insan anlayışı, çağdaş insan ve değerleri yorumu ile çakışıklığı.

- Farklı bir mekanda gerçekleştirilmekte olan aynı tür olgu ile bu olgu arasındaki ayrılıklar.

Bu ve buna benzer eleştirel gözlemler sonunda insana verilen değer üzerine bir kaygı duyuyorsak, bu kaygı, hem bireysel hem toplumsal bağlamda kültür tıkanmasının bir göstergesi olabilir kısaca.

KÜLTÜR TIKANMASI VE GÖSTERGELERİ

Dilden düşürmediğimiz ‘kültürlü kişi’, ‘ulusal kültür’, hatta dilden düşürmedikleri ‘milli kültür’ gibi tanımlamalarda kullanılan, sosyal ve beşeri bağlamdaki kültürün organik yapısı onu devingen ve değişken kılar: Gelişir, olgunlaşır, iş görüşünü tamamlayınca da yerini bir başka organik yapıya ya da yeni bir yapılanmaya bırakır.

Kültürün insanlar için varolabilmesinde ilk doğal koşul, bir gereksinimin farkına varma ve bu gereksinimi karşılayıcı bir yaratımda bulunmadır. İnsanların gereksinimlerine daha iyi yanıt verebilecek, o insanların gizilgüçlerini daha geliştirebilecek ve nihayet onları daha mutlu kılacak yaratımlar, bulgular... Fakat, bu iz bırakıcı, sosyal yapıya ve beşeriyete katkı getirecek insanlar da, unutmamalıdır ki yine sosyo-kültürel ortamın bir ürünüdür.

‘İnsan bir kültür ürünüdür’.

Kültürel yapının tıkanmasının temel nedeni bu yaratıcı insanların yok olmaları ya da seslerini duyurabilecek güçte bulunmamalarıdır. Kültürel tıkanma başladığında bu sesleri duyabilecek kimseler de pek kalmamış ya da çoktan azınlık durumuna düşmüşlerdir zaten.

Kültür tıkanı mı yaratıcı insan da yetişmez; yani kültürel süreç işte böyle 'tavuk mu yumurtadan, yumurta mı tavuktan' ikilemi içinde sürüp gider. Çağdaş ve çağcıl insanlar için kültürün tıkanıldığını fark etmek hiç zor değildir.

Birey olarak, eğer yaşamdan ve yaşam koşullarından mutlu değilsek, kentte kasaba, kasabada köy yaşamı sürmek zorunda kalıyorsak, olması gerekeni biliyor, fakat bu gerekliliği bir türlü gerçeğe, olguya dönüştüremiyorsak kültür tıkanı demektir.

Eğitim olanaklarından 'şans' payı ile yararlanıyorsak, doktor olmak isterken sözelimi mühendislik eğitime yönlendiriliyorsak, mesleğimizi yürütmek isterken, bir başka kazanç yolunda kendimizi buluyorsak, yaşamda bir terslik, bir istenmedik durum olduğunun en kesin görüngüleriyle yüz yüzeyiz demektir, hatta bunlara taraf olmuşuz demektir. Fakat yine de kendimizi nasıl gerçekleştireceğimizi bilemeyiz, bir çıkış bulamayız.

Yukarıda verile gelen örnekler ne denli genellenirse genellen-sin, yine de özel durumlar, bireysel ya da kişisel durumlar olarak algılanabilir ya da böyle olduğu iddia edilebilir. Bu karşı koymalarla, bu daraltmalarla kültürün tıkanmadığı vurgulanmak istenir, hatta aksine, 'çağ atlandığı' dahi bir sav olarak ortaya konabilir.

Bunun için, kültür tıkanmasının en genel göstergeleri olarak, -ki yukarıdaki örnekler de aslında yeterince geneldir- öncelikle şu üç özellik belirtilebilir:

a) Nostalji, b) Kendi kültürünü horlama ve başka bir kültüre hayranlık, c) Görgüsüz zenginlik. Özenti-açlık.

Nostalji, geçmişe özlem gibi tanımlanabilirse de, tanımlanmaktaysa da aslında bugünden mutlu olmama, gelecekte umutlu olmama nedeniyle geçmişe sığınma demektir. Fakat bu

geçmişe sığınma, bir tutuculuk, bir bağınazlık, bir atgözlüğü ile düne bakma şeklinde gerçekleşmez. Sığınılan herhangi bir geçmiş değildir. Tüm geçmiş hiç değildir.

Belli bir zaman diliminde, belli bir yerde, o zamana ve o yere göre ileri olan, modern olan bir durumu, bir gerçeği, bir olguyu ya da bir yaşantıyı yaşamak istemek demektir nostalji. O yaşamı özlemek, o yaşama sığınmak demektir. Çiftetellinin yaygın olduğu bir dönemde çıkıveren tangoyu özlemek, kadınlı erkekli sinemaya, hatta lokantaya gidilemediği dönemdeki Beyoğlu'nun standardını düşlemek, ağdalı Osmanlıca'nın 'bittabi, bilahare'leri arasında 'gidicim do, gitmo, gelicim do, gelmo' zarafetini anımsamak gibi...

1948'lerin İstanbul'unda Lion Mağazası'nın vitrinini anlatıyorsanız çevrenizdekilere ya da 1955'lerin Mayer Pardösülerini, nostaljik takılmaya başladınız demektir; ama 'Markiz Pastanesi'nden söz edilmiyor şu günlerde' diyemezsiniz. Çünkü onun yerini onun işgörüsünü Gezi Pastanesi üstlenmiştir ya da Lebon...

Vurdulu-kırdılı filmler olduğu için Harp sonrası romantik filmler özlenir. Artık her düğünde hora tepildiği için tango deniyor ya da yırtık pırtık blue-jeanlerin yaygınlığı için de o 'kutu elbiseler' anımsanıyor.

Eğer otobüste, yanınıza dikilen adamdan buram buram lahmamacun karışımı ter ve parfüm kokusu gelmese anımsar mısınız İstanbul'un Levanten'ini ya da Levanten kesimi?

Bugünden kaçış, belki de daha doğru bir deyişle tıkanan kültüre gözlerini kapama, sırtını dönme; geçmişteki bir yaşama, bir yaşanmışlığa göçme, göçmeyi dileme şeklinde anlaşılırsa da o geçmişin illaki yaşanmış olması gerekemeyebilir. Böyle olması, yani yaşanmış olması gerekir diye düşünüldüğü içindir ki yaşamamışlar bile yaşamış gibi yaparlar 'Ah! neydi o günler' diyerek söze başlarlar ya da 'Evet! Bende biliyorum' diye yanıt verirler.

Öyle bir dönemin yaşandığını, yaşanmış olduğunu bilmek ve o dönemi doğru değerlendirmek, nostalji için yeterli olabilir. Yeter ki o dönemin hakkını verebilecek edinimlerimiz olsun. Anneden, babadan duyduklarımız, dinlediklerimiz, elimiz altındaki belgeler kimi zaman bizi ruhsal olarak, duygusal olarak, o anlatılanların tanığı durumuna sokabilir. Doğru (olabildiğince doğru) bilgiye dayanarak hissedilen bir geçmiş özlemi, belki de bugünden kurtulabilmek için, tepkisizlikten, düş gücüne dayanmaktan daha sağlıklıdır ve nevrozlardan, paranoyalardan kurtulmanın da tek yoludur herhalde.

Nostaljiyi, romantik bir tutku gibi algıladığımızda, örneğin 'Göksu alemleri'ne özendiğimizde ya da 'Sadabat Eğlenceleri'ni taklit ettiğimizde, kültür tıkanmasının bilincine de varamayız. Ancak bir kaçış, bir sığınma olarak düşünersek, düşünebilirsek tıkanıklığı da yaşıyoruz demektir. Bunu fark etmek, bunun bilincinde olmak hiç olmazsa kimi insanı tepkiye de itebilir; ki bu, tıkanmada belki bir çıkış yolu olanağı verebilir.

İkinci gösterge olarak kabul ettiğimiz kendi kültürünü horlama ya da başka bir kültüre hayranlık duymaya gelince; bu, son yıllarda özellikle iddia edildiği gibi 'Batı tutkusu' demek değildir. En azından sadece Batı tutkusu demek değildir.

Kültür tıkanığında bunu fark eden, fakat nedenini bilmeyen, bilemeyen, hatta algılayamayan kişiler, takınmayı 'kendi kültürümüzden uzaklaşma' olarak görürler ve 'kendi kültürümüz' diye de kendinin bilebildiği, kendi sınırlılıkları içinde bildiğini zannettiği ya da kendi için 'iyi', 'doğru', 'yararlı' kabul ettiği bir kültüre, bir kültür ögesine sığınır. Örneğin ulaşım araçlarını 'haremlik-selamlık' diye ikiye bölerler ve bunu 'kendi kültürümüz' şeklinde, nihayet onu bulma, ona ulaşma şeklinde tanımlarlar. Niçin, neden, nereden gelir böyle bir ayırma, ayırıştırma bilinmez, bilinemez; ya da Hitit Kursu bizim kültürümüz değildir, Ankara ken-

tini 'islami' içerikli bir form temsil etmelidir diye tuttururlar. Yazılı tarihi İÖ 6. yüzyıla kadar giden ve Friglere kadar dayanan Ankara'da 'kendi kültürümüz' ne derece var? Buna kim karar verebilir acaba? Bunu kim kanıtlayabilir acaba?

Kendi kültürünü horlama; Anadolu mozağının kimi köşe başlarını reddetme ya da görmezlikten gelme şeklinde olduğunda ister istemez insanları, insanlarımızı da sınıflama, şu ya da bu, doğru ya da yanlış ölçeklerle gruplara ayırma eğilimleri başlar. Kadın-erkek, zengin-fakir, Bizden olan-olmayan, Müslim-gayrimüslim, Sünni-Alevi, doğulu-batılı gibi çokseslilik dışında, adına, zıt seslilik gittikçe bağırmaya, böğürmeye döner; ki bu da kültürün tıkanığının en tipik göstergesidir.

Kültür tıkanması, hiç olmazsa belli bir süre için, durağan bir durumu tanımlar, eğer bu tıkanmayı, durgunluğu aşmak için 'kendi kültürümüz' diye 'kendi bildiğimiz'i okumaya kalkarsak, sormadan, sorgulamadan yaparsak bu işi, o durumda kültür tıkanmasından kurtulunabilir, ama bu kez de kültür çöküntüsüne geçilir. Kültür; iyi niyeti, saflığı, bölüğü, cehaleti bağışlamaz.

'Kültür insan aklının doğaya katılmasıdır' kısaca. Akıl kullanılmadı mı ya da saptırıldı mı ceremesini en iyi niyetle ikinci nesil çeker, çocuklarımız, evlatlarımız çeker.

'Batı Hayranlığı' da şüphesiz kabul edilemez; fakat bu tür bir tutum, toplumsal kültürden çok bireysel kültürde bir 'gelişme' gösterir öncelikle. Sonra da, eğer gerçekten bir 'gelişme' değilse 'yabancılaşma'ya yol açar. Eğer 'Batı', çağdaş ve çağcıl olma anlamında ise bu, kendi kültürümüzü horlama değil, reforme etmek olabilir. Burada bir dengeleme, dozunu ayarlama söz konusudur genel olarak. Fakat aynı zamanda bir özentî, bir taklit de olabilir tartışmasız. Böyle olduğunda kültürü değil, kişiyi bağlar. Onu, toplumun dışına iter, onu hem çevresine hem de

kendine yabancı kılar. Bu tipler genel olarak kültür tıkanmasının üçüncü tür göstergesi kapsamında yer alırlar.

Bu tür, belki de son tür diyebileceğimiz gösterge, aynı kültür örüntüsü içinde yaşamak durumunda olan insanlar arasında öncelikle gelir dilimlerinin uçurum farklılıklar göstermesi ve bu farklılığın da haksız kazançtan kaynaklanmış olduğunun bilinmesi ya da genel kanı olarak yerleşmiş olmasıdır.

Kimin ne kadar geliri var bilinmez. Bilinen bu gelirin nereye ve nasıl harcandığıdır. Gelir diliminin zıt uçlarından hangisinde olduğumuzu yüzümüze bir şamar gibi vuran bu harcamalardır.

Kültüre toplumsal ek kültürün toplumsal niteliği, aynı değerin bir toplum için ortak olmasından, o değerin bir toplum içinde yaygın bulunmasından kaynaklanır. Eğer değerler parçalanırsa, parçalanmışsa, birileri o uçta 'maganda', 'kıro' gibi sıfatlarla tanımlanırken bu uçta da birileri 'gecekonducu', 'yaşama' gibi nitelendirilirse ve bunlar bir arada yan yana yaşamak durumunda bırakılırsa kültür, en azından tıkanmış demektir, bir çıkmaz içinde demektir.

Kimileri milyarlar harcayarak düğünler yaparken, seyyar mücevher dükkanı gibi dolaşırken, helikopterlerde yatlarda gezerken, diğerleri ilaç parası bile bulamıyorsa kış günü basma fıstanla geziyorsa ve bir ekmek karşılığı için kilometrelerce yolu yürüyerek kat ediyorsa kültür, iflas etmemişse bile tıkanmıştır. Nasıl çıkılacak, nereden çıkılacak? Bilinmez.

Kısaca vurgulanmaya çalışılan bu üç görüntü, üzerine kimenin bir itirazda bulunamayacağı ya da bir savunma getiremeyeceği kadar açık ve seçiktir. Bunları yadsımak ya da görmezlikten gelmek, devekuşunu oynamak, olsa olsa yine kültür tıkanmasının bir başka göstergesi olarak karşımıza çıkar: Tıkanmış kültürün kavruk insancıkları...

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Ünlü Alman filozofu ve müzikoloğu Adorno (1903-1969), Frankfurt Okulu'nun en ünlü isimlerinden olup, Özellikle Amerika'ya göçtükten sonra, iletişim araçlarının gücü altındaki kültürel tüketim ve sosyolojik olguların sanattaki yaratıcılığa etkisi konularında çok titiz çalışmalar yapmış ve 'Kültür Endüstrisi' tanımını ortaya atmıştır.

Filozofun 1950'lerin Amerika'sında estetik ve sanat felsefesi açısından toplumsal konular ve sanat üzerine yaptığı öngörülü değerlendirmeler, bugün, özellikle azgelişmiş ülkelerde yaşanan sorunların bir habercisi, aynı zamanda da bir çözümleyicisi gibidir. Adorno'nun bu tanımlamasını, yani 'Kültür Endüstrisi'ni önce sözcük anlamları bakımından ele almak, sonuca ulaşma açısından zannedirim kaçınılmazdır.

Kültür Endüstrisinde sözü edilen kültür, tartışmasız toplumsal kültürdür. Fakat toplumsal kültür ister istemez bireysel (kişisel değil) kültürle, adeta tavuk-yumurta ilişkisi içindedir ve biri olmazsa diğ erinden de söz edilemez.

Toplumsal Kültür, kısaca Kültür; belli bir toplumun ve o toplumunun üyesi kabul edilen bireylerin, hem o toplumu ve

hem de o bireyleri diğer toplum ve üyelerinden ayıran, onlara bir kimlik kazandıran, insan tarafından ve insanlar için var edilmiş ve önceleri denenerek, sınanarak, sonradan da, adeta veraset yoluyla, hatta üzerinde pek düşünülmeden benimsenmiş, benimsetilmiş maddi ve manevi, nesnel ve öznel tüm varolanlardır.

Bir başka deyişle de kültür, bir değerler örüntüsü olup, yaşamımızı, hem yönlendiren hem de anlamlı kılmaya çalışan tüm manevi edinimler, inançlar ve maddi zenginliklerdir.

Belli bir toplumun kültürünü, o toplumun temsilcisi olan bireylere bakarak yordarız, saptarız; yani toplum kültürü, bir genellemedir ve çoğunluktan hareketle bulunur.

Endüstri ise tanım olarak şöyle ifade edilebilir: Belli bir alandaki ya da meslekteki hammaddelerin seri üretim yoluyla işlenmesi, kullanılması ve sürüm yoluyla yeni mallar yaratılması hem mal miktarı olarak, hem de alım gücü olarak zenginlik sağlanmasıdır.

Avrupa'da yaşanan sanayi devriminden sonra ve Kapitalizmin öncü politikası ile endüstri ve endüstrileşme önce bir tutku, sonra da bir yaşam biçimi olmuştur.

Adorno, Marksist kuram açısından yirminci yüzyılı değerlendirmiş ve yaşanan son iki dünya savaşından sonra insanın varlığını ve varlığının ortaya konuşunu işte bu yeni tanımlamayla, yani Kültür Endüstrisiyle, bir bakıma açıklamak istemiştir.

1946 yılında çok partili siyasal bir ortama giren ülkemizde, hele 1960'ları izleyen siyasal gelişmelerden sonra Adorno'nun bu tanımı, çok daha anlamlı olmuş ve sosyo-kültürel, sosyo-politik yaşam biçimimizi ve 'değer' diye kabul ettiklerimizi, gerek betimlemede gerekse analiz etmede yol gösterici bir önem kazanmıştır.

Toplumsal kültürün, hem tüm manevi değerlerini içeren hem de en nesnel görünüŖe sahip olan temel ögesi, ilk akla gelen ögesi sanattır; her anlamdaki sanattır. İster sanatı sözcük anlamda alalım ve ustası gibi yapma, usta işi yapma olarak düşünelim ister terim bağlamında ele alalım ve sanatçı olarak tanımlanan belli bir kişi tarafından var edilmiş özgün, yeni, tek bir ürün olarak düşünelim sanat, dolayısıyla sanat eserleri bir toplumun aynası gibidir, tek yansıtıcısı gibidir.

Sözcük anlamında ele aldığımızda sanat bir eyleme biçimi, bir yaşam şekli olarak ortaya çıkar; yemek yiyişimiz, oturuşumuz, esnememiz, kılık kıyafetimiz, eğlenmemiz, zevk almamız ve nihayet güzel dediğimiz, güzellik adına eylediğimiz her şey...

Terim bağlamında konu ettiğimizde de müziğimiz, edebiyatımız, gösteri sanatlarımız, plastik sanatlarımız ve bunların ürünü olarak kabul ettiğimiz ve ortaya koyduğumuz, güzellikleriyle, özgünlükleriyle, yenilikleriyle övündüğümüz her şey...

Kültür Endüstrisi, kültürü endüstriyel bir mal olarak işlemede iki konuyu, deyiş yerinde ise iki alanı öncelikle ele alır; bunlar inançlar ve sanattır. Daha doğrusu sanat ve bu yolla da inançlardır ya da inançlar ve bu yolla da sanattır. Kültür Endüstrisinin temel hammaddesi ise ister istemez, belli bir toplumun üyesi kabul edilen bireyler olmaktadır.

Kültür Endüstrisinin en önemli aracı da, hem o toplumun alanı içinde kullanılan hem de evrensel konumu nedeniyle dışarıdan içeriye doğru dalgalar halinde gerçekleştirilen iletişim araçlarıdır; televizyon, radyo, gazete, dergi ve bunlar örneği her şeydir.

Endüstri, salt ekonomik anlamda ele alındığında, saptanan gereksinimler, yani talepler doğrultusunda seri üretim şeklinde mal yaratmak ve bu malların sürümü sonunda, hem bireysel hem de toplumsal, önce bireysel, sonra da belli ölçüde toplumsal zenginlik

elde etmek demektir; yani burada temel ölçüt bir toplumun açık talebi ile potansiyel talebidir; bu talepleri kıskırtmak, gittikçe büyüyen ve yükselen bir eğriye oturtmaktır. Emegın ve malın değeriinde oynayarak ve onları aşağıya çekerek sürümü artırmak ve belli bir toplumun tüm alanlarına, hem enine hem de boyuna tüm alanlarına yaymaktır. Burada ters gelen bir şey yoktur ve olmamalıdır da; çünkü endüstri ve endüstrileşme bu demektir ve belli bir durumu önceden görüp ona göre davranabilmek demektir. Fakat, kültüre endüstriyel bir mantıkla yaklaştığımızda, yani Kültür Endüstrisine geçtiğimiz de iş, ekonomik değerler kadar açık ve seçik olmamakta, dolayısıyla da net bir şekilde, zamanında fark edilip anlaşılamamaktadır. Çünkü, bir kez daha vurgulamak gerekirse Kültür Endüstrisinin temel alanı, ağırlıkla manevidir, tinseldir. Başka bir tanımlamayla, sanattır, inançlar ve değerlerdir. İnançlar, değerler ve bunları nesnelleştiren sanat eserleridir.

Özetleyecek olursak; Kültür Endüstrisinin hammaddesi insan, aracı iletişim yolları, ürünü de sanat ile inançlarımızı ve değerlerimizi simgeleyen tutum ve davranışlarımızdır. Tıpkı ekonomide olduğu gibi Kültür Endüstrisinde de sonsal amaç, belli kişilerin, grup ya da zümrelerin zengin olmaları, maddi veya manevi bir çıkar sağlamalarıdır. Endüstriden söz edildiğinde bu 'çıkara sağlama'dan arınık düşünmek söz konusu olamaz.

Sanatta, gerçek sanatta üretim, talebe göre yapılmaz. Aksine sanat; özgün, tek ve yeni olma nitelikleriyle bir arz yaratır ve bu arz sonrasında da talep oluşur. Gittikçe büyüyen, gittikçe yaygınlaşan bir talep... Oysa endüstride ve dolayısıyla Kültür Endüstrisinde kıstas mevcut talep ve potansiyel taleptir, yani nabza göre şerbet vermektir: daha tatlılaşan, daha ağdalaşan, içimi daha kolay olan şerbet.

Hümanistik Psikolojiye göre insan, doğası gereği iyi ya da kötü değil, nötrdür, ama tembel ve tutucudur. Bu özellikleri

nedeni ile de genel olarak bildikleriyle yetinir, bilmediklerini de ya biliyorum zanneder ya da yok farz eder. Tutucudur ve gerek inançlarını, gerek değerlerini, gerek tutum ve davranışlarını kolay değiştirmez, değiştiremez. Hele bunlarda, bir de itici güç elde etti mi, üstelik kendinden memnun ve mutlu olur, hatta kendini yaşam alanının merkezi sayar ve dışa, çağa, çağcıl düşünceye büsbütün kapanır, kimi zaman da bu kapanışını adeta bir meydan okuma şekline dönüştürür.

İşte Kültür Endüstrisinin ana maddesi ve esas amacı bu tiplerdir, bu bireylerdir ve bunları bulmak için de pek fazla çaba sarf etmeye gerek yoktur.

Adorna, kariyeri gereği, öncelikle müzik alanına eğilmiş ve Kültür Endüstrisi'nde müziğin işlevine ve nasıl kullanıldığına dair saptamalarından sonra diğer sanat dallarına ve en sonunda da tüm kültür örüntüsüne geçmiştir.

Ülkemizde de, zaman zaman basında çıkan kaset satışlarına, CD satışlarına veya televizyonlarda sunulan eğlence yerlerindeki müzik türlerine baktığımızda, bunların iz bırakmayan, anlık zevkleri doyuran, hatta varolan duyguları ve heyecanları pekiştiren müzik türleri olduğunu kolaylıkla saptayabiliriz; yani sürüme dayalı, kazanç amaçlı müzik türleri... Bunlar öylesine birbirine benzer ki sözgelimi, birinin bestesini, diğerinin güftesi ile birleştiresek bile fark edilmez, fark edilebilecek bir değişiklik yaratmaz; ama satış rekorları kırar. Bu tip müziğe de sanat deriz, fakat bunlar sanat olmanın en alt koşullarını bile içermezler; yani özgün, yeni ve tek değillerdir, yeni bir talep yaratmazlar. Estetik bir kaygı aşılamazlar, bir idea vermezler.

Kültür Endüstrisi bir kere kurulmuş olmaya görsün, hemen örgütlenir. Yeni şirketler açılır, yeni sanatçılar(!) bulunur ve bunları savunan eleştirmenler, yazarlar türer, gönüllü reklamcı-

lar ortaya çıkar. Hepsinde tek bir amaç vardır: sanat yapmak... Dedikleri budur. Aslında ise toplumun bireyleri aracılığı ile şu veya bu tarz bir çıkar sağlamaktır, zengin olmaktır. Endüstrinin doğası da budur.

Müzikle örneklemeye çalıştığımız bu olguyu, sanatın her alanına götürmek ve sayısız örnek bulmak da mümkündür.

Son günlerin en popüler polemliğini yaratan Radikal Gazetesi köşe yazarı Sayın Perihan Mağden'e bir bakalım; ona göre Devlet Tiyatroları'na gerek yoktur, Bale sanatı adeta 'abesle iştigal' sayılmalıdır; ya da ressam Adnan Çoker'le Hülya Avşar'ın resim tartışmasını anımsayalım. Bir heykeli müstehcen olduğu için yerinden söktüren Belediye Başkanını düşünelim. Sayın Semra Özal'ın Fatih Ürek'i hayranlıkla izlediğine bir bakalım. Televizyon kanallarından izleyicilere sürekli akıl veren sanatçıların, sanat severlerin, sanat şirketleri olanların veciz(!) deyişlerine bir kulak kabartalım.

Kültür Endüstrisi, hoşluk yaratan her şeyi sanat sayar, sanat diye piyasaya sunar, fakat sanat alanının esas sorusuna; 'Ne Kadar Sanat' sorusuna hiç eğilmez, hatta bu soruyu örtbas eder, akıllardan silmeye uğraşır. Başarır da... Sanatta görülen bu hazin durum Kültür Endüstrisinin sadece bir yüzüdür. Sanatla başlayan, başlatılan yönlendirme, kısa bir süre içinde değerlere, inançlara yansır, bunlar da tutum ve davranışlarla kendini sergiler. Kültür Endüstrisi için kazanç sağlanabilecek her alan mubahtır.

Televizyonda verilen BBG dizisinin 3.sünde anımsayacaksınız, bir Gaye Topbaş vardı. Defalarca birinci oldu, ilk ikiye girdi. 'Ben Gaye Topbaş' diye bir böbürlenışı vardı. Ne olduğu, ne yaptığı, nesiyle kıvanç duyduğu hiç anlaşılmıyordu, ama tüm ülkeden oy alıyordu. Taraftarları sürekli çoğalıyordu. Aynı dizinin son programında da 19 yaşında bir çocuk 'Baba'yı oynu-

yordu ve sürekli dereceye giriyor, hatta birinci oluyordu. Toplum bu tipleri niye yeğliyordu acaba? Çünkü tıpkı kendileri gibi onların da hiç bir şeyi yoktu, ama varmış gibi gösterilebiliyordu. İşte Kültür Endüstrisi bunları yaratır. Bir başka örnek daha mı verelim? Verelim: Birden fazla eşi olan sanat yapımcıları ve bunlarla düzenlenen TV programları, imam nikahlı ve bu nikahlarıyla kendilerinin iffetli olduğunu vurgulayan sanatçıları başköşeye alan haberler, eşini dövdüğünü itiraf etmeyi dürüstlük kabul eden assolistler ve bunları flaş haber olarak veren basın organları... Karısıyla olan seks ilişkilerini roman yapan ve 'bestseller' olan kitaplar... Kendini sürekli tekrarlayan ressamlar, aşırı esinlenme örneği olan seramik objeler... Ünlü işadamlarını göklere çıkartan ve devlet tarafından sergilenen tiyatro oyunları...

Kültür Endüstrisi, bilinçli ya da bilinçsiz olsun fark etmeksizin değerleri ve inançları ele alır ve bunları da sanatta olduğu gibi, yozlaştırır, yozlaştırmasa bile seviyesini alta doğru çeker.

Bir toplumun bireyleri birbirine benzedikçe, yani 'kişilik' yok oldukça ya da farklı bir kavram şeklinde ele alındıkça prototip en yalın ve en kolay şekliyle oluşur. 'Türkiye seninle gurur duyuyor' diye göklere çıkarttıklarımıza bir bakalım mı? Bu övgünün altında ne gizlidir acaba? Nasıl bir beklenti, nasıl bir umut bizleri meydanlara döküp böyle çıkırttırır?

İmanımızı bile bir araç gibi kullanabiliyorsak, inadımızla inançlarımızı birbirine bulaştırıyorsak Kültür Endüstrisi tam randımanla, marjinal kapasiteyle çalışıyor, çalıştırılıyor demektir; yani kâr sağlamak için her araç 'mubah'tır, her yol 'caiz'dir.

Kültür Endüstrisine ket vurabilmenin ya da istedik yolla çevirebilmenin tek yolu, kanımca birey olmaktan, prototip olmaktan kurtulup kişi olmaktır, kişi olabilmektir. Kişi olmak, kişilikli olmak ise zor, ama imkansız değildir. Kurnazlığı bir kenara itip aklı kullanabilmek belki de yeterlidir bile.

Unutmamak gerekir ki Kültür Endüstrisinin sonsal amacı maddi ya da manevi k r sağlamak, kazanç elde etmektir; ve bu amaca dönük insanların ve örgütlerin üzerinde de başka insanlar ve başka örgütler vardır, aynı amaca yönelmiş olan; yani Ali, Veli üzerinden kazanç elde ederken Hüseyin, hem Ali hem de Veli üzerinden kazanç sağlar. Bu birey açısından böyle olduğu gibi toplum açısından da böyledir ülkeler açısından da...

Kültür Endüstrisinin  lkemiz açısından en dramatik g r n s , kanımca Atatürk' n 'Köylü milletin efendisidir' vecizesindeki anlamı en sığ şekilde yorumlamak ve buna dayanarak bu efendiliği 'varo ' topluluklarına yönlendirmek olmuştur. Bu, toplumumuzda farklı değerlerin yaratılmasını ve farklı kazançların elde edilmesini olanaklı kılmıştır, ama aynı zamanda da ulusal değerlerin zayıflamasına, parçalanmasına, hatta yok olmasına da aracılık etmiştir. Toplumumuzu dışarıdan idare etmek isteyenlerin yönlendirdiği Kültür Endüstrisinin amacı da zaten budur.

 şte 'kişilik' ulusal bağımsızlık kavramının farkına varılabilmesi demektir bu bağlamda. Kişilik bulunamadık a, kişilik kazanılamadık a, hem i  ve hem de dış Kültür Endüstrisinin boyunduruğundan da kurtulmak adeta olanaksızdır.

BENLİKTE SAVAŞ VE BARİŞ*

Savaş ve Barış dendiğinde, sanırım, ilk akla gelen Tolstoy'un o ünlü yapıtıdır. Napoleon'un steplerdeki dramatik bozgunu ile yenginin bile muştı taşımadığı yargısı, izleklerden bir türlü silinmez; ve ayrıca, ne Nataşa ne de Pier unutulur. Fakat her nedense yine bu kitaba bağlı olarak, savaş ve barış toplumsal bir olgu gibi fotoğraf bırakır belleklerde, ama hiçbirimiz -her halde- Nataşa ile Pier arasındaki savaşı, kendi içlerindeki devinimi; çatışmayı ve huzuru, öncelikle anımsamaz.

Oysa, tarihi süreç içinde, dünyamızın kaç kez ters dönmesine neden olan savaşların tümü de, birilerinin iç dünyalarında bastırılmayan kimi saldırıların, kimi saldırganlıkların bir sonucudur.

Makyavelli, 'bir hükümdarın üzerinde çalışması gereken tek konu savaştır; onun için barış, yalnızca bir soluk alma dönemi olmalıdır' der. 16. yüzyılın ilk yarısında dünyayı sarsan bu siyaset felsefesi, belki de yönetim eşittir savaş yapma demeye getirmektedir.

* Yapı Kredi Yayınları, *Cogito*, Sayı 3, Kış 1995'te yayınlanmıştır.

Seneka'da, 'savaş, milletlerin var oluşunun sonucudur' dediğine göre, acaba bir erk sahibi olmak için zorba mı olmak gerekir ya da zorbalar mı erk sahibi olurlar diye sorası geliyor insanın.

Savaş dendiğinde, karşımıza, hemen, karşıt kavramı barış çıkmakta, fakat barışın özneleşmesi halinde bu karşıtlık usumumuzda gelmemektedir. Tokken açlığı düşünmemek, ama aç olduğumuzda tokluğu, hatta idealleştirmek gibi... ya da özgürlük gibi. Özgür olmama hali, hiç olmazsa olası bir kaygı şeklinde gündeme gelmelidir; ki özgürlükten söz edilebilsin. Yoksa özgürlük, karşıt bir durum gibi değil, doğal bir durum gibi karşılanır İnsanın ruhsal ve ussal doğasına uygun olanı da budur.

Barış, eğer 'düzmece' değilse insanın -gerek tekil anlamda, gerekse çoğul- olumsuz tutkularının üstesinden gelmiş, hem kendisiyle hem çevresiyle barışık kalma yollarını bulmuş halini tanımlar; ki bu durumda savaş söz konusu bile olmaz. Ama olumsuz tutkulardan, örneğin kıskançlık, kendini kanıtlama, öfke, kin, gurur vb. sapkınlıklardan korunma, sıyrılma da kolay olmasa gerek. Yani barış, ne denli istendik bir durum olursa olsun, bunu elde etmenin yolu önce savaş açmak değildir herhalde; ya da savaş, savaşımızı dışımıza sıçratmak değildir.

Tarih, barış için yapılan savaşların bilimi olarak değerlendirildiğinde, bu savaşların gerisinde ister Malthus'un iddia ettiği gibi bir biyolojik ayıklama, bir tür demografik denge kurma varolsun, ister Hitler'in savladığı paklanmış ırk politikası, hepsinin altında, hepsinin gerisinde tek bir neden, hepsinin üstünde, ilerisinde de tek bir erek yatar: Neden; yarışma, çekişme, erek ise kendini kanıtlama ve karşı tarafı ezme...

Yunan mitolojisinde barış; güzel Eirene tarafından simgelelir. Gurur ve huzur dolu çehresini, vakur bedeni üzerinde dim-

dik taşıyan Eirene, kucağında da zenginliği ve bereketi simgeleyen Ploutus'u tutmaktadır.

Oysa Ares, şu savaş tanrısı, atlarının önüne yem olarak insan eti atan Kral Diomedes'in babası Ares, çevresine korku ve ölüm saçan bir görünüştedir. Babası bile 'şaiBELİ'dir onun.

Savaş ve barışın en eski görsel tanımlamaları, yani Eirene ve Ares, tıpkı bilebildiğimiz tarihi olgular gibi, bize şunu gösteriyor: ister savaş olsun ister barış, bunların altında insanın kendisiyle olan savaşı ya da barışı yer almaktadır. Alıcı gözle bakıldığında, insanların çehrelerinde bunları okumak, dikkatlice izlendiğinde insanların yaşamlarında bunları saptamak hiç de zor olmasa gerek.

Barışı bozan durum, her nedense daima, karşı tarafın yarattığı bir nedene dayanır! Böyle bir neden sonunda da bir ulusun, ya da bir toplumun üyesi birey, salt barışı yeniden oluşturabilmek için savaş açar. Başka umarı da yoktur! İster iki ulusun arasında olsun ister iki birey, yine de savaşın temel nedenini, bireyin iç çatışmalarına bağlamak, geçmişle ilgili edinimlerimize, hatta kişisel gözlemlerimize, kişilik gözlemlerimize uygun düşmektedir.

Birey, kendi adına karar verirken ya da şu veya bu nedenle elde ettiği liderlik sıfatına göre eylerken, eğer iç dünyasında barışı sağlayamamışsa mutlaka bir çekişme, bir savaş hali ya da bir savaş yaratacaktır. Bütün bu barışa karşı, barış karşıtı tutum ve davranışların arkasında ise bir türlü durultulamayan 'kişilik sorunu' yatar. Kişilik sorunu, sonuçta aynı noktaya ulaşmasa da, iki farklı merkezden kaynaklanır gibi görünmektedir. İlki benlikler içi savaş, diğeri ise benlikler arası savaş.

Benlikler içi savaşa baktığımızda, 'ben' kavramını aşamalı bir şekilde oluşturan İlkel Benlik (İD), Benlik (EGO) ve Üst Benlik

(SÜPER EGO) yapılanmalarının her birinin, kendi içindeki u-
yumsuzluk halinin, bireyi dış dünyaya karşı barış bozucu yaptı-
ğını görürüz.

‘Ben’ kavramında ilkel benliği oluşturan İD, birincil güdüle-
rin egemenlik alanı olarak kabul edilir ve bedensel eylemleri ve
doyumları içerir. Tinimiz, hatta usumuz bu bedensel hazların
gerisinde kalır.

Bilseme (tecessüs) ve kurcalama, duyuşal uyarılma ve kışkırtı,
cinsellik ve analık, korunma ve gizlenme, açlık ve susuzluk gibi
birincil güdüler, ilkel benin en temel eylem odaklarını oluşturur.

Benlik, bir bilinçlenme durumudur. Ne olduğumuzun ve ne
olmak istediğimizin farkına varılmasıdır. Bir birey olarak nasıl
tanındığımızın kavranması ve bu kavramanın bilinçle eleştirel
bir yaklaşım içinde değerlendirilmesidir.

Bırakın üst benliği, benliğe değin bir iyelik için bile, ilkin il-
kel benin dengelenmesi, barış içinde gerçekleştirilmesi ön
şarttır.

İlkel ben içi güdüler arasında yıkıcı bir savaş vardır. Yenen gü-
dü, yenileni yok eder ya da onu tutsak gibi kullanır; ama bu tut-
saklık, o ilkel beni de tutsak haline dönüştürür, zamanla ve farkına
varılmadan. Örneğin açlık güdüsü bastırılamazsa, zamanında
dengeli bir doyum durumu yaratılamazsa o bireyin doyuma ulaş-
ması, ne verisen ver, yeter demesi beklenemez. Tüketme, sö-
mürme gereksinimi her şeyin önüne geçer: ne hak, ne adalet, ne
günah, ne de ayıp tanır (zaten bu gibi yaptırımların ve ket vur-
cuların ilkel bende yeri de yoktur; ama kişi, o bireyin üst benlik
basamağına çıkamadığını bir türlü anlamaz, anlamak istemez).

Açlık güdüsü egemen bireyin, midesi doysa gözü doymaz.
‘Mide fesadı’na uğrar ve bu da onu daha mideci yapar; çünkü

mideden başka bir şey düşünmez, düşünemez olur. Tekelci bir anlayışla açlığı doyumu ulaştırma güdüsü, örneğin korunma, gizlenme güdülerine egemen olur, onların çalışmasını engeller ya da tutsak eder onları ve kendi amaçları doğrultusunda kullanır. Koruma ve gizlenme gibi güdülerin açlık güdüsüyle dengeli ve barış içinde iş görmemesi yüzünden de o birey 'yakayı' ele verir.

Kimi insanda ise cinsellik güdüsü öndedir. Bu tipler 'kösnük' tiptir. Erotikten çok porno eğilimlidirler. Baktıkları, gördükleri her şeyde, ama her şeyde cinsel bir yan ararlar. Bu takınak öylesine öne çıkar ki birey bunu fark etse bile tüm didinmelerine karşın bu düşünce biçiminden kurtulamaz, bu davranış biçiminden sıyrılamaz, hatta bir coşku, bir tepki şeklinde işin ucunu da kaçıır. Takınağın bilincinde de olduğundan -iyi kötü- istenmeyen bu tutkusunu yenemedikçe (boşalamadıkça) sinirlenir, sinirli tepkilerde bulunur.

Tıpkı açlık güdüsü gibi, cinsellik güdüsü de, diğer güdülere savaş açtığında, kendini kanıtama ve diğer güdülere egemen olma hırsıyla ilkel bendeki barışı bozar. Saldırgan güdü, düzeni bozduğunda ya da düzenin dışına çıktığında kendi de düzenli çalışamaz. Bu 'doğru çalışamama' hali iki türlü görüntü verir: İlki her şeye cinsellik bulaştırmak, bu cinselliği gizleme adına 'sıradan' ya da 'normal sayılmayan' doyumlara kaymak. Cinsellik, ilkel beni elde ettiğinde, bunun bir sapkınlık olduğunun farkına varan, fakat elinden bir şey gelmeyen birey, 'cinsel' denilenden, daha doğrusu 'cinsel' dediği şeyden kaçmak, kaçıyor görünmek adına 'cinsel' saymadığı, kendince, çevresinin cinselliği olmadığını sandığı alanlara kayar. Oysa bu kayış, istençle olmaz, cinsel güdüsü onu bu alana iter; çünkü doyumu bu alanlarda bulur artık. Üstelik kanısınca çevrenin gözlemlerinden de kurtulmuştur! Örneğin bir insan, eğer nü tabloya, kabareye, bir

bale gösterisine cinsellik güdülerıyla yanaşmaktan kendini alamıyorsa ve bu tür sanat yapıtlarını, etkinliklerini 'müstehcen', a-yıp gibi tanımlamalarla nitelendiriyorsa kendisinin 'mazbut' olduğunu kanıtlamak, yani cinsellik güdüsünü egemenliğini gizlemek amacıyla, bu tür evrensel boyuttaki sanatsal etkinlikleri reddeder, protesto eder, horlar, 'namus' adına bu sanatları a-yakta tutan sanatçıları 'namussuzluk' ile damgalar ve kendini sözgelimi spora adar, adanmış görünür. Oysaki o, bu kaçışının bir cinsel güdü yeğlemesi olduğunun da az çok bilincindedir ama çevresinin anlamadığını ya da çevresini 'uyuttuğunu' zanneder. Böyle bir birey için, örneğin futbol ya da güreş gerçek do-yum alanlarıdır. Bu yolla cinsellik güdüsü hiç olmazsa bir süre doyar, doyuma ulaşır ve düzmece barış sağlanır kendi iç dünyasında. Psikolojik savaşı kazanmış gibidir.

Örneklerini hepimizin arttırabileceği bu tür güdüsel dal-galar, gerginlik ve yarış ortamı içinde, güdüler arası diplomatik i-lişkilerin kesilmesine ve barışa ket vurulmasına neden olur. ilkel ben, kendi içinde durdurulamayacak, durdurulsa bile hasarları giderilemeyecek bir savaş ortamına geçer.

İlkel bende barış, ancak çocuğun tuvalet terbiyesi döneminde, uygun bir sosyo-kültürel ortam içinde verilen ve alınan bir eğitimle sağlanabilir. Bu dönem kaçırıldığında, özellikle kültürel ortam değiştirildiğinde, savaş önlenemez. Bu tipler, bir üst a-şamadaki benlik kavramlarından birine geçmiş görünseler bile ilkel benlik o benliği de kontrolü altında tutar.

İlkel benden başlayarak benlikleri eğitmede en etken araçlar-dan biri, belki de ilki tartışmasız sanat alanıdır. Sanat alanına gi-rebilme, salt birincil güdüler değil, daha sonra üst benlikte kendini gösterecek sosyal güdüler de etkileyecektir; ve benlik(Ego) bu iki ben arasındaki denge sağlama görevini daha sağlıklı bir şekilde gerçekleştirebilecektir.

Güdüleri kontrole almayı ve gemlemeyi öğrenme döneminde sanat, yanlış değerlendirmeler sonunda, çağdaş ve çağcıl konumuna geçirilemezse birey daha ileriki dönemlerde elde ettiği 'statü ben' ile ve bu benin katkısıyla dahi sanatı doğru değerlendiremez. Bu değerlendirememeye de onda benlik kaymalarına neden olur.

Benlik, bir bilinç dünyasını ve bilinç düzeyini ifade eder: Olunan, olmak istenen ve denilen benlerin dengelendirilebilmesindeki ussal yetisini yansıtır. Bu bilinçlenme, tıpkı insanın biyolojik gelişmesi gibi dengeli ve sağlıklı gerçekleştirilemezse bu üç ben (olan-olmak istenen-denilen) arasındaki aralık gittikçe genişler ve denge, bir daha sağlanamayacak şekilde bozulur. Dengesizlik, üç ben arasındaki savaşın bastırılmamış halini imler.

Her bir ben pusudadır: Hangisi kendine uygun bir ortam bulursa derhal diğerlerine saldırır. Savaş bireyin çevresine de yayılarak, çevresindekileri de bu girdaba sokarak sürüp gider, Bilge Karasu'nun '*Bir Ortaçağ Abdalı*'nda olduğu gibi.¹

Benlik kavramında barışı oluşturmamış bireyin asal ereği; olan beni, olmak istediği ben altına gizleyip, denilen beni istediği benle çakıştırmaktır. Fakat daha önce de vurgulandığı gibi bu benlik bilinci ifade ettiği için, eğer bu birey, bu üç benin hiçbirinin, diğerleriyle çakışamayacağı bilincinde değilse; ki olmadığını asal ereği göstermektedir, isteklerini gerçekleştiremediğini olgular yüzüne çarptıkça, savaşı daha da saldırgan bir ortama aktarır. Kendini savunmak için, kanıt gereksinimi olmayan, doğası gereği kanıt aranmayan alanlardan, sözgelimi 'inançlardan' medet umar. İnançlarla benliğini gizledikçe de çağ

¹ Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 'Bir Ortaçağ Abdalı' s: 46-56, Gece Yayınları, Ankara, 1989.

dışına düşer, denilen beni, tıpkı bastırılamayan birincil güdülerin ilkel bene oynadığı oyun gibi, onu, olduğu ben darboğazına daha da gömer: savaş zıvanadan çıkmıştır. Barış, ancak kendi inancına uygun düşen bir yolla gerçekleştirilebilir: yok olmak ya da yok etmek...

Daha dar kapsamdan daha geniş kapsama doğru, iç içe halkalar oluşturan ailevi, yöresel, ulusal ve evrensel kültürler (ki bu halkaları daha da artırmak olasıdır), eğer birbirinden çok farklı, birbiriyle uyuşması zor değerleri içeriyorsa bireylerin benliğindeki savaş daha da şiddetli gerçekleşir; çünkü, örneğin bir kasabada olan ben, bir kent için, olmak istenen benin çok gerisine düşeceğinden, denilen beni, istendik bir düzeyde tutabilmek için çok savaş vermek gerekecektir. Hele bilinç düzeyi de buna yardım edemiyorsa -edememesi de çok olasıdır- barış bir düştten öte geçemez.

Ruhsal yaşamın, toplumun değer yargılarından oluşan boyutu, yani üst benlik, temelde, olan ben alanından alınan bir güçle oluşur. Bu güç, uygun bilinçle desteklenmezse toplumsal ortam değiştikçe, üst benlik yeni ortama uyum gösteremez ve kişi ruhsal bozukluklar sergilemeye başlar. Ruhsal barış bozuldu mu, böyle bir birey için tek silah, 'üstünlük çalımını' olur: Aşağılık duygusunu, kültürel kavrukluğunu kapatmak amacıyla yapılan, üstünlük belirtisi var sayılan her tür davranış... Bu çırpınma, o bireyin sosyal güdülerinde de kendini gösterir doğal olarak.

Sosyal onay ve ben değeri, sevecenlik ve birlikte olma, bilişsel çelişki, başarı gibi sosyal güdüler, ruhsal barışın olmaması nedeniyle bulunulan ortama denk düşemeyeceğinden üstünlük çalımını da -bu çalım genellikle karşısındakini aptal saymaya dayandığından- yarar sağlayamayacaktır. Sosyal güdüler de tıpkı birincil güdüler gibi, taşkın hale geçtiğinde önce kendini, sonra da bireyini zarara sokar. Böyle bir tip, bilse ki Cicero, bundan

neredeyse 21 yüzyıl önce ‘barışların en haksızını, savaşların en haklısına yeğlerim’ demiş, herhalde bu benlikler arasında, hiç olmazsa içinde yaşadığı kültür bölgesine bağlı olarak, karınca kararınca bir barış kurabilir ve ‘kişilikli’ sıfatını kazanabilirdi.

Kişilikli olmak, bir anlamda, sosyal güdülerin birincil güdüler tarafından köleleştirmesini engellemek, yani hem güdüler, hem de benler arasında barışı oluşturmak demektir.

Kutadgu-Bilig’den bir alıntı ile bu yargı farklı bir açıdan pekiştirilebilir: ‘Kişi akılla yücelir, bilgiyle büyür, bu ikisi ile saygı görür’. Akıl ve bilgi ise barışın, benlikler arası barışın tek perçinidir. Bilgisizlik ve akılsızlık ise birincil güdülerin itelediği bir yapay kişilikte direnme ve sosyal savaşa çanak tutma demektir. Çünkü;

*Bin dostun olsa birinden geçemezsin
Bir düşmanın da olsa her yerde karşına çıkar.*

(Ömer Hayyam’dan alıntı olduğunu bildiren Emerson’dan).

SANAT VE EĞİTİMİ*

Gerek sanat gerek eğitim, ister bir olgu olarak düşünölsün ister bir süreç, her ikisi de varolabilmelerini ikiye özneye borçludur. Sanattan söz edebilmek için sanatçı kadar alıcının ya da sanat severin, eğitimden söz edebilmek için de eğiten kadar eğitilenin varlığı kaçınılmazdır. Bu öznelerden biri olmadığında, hatta talep, yani sanat severle eğitilen olmadığında arz da olmaz.

Talep ve arz ilişkisinde ilk hız verici, 'gereksinme'dir. O halde, sanat ve eğitim ilişkisini yaratacak ilk faktör, 'sanatın gerekliliğini fark edebilme' yetisi ile bu fark ediş sonunda hissedilen 'gereksinimi doyuma' ulaştırma dileğidir. Böyle bir yeti ve böyle bir dilek olmadıkça, sanat ve eğitimi temel güdülerinden yoksun, yapay bir ilişki olarak, adeta bir özenti niteliğinde kurgulanır. Bu tür bir kurgunun arz ve talebi de şüphesiz, deyiş yerinde ise 'dostlar alış verişte görsün' olmaktan öte gidemez.

Sanat ve eğitim arasındaki bağ, temel ön şartların varlığı kabul edildikten sonra, farklı açılardan irdelenebilir. Bu irdeleme

* Uludağ Üniversitesi Eğitim Faköltesi Dergisi, Cilt III, Sayı 1, 1988'de yayınlanmıştır.

yollarının sayısı üzerine pek çok şey söylenebilir ise de herhalde, en az üç yolda görüş birliği sağlanabilir:

a) Eğiticiler, idareciler ve karar organları -yönlendirenler- açısından sanat ve eğitimi; b) Eğitilenler, sanatın bir gereksinim olduğunu kavramak durumunda olanlar -yönlendirilenler- açısından sanat ve eğitimi; c) Kurum, araç ve gereç olarak sanat ve eğitimi.

Tartışmasız, bu üç yol, birbirinden ayrı düşünülemez; bir bütünün üç temel ögesi gibidirler. Fakat her bir yolun kendine özgü nitelikleri ve kuralları olacağı için tek tek inceleyip sonra bir örüntü haline getirebilme de bir analiz ve sentez yöntemi olarak benimsenebilir. Bu gerekçeyle, belki de ilk öge denilebilecek 'eğitilenler' ya da 'yönlendirilenler' açısından konuya eğilmek ve talebin niteliğini saptamak yerinde olabilir; yani bu yazının konusu, sanatın bir gereksinim olduğunu öğrenme durumunda olanlar, sanatı sevmeyi öğrenenler, sanat ve eğitim olgusunun ilk boyutunu oluşturanlardır diye tanımlanabilir.

İnsan olmanın doğal nedenleri kabul edilebilen algı ve sezgi yetilerinin, yine doğal bir sonucu da imgeleme gücü ve yaratma isteğidir. İmgelem ve yaratım; algı ve sezginin, ilgi ve sonra kendini hissettiren yeteneğin bir bileşkesi olarak düşünülebilir-se, oluşturanlardaki ya da sonuçtaki bir eksiklikten, bir aksamadan var olabilecek bir doyumsuzluk; ki bu, ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, mutlaka insanın mutsuzluğuna ya da karşılaştırmalı olarak, yetersizliğine neden olur. Eğer doyumsuzluk bilinç düzeyine çıkamıyor ise yani kişi tedirginliğinin nedenini imgeleme gücünün ve yaratma isteğinin yeterince doyurulamamasına bağlayamıyor ise kısır bir döngü içinde ve belki de çağdışı bir birey olarak yaşar ve ölür. Yok eğer, bu doyumsuzluk bilinç düzeyine çıkabiliyorsa o zaman olduğu ile olmak istediği, olabildiği ile olmak istediği arasındaki fark nedeniyle mutsuzluk

hissedir. İster farkına varılan mutsuzluk olsun, ister farkına varılmayan, her iki durumun ardında da o bireylerin içinde yaşadıkları; yetiştikleri, geliştikleri kültürel ortam yatar. Sonra da belki yönlendirenler, kurumlar, araçlar ve gereçler...

Milli Eğitimimizin genel amaçlarından biri olarak tanımlanan “Türk Milletinin bütün fertlerini beden, zihin, ahlak, ruh ve duygu bakımından dengeli düşünme gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, kişilik ve teşebbüse değer veren, topluma karşı sorumluluk duyan, yapıcı, yaratıcı ve verimli kişiler olarak yetiştirmek”, bu kültürel ortamı yaratmak ve belli bir talep potansiyeli sağlamak şeklinde yorumlanabilir, hatta yorumlanmak durumundadır. Bu kültürel ortamı hazırlamak devlet olmanın kaçınılmaz zorunluluğu olduğuna göre, önce sanatın farkına varan, sonra sanatın hazzını alan ve nihayet sanat üreten bireyler yetiştirilmesi ve bu yolla hem mutluluk, hem de kişilik sağlamak önce devletin eğitici görevi olarak tanımlanmalıdır. O halde sanat eğitiminin ilk ve temel adımı ‘ortam yaratma’ şeklinde belirtilebilir; yani talep hazırlamak... Eğer bu talep yok ise istenildiği kadar örgün eğitim kurumları ve olanakları sağlansın bir sonuç elde edilemeyecek, edilse bile istenilen yararı sağlayamayacaktır. O halde, belki de bir ‘ilk ilke’ olarak şu kuralı ortaya koyabiliriz; sanat eğitimi, resmi sanat eğitimi kurumları ya da dersleri dışında ve onların önünde başlar.

Platon, mutlu insanın, “insani işlevlerin en yükseği olan düşünme ve temaşa etme” gücüne sahip insan olduğuna inanmaktadır. Bilim-Sanat-Felsefe kendi kendilerine yeterli etkinliklerdir. Bu etkinliklerle uğraşan insanın, diğerlerine oranla mutluluğu, dış koşullara daha az bağımlıdır. Bilim ve felsefe, ilgi alanının yaratılabilmesi için bile en az bir eğitimi, bir rehberliği gerektirir. Oysa sanat, estetik kaygıyı duymakla insanı duyarlı kılmakla hemen oluşuverir. Onun içindir ki çocuk, duyu

organlarını bilinçsizce kullanmaya başladığı anda bile bu kaygının ortamı içine alınabilmelidir; ki sonradan doğal bir şekilde sanata yanaşabilsin.

Sanat, yalnızca heykel, resim, senfoni demek değildir. Sanat hayatı anlayan zekanın, onu en ilgi çekici, en güzel biçimlere sokması demektir. O halde zekanın oluşma ve gelişme döneminde ya da dönemlerinde yaygın bir eğitimle alıcı¹ yetiştirebilen çevre ve kültürel ortam, sadece bireyin ve toplumun gelişmesini, bir anlamda da çağdaşlaşmasını değil, aynı zamanda kendini (kültürü) diri tutar, geliştirir ve yücelir. Böylece istenen, istenmesi gereken sürekli etkileşim de sağlanmış olur.

Bertolt Brecht şöyle diyor; “Tiyatromuz anlama heyecanını kıskırtmalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz, yalnızca Prometheus’un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yönde eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu, kurtarıcılarının duyduğu yüce başarıyı duymaları öğretilmeli insanlara”.

Yaşamı bir tiyatro imiş gibi özümseyebilmek, ister izleyici olarak ister oyuncu olarak, yaşamla etkileşim ortamına geçebilmek, sanattan beklenen ‘yoğunluk kazandırma’ eylemini, hem kavramak hem de uygulamak demektir, bireyin anlamlı bir ömür sürmeye başlaması demektir. Bu, doğanın yapısı gereği de böyledir; çünkü insan, kendi duyularını doğasına uygun kullanabildiği durumda, yani görmeye yarayan gözü görme, işitmeye yarayan kulağı işitme amacı ile kullandığı zaman, bunların doğasına ters düşmemiş olur. Gördüklerini, işittiklerini rafine edebilmesi ise sanat eğitimiyle, sanatı sevdirmek ve sanatı sevmekle

¹ Alıcı, ekonomik bağlamda satın alan anlamında değildir. Sanat eserini alımlayabilen demektir; yani bakan, dinleyen, izleyen, seyreden demektir.

olanaklıdır; ancak bu yolla yaşam daha sağlıklı yorumlanabilir, yaşantılar daha aydınlık bir hal alabilir. Özellikle iletişim araçlarının dünle karşılaştırılamayacak ölçüde geliştiği çağımız teknolojisi içinde etkileşimin umulandan çok daha hızlı ve iz bırakıcı olduğu hesaba katılırsa sanat ve eğitiminin ve bu iki araç aracılığıyla insan potansiyelinin en verimli şekilde değerlendirilmesi kaçınılmaz görünmektedir.

Sanat alıcısının ya da sanat severin eğitimi üç aşamada düşünülebilir ve bunlar, genel başlıklar altında şöyle sıralanabilir: a) Okul Öncesi Sanat Eğitimi; b) Okul Dönemi Sanat Eğitimi; c) Meslek Sonrası Sanat Eğitimi.

Bu sınıflama, hem süreç yönünden, hem nitelik, hem de nicelik yönünden birbirinden ayrılık gösteren, fakat mutlaka birbiri üzerine süregelen, devamlılık ilkesinin benimsediği bir sınıflamadır. Ayrıca bu sınıflamada her bir basamak, yöntem, araç, gereç ve benzeri konularda farklı farklı açıklamalara dayanabilir. Burada, sadece her bir sınıf için göz önünde tutulması kaçınılmaz olan bazı temel ilkelere değinmekle yetinilecektir.

Sanat eğitiminin, bu üç aşamayı da kapsayan bir tanımı yapılmak istenirse genelde şöyle denilebilir; bireyin, görsel, işitsel ve diğer duyularına bağlı yargılama ve yaratma yetilerini geliştirmek, onların ilgi alanlarını kendilerine tanıtarak bu alanlarda mutluluk sağlayacak düzeyde uğraşı olanaklarını göstermek.

Örgün ve yaygın eğitim bir arada düşünüldüğünde, sanat eğitiminin etkilerini daha genişleten bir diğer tanım da Prof. İnci San'dan yapılan bir alıntıyla şöyle yapılabilir; "Sanat eğitimi, bugün bir zevk ve duygu eğitimi olmanın ve güzel biçimler yaratmayı amaçlamanın yanı sıra daha çok yeni, özgür, atak, çağdaş düşünceler öğretmeyi öngören bir yaratıcı zihinsel etkinlikler süreci olarak görülmektedir. Bugün sanat eğitimi bilimsel ve

ussal temellere oturtulmaktadır. Amaç, kendine güvenli, bağımsız ve yeteneklerini sonuna dek kullanabilen, kendini yalnız bugüne değil, yarına da hazırlayabilen, kendisiyle birlikte çevresini de yönlendirebilen, çevreye, topluma saygı ve sorumluluk duyan, coşkulu fakat dengeli, akıllı ve duyarlı insanlar kazanmaktır”.

a) Okul Öncesi Sanat Eğitimi

Bu dönemin kaç yaşında başladığını kesin söyleme olanağı olmadığında birçok düşünür birleşmektedir. Bir annenin gebelik dönemini bile hesaba katan yaklaşımlar olduğu dikkate alınırsa olanaklar ölçüsünde en erken yaş dilimi demek herhalde yerinde olur.

Bates Lowry, “Nasıl, İngilizce konuşma bilgisiyle doğmamışsak, öylece, görme usulü bilgisiyle de doğmuş değiliz, sadece nasıl İngilizce konuşulacağını öğrenme yetisiyle doğarız. Tıpkı nasıl görmemiz gerektiğini öğrenme yetisiyle doğduğumuz gibi... Bunun için önce görmeyi; bakmayı değil, görmeyi öğrenmeliyiz. Bakmakla görmek, gevezelik etmekle konuşmak gibi ayrı şeylerdir” der. Bu deyişi işitmekle duymak ve benzeri duyu organlarımızın işlevi açısından da geçerli kabul edebiliriz.

Okul öncesi sanat eğitiminin ilk hedefi, çocuğa, sadece sanatta değil, fakat tüm ilişkilerinde düşünme alışkanlığı verme olmalıdır. Bu sağlandıktan sonradır ki estetik kaygıya, estetik düşünmeye geçilebilir. Tıpkı dil gibi, insanlar yaşadıkları sürece kullandıkları malzemelere -ki bunlar çocuğun biyolojik ve psikolojik sahip olduklarıyla kendi dışındaki tüm araç ve gereçlerdir- alışkın olmalıdırlar. Bu alışkanlık yine dil örneğiyle; “Dili yönetmeyi düşünmektense onun kurallarının ardındaki bilmece, planlarının ardındaki tuzakları düşlemek” şeklinde ifade edilebilir en öz şekliyle. Birey, daha çocukluğunda, çok açık, apaçık gibi gözükende bile düşünce yolu ile pek çok açık ol-

mayan şey bulunabileceğini öğrenmiş olmalıdır. Bu, doğrular-
daki boşlukları görmeyi öğrenmek kurtuluş demektir... İnsanın
tüm ruhuyla katılması demektir. Katılma pek çok sonuç doğu-
racaktır kuşkusuz; fakat bunlardan ikisi, özellikle ikisi sanat için
ayrı bir önem taşır. İlki, katılma ile bütünü bir parçası olunur
ve bütünü etkileyen bir öğeye dönüşülür. Böylece de bütünü
kontrol olanağına, bütünü eleştirme ve değerlendirme olanağı-
na sahip olunur. Diğeri ise bütünde olmayanın, yani yeni olanın
farkına varılmasıdır; ki bu da yaratıcılık demektir. Pratikte, ye-
ninin farkına varılması şöyle bir sonuç yaratacaktır. İnsan, daha
çocukluk döneminde bile, keşfedilmiş bulunan Amerika'yı, ne
yeniden keşfetmeye kalkacak ne de kendinin keşfettiğini sana-
caktır. Bu yolla da çocuk doğru, sağlıklı ve sağlam bir kişilik, bir
ben kavramına sahip olabilecektir.

Düşünme yetisi ve ben kavramı, ikili olarak, sanata, sanat o-
layına çocuğun, 'ruhsal durumlar' içinde yaşamasını engeller,
öner. Böylece çocuk, sanatı, kendisinin dışında ve kendi içinde
bir bütün olarak algılayıp öğrenir, sanata karşı tarafsız olmayı
becerir, tüm kültürel etmenlere karşı.

Çocuk, sanatta, icat etmeden önce keşfetmeyi öğrenebilme-
lidir. Bu tür bir öğrenme, sanatı; vatandaş olarak, akademisyen
olarak ve nihayet sanatçı olarak ayrı ayrı düşünmenin gereklili-
ğini algılamakla mümkündür. Oysa hepimiz ebeveyn olarak,
veli olarak ve eğitici olarak biliriz ki, bir çocuğun sanatın bir
dalına biraz ilgi gösterivermesi bizleri heyecanlandırır ve hemen
bu ilgiyi yetenek şeklinde yorumlar ve çocuğu profesyonel ola-
rak o dala ilgilenmesi için itiştiririz. Oysa o aşamaya gelmeden
bir vatandaş olarak, bir insan olarak sanatla haşır neşir olmak
durumundadır çocuk. O halde bir diğer düstur olarak şu yargı
getirilebilir: Okul öncesi sanat eğitiminde sanat bir mesleğe ha-
zırlama şeklinde değerlendirilmemelidir.

Bu kuşbakışı irdelemede, sanat eğitimi üzerine yapılan bu tepeden gezintide bir noktayı da özellikle belirtmek gerekir. Okul öncesinde, çocuğa, sanatın bir olgu (bir obje) olarak kabulendirilmesi ve onun salt olgular üzerinde durmasının sağlanması kaçınılmazdır. Oysa okul döneminde olgu kadar görüşler, meslek sonrası sanat eğitiminde de muhtemelen salt görüşler alıcı açısından daha gerekli olacaktır.

Çocuk sanatın olgu yönüyle yüz yüze olacağına göre ikisinin arasına, ister öğretmen ister ebeveyn ya da başka bir sıfatla giren kişi veya kurum, kendi yargılarını, değer ölçülerini, inançlarını, tutkularını, vatan, millet vesaire adına da olsa bulaştırmamalıdır, bulaştıramaz da... aksi halde sanat eğitimi bir amaç değil, bir araç olur; özgür düşünme değil, sabit düşünme, hatta bağnazlık öğretilir çocuklara. Sonuçta da çocuk, sanat öğrenme adına ve uğruna ayıplar, günahlar ve suçlar dünyasında buluverir kendini.

b) Okul Dönemi Sanat Eğitimi

Temel eğitimde ya da yüksek öğretimde ek ders olarak verilen sanat eğitimi ile profesyonel eleman (sanatçı, sanat öğretmeni) yetiştiren kurumlar şüphesiz ayrı ayrı düşünülmelidir, ikinci grupta sözü edilen eğitim ayrı bir inceleme alanını oluşturur. Çünkü o kurumda sanat eğitimi yapan bir kimse sanatsever ya da bir anlamda 'da olsa alıcı değil, sanatçıdır. Bu konuda Manuel Barkan'ın şu ifadesi açıklayıcı bulunabilir: "Bir öğrenci sanat eğitimi görüyor ise artık onu bir sanatçı olarak kabul etmek gerekir; çünkü onun için bir sanatçı olarak çalışmak ve sanatı kavramak, her türlü öğrenme biçiminden daha kolaydır".

Okul dönemi, ilkokuldan başlayıp yüksek öğretim kurumlarındaki yan dal sanat derslerine kadar tüm örgün eğitim aşamalarını içerir.

Bu dönemde çocuk ya da genç, daha önce haşır neşir olduğu sanat olgusu üzerine düşünsel bir dünya kurabilir, kurabilmelidir. İmgeleme yöntemiyle olgu'nun öncesine ve sonrasına da nüfus edebilmeli, sezgileriyle kendi yeni olgularını yaratabilmelidir. Artık keşif dönemi bitmiş ya da keşif döneminin yanı sıra icat dönemi de başlamıştır. İnsanda bir içgüdü olarak var kabul edilen 'yaratıcılık' bu dönemde ilginin peşi sıra ve bilinçli olarak kendini gösterecek ve kendini kanıtlayacaktır.

Okul öncesi dönemde, sanatsal olguları iyice tanıtan bir öğrenme durumunda bırakılan çocuk, okul döneminde, ilgisine göre sanat alanlarından birine kendi iradesiyle yönelebilir. Sanatı yeterince tanımadan okula gelen bir öğrenciyi müzik ya da resim gibi iki seçenek alanı ile karşı karşıya bırakmak 'sanatın bütünlüğü' ilkesine aykırı düşmek olur. 'Hiç yoktan iyidir' gibi bir görüşle sanat eğitimi yapmak ya da boş zamanları değerlendirmek gibi bir yaklaşımla müfredatlara zorunlu sanat dersi yüklemek çocuğa ve gence sanatı sevmeye ve sanat zevki verme yerine sanat korkusu vermekten öte bir işe yaramaz.

Okul dönemi sanat eğitimi, eğitilene sanatın bir dil olduğunu, kendine özgü tekniği, düşünsel temeli ve görünsel nitelikleri olduğunu öğretebilmelidir. Kuramsal kavramayla olgusal kavrama bir arada verilebilmeli ve bu yolla sadece sanatın kendi değil, içinde oluşup geliştiği kültürel evrenin de genç tarafından yargılanabilmesine olanak hazırlanmalıdır.

'Estetik kaygı' okul dönemi içinde oluşturulur ve gence bir kişilik özelliği olarak özümsetilir. Bu kaygının, günlük yaşamın vazgeçilmez bir ögesi, bir yaşam tarzı olarak benimsetilmesi sağlanabilir. Bu yolla sanatı bir meslek, bir uğraşı alanı olarak seçme eğiliminde bulunanlar, yani geleceğin sanatçıları, yapay zorlamalarla değil, kendiliğinden ortaya çıkarır, daha doğrusu oluşur. Rastlantıya, şansa, kadere bağlanmayan sanatçı yaratımı,

sadece belli bir grubun meslek sahibi olmasını değil, aynı zamanda o meslek sahiplerinin üyesi bulundukları toplumların da çağdaş uygarlık yoluna yönelmelerini ya da bu yolda evrensel çizgiye ulaşmalarını sağlar.

Sanat, bilim gibi, araştırmacının nesnel çabalarının adım adım ilerlediği bir alan değildir. Sanat, tersine, dünyayı ayrımlarıyla renklendirir, işte okul dönemi sanat eğitimi, alıcısına bu anlamda bir eğitim verebilmelidir. Genç, özgür bir anlayış içinde yaşamının en ince ayrıntılarına kadar inebilip, zaman ve mekan açısından en uzağı bile anlamlandırabilmeyi ve o yolla bir oyun olarak düşünülse de yaşamı renkli, diri ve insanlığa dönük hale getirebilmeyi becerebilecek bir güç potansiyeline sahip kılınabilmeli, sahip ise bu gücü değerlendirebilecek bir düzeye eriştirebilmelidir.

c) Meslek Sonrası Sanat Eğitimi:

Paul Klee, 32 yaşındayken şöyle diyor; ‘12 yaşlarında, pırıl pırıl olduğum yaşlarda, salt kendi iç evrimimi şöyle bir inceleme mutluluğuna eriştim, ilkin kocaman atgözlükleri takılarak kazanılan özekçi ben, sonra atgözlüklerinden ve kendinden uzaklaşan ben’; işte, meslek sonrası sanat eğitimi, bir anlamda bireylerin ‘yetkin ben’ olmalarını sağlayacak bir özellik taşıyabilmelidir.

Bir önceki dönemde gence tanıtılan teknik, ister üretme eylemi olarak ister bakış açısı olarak, eğer o tekniğin gerekli kıldığı kafa yapısını yaratamaz ise hiç de yararlı olmayabilir; hatta belki de, hem sanat adına hem de birey adına zararlı dahi olabilir. Çünkü bilinmektedir ki teknik, sadece teknik eleman (ekspert) yaratabilir; ama düşünceyi, dünyaya bakış açısını değiştiremez. Bu nedenle de sadece taklitçi çıkar, kuramcı ya da yaratıcı değil... Oysa kişi ‘yetkin ben’e kavuşabilmek için tüm tekniklerin dışına dahi çıkabilmeli, onları -teknikleri- ve sanatsal ol-

guları kendi aklı ile yorumlayabilmelidir. O halde bu dönemin sanat eğitimi, bireye yorum gücü verebilen bir eğitim olmalıdır. Aktarma ya da aktarılanları koruma yerine, aktarılanları irdeleme yetisine sahip olabilmelidir birey.

Şüphesiz sanatın güzellik olması bir zorunluluk değildir. Soruna tarihsel açıdan da bakılsa, toplumsal açıdan da, çoğu kez sanatın güzellikle ilgili olmadığını anlarız. Birey, sanatı kavrayış tarzına göre bir yaşam şekli geliştirecektir. Gerek mesleğinde gerek mesleği dışı eylemlerinde bu anlayışın izlerine rastlanacak ve öncelikle kendi için daha sonra da çevresi için daha anlamlı, daha yoğun, daha mutluluk verici bir yaşam ortamı yaratabilecektir. Çünkü bilindiği gibi, “sanatın temel amacı, insanlar arası duygusal bir iletişim ve etkileşim yaratmaktır. Oysaki güzellik, sadece bireye özgü biçimsel bir duyustur”, Herbert Read’e göre. Biçim ve şekil -form- ise zaman ve mekan bakımından bir öğrenmenin, bir sosyal düşünme tarzının ifadesi olup değişkendir. ‘Güzel’ sıfat olarak gelip-geçici bir etki yapabilir; fakat sanat, eğer güzelin üzerine çıkabilirse kişiyi yüceltir ve onu daha iyi yönlendirebilir.

Meslek döneminde bir kimse için eğitim görmeksizin değil sanata yaklaşmak, o yöne doğru yönelmek bile olanaksızdır. Çünkü eğitim, sadece bireyi bilgili kılmaz, aynı zamanda onu zevk sahibi ve eleştiri yapabilecek, yargıda bulunabilecek kadar duygu sahibi yapar. Bu tür bir eğitim, sanatın olgusal ya da teknik yönü ile ilgili bir eğitim olmaktan çok, sanatın varlık espisine dönük, onun kuramsal yapısına dönük bir eğitimidir, olanın içine ve derinliğine inebilen, alıcısını buralarda düşündürebilen bir eğitimidir.

Meslek sonrası sanat eğitimi, sanatseveri, sanat ürünüyle verilmek istenen iletiyi kavrayan, fakat o iletinin propagandist yönlerinden de koruyabilen bir eğitim olabilmelidir. Sanat ese-

rinin irreal tabakasında varolan, varolması gereken ideanın boyutlarını, zaman ve mekan koşulları içinde yorumlayabilen, onları evrensel bir akıl yolu ile eleştirebilen ve bütün bunlardan sonra da bir yeni yaşam tarzı sağlayan birey, sanatsal anlamda çağdaş bir eğitim almış ve alıyor demektir.

Çağdaş sanat eğitimi ise bir bütündür. Bu bütünlük, hem eğitim süreçleri anlamında hem eğitim ortamı anlamındadır. Süreçler, daha önce de belirtildiği gibi, okul öncesi, okul dönemi ve okul sonrası olarak dilimlenebilirse de ortam olarak herhangi bir ayırım, yapay olarak bile söz konusu edilemez. Çünkü iletişim araçlarındaki teknolojik gelişme, basın-yayın organlarındaki hız ve etkinlik, ortamları bir bütün olarak düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle de, en genel anlamıyla sanat eğitiminde karar verici durumunda olanların, yönlendirenlerin bu durumu, bu gerçeği göz önünde tutmaları ve genel sanat politikasını çağdaş ortam içinde kurgulamaları zorunlu görünmektedir.

EĞİTSEL BİR ETKEN OLARAK GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNİN GELECEĞİ

Tarihi süreç içinde, sanat adını yakıştırdığımız ürünlere baktığımızda, 18. yüzyıla dek bunların bir işgörü adına var edildiklerini görürüz. İşgörüsü ne olursa olsun, bu ürünlerin hepsinde ortak olan nitelik, bir tarihi ya da bir inancı belgelemek, tanımlamak, bu yolla da belli bir toplumu bilgisel edinim sahibi kılmaktır. İster bir mağara duvarı desenini ele alalım ister bir Rönesans yapıtını, düne dek, bunlara yakıştırılan değer, verdikleri, vermek istedikleri bildiriği -daha çok da teknik açıdan, teknik kurallar açısından- yakın çevrelerine iletip iletemedikleri idi. Alıcılarına bir bilgi aktarıp aktaramadıkları idi.

Temel ölçüt teknik olduğu için de elverme yöntemi ve atölye sistemi sanatçı yetiştirmede tek yoldu. Bunun için de yapıtlar, adeta 'anonim' bir nitelik taşırdı. İster şurada olsun ister burada, mağara resimleri birbirine benzer, ister Anadolu'da yapılsın ister Yunan Yarımadası'nda Antik dönem heykelleri birbirinin tıpkısı gibi görünürdü. İyi öğrenci, ustası gibi, ustası kadar yapabiliyordu. Bu yöntem nedeniyledir ki, örneğin Rembrant'ın ya da Mimar Sinan'ın, bir ömre sığdırabilmesi şaşkınlık yaratacak kadar çok ü-

r n verebilmelerini,  ğrenci/çırakları ile kubaşık çalışmaya borçlu oldukları, bir sav şeklinde ortaya atılabilir. Fakat, Aydınlanma  ağundan sonra, aklın tek ölçüt olarak benimsenmesi, sanatı tanımlamada, ona yapılan yakıştırmalarda, yeni yargılar, yeni kuramlar ortaya konmasına neden oldu. Sanat yapıtları, işg r s nden çok, ‘estetik’ nitelikleriyle ağırlık kazanmaya başladı. Sanatçının yapıtıyla yansıttığı ‘yaratıcı’ özellikleri, yapıtın yansıttığı ‘ zg n’ olma, bu alandaki ürünlerin    grupna toplanmasına yol açtı: Antika değeri olan yapıtlar, sanat tarihi açısından değer olan yapıtlar ve nihayet  ağdaş sanat anlayışına uygun yapıtlar.

Bu tür değerlendirme ve sınıflama -deyiş yerinde ise- sanat adına ‘doğru değerlendirme’ olarak kabul edilebilir. Bunun yanı sıra; ticari değerlendirme, siyasi değerlendirme, ideolojik değerlendirme, medya değerlendirmesi gibi ‘değer biçme’lerle de kimi yapıtlar, ‘sanat eseri’ diye damgalanabilir.

20. yüzyıla gelindiğinde, temel kabul edilenler,  ağdaş sanat kuramlarına göre sanatsal niteliğe sahip bulunanlardı. Bu tür ürünlerde ‘teknik’ bir ön şart olarak varsayılıyor, hatta daha doğru bir ifadeyle varsayılmıyor, yaratıcılık açısından estetik ve teknik bir arada ‘yeni’ olmayı baz kabul ediyordu. Bu anlayış -ki günümüzde de hâlâ geçerli olan anlayıştır- sanata, sanat yapıtına, sanatçıya ve alıcıya yeni işlevler de yüklemekteydi. Bu işlevi, her bir özne açısından tanımlamak ve sıralamak olası; ama ortak bir paydada toplamak da olası. Bu ortak payda ise  ağdaş ve çağcıl değerler açısından sanatçı yapıtına ne yüklemiş, yapıt ne iletiyor, alıcı ne alabiliyor şeklinde ifade edilebilir. Bir başka deyişle bugün ‘sanat’,  ağdaş ve çağcıl bir kimlik sorunu simgesi olarak anlaşılmakta ve insana, insanı ne denli iletebildiği ile bir anlam, bir değer kazanabilmektedir.

20. yüzyılın son çeyreğinde sanat, hem bireysel hem de toplumsal bir kimlik göstergesinden başka bir işleve sahip de-

ğilmiş gibi gözükmeaktadır. Kimlik; ister bireysel ister toplumsal açıdan ele alınsın, taşıyıcısının, hem dününü, hem bugününü, hem de yarınını ifade eden, tutarlı bir bütünlük içinde bir anlam, bir değer kazanır.

Sanat, bir kimlik göstergesi olunca da ister istemez, kimliği yaratan pek çok asal öge ile hem sebep, hem de sonuç ilişkisi içinde olur, olmak zorunda kalır. Bu zorunluluk 'sanat'ı, hem bir kavram hem de bir olgu olarak büyük bir karmaşa içine itmektedir. Bir diğer karmaşa, bir diğer problematik durum ise bu kimliğin, hem bireysel hem de toplumsal bir gösterge olmasından gelmektedir. Yani bir kimsenin sanatsal yargıları, tutum ve davranışları, o kimsenin kimliği, aynı zamanda dolaylı bir şekilde de olsa, o bireyin bağımlı bulunduğu toplumun da kimliği şeklinde yorumlanır, ifade edilir. Bu örneğin tersinin de geçerli olduğunu belirtmeye gerek olmadığı ortadadır.

Sosyal ve beşeri bilimler alanına giren her konu için çoğuldan tekile ve tekilden çoğula oluşturulması kaçınılmaz kabul edilen iletişim ve etkileşim, ister istemez sanatı da içine almakta ve hatta sanata, bu etkileşimin en belirgin göstergesi sıfatını da yüklemektedir.

Kimlik, taşıyıcısının kanıtlanabilecek derecede tutarlı ve sürekli tutum ve davranışlarıyla kendini dışavurur. Dışavurulanlar (ister bir eylem, ister bir yargı, ister bir ürün olsun) genellikle bireysel yetilerin üzerine oluşturulan bir öğrenme durumunu ve bir eğitim düzeyini de ifade eder.

Sanatsal bağlamda bireysel yetilerin en önemlilerinden biri ya da en önemli ögesi, estetik kaygı olsa gerek. 'Yaratıcılık' denile gelen o bilinmeyen de altında, gerisinde bu estetik kaygının yattığından herhalde şüphe edilmemektedir. Estetik kaygının, herhangi bir yolla dışavurumu, bir öğrenme ortamını, dolayısıyla eğitilme yöntemini kaçınılmaz kılar.

Estetik kaygı, bir yönüyle kişinin eylemlerinde dayanak kabul ettiği 'bilinçli bir gücü', bir yönü ile ya da belli bir süreç sonunda, istençle olmayan, bu nedenle de denetim altında tutulmayan, hatta denetime gerek görülmeyen -ki belki de uygun ve geçerli olanı budur- 'içgüdüsel bir gücü' ve nihayet bir yönüyle de, o kişiyi türlü tepkilere kanalizasyon eden 'içsel bir gerilim gücünü' ifade eder. İşte bu üç gücün her birinin önce farkına varılması, sonra aralarında bir denge kurulması ve nihayet bu dengelendirilmiş yeni gücün bir kimlik gibi dışavurulması ancak öğrenme ve eğitilme ile olanaklıdır.

Yaygın eğitim ve rastlantısal eğitim belli bir kültür ortamı için -hiç yoktan iyidir türünden- yeterli kabul edilse de gerçek kişilik bağlamında ve çağdaş bir kimlik konusunda örgün ve sistemli bir eğitim kaçınılmaz görünmektedir. Eğer böyle bir eğitim verilmezse, verilemezse, eğitimsizlik ya da eğitilememiş olmak her şeyden önce, estetik kaygıyı yaratan güçlerin diğer güdüsel güçlerden ayırt edilemeyeşine yol açar. Örneğin seks güdüsü ile sanatsal güdüler birbirine bulaşır ve böyle bir insan çağdaş ve çağcıl bir kimlik gösteremez, *id* ile yaşamak zorunda kalır, sosyalleşemez.

Estetik kaygının ortaya çıkarılması ve yönlendirilmesi ancak sanat eğitimi ile olanaklıdır. Sanat eğitimine ise yaş sınırı koymak, şu ya da bu yaşta başlamalı, şu ya da bu yaşta bitmeli gibi kestirimlerde bulunmak söz konusu değildir. Fakat önce kişinin kendini tanıması, kendi yetilerini bilmesi ve beklentilerini saptaması gerekir; ki bu da her halde sanat eğitiminden önce, sanat eğitiminin yanı sıra başka eğitim alanlarından kişinin yeterince yararlanması ile olanaklıdır.

Burada bir konuya açıklık getirmek gerekir. Sanat eğitimi iki anlam taşımaktadır, iki farklı hedef içermektedir. Bunlardan ilki, ilk akla geleni sanatçı yetiştirmek için verilen eğitim, ikincisi ise

çağdaş ve çağcıl bir insan yetiştirmek için, o insana aydın sıfatını kazandırmak için verilen eğitim. Doğaldır ki ikincisi, ilkinden kopuk olduğu, olması lazım geldiği halde, birinci, ikincisinden asla kopuk değildir, olmamalıdır.

Sanatçı yetiştirmek için verilen sanat eğitiminin ön ereği, kişileri profesyonel bir meslek sahibi kılmak, bir teknik beceri elde etmelerini sağlamaktır. Genel olarak da bunun belli bir yaş sınırı içinde olması beklenir. Örneğin en erken başlayan sanat eğitimi bale kabul edilir ve bunda bile en alt yaş dilimi 11-12 olarak gösterilir; aynı zamanda bu yaş dilimi, mesleğe girmede en son sınır olarak da bilinir.

Genel anlamdaki, kişiliğe dönük sanat eğitiminde böyle bir limit yok gibi... Fakat, başka bir ön şart var. O da sosyo-kültürel ortam: Daha önce de vurgulanmak istendiği biçimde, sanatsal doyumlar da tıpkı güdüler gibi çalıştığından, çocuk, çok erken yaşlarda; güzel, hoş, beğeni gibi kavramlar ve bu kavramların uyarıcılarıyla, bilinçsiz olarak karşılaşmaya başladığı andan itibaren öğrenme ve doyum durumlarına geçer. Tıpkı tuvalet terbiyesi gibi oluşan ve gelişen bu doyum ve öğrenme durumları belli bir sosyo-kültürel ortamda gerçekleştirilemezse yanlış ve/veya eksik öğrenme ve doyum durumları yaratabilir; ki bunları, özellikle yanlış -yanlış olduğu bilinmediğinden- gidermek olanaksız denebilecek kadar güçtür.

Yanlış yerleşmiş sanatsal edinimler ve estetik beğeniler -tıpkı insana bağlı felsefi değerlerde olduğu gibi- bir kere yerleşti mi ondan kurtulmak son derece zordur. Buna en kısa şekilde iki gerekçe gösterilebilir: İlki, insan doğasının alışkanlıklarını kolayca terk edemeyişi, ikincisi de aklın, bu yanlış görebilecek derecede gelişmemesi. Bu yanlış öylesine yer eder ki kimi insanda, doğruyla yüz yüze geldiğinde de o doğruyu yanlış, kendi yanlışını da doğru kabul edip yanlışında büsbütün direnir, onu

temellendiremediği gerekçelerle savunur, hatta ona inandırmak ister çevresini. Başaramadığında da, nedenini kavrayamadığı için saldırganlaşır, saldırganlaşabilir.

Bilgisizlik, yanılgı, iyi niyet özrü bağışlatmaz. Hele hatayı ve zararı yok etmez.

Ergenlik ve sonrası dönemde, genellikle 15-30 yaş dilimi içinde ve özellikle örgün eğitim aracılığı ile bireyler, tıpkı diğer öğrenmeler gibi estetik öğrenmeler, sanat bilim kapsamı içinde kimi edinimler sağlayabilirler. Fakat ‘doğru’yu öğrenmek, bu öğrenmeleri tutum ve davranışlara dönüştürmek, dönüştürebilmek anlamına da gelebilir mi acaba?

Doğru eylemek için doğruyu bilmek kaçınılmazdır; ama doğruyu bilmek, doğru eylemek demek de değildir. Dikkatle yapılan bir gözlem -özel haller dışında- bu yargıyı kanıtlamaktadır diye düşünmek için pek çok olgu var gibi gözükmektedir. Yani kimlik olarak, toplumsal etkinlik ve sanat eğitimi, eğer ilk öğrenmeler grubu içinde yer almazsa birey, bu tür öğrenmeleri, kolay kolay sindiremez, özümseyemez ve bir kişilik özelliği şekline dönüştüremez. Sert gibi görünen bu yargıların, hatta vargıların sanat eğitimini horladığı anlamına da gelmemesi gerekir.

Kişiliğe dönük sanat eğitiminin istendik davranış değişikliklerine neden olabilmesi için, bu eğitimin, hem içeriğine hem de bu eğitimi verenlere bakmak gerekir, ‘bilginin zararı olmaz’ gibi bir deyişten hareketle, çağdaş ve çağcıl bir sanat eğitimine dönük olmayan sanatsal ve sanat bilim aktarımlarının yararlılığı üzerinde herhalde çok titiz bir şekilde durmak gerekir. Amaçlananın, bilginin zarar vermemesi değil, yarar vermesi olduğuna göre ve ‘Aydın Kişi’ ilkesi, evrensel boyutu ile ele alındığına göre, örneğin yerel sanatları tanıtan bir eğitim, el becerilerine dönük bir öğrenme durumu, kişiyi belki ilgili, hatta bilgili yapabi-

lır, ama bu kadarıyla kalmak, bu bilgiyi başat olarak yeğlemek o kişiyi aydın yapmaz, yapamaz.

Sanat eğitimi, her şeyden önce, bu alandaki öğretilere ‘problem’ niteliği kazandırabilmek biçiminde olmalıdır. Yani ‘sanat ve sanat bilgisi nasıl kullanılabilir?’ Böyle bir eğitim alan kişi, ilk problem durumunu kendi kendine yaratabilir, yaratmalıdır da. Her yapıt sanat eseri midir? Her sanatsal değerlendirme doğru değerlendirme midir? Bu problemler daima doğurgan bir nitelik içinde çözümlenebilmelidir; yani her bir yanıt, yeni bir problem durumu ortaya koyabilmelidir. Bir başka deyişle erek, güzele, daha güzele, en güzele ulaşma kaygısı yaratabilmek olmalıdır. İşte sanat eğitimi, önce problemi bulma, sonra bu problemi çözme ve nihayet yeni problem yaratma öğretisinden başka bir şey değildir herhalde.

Sanat eğitimi, örgün eğitim alanı içinde, yüksek öğretim kurumlarına kadar, zincirleme olarak, kopmayan halkalar şeklinde devam ede gelir; ara vermeksizin, artan bir etkinlikle... Eğer ilk ve orta öğretimde resim-müzik gibi dersleri horlayan bir eğitim sistemi varsa ve öğrenciye ‘roman, şiir okuyacağına, resim yapacağına dersini çalış’ diyen bir velilik ve öğretmenlik sistemi egemen ise yüksek öğretimdeki sanat dersleri de not alıp geçilmesi zorunlu darboğazlar olmadan öte gidemez. Ayrıca, yüksek öğretimdeki eğitimin amaçlarına da bir bakmak gerekir. Aydın mı yetiştirilmek isteniyor, yoksa sadece meslek sahibi kişiler üretme mi? Böyle bir soru sorulduğunda yanıt, doğaldır ki ilk şeklini ölçüt alır şekilde olacaktır; çünkü cevaplayıcıda ‘doğru yanıt’ bilgisi vardır. Fakat gerçek yanıtın ilk ölçütü ise sanat eğitiminin yüksek öğretim kurumlarındaki yeri, yaygınlığı ve kapsamıdır.

YÖK dersleri de denilen zorunlu/seçmeli sanat derslerinin aydın yetiştirmeden çok, boş zamanları değerlendirme adına el

becerisi kazandırma niteliğinde olduğu, bu derslerin amaçlarında belirtilen 'sergi açma' koşulundan da anlaşılmaktadır: Bu koşul nedeniyle de makrome, vitray görünüşlü cam üstü çalışmaları gibi uğraşlar 'sanat' adına müfredatları doldurmaktadır. Oysa 'sanat eğitimi'nin tanımına her yerde rastlamak olanaklıdır. Özellikle yüksek öğretimde verilen sanat eğitiminin amaçları ve ne olması gerektiği üzerine ülkemizde de çok ciddi yayınlar bulunmaktadır. Bunlarla yapıla geleni karşılaştırmak, sözle eylem arasındaki ilişkiyi yeterince ortaya koyabilecektir. İster Güzel Sanatlar Fakültelerine bakalım, ister diğer fakültelerdeki güzel sanatlar eğitimi veren dar ya da geniş eğitim programlarına, kendi adıma, 'Aydın Kişi' kazandırma konusunda çok iyi niyet besleyemediğimi söylemek durumundayım.

Doğal olarak, bir ekin yapıldığı -kimi kurumda daha etkin, kimi kurumda daha az etkin- gözlenebilir. Fakat ülkemizin içinde bulunduğu sosyo-politik ve sosyo-kültürel ortamda bu ekinin en iyi niyetle, sadece 'Bir insanı uygarlaştırabilmek için onun büyükannesinden işe başlamak gerekir' özdeyişine dönük olduğu kanısındayım.

Buradan hareket edersek, iki nesil sonrasının sanat eğitimcilerini, velilerini ve yöneticilerini yetiştirebilme ümidiyle çaba sarf edildiğinin bilincinde olmamız gerektiğini düşünüyorum ve bu çabayı sarf edenleri de, en azından o olağanüstü sabırları için, içtenlikle kutluyorum.

Dilerim yarının büyük büyükanneleri ve büyük büyükdede-leri de bugün kendileri ve ülkemiz kimliği adına aynı çaba içinde bulunmak gerektiğini bir an önce fark ederler.

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNDE FELSEFENİN YERİ

Güzel sanatlar eğitimi, diğer alanlarınkinden -hemen tümünden- farklı bir nitelik gösterir; çünkü bu eğitimin amacı, sadece üreten yetiştirmek değildir ve olmamalıdır da. Sanat olgusu iki özneyle varolabileceğine göre, güzel sanatlar eğitimi de hem sanatçı hem de alıcı yetiştirmek durumundadır. Eğer bu taraflardan biri olmaz ya da eksik kalırsa eğitim amacına erişemez ve sanat bir olgu olarak ortaya çıkamaz. Güzel sanatlar eğitiminin üçüncü ve ilk öznesi ise diğer bütün alanların eğitiminde de söz konusu olan karar verici, yönlendirici öznedir ve bu öznenin nitelikleri, tüm alanlar için ortak bir paydada toplanabilir. Bu nedenle de burada ele alınmaması herhalde çok sakınca yaratmaz.

Güzel sanatlar eğitiminde, yine diğer birçok alandan farklı olarak, 'ilgi' değildir, temel yönlendirici. Bu eğitimde öznelere biri için 'yetenek' diğeri için ise 'gereksinim duyma' güdüleyici ana faktörler olarak ilk görevi üstlenirler. Marx'ın dediği gibi "Basit pratik gereksinimlerin sınırlandırdığı duyuların an-

lamı da kısıtlı, kısır olacağından”, belki de güzel sanatlar eğitimi önce bireylere bu ‘gereksinim duyma’ dileğini aşılabilir, bundan sonra da ‘yetenek’leri çıkartmalı ve yönlendirmelidir.

Usu, hiçbir kalıplaşmış formülle ölçülemeyecek kadar bağımsız ve diri kılmak için de bu yeteneğin sınırlarının saptanabilmesinin ve bu gereksinim duymanın öğretilmesi kaçınılmaz gibi gözükmektedir. Usu diri tutmak, düşünme, düşünebilme ile olasıdır ve düşünme de insanın doğası gereğidir.

Güzel sanatlar eğitiminde -eğer sadece uygulayıcı, uyarlayıcı, benzetici, hatta yorumlayıcı değil de yaratıcı ve yaratıyı fark edici bireyler yetiştirmek isteniyorsa- teknik bilginin dışında, yaratma etkinliğinin özünü ve görünümünü, sanatın yapısını, değerini, anlamını, insan yaşamındaki yerini ve nihayet ‘estetik nedir’ -ya da daha dar bir anlamda, ‘güzel nedir’- sorusunun yanıtlarını öğretmek ve bu konularda düşünmeyi, düşünebilmeyi sağlamak kaçınılmazdır. Bundan sonra da ‘sanat nedir’, belki en sonunda da ‘bu ne kadar sanattır’ sorularının yanıtına insanları yönlendirmek önkoşul olarak düşünülmelidir.

Bir yandan genetik ve ontik yaratma, diğer yandan da doğru değerlendirme üzerine bilimsel bir yaklaşımla eğilmek, düşünmek istiyorsak, en genel anlamda varlık, bilgi ve değer sorunlarını konu edinen bir düşünce etkinliği olarak anlaşılabilen felsefe ile iç içe olmamak söz konusu değilmiş gibi gözükmektedir.

Sanat ürününün özgünlüğü, sanatçının dünya görüşünü (insana bağlı değerlerini, bugüne bakışını ve yarını algılayışını) yansıtması ile orantılı ise düşünebilenlerin, yaşamın içinde olanların felsefeyi kendi dünyalarının dışına itmeleri, onu yok saymaları ne farz edilebilir ne de anlaşılabilir. Çünkü en klasik, en sade tanımlaması ile felsefe ‘bir dünya görüşü’dür, bir varolma, varolabilme kanıtıdır, göstergesidir.

Felsefi kuramlar; bireye yaşama biçimleri, dünya görüşleri öneren, ona kendine yön seçmek, yaşam karşısındaki tavrını belirlemek, erdemlerini, yükümlülüklerini, ereklere saptamak sorunuyla karşı karşıya bırakan uyarılardır. Bu uyarıların farkına varan, bu uyarıların ne olduğunu bilen ve nihayet bu uyarılara uyan, uyabilen kişi, yani sanatçı, topluma karşı görevini yapmakla kalmaz, yine, ancak bu yolla kendi toplumunun ve kendi zamanının dışına da çıkabilir. Sanat Tarihi bize bunu kanıtlamaktadır. Nitekim Paul Klee, yapılan deneylerin tümünün psiko-optik yolla, sanatçı ile nesnenin (Ben ve Sen ilişkisinin) bütünleşemeyeceğini gösterdiğini ve sanatçıyı nesnenin içine götürdüğünü söylüyor ve bu içe girebilmenin de ancak sezgi ve felsefe ile olabileceğini vurguluyor. Ancak bu yolla diyor Klee, sanatçı fotoğraf aygıtından daha kavrayıcı olabilir.

Gerek sanatçıyı, gerek alıcıyı kısıklarak bağlayan estetik yasalar, kültürel süreçlere ve felsefi değerlendirmelere bağlı olduğuna göre asıl gerekliliği duyulan olgu, sanata öznellik dışında, bilimsel bir tavırla yaklaşılması ve böylesine yaklaşımlar içeren ürünlerin ortaya konmasıdır diye düşünüldüğünde de sorun, alıcının şu sorusunda düğümlenmektedir: Bu yapıt bize ne veriyor? Ne anlatıyor? Ya da hangi yapıt bize daha çok veriyor, daha iyi anlatıyor? Bu ve buna benzer soruları felsefi açıdan baktığımızda yanıtlamak ya dar, sınırlı irdeleme alanında kalmak olur ya da sadece bakanın kişiliğini yansıtır, sanat eserinin değerini ortaya koymaz, koyamaz.

Sanat yapıtı, toplumsal bir olgu olarak, ancak gerçeklikle, kendini dışı bağlayan ilişkiler içinde ele alındığı zaman bilimsel olarak anlaşılabilir, şeklinde ortaya atabileceğimiz bir sav da sanat yapıtının alıcı ile etkileşiminde bir ölçüt bulmayı, evrensel geçerliliği olan bir ölçüt bulmayı, 'bence, bana göre' gibi değerlendirmelerden arınık, yapıtın kendine bağımlı bir ölçüt

bulmayı, ayrıca bu ölçütün salt 'biçim'i kapsamlamasından da kurtulmayı kaçınılmaz kılmaktadır.

Bu kaçınılmazlık bizi, ister istemez, er ya da geç, felsefeye, ontolojiye götürecektir, bilgi felsefesini, sanat felsefesini öğrenmeye, öğretmeye sevk edecektir.

Güzel sanatlar eğitimi, bir 'el verme', bir 'meslek' öğretme niteliğindeki usta-çırak ilişkisinden sıyrılamaz ve öteye gidemez ise 'yaratma' eylemi, yaratma adına da yapılsa, gerçekleşemez. Yaratma, sanatta, yoktan var etme değildir sadece, hatta belki de ondan öte, insana, insanlığa bir katkı getirmek, varolanları, bilinenleri, bilinmesi gerekenleri özgün bir betimleme ile yinlemektir, işte o özgünlük yaratıcılıktır; ve bu özgünlük sadece biçim değil onun ayrılmaz ögesi -fakat ihmal edilir gibi gözükken ögesi- öz'dür içerik'tir. Özün ve içeriğin sıradanlığını yok eden ise felsefe ve felsefi bilgidir kanımca.

Görülmektedir ki daha temelde, 'sanat nedir' sorusunda bile hem varlık felsefesi hem de sanat felsefesi karşımıza çıkmakta ve sorunun yanıtının büyük bir bölümü de, belki tümü de felsefenin içinde bulunmaktadır.

Bir sanat yapıtının kendi içinde bir 'değer' taşıyabilmesi, kendi türü içinde bir yeri olabilmesi, 'değer' kavramının bilgi-siyle bağımlı olabileceğine göre, salt bu 'değer' bile felsefeyi sanat eğitime sokmak durumundadır.

Başlangıçta da belirtildiği gibi, sanat eğitiminin tek amacı sanatçı yetiştirmek değildir. Hem sanattan anlayan bireyler yetiştirmek hem de bir meslek türü olarak sanat eleştirmeni olmak isteyenleri yetiştirmek de bu amacın içinde olduğuna göre, bir yapıtın ontolojik estetik açısından nasıl ele alınabileceğinin öğretilmesi, bir sanat eserinin hangi eleştiri süzgeçlerinden geçirilirse bize doğru bilgisini verebileceğinin öğretilmesi, sanat eğitiminde felsefeyi zorunlu kılmaktadır.

O halde, sonuç olarak, sanat eğitiminde, hem yaratıcı hem de alıcı açısından felsefe bir nirengi noktası gibi durmaktadır. Sanatçının dünya görüşünü ve buna bağlı değerlerini sanatına, sanatının özüne 'nakşedebilmesi', böylece öğretici, yönlendirici görevlerini gerçekleştirebilmesi için, alıcının da sanatı ve sanat eserlerini doğru değerlendirebilmesi, sanat eserlerinden yararlanarak estetik gereksinimlerini karşılayabilmesi için felsefe, felsefenin ilgili alt dalları, sanat olgusunun sınırlarını belirleyici en önemli etkenlerden biri niteliğindedir.

Fakat özellikle belirtmek gerekir ki insanın bir doğruyu bilmesi, bu doğrunun bilincinde olması ayrı bir iştir, bu doğruyu davranışlarına dönüştürebilmesi ayrı bir iş... Felsefenin varolmasından haberdar bulunmak yetmez, bunu güzel sanatlar eğitimine yerleştirmek, bu eğitimin içine sindirtebilmek de şarttır.

SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNME

Türkiye’de çağdaşlaşma hareketlerinin başlangıcı için kimi kaynak eğitim kurumlarının yenileştirilmesini (Mühendishane-i Berri-i Hümayun’un açılması, 1793) gösterir, kimi kaynak ise Tanzimat Fermanı’nın ilanı, 1839’u gösterir ise de, kanımca sanatta çağdaşlaşma, ulusal ve yöresel sanatlar yerine ya da bu sanatların yanı sıra evrensel sanatların da gerekliliğini hissetme ve savunma ile başlamıştır.

1840’larda plastik sanatlarda, ilk kez resim eğitimi için yurtdışına; Viyana’ya, Paris’e, Londra’ya ve Berlin’e öğrenci yollanırken, bir yandan da 1850’lerde Yeni Osmanlılar ve Şinasi, yazın sanatının farklı dallarında ilk kez ‘Batılı’ anlamda örnekler verirler. Sanatta, sanatın hemen her dalında görülen Batılılaşma ve bu yolla çağdaşlaşma atılımları Cumhuriyetle birlikte daha da güçlenecek, hem nitelik hem nicelik bakımından daha yoğun olarak 1950’lere kadar, belli değişmeyen bir yöntemle de olsa devam edecektir. Bu yöntem; Batı tekniğinin Batı sanatçılarının bulduğu konuları ve bu konuların işleniş sırasının, ulusal konulara uyarlanmasıyla sanat yapma olarak tanımlanabilir. Gerek yayın sanatında (ör: Çalikuşu), gerek tiyatro sanatında (ör: Zor

Nikah), gerek müzikte (ör: Dağ Başını Duman Almış), gerek resimde (ör: Ruhi Arel'in Atatürk'ü İstikbal, Nurullah Berk'in Tayyareciler) bu uyarlamalara rastlamak olasıdır; hatta biraz iddialı olur, ama uyarlama olmayanla karşılaşmak olası değildir bile denebilir.

Bu yöntem, belki de bir geçiş dönemi için kaçınılmaz olarak düşünülebilir. Bu yöntem, bir 'biçim' sorununun çözümlenmesi, biçime, hem sanatçıları hem toplumu ısıtma dönemi olarak kabul edilebilir. Böyle bir hoşgörü ile yaklaşıncada 40-50 yıl öncesine kadar sanat üzerine düşünce üretmemenin, pek üretmemenin nedeni kolaylıkla anlaşılabilir. Eğer Atatürk'ün sanatla ilgili görüşlerini, yönlendirici bir devlet politikası olarak kabul edersek, bu biçimsel atılımları, bu yolla sanatı yayma ve topluma mal etme eğilimlerini de 'sanat üzerine düşünme'nin bir sonucu olarak gösterebiliriz.

Atatürk'ün bugün bile, saygıyla anılan ve günümüz anlayışından çok daha çağdaş olan görüşleri, sanatçılarımızda hız verici, yön verici görevini başarıyla gerçekleştirmiş, fakat onlar da, yani sanatçılarımız da sanatla ilgili olanlar da -belki eleştirmenlerimiz de- yeterli bir felsefe bilgisi yaratamamıştır. Yapıtlarını belli ideolojilere, sloganlara oturtmalarını sağlayabilmiş; fakat bu ideolojilerin, sloganların felsefi düşünceyle temellendirilmesini pek gerçekleştirememiştir.

Geçmişî yarım yüzyılı bile bulmayan, özgür ve özgün sanat yapma ve bunu pekiştirme eğilimleri için bir 'sanat felsefesi'nden söz etmenin olanaksızlığı da hemen anlaşılabilir. Sanatın biçimsel nitelikleri ve teknik sorunları üzerine yapılan akademik çalışmalar ve öğretiler, doğal olarak sanat üzerine düşünmeyi de sadece biçimle, teknikle sınırlı kılmıştır. Konu, içerik, öz gibi kavramlar söz konusu olduğunda da, sistematik olmasa bile, sanat sosyolojisi, hatta sanat psikolojisi felsefenin önüne geçmiştir

denebilir. Pek çok akademik çalışma (ör: lisans, lisansüstü, hatta doçentlik tezleri) böyle bir savı doğrulayıcı niteliktedir.

1960'lardan sonra, sanat üzerine felsefenin aracılığıyla eğilme eğilimlerinin arttığını kanıtlayan pek çok çalışmanın yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu; düşüncedeki, basındaki özgürlüğün bir sonucu olarak da yorumlanabilir

1960'lar ve sonrası Türk sanatına, Türk sanatı ile ilgili olan taraflara, yeni bir olguyu kavrama olanağı tanımış, hatta daha da öte, yeni bir olguyu bilinçli bir şekilde idrak etme olanağı sağlamıştır. En azından belli boyutları hesaba katıldığında sanat felsefesi yapmayı, siyaset felsefesinden tamamıyla soyutlayarak yapmayı düşünmek söz konusu değildir.

Batı sanatını, bu yolla da çağdaş sanatı, onun özelliklerini tanıma, hem uygulama hem bilme düzeyinde tanıma sonunda, sanat üzerine düşünmenin de başladığını, hatta olumlu bir yönde gelişme gösterdiğini de söyleyebiliriz. Sanat Felsefesinde son 20 yılı ve bu 20 yılı hazırlayan sınır tarihi irdelerken sanatın nesnesini, bu nesnenin özünü, içeriğini temel alarak düşünmeyi daha sistematik olarak irdelemek amacı ile yapılan çalışmaları önce iki ana grupta toplamak herhalde fazla yanıltıcı olmaz. Bunlar;

- a) Sanat üzerine düşünme ve bu düşünme eyleminin ürünleri;
- b) Sanat üzerine düşünme eğitimi.

a) Sanat üzerine düşünme ve düşünme eyleminin ürünlerini, en genel anlamı ile, şu üç başlık altında toplayabiliriz; 1) Sanat üzerine yapılan kuramsal çalışmalar, 2) Estetik ve rürleri üzerine yapılan çalışmalar, 3) Sanat üzerine felsefi düşünme.

Böyle bir üçleme, daha önce de belirtildiği gibi, sadece sorunun ya da belli bir süreç içinde sanat üzerine yoğunlaştırılan dü-

şüncenin daha ayrıntılı olarak vurgulanabilmesi için yeğlenmiştir. Yoksa pekala estetik, felsefi irdelemenin bir alt başlığı da olabilirdi; ya da kuramsal çalışmalar, farklı bir bakış açısı ile felsefenin içine sokulabilirdi.

1) Kuramsal çalışmalar: Sanat yapıtlarının, daha önceden ölçüt olarak kabul edilen ve sanatın nesnesinin dışında bulunan bir ilkeye göre ölçülenmesini hedefler. Kuramsal çalışmalar ikili bir görüntü vermektedir temelde, ya ilke olarak benimsenen ölçüt tanıtılır; ölçütün analizi, işlevi, eleştirisi yapılır ya da belli sanat yapıtları bu ilkeler doğrultusunda, bu ilkelerin terazisinde değerlendirilir. Örneğin Berna Moran'ın *'Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi'*, Sezer Tansuğ'un Türk resmini amaçlayan *'Çağdaş Türk Sanatı'* adlı çalışması ya da Tahsin Yücel'in *'Anlatı Yerlemleri'* hemen akla gelebilecek örneklerdir. Sevda Şener'in tiyatro sanatı üzerine yaptığı çalışmaların büyük bir kısmını da bu gruba sokabiliriz.

Kuramsal çalışmalar, tartışmasız, sanatı değerlendirilebilmesi için, gerek sanatçı gerek sanatsever (dinleyici, okuyucu, seyredici, izleyici) açısından sistemli düşünme, hem kendi beğenisini hem de sanat yapıtını daha az sübjektif değerlendirebilme ya da değerlendirme yargılarını savunabilme açısından kaçınılmaz bir 'düşünme' yöntemi ya da aracıdır. Sanatın neliği üzerine, bu tür düşünmeden çıkan tartışmalardan haberdar olmak bile, daha doğru değerlendirme aracı olarak iş görebilir. Ayrıca kuramsal çalışmalar, ölçüt olarak yeğlenen ilke ile döneminin dünya görüşünü, sanat anlayışını ve felsefenin uğraşı alanına giren diğer bazı konuları, kavramları, terimleri yordayıcı bir yarar sağlar. Salt bu yarar bile düşünmenin, hem enine hem da derinlemesine sınırlarını genişletmesi bakımından olumlu bir katkıdır.

Kuramsal çalışmalar, Ülkemizde çeviri, özgün ya da bunlara dayalı eleştiri türleri şeklinde kendini göstermektedir. Çeviriler,

izleyebildiğim kadarıyla bu alandaki en yaygın çalışmaları oluşturlar. Batı dünyası ve Rusya'daki kuramsal çalışmaların çevrilmesi, en azından iki katkı getirmektedir. Önce bilgi alanının genişlemesini ve bu yolla düşünme alternatiflerinin sağlanmasını olanaklı kılar, sonra da Amerika'yı yeniden keşfetmeyi ya da keşfetmiş görünmeyi engeller. Bu çevirilerin pek çoğu, özellikle plastik sanatlarla ilgili çeviriler, felsefe eğitiminin kaçınılmaz bir sonucu olarak, kavram ve terimler yönünden tartışma getirecek, pek çok sıkıntıları içermektedir.

Son on beş yıl içinde yapılan yazın sanatı ile ilgili çevirinin yanı sıra, örneğin Bertolt Brecht'in *'Epik Tiyatro Üzerine'* adlı çalışmasının çevirisi, bu kuramın, hem de birinci elden tanıtılması için öncü bir atılımdır. Aynı tanımlamaları, Paul Klee'nin *'Çağdaş Sanat Kuramı'* ve Anton Weber'in *'Yeni Müziğe Doğru'* adlı dizi konferanslarının çevirileri için de yapabiliriz.

Özgün kuram çalışmaları alanında verilen ürünlerin sınırlı sayıda olduğu söylenebilir. Bu tür çalışmaların da tamamlanmış bir kuram izlenimini pek yaratmadığı da vurgulanması gereken bir diğer olgudur. Bu bağlamda, mimari alandaki bazı görüşlerin, düşüncelerin bir kuram boyutunda değerlendirilmesi için çaba sarf edildiği saptanabilir.

Müzik ve plastik sanatlar alanlarında da bu tür, iyi niyetli ve şevkli çalışmaların varlığından söz edilebilirse de, kapsam olarak bile yeterliği tartışılabilir.

Yazın sanatı ile gösteri sanatları, özellikle tiyatro, kuramsal çalışmalar bakımından daha sürekli, daha ciddi çalışmalara sahiptir. Metin And'ın tiyatro, özellikle geleneksel gösteri sanatları üzerine -durum saptayıcı- kuramsal çalışmaları. Bilge Karasu'nun *'İm Kuramı'* ile ilgili yazıları, son yılların tipik örneklerini oluşturmaktadır. Ayrıca tiyatro alanında Özdemir Nutku'nun çalışmaları da özellikle belirtilmelidir.

Büyük bir olasılıkla, çevirilerin artması, Batı sanatını ve sanatçıları daha yakından tanıma gibi olanaklar nedeniyle 'felsefe yapma' eğilimlerinin sık görüldüğü son yıllar, aynı zamanda başka bir olgunun da farkına varılmasına neden olmuştur. Ülkemizde felsefi görüş ile sanat görüşü, felsefi düşünce ile sanatsal düşünce birbirine karıştırılmaktadır. Bu nedenle de sanatın pek çok alanında, sırf 'bilgi' türü yönünden zihinlerdeki bulanıklık sonucu, pek çok düşünce, kurammış gibi, özgün kuramlarmış gibi ifade edilmek istenmektedir. Kanımca bu, felsefenin doğru bilgi ile temellendirilemeyeşinden kaynaklanan bir durumdur.

Kuramsal eleştirilere yönelindiğinde de, özellikle plastik sanatlar alanında ve gösteri sanatları alanında yapılan, bir meslek türü olarak karşımıza çıkan eleştirilerin, bu grup içinde, yani kuramlara dayalı eleştiri grubu içinde incelenmesi fazla hatalı bir yaklaşım olmaz.

Kavga eleştirileri, övgü-yergi eleştirileri gibi bilimselliği olmayan eleştirilerin özellikle son on-on beş yıl içinde çok daha azalmış olması, eleştirmenlerin görüşlerini belli formüllere dayandırma gereksinimleri duyması, kuramsal eleştirileri sayısal bakımdan artırmış gibi göstermektedir. Bu tür eleştiriler içinde de, kanımca 'Duygusal Etki' ve 'Biçimcilik' kuramlarını temel alma daha yaygın bir eğilim olarak kendini hissettirmektedir.

Plastik sanatlardaki eleştirilerde ilk dikkati çeken, bu eleştirilerin, felsefi görüşle bağı net kurulamayan sanat akımlarını temel alan ve sanatçılar tarafından benimsenen bir kuramın, yine aynı sanatçılar tarafından yapılan, bir tür savunuculuğu niteliğinde olmasıdır. Örneğin izlenimci sanat akımlarının çoğunlukta olduğu ülkemiz resminde, bu izlenimci akımın temelini oluşturan pozitivist felsefeden söz edilen bir eleştiri bulmak, böyle bir yazıya rastlamak herhalde pek kolay bir iş değildir.

2) Estetik alanda ise çalışmalar, daha çok estetik tarihi olarak nitelendirilebilecek çeviriler, derlemeler ve estetikçi yorumlamaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Lukacs'ın, Marx ve Engels'in estetik görüşlerinin çevirileri, Kant estetiğinin dilimize kazandırılması özellikle belirtilecek örneklerdir.

Suut Kemal Yetkin'in, Bedrettin Cömert'in estetik kuramlarla ilgili ve belli kuramlar yorumlayan, açıklayan, karşılaştıran çalışmaları da son yirmi-otuz yılın ürünleri olarak en azından belli kesimlerde estetik kavramının içeriğini daha da açıklayıcı olmuştur.

Yazın sanatında ve plastik sanatlarda yoğunlaşan estetik ile ilgili çalışmalar -örneğin mimari alanda, örneğin özellikle ulusal müzik alanında bir daralma, bir zorlama olduğundan- daha da etkinlik kazanmıştır.

Yine son yıllar, özellikle estetikle kültürün ilişkisinin sık sık gündeme geldiği yıllardır Afşar Timuçin'in, Aziz Çalışlar'ın Şahin Yenişehirlioğlu'nun çalışmaları bu konu için örnek olarak gösterilebilir. Özellikle 80'lerden sonra belirgin farklılık gösteren devletin sanat politikası, estetik ile ilgili düşüncelerin, hem daha yaygınlaşmasına hem de estetiğin bazı 'oluşturucu' faktörlerinin daha da yozlaşmasına neden olmuştur. Sözgelimi bir Kocatepe Camii'nin, bir 'Acısız Arabesk'in, estetik ilkeleri ile nasıl bağdaştırılabileceğini anlamak son derece zordur.

Sanat eserini özgün yapıt yapan onun estetik yönü ise bu yönün salt öğretici, yönlendirici ya da haz verici ve zevk verici olarak tanımlanması, ne yazık ki son yirmi-yirmi beş yılda gözlenen en net olgu niteliğindedir. Yani estetik; bir tek, belli ve kasıtlı bir tek niteliğe indirgenerek topluma tanıtılmak istenmektedir. Bu görevi sadece devlet değil, sanatçı sıfatını taşıyanlarla düşünür olduğunu belirtenler de üstlenmektedirler büyük

bir başarı ile. Kanımca, son yirmi beş yıl içinde gittikçe yoğunlaşarak, sanat üzerine yönlendirilen düşüncelerde en büyük fireyi estetik konusu vermiş bulunmaktadır.

3) Sanat Felsefesinde en ön yeri tutan düşünce yollarından biri olarak ve baş taraftaki üçlü ayrıma bağlı kalarak, 'Felsefi Düşünme'ye gelince, bunu da yine şöyle alt başlıklarla ifade edebiliriz: i) Ontolojik çalışmalar, ii) Değer kavramı ile ilgili çalışmalar, iii) Sanat eseri değerlendirme görüşleri olarak eleştiri.

Sanat eserlerinin varlıklarını irdeleyen sanat ontolojisinde en etkili iki isim olarak söyleyebileceğimiz Ingarden'le Hartmann'ın Türkçe'ye kazandırılmasında herhalde tek isim olarak İsmail Tunalı söylenebilir. Ayrıca İsmail Tunalı'nın modern resim üzerine yaptığı çalışmalar ve ontolojik irdelemeler de felsefi düşünmede ilk sırayı almak ve sanat eleştirisi için sağlam temeller oluşturmaktadır.

Fusun Akatlı'nın Richards ve Hartmann'ın ontolojilerini karşılaştıran çalışması ve bunları Türk yazın sanatına uygulayan örnekleri de özellikle belirtilmesi gereken katkılardır.

Her bilgi, her yargı, bir anlamda, obje yorumunu ifade ettiğine göre ve bu da ancak varlığın, var olanın kavranmasına dayanağına göre sanat ontolojisi üzerine yapılan çalışmalar son yirmi beş yıl içinde sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde en nesnel verileri sağlamıştır. Belki de sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde tarafsızlığı sağlamanın en kolay yolu sanat ontolojisidir.

Sanatçının özgün ve özgür yorumu ile alıcının tarafsız ve sınırlı yorumunun kesiştiği en sağlam hat herhalde, yapıtın verilmiş tarzı bakımından incelenmesi, yani sanat ontolojisi yapılması olmaktadır.

Değer konusunda ise; sanat yapıtlarına felsefe ile bakma yollarından biri olarak kabul edebileceğimiz 'değer'in ne oldu-

ğu, nasıl bulunabileceği ve felsefe bakımından ‘değer’ kabul edilen kavramı tanıma açısından Ioanna Kuçuradi’nin çalışmaları, bu konuya eğilenler için çok ışık tutucu olmuştur. Ayrıca Nermi Uygur’un *İnsan Açısından Edebiyat* adlı kitabı da bu konuda özellikle belirtilmesi gereken bir eserdir.

Sanat yapıtlarının, hem kendi içinde değerlendirilmesi, bir başka deyişle ontik olarak değerlendirilmesi hem de kendi grubu içinde değerlendirilmesi için ‘değer’in bulunması, sanat felsefesi ile yapıt taramada son yılların sağlam bir yöntemidir denebilir.

Nihayet üçüncü tür olarak, felsefi eleştiriye yöneldiğimizde, sanat eserlerini değerlendirme görüşlerinde de sağlam atılımların yine bu 20-25 yıl içinde yapıldığı rahatlıkla söylenebilir. Bilge Karasu’nun *Yeni Dediğimiz Üzerine* adlı uzun makalesi, Berna Moran’ın *Türk Romanına Eleştirel Bakış* adlı yapıtı, Füsün Akatlı’nın *Bir Pencereden* ya da *Edebiyat Defteri* adlı kitapları yazın sanatında felsefi eleştiri için en güçlü örnekleri oluştururlar. Müzik alanında Filiz Ali’nin *Müzik ve Müziğin Sorunları* adlı yapıtı gibi bir örneği plastik sanatlarda ya da gösteri sanatlarında bulmak ne yazık ki çok zordur

Son olarak ülkemizde ‘Sanat üzerine düşünme’ ile ilgili eğitim çalışmalarına yöneldiğimizde, bu alandaki gözlemlerimizin, bir üstteki bölümümüzde vurgulandığı kadar ümit verici olmadığı söylenebilir. Özellikle son yirmi beş yıl içinde belki de genel felsefeye karşı gösterilen tutumun bir sonucu olarak sanat eğitimi ile ilgili kurumlarda da felsefe, sanat felsefesi ve alt-yan dalları ihmal edilmiş, edilmemiş olanlarda da bir düzene oturtulmamış bir durumdadır.

Kimi güzel sanatlar fakültelerinde hiçbir felsefe dersi yoktur. Dört yıllık lisans programlarında estetik dersi bulunmayan gü-

zel sanatlar fakültesinin olduğunu düşünmek bile olası görünmemektedir, ama gerçek de budur. Bunun yanında lisans ve lisansüstü düzeylerde sanat felsefesi, sanat eserlerinde felsefe problemleri dersleri olan eğitim kurumlarımızın da varolduğunu bilmek karamsarlığı biraz da olsa hafifletici niteliktedir. Sanatçı, sanatsever, eleştirmen ve eğitimci yetiştiren güzel sanatlar fakültelerinde ya da yeni uygulanmaya başlayan lise düzeyindeki ön kurumlarda felsefeye ağırlık vermek, kanımca evrensel sanat yapabilmenin, sanat yapıtlarının evrensel bir beğeni düzeyinde olabilmesinin ön koşullarından birisidir.

‘SANAT’ VE ‘DEĞER’ KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR ELEŞTİRİ*

Son yüz elli yıldan bu yana, sanat kuramcılarının ve sanatçıların üzerinde durdukları, hatta genelde uzlaştıkları bile söylenebilen kimi kavramların ülkemiz açısından bir kez daha ele alınmasında yarar görülebilir. Bu kavramlardan en sık kullanılanların da herhalde sanat, değer ve eleştiri olduğunu söylemek hiç de yanıltıcı olmaz.

‘Sanat’ ve ‘Değer’ kavramları yan yana geldiğinde, bir bilinmeyen diğer bir bilinmeyenle olan ilişkisinden, yani iki eksiden bir artı çıkarmışçasına ‘sanatın değeri’ anlaşılıverdiği, günlük yaşantılarımızda sık sık karşılaşıverdiğimiz bir düşünce tarzıdır.

‘Sanatın değeri’ dendiğinde de, üç farklı alandan çağrışımlarla yeni bir bilinmeyen yordanmasına yöneliniveriyor her nedense: ya toplumsal olaylarla kültür arasındaki bağı tarihi bir perspektifle kuruvermek ya sosyo-ekonomik standartlarla sanatın satın alınma,

* *Türkiye’de Sanat*, Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs/Ağustos 1994, sayı 14’te yayınlanmıştır.

satın alınabilme ederini saptamak, kestirmek; ya da sanatçının şu veya bu yolla elde ettiğini vurguladığı bir unvan, bir nitelik, yani yapay bir ayrıcalıkla sanat ürününe bir değer yakıştırmak...

Doğal olarak, böylesine tutumların varlığını, varolacağını kabul etmek gerekir; çünkü sanatın, hem parasal değeri hem de albeni değeri, sanat piyasasında, kısa dönemde, hiç bir kimseyi tedirgin etmeden varlığını duyuran iki olgudur. Tedirgin etmek şöyle dursun, belki de mutlu edebilir bazı sanatçıları. Çünkü bu tipler, bu yolla, kulaktan sağlanan ansiklopedilerdeki kavramlarla, kuramlarla pratiği yakalamış olurlar ve özgün bir haz elde ederler. Böylece, belki de bilinçsiz olarak, hiç bir şeyi değiştirmemek adına esası değiştirmiş olurlar; yani sanatın evrenselliğini ve kalıcılığını...

Öznesi kim olursa olsun, 'haz' bir ölçüt gibi kullanılabilirse, yani sanatın değerini saptamada 'haz', en naif ve en görece bir ölçüt olarak değerlendirmeye baz oluşturursa, ayrıca (belki de 'üstelik' demek daha yerinde olur), haz ile zevk arasındaki çok önemli farklılık da göz ardı ediliyorsa sanat, ekonomik ya da sosyo-psikolojik bir meta durumuna geçer; ki bu, sanatın en temel kurallarına bile aykırı olur veya bu kural, onarılmayacak şekilde hasara uğrar.

Bilindiği gibi diğer tüm toplumbilimle ilgili alanların aksine, sanatın arza göre talep oluşur, talebe göre arz değil. Sanatın değeri de, değerliliği de buradan kaynaklanır. Eğer sanat, daha doğrusu; bir sanat yapıtı aracılığı ile sanat, bir arz ortamı oluşturabiliyorsa, yani potansiyel alıcısını oluşturabiliyor ve ona/onlara ulaşabiliyorsa, toplumun önünde olarak o toplumu (potansiyel alıcı toplumunu) bir düşünme durumuna yönlendirebiliyor, yöneltebiliyorsa o zaman yenidir, özgündür ve o zaman sanattır; işte bir sanat yapıtının ilk değeri, değersel niteliği de buradan kaynaklanır.

Bir sanat yapıtının varlık değeri, eğer o yapıt salt bir nesne olarak düşünülmüyorsa iki odaktan elde edilebilir. Bu odaklar-

dan ilki, söz konusu yapıtın, hem biçim hem de içerik olarak dediğidir, ikincisi ise bunlar üzerine yapılan yakıştırmalardır, işte, bir sanat yapıtının değeri, bu iki odaktan sağlananların bir sentezi olarak ortaya çıkar ve varolur.

Eğer yakıştırmalar, bir çakışma şeklinde ise bir yapıtın, hem ne dediği hem de nasıl dediği üzerine bir eklenti, bir genişletme yapmıyor, yapamıyorsa o sanat eserinin değeri iki alanda kendini gösterir genellikle. Fakat bu iki alanın ikisi de sanat alanının dışına düşer, ilki, kızıışan bir 'Art-biz' ortamı oluşturarak yapay ve yeni bir satınalma değeri yaratmak, ikincisi ise 'usta', 'ustalık', 'usta işi' gibi kavramları pekiştirmek.

'Art-biz' ortamında yaratılan değer, potansiyel alıcısını hedefleyen değil, mevcut piyasaya yönelen bir tanıtım, bir reklam, bir sanat adına çeldirme değerdir. Bu değer, nabza göre şerbet verme ya da oldu bitti ile oluşur; yani bir talep ortamı yaratmış gibi olur, ama bu yapaydır. Daha doğrusu sanatsal talep değildir. Bu değer, o sanat yapıtının, ne kalıcılığını ne de evrenselliğini gösterir; sadece o sıralar pek popüler olduğunu, pek fazla müşteri çektiğini...

Usta, ustalık, usta işi gibi kavramları pekiştirmek ise sanat yapıtının değerini değil, o yapıtı üretenin o alanda nasıl ürün verilebileceğini, yani o ürünün nasıl inşa edilebileceğini (yapılandırılabilirliğini) iyice öğrenmiş olduğunu gösterir. Bu da, olsa olsa bir eğitim kurumunun, bir atölyenin, bir müfredat programının iyi çalıştığını, iyi işgördüğünü, iyi emekçi yetiştirdiğini gösterir, bunlara işaret eder. Görüldüğü gibi, bu iki halde de 'değer' sanat yapıtına takılmak istendiği halde, o sanat yapıtının dışında, hatta belki de sanat yapıtı ile doğrudan ilişkisi olmayan alanlarda meydana çıkar. Bu ve benzeri yollarla elde edilen ve tanımaya, tanıtmaya, fiyat biçmeye dönük bir şekilde kendini gösteren değerlendirmeler çeldirici olup sanat bağlamında bir değer bulma demek değildir. Değildir, ama olgusal bir gerçektir

de. Bu gerçek, hem sanatçıyı, hem alıcıyı, hem de sanat yapıtını, hatta bunların oluşturduğu, bunların oluştuğu toplumu damgalar. Değerlendirmenin ve bu yolla edinilen değerin kendi geçici, bu damgalar ise kalıcı, hiç olmazsa daha kalıcıdır.

Bu tür değerler ve damgalar bir ‘yeğleme’ ise kimsenin kimseye söyleyecek bir sözü olmaması gerekir. Fakat, aynı zamanda bilinmelidir ki böyle bir durumda sanat yoktur, ama sanatçı vardır; yani usta gibi yapabilen, ustası gibi yapabilen... Sanatsever ya da ‘suje’ yoktur, ama alıcı vardır. Estetik bir kayėıyla, estetik gereksinimlerle, estetik düşüncelerle, belli bir değer adına değil, bir rekabet, bir ekonomik endişe, bir modaya uyum hissiyle, hırsıyla sunulan yapıtın alıcısı olan...

Talebe göre arz oluşmuş ve piyasa bir ‘değer’ üzerinden kapanmuştır. Alan memnundur, veren memnun... Böylece konu da noktalanmuştır. Sanat yapıtının olmadığı yerde sanattan ya da değerden de söz edilemez. Oysa sanat yapıtı, sanat yapıtları var. Sanat ve değer üzerine eleştiri bu varolanlardan hareketle yapılabilir olduğuna göre geleceğe dönük denenceler koymak değil, olguların, varolanların varlık nedenlerini kestirebilmek ‘eleştiri’nin temel amacı ve temel anlamı olmak durumundadır diye düşünülebilir.

Özel anlamıyla sanat, ancak sanat yapıtlarıyla ortaya çıkabileceğine göre bir yapıtı, sanat yapıtı yapan evrensel boyutu yakalayabilmek, onu, zaman ve mekan sınırlarından, betimlemelelerinden arındıran öğelerini yakalayabilmek eleştirinin başarı ölçütüdür herhalde. Hem eleştirinin hem de sanat ve değer kavramlarının... Örneğin bir figüratif resimde; bir kadın bedenini sıradan ‘ıplak’ yapan ile ‘n’ yapan niteliklerin neler olduğu nasıl yakalanabilir, nasıl kestirilebilir?

Figür, temelde, biçimci bir yaklaşımla kavranabilen ve betimlenebilen, o figürün; elbiselerinden kurtulmuş bir kadın ya da arınmuş bir n olması altında yatan, en genel anlamdaki yapısal

niteliklerle donatılmış olup olmaması ile yargılanabilir ve tanımlanabilir. Bu yakıştırmaların altında yatan bilgi, yani o resme bakan kişinin sıradan ‘çıplak’ ile ‘nü’ kavramlarının bilgisi de yine çıplak ve nü resimlerinden ve bunların karşılaştırılmalarından elde edilmiş, elde edilebilmiş olduğuna göre, yapıtın bildirim aracı olma niteliği ne denli korunabilirse o yapıt o denli kalıcı olur. Çünkü resme her bakan için yeni bir öğrenme durumu yaratır ya da öğrenmiş olduklarını sorgulama, sorgulayabilme durumu...

O halde, ister öğrenme durumu olsun ister sorgulama, böyle bir ortamı hazırlayıcı öge, yapıtın kendi olur. Başka bir ifadeyle arz faktörü önce belirir ve talebi çeker; ama bu talep, salt ‘potansiyel alıcı’ tanımlaması gereği, sanata, zaman kavramını da peşi sıra getirir.

Arza uygun olarak meydana çıkan her talep, hem yeni bir ‘şifre ABC’si’ yaratır hem de o yapıtı yeniden, yeniden yaratır; yani o yapıtın dolanım süresini uzatır ve onu dirik tutar. Bu dolanım süresi içinde de o yapıtın değeri, değerleri, kendindeki niteliklere bağımlı olarak ortaya çıkar. Özellikle plastik sanatlar alanına giren yapıtlarda, daha açık ve seçik ayrıştırılabileceği gibi bir yapıt, ya sanat tarihi açısından bir değer kazanır, ya antika bir değer elde eder, ya da çağdaş-çağcıl bir sanat anlayışının kanıtlayıcısı değerini taşır, işte bir sanat yapıtı da bu değerlerden hiç olmazsa herhangi birine sahip olmasıyla ‘sanat’ sıfatını korur, kalıcılık ve evrensellik kazanır. Çünkü bu değerlerin kendileri evrenseldir, evrensel bir geçerliğe sahiptir.

Bir sanat yapıtının bildirimde bulunması, daha pratik bir ifadeyle potansiyel alıcısıyla konuşabilmesi; o yapıtın sanatçısı tarafından var edilmesi yanı sıra alıcısının onu algılaması, anlaması, yorumlaması süreçlerini de içerdiğine göre, bitmeyebilecek bir zamana yerleşebilir. Bu zamanı sürdürebilen yapıt ise daha önce de belirtildiği, gibi sanat tarihi, antika olma ya da çağdaş-çağcıl

sanat anlayışı içinde var olma niteliğine sahip demektir; konuşma, konuşabilme ayrıcalığını koruyabilmesi demektir. Böyle bir yapının ‘hâlâ’ söyleyecek, söyleyebilecek bir şeyleri var demektir.

Zaman bağlamında, bir sanat yapıtı için, ne geçmiş ne de gelecek söz konusudur temel olarak. Geçmiş ona, tarihi bir belge olma niteliğini kazandırır. Gelecek ise yordayıcısına kahin... Bir sanat yapıtı için sadece bugün vardır: Şu an. Bitmeyen, bitmeyebilen bir şu an... Her zamanki şu anda sanat yapıtının var olması. İşte hem çağdaş, hem de çağcıl olmak bu demektir.

Acaba bir sanat yapıtına bu nitelikleri kazandıran öğeler nelerdir?

Onun fiziki, nesnel varlığı mı? Fiziki varlık, belki bir zaman kavramını, belki bir zaman dilimini nitelendirebilir, ama sanatı değil. Biçimi mi? Ne dediğine yanıt yoksa nasıl dedikinden söz edilebilir mi? O halde bir yapıtı sanat yapıtı yapan, ona değer yükleyen şu ya da bu biçimle aktarılmakta olan iletilerdir, yapıtın vardırıdığıdır. Eğer bir sanat yapıtının iletisi, dediği değerli ise ondan çıkan ‘kıssadan hisse’ değerli ise ve ileti, estetik bir biçimle dile getirilebilmişse o yapıt ‘değerli’dir. Burada yeni bir eleştiri konusu ile karşı karşıya kalındığı da tartışılmaz. Bir sanat yapıtının iletisini değerli kılan nedir? Her bildirim içeriğinde olduğu gibi, bir deyişi anlamlı kılan, özgün kılan, ender yapan o iletinin ifade ettiğidir; o deyişin bir idea niteliğinde olup olmadığıdır.

İdea, sanat alanı için özgün bir anlam içerir; insanın iç ve dış dünyası ile üstelik, hem kendinden önceki hem de kendinden sonraki dış dünya ile yapageldiği, yaptığı ve yapacağı etkin hesaplaşmaların, bu hesaplaşma sürecinin ve bu hesaplaşma sonunda elde edilen tutarlı ve sistematik düşüncenin, sanat alanlarından birinin tescil edilmiş bir yöntemi ya da o alana uygun düşecek yeni bir yöntem, ama kendine has bir ifadeyle bir yerle-

re kaydedilmesi ve bu kaydın, alıcısına da anlamlı gelmesidir. Bu hesaplaşmanın ögeleri insanın kendi, insana bağlı felsefi değerler ve bu değerlerin yansıdığı bir dünya görüşüdür. Bu hesaplaşmaların dışavurumu, amaçlanan birilerine yansıtılması ise sanatı, sanat eserini ortaya çıkartır.

Sanatçısını, 'seri üretimci' durumuna sokan, içerik ve biçim bakımından az farklılıklarla, belleklerde kalamayacak kadar az farklılıklarla üretilen yapıtlar, istendiği kadar idea denilebilecek bir düşünceye, bir iletiye sahip olsun -olmaz ya- bir ideanın spekülasyona uğraması nedeniyle bu değerini yitirir. 'Aşırı esinlenme' ürünleri için de aynı yargıyı getirmek herhalde yanıltıcı olmaz.

Sanatta idea, daha önceki tanımlamanın doğal sonucu, sürekli dirik tutulabilen bir hesaplaşmanın yansımasıdır; olanlarla, olabilir olanlarla ruhun ve aklın hesaplaşması... Bu öğelerden hangisi statiktir; ki sanat bir tekrar, bir yinleme durumuna düşsün? Yinelemek, biçim ve içerik açısından bir değişmeye, gelişmeye uğramadan yinelemek, ideayı sıradanlaştıracığı için onun değerini de ister istemez yok eder.

Değerini yitiren bir yapıt ya da zaten bir değeri bulunmayan veya talep ve arz ilişkisinden doğmuş bir piyasa değerine sahip bir yapıt, ne denli ustaca üretilmiş olursa olsun, yine de bir nesne olmaktan öte gidemez. Usta işi bir nesne olmak, sadece bir nesne olarak varolmak, hatta anlıksal bir haz kaynağı da olsa o nesneyi değerli yapmak için yeterli değildir. Değeri olmayan da sanat eseri değildir.

Nesneleri sanat sayan, sanat zanneden bir topluluk ya da salt nesne arzı nedeniyle sanatsal beğenisi bir standarda erişememiş bir topluluk için evrensel sanat söz konusu olamayacağı gibi, o topluluk için evrensel bir değer de söz konusu olamaz.

ELEŞTİRİ YAPMANIN VE ELEŞTİRMEN OLMANIN KOŞULLARI

İnsanın en doğal haklarından biri de eleştiri yapmaktır. İnsana bağlı değerlerin başında gelen bu hak, bir anlamda da onun özgürlüğünün, özgür olduğunun temel kanıtıdır. Eleştiri hakkı verilmeyen ya da eleştiri hakkı bireylerinin elinden alınan toplumlarda, demokrasiden söz etmek olanaksızdır.

Eleştiri; bir kimsenin, dolaylı ya da dolaysız ilişki kurduğu somut ya da soyut her türlü varolan üzerine edinimlerini ve bu edinimlerle ilgili kişisel değerlendirmelerini ortaya koyması, açıklaması demektir.

Eleştiriye böyle tanımladığımızda temel koşullarını, en öz şekilde şöyle sıralayabiliriz herhalde: Önce, eleştiri yapacak bir ‘kişi’ olacak. Sonra o kişi bir varolanla ‘ilişki’ kuracak ve bu ilişkiden, hem ilişki kurduğu üzerine hem de ilişki biçimi üzerine kimi ‘bilgiler’ elde edecek. Dördüncü basamak olarak, bu bilgileri ‘değerlendirecek’, nihayet bu değerlendirmeyi, başkalarının anlayabileceği bir şekilde ‘ifade’ edecek. Bu beş basamak olmadıkça, bu basamakların niteliklerine bile geçmeden, bir eleştiri

eyleminin olmadığı derhal söylenebilir. Bunun aksini savunmak, kanımca söz konusu bile değildir. En azından bu beş basamağı içermeyen, fakat eleştiri adı altında yapılan beyanlar, olsa olsa demagoji olarak tanımlanabilir.

Eleştiride, ifadeden kaçınmak ya da zamanında ifade etmemek, edememek, hem eleştiriye yok eder hem de kişilik yapısı; eleştiri hakkını kullanamayan ya da gecikmiş olarak kullanmaya kalkan kişilik yapısı üzerine olumsuz yargılar oluşturur.

Özgürlüğün var farz edildiği, demokratik sistemin işlediği zannedilen ülkelerde eleştiriden kaçınmak bir kişilik sorunudur. Kişilik oluşmamış, oluşamamıştır; fakat bu, kimi çıkar çatışmalarıyla, bu çıkar çatışmaları gerekçe olarak ortaya konulup, örtünmek, gizlenmek istenir. Eleştiri hakkını kullanma zamanı geldiğinde bunu kullanmamak, kullanamamak, bir olgunluk, bir hoşgörü, bir bağışlama, bir aldırmama gibi gösterilse bile, gösterilmek istense dahi, aslında altında er ya da geç kendini açığa çıkaracak bir kişilik sorunu yatar.

Eleştiri hakkını kendi iradesiyle baskı altında tutma bir zayıflıktır, kendine, bilgisine, değerlendirmesine, bunlardan birine, birkaçına, veya tümüne güvensizliktir, korkaklıktır.

Kişilikli kimse, bütün ilişkilerinde ilişki kurduğu üzerine ‘doğru bilgi’, gerektiğinde ‘kanıtlanabilir bilgi’ edinmek için çaba sarf eder ve bu edinimlerini yeterli bulduğunda da bunlar üzerine değerlendirmeye geçer. Yani değerlendirme işleminden önce edinilmiş bulunulan bilginin kalitesi ve kanditesi üzerine bir doyum sağlamak kaçınılmazdır. Bilginin azlığı, yetersizliği ya da güvenilirliğinin yeterince sınanmamış durumda bulunması, değerlendirme işlemini de güvensiz ve geçersiz duruma sokar.

Eleştiri, yaşamımızın her anının bir eylemi olarak karşımıza çıkar. Kimi sıradan ilişkiler üzerinedir, kimi ise etkisi; dünyayı

algılayışımızı, bugüne bakışımızı, insana bağlı değerlerimizi ve insanlık anlayışımızı etkileyen ilişkiler üzerinedir. Eleştiri, sonuçta kurulan ilişkilerin bir değerlendirmesi olduğu için kendi kimliğimizin de, hem bir ifadesidir hem de bir kanıtıdır.

Eleştiri, yaşamın her anında bilinçli, ya da bilinçsiz olarak, a-deta bir güdü gibi ortaya çıktığı için fazla üzerinde durmayız; ya da çoğunluk, yaptıkları eleştirilerin sorumluluğunu fazla, hatta hiç üstlenmez. Bu tür eleştirilerde, eleştiriye, hem taraf olanlar hem de tanık olanlar eleştiriye fazla ciddiye almazlar, ‘hı, hı’ deyip geçerler. ‘Dün dündür, bu gün, bugündür’ mantığı ile yapılan eleştiriler söz kalabalığından başka bir anlama gelmez, gelemez.

Günlük yaşamın kaçınılmaz bir etkinliği olarak değil de bir meslek olarak eleştiri yapmak, ‘eleştirmenlik’ alanını oluşturur; yani eleştirmenlik profesyonel bir meslek dalıdır ve tüm bilimsel, sanatsal alanları kapsar.

Sözgelimi, ‘gurme’ bir eleştirmendir ve belli yiyeceklerin, içeceklerin önce tanıtımını yapar ve sonra da bunların belli yerlerdeki yapılaşlarını, lezzet olarak değerlendirir. Bu değerlendirmede kendi ağız tadını ölçüt alır, ama okuyucularının, dinleyicilerinin en az çoğunluğunun da bu tadı paylaşacağını farz eder. Nitekim gün gelip bir gurme’nin önerilerini deneyenler genel olarak değerlendirmesine de kanırlar, yani Gurme, kimi insanlara doğru yolu ve doğru değerlendirmeyi göstermiş, onlara o yiyecek ya da içecek hakkında doğru bilgi vermiş olur. Bu nedenle de ‘gurme’ tanımlamasını hak ederler.

Bir eleştirmenin yargısı kalıcı izli olmak durumundadır. Başka bir deyişle, belli bir yargının eleştiri olarak kabul edilebilmesi için o yargının kalıcı izli olması ön koşuldur. Zaman ve mekan bakımından varlığını en çok ve en uzun süre koruyabilen eleştiri diğer eleştirilere oranla daha doğru, daha iyi eleştiri demektir ve

o eleştiriye de bilimsellik sıfatını bu niteliği, yani kalıcılığı verir. Kalıcılık ise bir eleştirmenin yargılarına, zaman ve mekan bakımından katılma payının yüksek olması demektir.

Eleştirmenleri, eleştiri alanlarına göre sınıflayabileceğimiz gibi, eleştirileri, hem yapıldıkları alan, hem de yapılaş biçimleri olarak çok farklı şekillerde sınıflamak olasıdır. Bu sınıflamalardan, alan ölçüt alındığında, biri de sanat eleştirileridir.¹

Sanat eleştirilerini, diğer eleştirilerden ayıran temel nitelik, sadece alan değildir; aynı zamanda eleştirmenin nitelikleri de diğer eleştiri alanlarının eleştirmenlerinden özde farklılık gösterir.

Sanat alanında eleştiri yapmak için, sanat eleştirmeni olmak için, sadece sanatla iç içe bulunmak yetersizdir; yani sanatın bir alanında ürün veriyor olmak, eğitici olmak, sanat galerisi çalıştırmak, sanat yayınları satmak vb. işlerle uğraşmak, sanat üzerine eleştiri yapmak için yeterli sayılamaz; ya da daha ölçülü bir ifadeyle böyle durumlarda çok sınırlı eleştiri yapılabilir.

Sanat alanının doğası, diğer alanlardan farklı olduğu için, alanın derinlemesine ve genişlemesine bilgisi ve bu bilginin sınındığı ve kanıtlandığı deneyim, diğer alanlarda eleştiri için yeterli olduğu halde sanatta yetersiz kalır. Yani sözelimi, ekonomi alanında sağlam bilgilerle donanmak, deneyim sahibi olmak saygın bir eleştirmen olmak için yeterlidir; ama bu nitelik sanat için yeterli sayılmaz.

Sanat alanında iyi bir eleştirmen olabilmek için, yani sanat üzerine yaptığımız bir eleştirinin güvenilirliği ve geçerliği üzerine olumlu bir yargı getirebilmek için bilgi ve deneyimin yanı sıra

¹ Bu konuda dana fazla bilgi için bakınız: “*Resmin Eleştirisi Üzerine*”, Sıtkı M. Erinc, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004; “*Sanatın Boyutları*”, Sıtkı M. Erinc, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004; “*Sanat Psikolojisine Giriş*”, Sıtkı M. Erinc, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2004.

iki çok önemli edinime de gereksinim vardır. Bunlar; yetenek ve görgü...

Bir sanatçı için aranan yetenek, bir eleştirmen içinde aranır. Sanatçı ile eleştirmeni belli bir noktadan sonra birbirinden ayıran temel farklılık, meslek seçmedeki tercihtir; yani aynı yetenekte olan, olduğu farz ya da kabul edilen iki kişiden biri şunu meslek seçmiştir, diğeri de bunu... Bu tercihlerine göre de eğitim görmüşlerdir. Meslek, zaman içinde, hem kişiliği etkiler hem de yeteneği; yani tavuk ve yumurta ilişkisi içinde meslekle yetenek birbirini değiştirir, geliştirir ve yönlendirir. İki mesleğin birlikte yapılamayacağına dair de bir yargı yoktur. Yeter ki o kişi, tıpkı sanat üretmek için aldığı eğitim yanında eleştiri yapabilmek için de eğitim almış olsun; yani birinde eğitilmiş bir kişi diğesinde de eğitilmiş sayılmaz, sayılamaz.

Özellikle az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerde, eğitim ve buna bağlı olarak meslek seçme, ilgi ve yeteneklerden çok bilgiye ve şansa bağlı olduğu için, herhangi bir alanda çalışıyor olanın o alanda yeteneği de var şeklinde yorumlanması oldukça zordur. Sanat alanı da bunlardan biridir diye düşünülebilir; yani belli bir süre içinde iyi eğitim görmüş bir kimsenin belli bir sanat alanında ürün veriyor olması, o alanda iyi yetişmiş, yetiştirilmiş olması nedeniyledir, yoksa yetenekli olduğundan değil. Alan bilgisi de doğru eleştiri, kalıcı eleştiri için yeterli değildir.

Özellikle sanatta, görgü, kimi zaman bilginin de önünde gelir. Bilgi bir alanda derinlemesine eğitim sahibi olmayı sağlar ve eğitim kurumları ve araçları aracılığı ile elde edilir; ama görgü, adeta 'veraset' yolu ile elde edilir ve birkaç nesillik tutum ve davranışları da içine alır. Bilgi, alanı tanımaya olanak verdiği halde görgü, dünyaya ve geleceğe doğru bakmaya yardımcı olur. Bu nedenle de bir sanat eleştirisinin kalıcı izli olabilmesi ancak ikinci yolla sağlananlara bağlıdır.

Bilgi, alanında ‘Bilgili Kişi’ sıfatını almak için ön koşuldur. Görgü ise ‘Aydın Kişi’ olmanın ön koşuludur. Bilgi, bir sanat eserine belli bir açıdan bakmayı olanaklı kıldığı halde, görgü, pek çok açıdan yapıtı değerlendirmeye imkan verir.

Sonuç olarak, iyi bir eleştiri yapmak için, iyi bir eleştirmen olmak için, dünya üzerine sağlıklı bir edininim sahibi olmak ve bu edininimlerin denenmiş ve sınanmış olması kaçınılmazdır denebilir. Sadece bugünün koşullarıyla, belli çıkarlar adına bir sanat eserine bakmak, eleştiri yapmak değildir ve olamaz da.

Ülkemizde, neredeyse yüz elli yıllık bir geçmişe dayanan plastik sanatlarda hâlâ sanat eleştirisi için bir eğitim programının olmayışı, eleştirinin anlamı ve eleştirmenin tanınması üzerine yapıla gelen yanlışlıkların devam etmesine de neden olmaktadır. Ehil ellerde böyle bir program kurgulandığında bazı gerçeklerin daha da netleşeceğine ve eleştiri üzerine yeni bir sayfa açılacağına inanmaktayım.

ELEŞTİRİ ÜZERİNE BİR ELEŞTİRİ*

Osmanlıca ‘tenkid’ sözcüğüyle tanımlanmak istenen, Meşrutiyet dönemleri arasında, kısa bir devre de olsa ‘kritik’ sözcüğüyle yaygınlaşan ve nihayet, tarihsel süreci içinde yerleşmiş olduğu kabul edilebilen ‘eleştiri’, bugün tam anlamıyla terim niteliğinde bir kimliğe kavuşturulmuş sayılmasa bile, kavramsal olarak belli bir düşünce birliği yaratabilmektedir.

Eleştiri, en genel tanımlamasıyla eski ya da yeni edebiyat ve sanat eserlerini inceleme, açıklama, onları değerlendirerek yargılama uğraşısıdır. Bir başka deyişle, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan yargılayıcı inceleme ya da tartışmadır. O halde, günlük dilde konuşula gelenden ayrı bir eleştiri olarak düşünülmesi gerekir bu eleştirinin.

Konuya, terim boyutunda bir ağırlık vermek gerekirse günlük konuşmalarda, genel olarak, yergi ya da övgü veya her ikisini de içeren bir yargı aracı gibi ele alınır. Oysa edebiyat ve sanat alanında düşünüldüğünde eleştiri, kesinlikle övgü ve yergiden arınık, ken-

* Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, *Sanat Yazıları IV*, 1992’de yayınlanmıştır.

dine özgü yasaları ve türleri bulunan bir yazın çeşidi, bir yazın sanatı, hatta bir disiplin olarak değerlendirilmek durumundadır.

Yukarda tanımlanmak istenen iki ayrımdan hareketle, eleştiriye, biraz da peşin bir yargı ile bakabiliriz. Eğer övgü ve/veya yergi niteliği ağır basıyorsa onu, bir yazın türü, bir yazın sanatı olarak ele almamız doğru olmayabilir. Belki de bu, eleştirinin niteliği açısından ilk ölçüt olarak düşünülebilir.

Eleştiri etkinliğinin temel aracı gözdür şüphesiz. Eleştiri yapmak isteyen -ki şimdilik buna eleştirmen dememek belki yerinde olur- bakma ve görme eylemleri üzerinde. kişilik örüntülerini kurgulayabilme, kendini ifade edebilme alışkanlığı, hatta alışkanlıktan öte, yetisi olmak durumundadır Bu durum, bir bakıma, doğal olarak her insanda varmış gibi gelir. Oysa bir sanat eserini, bir yazın metnini, hatta bir olayı gözlemek, gözleyebilmek, açıklayabilmek, ayrıntılarına inebilmek ve yeniden bu ayrılmışları birleştirerek bir sonuca varmak için çabalamak önce bir us, sonra da bir beceri işidir.

Konu, göz ile us arasındaki bağa geldiğinde, en yaygın durumuyla karşımıza birbirinden farklı üç davranış çıkabilir. Bunları kısaca şöyle ifade edebiliriz:

Aynı kişinin aynı yapıtı, farklı değerlendirmelere neden olur. Çünkü yapıt aynı olsa da bakan göz, o gözün aldığı şifreyi çözen us ve nihayet o usun temsil ettiği kişilik örüntüsü farklı farklıdır. Sonuçta bir eser için pek çok farklı eleştiri ortaya konabilir.

İkinci olarak, bazı gözler kendi uslarından başkasına pek güvenmezler. Bu güvensizlik bilimsel anlamdaki şüphecilikten farklı bir boyuta sahip olduğundan bunlar biraz yetersiz kişilerdir aslında. Bu nedenle de bizzat deneyip öğrenmek isterler; yani başkalarının deneyimlerini kullanamazlar, değiş-tokuş yapar-

mazlar ve eleştirel seçeneklerden yararlanamazlar, hatta seçenekleri yakalayamazlar ki yararlanabilsinler. Bu durumda da, doğal olarak, kişisel ve belki de kısır ve birbirlerinden kopuk eleştiri kümecikleri yaratılmış olur.

Üçüncü olarak da şu söylenebilir; sanatın her bir alanı için gözlerimizi eğitmek, usumuzu törpülemek zaman ister ve insanların da her nedense hiç bir şey için fazla zamanları yoktur. Bu durumda yapılabilecek en rasyonel eylem, tıpkı yemek tarifeleri gibi, eski formülleri, biraz da önyargı ile sahiplenip bir eski değerlendirmeye, bir eski eleştiriye yaslanmaktır. Bu durumda ise kısır bir döngüye, gerileme demesek bile mutlaka bir duraklama ortamına girilir. Bu üç durumu, hem bireysel hem de toplumsal anlamda değerlendirmekte yarar vardır.

Toplumsal olgulara geçmeden önce eleştiri, bireyle sınırlandırıldığında bu göz-us ilişkisi, kendini tanıma çabası olarak ortaya çıkmalıdır. Ancak bu aşamadan sonra bir diğer fenomene, sanat denilen olguya ve o olgunun ürünlerine dönük bir değerlendirmeye yönelinebilir.

Bir sanat eserinde ontolojik irdeleme bir yana bırakılırsa onunla dostluk kurmanın bence tek yolu, o yapıtın neden ve etkilerini ele almak ve bunun için de dış şartları bilmek gerekir. Yani bir eleştiri hamlesinden önce, o ürünün içinde doğduğu sosyal, politik, ekonomik, teknik faktörlerle estetik yargıları bilmek gerekir. Ancak bu yolla elde edilebilen sağlıklı bir kültürel edinim sayesinde gerçek ve doğru sahte ve yanlıştan, ileri götüren ket vurandan, kalıcı ile geçici birbirinden ayrılabilir. Yani eleştirinin heyecanlar kültürü ile şuradan buradan elde edilmiş, ufak tefek bilgilerle değil, sağlıklı, bilimsel bir yargı yöntemiyle -ki bundan kastedilen belli eleştiri kuramları olabilir- hem doğabileceği hem de beslenebileceği ön şart olarak kabul edilmelidir. O zaman eleştirmen olmadan, sanat sayılanla sayıl-

mayan bir ürün arasındaki farkın sadece estetik ölçütlerden mi doğduğu kendi kendine sorulabilir; ya da bir eserin klasik sanat mı yoksa neo-klasik sanat mı olduğu bir bakışta çözümlenebilir; ve örneğin, Ankara Kocatepe Camii'ni seyreden bir kimsenin yüzündeki ifadenin hayranlık mı, yoksa şaşkınlık mı olduğu hemen kavranabilir. Bir başka deyişle, özgün bir yapıtla taklit bir yapıt karşısında hayranlık duyanla duymayanın kültürel düzeyi hakkında sağlıklı bir yargıda bulunulabilir. Buradan, oldukça katı, fakat geçerli bir sonuca varılabilir belki de: eleştiri, öncelikle kültürel bir birikimi zorunlu kılar.

Kişi kendini tanıyorsa ki bu da ön şartlardan biriydi, eleştiri için kültürel bir altyapının kaçınılmaz olduğunu, yani amiyane bir deyişle, haddini bilir. Böyle olunca da sözgelimi, günlük bir gazetedeki sinema eleştirisini ciddiye almayıp, filmi gördükten sonra kendi eleştirisini yapar, ama buradaki başarısından güç alıp bir klasik konser eleştirisinde de bulunmaz ya da bir resim sergisi...

Sanat ideal bir yaklaşımla tanımı gereği ilerici, yönlendirici ve toplumu aydınlatıcı olduğuna göre onun ürününe, yani sanat eserine bütünüyle sahip olabilmek için, neredeyse sonsuz sayıda bakış olanağına sahip olabilen insan, kendinde, her bakış açısına göre bir eleştiri gücü bulabilir; fakat bu bakışlar bilinçli olmazsa ve derinliğine nüfuz etmezse varılan yargılar ya sevgi, övgü ya da yergi ve beğenmeme ünlemlerinden öte gidemez. Wölfflin, "insanın aradığı şeyi gördüğü doğrudur. Gelgelelim ne görürse onu aradığı da bir gerçektir" der. Bu yargı eleştiride, insanın gördüğünü geliştirmesi şeklinde meydana çıkabileceği gibi yüceltmesi, abartması ya da yermesi ve horlaması şeklinde de oluşabilir. Bu tehlike, ancak kültürün sağlamlığı ile giderilebilir. Buradan bir sonuca varmak istenirse şöyle denebilir. Çağımızda her insan, sanat eserlerine eleştirel bir yolla yanaşmak durumundadır; ama bu tutum için tek araç göz değildir artık. Çevrede olup bitenlerin

yanı sıra kişinin (kişilerin) iç dünyasında olup bitenler ve bunlarla uğraşan bilim ve diğer disiplinler de vazgeçilmez araçlardır.

Eğer bir eleştiri, sanat olaylarına bakış tarzı olarak, sıradan bir davranış gibi benimsenmeyip bir meslek türü olarak ele alınırsa bilindiği gibi eleştirmenlik denilen bir uğraşı alanı ortaya çıkar. Eleştiriye bir meslek dalı yapmaya yönelik ilk uğraşlar 18. yüzyılın sonlarında Avrupa’da, özellikle yazınsal eserler üzerine başlamıştır. Chateaubriand’ın yazın sanatında güzellik eleştirileri, Montaigne’in yine aynı alandaki izlenimci eleştirileri, bu yoldaki ilk sağlam örnekleri oluşturur; fakat eleştirinin asıl yaygınlaşması 19. yüzyılda yine Avrupa’da yer alır. Bu dönemde sanat eleştirisinin (özellikle resim sanatının) teknik boyutları geliştirilmiştir. Geçen yüzyıl, bu yoldaki çabaların alabildiğine kendini gösterdiği bir dönem sayılabilir. Dönemin eleştiri türü ise ağırlıklı tarihi eleştiri olup, sanat eserlerinde genel tarihin bir yansıması aranmaktadır. Bu yolla eserler yargılanmaktadır. Şüphesiz tarihi eleştirinin yanı sıra, genç sanatçıların kendi plastik değerlerini savunan bir tür akım eleştirileri sık rastlanan bir diğer eleştiri yapma yoludur. Çağdaş eleştiri ise adından da anlaşılabilir gibi 20. yüzyılda başlar. Modern eleştiri, çoğunlukla plastik olguları temel alarak sanat eserlerine yaklaşmaktadır.

Sanat, zaman içindeki tanımlamaları ne tür farklılıklar gösterirse göstere, yine de toplum için, hatta kimi devrelerde topluma rağmen toplum için olduğuna göre, bir sanat ürününün de topluma açık olması, olabilmesi, onun eleştiriye, bir anlamda deneye açık olması ile olanaklıdır. Bu nedenle, eleştirmen yetiştirilmesi, kaçınılmaz bir sorun olarak kendini gösterir. Toplumsal işbölümü de bunu gerektirmektedir. O zaman eleştiri, hem her insanın doğal hakkı hem de bir meslek türü olarak ikili görünümde varlığını sürdürecektir. Deney için, sanatsal bir ifade ile de estetik doyumda öğrenme ölçütü için, bu iki boyutlu e-

leştirinin birini ya da ikisinden birini kullanmak da o toplumun üyelerinin tutumlarına ve bilinç düzeylerine bağlı olacaktır.

Eleştirinin varlığı her alanda olduğu gibi, sanat eserlerinin de toplumca değerlendirilmesini, destekler ve pekiştirir. Aksi halde eleştiri yapılmaz ya da engellenirse, sanat alanındaki alışveriş, değiş-tokuş ortadan kalkmış, değerlendirmeye ket vurulmuş olur. Bu değerlendirmeye sanat kişisel bir sorun olmaktan çıkartılıp toplumsal bir sorun haline getirilebilir ve ancak bu yolla da gerçekleştiricisinden toplumsal bir yarar sağlanmış olur.

Unutmamalıdır ki eleştirmen de, her şeyden önce seyircidir; yani önce bakacak sonra görecektir ve gördüğünü dağarcığında-kilerle özümseyerek bir değerlendirmeye ulaşacaktır. Bu bakış, bu bakış açısı ve dağarcık dediğimiz bilgisel doluluk farklı eleştiri türleri ortaya çıkarabilir. Bunları en genel ve en kısa şekliyle şöyle gruplamak olanaklıdır:

Öğretme ya da bilgi verme eleştirisi; ülkemizde genellikle olduğu gibi, derinlemesine yapılan yargılamalardan çok diğer alıcılara (ya da seyirci, izleyici veya sanat meraklısına) bilgi vermek, sanatçıyı, o sanatçıyı ya da sanat eserini tanıtmak amacıyla yapılan, yazılan eleştirilerdir bunlar.

İzlenimci eleştiri; eleştiri yapanın, o sanat türü (resim, heykel, seramik vb.) karşısındaki salt öznel edinimleri aktarmasıdır. Bu, tek bir resim açısından yapılabileceği gibi, bir ressamın belli bir tür ya da belli bir zaman dilimi içindeki tüm çalışmalarını da kapsayabilir. Bu tür eleştiri, daha çok eleştirenin kendini tanımasını ve bulmasını olanaklı kıldığı için, alıcısına da yargılanan yapıttan çok yargılayan hakkında aydınlatıcı bilgi verir.

Suya-sabuna dokunmayan eleştiri; bu gruba giren eleştiri, bilgelik ve usçuluk adına yapılan bir eleştiri olup, daha çok soyut ve bireysel bir güzellik kavramına dayanarak ya da olumlu-

olumsuz bireysel ilişkileri esas alarak yapılan bir yargılamadır. Ender hallerde yararlı olabilir; fakat genellikle yeni bir şey getirmez. Getirdikleri de eleştirmenin yapısına yöneliktir. Genellemelere pek olanak vermeyen bir eleştiri yöntemidir.

Kavga eleştirisi; her zaman var olan ve muhtemelen varlığını da sürdürecektir olan bu tür eleştiri, çoğunlukla sanat eseri üzerine, fakat sanat eseri ile ilgisi olmayan nedenlere dayanılarak yapılır. Bu, her ne kadar sanat eleştirisi olarak kendini gösterirse de bir tür kişisel arınma (katharsis) aracı durumundadır. Meslektaşların (eleştirmenlerin, sanatçıların) birbirleriyle, üstelik okuyucularını, dinleyicilerini pek ilgilendirmeyen hesaplaşmalarının yarattığı bir belgesel niteliğindedir. Tek yararı, diğer eleştirmenlerin önemini ve yargıların karşılaştırmalı olarak tarafsızlığını daha açık olarak ortaya koymasıdır.

Bilimsel eleştiri; özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimdeki gelişmeyi izleyen bir eleştirel yaklaşımdır bilimsel eleştiri. Bu tür bir yargılama kendi içinde farklı dallara ayrılrsa da, örneğin tarihi, psikolojik, felsefi, teknolojik vb... Yine de temelde, sanat eserinin niteliklerinin belirlenmesi, nedenlerinin araştırılması, olguların ve bulguların ortaya konması ve açıklanması gibi ortak yöntemler yatar. Bilimsel eleştiri ne suçlar, ne bağışlar, sadece saptar ve açıklar.

Akım eleştirisi; bu tür eleştiri bir anlamda yeniden bulma, bir anlamda tarihi ve nihayet bir anlamda ve çoğunlukla da yeni görüşleri yayma ve açıklama çabası içinde cereyan eder. Eskiye, unutulmuşu ortaya koyabileceği gibi, belli bir estetik anlayış, belli bir ekol adına eleştiriye de içerir. Fakat genellikle çağdaş ve ileri sanat eserlerinin genç kuşaklar tarafından bir bakıma savunuculuğudur bu.

Eleştiriye daha dar ve daha kapsamlı gruplar içinde sınıflamak da olanaklıdır; fakat bütün bunlardan çıkan kesin bir yargı

vardır ki, her tür sınıflama ya da gruplamaya karşı varlığını temelinde hissettirir. Bu yargıyı şöyle vurgulayabiliriz: Herhangi bir ‘ölçü’ye dayandırılmayan bir eleştiriden söz edilemez.

Eleştirmen, ancak belli bir ölçütle yargıda bulunabilir. O halde eleştirmen; yalnızca yargıç olmadığını, özellikle başka bir şey olduğunu unutmadan yargıçlık yapan bir kişidir, bir kişi olmalıdır. Eleştirmenin yargısı daima ileriye dönük bir tutum şeklinde kendini gösterir, göstermelidir. Eskiye irdeliyor olsa bile. Bu konuda ilk söylenecek şey eleştirme işinin önce bir ‘anlama’ işi olduğudur. Anlamadan yapılan bir eleştirinin ya da ‘anlama’ya dayanmayan bir eleştirinin sanat eserine ihaneti çok sıradan bir olaydır; çünkü yargı ile önyargıyı birbirine karıştırı-vermek, eleştirmenler için de her zaman söz konusudur.

Anatole France şöyle diyor; “Benim anladığım anlamda eleştiri de felsefe ve tarih gibi, uyanık ve meraklı kişiler için yazılmış bir tür romandır, her zaman da yakından bakılınca, bir özyaşam öyküsüdür, iyi eleştirmen, ruhunun başyapıtları arasında geçen serüvenini anlatan kişidir”. Bu serüven ne kadar içten ise sanat eserinin özüne ne denli yaklaşabiliyor ve gördüklerini korkusuz ve aydınlatıcı-bir dille anlatabiliyorsa eleştiri, o denli işlevini yerine getirebilir.

‘Anlama’ ve ‘serüven yaşama’ eylemleri, sanat eserlerinin niteliklerine ve türlerine göre kolay, zor ya da çok zor olacaktır. Sanat eseri karmaşılaştıkça, sözelimi boyut sayısı arttıkça ya da öznelliği yoğunlaştıkça eleştirmenin göğüslenmesi gereken sorunları da çoğalacaktır. Bu nedenledir ki, özellikle plastik sanatlarda, ister sanatçısını ister okuyucusunu yönlendirici eleştirmen yok denecek kadar azdır. Ülkemizdeki eleştiri uygulamasına geçmeden önce, eleştiri konusunda belki de son söz olarak şu noktayı da belirtmek gerekir: Eleştiride hiçbir kesinliğe olanak yoktur. Eleştiri her türlü ‘bilme’ savına ve her türlü ‘inanca’

meydan okur. Her düşünce ancak geçici olarak, yeni bir olgu, yeni bir yargı çıkıncaya kadar var olacak ve benimsenecektir, iyi eleştiri bunu bilir, bunu kavrar ve yargılarının ne denli uzun geçerliliğe sahip olursa o denli isabetli olacağını unutmadan yargısını belirtir ve pekiştiricilerini seçer.

Türkiye’de plastik sanatlar alanında ilk eleştirilere Milli Mecmua, İkdam Gazetesi, Meş’ale, Hayat Dergisi gibi çoğunlukla fikir ve sanat dergilerinde rastlanır. Bu yayınlardaki eleştirilerin hemen tümü edebiyatçıların plastik sanatlar üzerine yaptığı eleştirileri içerir. Ahmet Muhip Dranas gibi. Bu tür eleştirilere 1950’li yıllarda da rastlamak olanaklıdır, Bilge Karasu gibi... Suut Kemal Yetkin’in 1930’lu yılların sonlarında yayınladığı ve kısa ömürlü olan Güzel Sanatlar Mecmuası, İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun yayınladığı Yeni Adam, nihayet Varlık ve Ağaç dergileri, 2. Dünya Savaşı yıllarında ressamların da eleştiri yazdığı dergilerdir.

50’lerden itibaren daha içerikli eleştirilerin yazılması ve 1953 yılında da Nurullah Berk’in çabaları ile ilk Türk Sanat Tenkidçileri Cemiyeti’nin kurulması, bu alanda başlatılan ciddi çalışmalar olarak gösterilebilir. 1950’li yıllarda, özellikle Forum Dergisi; sürekli köşe ayırmak suretiyle Ulus Gazetesi, eleştirinin bir meslek olarak gelişmesinde katkıları küçümsenmeyecek yayın organları olarak özellikle belirtilmelidir. Her türlü eleştirinin yayımlandığı eski dönem gazetelerden kısaca bazı örnekler verirse ülkemizde çağdaş eleştirinin yakın geçmişine bir göz atılmış olur.

2 Haziran 1946 tarihli Ulus Gazetesi’nde çıkan tanıtıcı bir eleştiride yargı şöyle dile getiriliyor: “bunlardan ikincisi daha iyi, çerçevelenmiş, daha doğrusu çerçevesinin içine yerleşmiş bir resim. Işık az. Yer yer ışıklar ilave edilirse resim tamamlanmış olacak”.Yine aynı yazıdan bir başka kesit “Naci Kalmıkoğlu’nun 21 nolu Gülleri’i ve 1 numaralı Pembe Çiçekler’i fevkalade birer

sanat eseri. Işık, renk, teknik hepsi var. Hele güller hakiki bir şiir". Aynı eleştiriden alınan bu iki bölümde de eleştirinin esas aracı sayabileceğimiz 'ölçü'ü ararsak ilkinde, hemen göze battığı gibi 'çerçeve ve ışık' olduğunu görürüz, ikincisinde ise hiçbir şey, fakat ışık renk ve teknik. Buradan sağlanan öğrenme ise şöyle belirtilebilir: Işık, renk ve tekniksiz resimler de olabilir...

11 Şubat 1947 tarihli sayısında da ünlü bir ressamımız, 8. Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında bilgi veriyor, resim sanatının ne olduğuna dair açıklayıcı bilgi getiriyor ve sergiye katılan Çallı, Duran, Sümer ve Dağ gibi ressamı, ya belli ekole bağlı olmaları ya da seçtikleri konular nedeniyle eleştiriyor, daha doğrusu yeriyor. Hikmet Onat'ın resimleri için söyledikleriyse aynen şöyle: "Hikmet Onat'ın peyzajlarında renkler neden birbirleriyle gırtlak gırtlığa gelmiş gibi bir kavga ve doğuş halinde... Bu kadar gürültü ve kıyamet içinde insan tablonun tadını alamıyor". Bu son ressam üzerine eleştirmen acaba ne demektedir? Ürün iyi mi kötü mü? Bu kavga eleştirisi mi, suya-sabuna dokunmayan türü mü? Ve yazı ufak aşk dedikoduları, aile sırları gibi vurgulamalarla eser eleştirisine devam ediyor.

Yine aynı gazetenin 24 Haziran 1949 tarihli sayısında diğer ünlü ressamımız Leman Tantuğ'un resim sergisi için şu eleştiri getiriyor: "genç ressam Allah'a şükür ki Academisme'in o berbat cenderesine kendini sığdıramanmış -başıboş demek değildir bu ... Resimlerinde bir genişlik var. Renkler alabildiğine bizimdir". Akademiden olanlarla olmayanları karşıya getiren, polemik kokan, hatta kokudan da öte bir sürtüşmeye yol açabilen bu tür eleştirilerde niyeti anlamak, bizim olan renklerle olmayanları saptamak kadar zordur okuyucular için.

18 Eylül 1953 tarihli Yeni İstanbul Gazetesi'nde rumuzla yayınlanan bir eleştiri 'iki 'Ponpier' ressam: Saip Tuna ve Ahmet Uzelli' başlığını taşıyor. Bu eleştiriden de birkaç satırlık a-

lıntı, örnekleme açısından yararlı olabilir. “Saip Tuna’nın portrelerinin bazılarının kıymeti vardır. Yalnız arşivlik bir kıymet... Buna mukabil bekar odalarına, yeni aydınların garsoniyelerine birer ziynet teşkil edecek, hisleri gıcıklayacak ‘çıplak’ kadınlar vardır... Ahmet Uzelli’nin sergisinde de elliden fazla çerçeve teşhir edilmekte”. Ve daha pek çok benzeri ‘elit’ deyişle yazı süriyor. Eleştirinin başında da, eleştirmenin Modern Resim seviyor diye sergiye çağırılmadığına dair bir açıklama var.

Burada ölçü, belki de Klasik-Modern resim ayrımı ya da sanat anlayışı. Ayrıca, demek ki nü sanat eseri sayılmıyor. Oysa ki hisleri gıcıklayabildiğine göre, bir başka göz o resimleri, salt bu nedenle usta işi sayabilir ve bu yargı da o resmin bir sanat eseri olarak kabulü için yeterli olabilir... Eleştiri, niteliğinden yitirdikçe, o eleştiriye okuyan ya da dinleyen bir kimse, sözü edilen eseri görmeden onun hakkında, aslında hak etmese bile, olumlu bir yargı vermeye meyil gösterir.

Örnekelere yine gazete kupürlerinden devam edersek bilimsel nitelikte bir eleştiriye 15 Mayıs 1962 tarihli Bayram Gazetesi’nde rastlayabiliriz. ‘Kendi Dünyası Olanlar’ başlıklı yazısında ünlü bir ressamımız, ilk kez tanıtmadan öte bir sergi değerlendirmesi yapmaktadır. Eleştiride, sergi sahibi ressamın eski çalışmalarındaki teknik özellikler, bu sergi ile farkları ve bugünkü çalışma yöntemi yine teknik açıdan objektif bir dille ifade edilmektedir. Daha sonra, lekeci anlayışın egemen olduğu sergiden hareketle lekeciliğin genel bir değerlendirmesi ve Türkiye dışındaki durumu, aydınlatıcı bir üslupla anlatılmaktadır.

8 Aralık 1964 tarihli Ulus Gazetesi’nde de ‘Fethi Arda Resim Sergisi’ bir başka ressamımız tarafından, fakat bir üstte sözü edilen yöntemle kaleme alınmış bir eleştiridir. Bu yazıda Kübizm üzerinde durularak Zeki Kocamemi Atölyesi, eğitimi ve Fethi Arda’nın eski ve yeni çalışmaları irdeleniyor. Fakat aynı

metinde birbiriyle çelişkili vargıların da yer aldığını görmemek olanaksız. Örneğin, “Fethi Arda Akademi’de öğrendiklerini bir yana bırakmasını bilmiş bir ressam”. Hemen ikinci paragrafta ise “daha önce Kübizmin Akademi’de öğrenilenlerin devamı olduğu gibi”.

17 Aralık 1968 tarihli Ulus Gazetesi’nde başka bir ressamımız ‘Orhan Peker’in Resimleri’ adlı yazısında, bilimsel bir eleştiri içinde psikolojik öğeye ağırlık veriyor. Bu, gazete dizileri arasında ilk kez uygulanan bir irdeleme yöntemi olarak düşünülebilir. Yazıdan bazı alıntılarla sav pekiştirilebilir. “Orhan Peker’in resimlerinde de bu anlatım gücünü bulmaktayız. Onun günlük hayattan seçtiği bir motif, dingin yük beygiri, şom ağızlı kara kuşlar, kediler, kurbağalar, itfaiye erleri, soluk çiçekler, birer konu olmaktan çıkıp çağımızın insanının ruhsal karmaşasının ve bunalımının kanıtları olmuşlar... Orhan Peker, birtakım insani duyguları; dehşeti, korkuyu, bunalımı, sevgiyi, acımayı alelade şeyleri konu alıp onlardan çıkardığı çarpıcı leke düzenlemelerinin aracılığı ile seyirciye geçiriyor. Veya sanatçının alelade şeylerden ortaya çıkardığı simgesel renk lekeleri içimizde birtakım duyguların kımıldamasına yol açıyor”.

Ayrıca bu dönem gazetelerinde, eleştirinin, sadece belli sanatçıların ürünleri üzerine olmadığı, aynı zamanda ve sık sık devletin sanat politikası, sanatla ilgili tutum ve davranışları üzerine de yapıldığı dikkati çeker. Bu tür eleştiriler, genellikle olanın yargılanması ile olması gerekenin önerilmesi ve savunulması şeklindedir. Bu, devlet tutumu ile ilgili eleştirilerin hemen tümü sanatçılar tarafından kaleme alınmış, profesyonel eleştirmenlerse -ki sayılan bir ya da ikidir- bu konuda fazla bir şey söylememişlerdir.

Sözü edilen dönemin dergilerinden de bir kaç örnek verilebilir. Varlık Dergisi’nin Ağustos 1947 tarihli sayısında ‘Paris Çocuk Resimleri Sergisi’ alt başlıklı bir yazıda: “Bu sergiden

anlaşıyor ki, dünya resim öğretmenleri en yeni eğitim yollarına kolay girmişler. Çocukları insan yerine koyup kendi içlerini diledikleri gibi dökmelerini hoş görmüşler. Kendi resim anlayışlarının dikine gitmeyip çocukların büyük bir hazla resim yapmalarına imkan vermişler... Yine sergiden anlaşıyor ki Picasso, Matisse, Bonnard gibi ileri ressamların gösterdikleri işlerden biri de bozulmuş, kaşarlanmış basmakalıp güzelliklere saplanmış olan resim sanatını, insan ruhundaki başlangıçlarına götürerek yeni insanlığı ifade edebilecek bir sadeliğe, yaratıcı bir çocukluğa karıştırmaktır” denilmekte ve böylece, hem bilimsel eleştiriye hem de akım eleştirisine oldukça iyi bir örnek oluşturmaktadır. Eylül 1947 tarihli sayısında da düşünür, ‘Paris Mektupları’ adlı dizisinde bir gözlemden sonra eleştirisini şöyle ifade ediyor: “22 milletten 90 artistin katıldığı sürrealistler sergisi... daha çok nefret ve öfkeyle karşılanan bu sergi, yine de her gün hınca hınç dolu. Sanki sergi yerilmek için açılmış. Halk da yermek için geliyor. Deliler, züppeler, şarlatanlar, dejenereler, hainler... sürrealistlere atılan taşlardan hafifi ... Oysa ki sürrealizm, bu serginin düştüğü müspet bilim ve tabiat dışı zeka oyunları bir tarafa bırakılacak olursa; asrımızın en ciddi sanat eserlerinden biri ve yarınki yeniliklerin belli başlı bir kaynağı olarak kalacak görülüyor. Çünkü sürrealizm aslında ne realizmin ne de rasyonalizmin inkarıdır. Tersine gerçeğin ve aklın hudutlarını genişletmeye müşahede ve hayal gücünü daha derinlere götürmeye çalışmıştır”.

Bu tür eleştiriler, belli bir zaman süreci içinde, ortaya koyduğu yargının doğruluğu ya da yanlışlığı göstermesi bakımından da ilginçtir. Çünkü eleştiri eylemine saygı, eleştiriye verilen değer ve nihayet eleştirmenin bir anlamda kapasitesi, yargıların, zaman içinde anlaşılan yerindeliği ile son derece ilişkilidir. Yukarıdaki son iki alıntı ile aşağıda verilen, yine Varlık Dergisi’nin Eylül 1947 tarihli sayısında çıkan ‘Galatasaray Resim Sergisi’ adlı alıntı, yargıların yerindeliğine tipik birer örnek oluşturabilir.

“Vaktiyle resimlerimin koridorlarda asılmış olmasını bile memnurlukla karşıladığım bu serginin memlekette uyandırdığı sanat sevgisini her zaman minnet ve şükranla anarım. Çoğu kimselere kartpostal zevkini aşlamış olmasına rağmen bu sergiler büyük bir ihtiyacı bir noktaya kadar karşılıyordu. Serginin tertip ve tanziminde eskisi gibi silsile-i meratibe riayet edilmiş... Ortadaki büyük salon birinci sınıf sanatkarlara hasredilmiştir... Soldaki odada bu üstatların yamakları ve onlara her zaman sadakat gösterenler yer alırlar... Sağdaki odanın garip bir talihi vardır. Orada her zaman Birlik kodamanlarının hoşuna gitmeyen, çoluk çocuk(!) resimleri konur. Halbuki bize iyi bir istikbal vadeden eserleri yine orada bulduk”. Örnekliyor: Ferudun Ertaç, Nejat Kansu, Muhtar Aykın, Nanuk Bayık, Selahattin Teoman.

Aynı kişi ya da aynı yapıt üzerine verilen eleştiriler farklı yargılar da içerebilir tartışmasız. Bu farklılık, eğer gerekçeleri ile ortaya konabiliyor ve bir kavga eleştirisine dönüştürülmeden, daha çok göreceli bir ilişki içinde verilebiliyorsa gerçekten eğitici olabilir. Yargılardan hangisinin yerinde olduğu ise, en azından araştırmacılar tarafından, belli bir sınama süreci sonunda saptanabilir.

Forum Dergisi’nin 15 Nisan 1954 tarihli 2. sayısında resim eleştirisi yapan bir edebiyatçımız Hasan Kaptan Sergisi’ni yorumdan kaçınan bir dille tanıtmaktadır. Aynı derginin 27 Nisan tarihli 3. sayısında ise bir başka yazı, aynı sergi için şöyle demektedir: “Ressam çocuk olabilir, ama çocuk ressam olamaz. Başka bir deyişle çocuk resim yapar, ama ressam değildir. Çünkü çocuk dialektik evrimin dışında kalır. Dialektik evrim dediğimiz, günün problemlerinin soru cevap halinde birbirini zincirleme takip eden fikir gelişimidir. Bu gelişimde çocuk resminin yeri yoktur”.

Bir sayı sonra, yani Forum Dergisi'nin 4. sayısında bir başka eleştirmence, bir başka yargı getiriliyor Hasan Kaptan Sergisi'ne. Şöyle ki "Her şeyden önce sanat yaratıcılığını tek başına dialektik evrime bağlamak, yaratıcılığın çeşitli yanlarını bilmezlikten gelme olur. Bu belki sanat eserinin daha çok kasıtlı, rasyonel, şuurlu yanını açıklayabilir, ama sanat eserinin bir de irrasyonel, şuur altından gelen bir yanı daha vardır ki çocuk ressam, yaratma gücünü buradan almaktadır... Onda yalnız resim yapma yeteneği değil, fakat çevresindeki eşyayı çözümleme, çevresince isteklendirilmeden resim yapma arzusu, yaratma sabır ve amacı, hatta bir dünya görüşü gibi olgun bir insan belirtilerini de buluruz".

Tabii ki, Forum'un 5. sayısında, cevap veriliyor bu eleştiri yazısına: "Çocuk güzel resim yapar, ama çocuk resminin resim olarak bir değeri yoktur... Çünkü, değer taşıyan resim, genel kültür açısından resme bir şey ekleyen, yani belirli bir çağdaki kültürün öbür alanlardaki gelişmesini resim alanında da sağlayan resim demektir. Çocuk zekası yeterince gelişmiş olmadığından genel kültür problemini kavrayamaz, kavrayamadığı için de yaptığı resim değer taşımaz".

Bu tür sürtüşme, okuyucusuna resme bakma yollarından birini ya da bir çeşit resim okuma yöntemini gösteriyor demektir; yani bir sanat eserinin kalıcılığı, hatta bir ürünün sanat eseri sayılabilmesi genel kültüre bir katkı getirmesiyle olanaklıdır, yahut bununla bir ilgisi yoktur gibi. Bir başka örnekleme de şöyle yapılabilir; Hasan Kaptan daha çocukken ressam ise gelecekte daha iyi, daha usta ressam olacaktır veya Hasan Kaptan zaten ressam değildir ki yarını için bu konuda bir şey söylenebilir...

Eleştirinin en fazla eleştirilebilecek yönü burasıdır. Her ne kadar kendisi bir yazın türü olması bakımından 'edebiyat' alanına giriyorsa da taşıdığı yargıların gerçekliği açısından da bilim-

sel anlamda bir doküman niteliğinde olmak durumundadır. Aksi halde süslü sözcük yığını olmadan öte gidemez. Bu tür örnekleri daha da çoğaltmak, şüphesiz olanaklıdır.

1970'lerden sonraki dönemde plastik sanatlar üzerine yapılan eleştirileri iki grupta toplamak fazla hatalı olmaz herhalde, ilk grup resimle uğraşanların, ressamların yaptıkları eleştirilerden oluşmaktadır. Bunlar da kendi içlerinde, konu alanları bakımından, iki sınıf yaratırlar. Genellikle hükümetlerin sanat politikasını ya da belirli bir kurumun, bir kuruluşun sanatla ilgili tutumunu eleştiren ve çoğunlukla yeren yazılar. Diğerleri ise daha çok dostluk ya da düşmanlık adına kaleme alınmış izlenimi uyandıran, bir diğer ressama dönük eleştiriler; yani övgü ya da yergi yazıları. Tartışmasız, zaman zaman bilimsel nitelikte eleştiriler de görülür. Fakat çoğunun bir 'vebal ödeme' niteliğinde olduğu söylenebilir.

1980'li yıllardan sonra, geçmişe göre, sayıları daha artan ve ömürleri daha uzun olan sanat ve fikir dergilerinde, tirajı yüksek gazete ve gazete eklerinde tanıtma amacıyla yapılan, fakat daha çok övgüye dayanan ressam eleştirmenlerin yazılarını sık sık görmek doğal sayılabilir. Yergiler daha azalmış, kavga eleştirisi ise neredeyse yok olmuş gibidir. Bu tutum olumlu karşılanabileceği gibi, sanat akımlarında ya da atölyelerde iyice gruplaşmışlığa ve suya-sabuna dokunmayan bir yöntemin benimsenmiş olduğuna da bir işaret sayılabilir. İkinci grup eleştirileri ise meslekten olmayan, yani sanatçı -ressam- olmayan ya da resmi, ressam olmadan yapan sanatseverlerin, yahut sayıları birkaçı geçmeyen eleştirmenlerin yazıları oluşturur.

Sanatseverlerin -ki bunlar akademisyenler de olabilir- yazıları süreklilik göstermez. Genellikle kuramsal bir yaklaşımla belli düşünürlerin ya da kendilerinin resim sanatı üzerine görüşlerini aktarır. Bu yazılar, dışarıdan fakat daha gerçekçi bir yaklaşımla

bilgi veren eleştiri türleri olarak değerlendirilebilir. Özelden çok genel anlamı ile sanat, estetik, plastik ögelere dönük endişeler gibi konularda kaleme alınan bu tür eleştirilere, belli zamanlarda -çoğunlukla politik bir tutum, kuramsal bir eğilim karşısında- daha çok kapsamlı olarak rastlanır. Sanatçılar adına sanatı korumak, sanatı yaymak ve sevdirmek amacı için yazılmış gibi olsalar da, ara sıra belli, somut sanat konularına ya da sanatçılara ait de olabilirler.

Eleştirmenlerin eleştirileri ise kanımca profesyonellik adına yapılmış olmalarına karşın, genellikle amat rcecidir. Belli kalıplar, belli paternler içinde teknik tanımlamalardan ileri gitmeyen ve sürekli yayın niteliğinde sergi tanımlamalarından öte okuyucusuna fazla bir şey getirmeyen bu yazıların bazılarında, teknik terimler öylesine artar ki okuyucu metni bile anlayamaz. Zaman zaman sanat tarihi ya da kuramsal başka başka bilgiler verildiği de görülen bu tür eleştiriler, analitik açıklamalarını bir senteze oturtamamakta, yani Türk resmine ya da Türk ressamlarına yararlı olabilecek bir görev  stlenememektedirler. Oysa özellikle bizim gibi, sanatta daha yeni sayılan ülkelerde eleştirilerden bu tür bir görev de beklenebilir, hatta beklenmelidir.

Günümüzde eleştirmenlerin yazıları, çoğunlukla bir tür 'reklam' aracı niteliğindedir. Yanlı övgüler ya da iki virg l arasına sıkıştırılmış yergi olmasa bile, 'ben demiştim' savunmasına kaynak oluşturabilecek sözcüklerden derlenmiş hissini verir. Bu tür eleştiriler, sadece eleştirmenler tarafından yapılmamaktadır. Fakat eleştiri denilince akla ilk gelen eleştirmen yazıları olacağına göre -artık- diğerlerinin ömrü daha kısa olabildiği halde bunlar arşivlik öneme sahip olmak durumundadır.

Son olarak eleştiri konusunda bir noktaya daha değinmekte yarar görülebilir. Eleştiri metinleri de, gerek nitelik gerekse nicelik açısından arz ve talep yasaşının hükmi altındadır. Talep,

arzı çekeceğine göre, sanat olayları ne kadar toplumsallaştırılabilirse ve toplumsallaşabilirse eleştiriler de o oranda, hem sayısal olarak hem de içerik olarak daha ağırlık kazanacak, salt teknik bir bakışla değil, sanat felsefesi, estetik, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi gibi daha pek çok süzgeçlerden geçirilerek bir belgesel niteliğinde kaleme alınacaktır. Bu konuda ve bu yolda öncülük yapanlara, yapmakta olanlara, en azından tarihi sorumlulukları nedeni ile Türk sanatı saygı duymak durumundadır.

EROTİK, PORNOGRAFİK VE NÜ OLARAK BEDEN*

Uygarlık tarihi için en temel öge olarak insan kabul edilir. İnsanın kendine verdiği değerlerle insanın kendini tanımlama biçimleriyle de uygarlık katmanları oluşur.

Sihirsel dönemden çağdaş ve çağcıl döneme gelesiyeye dek insan kendini bazen araç, bazen amaç olarak kabullenmiş, bazen şu niteliğiyle bazen de bu niteliğiyle kendine bir değer yakıştırmıştır. İnsanın kendini tanıma ve keşfetme süreçleri içinde hiç bir zaman yadsınamayan en belirgin varlık ögesi bedeni olmuştur. Kimi dönem horlanmış, kimi dönem yüceltilmiş, ama yine de beden, hep görüngü merkezi halinde kalmıştır.

İnsan, kendi bütünlüğünü akıl-ruh-beden, sacayağı içinde çözümledikten sonra, bu üçlü bütünlüğün, öğelerinin toplamından daha karmaşık ve daha büyük bir değer taşıdığını kavramış, bu farkına varıştan itibaren de evrende varolan her şeyin, ama her şeyin asal nedeni insan kabul edilmiştir.

* Bu yazı, temelde, Kenneth Clark'ın *The Nude* (Penguin Books, Londra, 1985) adlı yapıtından hareketle oluşturulmuştur.

Akıl-ruh-beden, kendi içinde oluşturduğu sebep-sonuç ilişkileriyle bağıntılı olarak insanı ortaya çıkartmış, insanı 20. yüz-yılın son çeyreğindeki konumuna getirmiştir.

Bugün için insanı en iyi formüle eden galiba, 17. yüzyıldan kalan bir deyiş olsa gerek: ‘Düşünüyorum, o halde varım.’

O halde, akıl-ruh-beden üçlüsünün konumu, ancak dşnceyle, düşünüş tarzıyla oluşturulabiliyor.

nce kendimiz, sonra çevremiz ve tüm insanlar için ortaya koyduğumuz tanımlamalar ve değerlendirmeler hep aklımızın, aklımızı kullanış tarzımızın bir ürünüdür.

Beden, hem bu aklın ve ruhun bir taşıyıcısı olarak hem de aklın ve ruhun kendilerini kanıtlamasında bir aracı olarak rol oynar. slendiği roller bedeni edilgin kılmaş her zaman, etkin de yapar. Dilimizde ‘fiziki yapı’ diye tanımladığımız görünen beden bu tanımlanış biçimine göre, aklı ve ruhu yönlendirebilir de.

Aklın bedeni değerlendirmesinde ve onu sosyo-kültürel bir ortam içinde konumlandırmasında iki temel yol var gibi görünmekte: rtl (rtk) ve rtsz...

Adem ile Havva’dan bu yana böyle yapıla gelmiş olduğuna, farklı zamanlardan ve farklı yerlerden kanıt göstermek hiç de zor olmasa gerek. Bu kanıtları da kendi içinde, yapılış nedenlerine göre, biçimlerine göre, hatta iş grlerine göre sınıflamak, düzenlemek olasıdır.

Bedeni, ister amaç olarak alsın ister araç, onu sergileme, onu tanıtmı ve işe koşma yollarından biri olarak da sanatı gösterebiliriz.

Sanat alanında beden, genel olarak insanın sosyo-kültürel bir konumunu, bir statüsünü, göstermede araç yapıldığı zaman giyinik, örtülü (az-çok, ama mutlaka örtülü) ifade edilmiştir.

Çıplak beden ise amaç olarak ele alındığında erotik sanatı ve nü sanatını, araç olarak alındığında da pornografıyı ortaya çıkartmıştır denebilir.

Pornografi, bedeni 'id'imiz için araç olarak kullanan bir etkinlik alanı şeklinde tanımlanabilir. Sosyal süreçlerin engelleyemediği ya da körüklediği, salt 'bedensel' duyguları doyuma götüren ve 'müstehcen' olarak adlandırılan bir beden sergileme yoludur. Tek bir beden olabileceği gibi, iki ya da daha fazla bedenin tekmişçesine algılatıldığı durumlarda da olabilir.

Bu yöntemde, yani pornografide beden, ya çıplaktır ya da çıplaklığı daha da etkin olarak ortaya koyabilecek şekilde örtülmüş gibidir. Pornografinin işlevi id'i kışkırtmak, onun salt bedensel gereksinimlerini en ilkel düzeyde doyuma ulaştırmaktır denebilir kısaca.

Erotik sanat için de beden ön koşuldur ve genel olarak yine araçtır. Fakat erotik sanat; bedeniyle, aklıyla ve ruhuyla birlikte insanı, insan olarak ele alır. O bedeni, insan bedeni yapan niteliklerden seviyi, sevgiyi temalandırır. Bu sevi, erotik sevi, insanın insana duyduğu, onun (insanın) değerini ortaya çıkaran, onun varlığını kanıtlayan bir sevidir. Bu nedenle de beden, araç gibi görünmesine karşın amaç niteliğini de korur.

Nü ise bedeni doğrudan amaç alan tek sanattır gibi geliyor. Beden tüm niteliğiyle tüm özellikleriyle irdelenir, irdelenmek durumundadır nü'de. Bu sanat alanında beden öylesine amaçtır ki onu göz ardına itebilecek, akli çeldirebilecek her türlü örtüden, hatta süsten ve süslemeden bile arınıktır, arınık olmalıdır.

Çıplakla nü, bedenin birbirinden çok farklı iki görünümüdür.

Çıplakta, elbiselerinden, giysilerinden arınlıklıkla birlikte psikolojik bir gerilim, bir sıkıntı, bir utanma vardır; ya da tam ter-

si, bir teşhir, bir pişkinlik... Oysa nü, eğitimsel ve kültürel bir anlam taşır; ne seyreden ne de seyredileni tedirgin edici, rahatsız edici bir tonlama taşır. Bunun içindir ki nü sanatı ürününde, herhangi bir korunmazlık, yetersizlik ya da böyle duygular geliştirilebilecek herhangi bir nesnellik tanımlaması ya da imlemesi bulunmaz; hatta tam karşıtı olarak dengeli bir kendine güveni, bir rahatlığı simgeler. Yeniden forma sokulmuş, reforme edilmiş bir bedeni vurgular.

Bir nü karşısında bulunulduğu zaman, alımlanan yapıt ve bu yolla nü üzerine farklı farklı düşünceler geliştirilebilir. Bu düşünceleri, konu alanları bakımından çok, genel olarak şu beş grupta toplayabiliriz:

- 1) Bir teknik beceri olarak desen-nü,
- 2) Anatomik bilgi ve bu bilgiye yetkinlik, bu alandaki bilgelik olarak desen-nü
- 3) Nü'yü bir form olarak düşünmek, tarihi seyri içinde türlerine ayırmak,
- 4) Nü'yü insana verilen değer bakımından sanat anlayışları içinde değerlendirmek,
- 5) Bedenin niteliklerini, özelliklerini, akıl ve ruhla olan ilişkilerini gösterme yolu olarak nü'yü değerlendirmek.

Bu gruplamaların her biri açısından 'nü nedir' diye sorulabilir ve bu sorulara da farklı yanıtlar alınabilir. Örneğin Antik Yunan'da görüntülenen mitolojik nüler Rönesans Dönemi'nde yerini düşsel nülere bırakmıştır 20. yüzyılda ise gerçekçilik egemendir nülere. Buna karşın İÖ 5. yüzyılda Ege kıyılarında, bir sanat formu olarak nü ne ise 17. yüzyıl İtalya'sında da aynıdır.

Bu iki örnek bize şunu gösteriyor. Nü, sanat yapmada bir konu olmaktan çok bir biçimdir, yani sanat yapma biçimidir, for-

mudur. Bunun içindir ki bir nü çalışmasında konu, modelin be-
deni olmaz, olmamalıdır. Ondan, modelden hareketle artistik bir
çeviri, bir uyarlama yapmadır konu da, amaç da... Yani sanatçı
modeline, alıcı nü'ye estetik eğitimin yarattığı bir empatiyle,
sempatiyle yaklaşır. Çünkü nü, önce belleğimizde, aklımızda bir
mükemmellik imi yaratır.

Nü'de amaç, bir bedenin taklidi değil, yaratıcılık kavramının
verebildiği en üst düzeyde o bedeni yeniden yapılandırmadır.
Fotoğraf sanatı bile yansıtacağı kimseyi, sözgelimi ışık kullanarak
idealize etmeyi amaçlar.

Bu idealleştirme gereksinimi, bir nü'ye bakmadaki tutumu
göstermede bile yeterli olabilir: Sanatsever bir kimse, bir nü
resmi karşısında onu bir organik canlı, bir organizmal yapı ola-
rak alımlamaz. Onu ta Antik dönemden beri devam edegelen
bir 'düzenleme' şeklinde algılar.

Bir nü, ister bir 'tablo' olsun isterse bir 'desen', genel olarak
bir beden bütünlüğü şeklinde görülmez. Resmedilmiş bulunan
bedenin her bir parçası (baş, kol, göğüs gibi) kendi başına bir
anlam ögesi oluşturur; ve bu ögelerin bir bütünü yaratmasında,
birbirleriyle bağlanmasında, hem mantık hem de sanat alanı ya-
saları çalışır.

Gerçekte, bir bedenin hemen hemen hiç bir ögesi (belki de de-
tayı demek daha doğru olur) zaman ve mekan açısından geçerli bir
ideal forma, bir kalıba sahip değildir. Bu nedenle de bir nü bize, şu
detay böyle olmalıdır, bu detay da şöyle diye kesin bir estetik yargı
vermez, veremez. Böyle olunca da bir nü; alıcısını, bir gerçekliğe,
bir çıplak beden formuna göndermez, sanatçının bir çıplak bed-
nin neye benzediği üzerine yaptığı imlemelere yönlendirir.

Şüphesiz ki hem sanatçı, hem de alıcı (nü'ye bakan, onu sey-
reden kişi) kendi erotik, pornografik gereksinimleri ve bu alan-

daki bilgisel edinimleri ile nü'ye yaklaşır, yaklaşmak zorunda kalır. Fakat bu tutum, diğer tüm ilgi alanlarını ne kadar etkilerse nü'yü de o kadar etkiler. Ne fazla, ne de az...

Her insan, genel felsefesinde erotizme ve pornografiye ne kadar yer veriyorsa o oranda ve o açıdan sanatı değerlendirir.

Estetik kaygılarımız, bizi, yaşam felsefemizin üzerine geçirebilirse sanatı, dolayısıyla nü'yü algılayabiliriz, anlayabiliriz. Ancak estetik eğilim bizi nü'nün evrensel ve sonsuz değerlerine ulaştırabilir.

Her kültür, insana ve insan bedenine verdiği değeri, kendi nü'sü üzerine yükleyerek kendi nü'sünde vurgulayarak nü sanatını yaratır. Eğer bir kültürde nü sanatı yoksa, o kültür 'dünya nimetleri'ni sanatın önünde tutuyor demektir. Bir başka deyişle, o kültürün bireyleri, kendilerini aşıp sanatın estetik gücüne ulaşamıyorlar demektir. Bunun içindir ki, ister resim olsun ister heykel, böyle kültürler için bu tür yapıtlar nü'yü değil, çıplaklığı imler, beden hazını çağrıştırır, sapkınlık kaynağı olur.

Oysa nü, sadece ve sadece mükemmeli sembolize eder: Bedenin ifade edebildiği, bedenle ifade edilebilen her şeyin mükemmeli, mükemmelliğini... Örneğin İÖ 7. yüzyıla tarihlenen Etrüsk Sanatı'nda, mezar taşı olarak yapılan yatan insan heykeli, midesi dolu, son derece keyifli ve kendinden memnun bir şekilde tanımlanmıştır. Ölenin tanrı katına ulaşmış olduğu böylesine güzel anlatılamazdı.

İÖ 6. yüzyıllarda ise nü, Apollo ile erkek, Venüs ile de kadın bedeninin hem güzelliğini hem tanrı erkinin bu yolla yüceliğini imliyordu. Apollo dengedeki, simetrideki, orandaki mükemmelliği simgeler, Venüs ise platonist bir yaklaşımla, ister kutsal, ilahi (celestial) ister sıradan, halk tipi (vulgar) olsun ikisinde de amacını en mükemmel şekilde sembolize eder.

Ne zaman ki dini inançlar günahı vurgular ve yaşam günahla yaptırımlara bağlanır, Venüs de örtünür.

Tarihi süreç içinde, ahlak ile sanat zaman zaman karşı karşıya getirilmiş ve her seferinde de egemen olan tarafa göre, Venüs ya giydirilmiş ya da soyulmuştur. Nü Venüslerin 'mükemmel' ile olan ilişkisi bu yolla da sınanabilir.

İÖ 5-4. yüzyıla kadar giden kimi sanat yapıtlarında nü'nün bedenle ilgili başka bir niteliği de ifade ettiği görülür. Bu en genel anlamı ile enerjidir, insanı hayvana egemen kılan, doğaya etkin yapan enerji...

Ege kıyılarında bulunan Antik Yunan dönemine ait amforalarda, en hızlı hayvanlar gibi seğirten stilize erkek nülere rastlanır. Böylelikle insan bedeninin taşıdığı enerji, estetik beğenin bir başka kaynağını oluştururken, insanı yüceltmenin, insana verilen değeri imlemenin de bir başka yolunu oluşturur.

İÖ 3. yüzyıllara kadar giden amazonlar da yine kadın bedeni ile enerjiyi ve yiğitliği sembolize ederler.

Michellangelo'nun nü 'atlet'inde de bu enerji ve yiğitlik tüm görkemiyle sergilenmektedir.

Rubens, ünlü 'Hippodamia'nın Kaçırılışı' adlı tablosunda, İngiliz William Blake de eski kelkit spiralinden esinlenerek yarattığı nü erkek bedenlerinde bu sınırsız enerjiyi, farklı cepheleleriyle mükemmel şekilde ortaya koymuşlardır. İki sanatçının yapıtlarında da Herkül, özgün bir şiirsellik içinde stilize edilir.

Enerjiyle beden, birlikte, zaferi, başarıyı simgeler. Oysa ki yıkıntı, yenilgi ve çözüntü gibi yetersizlikler de insan içindir, işte nü, bu merhamet ve şefkat duygularını da yansıtan bir sanat durumundadır.

İnsanlık gururu içinde, 'tanrının ya da vicdanın' gazabının sancısını da bize, en güçlü şekilde ancak nü verebilir.

İÖ 5. yüzyıla kadar giden ve pek çok sanatçı tarafından ele alınan Niobe'nin kız ve erkek çocukları ile ilgili yapıtlar, beden-
nin tüm ayrıcalıklı nitelikleri ile bu acıyı bize sunar.

Rönesans, merhamet ve şefkati insan nüleri ile simgeler.

Roden, romantiklerin en son ve en büyük temsilcisi olarak
bu ıstırabı, bu acıyı çağdaş insan bedeni ile verir.

Bir diğer bedensel tanımlama da esrime, kendinden geçme
(Vecd) olarak gösterilebilir. Daha Antik dönemde bile sanatçı-
lar, bedensel devinimin ve pozların, bedenin fiziki yapısından ve
olanaklarından çok daha fazlasını tanımladığını fark etmişlerdi.
Örneğin bir dans ediş, bir sportif yarış, bir dinsel tören ya da
ölüm, bedenin fiziksel görseiliği dışında bu görseiliğin üstünde
belli imajlar da taşır. İşte bu imaj bir esrimedir ve beden, akılla
çözümlememeyecek bir gücün etkisi altındadır. Beden yaptığı işe
ya da gösterdiği performans karşı adeta bir 'arzu' halesi içine
girmiştir.

Esime halindeki bir beden dinamik bir görüntü verir. Ayırı-
ca, sanki bilinçli bir şevk altında kaybolmuş gibidir. Fakat esri-
me, asla sarhoş ya da alkolik bir insan imi vermez. Antik döne-
min raks eden nüleri bu esimeye tipik bir örnek oluşturur.

15. yüzyıl ressamlarından Ghiberti Lorenzo da 'Havva'nın
Yaratılışı' adlı yapıtında gotik ile klasik ritmi, nü bir Havva be-
deninde olağanüstü bir ustalıkla birleştirmiş ve bu bedende es-
rimeyi en mükemmel şekilde resimlemiştir.

Son olarak, nülerde gözlenen bir karşıt düzen anlayışına da
değinmek gerekir. Tıpkı Adem ile Havva, erkek-kadın zıtlıkları
olarak, güzel ve zalim, çirkin ve iyi gibi nü kompozisyonları, iç
ve dış dünya, bu ve öbür dünya gibi ikilemler, bedensel gör-
kemle en azından bilgi alanına getirilebilir ve getirilmiştir de.

Örneğin Van Der Weyden'in 'Son Karar' adlı yapıtı. De Limbourg'un 'Çöküş'ü, bu karşıt düzeni tanımlayabilir; ya da Picasso'nun 'Oturan Kadın' adlı nü portresi... Bu yapıt iç ve dış dünyanın ikilemini, mükemmel şekilde sergilemektedir.

Bu kısa açıklamalardan da anlaşılabilceğı gibi nü salt bir beden olarak ele alınmaz, alınmamalıdır da. O, bedenin pek çok işlevini, kiminde enerjiyi, kiminde güzelliğı, kiminde de esrimeyi resmedebiliyorsa nü olur zaten.

Nü de bir beden düşlemek, onda pornografik esinlemeler bulmaksa sadece sanatın nimetinden yoksunluk demektir; zavallılıktır.

POSTMODERNİZMİN TANIMI*

Bugün, sadece Türkiye için değil, tüm dünya ülkeleri ve insanları için Postmodernizm, tıpkı Levi's 501 gibi, kaçınılmaz bir olgu durumundadır; insanlar, nasıl, bir akım, bir moda uğruna, kendi anatomilerine, fizik yapılarına bakmadan, bakmayı akıl bile etmeden Levi's 501'e saldırıyorlarsa Postmodernizm'e de öyle saldırıyorlar. Bu nedenle, aydın olduğunu farz eden ya da aydın olduğu farz edilen herkesin, hiç olmazsa bir kez Postmodernizm'e el atması kaçınılmaz oluyor.

Ünlü İngiliz tarihçisi Arnold Toynbee, 1939'da yazdığı *Bir Tarih İncelemesi* adlı kitabının 5. cildinde; "modern dönem 1. Dünya Savaşı ile son bulmuştur. Bundan sonraki dönem Postmodern dönemdir ve iki dünya savaşı arası bu dönemin başlangıcı olmuştur" der. İşte postmodern ve postmodernizm terimleri de ilk; Toynbee sayesinde literatüre girmiş olur böylece.

Postmodern anlayışı ya da düşünce tarzını benimseyen Postmodernizm, bir akım olarak 1950'lerin sonlarında kendin-

* Anadolu Üni. GSF dergisi *Anadolu Sanat*, sayı 2, Aralık 1994'te yayınlanmıştır.

den söz ettirmeye başlamışsa da, bilindiği gibi esas yaygınlığını, günlük yaşama girişini 1980'lerin başlarına borçludur.

Önce felsefi bir tanımlama, sonra politikada, tarihte ve ekonomide bir bakış tarzı, mimaride bir yöntem, edebiyat ve plastik sanatlarda bir akım olmuş, sonra da bir yaşam tarzı, bir dünyaya bakışı eleştirme aracı niteliğine bürünmüştür.

Böylesine yaygınlığına karşın, özellikle ülkemizde, Postmodernizm, 1990'lardan itibaren tıpkı 'mahrem' yerine 'namahrem' gibi, 'bilhassa' yerine 'bilakis' gibi ya da 'marjinal' gibi, dendiği ve denmek istendiği biçimleriyle kafaları büsbütün karıştırmış, anlaşılabilir bir kavramı, işin içinden çıkılmaz bir hale getirmiştir. Bu nedenle, zannedirim, öncelikle bir bileşik ifadenin anlamının öncelikle sözcük-sözcükler olarak irdelenmesi gerekir. Modern olmadan, postmodern olunamayacağı için, böyle bu açıklamada ilk kez modern ele almak kaçınılmaz görünmektedir.

Modern sözcüğü, Latince modernus sözcüğünden değişerek günümüze gelmiştir. Modernus, ilk kez, İS. 5. yüzyılda, kendi çağını, yani 5. yüzyılı, önceki dönemler açısından tanımlamak amacı ile kullanılmıştır. Burada kastedilen; tamamen Hristiyanlaşmış bir dönemi pagan ve Romalı geçmişten ayırmaktı. Bir başka deyişle Hristiyan olmak, bir modernlikti.

Alman felsefeci Jürgen Habermas'a göre, içeriği sürekli değişse bile 'modern' sözcüğü, bir terim olarak kendini; 'eski'den 'yeni'ye bir geçiş sonucu olarak görmek adına kullanılmıştır. O halde modernizm ya da modernlik, her şeyden önce bir 'eski' kavramını baz almak ve ona göre 'yeni' olma durumudur ve bir karşılaştırma eylemini içinde barındırır.

Rönesans, Antikçağ'a karşı bir modernliktir 18. yüzyıl aydınlanması Romantik Modernizm'dir. 19. yüzyıl endüstrisi Radikal Modernizm'dir. Osmanlıyı yıkan, Cumhuriyeti kuran

Modern Türkiye'dir. Bu gibi örnekler bize göstermektedir ki modern kavramı bir karşılaştırmayı, bir önceliği, daima açık ya da saklı bir şekilde ifade eder.

Bir önceki dönemle kendi arasında bir ilişki kuran bireysel ya da toplumsal bir bilinci tanımlayan modernizm, her şeyden önce bir 'bilinç' işidir, ikinci olarak, modernizmin 'yeni' kavramını içerdiğini görüyoruz: özünden yeni olma, özünde yeni olma...

Yeni, eskimedikçe modası geçmedikçe yenidir; fakat bir süreci de gösterirse klasikleşir. Yaşam tarzı, dünyaya bakış biçimi gibi eylemler anılsal olmayıp bir zaman boyutunu da imlerler. Bu boyut, kimi zaman bir kuşağı, bir nesli bile içine alır. Klasik ise bir eskiliği ya da geçmişliği tanımlar. O halde modern ile klasik arasında, yeni ile eski arasında, bu bağlamda bir ilişki, gizli bir bağ, her zaman vardır. Bu bağın düğüm noktasını bulmak ise kolay bir iş değildir. Bulunduğu varsayılsa bile duruma, zamana, konuya göre değişebilir, değişkenlik gösterebilir, işte postmodernde ya da Postmodernizm'de modernizmin açık uçluluğu buradan gelir. Modern olarak ne alınacak? Hangi tarih, hangi olay, hangi olgu, hangi model?...

Bu temel ya da başlangıç karmaşası, Postmodernizm'in içeriğini genişletmekten öte bir anlam taşımaz. Bir başka deyişle, Postmodernizm tarihi (geçmişi), gelenekleri, ikonografi'den arabesk bezemeye dek, her türlü, yöresel ya da evrensel sanatı içine almak durumundadır; yani modernizm, bakış açısına göre sınır tanımamaktadır. Bunun yanı sıra, Alman sosyologu ve filozofu Max Weber, kültürel modernliği, aklın üç özerk alana ayrılışı olarak tanımlar: bilim, ahlak ve sanat. Akli özerklik bilimi, ahlak ve sanat ise hem ilerleme, gelişme yaratır; hem de toplumlar içinde ve arasında kültürel işgörüler, kültürel açılımlar oluşturur. Bu ise bir kültürel yoksullaşma demektir. O halde modernizm, daha önce belirtildiği gibi, hem klasizmi hem de

kültürel yoksullaşmayı bir arada barındırır. Modernizmin başlangıcı ve içeriği hakkındaki bu kısa açıklamadan sonra bir de bitme ya da en azından postmodernizmin başlamasındaki ilk noktanın ne olduğu, ne olabileceği üzerinde durmak gerekir.

Edebiyat alanında Fransız şairi Baudelaire'in (1821-67), *Elem Çiçekleri* ve *Yapay Cennet* adlı yapıtları, modern kavramına avangard (öncü) akımın girişi olarak kabul edilir. Daha sonra Dadaizm, Sürrealizm gibi akımlarla devam eden avangard eğilimler, Modernizm'de son noktanın olmasa bile doruk noktanın göstergeleri olarak belirtilir Öncülük, geleceğe dönük olacağı için, bilinmeyene doğru bir devinimi ifade eder; fakat böyle bir eğilim, aynı zamanda bir de çıkış noktasını kaçınılmaz kılar. Öncü olabilmek için, bu çıkış noktasını iyice tanımlamak, hatta abartmak gerekir. O halde modern içinde bir noktanın yüceltilmesi gerekir; ki bunun üzerine öncülük sıfatı kazanılabilsin, avangard olunabilsin.

Soyut Dışavurumculuk-Pop Sanat-Kavramsal Sanat-Fotogerçekçilik-Toprak Sanatı-Vücut Sanatı-Happening gibi avangard eğilimler, sanatın ölçüt olarak alındığı andaki durumundan, onun dış görünüşündeki (belki biçimindeki) baskılardan, uygulamalardan, klişe kavramlardan kurtarılarak sanatsal eyleme yeni, dolayısıyla öncü bir nitelik kazandırmak ister. Yani öncü, bir durumu önce abartır sonra da ona tepki gösterir. Tepki, baş kaldırma gereksinimi, sadece modern olana karşı değil, aynı zamanda Modernizm'in içinde de vardır. O halde, Postmodernizm'i, Modernizm'e baş kaldırma diye tanımlamak onu açıklamak için yeterli değildir, belki de gereksizdir.

Tekrar esas konuya, modernizmin sonuna gelirse ve mutlaka bir son aramak gerekiyorsa bu sonu; avangard eğilimlerin kendi içinde bir değişime uğraması şeklinde belirtebiliriz. Modern ve modernizmle ilgili bu kısa açıklamadan sonra kavramın,

postmodernizm kavramının diğ er sözcüğüne, yani post sözcüğüne geçmek gerekir.

‘Post’ bugün İngilizce’de kullanılış şekliyle iki anlamı birlikte içerir; ilki, Latince orijinine uygun olarak ‘sonra-sonrası’ anlamına gelir. Örneğin ‘post-graduate’, üniversite yahut lisans eğitiminden sonraki eğitim demektir, ikinci anlamı ile ‘post’, bir eklenti, bir ekleme demektir. Örneğin, özellikle bayanların daha iyi bildikleri ‘postiche’, bir şeyin-saçın-bitiminden sonra ona eklenen, yapay olan, fakat bitenle bitişen, yani eklentinin fark edilemeyen halidir, ‘post’ bu iki anlamdan başka bir tanımlamayı içermez. Kimilerinin vurgulamak istediğı, demeye getirdiğı, Postmodernizm’e yakıştırdığı karşı koyma, tepki gösterme gibi eylemleri içeren, imleyen herhangi bir anlam yoktur post sözcüğünde.

Post-Modernizm’e gelince: Bu akımı, ister araya tire koyarak ister koymayarak yazalım, salt sözcük olarak şu şekilde anlamak, en azından sanattaki uygulamaları kavrayabilmek açısından yararlı görülebilir: Postmodernizm, Modernizm’den sonra, fakat onun üzerine oluşturulan bir akımdır. Bu akım, yine tanımı icabı, Modernizm’i temel alır ve onu red etse bile, onun ayrışamaz bir eki olarak yapar bu reddi. O halde Postmodernizm, her şeyden önce, bir eklektik anlayış içinde, çoğulculuğı benimseyen ‘her şey olur’ parolasıyla kendini ortaya koyan bir akımdır; ‘ya öyle-ya böyle’ değil, ‘hem öyle-hem böyle’ düşüncesi onu çoğulcu, çok yönlü bir akım haline getirir.

Ünlü İtalyan düşünürü ve edebiyatçısı Umberto Eco, Postmodernizm’i çift anlamlılık, çift işlev yolu ile yeni bir maniheizm olarak tanımlar, ironi ve eğlencedir bu çift anlamlılık. Eco’nun deyiş i açısından yaklaştığımızda Postmodernizm’in bu eklektik yapısının kaynağını şöyle ifade edebiliriz: hem modernizm üzerine bir yargı taşıyacak hem de sonrası üzerine en azından bir imleme...

Bu ikiliyi yaratmada sayısız yol ve yöntem varsa da temelde bunları iki grup halinde toplayabiliriz: ya J.F Lyotard gibi radikal olacak ya da J. Habermas gibi uzlaştırıcı... Ya Modernizm'in baskıcı-ayırıcı (olumsuz) yanlarını ölçüt alacak ya da eşitlikçi-uzlaşmacı (olumlu) yanlarını... Ya Modernizm'in derinliklerinde yatan bastırılmaz tarihi bir dürtüyü çarpıtarak vurgular ya da bu dürtüyü etkili bir biçimde bastırır ve saptırır.

Yöntem ne olursa olsun, hangi gruba girerse girsin, Postmodernizm'in esas esprisi, Modernizm gibi 'yeni' peşinde olmamak, bu yeninin, yeni olanın önce öyküsünü anlamak, ondan sonra da artık yeni olmayan, dolayısıyla aynı olmayanın, engellenemeyen, tersine çevrilemeyen değişimlerini aramak, bulmak ve göstermektir. O halde, Postmodernizm için her şeyden önce 'modernleşme' sürecinin tamamlanmış olması, modernleşmenin yapısının bir daha geri gelmemek üzere silinmiş olması bir ön şarttır. Bir başka deyişle, yaşam tarzı olarak, dolayısıyla eylem olarak modernliği özümsemiş, hazmetmiş, sindirmiş olmak gerekir. Aksi halde Postmodernizm bir taklit olur. Hem de kişiliği yok edici bir taklit...

Postmodernizm, üstyapının temellerinin, temellendirilmesinin ve bu temeldeki öğelerinin eritilmesini zorunlu kılar. Tıpkı, soyut sanata geçebilmek için somut sanatın özümsemiş olması gibi.

Postmodernizm'in, bir kavram olarak felsefi ve toplumsal işlevi tam olarak alınılanmadan, felsefi ve toplumsal işlevleri arasındaki ilişkiler tam kavranmadan, anlaşılabilirliği biraz zormuş gibi görünmektedir. İşte Postmodernizm üzerine yapılan, yapı-liveren serbest 'kehanetler', bu alımlama ve kavrama noksanlığından olmaktadır.

Postmodernizm, bir düşünce tarzı ve bu düşünce tarzının ifade ediliş biçimi olduğu için sanatın bir tekniği imiş gibi kulla-

nılamaz. Kullanılmaya kalkışınca ortaya acemi bir taklit ürününden başka bir şey çıkmaz. Örneğin Vincent Van Gogh'un 'Bir Çift Bot' adlı tablosu reformist bir yapıttır. Walker Evans'ın 'Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları' adlı fotoğrafı bir avangard eserdir. Rene Magritte'nin 'Kırmızı Model'i bir postmodern üründür. Bunlardan sonra Türkiye'de yapılan benzeri resim ve heykeller birer uyarlamadır, o kadar!..

Postmodernizm'in, her şeyden önce, postmodern insanın yaratılması şeklinde algılanması gerekir. Postmodernizm'in 1950'lerin sonlarında 1960'ların başlarında ortaya bir akım olarak çıktığı kabul edilir. Özellikle o tarihlerde ikinci ellerce benimsendiği gibi gelecekle ilgili kestirimlerde bulunma, koyutlar 'postulatlar' koyma demek değildir, Postmodernizm. Aksine şu ya da bu olgunun (toplumsal, kültürel, politik, sanatsal gibi en geniş anlamında şu ya da bu olgunun) sona erdiğine dair görüşlerin, düşüncelerin yer aldığı, savunulduğu ya da gösterildiği bir akımdır, bir bakış tarzıdır. Örneğin felsefede varoluşçuluk, burandan resme geçen kübizm ve soyut dışavurumculuk, postmodernistler için bir itkinin olağanüstü ürünleridir, ama tüketilmiş bulunmaktadır.

Postmodernist bakış açısının plastik sanatlardaki en etkin kanıtı mimaridir; çünkü mimari, hem yapının kendini hem de çevresiyle, kentle, kentliyle olan ilişkisini tanımlar ve bu ilişki kümelerinin yeniden değerlendirilmesi postmodernistler için mimariyi aranan bir alan haline sokar. Postmodernizm'in sadece biçim olarak değil bundan önce ve ilk önce, bir kültürel başatlık olarak ele alınması gerekir. Böyle olunca da mimari, bir kültürü sorgulayan ve yargısını en somut şekilde ortaya koyabilen en iyi sanat alanı gibi görünmektedir.

Mimaride Postmodernizm kendini bir tür 'estetik popülerizm', bir başka deyişle de kitle estetiği şeklinde ortaya koymaktadır.

Mimariyi etkileyen ya da mimarinin etkilendiği kitle estetiğini, evrensel boyutta etkileyen üç temel faktör sayılabilir. Bunlar: a) Arsa spekülasyonları nedeniyle mimari sanatının bir meta ticaretine dönüşmesi, b) Kentlere yapılan sürekli göç, c) Satın alma gücünün, şu ya da bu yolla el ve sınıf değiştirmesi. Sanat ve estetik açısından olumsuz kabul edilen bu etkiler kendini en belirgin şekilde mimaride hissettirmiş ve ettirmektedir, işte modernizmi tanımlama ve yerme işini, bir bakıma üstlenmiş olan postmodernizm, bu gerçeği yakalamış ve değerlendirmiştir.

Yukarıda kısaca değinilen mimari örneğinden de anlaşılacağı gibi, kitle estetiğini çözümleyebilmek için popüler kültüre, yani kitle kültürüne bakmak gerekir.

Bugün için kitle kültürü ki bu, nüfus ölçüt alındığında, bazı öze dönük aralıklar gösterse de evrensel kültür olarak adlandırılabilir; Pavarotti ile birlikte arabesk dinlemek, visky ile lahmacun yemek, siyah donla plaja gitmek, bir haftadan beri yıkanmamış vücuda Old Spice sürmek gibi tanımlanabilir. Kitle kültürü böyle olunca mimarinin yansıttığı kitle estetiği de banallliği ve kitsch'i, Brezilya dizilerini ve Hafta Sonu gazetesi kültürünü, reklamları ve modelleri, gece showları ve Hollywood kırdılı-vurdulu filmlerini vb.lerini içeren bir zevk kategorisi ile birlikte Proust edebiyatı ve Mahler müziği içeren bir başka zevk kategorisini de içine, kendi bünyesine alır, almak durumundadır. Mimarideki bu eğilim, ciddi bir zaman farkı gözetmeksizin, kültüre bağlı olarak plastik sanatların tümünde kendini gösterecektir.

Sanatta, özellikle plastik sanatlarda postmodernizmin öncülüğünü ABD yapmıştır; iç savaşlardan sonra 'ulus-devlet' kavramı içinde oluşturduğu modern Amerika, bu yeni ülkenin gereksinimlerini Avrupa'dakinden daha ileri bir şekilde karşılamış ve 20. yüzyılın son çeyreğinde görevini tamamlamıştır. Bugün ABD, postmodern bir toplumdur ve 'ulus-devlet' değil çok

kültürlü bir 'bileşke'dir. Çok uluslu ekonomik yapı ve çok yönlü finans kaynakları, dünden farklı yeni bir insan tipini zorunlu kılar. Bu yeni tip ise yeni yapılanmayı, yeni yapılanma da yeni, yepyeni kültürel boyutları kaçınılmaz kılar. ABD'nin yeni yapılanmasının felsefi temelleri Adorno'ya oturtulabilir. Adorno, postmodernist yaklaşımın felsefi açıdan öncülerindendir.

Marksist felsefeyle temellendirilen ve onun yeni bir yorumu üzerine kurgulanan Frankfurt Okulu'nun ABD'deki çalışmaları döneminde Herbert Marcuse, Adorno ve yandaşları, belki de Amerika örneğinden hareketle yeni kültürün evrensel boyutunu son derece reformist bir yaklaşımla değerlendirmişlerdir.

Bu felsefenin temel ilkesi, daha başlangıçta da hemen vurgulanan, birlik ve beraberlikten çok, bütünlükten ziyade, çoğulculuk ve çoğulculuğa geçiştir. Bu düşüncenin sanata yansımaları ise bir araya getirme, bu amaçla derleme ve yeniden bütünleştirmedir. Görsel sanatlar için, özellikle bu yaklaşım tek bir cümleyle şöyle vurgulanabilir: Tek bir dünya içindeki çeşitlilik...

Böyle bir kültürel yapılanma sonucu postmodern sanat, ABD'de doğmuş ve oradan eski kıtalara da yayılmıştır.

Postmodernist yaklaşım, bir başkaldırmadan çok bir silkinme ve belki de kendine dönme, bir özyapıyı yakalama eğilimi olarak düşünülmelidir.

Her akım, bir önceki akıma oranla, belli ölçüde de olsa, reformisttir ve önceki akıma tepkidir. Fakat postmodernizm ile modernizmin ilişkisi, örneğin Yansıtma Kuralları ile Biçimcilik ilişkisi gibi tam karşıt, rijit ve red edici değildir, olamaz da. Çünkü Postmodernizm kavramı, altı çizilerek belirtilmelidir ki salt biçimsel olmaktan çok tarihsel bir kavramdır ve geçmişle sert ya da yumuşak, bölücü ya da birleştirici bir yöntemle hesaplaşmadır. Ayrıca postmodernizm sorunu, sadece estetik bir

sorun değil, aynı zamanda politik bir sorundur. Postmodernist bir sanatçı düşüncelerini hangi sanat alanıyla belirtirse belirtsin, hangi yöntemi benimsemiş olursa olsun, bu düşünceler, temelde, yaşamakta olan toplumsal anın, özünde bir politik bir kabulün ya da reddin nesnesini oluşturduğu tarihi görüşlerini yansıtmı şeklinde ortaya çıkacaktır. Aksi halde Postmodern olmaz, olamaz. Ayrıca bu görüş, o sanatçının benimsediği geleceğe dönük politikası ile de kaçınılmaz bir ilişki içindedir. Bir başka deyişle sanatçı, hem modern dünya ile ilgili olarak yeterince donanımlı olmalı, o dünyayı özümsemiş bulunmalı; hem de geleceği üzerine savunulabilir, kanıtlanabilir düşünceler üretebilmelidir.

Postmodernist eğilimin tanımlanmasını kısaca böyle gösterdiğimizde hemen anlaşılabilir; ki postmodernizm, antimodernizm demek değildir; ya da modern karşıtı, postmodern yanlısı anlamına gelmez. Postmodernizm, istediği kadar tepkici olsun, reddeden bir tavırda bulunsun yine de modernizmle iç içe, ondan hareketle ve onunla birlikte olmak durumundadır. Bu, onun tanımı gereğidir. Örneğin, Clark Gable ya da Marlon Brando posterleri, modern akımda romantik ya da sert erkek tipini imlerken John Hurt posterleri, bir postmodern anlayışı simgeler ve tarihsel erkek imlemeleri yerine rol yetisi vurgulanmış olur. Bu, modern eğilimlerin postmodern algılanışı demektir.

Ya da 'Doğruyum, çalışkanım, yaşam küçüklerimi korumak' andının gerçek dışı kaldığını vurgulamak ve buna çağdaş bir yaklaşım getirebilmek postmodernlik olur. Bu son iki örnek bile, modern ile postmodernin nasıl birbirleri ile bağımlı olduğunu göstermeye yeter kanı sağlayır. Postmodernizm anlayışında zaman kopar: Şimdiki zaman, kendini odaklaştıran tüm çaba ve e-reklerden özgün olarak yeni bir uygulama ortamına girer; ki bu özdeş kültürün ve onu yansıtan modernizmin yok edilişidir. Üstelik bu yok ediliş, aynı zamanda çok uluslu bir uzam için, de gerçekleştirilmek durumundadır ki postmodern olabilsin.

Postmodernizm; 'yüce', 'baş yapıt' gibi tanımlamalarla adlandırdığımız, yalnızca belli bir içeriğin ya da özün en belirgin ve üst duruma ulaştığı yapıtları, yargıları, kendi içinde tutarlı yeni bir uzam türü olarak bilinç düzeyine en yaklaştırdığı andır bir anlamda da. Örneğin Leonardo'nun 'Son Yemek' tablosunu bugünkü uluslararası liderlerle tekrarlamak, yeniden tablolaştırmak, eski yapıttaki klasik anlamları, göndermeleri, yarının dünyası içinde yorumlamak ve yarının dünyasını yorumlatabilecek bir imleyle değiştirmek...

Daha önce belirtilen bir kaç örnekten de anlaşılabilceği gibi postmodernist düşüncenin temelinde eklektik bir yaklaşım yer almaktadır. Kitle kültürünün üst üste biriktirilerek yığılmış malzemelerini, sözelimi ikon'dan Picasso'ya dek, o kültürün tamamlanmamış kısımlarını, örneğin evrensel barış gibi, özgürlük gibi, laiklik gibi motiflerini, örneğin arabesk bezeme, kutsal hilal, beyaz güvercin gibi ya da bunların eleştirel aşamalarından herhangi bir kesitini, örneğin krallıktan cumhuriyete geçiş ya da kadınlara oy verme hakkı tanıma gibi kendi işlevselliklerini, kimi zaman alaycı bir yaklaşımla yadsıyarak kendi yapıtlarına baz almak, postmodernist eklektiğin, yani seçme ve derleme yönteminin en yaygın görüntülerini oluşturur.

Modernizm'in temelinde yatan etik değerler, kimi zaman bu değerlerin savruk kullanımları ve kimi zaman da bu değerlere ters düşen özbilinç kavramları, bunların yarattığı evrensel çokluk ve çeşitlilik, grotesk bir armoni ile yan yana getirilerek, ahlaki değerleri bir kez daha vurgulamak ve gerekiyorsa yermek amacı ile yeniden yapılandırılır bu akımda. Bu tutum ve genel felsefe, postmodernizmin protestocu olarak, fakat çok yanlış bir şekilde tanımlanmasına neden olmuştur. Yanlıştır, çünkü her akımın bir öncekini ya da öncekileri eleştirmesi, onlara kızması, çatması ne kadar protesto niteliği taşırsa postmodernizm için de o kadar taşır, ne az ne de fazla.

Leonardo'nun tanrılar katında ve erdemliler dünyasında bir 'Mona Lisa' yapması ne kadar isyan ve red ise Duchamp'ın daha 1912'lerde kübist bile olsa bir tablo yapmak gerektiği ön varsayımını bir kenara bırakması o denli protestodur. Postmodernizm'in ilk ilahlarından biri olan Duchamp'ı da Buren eleştirir. Onu, yapıtın sunuluş mekanı açısından putları yıkmaması nedeniyle yerer. Bir Postmodern sanatçıyı isyankar gösteren, onun cesaretidir, cesurluğudur. Yaşanılmakta olan dünyayı eleştirebilecek, modernizm karmaşasını ve zıtlıklarını yakalayabilecek edimimleri ve bunları yansıtıdır.

Hatalı yargılara neden olan ikinci olgu da şöyle gösterilebilir. Bilindiği gibi 'ulusal-devlet' ya da 'ulus-devlet', modernlik kavramı içinde Amerikan kent yaşamı üzerine odaklaşmıştır ve modern dünya da bu model çevresinde dönmektedir. Postmodernizm, modernizmin herhangi bir noktasını çıkışı için temel olarak alabilirdi. Amerikan kent yaşamında 1950'ler; James Dean'ın romantik erkeğin yerine asi genci temsil ettiği dönemdir. 1960'lar ve 70'ler, özellikle Vietnam Savaşı'nın neden olduğu asi-melankolik, yabancılaşan-psişik erkek tipidir. 1980'lerse sadist-mazoşist, anarşist ve narsist erkek tipidir. Yine 1980'lerde takım elbiseli ciddi işadamı da yerini T-Shirt'lü, şortlu, koyu renk gözlüklü, zengin olduğu anatomik yapısından ve fizyolojik görüntüsünden anlaşılan erkek tipine bırakmıştır. Amerikan kültürünün -dolayısıyla evrensel kültürün- değilerek bu tiplerinin bulunması ve bu tiplerin sergilenmesi, postmodernizm için ve postmodern bir yaklaşım için, hem kendi zamanını tanıma ve sorgulama hem de zamanını düşünsel olarak aşma demektir. Yoksa protesto değil, kanımca.

Sonuç olarak postmodernizm, hem bir sorgulama hem de bir yanıt arama işidir. Kuralları bulma, onlarla oynama ve bu yolla onları zenginleştirme, hem bir demokrasi gereğidir hem de demokratik yürek büyüklüğüdür.

Tüm sanat akımları felsefi bir temele oturur kuşkusuz; fakat sanatçıyı genel olarak ilgilendiren, bu akımların teknik ifade tarzıdır. Bir felsefe, bir felsefi görüş, bir kez teknik bir akıma dö-nüştü mü bundan sonrasında sanatçılara bu teknik akımı değer-lendirmek; geliştirmek, oluşturmak ve daha iyi'ye, en iyi'ye ulaş-tırmak düşer. Teknik atölye kapsamına girer ve ustadan el al-makla sağlar çoğunlukla. Oysa postmodernizm bir teknik değil, hatta bir tekniksizliktir deyiş yerinde ise. Bu akımın kavranma-sındaki zorluk da işte bu görsel sorundan kaynaklanır öncelikle.

Modernizm'in özünü yakalamak, modern gibi görünmek değil, modern gibi düşünebilmek, modernizm felsefesini ve ta-rihini çözümseyebilmektir. İşte postmodernizm akımını ve post-modernist yaklaşımı kavramadaki zorluğun ikincisi de bu 'özne' koşulundan kaynaklanmaktadır.

Lyotard'a göre postmodernizmin 'gelecek zamanın geçmişi' paradoksuyla anlaşılması gerekir. O halde bir yapıt, belki de ön-ce postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, post-modernlik sonuna varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik gösterir.

Bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi, belki de Hegel'e kadar u-zanarak şu yargıda bulunulabilir: Günümüzde sanatın işlevini yürütebilmesi için, sadece düşünebilen sanatçıya değil, feylezof sanatçıya gereksinim vardır; ve bu yaklaşım, postmodernist bir eğilim içinde temele Antik Çağı almak demektir. Eğer böylesine derin bir yaklaşımla kavrayamazsak postmodernizmi, onun çok-sesliliği, eklektik yapısı 20. yüzyılın son çeyreğinin insan tipini zıt sesliliğe ve anarşiye, hatta kaosa götürebilir; ki bunu modernizm şeklinde algılamamanın olanağı yoktur.

METİN OKUMA

Kimi sözcükler eylem soylu olup ad gibi kullanılırlar. Eskiden bunlara 'matar' da deniliyordu. Şimdi 'Eylemlilik' şeklinde tanımlanıyor: Gitmek, yemek, içmek gibi... Fakat dilimizde, belki de belli bir içgüdüye, bir toplum kültürüne dayalı olarak, kimi eylemlilik sözcüklerin sonundaki 'k' harfi düşer, düşürülür; 'okumak', 'okuma' olur. Bu yüzden de bazıları bunu aktif anlamıyla bazıları da pasif anlamıyla alırlar, almak isterler; yani 'okuma'dan 'okumama'yı anlarlar. Oysa bizim üzerinde durmayı amaçladığımız, olumlu, aktif bir eylem ifade eden 'okumak' işidir. Okuma dendiğinde de oku demeye getirilmektedir, olumlu bir anlam içinde kullanılmak istenmektedir.

Okuma eyleminde iki ana yöntem varmış gibi gözükmektedir. Bu yöntemler, okumada kullanılan temel araçlara göre oluşur, ilki, başat araç olarak belleğimizi alır. Daha önce kulak, göz yolu ile belli bir kalıp olarak belleğimize girmiş, oraya yerleşmiş belli tür edinimlerin okunmasıdır bunlar: Dua okuma gibi, beddua okuma gibi, şiir okuma, şarkı okuma gibi. Bir insanın soyuna sopuna okuma gibi. Bu tür okuma, okunanın bütününe tek bir parça gibi kabul eder. Başı-ortası-sonu birbiri üzerine

çakışır. Herhangi bir anda, herhangi bir yerinde kesmek, bölmek gerekirse kesilir, bölünür ama daha sonra okumaya devam edilemez, tekrar baştan alınması gerekir. Ezbere okuma ya da ezber okuma bu türdendir. Bu tür okumalar, genel olarak, hem kulak kültürüne, kulaktan kapılan kültüre dayanır hem de eski edinimlere. Yani bilinen, beylikleşmiş, hatta güncelliğini yitirmiş içeriklidirler bunlar çoğunlukta.

Belleğe dayalı okumalardan fikir üretilemez. Eskimiş, eskiye dayandırılmış olduğundan belleğin yanılgılarını da taşırlar. Bu nedenle de böyle okumalara kanıt getirmek, bunları **kanıtlamak** da zordur, hatta genellikle olanaksızdır. Bu tür okumalar, ikinci türü, ikinci okuma yöntemini gerçekleştiremeyenlerin, gerçekleştirmeyenlerin, farkına vardıkları eksikliği doldurmak, örtmek, gizlemek için başvurdukları bir okuma, genellikle de ucuz okuma yoluymuş gibi düşünülür.

Okumada ikinci yöntemse başat araç olarak gözü alan yöntemdir ve genellikle metin okuma diye tanımlanır. Tek başlarına, sözcük olarak bilinen işaretlerin, sembollerin, simgelerin zamansal bir kavrama ile tümce halinde, bir bütün olarak görülmesi, sökülmesi, kavranması ve bu edinimler içinde okunmasıdır.

Metin okuma iki öznel bir ifade. Metin de olabilir özne, okuma da...

Metinleri ele aldığımızda, genel olarak iki türle karşılaşırız. Birileri bilgi verir; tanımlar, açıklar, öğretir. Bilimsel yazılar gibi, ilaç prospektüsleri gibi, yemek tarifleri gibi. Bu tür okumalarda esas amaç öğrenmedir. Onun için de genel olarak 'çalışma' anlamında alınır bu tür okumalar. Bir alanın bilgisine götürür, bir meslek, bir beceri sahibi kılar, kılabilir öğrenme okumaları.

Bizim esas konumuz ise diğer metinler diğer tür metinler... Bunlara da sanat yapıtları diyoruz. Yazın sanatının ürünleri...

‘Oku’ uyarılarından, ‘Okumuyorlar’ yakınmalarından kastedilen, demeye getirilen de budur: Roman okuma, şiir okuma, öykü okuma gibi. Anlamı böyle daraltınca, böyle tanımlayınca, okuma eylemini bir kez daha baştan almak da yarar görülebilir.

Bunca gürültü, bunca patırdı niye, neden?

Niçin herkes okuma üzerine ‘ahkam kesiyor’, ‘fetva veriyor’, yargı getirmek istiyor?

Gerçekten böylesine gerekli mi okuma?

Son soruya, oybirliği ile ‘evet’ yanıtı verilse bile iş halledilmiş olmaz. Çünkü yanıt verildiği sanılan soru doğurgan, anaç bir sorudur.

Kim okumalı? Ne okumalı? Niçin okumalı? Nasıl okumalı? Nerede okumalı? Ne zaman okumalı? Daha da artırılabilir bunlar şüphesiz. Ama ilk üzerinde düşünülmesi gereken, bu soruların tümünden önce düşünülmesi gereken, şöyle bir sorunun yanıtı olmalıdır belki de.

Ha deyince okunur mu? Oku deyince okunur mu?

Okumak istense, içtenlikle böyle bir dilek gösterisinde bulunsa bile okunur mu? Okunabilir mi?

Okumanın gerekli olduğuna inanan, ama okumayanlar hep bir gerekçe ortaya atarlar: Olanak, zaman, ekonomik koşullar... Daha gerçekçiler de okumanın ‘moda’ olmaktan çıktığını savunurlar. Bu ve buna benzer savunmaların tümünde doğruluk payı vardır kuşkusuz, ama hiç biri tam bir gerekçe değildir, yeterli bir gerekçe değildir; çünkü okuma, her şeyden önce, bir öğrenme ve bir alışkanlık işidir.

Metin okuma bir alışkanlıktır.

Bu alışkanlığı kazanmanın pek çok yolu varsa da galiba en etkin planı örnek almadır.

Bir kimse, okuma üzerine geliştirilen ve yukarıda kısaca kimi örnekleri verilen soruların, sorgulamaların yanıtlarını birinde bulursa, birilerinde bulabilirse onları örnek alır ve kendi de metin okuma alışkanlığı elde edebilir.

Alışkanlıkları elde etmede bir süreç zorunludur. Bu süreç içinde örnek devamlı pekiştireç olur, olmak durumundadır.

Bir kültür, bu tür örnekleri ne denli çoğaltabilirse, ne kadar sıkılaştırabilirse okuma alışkanlığı da o kadar artar, o kadar yayılır. Bir genç için ilk örnek aile üyelerinden başlar ve yaşamdaki ilişki halkaları genişledikçe çoğalır, çoğalır...

Alışkanlıklarımızı elde etmenin, hele okuma alışkanlığını elde etmenin kesin bir yaş olmaksızın, yaşamın ne denli erken dönemlerinde başlarsa o denli kalıcı olacağı kanıtlanmıştır. Ayrıca örnek alma, bir refleks halinde, sanki başka yolu yokmuş gibi gerçekleştirilebilirse -ki bunun için de mümkün olan en erken yaş söz konusudur- alışkanlıklarımız da o denli olumlu netice verir, o denli seçici bir doyum yolu geliştirir.

Okumanın bir alışkanlık olarak yaşama girmesiyle başlayan ikili ilişkide, taraflardan biri, yani okuyan duran, değişmeyen olduğu halde metin değişkendir. Bu değişkenlik nedeniyledir ki okuma eyleminin devamında, bu eylem sonundaki yargılarda suçlu hep metin olur; 'iyi metin', 'kötü metin', 'sıkıcı metin' gibi...

Değerlendirmenin, doğru değerlendirme olabilmesi için neyin değerlendirildiğinin iyi bilinmesinde yarar vardır kanımca. Bunun için önce, belki de psikik yapımız gereği kendimize değil, kendimiz dışındakine bakalım. Metni tanıyalım bir ölçüde.

Metin, yazarından bağımsızdır. Bu nedenle yazar, bir ad, bir ün, bir yaşam sahibi olarak, sözü edilen ikili ilişkide (okuyucu-metin ilişkisinde) olsa olsa, önermelerine saygı duyulan herhangi bir insan kadar rol oynar ve sayısız metin içinde neye, hangi-

sine öncelik verileceği konusunda bir katkı getirir, getirebilir. Yoksa metnin iyi, hoş, sağlam gibi sıfatlarla nitelendirilmesinde yazar doğrudan etkili olmaz, olmamalıdır. Bu savı gerekçelendirmek için tek bir örnek yeterli olabilir herhalde.

Yayınevleri, medya, ödül ve benzeri propaganda yolları ile kimi yazar üne kavuşur, üne kavuşturulabilir. Böyle bir durumda yazarın ünü, metinlerinden değil, reklamdan kaynaklanır ve salt bu yolla duyulan bir ad ile bir metne yönelmek de o metni yanlış değerlendirmek için yeter de artar bile. Dünyamızın küçüldüğü, ekonomik ölçütlerin her şeye bulaştırıldığı çağımızda bu örneğin ne denli etkin olduğunu kestirememek olanaksızmış gibi görünmektedir.

Bir metnin yazarından bağımsız kendi başına var olabilmesi için şu dört temel kavrama sahip olması gerekir. Bunları kısaca şöyle ifade edebiliriz:

Biçim: Önce varolanla söz konusu metin, okunmakta olan metinle varolan biçim şeklinde iki farklı anlamdadır.

Bir metnin roman, öykü, şiir, tekst, senaryo ve benzeri kalıplar içinde yazılmış olması, bir şiirin, söz gelimi, kaside, meriye, naad formunda olması ya da aruz vezniyle, hece vezniyle ya da serbest vezinle kaleme alınmış bulunması, metinden önce var olan bir modeli, bir veriliş tarzını benimseme demektir. Okumakta olduğumuz metinden önce bu kalıplar vardır, sonra da var olacaktır.

Metinle varolan biçimse o metne sanat eseri niteliğini kazandıran özgün formdur Bir metnin içinde yer alan tüm öğeleri birbiriyle bağlayıp bir örüntüleme yaratmakla ortaya konan düzenler, düzenlemedir, bir estetik yapıdır. Bu düzenleme, bu estetik yapı, sadece o metne sahip olan bir biçim olarak karşımıza çıkar; ve ona, onu diğerlerinden ayıran bir estetik kimlik kazandırır.

Konu: Bir sanatçının, bir metin yazarının, öğrenme, algılama, kavrama, anlama gibi edinimlerde bulunabildiği iç ve dış dünyasındaki her şeydir; düşünülebilecek her şey; yani, bir sanatçının ürünü için esin kaynağı olan, olabilen tüm nesneler, olgular, olaylar ve düşler, düşlemeler...

Konu, metnin dışındadır. Çağdaş ve çağcıl sanat anlayışına göre metinle konu çakışırsa tarih olur, sosyoloji olur, şu ya da bu bilimsel yolla belgeleme olur, kanıtlama olur ama sanat olmaz. Bugün fotoğraf sanatı bile konusunu (modelini) aynen belgelememekte, ışık, fon, dekor gibi yan öğelerle ona karışmakta, onu saptırmaktadır.

Bir sanatçı için konunun önemi salt ona esin vermesinden gelir. Bu nedenle konuya yakıştırılmış, kimi nedenlerle zaman içinde konuya uygun bulunmuş yüce, kutsal, resmi, politik gibi sıfatlar, ayıp, günah, suç gibi nitelemeler sanatçıyı ve dolayısıyla sanat yapıtını (metni) bağlamaz. Okuma işlemine girişen bir kimse de bunun bilincinde olmak durumundadır.

Konu-metin-sanatçı-okuyucu ilişkisindeki duruma, daha sonra bir kez daha fakat farklı açıdan değinilecektir. Eğer bir okuyucu, metin dışındaki konudan edinmiş olduğu kimi değerleri; ahlak gibi, ideoloji gibi, vatan/vatandaşlık gibi kimi değerleri eğer bir metinde 'gözlük' gibi kullanırsa o metin amaç olmaktan çıkar ve araç olur. Okuyucunun edinimlerini pekiştiren, onları sınamasına olanak veren bir araç... Oysa 'metin okuma', metni amaç alarak onu kendi başına, kendi varlığı içinde okuma demektir, onu anlama adına okuma demektir.

İçerik: Okunmakta olan metnin içine alınmış, metin diye kabul ettiğimiz biçimi oluşturan bütündür, içerik, bir konudan çıkan, o metni bağımsız metin yapan biçimin içine sokulmuş bir sanatçı, bir yazar değişidir. Sanatçının okuyucusuna vermek is-

tediğidir. Konu, herkes için, yazar olsun olmasın herkes için aynıdır bir bağlamda. Örneğin sevgi, aşk... Örneğin ayrılıkta biten büyük aşk... Ama içerik kimi aşka Romeo ve Jüliet, kimi aşka Pol ve Virgini, kimi aşka da Ferhat ile Şirin adını verdirir, her birini diğerinden farklı bir metin konumuna sokar. Örnekleri, aynı konudan hareketle daha da artırabiliriz, daha da çeşitlendirebiliriz: Kimi konu Madam Butterfly adlı bir opera oluyor, kimi Batı Yakasının Öyküsü adlı bir film, kimi de Marya adlı bir şiir...

Öz: Öz ise bir yazarın o metniyle okuyucusuna vermek istediği temel ileti, okuyucusunun alımladığı 'kıssadan hisse'dir diye tanımlanabilir. Bu temel kavramları içeren ve 'sanatsal' olarak nitelendirilen bir metin, iletişi (savı, mesajı, bildirisi) bakımından ya 'Açık Metin'dir, ya da 'Kapalı Metin'...

Okuma işlemi metnin bu niteliğine göre, bu niteliğinin bilincinde olarak yapılmalıdır. Açık metinlerde ileti net değildir. Yani açık seçik ortaya konmamış, vurgulanmamıştır. Yazar vermek istediği iletiyi örter, gömer, gizler, süsler, dağıtır, metin içine tuzaklar koyar, kapanlar yerleştirir. Yazar bütün bunları metni yaratan, onu vareden özgün bir biçim olarak yeğler, kullanır. Böyle bir metinde okuma, daima okunan kısım ile okunmuş kısım arasında gel-gitlerle yapılmalıdır; ki imlemeler, göndermeler, ipuçları belleğe yerleştirilebilsin, gizlenen bulunsun, örtüler çekip çıkarılsın, kapanlar aşılabilsin.

Açık metin yoruma olanak verdiği için her okuma onda (metinde) yeni bir bulgu, farklı bir ileti çıkarabilir.

Açık metinlerde esas ileti, temel bildiri (o neyse!) doğru okuma, doğru okumalar sağlandığında bulunabilir. Okuyucuların 'aynı kanıda olmaları' ancak bu yolla elde edilir; ve bu, kimi zaman belli bir süreyi de kaçınılmaz kılar, kılabilir.

Kapalı metinde ise ileti açık ve seçiktir. Tek alternatifli, tek seçenekli gibidir ve okuyucusu, metin içinde kaldığı sürece, ile-

tinin dışında farklı bir yoruma gidebilme olanağına sahip değildir.

Bir metnin kapalı ya da açık olması onun sanatsal değerini, hem ontik yapı (tek başına var olan) olarak hem de kendi grubu içinde elde ettiği değeri etkilemez. Bu tür bir ayırma, sadece yazarın tekniğini, yazmada yeğlediği yöntemi göstermesi bakımından ve bir de nasıl okunması gerektiği konusunda okuyucusuna yol göstermesi bakımından önem taşır, yoksa bu değer biçme ölçütü olarak iş görmez, göremez, görmemelidir.

Belli bir okuma yöntemiyle bir metni çözümlediğimizde, çözdüğümüzü sandığımızda ona hemen bir yargı getiririz, 'iyi metin', 'kötü metin' gibi. Acaba 'kötü metin' dediğimizde suç metinde midir? Ya da 'iyi metin' yargısında gerçekten metnin bir ayrıcalığı mı vardır?

Metin üzerinde bir yargıya, kesin sandığımız bir yargıya yönelmeden önce kendimize bakmayı becerebiliyorsak, metinden elde ettiğimizi sandığımızı sınavabiliyor ve sorgulayabiliyorsak metin okumada doğru yolda bulunduğumuzu söyleyebiliriz. Yani metni yargılamadan, okumamızı, okuyuşumuzu yargılamayı öğrenmeliyiz, bu yolla kendimizi eğitmeliyiz.

Okuma, bir beceri olarak edinimlerimiz arasına katılabildiğinde metin yargılamaya geçebiliriz ancak. Okur-yazar olmak bir metni anlamak için yeterli olmayabilir. Okur-yazarlık bir metin içindeki sözcükleri, hatta noktalama işaretlerini anlamayı, bilmeyi olanaklı kılabilir, fakat bir metni bütün olarak algılamamıza ve anlamamıza yeterli olmayabilir.

Metnin bütünlüğü ne demektir? Tamamlanmış bir metin nasıl tanımlanabilir? Metin ne zaman biter?

Bir dizelik metinlerin varlığını biliyoruz. Bir kaç sayfalık öyküler olduğunu da, bir kaç ciltlik romanların varlığını da...

Bir metin üzerinden yukarıdaki soruların yanıtlarını bulmaya çalışmada ilk yol, doğal olarak metni bir bütün olarak anlamadır. Onu, değerlendirmek için değil, 'iyi' ya da 'kötü' gibi bir yargı getirmek için değil, bu soruların üstesinden gelmek için anlamaktır. Bunun tek yolu da, herhalde metni, kendi ve çevresi olarak, hem zamansal hem de mekansal çevresi olarak anlamaktır.

Sağlam bir metin okudukça 'mayalanır': Genişler, büyür. Kabarır, taşar; çünkü bir metnin işlevi, en öz ifadesiyle okuyucusuna önce bir estetik haz vermek, sonra da ona bir iletide bulunmaktır. Metin anlaşıldıkça, 'doğru okuma' gerçekleştirildikçe, metin de işlevini yerine getirir. İşte bu noktada okuyucu, metinle yazarı, metinle çevresi üzerine ne denli çok kaçınılmaz bilgilere ulaşabilirse metnin ruhuna da, derinliklerine de o denli yaklaşabilir, onu o denli kavrayabilir.

Böyle bir 'geniş okuma' ya da 'derin okuma' gerekir mi gerekmez mi? Bu sorunun yanıtı, okuyucusu ile metin arasında kurulmuş bulunan ilişkide, bu ilişkinin derecesinde saklıdır galiba. Örneğin bir Hamlet, ancak bir Rönesans'ı bilmekle, bir Elizabeth Han Tiyatrosu'nu bilmekle, eski Danimarka mitlerini bilmekle ve nihayet Shakespeare'in yazın sanatına ve oyun sanatına getirdiklerini bilmekle tam anlaşılabilir ve ancak bundan sonra da Hamlet, hem kendi yapısı içinde hem de tiyatro oyunları grubu içinde doğru değerlendirilebilir.

Unutulmamalıdır ki bir metni değerlendirme, aynı zamanda okuyucusunun da kendini değerlendirmesidir. Okuyucunun neyi ne kadar bildiği, neyi nasıl anladığı ancak, hem biçim, hem içerik, hem de öz olarak değerlendirmeyeyle ortaya çıkar, çıkarılır.

Son olarak iki noktaya daha değinmekte yarar vardır.

İlki, okumanın bir etkinlik olarak, bir edinim yolu olarak geçerliliği ile bir eylem olarak geçerliliği sorunudur. Bu sorun, 'o-

kudum' ile 'okumuştum' ifadelerinin bilincinde olmakla halledilebilir herhalde.

'Okudum'; etkinliğini geniş zaman içinde koruyabilen, metin üzerinden hâlâ kanıtlanabilir bir değerlendirme olanağı verebilen bir işlemi gösterir. 'Okudum', metnin bellekte diriliğini korumakta olduğunu tanımlar. 'Okumuştum' ise geçmişin bir diliminde kalmış, olsa olsa metnin içeriğinin nelerden oluştuğunu anımsatan bir işlemi tanımlar; ki bu kadarı kalmış (ya da zaten bu kadar olan) bir edinimle değerlendirmeye gidilemez.

İkinci nokta ise okuma işleminin bitiş zamanıdır.

Bir okuma ne zaman biter? Unutmamalıdır ki iyi bir metin, bittiğinde, 'Evet!... Bu metin okunmalıdır.' dediğimiz metindir.

SITKI M. ERİNÇ

RESMİN ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

108 sayfa

KÜLTÜR SANAT

SANAT KÜLTÜR

183 sayfa

SANAT PSİKOLOJİSİNE GİRİŞ

Yayına hazırlanıyor...

SANATIN BOYUTLARI

Yayına hazırlanıyor...

Kültüre ve Sanata özgü kimi tanımlamalar vardır ki bunlar öğrenilmeden, hatta zmsenmeden bu iki alana karşı bir yakınlık duymak olanaksız gibi gözükmektedir.

Ayrıca kültürle sanatı bazen içiçe sokan, bazen de sebep sonuç ilişkisiyle aralarındaki bağı tanımlayan kimi yasalar vardır ki bunlar bilinmedikçe iki alanın anlaşılması ve dolayısıyla benliğimize, benliklerimize olan katkısı, etkisi kavranamaz.

Sıtkı M. Erinç, bu kitabında, sık sık yinelemek pahasına da olsa, bu ilkeleri, bu yasaları bize kazandırmayı ve kişiliğimizin oluşmasında bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Bir bölümde gözden kaanın, bir diğer bölümde yakalanabilmesi ümidiyle...

