

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>

EMRE ZEYTİNOĞLU • SANAT, BAZI ŞEYLER VE ELESTİRİ

SANAT, BAZI ŞEYLER EMRE ZEYTİNOĞLU VE ELEŞ- TİRİ



CORPUS

Emre Zeytinoğlu (1955, İstanbul)

1980 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik Bölümü'nden mezun oldu. 1980'li yıllardan bugüne pek çok sergi gerçekleştiren; yazdığı ve katkı sunduğu kitaplar, yaptığı belgesel ve radyo programları, sanat gazeteleri ve dergilerinde yayımlanan yazılarıyla sanat yazınının verimli figürlerinden biri olan Zeytinoğlu; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde "Sanat, Kuram ve Eleştiri", "Sanat ve Tasarım Kültürü" ve "İdeolojik Metinler ve Sanat", Marmara Üniversitesi'nde de "Sanat Kuramları Üzerine" adlı dersleri veriyor.

Yayımlanmış eserleri:

İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat
(Ayrıntı Yayınları, 2014)

Bir Boşluğa İşaret Bırakmak: Mesafe ve Temas
(Baksı Kültür Sanat Vakfı Yayınları, 2013)

Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar
(Bağlam Yayınları, 2008)

Uyku Tulumunda Spor
(Telos Yayınları, 2004)

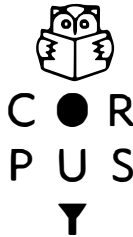
Kavramın Sınırlarında
(Ali Akay ile, Bağlam Yayınları, 1998)

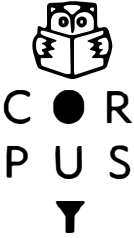
Sanatın Suç Ortaklıkları
(Bağlam Yayınları, 2003; Belge Yayınları, 2016)

Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu
(Ali Akay ile, Bağlam Yayınları, 1994; Minör Yayınları, 2013)

**Sanat,
Bazı Şeyler ve
Eleştiri**

Emre Zeytinoğlu





Corpus Yayınları no: 008

Sanat, Bazı Şeyler ve Eleştiri • **Emre Zeytinoglu**

Editör: **Eda Sezgin** • Kitap Tasarımı: **Savaş Çekiç**

© Emre Zeytinoglu, 2017, Corpus Yayınları, 2017 • 1. Baskı: Eylül 2017

ISBN 978-605-82650-4-2 • Yayıncı Sertifika No: 32752

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

Atatürk Mahallesi 310. Sokak No: 12 Kat: 1

İkitelli - Küçükçekmece / İstanbul Tel: 0212 698 21 00

Corpus Yayınları Alemdar Mahallesi Çatalçeşme Sokak

Üretmen Han No: 27 / 201 Cağaloğlu Fatih İstanbul

0537 795 16 21

corpusyayinlari@gmail.com

**sanat,
bazı şeyler
ve
eleştiri**

İçindekiler

009	Giriş
013	Yok ile Var Arasındaki Eleştiri
016	“Dil Yöntemi” Sorunu
022	Kamusal Dilin Tehlikesi
031	Bu Ne Biçim Sanat!
034	Çağdaş Sanatın Rasyonalitesi: İktidara Dahil Olmak
037	Çağdaş Sanattan Rahatsızlık Duyan Özne
043	Kanon ve Eleştiri Üzerine
051	“Kendi” ile Yüzleşme Dili
059	Ayrımcılığın Normalleşmesi: “Venedik Taciri”
066	İrrasyonelin Rasyonalitesi: Bir “Mit” Yaratmak
072	Adalet Miti
075	Shakespeare’in Çözümleyici Öznesi
079	Platon’dan Teknolojiye Taşınan Miras
089	Duyular, Algılar ve Sinestezi
093	Sesler, Renkler ve Teknoloji
103	Estetik Dil ve Sanatta Ahlak Sorunu
107	Aristoteles’in Cesetleri ve Sanatın Sakladıkları
118	Makinelerin Felsefesi
123	Göçmenler ve Göçmen Olamayanlar
131	Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat: Beşir Fuad’ın İntiharı
138	İntiharın Deneyimi: Ete Kemige Bürünmüş Hayalet
145	Hayalet Duvarlar, Duvar Ressamları ve İzler
153	Duvar Resminin Siyaseti: Garantisizlik
161	Modern ya da Modern Olmayan Mitolojiler
166	Modern Olmayan Mitolojilere Geri Dönüş
169	Piyananın Mitolojileri
173	Sanatta Yeni Popülerleşme
177	Gizemler ve Şifre Merakı
183	O Eski Piyasalar
193	Sanat Yapıtı Tartışmasız Bir Metadır
203	Video Sanatı: Nereden Nereye?
217	Koleksiyonerin Statüsü
227	Gerektiğinde Saçmalık Tek Başına Özgürlük Getirir

Sanat yapıtları her yanımızı sarmıştır; sokakta ya da küçüklü büyüklü iç mekânlarda, kalıcı ya da geçici olarak bir yerlere yerleşmişlerdir. Biz her gün bu yapıtların arasında geziniriz; onları bazen seyrederek, okuyarak, dinleyerek, bazen de hiç fark etmeyerek yürümeye devam ederiz. Fark edebildiklerimiz hakkında yargılarımız vardır, ama diğerleri yaşamımıza hiç girmemişlerdir; belki bir gün yaşamımıza dahil olabilmenin potansiyeli ile uzakta beklerler. Bu durum “*kişi*” ile “*sanat yapıtları*” arasında kurulabilecek olağan bir ilişkidir; çünkü kişinin tüm sanat yapıtlarını fark etmesi ve onlar üzerine bir yaşam inşa etmesi istenemeyeceği gibi, bir sanat yapıtından da herkesi kavrayabilecek bir yeti beklenemez.

Aynı durum sanat üzerine yazan yazarlar için de geçerlidir. Onlar da yazılarında sanat yapıtlarını konu ederlerken zorunlu biçimde bir tasnife başvururlar: Kendilerini “*ilgilendirenler*” ve “*ilgilendirmeyenler*” olarak... Hiçbir sanat yazarı, ilgilenmediği ve konu dışı bıraktığı yapıtlar yüzünden suçlanamaz; o, sanat üzerine yazıyorsa, sanatçının öznesini değil “*kendi öznesi*”ni kullanıyordur, kendi kuramsal bakış açısına uygun malzemeler arıyordur ve yaptığı iş doğrudan doğruya “*kendi özerkliği*”ne

bağlıdır. Bu yüzdendir ki bir sanat yapıtı ile onun üzerine oluşturulmuş bir metin arasında her zaman uzak mesafeler ortaya çıkar. Dolayısıyla bir metin, sanat yapıtının sınırlarının tam da içinde bir yol alışın değil, onun çevresinde dönüp duruşun sonucunda doğar. İşte bu dönüp duruş hâli bir tek şeye yol açar: sanat yapıtını, kendi varlık nedeninden uzağa doğru fırlatmaya ya da onun nesnesinin sınırlarını yeniden açmaya...

Sanat yapıtının kendi varlık nedeninden dışarı atılışı, kendi zamanına ve mevcut koşullarına bir başkaldırıdır. Biliriz ki karşımızda duran “şey” -o her ne ise- yalnızca bir “doğuş zamanı”na ve koşullarına değil, neredeyse tüm zamanların koşullarına ve bakış açılarına bağlıdır; eğer karşımızda bir şey durmaktaysa, onun “her zaman”, “her koşul” ve “her bakış açısı” ile açık ya da gizli bir ilişkisi vardır. Ve bir metin, o sanat yapıtının çevresinde dönüp dururken, son derece bulanık “bir yerlere” doğru yönelebilir, tuhaf bağlantılar ve bunlara dair tuhaf yorumlar yaratabilir ki biz oralarda artık o sanat yapıtını -onun nesnesini- bir okur olarak elden kaçırabiliriz.

Ne var ki bir metnin, sanat yapıtını bulanıklaştırma hâli, o metnin zayıflığından ve yazarın da kafa karışıklığından kaynaklanmaz. Bir metin pekâlâ “bellek” gibi işler ya da belleğin işlevini üstlenir. Daha açık bir söyleyişle, bir metin sonuçta sanat yapıtından bir “iz” hâlinde karşımıza gelmişse, o “iz” somut bir deneyimden yola çıkan, sonra o deneyime eklenen pek çok şeyi içine alan, birleştiren, onları yeniden ve yeniden anlamlandıran, sonuçta da o ilk deneyimden “başka” bir duruma dönüşen bir “şey”dir. İşin içine sanat yapıtının yer aldığı mekânlar, onun tarihsel bağlamı üzerine saptamalar, ideolojik ya da siyasi uzantılar, özneye ait tanımlar, pratik ya da evrensel algılar, ekonomik çözümlemeler, felsefi referanslar vb. girer; nesne de bunlar arasında “sanki önemsiz” bir ayrıntıya dönüşür. Bir nesneyi “şimdiki zaman”a ve mevcut koşullara göre

görmeyi savunan en uç boyutlardaki pragmatik yaklaşımlar bile, nesnenin maruz kaldığı “belli” zamanları, “belli” koşulları ve “belli” bakış açılarını reddetmeden -ki reddetmek için bile, önce bunların varlığını ayrı ayrı onaylamak gerekir- onun pratik anlamı üzerine söz söyleyemez.

Yine de şu kesindir: O “iz”, ilk deneyimi -sanat yapıtını ve onun nesnesinin imalat sürecini- çoktan geride bırakmış, hatta unutmıştır; fakat “iz”in ilk deneyimden tamamen kopmuş olduğu da iddia edilemez. “İz” içinde ilk deneyim mevcuttur; “başka” bir biçimde de olsa, mevcuttur. Üstelik orada ilk deneyim, yalnızca kendi zamanı ve koşulları ile değil, onun üzerinden geçen pek çok zaman ve pek çok anlam ile ilişkaye geçmiştir; pek çok pratiği de içine almış, genişlemiş, sınırsız bir alana yayılmıştır. Böylece “iz”, sanat yapıtıyla bağlantılı ya da bağlantısız alanları da yeni bir dile ve yeni bir içeriğe ulaştırmıştır.

Şimdi sanat yapıtlarından, onun üzerine oluşturulmuş metinlerden ve toplamda bir “sanat” kavramından söz edeceksek, bunlar arasındaki “bağlantı ipleri”ni mümkün olduğunca uzun tutmakta bir sakınca görmemekteyiz. Eğer bu iplerin uzandığı bağlantı noktaları arasında kavranabilir bir tutarlılık, biçim kazanmış bir örgü elde edebiliyorsak, buna da “sanat eleştirisi”, daha genel bir tabirle, “sanat yapıtı üzerine oluşturulmuş metin” diyeceğiz. Belki bu anlamda sanat yapıtı üzerine bir metin oluşturmak demek, o nesnenin, ama en çok da ona atfedilmiş bir dilin içine dalmak, ona yanıt niteliğinde başka bir “dil kurmak” demek olacaktır.

Sonuçta bir metin, sanat yapıtının farklı zamanlarda, farklı yerlerde ve farklı durumlarda bağ kurabileceği her şeyle ilgilidir; başka türlü bir söyleyişle, o yapıtın kendi sınırlarını zorladığı, o sınırı ihlal ettiği ve ötesine geçtiği anlardaki “bazı şeyler” ile ilgilidir.

Yok ile Var Arasındaki Eleştiri

Sanata dair eleştirilerin giderek hayli dinamik ve çeşitlilik gösteren bir görüntü aldığını söyleyenler çıkacaktır. Üstelik “eski”ye göre son derece radikal ve o ölçüde de sert bir eleştiri alanının yaratıldığını iddia edenler de görülecektir. Gerçekten de ilk bakışta sanat alanına yönelik eleştirilerin hiç olmadığı kadar yüksek sesli yapıldığına şüphe yoktur. Gün geçmiyor ki sanat dergilerine, gazetelere, sayısı hızla artan sanat sitelerine ve bloglarına, sosyal medya sayfalarına konulan yazılar, sanatın içine düştüğü “çıkamazları” dile getirmiyor ve önerilerde bulunmuyor olsun. Söz konusu eleştiriler ortak bir noktada kapitalizme -farklı süreçlerine- ve onun içindeki sanat alanına doğru yönleniyorlar; bunlardan önemli bir bölümü daha dar bir açıdan sanatçıların edilgenliklerini, yani para ve şöhret uğruna kapitalist zorbalar karşısında nasıl kayıtsız kaldıklarını dile getirirken, bir diğerk bölümü de geniş açıda piyasayı yaratan sanat kurumlarının (galeriler, sponsorlar, müzeler, müzayede evleri, fuar organizasyon şirketleri vb.) yerleşik iktidar sistemi ile ilişkilerini konu ediyor ve kalabalık bir

okuyucu kitlesi tarafından ilgiyle takip ediliyor. Öte yandan, bu eleştirilerin sahipleri daha önce hiç olmadığı kadar farklı kişiliklerden oluşuyor: sanat ya da siyaset hakkında yazınlar, sanat eleştirmenleri, sanat izleyicileri, akademisyenler, öğrenciler, sanatçılar vb...

Yukarıdaki tümcelerde yapılan saptamalar elbette çok derin bir araştırma sürecine gerek duymaz ve şaşırtıcı sonuçlar olarak değerlendirilemez. Özellikle iletişim teknolojilerinin sağladığı olanaklar çerçevesinde herkesin kamuya söz söyleyebilme şansını yakalamasından itibaren ki birbirlerinden hayli kopuk düşüncelerin ve ideallerin yığınlar hâlinde yükselebilmesi mümkün olabilmiştir; internet ortamında amaçsızca gezinen biri için bile o yığınlar ile karşılaşabilmek, hatta onlara katılabilmek zor sayılmaz. Daha önce bu eleştirilerin kapitalist sanat alanına karşı topyekûn bir saldırı görüntüsü taşıdığını vurgulamışken, sonra da birbirlerinden kopuk düşüncelerin ve ideallerin yığını olduğunu öne sürmemiz bir çelişki gibi algılanmasın. Çünkü o eleştiri oklarının kapitalist sanat alanına doğru fırlatıldığı doğruysa da hangi düzlemde hareket ettiği ve o düzlemin yüklediği zorunluluklar adına “*hangi şey*”i sağlamaya çalıştığı pek açık değildir.

Bu belirsizlikte, ironik bir durumun da altını çizmeliyiz: İletişim teknolojileri olanaklarının tümünü seferber ederek sanat ve kapitalizm ilişkisi bağlamında sert eleştiriler öne sürmekten kaçınmayanlara kulak kabartırsak, onların bir yandan da “*eleştiri yokluğu*”ndan yakındığına tanık olacağız ve dahası, o yakınların bir bölümünün sanatçılardan, sanat yazarlarından oluştuğunu göreceğiz. O hâlde aklımıza şu sorular takılacak: Nasıl oluyor da giderek yaygınlaşan bu yüksek sesli eleştiri ortamında hâlâ “*eleştiri yokluğu*”ndan yakınılabiliyor? Nasıl oluyor da bu yakınmaların önemli bir bölümü de sanatçılar ve sanat yazarlarından gelebiliyor? Kendi

yaptıklarını ve yazdıklarını bir eleştiri niteliğinde görmeyen bu sanatçılar ve sanat yazarları, “*eleştiri yokluğu*” sıkıntısını gündeme getirirlerken hangi işi yapmış oluyorlar? Bunların yanıtları kolayca verilemez, ama belki üzerine bir şeyler düşünülebilir, böylesine belirsiz ya da çelişkili bir durum karşısında bazı esnek yorumlar yapılabilir.

Kapitalist sanat alanına fırlatılan eleştiri oklarının hangi düzlemden hareket ettiği ve “*hangi şey*”i sağlamaya çalıştığı sorusu ile “*eleştiri yokluğu*” yakınmalarını bir arada düşünürsek, burada bir yakınmadan ya da bir ironiden çok, içine düşülmüş bir boşluktan konuşmak gerekir. Böylece bunca eleştiri bolluğu içinde niçin “*eleştiri yokluğu*”nun tekrar edilip durduğunu anlayabilme şansına sahip olabiliriz. Şu bir kez daha söylenmelidir: Tarihte eleştiri problematiğine baktığımızda, bu kavramın her zaman bir tutarlılık temelinden hareket ettiğini göreceğiz. Ancak o tutarlılık temeli açıkça ifade edilebildiği andan itibaren bir eleştirinin neye, nasıl ve hangi nedenle yöneldiği kararı verilebilir, bu hep böyle olmuştur. Eleştiri yapanın kendisini güvende hissetmesi, yani “*anlamli bir şeyler*” söylediği kanısına varması, işlevsel bir çaba içinde bulunduğu fikrine varması ise yalnızca o tutarlılık temeli üzerinde durduğunda mümkündür. “Eleştirinin doğuş serüveni nedir?” diye sorsak, bunun en açık yanıtını 17. yüzyıldan itibaren modern dönem Avrupa’sının burjuva kamusal alanında buluruz ve orada mutlakiyete karşı girişilen bir başkaldırmayı, el yordamıyla da olsa fark ederiz. Avrupa’da güçlü, kendisine kesin bir ayrıcalık hakkı tanıyan, geleneksel değer yargılarını ustaca kullanarak bir “*mutlak akıl*” tesis etmiş devlet, rasyonel yargıları evrensel ilkelere göre yeniden düzenleyen burjuva bilinci ile karşılaştığında, kendisini o eleştiri oklarının hedefinde bulmuştu. Elbette devletin burjuvazi tarafından eleştiriye tabi tutulması, burjuva sınıfının devlete karşı olduğu anlamına gelmiyordu, ama devlet ile liberal sivil toplum arasında devletin “*kendinden menkul*” haklarının sorgulanması

anlamına geliyordu. Bu durum, burjuvazinin yarattığı bir hak paylaşımı sorunuydu. Aydınlanma düşüncesi, rasyonalite tanımını üzerine daha ikna edici, daha belirgin ve gerekçeleri daha sağlam bağlamlar sundukça, burjuvanın devlete doğru fırlattığı eleştiri okları da daha açık ve anlaşılabilir bir temele oturmaya başladı. Terry Eagleton *Eleştirinin Görevi* adlı kitabında, bu süreçte “kibar ve bilgili” bir kamuoyunun devletin zorba ve keyfi buyrukları ile boy ölçüştüğünü yazar. Eagleton’a göre, kamusal alan artık “aydınlık” bir alandır ve buradaki her bir özne, yargıda bulunabilecekleri geleneksel ortamın içinden değil de evrensel rasyonalite ortamının içinden birbirleriyle ilişki kurmaktadır.¹

Eagleton bunları yazdığında, onun tümcelerinin altına serilmiş olan ana etkeni fark etmeliyiz: Aydınlanma düşüncesi bağlamında “daha ikna edici, daha belirgin ve gerekçeleri daha açık” olarak betimlediği temel, elbette kendine ait bir dili de yanında taşımaktaydı ve bu dil, eleştiriye tabi tutulan zorba ve keyfi buyrukların diline bir yanıtı. Yeni bir dilin icat edilmesi bir zorunluluktan, çünkü rasyonel yargıları evrensel ilkelere göre yeniden düzenleyen burjuva bilinci, devlete karşı yeni bir “eleştiri dili” icat etmeksizin o sorgulamayı gerçekleştiremezdi (Eagleton’ın “kibar ve bilgili” yakıştıması, bu noktada ortaya çıkmış olmalı). Sonuçta, devlete karşı girişilen eleştirilerin temel düzlemi, burjuvazinin benimsemiş olduğu bir rasyonalite döneminin gerekleri doğrultusunda yeni bir dil ile oluşmuş ve düpedüz bu sınıfın kendisini var etme çabası anlamında açıklanmıştır.

“Dil Yöntemi” Sorunu

Eleştiri, bir yarar sorunu olduğu kadar bir “dil yöntemi” sorunudur da... Yani temel düzlemin taşları bu iki “büyük

¹ Bkz. Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi*, Çev: İsmail Serin, Ark Yayınları, 1998.

taş" üzerine döşenir. Yarar sorunu, burjuvazinin kendisini Aydınlanmacı bir rasyonalite çerçevesi içinde tanımlamaya çalışmasından daha öncelerdeki tarihlerde de vardı. 17. ve 18. yüzyıllarda devlet ile burjuvazi arasında geçen o hak alışverişi, nasıl sonradan giderek -hatta aynı yöntemi kullanarak- burjuvaya karşı bir eleştiriye evrilebilmişse, o alışveriş süreci de bir önceki, daha basit bir sürecin eseri olmuştur. Burjuvazinin devlete karşı eleştirileri, bir bakıma kamusal alana hâkim olan gerici soyluluğun ahlakını ve üslubunu da sorgulamaktaydı. İşte bu ahlak ve üslup sorgulamaları, kendi dilinin referanslarını en belirgin biçimde birkaç yüzyıl öncesinde, yani 14. yüzyılın ortalarında bulur. Norbert Elias okuduğumuzda o yüzyılda burjuvaya ait eleştirel dil anlayışının primitif örneklerini elde edebilir ve aristokrat kültür yararına oluşturulan erken bir eleştiri dünyasını ayırmsayabiliriz. Söz konusu eleştiriler, aristokrat kültürünün yararınadır, tamam; oysa hedefte olan yine bizzat o sınıfın kendisidir, tam bir özeleştirmedir bu... Ne var ki bu özeleştirinin aristokrat sınıf içinde belirebilmesi, yine "*eleştiri dili*"ni kullananlar ile kullanmayanlar arasındaki fark ile mümkün olabilmektedir. Eleştirinin dili, onun hedef aldığı "*şey*"in ne olduğuna bakmaksızın, onun dışında kurulmuştur. Buna, herhangi bir "*şey*"in yararı adına yapılacak eleştirinin temelindeki "*erken*" bir dil de diyebiliriz.

Aristokrat sınıfın özeleştirisi neydi? Bunun yanıtına, işte Elias'ın 1939 yılında yayınlanan o *Uygurlık Süreci* kitabında rastlarız: O, şövalye ve saray dilinden, destanların içeriklerinden, dönemin uygarlık anlayışına ait davranışlardan, bu davranışların değişim nedenlerinden, görgü kurallarından vb. konu açmış ve bunların 14. ve 15. yüzyıllarda "*ciddi*" metinler olarak kaleme alındığını yazmıştır.² "*İyi davranışlar*" listesi hâlinde gelişen bu metinler sofra adabından, konuşulan

² Bkz. Norbert Elias, *Uygurlık Süreci*, Çev: Ender Ateşman, İletişim Yayınları, 2000.

dildeki tabirlerin kullanımına kadar geniş bir alana yayılıyordu ve aristokrasiye ait bir kültür oluşturmaktan saray dışı kitleye görgü aşlamaya varan bir niyete uzanıyordu. Bunları yazarların kültürlü ve eğitilmiş, yani toplumda ayrıcalıklı kişiler olduğu ortadaydı. Bu tip metinlerin genellikle öğüt verici ve hatta küçümseyici tavırları bugün hayli itici ve bir o kadar komik bulunabilir. Oysa bunların bir yandan 17. yüzyıl Avrupa'sı için bir *"eleştiri dili"* oluşturmaya yardım ettiği de düşünülebilir. Denilebilir ki: Sözgelimi o yüzyılda İngiltere'de basılmaya başlanan dergilerdeki edebiyat eleştirileri, her ne kadar son derece sıradan bilgiler ve yorumlar ile doldurulmuşsa da bunlar bir ölçüde *"eleştiri dili"*nin alışkanlıklarına sadık kalmışlardır. Eagleton, eleştiri sürecini halkın beğenisine, bilgi edinme isteğine, ahlaki eğilimlerine gösterilen titizlik ile tanımlamış, ama bir yandan da yazar ile okuyucu arasında korunan ağırbaşlı bir üslubun varlığını vurgulamıştır; eleştiri metninin bu ağırbaşlılığı, halk ile kendi arasına koyduğu mesafenin de işaretidir pekâlâ... Çünkü eleştirinin dili sıradan bir dil değildir, sıradan bir *"dil yöntemi"*, sıradan bir üslup da değildir; eleştirinin *"ıslah ediciliği"* -ki bu onun vazgeçilmez niteliğidir- eğer birtakım ihlalleri alt edecekse, onun bu ihlalcilerle kendisi arasındaki farkı yaratacak tek silah, eleştiri adına icat edilmiş özgün bir dildir.

Yine de verilen iki örneği, yani Eagleton'ın ve Elias'ın konularını birbirleri ile tam olarak örtüştürmemeliyiz; bunlar arasında, bir dışbenzerlikten başka bir şey yoktur. Elias'ın kültür üzerine öne çıkardığı erken eleştiri dünyasının dili, Eagleton'ın üzerinde durduğu dönemin eleştiri dünyasının diline göre bir ayrıma uğramıştır. Kültürel eleştirinin -ki burada kastedilen *"kültürel eleştiri"*, kültürlerin değişim nedenleri üzerine çalışan apayrı bir disiplindir- ve edebiyat eleştirisinin farklı yöntemler olarak ortaya çıkması, elbette bunların Elias'ın kitabında okuduğumuz konulardan daha

başka bir kategoride ele alınmasını gerektirir. Batı edebiyatının söz sahibi eleştirmenlerinden biri olan Harold Bloom, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları* adlı kitabında şöyle yazar:

Kültürel eleştiri, kasvetli sosyal bilimlerden biridir ama edebiyat eleştirisi, bir sanat olarak, daima seçkin bir olguydu ve böyle olmaya devam edecektir. Edebiyat eleştirisinin demokratik bir eğitim ya da toplumsal gelişime temel oluşturabileceği fikrine inanmak bir hataydı.³

Bloom'un yazdıkları da pek çok kişiye “yukarıdan” bir tavır gibi gelecektir ve yanlış bulunacaktır. Oysa Bloom'un vurguladığı durum, her ne kadar eleştirinin özgün bir dili olsa da o dilin bir yandan kültürel eleştiri disiplinine ve öte yandan da edebiyat eleştirisine ulaşması sonucunda edebî bir üslubun doğduğudur. Edebiyat eleştirisi dili, toplumsal pratiğin diline, onun “*islah*”, “*yarar*” ya da “*iyileştirme*” yargılarına mesafe koymadıkça, işlevini yerine getiremez. Üstelik Bloom, edebiyat “*eleştiri dili*”ni -bu anlamda da edebî dili- MÖ 5. yüzyıla kadar çeker ve orada Aristofanes'i öne çıkartır:

Edebiyat eleştirisi çok eski bir sanattır, bu sanatı ilk ortaya atan da, Bruno Snell'in dediği gibi Aristofanes'tir. Heinrich Heine'nin söylediğine tamamen katılıyorum: “Tanrı vardır ve adı Aristofanes'tir.”⁴

Şimdi burada “*eleştiri dili*”nin, ister edebiyat alanında olsun ister sanat alanında olsun, hangi yol üzerinden işlediğine bakmak gerekecektir. Her şeyden önce şu var: “*Eleştiri dili*”, Bloom'un da bize anlattığı üzere, toplumsal bir yönlendirme ya da o toplumsallığın içindeki bazı durumları yerme amacıyla kullanılmaz, işlevi bu değildir. O dil, edebiyat alanına giriş yaptığına “*sanat alanı*”na dahil olmuş, aynı çizgide seyreden eleştiri tavrı ise edebî bir yapıt hâlini almıştır; bir edebî yapıt

³ Harold Bloom, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev: Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, 2014, s. 24.

⁴ A.g.e.

ise “*yalnızca bir şeye karşı olmak*” amacıyla doğmaz. Kabaca belirtmek gerekirse edebî dil, edebiyat ya da sanat yapıtlarının etkinliklerini gerçekleştirdikleri gelenekleri ve stratejileri kavrayan bir poetikaya sahiptir. Örneğin Jonathan Culler, söz konusu dilin niteliğini edebiyat alanı içinden ve “*aşırı anlama*” tanımını doğrultusunda açıklarken, önce şunları söyler:

Birçok edebiyat eleştirisi yapıtı, belirli yapıtlar üzerinde konuştukları için bir yorumdurlar; ancak onların amacı o yapıtların anlamını yeniden kurmaktan çok, yapıtların, işlevlerini gerçekleştirdiği mekanizmaları ya da yapıları keşfetmek ve böylece edebiyat, anlatı, mecazi dil, izlek vb. hakkındaki genel sorunları aydınlatmaktır. Nasıl bir dilbilim, bir dilin tümcelerini yorumlamaya değil, onu oluşturan ve işlev görmesini sağlayan kurallar dizisini yeniden kurmaya çalışıyorsa, yanlış olarak aşırı yorum ya da bir ölçüde daha iyi olarak aşırı anlama olarak görülen şeyin önemli bir bölümü de bir metni anlatının, betimlemenin, ideolojinin vb. genel mekanizmalarıyla ilişkilendirme biçimidir.⁵

Culler’ın bu alıntısı üzerinde biraz daha düşünersek, onun birtakım yerleşik göstergelerin çözümlenmesini de kastettiğini anlayabiliriz; toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında anlamın üretilmesini sağlayan kodları ve mekanizmaları belirleme girişimidir aynı zamanda bu... Aynı zamanda da o kodlar ve mekanizmaların morfolojisini saptayabilme girişimi... Culler’ın tümcelerini okumayı sürdürdüğümüzde ise daha başka bir örnekle karşılaşırız:

Birçok önemli amaç açısından bilgisayar programlarının ya da doğal dillerin veya yazınsal söylemlerin nasıl işlediğini bulmak önemli değilken; bu konuların -bilgisayar mühendisliği, dilbilim, edebiyat eleştirisi ve kuramı- akademik eğitimde, ana amaç tam da bu dillerin nasıl işlediğini (neyin onları işledikleri tarzda işlemeye götürdüğünü ve hangi koşullar altında farklı

⁵ Jonathan Culler, “Aşırı Yorumun Savunusu”, Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* içinde, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, 1997, s. 130.

işleyebileceklerini) anlamaya çalışmaktır.⁶

Hemen belirtilmelidir ki Culler, böyle bir edebiyat eleştirisini büyük anlamda eksik bulmaktadır. *“Eleştirel dil”* bir sanat yapıtını konu ettiğinde yalnızca o yapıtın nasıl görüldüğü, ne anlattığı, niçin orada olduğu, hangi dili kullandığı, onun hangi güncel ve tarihsel koşullar sonucunda işlemekte olduğu ile ilgileniyorsa; öte yandan, o yapıtın bir *“dil”* olarak farklı koşullarda morfolojik işleyiş olasılıklarını ve üslup yöntemlerini de araştırıyorsa, bu noktada bir çelişki ortaya çıkar: Edebiyat eleştirisine böyle bakıldığında, o hâlde *“eleştiri dili”*, edebî alanın dışında rahatça kurulabilecektir. Bu bakımdan, edebiyat eleştirisinin kültür eleştirisinden de bir pay alabileceği, hatta neredeyse onunla aynı yöneme sahip olabileceği kanısına varılabilir ki çelişki oradadır. Oysa *“edebiyat eleştirisi”* dediğimiz şeyin, bundan daha farklı bir yanı olmalıdır, yani o, tam bir edebî yapıt olmalıdır. Bloom’un da belirttiği üzere, *“edebî bir eleştiri dilinin, pratik iletişim dili ile kesinlikle ilgisi yoktur”*. Culler da bu ilk açıklamalarının ardından, asıl düşüncesini şöyle ortaya koyar:

Buradaki ana nokta şudur: Edebiyatın nasıl işlediğini anlama çabası, geçerliliği olan bir entelektüel gayedir; ancak o da tıpkı doğal dillerin yapısını ya da bilgisayar programlarının özelliklerini anlama çabası gibi, herkesi ilgilendirmeyen bir çaba olmayabilir. Ve bir disiplin olarak edebiyat incelemesi, tam da edebiyatın göstergesel mekanizmalarını, edebiyatın biçimlerinin çeşitli stratejilerini sistematik olarak anlama girişimidir. (...) Çünkü edebiyat *“bilgisi”* fikrinin ortaya koyduğu epistemolojik sorunlar her ne olursa olsun, şurası açık ki pratik olarak, edebiyat incelemesinde insanlar yalnızca belirli yapıların yorumlarını -kullanımlarını- geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda edebiyatın nasıl işlediğine -edebiyatın sunduğu olanaklara ve edebiyatın

⁶ A.g.e., s. 131.

kendine özgü yapılarına- ilişkin genel bir kavrayış edinirler.⁷

Bir yapıt kendi mekanizmasını nasıl çalıştırır, tam da ortasında yer aldığı toplumsallık içinde neler söyler? Kendisini kuşatan siyasi, ideolojik, epistemolojik vb. alanlar ile ne kadar ilgilenir, onlarla ne kadar sınırlanır ya da onları hangi ölçüde dikkate alır? O yapıtın tüm bunlar karşısındaki genişleme, sınırları zorlayabilme stratejileri nelerdir? Ve okuyucu ya da izleyici, o yapıt karşısında ondan hangi yeni kavrayış biçimlerini elde etmektedir? Eğer “dil” ile ilgilenilecekse, burada tam da o edebî metnin içinden ilgilenilecektir. Bu durumda *eleştirinin* gerçek sahibi, başlangıçta edebî yapıtın dilinden, dolayısıyla o yapıtın kendisinden başka bir şey değildir. Ve bir “*eleştiri dili*” de tüm bunlar üzerinden hareket edecekse, kendi özgün stratejilerini ortaya koymak zorundadır ve bu “*eleştiri dili*” tıpkı bir okur ya da izleyici stratejisine benzer biçimde -aksi hâlde bir yapıt, zaten kendi mekanizmasından yoksun kalacaktır- hem tekil hem de kamusal bir dildir.

Kamusal Dilin Tehlikesi

“*Kamusal dil*” sorunlu bir konudur. Doğallıkla okuyucunun gözünden kaçmamıştır, burada bir tehlike de mevcuttur: Özellikle 18. yüzyılı ilgilendiren bir sorun üzerinden konuşacak olursak o tehlike, “*rasyonel özneler*” arasında cereyan etmekte olan uzmanlık konularının giderek yeni bir iktidar söylemine varmasındadır. Burası dengelerin çok hassas olduğu bir noktadır ve belki de “*eleştiri dili*”nin kuşku götüreceği yanı -varsa- budur. Sözünü ettiğimiz tehlike, bu öznelerin bazı manevralar ile devlet ya da onu oluşturan bir iktidar biçimine hizmet etme olasılığından doğmaz; tam tersine, eleştiri sınırlarının yalnızca kamusal alanın kullandığı dilin sınırlarına “*değmesinden*” doğar. Açık olarak şu söylenebilir: Kamusal

⁷ A.g.e., s. 132.

alan, her tür pratiğin geçtiği bir yer değildir, orası toplumsal üretimden pay alma ve yararlanma yeridir; burada dolaşıma girecek “eleştiri dili” -ister uzmanlar olsun, ister sıradan kitle-pay alanların dilidir ki onlar ayrıcalıklıdır. Ve işte bu yüzdendir ki “eleştiri dili”, bir bakıma potansiyel bir iktidar dili ile aynı yöne doğru koşar. Daha farklı bir söyleyişle, “eleştiri dili” kendi kaynağına döner ve burjuva kültürünün rasyonelitesini tekrar etmekten kurtulamaz.

Avrupa’da eleştirinin “acemi” bir seyir izlediği dönemlerde edebiyat metinlerinin okunuşundaki esneklik, mevcut burjuva kültürünün iyimser yorumculuğu ile mutlakiyet karşıtlığı arasında bir kararsızlık doğurmuşsa, bu kararsızlığını, pay alanların dilinin dışına çıkmadığı için yaşamıştır. Ne var ki liberal kamusal alanın pay alanlardan ibaret olmadığı da bellidir; pay almayanlar ne olacaktır?

Hiçbir “eleştiri dili” yoktur ki toplumsal üretimden pay alanları unutarak ya da onları dışlayarak konuşmasın; bu mümkün değildir. O dil, kamusal alanın ve pay alanların dilidir çünkü... Tarihsel olarak liberalliğin içinden çıkan eleştiri gücü, kamusal alanın liberal düzenlemelerine ve onun kültürüne bir yanıyla bağlı kalır; o alandaki ayrışık etkenleri mutlakiyet ve kargaşa karşısında onun yararına denetleyen de eleştiri mekanizmasının kendisidir. Bunu da dilin önermeleriyle gerçekleştirir ve tarafsız bir incelemeyle yeni problematikler yaratır. Her bir etken bu dile ve önermelere özgürce katılacaksa, yani “eleştiri dili”ni paylaşacaksa -onun muhatabı olacaksa- “rasyonel özneler modeli”nin aşkın niteliğine de ortak olur. Kamusal alan, pay alan aşkın rasyoneliteye bağlı kitlelerin dışında bir şey değildir. Aynı soruyu bir kez daha soralım: Bu durumda pay almayanlar ne olacaktır, kamusal alanın dışına sürülmüş olanlar eleştirinin neresinde yer alacaktır, bu dile nasıl katılacaktır?

Burada önce, “*pay alma*”nın anlamı üzerinde kısaca durmalı. Bu, kabaca bir bakışla, üretime ve tüketime katılanlar ile katılmayanlar arasındaki farkın tanımıdır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi üretime ve tüketime katılanlar, yani pay alanlar -“*kamu*” bunlardır- liberal alanda homojen bir kitle oluşturmazlar; bunlar devletin zorlayıcı gücü olmadan kendi inisiyatifleri ile bir arada duran, ama sürekli biçimde canlı tuttukları bir rekabet ortamıyla birbirlerinden hak talep eden kitlelerdir (Bugün de tam anlamıyla böyledir). Kamusal alanda elde edilecek yarar, bir arada durmanın bağımsız ve rekabetçi yapısına bağlıdır ve artık orada “*yarar*” denilen şey, “*halkına çıkar sağlayan sevimli bir zorba*”nın -yani mutlakiyetçi devletin- elinden sağlanmaz. Geleneksel olarak eleştiri denilen “*şey*” de işte bu bağımsız yapılar arasındaki kargaşaya ve mutlakiyet eğilimlerine karşı gelişmiştir, onların kendi aralarındaki mücadelenin dili olmuştur. O hâlde böyle bir ortamda “*toparlayıcı*” ya da “*bir arada tutucu*” bir güç varsa, o da belirleyici bir toplumsal sisteme dönüşür: Dışgörünüşiyle özgürlük alanı, fakat bir yandan da “*devlete rağmen*” işleyen “*başka*” bir iktidar yapısı...

“*Eleştiri dili*” bu iktidar yapısı içinde ve onun sınırları boyunca geçerliyse, bu ilk anda bize bir özgürlük duygusu veren bir dil olarak aktarılacaktır; oysa yine geleneksel bakımdan bilmekteyizdir ki bu eski bir burjuva kamusal alanının uzantısından başka bir şey değildir. Nasıl Aydınlanma döneminin “*eleştiri dili*”, o dönemin “*rasyonel öznel*”i arasında geçerliyse ve kamusal alan sınırlarının dışı ile ilgilenmemişse, bugün de durum sonuç itibarıyla aynı iktidar problematiğine gelip dayanmıştır, çünkü günümüzün liberalizm anlayışı da merkezî devleti dışarıda bırakarak, kendi oluşturduğu bir iktidarı sanki bir özgürlük-müş gibi sunuyor. Sürekli olarak, hep o aynı soru zihnimizi kurcalamaktadır: Pay almayanlar, kamusal dilin dışında kalanlar ne olacaktır?

Aslında kamusal alanın içi de -onun iktidar yapısı da- tam olarak aynı kalmamıştır. Teknolojik ve bilimsel gelişimin yeni bir rasyonalite tarzı hâlinde topluma aktarılması, başka bir anlamda öznelerin konfora ulaşmasını ve doğaya hâkimiyetlerini pekiştiren bir “ilerleme”nin mevcudiyet kazanması, “*üretici güçlerin üretimi belirleyeceği*” tezinin ikiye bölünmesine neden olmuş ve söz konusu “ilerleme” karşısında, sınıfsal yapının daha esnek ve daha eleştirel bir gözle incelenme gereğini ortaya çıkartmıştır. Bu durum, iktidarın bir kez daha meşrulaşma sonucunu doğurur. Böyle bir görüntü belki Jürgen Habermas’ın 1968 yılında yazdığı *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim* makalesinde işaret ettiği üzere, üretim sürecini belirleyen rasyonalite kavramının eskiyerek çökmesi, belki de bu rasyonalitenin çok daha geniş açıdan ve tüm değişken yanlarıyla ele alınabilir bir şey olduğunun tartışmasını gündeme getirir. Habermas’ın bu makalede Herbert Marcuse’dan yaptığı alıntı hayli açıklayıcıdır:

Bugün iktidar kendini salt teknoloji aracılığıyla değil, tersine teknoloji olarak ölümsüzleştirmekte ve genişletmektedir ve bu da bütün kültür alanlarını içine alan geniş politik erki, büyük meşrulaştırmayı sağlamaktadır.⁸

Bu alıntının anlattığı bir şey vardır: Üretici güçlerin, bilimsel-teknik açılımlar bağlamında “yeni” üretim ilişkileri ile her zaman bir arada tanımlanabileceği... Ve (Habermas’ın tabiriyle) “*politik aydınlanma*”nın, sistemin meşruluğu ile yakın ilişkisinin doğduğu... Bu son aşamada, kamusal alan ve onun rasyonalitesi çerçevesinde söz konusu olan iç içe geçmeler, ayrımlar arasındaki fark edilemeyecek ölçüde yakınlaşmalar belirlenmeden, kapitalizm ve onun süreçleri üzerine sanatsal bir “*eleştiri dili*” yaratabilmek olasılığı ufukta görünmemektedir.

⁸ Jürgen Habermas, *‘İdeoloji’ Olarak Teknik ve Bilim*, Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 33.

Kamusal alan elbette bir iktidar alanıdır, çünkü iktidar kavramına dair her şey orada olup bitmektedir. Hatta “*iktidar dışı*” diye tasavvur edilecek birkaç hayal malzemesi kalmışsa, onu dile getirmenin ve eleştirel dünyaya dahil etmenin dili, yine kamusal alanın dilidir; yani geleneksel biçimde, düpedüz iktidarın dili... Böylece, sürekli göz önünde tuttuğumuz “*pay alamayanlar ne olacaktır?*” sorusunun yanıtı da yine kamusal alana dahil bir “*eleştiri dili*” içinde aranmak zorundadır. O hâlde eleştiri, “*başka şeyler*”i olduğu ölçüde kendisini de tartışmaya açar -açmalıdır-; bunu tam olarak neyi eleştirdiğini bilmediği için ya da muallak yaklaşımlardan kurtulamadığını hissettiği için yapmaz, kendi geleneğini sorguladığı için yapar. Eagleton’ın bu konuda hayli önemli bir saptaması vardır, der ki:

Çağdaş eleştirmene düşen görev geleneksel bir görevdir. (...) *Modern eleştiri*, saltıkçı devlete karşı verilmiş bir savaşımdan doğmuştu; geleceği ise şimdiden, burjuva devletine karşı verilen bir savaşım olarak tanımlanmadıkça geleceği diye bir şey olmayacaktır.⁹

Eagleton, çok açık bir şey söylüyor: Burjuvanın icat ettiği “*eleştiri dili*”nin, “*şimdi*” burjuvaya yöneltilmesi gereği... Öte yandan Eagleton “*estetik*” üzerine yazarken, söz konusu kategorinin anlam ve değerlerinin, burjuva siyasi mücadelesinin de anlam ve değerleri olduğunu belirtmekten kaçınmaz. Şu demek istenmektedir: Sanattan her söz ediş, burjuvanın mutlakiyetçi devlete karşı verdiği mücadeleden de söz ediş demektir. Üstelik konu sanat eleştirisine geldiğinde, her eleştiri eylemi de aynı pozisyona dönüşür: Eleştiri ve elbette onun dilinin temel düzlemi, burjuvanın girişmiş olduğu mücadelenin tortularını taşır. O hâlde eğer eleştirinin geleceğinin -Eagleton’vari bir düşünceyle- yalnızca burjuva toplumunu hedef almakla gerçekleşeceğini iddia ediyorsak,

⁹ Eagleton, *a.g.e.*, s. 115-116.

artık bir simülasyona dönüşmüş olan 18. ve 19. yüzyıllardaki geleneksel burjuvaya değil, liberal iktidarın meşrulaşmasını sağlayan her tür kamusal alan öznesinin bugünkü üretim ilişkileri içindeki yerine bakmak gerekir. Ayrıca kullandığımız “*eleştiri dili*”nin, o geleneksel çıkmazlarına da bakmak gerekir.

Şu söylenebilir: İçinde bulunduğumuz dönemin yüksek sesli sanat eleştirileri, oklarını en şiddetli biçimde kapitalizme yöneltiyorlarsa; ama hâlâ “*eleştiri yokluğu*” yakınmaları varlığını sürdürüyorsa; bu da bir güvensizliğin ve bir boşluğun varlığı anlamına geliyorsa; tüm bunların nedeni, çözülmemiş geleneksel çıkmazların ve yenilenmemiş, bugünün koşullarına göre düzenlenmemiş bir “*eleştiri dili*”nin verdiği rahatsızlıktır. “*Kapitalizm*”, “*kapitalist üretim alanı*”, “*kapitalist sanat piyasası*” ve “*kamusal alan*” tabirlerinin her biri acaba birer “*karşıtalan*” ile etkisiz hâle getirilebilir mi, yoksa bunların -olabileceği düşünülen- “*karşıtalanlar*”ı çoktan söz konusu tabirlere sızmışlar mıdır? Sanat yapıtı ve onun eleştiri gücü, diğer yandan da bunun hakkında oluşturulacak eleştiri alanı, acaba iktidar alanının dışında mıdır? En azından günümüzde, Eagleton’ın “*burjuva*” dediği sınıf nasıl tanımlanabilir, onun söz ettiği sınıfsal ayrımlar bugün hâlâ tam olarak geçerli midir? Eğer eleştirinin geleneksel görevi ve geleceği, Eagleton’a göre, “*kültür endüstrisi*”ni de içerir durumda, kapitalist sanat alanını sorguya çekmeye bağlıysa, önce bu tabirler ile bunlara karşı çıkışlar arasındaki sızmaların, iç içe geçmelerin saptanması gerekecektir ki belki de eleştirinin ve onun dilinin yeniden çözülmesi ile aynı şeydir bu... Aksi hâlde, “*iktidar*” anlamına gelen mevcut kamusal alanın kendine mal ettiği bir “*özgürlük*” içinden ve onun “*rasyonel özne*”sinin içinden eleştiri volümünü yükseltmenin bir işlevi kalmaz. Değil mi ki henüz 19. yüzyılda Karl Marx ve Friedrich Engels’in ortaya koydukları şu saptama bugün için de geçerlidir: “Toplumda hâkim kılınmış düşünceler ve değerler, hâkim sınıfların

düşünceleri ve değerleridir, bu hâkim düşünceler ve değerler, hâkim olmayan sınıflara o kadar derinden sızar ki bu bir normallik hâlinde algılanır; normallik ise iktidarın kendisini meşrulaştırdığı durumun ta kendisidir.”

Çok açık: Kamusal alan, “kapitalizm karşıtı” eleştirileri içselleştirmişse, kapitalizm de kendi “karşıtı” olan eleştirileri içselleştirmiştir. Bununla birlikte “eleştiri dili”, bu karşılıklı içselleştirmenin dümen suyundadır. O hâlde kim rahatça iddia edebilir, alternatif “iyi” düşüncelerin ve değerlerin tartışmasız “iyi” olduğunu ve bunların birer “eleştiri” yerine geçebileceğini? Bize bunun yanıtını, henüz 1951 yılında en net biçimde Theodor Adorno vermişti:

İşçi hareketinin yozlaşması, mensuplarının resmî iyimserliği ile de kanıtlanıyor. Kapitalist dünya pekiştikçe daha da artan bir iyimserlik bu. Hareketin kurucuları hiçbir zaman başarıyı çantada keklik saymamış ve bu yüzden de işçi örgütlerine hep karamsar sözler söylemişlerdi. Oysa bugün, düşmanın o dönemle kıyaslanamayacak kadar güçlü olduğu ve kitlelerin bilinci üzerinde çok daha sıkı bir denetim kurduğu bir ortamda, bu bilince onay vermeyi reddetmekle onu radikal bir dönüşe uğratmaya yönelik her çaba gericilik sayılıyor. Kapitalizmin eleştirisini proletaryanın eleştirisiyle birleştiren herkese kuşkuyla bakılıyor. Hem de proletaryanın sadece kapitalist gelişme eğilimlerinin bir yansımasına dönüşmesinin gittikçe hız kazandığı bir dönemde.¹⁰

Eleştirinin yeniden anlamlı olabilmesi ve geleneksel görevine kavuşabilmesi için, belki de yanıtlanması gereken tek soru şudur; çok yüksek sese de gerek duyulmaksızın: Sanat eleştirisinin dili, bir edebî yapıt olarak, bugün kendisini bir iktidar alanının ortasında nasıl yeniden icat ediyor, hangi basit sloganları aşıyor, bu sloganlar ve geleneksel önyargılar

¹⁰ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Çev: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, 2009, s. 119.

olmaksızın hangi kamusal dile -ama yine kamusal alanın
ortasında- bir mesafe koyabiliyor?

Bu Ne Biçim Sanat!

Çağdaş sanattan söz etmeye başlayan bir kişi, kaçınılmaz biçimde bir kararsızlıkla ve bir güvensizlikle baş etmek zorunda, buna kuşku yok. Aslında ilk anda bu kararsızlık ve güvensizlik okları, o kişi tarafından çağdaş sanata fırlatılmıyor; kişi kendine yönelik olarak o duyguya kapılıyor, hiçbir eleştirel tümcesi yazık ki sağlam bir temele oturmuyor ve yorumları her an dağılma tehlikesi ile karşı karşıya kalıyor. Kişinin ayağını basacağı sağlam bir karşıt düzlem yok burada, sarılacağı kadim düşünceler, referans olarak öne süreceği rüştünü kanıtlamış karşıt metinler de yok. Hatta o eleştirel tümcelerinden pek çoğu, kişinin kendisini bile yansıtmıyor; fark ediyor ki özne hâli elinden kaçıyor; öğrendikleri, yaptıkları ve düşündükleri arasında büyük uçurumların olduğunu seziyor, rahatsızlık hissediyor. Söz konusu rahatsızlık belki onu içine kapatıyor, karamsarlaştırıyor ve belki de saldırgan hâle getiriyor. Neye karşı doğuyor bu içe kapanmalar, karamsarlıklar ya da saldırganlıklar? İlk bakışta çağdaş sanata gibi görünüyor, hedefte o var.

Oysa tepkilerin tümü de öncelikle kişinin kendinedir. Çünkü kişi biliyor ki *“insan olma”* durumu bir *“evrensellik”* içerir ve bir *“ideallik”* sayesinde özne olabilmıştır, doğaldır. O, ontolojik bir kaidenin üzerinden uçarak gökyüzüne yükselmektedir, işte bu sayede dünyadaki kendi varlığını koruma, özgürlüğünü tesis edebilme gücünü elinde tutmaktadır. Ve sanat da bu niteliklerine en uygun araçlardan biridir; ona sarılır ve kendi sağlamasını yapar, üstelik ideolojisini de orada arar, öyle öğrenmiştir. Ne var ki şimdi seyretmek, konuşmak ve yorum yapmak zorunda kaldığı çağdaş sanat, kendi sağlamasını yapmaktan, ideolojisini tanımlamaktan çok uzaktır. Yapıtları şöyle bir gözden geçirir, bunlar ne kendi deneyimlerine ne de duygularına karşılık gelebilmektedir, sanat onu terk etmiştir. Ortada *“ruhunun derinlikleri”* ne inebilecek tek bir *“şey”* bile bulunmamaktadır. Kişi, o zaman şöyle der: *“Bu ne biçim sanat!”*...

Gerçekte kişinin kendi de değişmiş ve idealden uzak, pek çok koşula tutsak olmuştur; gökyüzünden yere çakılmış, *“bu ne biçim özne!”*ye dönüşmüştür pekâlâ... Bunu içten içe sezdiği an yine aynı tümceye sarılır: *“Bu ne biçim sanat!”* Kendi öznesini, hep sanat yapıtlarından kotarmaya alıştığı için...

Şimdi de çağdaş sanat hakkında yazılanlara bir göz atmalı; genellikle şöyle bir şeyler karşımıza çıkacak: Günümüzün dünyası *“doğal”* olanın *“hakikat”*ine ve onun rasyonalitesine düşmandır; söz konusu düşmanlık Alain Badiou’nun tabiriyle, kendisini *“isim örtme”* (*“nominal occlusion”*) olarak dışavurur: *“Teknoloji”* sözcüğü *“bilim”* sözcüğünü siler, *“yönetim”* sözcüğü *“politika”* sözcüğünü siler, *“cinsellik”* sözcüğü *“aşk”* sözcüğünü siler ve *“kültür”* sözcüğü ise *“sanat”* sözcüğünü silmiştir. Bu demek oluyor ki rasyonalitenin gerilerde kaldığı, felsefesinin ve ideolojisinin zayıfladığı ve yalnızca o rasyonalitenin bazı pratik araçlarının onay gördüğü bir kültür ile yüz yüzeyiz; çağdaş sanat da bu araçsal kültürün basit bir parçası... O

hâlde şunu kolayca söyleyebiliyoruz: “Çağdaş sanat” tabiri de “sanat” sözcüğünü sildi. Ve açıkça şu: Çağdaş sanat ile öznenin sağlamasını yapmayı üstlenmiş “estetığe bağlı sanat” arasında uzak yakın bir ilişki bulunmuyor. İddialı bir tümce mi bu? Pek sayılmaz, bu iddiayı neredeyse her kuramcı öne sürüyor. Örneğin Dieter Roelstraete şöyle yazıyor:

Çağdaş sanat nedir sorusu, açıktır ki sanat nedir sorusuyla aynı değildir. (...) çağdaş sanatın özgül durumu, bu soruyu cevaplamayı bırakın, sormayı dahi imkânsızlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda onu mantıksız, hatta sorumsuzca bir soru hâline getirmiştir. Olsa olsa bir zevksizliğin veya daha beteri, çağdaş sanatın gündelik pratiğinden mutlak bir kopukluğun göstergesi olabilir bunu sormak.¹¹

Kısacası, “çağdaş sanatın, ‘estetığe bağlı sanat’ ile bir ilişkisi yoktur” diyor Roelstraete... Bu bir aşağılama mı? Belki öyle de algılanabilir, ama daha çok bir tanımlama gibi duruyor.

Bir diğer örnek ise Hito Steyerl’in yaklaşımı:

Politik sanat [ki yine çağdaş sanat kastediliyor] dünyanın dört bir yanındaki sözde yerel mevzuları yansıtmayı ve adaletsizlikle aşırı yoksulluk konularını temcit pilavı gibi önümüze koymayı becerse de bizi sanatın üretim ve sergileme koşullarına neredeyse hiç değinmiyor. Çağdaş politik sanatın kör noktasının, sanatın politikası olduğunu söylemek bile mümkün.¹²

Steyerl’in yazdıklarından çıkan sonuç da şu olabilir: Çağdaş sanat, kendi siyasetini piyasanın içinden yapıyor. O piyasanın nerelere bağlı olduğunu, adaletsizlik ile aşırı yoksulluğun, piyasa mantığı içinde yer alıp almadığını hiç sorgulamaksızın bir “siyaset” üretiyor. Yani piyasa kavramı, “mevcut durum”daki

¹¹ Dieter Roelstraete, “Çağdaş Sanat Ne Değildir? Jena’dan Bakmak”, Çev: Ayşe H. Köksal, Ali Artun-Nursu Örgü (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? / Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, İletişim Yayınları, 2014, s. 71.

¹² Hito Steyerl, “Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş”, Çev: Zeynep Baransel, a.g.e., s. 89.

iktidar sisteminde nasıl araçsallaştırılmış bir rasyonaliteye sahipse, sanat kavramı da o kadar rasyonel dünyadan uzaklaşmış, “doğal” olanla ilişkisini kesmiş, dolayısıyla estetikten soyunmuş ve irrasyonel dayatmaları sürdüren, onu normalleştiren bir mantığa transfer olmuştur; açıklamanın anlamı budur.

Çağdaş Sanatın Rasyonalitesi: İktidara Dahil Olmak

Çağdaş sanat, tam olarak sokaktaki kültürün bir uzantısıdır artık. “Doğal” olanla ve rasyonel olanla, iktidar sisteminin araçsallaştırdığı rasyonellik -ki bu tam anlamıyla irrasyonel bir durumdur- arasındaki farkı görememektedir; başka bir söyleyişle ise çağdaş sanat, rasyonel ile irrasyonel arasındaki derin boşluğa adım bile atamamakta ve oralarda gezinmekten kaçınmaktadır. Bu yüzden de iktidar sistemini çözümleyebilme gücü, “hakikat”i savunabilme gücü kalmamıştır; öyle ya, asıl siyasetin, rasyonalite ve irrasyonel durum arasındaki farkın sezilebileceği o derin boşluktan başka bir yer olamayacağını öğrenmemiş miydik? Çağdaş sanata yöneltilen suçlamaların tümü, gerçekten adil sorgulamalar gibi görünmektedir. Oysa şu da anımsanmalıdır: Estetik dilden konuşan sanat, “doğal” olanın rasyonalitesine ve dolayısıyla “hakikat”e sahip çıkarak “mevcut durum”un iktidar sistemi içinde kendi iktidarını ilan etmiş ve rasyonel bir dünya kurgulamıştı. Bu doğallıkla pratiğe karşı bir mesafenin yaratılmasına yol açmış, ama aynı zamanda o pratik içinde rahatlatıcı bir ortamın tesis edilmesine de yaramıştı.

Söz konusu durum, bir yandan iktidarın bozduğu ve araçsallaştırdığı rasyonalitenin yürütülmesi için gerekli olan bir mantığa “muhalefet” demekti, ama diğer yandan da sokağın pratiği kendi sürecini sorunsuz tamamlamakta, iktidar sistemi kendi mantığını kolayca yaymaktaydı. Bu süreçte, estetiğe

bağlı sanatın zihinsel dünyası ile sokağın pratiği arasında aldatıcı ve oldukça iyimser bir örtüşmenin ortaya çıktığı açıktır. Sanatın, sokak pratiğine itibar etmeyen tavrı, o pratik gerçekliği ikincil ve daha “vulgar” bir algılanma pozisyonuna itti.

Sanat karşısında sokak pratiğini dile getirmek “basitlik” demek oluyordu. Sanatın, sokaktaki pratiğe karşı ürettiği gerçeklik ise her zaman daha “üstün”, bir o kadar da rasyonel dünyaya yönelik bir algılamayı doğurdu. Kimi 19. ve 20. yüzyıl kuramcıları ve sanatçıları bunun bir kurgudan ibaret olduğunu anlatmaya çalışmışlarsa da sokak pratiğinin işleyişine koyu muhalif olanlar, yine hemen sanatı öne sürmekten ve onu sokak pratiği ile örtüştürmekten başka çare bulamamışlardı. Böyle olunca sanat, kendi rasyonel dünyasını sokağın pratiğine dayattı ve bu yolla meşrulaşmayı başardı. Ve fiziksel dünya ile zihinsel dünyanın “birbirlerinden ayrılamayacağı” tezleri, yalnızca metinlerde ya da sanat yapıtları üzerine geliştirilmiş kuramlarda kaldı. Sanat ve onun kuramsal temelleri, “mevcut durum” ile “olması gereken”i özerk bir gerçeklik içinde örtüştürürken, fiziksel dünyanın “vulgar” gerçekliği ise sanatın dışında, kendisini ondan bağımsızca ve hızla üreterek sokağın pratiğini oluşturdu. Böylece sanat da kuramsal metinleri ile birlikte, sokaktaki iktidar sisteminin dışında kendi bağımsız krallığını ilan etti.

Şimdi ise çağdaş sanat, böyle bir rahatlatıcı ortamın vaatlerini vermekten kaçınıyor; kendi iktidarını kurmaktan da uzak durarak, doğrudan “mevcut durum”un iktidar sistemine dahil olmayı tercih ediyor. Aynı zamanda da kültürün basit bir uzantısı olmaktan rahatsız olmuyor. Acaba çağdaş sanatın bu tavrı, bir çıkar düşüncesinden ya da bir umursamazlıktan mı kaynaklanıyor? Ve acaba bugün sanatçılar, “eski”ye göre daha az yetenekli ve daha az akıllı oldukları için mi böyle bir açmazın içine sürükleniyor? Yoksa onlar ahlak yoksunu

çıkarcılar mı? Bunlar çok basit saptamalar olurdu ve bize, yitip giden sanatın ardından gözyaşı dökmekten öte bir şey getirmezdi... Dikkat edilirse, çağdaş sanatı ciddi bir olgu olarak eleştirenlerin hemen hiçbiri sert suçlamalara varan tümcelerinin arasına, sanatçıların yeteneksizlikleri ve akıl yoksunluğu konusunda bazı açıklamalar sokmuyor; sanki çağdaş sanat, sanatçılar tarafından yapılmıyormuş gibi bir durum öne sürülüyor. Giden sanatın ardından gözyaşı döküp, bunu da “*eleştiri*” sananları burada ayrı tutmalı.

O hâlde bu sanatçılar niçin bir iktidar sistemi ile kol kola hareket ediyor? Bu noktada, iktidar sisteminin “*her yere*” yayıldığı, hatta estetiği ve onun “*hakikat*”ini de işgal etmiş olduğu savını akla getirmek, çok da havada kalmış bir düşünce sayılmaz. Küreselleşme siyasetinin başlı başına bir sermaye-iktidar sistemine tekabül ettiğini, hegemonya ve karşı-hegemonya ayrımının tedavülden kalktığını, irrasyonel durumu çözümleyecek olan rasyonalitenin gerçekten “*doğal*” olup olmadığı konusundaki kuşkuları akla getirdiğimizde, yeni bir iktidar biçimi ile uğraşmak zorunda olduğumuzu anlarız. Estetiğin stratejik durumları, şimdi günümüzde sanatçıların küçük jestlerindeki taktiklere dönüşüyor. Ve artık çağdaş sanat için iktidar, dışlanması ya da karşılaştırılması gereken bir şey değil... Bu başarısız olacak, çok iyi biliniyor... Estetik dilden konuşan sanat, uzun süre bunu yapabildiğini sanmıştı. Oysa bu, kendi sınırları içinde kurgulanmış, sokak pratiğinden kopuk bir rasyonaliteye takılıp kalmaktan başka da bir işe yaramadı. Çağdaş sanat ise iktidarın tam orta yerindeki normallik ortamına daldığında, oradan kurtulmayı istemiyor; fakat ısrarla şunu istiyor: Kendisinin asla bir iktidara dönüşmemesini... Çağdaş sanatın tek çabası varsa, o da şu: İrrasyonel durum karşısında, rasyonalitenin ya da “*hakikat*”in kurgu-krallığına soyunmaktan uzak durmak; zaten yapabileceği tek şey bu.

Çağdaş Sanattan Rahatsızlık Duyan Özne

Öznenin hareket yeteneği, bir anlamda “ikircikli” bir duruma bağlıdır; iktidarı her zaman kendi yararına kullanabilir, onu dönüştürebilir ve bunda başarılı da olur. Peşinen onaylanan bir durumdur bu... Şu da var: O hâide böyle bir karşıeyleme maruz bırakılan iktidarın, aynı yetenekten yoksun olduğu sanılıyor ve sanki pratikte ele geçirilebilecek bir şeymiş gibi tanımlanıyor (Ya da bu tanımlar öyle bir umut dağıtıyor). Oysa iktidar, pratikte tuhaf bir sıçrama ile bağımsızca hep öznenin içine giriyor ve kendi yolunu çiziyor, kendisine “*muhalif*” gibi görünen özneye yakalanmadan, onda varlığını sürdürebilecek yeni hücreler oluşturuyor: Öznenin içinde metastaz yapıyor, denetlenemez biçimde kendini çoğaltıyor. Böylece iktidar, eldeki mevcut tedavi yöntemleri ile kolayca ele geçirilemiyor ve şiddet durmuyor. Sürekli yeni tedaviler gerekiyor, pratik böyle geçip gidiyor. Tarihsel bir sorun ile karşı karşıyayız: Mevcut kadim metinlere sadakatle bağlandığımızda, öznenin iktidara karşı, onun dışından başarılı bir mücadele verdiğinden pek kuşku duymuyoruz. Fakat acaba her zaman olduğu gibi, sokaktaki iktidar pratiği yine başka bir yandan sürüp gidiyor ve yine kadim metinler ile kendi arasına derin ayrılıklar mı koyuyor? Bir kez daha aynı kader ile baş başa mıyız? Yoksa bizi saran iktidara karşı yeni tedavi yöntemleri mi icat edilmeli?

Peki, çağdaş sanat niçin cezalandırılıyor? Yanıtı basit: Aydınlanma dönemi ile doğan ve hâlâ varlığını bir biçimde sürdüren -sürdürdüğü sanılan- “*ideal özne*”ye uymadığı için... Dahası, o “*ideal özne*”ye bağlı olarak öne sürülen estetik kuramlara aldırış etmediği için... Bu yüzden de “*mevcut durum*”a karşı bir ayırım koymadığı, eleştirel bir “*olması gereken*” ideali yaratmadığı için... Ama o ideallığın “*rasyonel özne*”sı çoktan ortadan yok oldu, doğasını ya da ontolojik niteliğini toplumsal pratikler karşısında kaybetti. Bu durum yeni bir iddia değil; henüz 19. yüzyılda Friedrich Hegel, öznenin kendi

yarattığı “ikinci doğa”ya teslim olduğunu belirtmişti. Bu demek oluyordu ki: İdeallığın “rasyonel özne”si çoktan ölmüştü ve toplumsal pratiğe giriş yapmıştı. Şimdi de ideallığın “rasyonel özne”si yok. Üstelik belli ideolojik yapılar içinde de yer almıyor, oralara sığmıyor ya da bir hareket alanı bulamıyor. Fakat yine de direnme arzusunu, somut bir nesne gibi, tam da mevcut iktidar sisteminin içinde barındırıyor. İşte bu yeni özneyi ele almak gerekecek...

Çok iyi bilinir ki özne, iktidar karşısında “madun”dur (“ast”tır). Ama aynı öznenin, madunluğa karşı koyabilme ve eylemini tesis edebilme yetisi de vardır. Demek ki özne, dışarıdan kendisini yaratan iktidar ile var olabildiğinin ayırında olarak, aynı zamanda kendi tabiiyetinin de bilincindedir. Yine de o özne bu madunluktan bir eylem kotarabiliyorsa, o eylem de “kendinden” kaynaklanan bir iktidardan doğuyordur ve madunluk koşullarını yeniden üretiyordur (Buradaki “kendinden” tabiri, kişinin saf doğasına değil, belki ilk bakışta daha çok Hegel’deki “simgeler” ile “arzu” arasındaki ilişkilere benzeyen gereksinimlere, daha farklı bir yaklaşımla, değişken madunluk koşullarına bağlıdır). Bugün öznenin iki iktidar biçimini aynı anda içselleştirdiği öne sürülmektedir. Bunlardan, dışarıdan daha belirgin biçimde görünür olanı, sermaye iktidarı koşullarına tabiiyettir. İkincisi ise Friedrich Nietzsche’nin “güç iradesi” tezinden ilham alan, öznenin varoluş koşulu olarak iktidarı arzular niteliğidir. Öznenin dışındaki iktidara ait bir tabiiyeti algılayabilmek kolaydır, ama öznenin varoluşuna dair bir iktidarı da tanımak gerekir.

Judith Butler’ın, öznenin kendine ait iktidar arzusu hakkındaki açıklaması son derece belirgindir:

Özneyi hayata geçiren iktidar [dışarıdan dayatılan iktidar] öznenin eylemini teşkil eden iktidar olmayı sürdüremez. İktidarın statüsü öznenin failliğinin koşulu olmaktan, öznenin kendi failliği

olmaya geçtiğinde (ve bu şekilde öznenin kendi iktidarının koşulu gibi görüldüğü bir iktidar görüntüsü oluştuğunda) kayda değer ve potansiyel olarak üretken bir tersine çevirme meydana gelir.¹³

Dışarıdaki iktidar ve “*güç iradesi*” çatışması ile madunluk koşulları yaratıldıkça özne, özne yaratıldıkça da iktidara karşı koyuş gerçekleşecektir; ama aynı zamanda iktidar varlığını sürdürecektir. Unutulmamalı ki özne iktidara muhtaç ise iktidar da özneye muhtaçtır; özne yaşmalıdır ki iktidar da yaşayabilsin. Ve bu yüzden iktidar, özneye durmadan erişmesi gereken simgeler ve erişilemediğinde de doğabilecek madunluklar hazırlamak zorundadır. Yine Butler’ın dediği üzere:

İktidar, özne üzerinde en azından iki yolla eylemde bulunur: Bunların ilki özneyi mümkün kılan, öznenin olanaklılık koşulu ve oluşturucu hâlidir, ikincisi ise öznenin kendi failliğinde kullanılıp yinelenen şeydir.¹⁴

“*İktidar*” denilen şey, tek bir sözcük ile tanımlanıyorsa da -bu, dilin bize oynadığı bir oyundur- özneyi mümkün kılan iktidar ile öznenin o iktidara direnme iktidarının, aynı şeyler olmadığı iddia edilmektedir. Öyle ki -daha önce belirtildiği gibi- iktidarın bir eseri, bir tebaası olan özne, kendine ait bir “*iktidar arzusu*” sonucunda ele geçirdiği gücü, tabi olduğu ve madunluğun nedeni olan “*diğer*” iktidara karşı kullanmaktadır. Daha geniş anlamda özne, kendi oluşum koşullarına karşı durmakta ve dışındaki iktidarı, kendi ürettiği “*başka*” bir iktidar ile gölgelemektedir. Butler’ın öznenin kendi iktidarını nasıl sağladığı konusunda kullandığı “özne kendi hikâyesini anlatabilmek için kendinden vazgeçer” tümcesi, burada tam olarak yerini bulur: Özne, kendi iktidar gücünü devreye sokabilmek için, kendini var eden bir iktidara direnmekte,

¹³ Judith Butler, *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*, Çev: Fatma Tütüncü, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 19.

¹⁴ A.g.e., s. 21.

böylece kendi varlığını parçalamakta ve kendi yapısını bozmaktadır. Ve Butler, bu özneye “*psşik özne*” der.

Ama tüm bu durumların anlamı nedir? Öznenin iktidar kavramıyla girdiği bu “*ikircikli*” ilişkinin açıklaması nasıl yapılabilir? Genel görüş şudur: Söz konusu “*ikircikli*” alan, bir yandan öznenin iktidar tarafından kuşatılmasına, ele geçirilmesine neden olurken, diğer yandan da o öznenin etkinliklerinin ya da eylemlerinin olabilirlik koşullarını sağlamaktadır (İktidarın hareketini tersine çevirecek başka bir iktidar: bir “*güç iradesi*”).

Sermaye iktidarını oluşturan küreselleşme siyaseti, bize geleneksel liberalizmden aldığı ilham ile merkezî bir iktidar nesnesini reddettiğini bildiriyor; böylece kendini sanki bir özgürlük alanı gibi sunuyor. İşte içinde bulunduğumuz küreselleşmecî neo-liberal sistem de aynen böyle çalışıyor. Şimdi merkezî iktidar nesnesinin yıkıldığı ve toplumu liberal alanların kavradığı söyleniyor. Merkezî iktidarın hegemonyası ortadan kalkmışsa, iktidar makinesini kıracak bir karşıhegemonyaya da gerek kalmadığı iddia ediliyor. Fakat bu içinde yer aldığımız sistemin de bir iktidar biçimi var ve o yeni iktidar da en az eski merkezî iktidarlara kadar sert ve acımasız. Üstelik buna karşı, o makineyi kırabilecek bir karşıhegemonya da ortalıkta görünmüyor. Yalnızca yeni durumun, mücadele potansiyeli taşıyan özneleri bulunuyor elimizde...

Merkez dağılmıştır, özgürleşme ütopyası gerçekleşmiştir, çevreyi içine kabul etmiştir, çevre ehlileşmiştir, özne de tam bunların ortasında yer almaktadır. İyi de hâlâ neyin kavgası sürmektedir? Şunu vurgulamalı: Siyaset felsefesi ve sanatın kuramları yeniden işletilmelidir bu noktada... Yani siyaset felsefesi için asıl sorun, “*mevcut durum*”un, “*olması gereken*” ile yapay biçimde örtüşmesi sırasında ortaya çıkar: İrrasyonel olanın rasyonelitesinin ilan edildiği -yani irrasyonel durumun

normalleştigi- zamanlarda... Sanat için de aynıdır; çağdaş sanatın siyaset ile ilişkisini de yine bu noktada ele almalı... Çağdaş sanat, bu yeni sisteme entegre olmuş öznenin sanatıdır ve elbette René Descartes'ın imal etmeye çalıştığı, hatta bir ölçüde Immanuel Kant'ın ya da onlara benzer diğerlerinin ideal öznesi de şimdi pek rahat görünmemektedir.

Burada çağdaş sanata duyulan güvensizlik adına, bir şey daha söylemeliyiz: Özne, doğasına, yani varoluşuna dair idealliğini yitirip toplumsallığın ve üretim-tüketim sisteminin içine "başiboş" bir hâlde dahil olmuşsa, elbette mevcut sistemin içinden konuşması gerekecektir. Kendisini rahatlatacak, tedavi edecek farklı bir gerçeklik ile uğraşmak dönemi bitmiştir. Sanat yapıtları da bu konfora sahip değildir. Hegel niçin romantizme sarılmıştı? Sanatın bu rahatlatma ve tedavi etme potansiyelini gördüğü için... Ama şimdi onun romantizmi de yok. Yalnızca düşüncelerle aktarılmaya çalışılan süreçlerin, bir nesneye dönüşmüş görüntüleri var. Radikal bir değişiklik gibi duruyor, oysa çağdaş sanatın işlevi tam da bu noktada doğuyor: İçe kapalı bir rasyonalitenin ve "hakikat"ın kurgu-kralığından vazgeçmiş bir sanat olarak...

Öte yandan da iktidar diline yakalanmış, ama o dili yeni bir "eleştiri dili"ne dönüştürmeye yönelmiş bir sanat olarak... Eagleton'vari düşünce, nasıl ki burjuvaya ait "eleştiri dili"ni yine burjuvaya doğrultmanın çarelerini aramıştı, şimdi de yeni bir iktidar biçimine yakalanmış "eleştiri dili", yine o iktidarın eleştirisini gerçekleştirmenin çarelerini arıyor.

Kanon ve Eleştiri Üzerine

“Yok ile Var Arasındaki Eleştiri” bölümünde şöyle tümceler kullanılmıştı:

“Tarihte eleştiri problematiğine baktığımızda, bu kavramın her zaman bir tutarlılık temelinden hareket ettiğini göreceğiz. Ancak o tutarlılık temeli açıkça ifade edilebildiği andan itibaren bir eleştirinin ‘neye, nasıl, hangi nedenle?’ yöneldiği kararı verilebilir; bu hep böyle olmuştur. Eleştiri yapanın kendisini güvende hissetmesi, yani ‘anamlı bir şeyler’ söylediği kanısına varması, işlevsel bir çaba içinde bulunduğu fikrine varması ise yalnızca o tutarlılık temeli üzerinde durduğunda mümkündür.”

Burada “*tutarlılık*” denilen şey, eleştiri yapan kişinin, sırtını yasladığı duvarı -başka bir deyişle, ayağını bastığı düzlemi-kamusal bir dile dönüştürerek dışavurması demektir. Açıkçası, herhangi bir yere eleştiri okları fırlatılıyorsa, bu okların “*nereden*” fırlatıldığı bilinmelidir. Ama gökyüzünün belirsiz derinliklerinden süzülüp gelen bir okun, eleştiri adına

anlatabileceği hiçbir şey yoktur.

Kimileri bize bir şeyler düşünmemizi söyler, bir şeyler okumamızı önerir ve giderek bu düşünceleri ve okuma eylemlerini meşrulaştırır. Bir bakıma irrasyonel bir normalleşme sürecine adım atabilmemiz için tüm yöntemleri kullanır. Marx ve Engels'in ünlü tanımını daha önce de aktarmıştık, tekrar anımsatalım: "Toplumda hâkim kılınmış düşünceler ve değerler, hâkim sınıfların düşünceleri ve değerleridir, bu hâkim düşünceler ve değerler, hâkim olmayan sınıflara o kadar derinden sızar ki bu bir normallik hâlinde algılanır; normallik ise iktidarın kendisini meşrulaştırdığı durumun ta kendisidir." Hâkim sınıfın öne sürdüğü tüm değerler, artık bizim sorgulamaksızın benimsediğimiz değerler olmaya başlamışsa, o hâkim sınıf mutlak zaferini kotarmış demektir. Meşrulaşmış değerlerin ve normalleşmelerin ille de özel siyasi bir dilinin olması gerekmez; o dil, sıradan yaşamın dili olmaya yüz tutmuşsa ve irrasyonel durumu normalleştirerek yayılmışsa, asıl hâkimiyet burada gerçekleşir. İşte " 'Dil Yöntemi' Sorunu" bölümünde vurgulanan "eleştiri bir yarar sorunu olduğu kadar bir 'dil yöntemi' sorunudur da" tümcesi, böyle bir duruma gönderme yapar: Hâkim sınıfın yaşama geçirdiği ve ustaca kullandığı dilin dışından konuşabilmek ya da o dile, özgün bir dil ile yanıt verebilmek ve o meşrulaşmış dili, o özgün dil ile kırabilme yeteneği... O hâlde şu sonuca varmak zor değildir: Sanat eleştirisinin dili, özgün bir dildir ve onun edebî bir niteliği vardır; olması gerekir.

Bugün "iyi" kitapları -ya da "iyi" olarak onaylanmış "diğer" şeyleri- okumayı önermek pek de demokratik bulunmuyor. Yeni eleştirmenler, yeni felsefeciler, yeni sosyologlar, yeni sanatçılar vb. hemen şu temel soruyu ortaya atıyorlar: "İyi denilen şey nedir, kime göre ve neye göre?" Çok uzun süre edebiyatın ve sanatın, topluma hâkim olanların dayatmaları yoluyla "iyi" ya da "kötü", "değerli" ya da "değersiz" kılındığı

yadsınamaz; bu yüzden bu yeni figürlerin düşüncelerine henüz ilk anda karşı çıkmanın bir mantığı yoktur. Bloom şunu yazıyor:

Homeros, Dante, Shakespeare, Tolstoy gibi en iyi yazarları okumak bizi daha iyi vatandaş yapmayacaktır.¹⁵

Bloom, bu imalı tümcelerinde şöyle demek istiyor: Daha önce bazı edebî yapıtların, bize “iyi” ve “değerli” diye dayatılmış olduğunu ve bunun da antidemokratik bir şey olduğunu onaylasak bile, bugün demokratikleşme adına tersinin dayatılması da antidemokratik olmaktan kurtulamıyor. Bloom’un şu vurgusu çarpıcıdır: “...iyi yazarları okumak bizi daha iyi vatandaş yapmayacaktır.” Bu tümcede geçen “iyi vatandaş” tabiri, Bloom’un özellikle seçtiği bir tabirdir. Birtakım edebî yapıtlar mademki daha önceki dönemlerde, “iyi” toplum bağlamında “iyi vatandaş” yaratmak amacıyla dayatılmıştır, o yazarların edebî dilleri, hâkim güçlerce “resmî” bakış açısı ile bağdaştırılarak sunulmuş ve geniş anlamları törpülenmiştir, şimdi bunlardan vazgeçmeyi dayatmak da yine bu dönemin “iyi özne” olabilme koşulunu ortaya koymaktadır, değişen pek bir şey yoktur. “Yetenek” ve “özgünlük” kavramları, içinde bulunduğumuz dönemin özneyi köreltmesi ve onu konjonktürel hareketlere dayalı ekonomi ve rekabet koşullarına indirgemesi yüzünden neredeyse yok olup gitmiştir. “İyi vatandaş”ın estetik özgünlüğü (Bloom’a göre) girişimcilikten, kendine sağladığı güven duygusundan ve böylece o kişinin rekabete yatkınlığından başka bir şey ifade etmemektedir.

Bloom tam anlamıyla bir estetik savunucusudur ve aynı doğrultuda öznenin özerk yaratıcılığına sıkıca bağlanmıştır. Ona göre estetikten yoksun kalmak, kişinin kendi içgüçlerinden de yoksun kalması demektir. Pekâlâ aceleyle denilebilir ki Bloom hayli eski tip bir estetikçi olarak hayli

¹⁵ Bloom, *a.g.e.*, s. 23.

de tutucudur; kaynağı 18. ve 19. yüzyıla ait estetikçilerin anlayışından fıskıran “*estetik*” tanımından hiç ayrılmayacağına gözüktüğünü verir. Üstelik estetiğin sorgulanmasını, “*özzerk özne*” tanımının yeniden çözümlenmesini savunanlara “*çoyun*” diyecek kadar ileri gider; aynı kitabında şöyle bir şey yazmıştır:

Özgünlük; bireysel girişimcilik, kendine güven ve rekabet gibi terimlerin edebi bir eşdeğeri hâline gelir ve bu da benim Kırgınlık Ekolü’nün üyeleri olarak tanımladığım feministlerin, Afrosentristlerin, Marksistlerin, Foucault’dan ilham alan Yeni Tarihselelerin ya da yapıbozuncuların yüreklerine su serpmeye.¹⁶

Bloom, estetik ya da özne konuları hakkında yeni ve eleştirel sorular soranlara ve tüm eski tanımları temize çekmeye niyetlenenlere, şu karşısoruyu sorar gibidir: Kişinin özgün üretimini ve dolayısıyla estetiğin iç-gücünü ortadan kaldırdığınızda neye sarılacaksınız, elinizde savunabileceğiniz hangi ölçüt kalacak? Ve kişinin özgünlüğünü körelttiğinizde, hangi şey ya da şeyler yüreğinize su serpmeye yardım edecek?

Günümüzün bitmek bilmez sıradan tartışmalarını dikkate aldığımızda, Bloom’u estetikçilerin “*eski*” düşünceler grubu arasına yerleştirmek mümkündür. Hatta onun kanona olan ileri ölçüdeki saygısı -buna “*sonsuz aşkı*” demek daha doğru- iflah olmaz bir “*geri kafalı*” ile karşı karşıya olduğumuz duygusunu yaratmakta gecikmez. Bloom için Batı’da yüzlerce yıllık bir birikimin eseri olan edebî kanonlar, son derece belirgin bir biçimde güç sahibidir ve kendi kendilerini üreterek bugüne kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. İşte eğer bir edebiyat eleştirisinden söz edilecekse, o eleştiri, bu kanonlar üzerinden yürütülmelidir. Biz bir yandan da kanonların anlamlarının kesinlikle yeni bir çözümlenmeye tabi tutulmasına, bu yönde estetik yapının gözden geçirilmesine ve onun aşılmasına gereksinim olduğu düşüncesine kapılabiliriz, böyle düşünenlere haklarını hemen teslim etmekte gecikmeyiz; bu ilk bakışta,

¹⁶ A.g.e., s. 27.

sanki “*çağdaş olmak*” adına doğru bir karardır.

Toplumsal koşullar ve aynı bağlamda özne değişmiştir, kanonlara geri dönüş ya da onları koruma niyeti iflas etmiştir, yaratıcılık kaynağını özgünlükte bulan estetik ölçütler boşlukta yüzmektedir. Zaten bu dönemin ana tartışma noktasını da burada buluruz: Estetik ve onun yaratıcı kaynaklarına sadakat mi, yoksa o estetiğe ve kanonlara saldırı mı? Eleştiri oklarını karşı tarafa savurmak için, ayağımızı bunlardan hangisine sabitleyelim? Ne var ki bunlardan birini seçmek için acele bir karar vermemeli; aceleci bir karar, bizi günümüzün “*sözde eleştiri*”lerine ortak eder. Çünkü dikkat edilirse, burada tuhaf bir durum vardır: İki karşıt tarafın da kullandığı ortak bir düzlem bulunuyor ve bu düzlem, hiç de şaşırtıcı olmayan o ortaklığın nesnesi hâlinde önümüze çıkıyor. Örneğin bu iki tartışma grubu da William Shakespeare’in mutlak bir kanon yarattığı konusunda hemfikirdirler. Ya da şöyle demeli: Shakespeare’den her söz ediş, ister kanonu koruyanlar için olsun ister kanona saldıranlar için olsun, tek bir düşünceye yol açıyor; Shakespeare’in Batı kanonunun bir parçası olduğuna... Shakespeare’in gücü teslim edilmiştir, ancak bundan sonra ondan nasıl kurtulmak gerektiği ya da onun nasıl korunacağı tartışması başlayabilir.

Buradaki sorunumuz, Batı edebî alanının kanondan nasıl kurtulacağı ya da onu nasıl koruyacağı değildir kuşkusuz; şu söylenmek isteniyor: bir kanonun parçası hâlindeki Shakespeare’in, kendine özgü gücünün ve zamanlara yayılan görüş açıklığının, her iki taraftan da onay görmesi (Değil mi ki iki karşıt tarafın da dilinde bir “*kanon*” sözcüğü dolaşıp durmaktadır)... Gerçekten de kanon oluşturan her “şey”in, kendinden kaynaklanan bir gücünün olduğu itiraz götürmeyecektir, siz onu unutsanız ya da unutturmaya çalışsanız da o sizi unutmayacak ve dört yanınızı kuşatacaktır. Bir kanona dönüşmenin koşulu zaten budur.

Shakespeare'i pragmatist ya da ideolojik bir okuma ile kavramsal ve imgesel açıdan küçültmeye maruz bırakmak çabaları, belki onu yalnızca tarihsel bir kişilik hâline dönüştürebilir, ama tümüyle yok edemez. Shakespeare'in yapıtları, kendi açıklığında yaşamayı sürdürecektir. Onun özneye ait özerklik boyutu, yapıtlarındaki estetik boyuta doğrudan yansıtacağından, iki farklı görüşe sahip alana da -yani kanonu açmak isteyenler ile kanonu korumaktan yana olanlara da- aynı anda yansıtacaktır. Estetiğin salt sınıfsal ve ideolojik bir olgu olduğunu ve bu yüzden yıkılması gerektiğini savunanlar bile, öncelikle kime ya da neye saldırılması gerektiğine hemen karar veremeyeceklerdir. Çünkü özneye ait özerklik boyutu, o estetik yapıtlarda sınıfsal ve ideolojik olgunun zamanını doldurmasından ya da onların bertaraf edilmesinden sonra da yaşayabilmiştir.

Hiçbir zaman bir ideoloji, bir estetik yapı yaratmadı -ki Aydınlanma döneminin ideolojik boyutu da buna dahildir; yalnızca kendisini kuşatan özneleri, kendi tanımlarına dönüştürdü. Sanatçı, insanı düpedüz "estetik tasavvurun bir koşulu" hâline getirdi (Mihail Bahtin, böyle bir tanım yapıyor).¹⁷ Sözgelimi Marx ve Engels'ten başlayarak, tüm 20. yüzyıla da damgasını vuran estetik ve ideoloji işbirliğinin yaslandığı -ya da onunla çatışmaya girdiği- yer, özneye ait özerklik boyutundan başka bir yer değildi. Bloom bu konuda iki önemli saptama yapar; birincisi şudur:

Kanon "açıcıları" ve gelenekselciler [kanon koruyucuları], üstünlüğün nerede bulunacağı konusunda aynı şeyi düşünürler: Shakespeare'dedir. Shakespeare seküler kanondur ve hatta seküler kutsal yazıdır; kanonsal amaçlar için ondan önce gelenler kadar mirasçıları da onun tarafından tanımlanır. Kırgınlık yandaşlarını bekleyen ikilem buradadır: Ya Shakespeare'in eşsiz

¹⁷ Bkz. Mihail Bahtin, *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 2005.

üstünlüğünü inkâr etmek zorundadırlar -ki bu da acı veren zor bir iştir- ya da tarih ve sınıf kavgasının oyunlarında, onu Batı kanonunun merkezi yapan özellikleri neden ve nasıl ürettiğini göstermek zorundadırlar.¹⁸

İkinci saptama ise şöyledir:

Eğer Shakespeare'in kanonun merkezinde olması keyfi bir durumsa, o zaman egemen toplumsal sınıfın bu keyfi rol için mesela Ben Johnson'ı değil de neden Shakespeare'i seçtiğini göstermeleri gerekir. Ya da eğer egemen sınıf değil de tarih Shakespeare'e bu payeyi vermişse, Shakespeare'de güçlü Demiurgos'u, ekonomik ve sosyal tarihi bu kadar etkisi altına alacak ne vardı?¹⁹

Şimdi burada, Bloom'un kullandığı bir tabir üzerinde durmalıyız: "*Seküler kanon*"... Bu tabir belli ki kendisini "*dinsel kanon*"dan ayrı bir yere yerleştiriyor. Seküler kanon, insanın ölüm korkusunun ve buna bağlı olarak gelişen her tür hastalıklı duygunun eseridir. Dinsel kanonların içine sinmiş olan ölümsüzlük, seküler kanonda yoktur; örneğin Tevrat'a "*ölümlü eller*"in dokunması, onu kirletmekteydi, İsa peygamberin ise ana konusu "*diriliş*" olarak sunulmuştu.

Anlaşıyor ki kutsal metinler ölüm korkusunu hiç tatmamışlardı. Oysa edebî metinler ölüm korkusunu en derinlerde yaşamaktadır, aynı insanlar gibi... Ve bu yüzden onların yaşama tutunma ve dahası, ölümsüzlüğü elde etme arzuları doğmuştur. Edebî metinlerin içgüdülerinden, yani ontolojik yapılarının en karakteristik özelliklerinden söz etmeye kalksak, dile getireceğimiz ilk şey onların "*kanonlaşma*", yani "*ölümsüzleşme*" arzularıdır. Seküler kanon, işte bu içgüdü'nün gücüyle varlığını kanıtlar ve hastalıklı duygular ile ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışır. Bu durumda seküler

¹⁸ Bloom, *a.g.e.*, s. 31.

¹⁹ *A.g.e.*, s. 32.

bir kanonun belli sınıfsal çıkarlar ya da ideolojiler yönünde savunulmaya, hatta “birileri” tarafından işaret edilmeye gereksinimi yoktur, üstelik kanonu ölümsüz kılabilmek adına dışarıdan verilen her destek -en hafif imalardan, en ağır dayatmalara kadar her çaba- “kanonlaşma” kavramına aykırı bir sürecin işareti olur. Buradan hareketle şu da söylenebilir: Seküler kanonun okuyucusuna ya da daha geniş bir sanat alanından konuşursak, izleyicisine verebileceği tek şey, kişinin ölümlülük bağlamında “tek başımalığı”ndan başka bir şey olamaz. Bu durumda, seküler anlamda bir kanon nasıl doğacaktır? Bu soruya verilecek ilk yanıt, onun kendine ait içgücünden doğmuş olmasıdır. Ama bu yetmez, yani seküler bir kanonun “kanonlaşma” sürecinde “doğum”u, çok da belirleyici değildir. Önemli olan, o edebî yapıtın süreklilik kazanmasıdır, her dönemde yaşam mücadelesinden muzaffer çıkabilmesi... İyi de bu nasıl olacaktır? Kanonu ölümsüz kılabilmek adına dışarıdan verilen her desteğin “kanonlaşma”ya aykırı düşeceğini belirtmedik mi?

Öyledir, kanon eğer kendi içgücünden doğmamışsa ve kendiliğinden ölümsüzleşmemişse, o kanon değildir. O hâlde kanon olmanın tek bir yolu vardır; o yol da edebî bir yapıtın, kendisinden sonraki dönemlerde tüm yapıtlar ile bir hesaplasmaya girebilmesidir. İşte bu hesaplama, yapıtın bir bellek yaratması ve kendi okunuşunu ileriye taşıyarak, bu bellek üzerinden diğer metinler ile bağlantı kurması yoluyla olur. Seküler kanon, kendinden öncekilerin mirasını -bellek izlerini- devralmış, bunu yaparken onları da kendine tabi kılmış ve giderek kendinden sonrakileri de kapsamıştır. Nietzsche’nin Yunan toplumunu övmek için *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe* adlı kitabında kullandığı şu tümceler gibi:

Yunanlılara tüm yerli bir kültürü mal etmek kadar delice bir düşünce olamaz; onlar, tersine başka uluslarda yaşayan her türlü kültürü emmişlerdir. Onlar, kılıcı, başka bir ulusun

bıraktığı yerden alıp ileriye atmasını bildikleri içindir ki bu kadar ilerlemişlerdir.²⁰

Eğer Yunan kültürü, bugün hâlâ Batı'ya ait -büyük bir anlamda- kanon özelliği taşıyabiliyorsa, bu, onların, kendinden önceki ve sonraki kültürleri kapsayabilmelerindendir; aynı “kanonlaşmış” yapıtların niteliklerinde saptandığı üzere... Böylece “*seküler kanon*” dediğimiz şey, yaşama kendi iç-gücü ile tutunmuş, kendinden önceki ve sonraki tüm metinlere uzanabilmiş edebî metinler listesi olmalıdır. Demek ki seküler bir kanon olarak bir edebî yapıt, kendi içine kapalı, değişmez ve yorumlanamaz bir anlama sahip olamaz. O metin her zaman, kendinden öncekilere ve sonrakilere açık bir yapıttır; bellek üzerinden işler, her tür anlamı “ötelere” taşıyarak değişime zorlar (“İçgüç” budur). Fakat bunu “*birilerinin*” müdahalesiyle (manipölasyonu, tahrifatı vb.) değil de kendi yapısından gelen esnekliği ve kapsayıcı gücü sayesinde gerçekleştirir. Bloom şöyle der:

Kanon, belleğin gerçek sanatı, kültürel düşüncenin özgün temelidir.²¹

“Kendi” ile Yüzleşme Dili

Daha önce belirtmiştik; buradaki sorununuz Batı edebî alanının kanondan nasıl kurtulacağı ya da onu nasıl koruyacağı değildir. Açıklanmak istenen, bir edebî yapıtın, birbirleriyle bağlantılı metinler zinciri içinde “*belirleyici-hâkim*” bir yere yerleşmiş oluşudur ki bu yapıt yorumlanmaya her zaman ve her koşulda uygundur (Ya da her zaman ve her koşulda yorumlanmaya uygun olduğu için, **kanondur**).

Şimdi bu aşamada, eleştiri konusuna geri dönelim ve bir kez

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çev: Nusret Hızır, Elif Yayınları, 1963, s. 7.

²¹ Bloom, *a.g.e.*, s. 41.

daha -hiç usanmadan- aynı şeyi tekrarlayalım: “Tarihte eleştiri problematiğine baktığımızda, bu kavramın her zaman bir tutarlılık temelinden hareket ettiğini göreceğiz.” Eğer burada kanon ve onun eleştirisi konu edilmişse, o hâlde bir şeyler arasında bir çatışma var demektir. Ancak şöyle de bir durum söz konusudur: Eleştiri, karşısına aldığı bir metne -ya da herhangi bir “şey”e- şunu der: “*Kendin ile yüzleş!*” Ve o metni bu yüzleşmeye zorlarken, ona öyle sorular hazırlar ki eleştiri alanı ile o metin arasında -eleştiri lehine- tuzaklı bir yol oluşur. Oysa bir edebî metin -üstelik bir kanon ise- zaten kendisini, diğer metinler ile yüzleşmek üzerine kurmuştur; o, bir bellek ürünü olarak tüm varlığını hem yüzleşmenin hem de yorumlanmanın tam ortasına atar. Böylece “*eleştiri dili*” ile eleştiriye tabi tutulan metin arasında niteliksel bir yakınlık doğar ki bir kanonun eleştirileri savuşturabilmek adına en büyük avantajı budur: değişim diline yatkınlık.. Bu durumda “*eleştiri dili*”nin de özneye ait bir özerklikten hareket etmesi gerekecek ve o dil kendisini edebî hâle sokmak zorunda kalacaktır -eleştirisinin, tam da iktidar alanının ortasında yaratacağı özgün dil. Söz konusu eleştiri ortamının manzarası, özgün edebî diller arasındaki mücadelenin görüntüsünden başka bir şey değildir.

Konuyu biraz özelleştirelim: “*Eleştiri dili*” neye karşı olacaktır ve kendi edebî niteliğini neye karşı kullanacaktır? Aslında kanonlara karşı duran eleştiri sahiplerinin şanslı olduğunu söylersek, yanlış ya da basit bir şey söylemiş olmayız. Çünkü onların karşısında kanonlar ve bu kanonları çevreleyen farklı toplumsal sistemler durmaktadır. Bloom, Batı kanonunu oluşturan edebî yapıtları, Shakespeare’den Dante’ye, Chaucer’den Cervantes’e, Montaigne’den Milton’a, Wordsworth’den Tolstoy’a, Freud’dan Ibsen’e, Joyce’dan Proust’a, Kafka’dan Beckett’e vb. son derece açık bir biçimde sıralayabilmektedir; bunları “*Aristokratik*”, “*Demokratik*” ve “*Kaos*” olarak dönemlere de ayırabilmektedir. Bunları

yaparken, Bloom'un daha önceki metinlerden devraldığı farklı görüşler çerçevesinde pek çok yazar listesi ve "dönemsellik" tasnifleri bulunmaktadır. Örneğin, ideolojik yanı ağır basan eleştiri sahipleri (Eagleton gibi), kanonlar ve burjuvazi arasındaki çözümlemeleri açıkça ortaya koyabilecekleri yazarlar üzerinde çalışmaktadır. Jacques Derrida, kanonların ölümsüzlüğü ile Batı metafiziğinin devamı arasında bir problematikten konu açmaktadır. Başka bir yerden baktığımızda ise örneğin Fredric Jameson, *The Deconstruction of Expression* adlı makalesinde, Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* isimli yapıtı hakkında yazarken, Modernist sanatın kanonlarının içinden konuştuğunu belirtmektedir.²²

Yunan heykeltıraş Polykleitos'un, insan figürü üzerine ortaya koyduğu kanonun simetri temelini, Batı'daki hangi bilimsel ve felsefi değişimler ile yok olduğu bilinir. Sonuçta, bir eleştiri ortamında, eleştirenlerin ve eleştirilenlerin her bakımdan ayrı düştükleri ya da yakınlaştıkları yerler çoktan işaretlenmiştir. Bunlar arasındaki dili indirgeme ya da dönüştürme yöntemleri de bilinmektedir. Dahası, Batı kanonunun içinde yer almış yapıtlar ile -edebiyat ya da sanat alanlarında olsun- ihmal edilmiş yapıtlar arasındaki karşılaştırmalar ve o ihmal edilenlerin niçin devre dışı kaldığı da hâlâ bir araştırma konusudur. Sanat Tarihçi Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı kitabında, müzikolog Milos Velimirovic'in bilgilerinden yararlanarak şöyle yazar:

Tabii bir de tarih tarafından acımasızca bir kenara atılmış gibi görünen sayısız eser vardır. On sekizinci yüzyılda bestelenmiş olan 5000 opera ve 14.000 senfoniden çok çok az bir kısmı günümüz repertuvarında kendine bir yer bulabilmiştir. Geri kalanlar da bir iki kere sahnelendikten sonra unutulmuştur.

Kanon oluşumuna dair bir çalışmada belli metinler hayatta

²² Bkz. Fredric Jameson, "The Deconstruction of Expression", *Art in Theory: An Anthology of Charging Ideas 1900-1990* içinde, Charles Harrison-Paul Wood (Ed.), Blackwell Publishers, Oxford, 1993, s. 1076.

kalırken, diğerlerinin unutulmasının ardındaki nedenler
aranmaktadır.²³

Böylece, yüzyıllar boyu Batı'da devam eden bir “anlamlandırma” sürecinin olduğu nokta, eleştiri oklarının geldiği ve o okların gidip saplandığı yerlerin adreslerini bize ayrı ayrı ve açıkça verir. Şöyle bir saptama yapılabilir: İster dinsel olsun ister seküler olsun, bir kanonun işlevi her zaman toplumsal bir yapı tesis etmektir. Dinsel bakımdan Tevrat ve İncil'in görevi dinsel gelenekleri sağlamlaştırırken, seküler kanonun görevi de çok büyük ölçüde ulusal kültürleri yüceltmek olmuştur. Ayrıca, bir seküler kanon bu yüceltme işleminin yanında, diğer edebî yapıtların ya da her tür sanat yapıtının kendi aralarındaki hiyerarşiyi de düzenler -kanon ile “hesaplaşabilen” ya da “hesaplaşamayan” olarak.

Acaba şöyle bir şey öne sürülebilir mi: Eğer “eleştiri” kavramı üzerinde düşünüyorsak, bu kavramın hedefinde öncelikle bir kanon vardır. Hedefteki kanon, “kendiliğindenlik” taşıyabildiği gibi, bazı hâkim güçlerin müdahaleleri ile “kanon” hâline sokulmuş basit yapıtlar da olabilir. Oysa iki durum da aynı sonucu verir: toplumsal bir homojenleştirme içinde, “iyi vatandaş” yaratmak... Bloom'un da işaret ettiği üzere... Öyle ki “iyi vatandaş” sorunu, gerçek bir kanonun özneye ait özerkliğini hiçe sayar ve onu kendi çıkarlarına dönüştürür. Bu, dinsel kanonlardan ideolojik kanonlara kadar böyledir. Bu yüzden, bir eleştiri süreci öncelikle “yapay kanonlaştırma” işiyle ilgilenecek ve bunun üstesinden gelebilmek adına onun dilinin dışında bir dil tutturmak zorunda kalacaktır (Bir kez daha, eleştirinin “dil yöntemi” sorunu gündeme gelmektedir).

Diğer bir açıdan, bir eleştiri sahibinin gerçek kanonlarla giriştiği mücadelede de durum değişmez. Eleştirel metin, eğer karşısına aldığı o müthiş gücü alt etmek, onu parçalamak,

²³ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998, s. 81.

ayrıştırmak, “iyi vatandaş” işlevinin dışında, ondaki özerk özneyi ortaya çıkartmak istiyorsa, hem kanonun dilini öğrenecek hem de o öğrendiği dil ile rekabet edebilecek bir dil icat edecektir.

Bu bölümde kullandığımız alıntılar sürekli biçimde siyasi, kültürel, sanatsal, felsefi hedefler gözetmeler de kanon dili ile bir hesaplama içinde kalmışlardır. Burada çok radikal bir saptamaya gereksinim vardır: Görülüyor ki yalnızca Derrida, Batı metafiziğinin kendi anlam dünyasını dilde kurması pozisyonunda, kendisinin de aynı dilden konuşuyor olmasını vurgulayarak, gerçek bir eleştiriye yönelebilmeyi; o, yeni bir dil önermemiştir ve mevcut dil içinde kalarak, o dilin çelişkilerini öne sürmüştü. Bu anlamda, Pragmatist görüşün ünlü adlarından biri olan Richard Rorty ile edebiyat kuramcısı Jonathan Culler arasındaki tartışmayı yorumlayan başka bir edebiyat kuramcısı Stefan Collini’nin yazdıkları kayda değerdir. Collini, Rorty ve Culler’ın “kanon karşıtı” düşünceleri doğrultusunda, bir metni “tutarlılığından” soyarak yorumlama yöntemine sert bir eleştiri getirmemiş, ama bu tip bir “keyfi yorum” tanımının dile getirilmesinin ardında, edebî eleştiriye ait geleneksel bir “değerler silsilesi”nin bulunduğunu yazmıştı.²⁴

Şimdi şunları soralım: Mademki bir “eleştiri” kavramından söz etmekteyiz ve mademki bu kavram büyük ölçüde “geleneksel olan”dan süzölmüş ve “şimdiki zaman” ile hesaplaşabilir bir kanon ile defalarca yüzleşmek zorunda, o hâlde bizim yüzleşeceğimiz kanon hangisidir? Yalnızca bu soruları sormak okuyucuyu tatmin etmez; o, aynı zamanda modernliğin farklılaştırıcı süreçlerinde, “yüzleşmeler süreci”ni ve oradaki dönemsel tasnifler ile “kanonu onaylama” yöntemlerini de öğrenmek isteyecektir. Bunun da ötesinde okuyucu (Jusdanis’in belirttiği gibi) “tarih tarafından acımasızca bir kenara atılmış” ve böylece unutulup gitmiş yapıtların, niçin

²⁴ Bkz. Eco, a.g.e, s. 15.

bu kader ile baş başa kaldığını da merak edecektir (Bunları asıl merak edecek olan, “*eleştiri yapan*” olmalıdır).

Kanonların, kanon olmayanların, belli ideolojiler doğrultusunda kanonmuş gibi dayatılanların, bugüne kadar gelenlerin, tarihin boş odalarında eriyip gidenlerin vb. kaderlerini belirleyen kimlerdir ya da nedir? Bunlar bilinmeden, eleştirinin oklarının nereden atıldığı ve nereye doğru yöneldiği anlaşılamaz. O durumda “*eleştiri*” denilen şey, yalnızca yüksek ses ile tekrarlanan anlamsız bir “*alarm*” hâlini alır ki niçin alarm verilmektedir? Bu sorunun yanıtını hiç kimse hiçbir zaman anlayamaz. Ortada tedirgin edici bir ses dolaşır, alarmın gerginliği sınırları tahrip eder, tehlikenin ne olduğu sorusu, içi boş bir “*eleştiri*”nin kendisi hâline gelir; hepsi budur.

Neyle yüzleşileceği, neyin ve niçin eleştirileceği, bunun için nasıl bir “*eleştiri dili*”nin icat edilmesi gerektiği ve o “*kanonlaşma*” süreçlerinin modern ilişkilerinin ne olduğu bir türlü anlaşılamıyorsa, “*eleştiri yapmak etkinliği*”nin günaşırı başvuracağı strateji, “*eleştiri var-mış*” duygusunu yaymaktan ve nedensizce alarm sirenleri çalmaktan ibaret kalacaktır.

Ayrımcılığın Normalleşmesi: “Venedik Taciri”

Bu bölümde Batı kanonuna dair bir örnek öne sürülecek ve şu sorular yanıtlanmaya çalışılacak: Shakespeare’in oyunlarını bir kanon hâline getiren özne yapısı neydi ve o öznenin özerkliği hangi bağlamda tesis edilmişti? Diğer yandan, onun metinlerini diğer tüm metinlerle yüzleştiren içgüç nasıl doğuyordu? Shakespeare yalnızca bir oyun yazarıydı, pratik yaşamındaki tüm duygusal ve maddi zaafı ile birlikte ekonomik, siyasi, dinsel, cinsiyetçi çarkların arasında oradan oraya savrulup durmuştu (Bu bakımdan, onu ele almak ile günümüzün iktidarına “batmış” gibi tanımlanan sanatçıları ele almak arasında bir benzerlik vardır, bu bölüm bir yandan da bu gözle okunmalıdır). O hâlde onun oyunlarının “kanonlaşma” süreci neye ya da nelere bağlanabilirdi? Söz konusu oyunlar, edebî yaklaşımlar doğrultusunda çeşitli açılardan yorumlanabilirdi elbette, ama tüm bu yorumları tarihin her noktasında harekete geçiren, onların sürekliliğini sağlayan bir özelliğin olması gerekirdi; bunun kaynağını nerede bulacaktık? Bu anlamda “Venedik Taciri” bize belirgin ipuçları

sunacaktır; o metin ilk bakışta siyasi bir temele oturtulmuştur ki serüvenin ivmesi o temel üzerinden verilir. Fakat yine de bu yapının doğrudan siyasetle mi ilgilendiği, yoksa “özne” kavramını tanımlama biçimiyle mi siyasete yaklaştığı konusunda bir tartışma vardır.

Shakespeare, serüvenin altına “ayrımçılık” kavramını döşer ki bu bir iktidar kavramıdır kuşkusuz. Fakat yanlış anlaşılmasın, burada iktidardan kastedilen, ansızın bir “ayrım” yaratarak ve hemen ona taarruzda bulunarak hâkimiyetini ilan etmiş bir güç değildir. Burada daha incelikli bir durum vardır: Herhangi bir güç, bir taarruz ile “o an” için, yani geçici olarak diğer kesimler üzerinde bir hâkimiyet kurabilir. Ama bu tam bir iktidar kurma eylemi olamaz; eğer o güç bir yöntem ile kendi kalıcı mantığını oluşturabilirse, iktidarın sürekliliği o zaman gerçekten tesis edilebilir.

Konuyu açalım: Güçler bir nedenle karşı karşıya geldiğinde, bunlar kaçınılmaz olarak birbirleri ile bir mücadeleye girişeceklerdir. Söz konusu mücadele çok farklı alanlarda ve çok farklı stratejilerle gelişir ve taraflardan birinin diğerine ya da diğerlerine “bir an” üstünlük sağlamasıyla sonuçlanır. Şu var ki iktidarın sağlanması, kaba gücün marifetiyle olmaz; hatta kaba güç ile sağlanmış bir iktidar, iktidar türleri arasında en zayıf olanıdır ve onu temelinden sarsacak başka bir kaba güç, her yanda pusuda bekler. Byung-Chul Han şöyle yazıyor:

İktidar, şiddet yoluyla ele geçirilebilir, ama zorla ele geçirilen güç kırılıgandır. Tam da şiddetin neden olduğu çatlaklar yüzünden çarçabuk yıkılır.²⁵

Oysa iktidar daha çapraşık ve daha gözden uzak bir yoldan ilerler. Öyle ki bu yolun ilk bakışta iktidara ulaşp ulaşamayacağı üzerine karar verebilmek bile olanaksızdır ve bu yolu izleyenlerin, iktidar gibi açık bir hedefinin olup olmadığını kestirebilmek çok

²⁵ Byung-Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, Çev: Dilek Zaptçioğlu, Metis Yayınları, 2016, s. 75.

zordur. Örneğin Robinson Crusoe bir gün Cuma'ya "Biz eşitiz" dediğinde, ona karşı bir üstünlük kurma amacını taşıyor olabilir; yani "Biz eşitiz" tümcesi Crusoe'nun tam anlamıyla bir iktidar arzu ettiğinin göstergesi değildi ve üstelik tersine "iyi" niyetli bir davranışı vurguladığına inanılabilir. Ama bir de madalyonun diğer yüzü bulunmaktaydı ki orada şöyle bir durum doğuyordu: "*Eşitlik*"ten söz eden ve onu öneren ilk kez Crusoe olmuştu, Cuma'nın yaşamına ise böyle bir kavram "o an"a kadar asla girmemişti. Demek ki Crusoe, kendisi ile Cuma arasında bir "*ötekilik*" ve "*farklılık*" olduğunu düşünen kişiydi ki ona "*eşit olma*"yı armağan edebiliyordu. Bu durumda Cuma'nın bu armağanı kabul etmekten, "*ötekilik*", "*farklılık*" ve daha ötede de "*eşitlik*" armağanını sürdürülebilir bir mantık çerçevesinde düşünmeye başlamaktan başka çaresi bulunmamaktaydı. Nitekim Cuma kısa bir süre sonra bu "*eşitliği*" içselleştirmeye başlamıştı. Ya da şöyle diyelim: Cuma bir "*eşitlik*" oyunu oynamak için hazır. Michel Tournier, Crusoe ile Cuma arasındaki bu oyun hakkında şunları yazıyor:

Robinson efendiydi, Cuma'ya ise onun emirlerine uymak düşüyordu. Robinson, Cuma'yı azarlayabilir, hatta onu dövebilirdi. Şimdi Cuma özgür ve Robinson'un eşiti olduğuna göre birbirlerine kızabilirlerdi.²⁶

Tournier'den yaptığımız bu alıntıyı iki bölüm hâlinde okumak gerekiyor: Birinci bölümde Crusoe efendidir, ama bu efendiliğini sürdürebilme garantisi yoktur; yaratılmış olan efendi-köle ayrımı, Cuma'nın bir anda fikir değiştirip saldırıya geçmesiyle -ya da bu ikisini de boyunduruğu altına alacak üçüncü kişinin adaya çıkıp gelmesiyle- bozulabilir. Oysa ikinci bölümde eğer onlar birbirlerine kızacaklarsa, bu kızgınlık her zaman Crusoe'nun "*öteki*", "*farklılık*" ve bunların uzantısında da o "*eşitlik*" armağanı sayesinde olacaktır; kızgınlığın dili

²⁶ Michel Tournier, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, Çev: Melis Ece, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 170.

belirlenmiş, rasyonalitesi doğmuştur. Bunun gibi durumlardan her söz edişte, Jean Baudrillard'ın şu saptamasını dile getirmemenin olanağı yoktur, şöyle der:

Evransel ötekilik ve farklılık simgelerinin efendisi olan kişi, dünyanın efendisidir. Farklılığı düşünen kişi antropolojik açıdan üstündür (Elbette: Antropolojiyi icat eden odur çünkü). İcat eden o olduğuna göre o her hakka sahiptir. Farklılığı düşünmeyen kişi, farklılık oyununu oynamayan kişi yok edilmelidir. İspanyollar karaya ayak bastığında Amerika kıtasındaki yerliler böyledir.²⁷

Crusoe'nun "iyi" niyetli "eşitlik" önerisinden, İspanyolların Amerika kıtasındaki yerlilere uyguladıkları soykırıma kadar uzanan yol, bize elbette iktidar üzerine bir fikir veriyor: Ayrımcılığın rasyonalitesini oluşturmak... Ki bu rasyonalite yaşama geçtiğinde, mağdur kitleler tarafından onaylandığında, mantığı kavrandığında ve normalleştiğinde, kendine ait değerleri üretmekte de gecikmeyecektir doğallıkla. Crusoe'nun o "eşitlik" armağanı gibi... Daha da köklü bir yaklaşım, bize "hükmetme" kavramının tam anlamıyla icat edilmiş bir mit diline bağlı olduğunu ve bu dilin de bir "bilişsel devrim" yarattığını söyler; Yuval Noah Harari'nin yorumu şöyle:

Efsaneler, mitler, tanrılar ve dinler ilk kez Bilişsel Devrim sayesinde ortaya çıktı. Daha önceleri pek çok hayvan ve insan türü "Dikkat et! Bir aslan!" diye uyarı gönderebiliyordu, ama Bilişsel Devrim sayesinde, Homo sapiens "Aslan, kabilemizin koruyucu ruhudur" deme becerisini kazandı. Kurgular hakkında konuşabilme becerisi, Sapiens dilinin en özgün yanıdır.²⁸

Şimdi bir çözümleme yapma zamanı gelmiştir; "anlık" bir parlama ile gözleri alan bu "eşitlik" kavramının sunduğu değerlerin içine sızmış ayrımcılık, bir iktidar rasyonalitesine

²⁷ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Emel Abora-Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 125.

²⁸ Yuval Noah Harari, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*, Çev: Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, 2015, s. 37.

nasıl evrilebiliyor? Bu noktada doğal olanın rasyonalitesinin -Cuma'nın rasyonalitesi olarak tanımlanabilir bu- bir sistem rasyonalitesine -Crusoe'nun rasyonalitesi- dönüştürülmesi gerekecek ve bunun için de Harari'nin vurguladığı o “*bilişsel*” süreç devreye girecektir. Hannah Arendt, doğal ve rasyonel olanın önkoşulu “*herhangi bir yerde*” kaymaya uğratıldığında ya da kurguya dönüştürüldüğünde, irrasyonellik hâlinin normalleşebileceğini ve rasyonel-miş gibi sunulabileceğini belirtir:

İlk önkoşul bir kez kabul edildikten sonra, onu izleyen her şeyin mutlak bir zorunluluk hâline dönüştüğü bir sistem.²⁹

Arendt'in “*sistem*” dediği şey, bir irrasyonellik mantığının inşa edilışidir elbette; “*zorunluluk*” denilen şey ise o sistemin normalleşme aracı hâline gelir ki kitlelerin bu yolla ikna edilmesi ve onlara hükmedilebilmesi mümkün kılınır. Artık irrasyonelliğin değerlerini üretmenin ve bu kurguyu olabildiğince geliştirmenin sırasıdır. Daha farklı bir söyleyişle normallik, rasyonalitenin irrasyonel duruma dönüşmesi ve o irrasyonellik mantığının kitlelere onaylatılması demek oluyorsa, aynı zamanda araçsal bir rasyonalitenin de icat edilmesi demektir. İşte iktidarın asıl var olduğu, rüştünü kanıtladığı durum budur. Ve bundan böyle o değer üretim süreci başlayabilir. Bir de Harari'nin şu tümcelerine bakmalı:

Homo sapiens bu kritik eşiği aşp, on binlerce kişiden oluşan şehirler kurmayı ve milyonlarca insanı yöneten imparatorluklar oluşturmayı nasıl başardı? Bunun sırrı muhtemelen kurgunun ortaya çıkmasıydı. Ortak bir mite inanan çok sayıda yabancı, başarılı işbirliği yapabilirler. Tüm geniş çaplı insan işbirlikleri – modern bir devlet, ortaçağda bir kilise, bir antik şehir veya arkaik bir kabile- insanların kolektif hayal gücünde yaşattıkları ortak mitler etrafında örgütlenmişlerdir. (...) Bütün bunların hiçbirini,

²⁹ Aktaran: Jan Philipp Reemtsma, *Vahşeti Kavramak*, Ender Ateşman, Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 74.

insanların kendilerinin yaratıp birbirlerine anlattığı hikâyelerin dışında gerçekleşmez. Evrende hiçbir tanrı, millet, para, insan hakkı, yasa ve adalet insanların ortak hayal gücü dışında var olamaz. İnsanlar “ilkelerin” toplumsal düzenlerini hayaletlere ve ruhlara inanarak oluşturduklarına ve her dolunayda bir araya gelerek kamp ateşinin etrafında dans ettiklerine inanırlar. Genelde anlamakta zorlandığımız şey ise modern kurumlarımızın da tamamen aynı prensip üzerine kurulu olduğudur.³⁰

Bu konuda Marx ve Engels’in yaklaşımı -daha önce de birkaç kez vurguladığımız üzere- önümüze en belirgin açıklamalardan birini serer: Toplumda hâkim kılınmış düşüncelerin ve değerlerin, hâkim sınıfların düşünceleri ve değerleri olduğu... Bu hâkim düşünceler ve değerler, hâkim olmayan sınıflara -“öteki” ve “farklı” olanlara- o kadar derinden sızıyor ki bu bir normallik olarak algılanıyor. Ama şu hiç unutulmasın: İktidar, kendi rüştnü kanıtlayabilmek için bir ayrım -“ayrım miti” demek daha yerinde olur- yaratmalı ve varlığını bu ayrımcılık üzerine kurmalıdır. Rasyonalitenin irrasyonelliğe dönüşmesi, irrasyonelliğin mantığının bir zorunluluk gibi gösterilmesi ve değer üretim sürecine geçilmesi, hep ayrımcılık temelinde belirecektir. Adorno’nun yorumu şudur:

Dünya sistematikleştirilmiş dehşettir; ama bu yüzden dünyayı bütünüyle bir sistem olarak düşünmek de ona fazla değer biçmek olur; çünkü birleştirici ilkesi nifaktır ve genelle tikelin uzlaşmazlığını olduğu gibi koruyarak sağlıyordur uzlaşmayı. Canavarlıktır dünyanın özü; ama görünüşü, sürüp gitmesini sağlayan yalan, bugün için hakikatin vekilidir.³¹

Arendt’in de Yahudilere yönelik Nazi imha siyasetini açıklayan şöyle bir tümcesi var:

Alışılmış ölçütlerden soyutlandığı ve ırkçılığın trajikomik ideolojik

³⁰ Harari, *a.g.e.*, s. 40-41.

³¹ Adorno, *a.g.e.*, s. 118.

savları bütün mantıksal sonuçlarıyla göz önüne alındığında, Nazilerin imha politikaları anlam kazanmaya başlar.³²

Jan Philipp Reemtsma, bu tümcelere bir ek yapıyor:

Farklı sözcüklerle ifade edecek olursak, Nazilerin kitle katliamları amaç rasyonel değil, araç rasyonel davranışlar olarak anlaşılmalıdır.³³

Arendt, Adorno ve Reemtsma'dan "iktidar" adına net bir tanım yakalamak niyetindeyse, bu, zor kullanan baskın bir gücün uyguladığı bir şiddet ya da bir soykırım bağlamında olmayacaktır; bir "efendi", kendiliğinden "efendi" olamaz. Bize asıl iktidarı tanımlayan şey, Nazilerin Yahudilere karşı koydukları ayrımın mantığını nasıl meşrulaştırdığı ve tüm bir soykırım hareketi boyunca, nasıl büyük bir kitlenin onayını alabildiğidir.

İlk bakışta Yahudilere uygulanan soykırımın nedenini anlamak kolay gibidir: Tarih kitaplarında yazılanlara kabaca bir göz atarsak, o satırlarda en fazla ekonomik koşulların ve nüfus siyasetlerinin öne çıktığını okuruz. Daha ayrıntılı olarak, geniş ekonomik alanların yapısının nasıl değiştiğine (Polonyalı Yahudilerin Almanya'ya göçü gibi), nüfus patlamasının yol açtığı krizlere, beslenme ile ilgili sorunlara vb. rastlarız. Bunlar bir anlamda inandırıcı bilgilerdir ve onları çürütecek başka bilgilerin mevcudiyeti ile pek karşılaşmayız. Yine de şunu düşünmeden edemeyiz: Acaba Naziler soykırım uygularken, o somut gerekçeleri -öne sürdükleri gerekçelerin rasyonalitesini- hangi "mit"ler yardımıyla kitlelere onaylatabilmişlerdi? Başka bir soruyla: Nazilerin oluşturdukları ve kitlelere onaylattıkları "mit"ler, hangi mantık kurgusunun eseriymi ve soykırımın irrasyonelliği, bir "rasyonalite" görüntüsüne nasıl evrilebilmişti? Doğrudan bir soruyla: Nasyonal sosyalist

³² Aktaran: Reemtsma, *a.g.e.*, s. 74.

³³ *A.g.e.*

Almanya'nın gözünde, Yahudileri ebedi “öteki” ve “farklı” kılan şey neydi? Bu kez de şunu sormalı: Tarih kitaplarında okuduğumuz birtakım somut gerekçeler, nasyonal sosyalist Almanlara, Yahudileri imha etme hakkını hangi tarihsel kaynak aracılığı ile sağlayabilmişti?

İrrasyonelin Rasyonalitesi ve Bir “Mit” Yaratmak

İrrasyonelin rasyonalitesini kurmak, büyük anlamda bir “mit” yaratmaktır kuşkusuz. Söz konusu koşullara bağlı olarak, “öteki” ve “farklı” olarak ilan ettiği bir kitlenin imhasını göze alan nasyonal sosyalist Almanya, bunu silahlı bir güç sayesinde mi sonuca ulaştırmıştı? Böyle bir etken yok sayılamazdı, ama bu silahlı gücün “mit”ini yaratan şey, silahların da ötesinde bir şey olmalıydı. Çünkü bir gücün “öteki” ve “farklı” üzerinde üstünlük kurması tarihsel bir sürece dayanmıyorsa, “bir anlık” güç uygulamasından ibaret kalıyorsa, buradan bir iktidar çıkmaz -bunu daha önceki satırlarda da belirtmiştik. İktidar, “öteki” ve “farklı” olana karşı yürütülen kaba ve “anlık” bir şiddetten ibaret kalmaz, bu kavram bir yandan da sürekli üretim ile ilişkilidir. Byung-Chul Han, iktidarın bir “icraat aracı” olduğunu söyler:

İktidar, faaliyeti yönlendirmeye veya hızlandırmaya yarayan bir tünel gibidir. Faaliyetler hızlanır çünkü iktidarın tebaası, hükümdarın kararlarını emir sayar ve hemen fiiliyata döker. Oysa şiddet bir faaliyet aracı değildir. Bir amaca düz yoldan ulaşmak için kullanılabilir gerçi, ancak şiddetin ilk plandaki hedefi değildir faaliyetleri yönlendirmek veya hızlandırmak.³⁴

Buradan şunu saptıyoruz: Bir iktidarın doğabilmesi ve kendi düşünceleri ile değerlerini normalleştirebilmesi adına, sağlam temeller üzerine oturtulmuş bir “mit”in de doğması kaçınılmaz bir durumdur; aynı Crusoe ile Cuma arasında yaratılan

³⁴ Byung-Chul Han, *a.g.e.*, s. 74.

“eşitlik miti” gibi... Ya da Marx ve Engels’ten öğrendiğimiz normalleşme süreci gibi... Tam bu noktada, iktidara dair bir sonuç daha ortaya çıkıyor; iktidarın *“öteki”* ve *“farklı”* olanı da içine aldığı ve onları yeniden ürettiği...

Ele alınan konuların yanı sıra, nasyonal sosyalistlerin Yahudiler ile ilgili daha ayrıntılı tarihsel bir kurguya sarıldıklarını da görmeliyiz. Burada dikkat edilecek şey, iktidar süreci ile savaş ve soykırım sürecinin, yani güç kullanma sürecinin koşut biçimde yürütülmesidir. Reemtsma şöyle yazar:

Kurbanlarını gerçekten sonuna dek imha etmek deneyimini göze alan tek ülke nasyonal sosyalist Almanya’dır. (...) Alman yayılma savaşı koşulunun, kitle katliamları konusunda terör rasyonalizminin radikalleşmesinde oldukça önemli bir rol oynadığını belirtmek istiyorum.³⁵

İktidara oynayan ya da kendi iktidarının meşruiyetini yükseltebilmek isteyen bir güç için savaşın rasyonalitesini kurmak zor sayılmaz; örneğin, en basitinden bazı toplumsal yararlar ileri sürerek ya da güvenliğe ait sorunları dile getirerek bir milliyetçilik dalgası yaratmak, bilinmeyen bir strateji değildir. Üstelik konu faşizme gelip dayandığında, görülür ki o, cebinde her zaman son derece inandırıcı, kolay itiraz edilemeyecek *“yaşamsal”* gerekçeler ile dolaşmaktadır; herkese bu gerekçeler yardımıyla çabucak yanıtlar yöneltmekte ve inandırıcılık yaymakta ustalaşmıştır. O anlamda savaş alanında bir hasım olarak yer almayan bir kitleye yönelik bir ayrımcılığın ve ardından planlanan bir soykırımın, bir rasyonaliteyi nasıl yaratabildiği sorusu önemlidir.

Bir kez daha soralım: *“Ayrımcılık”* nedir, bunun tarihsel bir temeli var mıdır ya da pratikte ansızın nasıl doğar ve bir iktidar kavramı olarak nasıl işlevselleşir? Daha önce verilen Crusoe ve Cuma örneği, Baudrillard’ın ve Harari’nin de

³⁵ Reemtsma, *a.g.e.*, s. 96.

açıklamaları düşünüldüğünde son derece gizli bir yoldan işleyen ve “mit”ini “eşitlik” gibi “iyi” bir anlamdan kotaran bir iktidar yoluydu. Bu durumun, “öteki” ve “farklı” ilan edilene karşı şiddet, savaş ya da soykırım yöneltmediği anlamda, “anlık” bir üstünlük kurma gibi bir yanı da yoktu. Fakat Nazilerin uyguladığı soykırıma bakıldığında, bunun daha önceki örneğe hiç benzemediği hemen kavranabiliyordu. Peki o hâlde nasyonal sosyalist Almanya’nın soykırım üzerinden inşa ettiği iktidar mantığı hangi tarihsel kökene bağlanabilirdi? Daha önce belirttiğimiz biçimde, o soykırım modern devlet koşullarıyla tanımlanabiliyor ve ekonomi ya da nüfus siyasetleri gibi güncel pratiklerden söz açılabilirdi. Reemtsma ise Léon Poliakov’un *Geschichte des Antisemitismus* adlı kitabını izleyerek, kendi yorumlarını Ortaçağ’a kadar götürür ve şöyle şeylerden söz eder:

Avrupalı Yahudilere yapılan Alman katliamı, -bizden olabildiğince uzaklaştırmak amacıyla, karanlık ortaçağa dönüş olarak adlandırıldıktan sonra- genelde Yahudi karşıtlığının ırk biyolojisine dayandığı tezinden yola çıkılarak açıklanır. Savunulan kurama göre buna bir ikinci, üçüncü ya da dördüncü faktör daha eklenir; örneğin modern bürokratik devlet, antisemitik radikalleşmenin taşıyıcısı olarak kitle hareketleri ve bazen de küçük burjuvazinin alt katmanları ile proletarya ve alt proletaryada gelişen, Polonyalı Yahudilerin Almanya’ya göçünden sonra ortaya çıktığı söylenen ekonomik rekabet gibi. Hristiyan (ortaçağ) katliamları ile nasyonal sosyalist (yeniçağ) katliamları arasındaki süreksizlik momentinin vurgulanması gerektiğinden yola çıkarlar. Aradaki farkı yadsımadan, süreklilik momentini vurgulamak ve tam da o “asimilasyon” aşamasını süreklilik kuramları gibi bir “su sınırı” olarak yorumlamak ve bir “menteşe” olarak anlamak istiyorum. Bu düşünceyi açıklamak ve “terörün mantığı” ile ilişkisini göstermek için, tarih zeminini terk ederek

Reemtsma, “*tarih zeminini terk etmek*” niyetini ortaya koyarken, “*resmî tarih ideolojisi*”ni kastediyor olmalı; çünkü o, Alman kuramcılarının düzenledikleri tarihsel gerçekliklerin yanı sıra kendi tarihsel çözümlemesini yapıyor ve modern bürokratik devletin durumuyla Hristiyan Ortaçağ katliamları arasında yeni bağlar kuruyor (“*Su sınırı*” ve “*menteşe*” tabirleri bize bunu çok iyi kanıtıyor). Bir de kullandığımız alıntıda şuna dikkat çekmek gerekiyor: Orada terörden konu açılıyor ve nasyonal sosyalist Almanya’nın soykırım uygulaması, terör mantığı ile yakınlaşmaya başlıyor. Bu nokta ilginçtir; şimdi eğer soykırımın rasyonelliğini bir kez daha düşünmeye başlayacaksak, bu kez de işin içine “*terör*” kavramını katacağız.

Konunun başlangıcı 1492 yılına kadar uzanıyor. Yüz elli bin Yahudi, İspanya’dan göç etmek zorunda kalıyor. Çünkü Katolik kral ve kraliçe İspanyol Yahudilerden vaftiz olarak Hristiyanlığa geçmelerini emrediyor ve bu karara uymayanlar engizisyon eliyle ülkeden dışarı atılıyor. Elli bin Yahudi ise bu emre ve dolayısıyla engizisyona itaat ederek ülkede kalıyor; bunlara “*Maronlar*” deniliyor. Maronlar ilk bakışta kendilerine bir güvenlik sağlamış gibidirler, ama öyle değildir, onlar sürekli olarak soruşturmaya tabi tutulmaktadır: Kasaplara, kimlerin domuz eti yemediğinin sorulmasından, zeytinyağı kullanımının denetlenmesine kadar varan -Yahudiler, domuzyağı yerine zeytinyağı kullanıyorlardı- ve sanki gevşek gibi duran bir soruşturmadır bu... Belli ki Yahudi karışıklığı ya da Yahudilere konulan ayırım, Maronluğun oluşmasına rağmen, yani Yahudilerin inançlarını terk edip “*başka*” bir kılığa girmelerine rağmen bitmemiştir; bir fantezi hâlinde sürmektedir. Bu demek oluyor ki engizisyonun asıl ilgi alanı, İspanya’dan sürülen Yahudilerden çok, ülkede kalmak için inançlarını değiştirip Hristiyanlığa geçenlerdir.

³⁶ A.g.e., s. 92.

Fanteziler içe kapalı olarak sonsuza dek sürdürülemez, kesinlikle onun karşılık bulacağı bir pratik ortaya çıkacaktır. Maronların, inançlarında ısrar eden Yahudilerden hayli etkilendikleri ve içten içe bir inanç ve umut besledikleri belirtilir. Sürgün olmayı göze alan inançlı Yahudiler, Hıristiyanlar tarafından kendilerine karşı örgütlenmiş evrensel bir teşkilatın kurucuları olarak grlrlerken -ki bunlar, Katolik karşıtı bir reformasyonun nedeni sayılmışlardır- ülkede asimile olanlar ise bağışlanmış Yahudiler olarak, başka bir bakış açısıyla da “*statüsü düşük halk*” olarak görülmüşlerdir. Engizisyonun lm cezalarından kurtulan bu Yahudiler, zerlerinde “*Sambenito*” denilen kaba dokuma bir örtü taşımak zorundaydılar. Bu rtde Hıristiyanlığın ve ona bağlı bir anlayış çerçevesinde, cehennemin simgeleri yer almaktaydı. Örtüyü taşıyan kişi öldükten sonra, o giysi kilisede ya da değişik yerlerde teşhir edilirdi; böylece, len Yahudilerin çocukları da “*onursuzluğu*” ya da “*düşük statü*”y miras olarak üstlenmek zorunda kalırlardı. Mirası devralmış çocukların genel adları “*Sambeniti*” idi.

Görüyoruz ki burada, henüz ilk adımda bir ayırım var: Hıristiyanların Yahudilere koyduğu bir ayırım... Bunun ikinci adımı ise yine Poliakov’un başvurduğu, 1602 yılına ait bir belgede saptanabilir; belgede şunlar yazıyor:

Sambenito’lar kraldan, tatan, hkmetten, adaletten ve aralarında hiçbir farklılık gözetmeksizin herkesten nefret eden kişilerdir. Bunlar engizisyon tarafından mahkûm edilmiş kişilerden olan çocuklardır. Çocukları da etkileyen bu mahkmiyet, bu insanların diğer insanlara gösterilen yardım ve avantajlardan mahrum edilmesiyle kalmayıp mrlерinin sonuna dek onursuz bir yaşama mahkûm edilmelerine yol açmıştır. Bunlar her an isyan edebilecek durumdadırlar. Adalet mekanizmasının ve engizisyonun sıkı hâkimiyeti, onların bu

yönde herhangi bir şey söylemelerine engel olmuştur.³⁷

Poliakov'un ele aldığı bu belge bize şunu anlatıyor: Bu insanlar, “*maddi mahrumiyetler*” bağlamı çerçevesinde kalan bir davranış biçimi ile içlerine kapanmamaktadırlar. Bunlar aynı zamanda, isyan edebilme potansiyelindeki gruplar olarak da algılanmaktadır. İşte söz konusu grupların Hristiyanlara koyduğu bu karşıtavır, ikinci bir ayrım olarak karşımıza çıkıyor; daha da önemlisi, yaratılan bu karşılıklı ayrım, kolayca yok edilecek bir “*ötekilik*” değildir artık; “*eşit*” bir “*ötekilik*”, bu kavramdan ilk söz edenin lehine bir iktidar sürecini harekete geçirecektir. Fakat çok daha önemlisi, daha da ötede, üçüncü adımda ortaya çıkan siyasi ayrımdır: Belgeyi tekrar okuyalım, orada şu yazıyor: “Adalet mekanizmasının ve engizisyonun sıkı hâkimiyeti...” Demek ki Hristiyanların kurduğu “*adalet*” sistemi, Yahudi gruplara söz hakkı bırakmıyor ve Anti-Yahudi hareketler, yasalar ile sınırlanmış bir siyaset yoluyla meşrulaşılıyor; kısacası yasalar, gerçek adaletin rasyonalitesini araçsal bir rasyonaliteye çeviriyor, irrasyonelliğin mantığını sistemleştiriyor. Başka bir çalışma konusu olarak ele alınması gerekmesine rağmen, şunu anımsatmak yararlıdır: Özellikle Emmanuel Levinas ve Derrida'nın, “*adalet*” kavramı üzerinde son derece yoğun biçimde durduklarını ve ikisinin de bu kavramı “*öteki*” ile kurulan etik bir ilişki hâlinde tanımladıklarını belirtmeliyiz. Derrida, Levinas'tan hayli alıntı yapmış ve kendi “*adalet*” tanımını “*karar verilemezlik*” aşamasına kadar ilerletmiştir. Ona göre “*adalet*” denilen şey, tam bir “*karar verilemezlik*” mekanizmasıdır ve o kavram bir dekonstrüksiyona uğratılmazsa, anlamını bulamaz. Hatta bunun tersini söylemek de mümkündür: “Dekonstrüksiyon adalettir.” Bu iki filozofun “*adalet*” ve “*etik*” ilişkilendirmelerinde, Yahudi dünyasının maruz kaldığı olayların, yani siyaset ve iktidar etkenlerinin yeri vardır ve kendilerinin de Yahudi oluşları, söz konusu olaylar

³⁷ A.g.e., s. 95.

karşısındaki duyarlılıklarını ve düşünce sistemlerini hayli belirlemiştir. Özetle iki filozof da bu konudaki yapıtlarını, hep “*adalet*” ile “*siyasi durumlar*” üzerinden yaptıkları sorgulamalar ile ortaya koymuşlardır ki bu sorgulamaların tarihsel veriler ile beslendiğini öne sürmek çok da yanlış bir yaklaşım sayılmaz.

Adalet Miti

Yahudiler gerçekten bir karşıayırım koyuyor muydu, yoksa bu bir fanteziden türetilmiş bir siyasetin “*mit*”i miydi? Bunun pek önemi yoktur, çünkü “*adalet*” denilen “*şey*”in yardımıyla bu “*mit*” yaşama geçiriliyor, onun araçsal rasyonalitesi bağlamında siyaseti kuruluyor ve iktidar da böylece rüştünü kanıtlıyordu. İktidar, karşısında bir “*öteki*” ve “*farklı*” bulduğunda, onu istediği kılığa sokabilir ve tebaasına bu inancı aşılayabilir, o inanç üzerinden ürettiği “*değer*”lerden söz edebilir. Ayrıca bu durumun çok daha çarpıcı ve çok daha şaşırtıcı bir boyutu daha ortaya çıkar: “*Öteki*” ya da “*farklı*” olan da bu kılığı benimsemiş, o inancı içselleştirmiş ve “*değer*”leri paylaşmaya başlamıştır; sonuçta artık o da “*mit*”e dahildir ve “*her şey normalleşmiştir*” (Daha önce de belirtildiği gibi, iktidar üreticidir ve Byung-Chul Han’ın yazdığı üzere, “bir faaliyet aracıdır”). O hâlde bu “*mit*”in içinden ya da “*normalleşme*”den konuşacak olursak, şunu söyleyebiliriz: Anti-Yahudi davranışların ulaştığı anlam, bir “*korku*”dur. Hristiyanlar, kendilerine karşı bir ayırım koyan Yahudilerden korkmakta, bu yüzden engizisyon da onlara karşı her tür önlemi almaktadır. Yani bu ayırımı koyan ya da koyduğu farz edilen Yahudiler, bir “*korku etkeni*” olarak “*terör*” nedenidir.

“*Terör*” sözcüğü Latince kökenlidir; “*korku salma*”, “*yıldırma*”, “*korkudan titretme*”, “*titremeye neden olma*” anlamındadır. Bu yüzden tüm Yahudiler, korku verdikleri ölçüde Hristiyanlara terör uygulamaktadır. Bu grupların söz hakları, engizisyon

tarafından ellerinden alınarak ve “onursuz” bir yaşama terk edilerek tehlike önlenmiştir, ama onlar ve onların çocukları her an isyan edecek potansiyeli içlerinde taşımaktadırlar; işte bu yüzden korku vermektedirler ve teröristtirler. Hıristiyan adaleti ve siyasi yapısı bu meşruluk temelinde hareket etmektedir.

Peki Yahudiler bu iktidar oyununu oynamaya başlamışlar mıydı? Ya da şöyle soralım: Yahudiler bu “mit”e gerçekten dahil olmuşlar mıydı? Bu sorunun yanıtını net olarak vermese de bir problematik kapsamında karşımıza seren başka bir metin daha vardır; üstelik söz konusu metin, Poliakov’un kullandığı metinden altı yıl önce yazılmıştır, yani 1596 yılında... Bu, Shakespeare’in “*Venedik Taciri*”dir ve orada şöyle bir sahne yer alır: Venedik’te zengin bir Yahudi (Shylock), Hıristiyan bir tüccar (Antonio) ile ticari bir anlaşma yapıyor; tüccar, Yahudi’ye borçlanıyor:

SHYLOCK

Durun canım, o kadar sinirlenmeyin!

Dost olmak istiyorum sizinle,

Sevginizi kazanmak istiyorum.

Niyetim, bana sürdüğünüz utanç lekelerini unutmak,

Ve verdiğim paralar için tek kuruş faiz almamak.

Ama siz beni dinlemiyorsunuz bile,

İyilikle yapılmış bir teklif bu.

BASSANIO

Ama ne iyilik!

SHYLOCK

Ne iyilik olduğunu göstereceğim.

Birlikte notere gidelim;

Orada bana basit bir senet imzalayın

Ve sırf eğlencesine, diyelim ki,

Bana filan günde ve filan yerde,
Şartlarda belirtilen şu ve şu miktar parayı ödemezseniz,
Karşılığında, vücudunuzun istediğim yerinden,
O beyaz etinizden, tam yarım kilo kesilerek alınsın.

ANTONIO

Tamam anlaştık, bu senedi imzaladığım gibi,
Hem de Yahudide iyilik çokmuş derim.³⁸

Shakespeare'in ortaya koyduğu diyaloglar gerçekten müthiştir, bir Yahudinin engizisyon uygulamaları sonucunda nasıl bir intikam isteği ile dolduğunu anlatır bize. Venedik ise sahip olduğu yasalar ile adaletin sağlandığı yönünde hiçbir kuşku duymamaktadır. Hristiyan tüccar, borcunu ödeyemeyip Yahudi ile mahkemelik olduğunda, ikisi de Venedik adaletine sonsuz bir güven ile kendilerini teslim etmişlerdir. Ve mahkemenin ilk eğilimi Yahudinin haklılığı üzerinedir, ancak genç bir avukat -ki o, Portia'dır ve gerçek bir avukat değildir- tam da karar sırasında şöyle der:

Bir dakika. Bir şey daha var:
Bu anlaşma sana bir damla bile kan vermiyor.
İfade tam olarak "yarım kilo et".
O hâlde anlaşmayla verileni al;
Yani yarım kilo etini.
Ama bu eti keserken
Bir damla bile Hristiyan kanı akıtırsan,
Venedik yasaları uyarınca
Tüm malına mülküne el konularak
Hepsi Venedik devletine aktarılacak.³⁹

Yasalar artık adalet adına değil, kendi metinsel kodları içinde işlemeye başlamıştır. Kodları çözen ve onlara adalet adına

³⁸ William Shakespeare, *Venedik Taciri*, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 2010, s. 35.

³⁹ *A.g.e.*, s. 118.

anlam yükleyen Hıristiyan iktidardır elbette:

PORTIA

Dur bakalım Yahudi;

Yasaların işi bitmedi seninle.

Venedik yasalarına göre,

Bir yabancının, dolaylı veya dolaysız yollarla,

Herhangi bir vatandaşın canına kastettiği kanıtlanırsa,

Mal mülkün yarısı mağdur tarafa verilir;

Öteki yarısı devlet hazinesine aktarılır.

Suçlunun canını bağışlamak,

Başka hiçbir mercinin etkisi olmaksızın

Dükün merhametine kalır.

Bence şimdi sen bu durumdasın.⁴⁰

Yahudi mecburen Hıristiyan tüccarın etini kesip alacaktır, başka çaresi yoktur, yasalar böyle emretmektedir. Fakat bu kez de kan akacak ve Yahudi mahkûm olacaktır. Ayrımcılık ve karşılıklı intikam duygusu, yasalar çerçevesinde sürmekte, buna karşın yine aynı yasalar yoluyla normalleşmektedir.

Şimdi burada bir adım daha atalım ve şunu diyelim:

“Normalleşme” denilen “şey”, eğer karşılıklı biçimde intikamın normalleşmesiye, yasaları yapanın ve onları uygulayanların gerçekleştirdiği imha siyasetleri de normalleşecektir. Üstelik bunun yine yasalar yoluyla gerçekleşmesi, tam da iktidarın irrasyonel mantıkta tesis edilmesi anlamına gelmektedir.

Ayrımcılık, işte bu öznelere yaratmaktan ve aynı özne sistemini yerleştirmekten doğuyor ki bu da bir “korku miti” aracılığı ile iktidara açılan en elverişli kapıdır.

Shakespeare'in Çözümleyici Öznesi

“Venedik Taciri”, “mevcut durum” içinden yazılmış bir tiyatro eseri olmanın da ötesinde, tarihsel bir belge niteliğinde

⁴⁰ A.g.e., s. 121.

sayılabilir. Shakespeare, kendi döneminin iktidar çözümlemesini -o iktidar sistemine dahil biçimde- en ince ayrıntısına kadar yapmış ve o tarihten bugüne kadar gelen süreçte, “iktidar nedir?” sorusunun eskimeyen bir yanıtını ve bu kavrama ait tüm yöntemleri sunmuştur. Yanlış anlaşılmasın, Shakespeare’in çözümlemesi, salt siyasal nitelikte bir metin ortaya koyduğu anlamına gelmez. O, yalnızca oyun yazıyordu. Bloom, “*günümüz eleştirmenlerinin ona yakıştırdığı siyasal kuramların pek azına sahiptir*”⁴¹ diye yazar. Ne var ki onun bir oyun yazarı olarak kimliği, ideolojilerin, teolojinin, ahlak anlayışlarının, metafiziğin, egonun dışında yapılanmıştı ve tüm karakterleri içinde toplayabilmişti. Bununla birlikte, Shakespeare’in bu çoğulculuğu, onun kendi antitezini de doğurmuş -kendisiyle yüzleşmiş- ve tüm oyun karakterlerinin, mevcut iktidar sistemi içinde evrensel derinliğini sağlamıştı (Bir kanonun gerçek niteliği budur işte). Kimileri “*Venedik Taciri*”ni, Yeni Ahit’in bağışlayıcılığını vurgulayan bir yapıt olarak görmüş ve söz konusu metni hem “*Hristiyanlık güzellemesi*” hem de “*Yahudi karşıtlığı*” üzerinden yorumlamıştı (Günümüzün “*düz eleştiri*”lerine ne kadar benziyor). Oysa yine Bloom okuduğumuzda, bu tip tek yönlü yorumların yersizliğini fark etmemiz hiç de zor değildir:

Norhrop Frye, *Venedik Taciri*’nin Hristiyanlık söyleminin Eski Ahit’in üzerinde yoğunlaşmasına rağmen Yeni Ahit’in bağışlayıcılığının ciddi bir örnekleme olarak anlaşılması gerektiğini düşünmüştü. *Venedik Taciri*’nin sahnedeki Yahudisi Shylock, komik bir kötü kahraman olarak düşünülmüştü, zira Shakespeare’in de o dönemin antisemitik düşüncelerini paylaştığı açıktır. Fakat oyunda Frye’in söz ettiği teolojik alegoriyi bulmakta güçlük çekiyorum. Gerçek Hristiyan doğasını Shylock’a tükürüp küfür ederek gösteren Antonio’dur. Yahudinin hayatta kalması için hemen Hristiyan olması şartını öneren de odur. Shlock,

⁴¹ Bloom, *a.g.e.*, s. 59.

bu zoraki din değiştirmeyi olmayacak bir şekilde kabul eder.

Antonio'nun önerisi Shakespeare'in kendi buluşudur ve "diyetini ödeme" (a proud of flesh) geleneğinin parçası değildir.⁴²

İktidarı çözümleyebilecek özne, her tür doktrinin ya da ahlakın dar çerçevesinden kurtulmuş, ama "*mevcut durum*"un içinden konuşan özerk bir öznedir kesinlikle. Yoksa Yahudi karşıtı bir Hristiyan, komik duruma düşmüş kötü bir Yahudi'yi nasıl şöyle konuşturabilir ve tüm tarihsel gerçeğin içine yerleştirilmiş "*ayrıcılık*" ve intikam sürecini yüzümüze vurabilirdi:

SHYLOCK

...Beni aşağıladı, yarım milyondan etti, zararlarıma güldü, kazancımı alay etti, halkımı hor gördü, işlerimi köstekledi, dostlarımı soğuttu, düşmanlarımı kızıştırdı –neden yaptı bunları peki? Ben Yahudiyim de ondan. Yahudinin gözü yok mu? Yahudinin elleri yok mu; organları, boy posu, duyuları, duyguları, heyecanı yok mu? Aynı yiyeceklerle beslenmiyor mu, aynı silahla yaralanmıyor mu, aynı hastalığa yakalanmıyor mu, aynı yolla iyileşmiyor mu, aynı kışın ve yazın üşüyüp ısınmıyor mu? Farkı ne Hristiyan insandan? Etimizi kesince bizim de kanımız akmaz mı? Gıdıklanınca gülmez miyiz? Zehirlensek ölmez miyiz? Peki ya bize haksızlık ederseniz öcümüzü almaz mıyız? Her şeyde size benzediğimize göre, bunda da benzeyeceğiz tabii. Yahudi, Hristiyana haksızlık edince, karşılığında göreceği iyilik ne? İntikam! Hristiyan Yahudiye haksızlık ederse, Hristiyan örneğine göre karşılığı ne olmalı? İntikam tabii! Hainliği sizden öğrendim, yine size uygulayacağım. Bu işi sizden çok daha iyi yapacağıma da güvenilebilirsiniz.⁴³

⁴² A.g.e., s. 54.

⁴³ Shakespeare, a.g.e., s. 75.

Platon'dan Teknolojiye Taşınan Miras

Bir zamanlar Ortaçağ Töron şövalyelerinin kalelerinden biri olan Königsberg, savaştan sonraki yıllarda, örnek bir Sovyet şantiye alanı olan Kaliningrad'a dönüştürülmüştü. Şehrin Prusya geçmişinin kalıntılarından tek bir gotik katedral kalmıştı, o da kubbesiz olduğundan Immanuel Kant'ın mezar taşını yağmur damlalarından koruyamıyordu. Karı koca birlikte Kaliningrad'da dolaşmış ve Pregolya Irmağı'na gelene kadar tanıdık pek az şey görmüşler. Ama ırmaktaki karahindiba ve saman kokularını duyunca anne babalarının hikâyelerini yeniden hatırlamışlar.⁴⁴

Çağdaş sanatın, yerleşik estetik kuramları ve o kuramların sırtını dayadığı felsefi bütünlüğü terk etmesi, aynı zamanda ideolojilerin de dışından konuşuyor olması, onun üzerine oluşturulacak eleştirel bir yapıyı da boşluğa doğru kaydırıyor. Sanat şimdi kendisini yalnızca dışgörünüştü ile bize sunuyor ve algıladığımız biçimin ötesine bir ütopyaya, bir vaade, bir duygu alanına, keşfedilmemiş bir anlam dünyasına vb. asla taşmak

⁴⁴ Svetlana Boyrn, *Nostaljinin Geleceği*, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2009, s. 13.

istemiyor; genel kanı bu. Böyle olunca, bir sanat yapıtının dışgörünüü üzerine bir şeyler söylemeye kalktığımızda, bunun bir “eleştiri” olup olmadığı konusunda bir kuşku ve bir rahatsızlık duyuyoruz. Bu durum, çağdaş sanat için öne sürülen her eleştiri tümcesinin nitelik bakımından eksikliğine neden olduğu ölçüde, eleştiri yapan için de bir açmaz yaratıyor. Öyle ki “Yok ile Var Arasındaki Eleştiri” bölümünde belirttiğimiz gibi, bolca dile getirilen eleştiriler en fazla “eleştiri yokluğu” üzerinde yoğunlaşabiliyor.

Eleştiri adına ortaya çıkan, güncel koşulların mutlak bir tıkanmaya neden olduğu tezleri düşünölmeye değerdir ve çağdaş sanatın mı, yoksa eleştiri ortamının mı bir zafiyet içinde olduğu, yanıtı zor verilebilecek bir sorudur. Diğer yandan, çağdaş sanatın felsefi bütönlükten ayrılıp ayrılmadığı da yine yanıt bekleyen bir başka sorudur. Acaba çağdaş sanat, gerçekten kendisini felsefi gelenekten ayırmış mıdır ve gerçekten kendi nesne görünüşünden başka bir şey sunmamakta mıdır? O nesne gerçekten her düşünce sisteminden bağımsız, öylece bir boşlukta sallanmakta ve o salınımını da keyfi bir biçimde, sokağın pratiklerine göre mi uygulamaktadır? Aydınlanma döneminin “ideal özne”si şimdi “başiboş” dolaşır mı olmuştur? Yine de o nesneye ve o özneye yakından bakmak ve felsefi gelenekten nasıl bir miras taşıdığını saptamak gerekir. Bunlar hakkında sorular soracak ve yanıtlar düzenleyecek bir “şey” varsa, o da yeniden icat edilecek bir “eleştiri mekanizması”dır. Aşağıda yazılanlar ise çağdaş sanatın pek de “başiboş” gezinmediğini savunmaktadır.

Platon’un “mağara metaforu”nu ortaya koymasından itibaren, yaklaşık yirmi beş yüzyıl geçti. O zamandan bu yana ağızdan ağıza bugüne ulaşan ve böylece felsefe tarihinin en bilinen saptamalarından birini öne süren bu metafor, kısaca şunu demek istiyordu:

“Işığın kaynağını bilmeyenler, çevrelerinde beliren gölgeleri gerçeğin kendisi sanırlar...”

Daha farklı bir söyleyişle: İnsanın çevresinde algıladığı, yani duyuları aracılığı ile deneyimlediği her şey, gerçeğin temsilinden başka bir şey değildir. İnsani olan ve tanrısal olan arasındaki ilişki... Ya da “*durağan bir sonsuz dünya*” ile “*oluşumun geçişler dünyası*” arasındaki ilişki...

Platon, *Yasalar* adlı eserinde, “*yaşam*” denilen şeyin tanrılar tarafından sahneye konulmuş bir kukla gösterisi olduğunu söyler. Söz konusu metaforun pek çok yorumu yapılarak eleştirisi geliştirilmiş, pek çok sonuç türetilmiş ve kendisinden sonraki dönemlerde ortaya çıkan düşünce sistemlerinin de işine yarayacak bir malzeme hâline getirilmiştir. Kabaca bir örnek vermek gerekirse, Platon’un “*mağara*”sında yer alan insanlar yalnızca ideanın temsilleri ile yetinmek zorundayken ve o ideaya ulaşmanın olanaksızlığı içindeyken, bu felsefenin devamı hâlinde yedi yüz yıl kadar sonra ortaya çıkan Yeni Platonculuk, tüm Ortaçağ boyunca insanlar ile tanrı arasındaki ilişkinin korunmasında büyük rol oynamıştır. Yunan felsefesi bize Platon’u sunduğunda, onun *éṽ* kavramını hayli öne çıkartmıştı ki bu “*bir*” anlamındaydı; yani her farklı şeyi var eden “*tek bir*” maddenin mevcudiyeti: “*birlik ideası*”...

Bu anlayış Platon’dan önce de mevcuttu; doğa filozoflarından Parmenides’e göz atıldığında, onun da “*bütünlük*” ile uğraştığı görülebilirdi. Böylece fenomenal bir dünyanın da kapıları aralanmaktaydı, ama daha önemlisi “*bir*” ve “*çok*”, “*var olan*” ve “*var olmayan*” arasındaki bağlar, sağlam bir idea temeli yaratılmaktaydı. Ve MS 3. yüzyılda Plotinos bu ilkeyi, “*varlık ötesi*”ni de daha net olarak “*içine alır*” bir anlayışa taşıdı. Özellikle de Plotinos’tan yaklaşık bir yüzyıl sonra Aziz Augustinus’un dâhice yöntemleri sonucunda, Platon’un “*mağara*”sı, artık yeryüzündeki “*tanrının kenti*” idi:

Gözlerimin önüne gudubet, korkunç, karmakarışık sıralanmış şekiller gelirdi, ama ne olurlarsa olsunlar sonuçta şekillerdi işte. (...) Biçim ve hiçlik arasında duran bir şey düşünmektense, bütün biçimlerden soyunmuş, yani aslında olmayan bir şeyi düşünmek daha kolay geliyordu bana, yani ne biçimli ne de hiçlik olan bir şeyi, biçimsiz ve neredeyse hiçlik olan bir şeyi. Bu yüzden zihnim, bir sürü maddi biçim canlandıran ve bunları kendine göre değiştiren ve farklılaştıran hayal gücüme soru sormayı bıraktı. O andan itibaren bütün dikkatimi tamamen maddi cisimlere yönelttim ve değişebilirlik konusuna daha eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaya başladım, çünkü maddi cisimler bu özellikleri sayesinde evvelce oldukları hâllerinden vazgeçip olmadıkları bir hâle geçebiliyordu. Biçimden biçime geçme durumunun, biçimi olmayan, ama mutlak anlamda hiçlik de olmayan bir şeyden kaynaklandığından kuşkulandım.⁴⁵

Böylece Aziz Augustinus'a göre, taş ve cam yığınının ibaret görünse de, bir kent -işte Platon'un "*mağara*"sı tam da orasıydı- asla "*tanrının kenti*"nden ayrı bir yer sayılamazdı. Richard Sennett bu konuda şunu yazıyor:

Augustinus'un kitabı ["The City of God"] mimarisiyle ve kentsel biçimleriyle evlere huzursuz bir manevi hayatı dayatan kentlerin teolojik temelini oluşturacaktır. Bunun nedeni, Augustinus'un "dinsel görme"nin sadece sözel bir mecaz değil, somut, idrakle ilgili bir eylem olduğuna inanmasıdır. "Dinsel Görme", sonunda, cam ve taşla biçimlenen bir içsel yaşama yol açacaktır.⁴⁶

Değil mi ki kişi orada bulunmakla, ona tanrıyı (ana ilkeyi) anımsatabilecek bazı yerler bulabilirdi, o hâlde kent, bir ışığın peşine düşülebilecek ve sanki bir "*hac yolculuğu*"na çıkılabilecek olanaklara da sahipti:

Pagan Dio Cassius "yuvarlak kubbesi sayesinde [Panthéon'un]

⁴⁵ Augustinus, *İtiraflar*, Çev: Çiğdem Dürüşken, Kabcacı Yayınları, 2010, s. 791.

⁴⁶ Richard Sennett, *Gözün Vicdanı*, Çev: Suha Sertabiboğlu- Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 23.

gökkubbeye benzediğini düşünmüştü. Bir ateist olan şair Shelley on dokuzuncu yüzyıl başlarında binaya girdiğinde Hristiyanlara yaraşır bir tepki vermişti. Shelley yukarıya baktığında “sanki cennetin ölçülemez kubbesine bakıyormuşsunuz gibi büyüklük fikrinin yutulup kaybolduğunu” düşünmüştü. Ama dışarıda yürürken aynı deneyimi yaşayamazdı, yaşayamamıştı çünkü burada gökyüzü de bütün sonsuzluğuyla gözlerinin önüne seriliyordu.⁴⁷

Richard Sennett’in anlattıkları, Hristiyanlar adına bir açmazı işaret ediyordu elbette; onlar bir yandan tanrının ışığı yolunda kendi “*hac yolculukları*” için “*dünyevi yerler*” yaratmak zorundaydılar, ama diğer yandan da bu arayış sırasında her tür duyuşsal uyarının tutsağı hâline dönüşmekteydiler. Bu açmazın bir açıklaması vardı: Skolastik anlayış, tanrıyı sınırlı bir evrenin dışında tanımlarken, panteist kuramlar ise -tanrı ve evrenin “*aynı oluş*” düşüncesi- tersine bir tavırla ikisini birleştiriyordu; açmaz buradan ileri geliyordu. İşte burada Hristiyanların imdadına, tanrıya ve evrene ait tüm yüklemeleri reddeden Yeni Platonculuk yetişmiştir. Erwin Panofsky, bir Rönesans teoloğu olan Marsilio Ficino’nun *Theologia Platonica* adlı kitabından yaptığı alıntılarla, tanrı ve evren -nesne ve insan da dahil olmak üzere- arasında mutlak bir bağ kuran Yeni Platoncu düşüncüyü şöyle açıklıyor:

Tanrı “kendi zatını düşünerek” evreni yarattı, çünkü O’nda “varlık, düşünce ve irade” aynı şeydir ve O sınırsız olan, ama tastamam sonsuz olmayan evren değildir, evren O’nun içindedir. Tanrı tamamlamaksızın onu (evreni) tamamlar, nüfuz edilmeksizin onun (evrenin) içine nüfuz eder, kapsanmaksızın onu (evreni) kapsar.⁴⁸

18. yüzyılın rasyonalitesi, Yeni Platoncuların ve Aziz

⁴⁷ Richard Sennett, *Ten ve Taş*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2008, s. 118.

⁴⁸ Erwin Panowsky, *İkonoloji Araştırmaları*, Çev: Orhan Düz, Pinhan Yayınları, 2012, s. 219.

Augustinus'un "*birlik*" düşüncesini kökten imha etmedi, fakat ona seküler bir nitelik kazandırdı; evren, ideadaki bütünlüğünden farklı bir hâle dönüşmüş ve duyular tarafından parçalanmıştı; bu kez de onu öznenin rasyonalitesi birleştirecekti, "*bir*" (Év) hâle getirecekti. Oysa Aziz Augustinus çok daha önceden, kendi "*ben*"'inin bu işi başarabileceğinin pekâlâ bilincindeydi. Alain Touraine'e bakacak olursak, onun Aziz Augustinus'u hemen Descartes'ın "*cogito*" sunun eşğine yerleştirdiğini ve böylece 17. yüzyıla kadar yaklaştırdığını görürüz;⁴⁹ çünkü Touraine'e göre Aziz Augustinus, tanrıyı deneyim ve akıl yoluyla, ama aynı zamanda da ruhuyla -kendi kavrayışıyla- aramaktaydı:

Gökyüzüne sordum; güneşe, aya, yıldızlara: "Aradığın tanrı biz değiliz" dediler. Bedenimin etrafını çevreleyen ne var ne yoksa hepsine dedim ki: "Siz değilsiniz madem, peki o zaman benim tanrımın kim olduğunu söyleyin." Hepsi bir ağızdan haykırdılar: "Bizleri O yarattı." Ben onları temaşa ederek sorularımı sordum, onlar bana güzellikleriyle yanıt verdiler. Sonra kendime döndüm ve dedim ki: "Sen kimsin?" Yanıt verdim: "İnsanoğlu." Kendime baktığımda gördüğüm bir beden, bir de ruhtu; biri dışımda, diğeri içimde. Bunların hangisine sormalıyım tanrımı? Ama az önce bedenimle Yeryüzünden Gökyüzüne kadar, gözlerimin ışığının kılavuzluğunda ulaşabildiğim her yere bakmadım mı? Demek ki içimdeki kısım daha üstün. Çünkü o hem başkan hem yargıç olduğundan benim bütün tensel duyularım birer haberci gibi, Göğün ve Yeryüzünün ve onların kapsadığı her şeyin verdiği "Biz Tanrı değiliz, bizleri O yarattı" yanıtlarını ona iletiyorlardı. İnsanın içindeki ben, bütün bunların dışındaki ben'in yardımıyla biliyor. Ben, yani içimdeki ben bu şeyleri biliyorum; ben, yani zihin olan ben, bunları tensel duyularımın aracılığıyla biliyorum.⁵⁰

⁴⁹ Bkz. Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 52.

⁵⁰ Augustinus, *a.g.e.*, s. 585.

Aydınlanma dönemi felsefesinin seküler niteliğini en iyi anlatan tümce ise şu olmuştur: “Deneyim yoksa idea da yoktur.” John Locke ile güçlenen rasyonalite-nesne-deneyim örtüşmesi, Kant’ın “*transandantal*” kavramının da devreye girişi ile “*kavrama yetisi*”ni belirlemişti. Yani bu süreç, felsefenin “*idea çatısı*” altından çıkartılıp büyük bir anlamda “*algılar çatısı*” altına yerleştirilmesi demek oluyordu.

Bu bölüm, Platon felsefesi üzerine bir şeyler aktarmak amacını taşıyor, ayrıca burada o felsefeyi yok etmeksizin kendisine bir yol açan seküler felsefe de öğretilmek istenmiyor. Ama “*mağara metaforu*”nun ilk ve onun kadim düşüncesinin bize söylediği bir şey var ki o, tam da bu bölümün temeline seriliyor: 18. yüzyıl sonrasında, insanların algıladığı ve hemen onayladığı “*hakikat*” ile seküler anlamda “*evrenin gerçeği*” arasındaki farkın dile getirilmesi... Şunu belirtmeli: Demek ki evrenin varlığı, insanın algısında biçimleniyor, oysa evren ile “*evren algısı*” arasında bir fark var. Bir bütün hâlindeki evren (ĕi) insan algısı tarafından ayrıştırılıyor, o ayrıştırılan parçalar farklı “*bakış açıları*” ile yeniden ve yeniden, defalarca bir araya getirilerek biçimlendiriliyor. Platon’un “*mağara*”sına varıncaya kadarki dönemlerde de evrenin aslında bir bütün olduğu gerçeği asla akıllardan çıkmamıştı. Bu konuda -Parmenides ve Platon’dan da önce- MÖ 7. yüzyıldan itibaren okuyabileceğimiz hayli birikmiş metin vardı. Miletoslu Thales’ten başlayan süreçte, doğa felsefecilerinin “*evrenin kökeni nedir?*” sorusunun yanıtını bulma arzusunu ana konu hâline getirmeleri bize bunu anlatıyor. “*Çokluk*” hâlinde algılanan evreni, yalnızca tek bir ideaya göre tanımlayabilme tutkusu, evrenin bir bütün oluşu düşüncesine göndermede bulunuyordu (Miletoslu Thales, evreni “Her şey sudur” diye tanımlamıştı, ardından Herakleitos’un “*sonsuz akış*” düşüncesi, evrenin kökenine ateşi yerleştirmişti vb.).

Aydınlanma rasyonalitesi ise bize şunu öğretmişti: Evrende

oluşmuş titreşimler, dalgalanmalar göz ile algılandığında renk; kulak ile algılandığında ses; dokunma ile algılandığında ısı vb. oluyor ve biz bunları -evrenin duyulara yansımış hâlini- evrene dair veriler olarak kullanıyoruz, cennetin gökkubbesini gösteren “*Pantheon*” gibi ya da Aziz Augustinus’un, tanrıyı doğada ve kentte bulması gibi, bir kez daha evrenin bütünlüğünü ya da “*evrenin gerçeği*”ni keşfetmeye çalışıyoruz. Duyularla deneyim, ideanın ilk keşfi oluyor ve her keşif, “*algılar çatısı*”nın altından geçiyor: Bir “*hümanizma felsefesi*”.

Platon’dan başlayıp 19. yüzyıla varan düşünce sürecinde, idea ile insan algısı arasındaki bağı en açık anlatan metinlere bakarsak, bu noktada en çarpıcı örneklerden biri olan Arthur Schopenhauer’i anımsamadan geçemeyiz. O, bir insanın evreni “*kendine göre*” modellemesini ve bu modellemeden de yeniden bir “*evren*” kurmasını, “*isteme*” kavramı ile açıklar; her şey insana ait bir “*isteme*” kapsamında olup bitmektedir; “*isteme*” ise insanın “*kendine şey*”idir, yani onun doğasından kaynaklanır (“*İsteme*”ye göre evren, modellenmek zorundadır). Buradan şu çıkar: “*İsteme*”, idea karşısında nesneleşmekte ve ideayı kendi nesnesi aracılığı ile aramaktadır; idea üzerine elde edilmiş bilgiler ise “*isteme*”ye hizmet eder; insanın “*bilgiye yönelme*” ya da “*evren bilgisi*”ne sahip olma güdüsü böyle açıklanabilir. Tüm Aydınlanmacı filozofların peşinden gittiği “Deneyim yoksa idea da yoktur” tümcesi bir kez daha canlanmaktadır; evren, insan tarafından tanımlanacaksa, bu doğallıkla özne algısına ve giderek özne bilgisine ait bir modeli işaret edecektir. Evren, önce algılar yoluyla ayrıştırılmakta ve ardından yeniden bütünleştirilmeye çalışılmaktaysa ve bunun karşılığı “*isteme*” oluyorsa, öte yandan o “*isteme*” bir nesneyse, ama insanın “*kendinde şey*”i olarak bir nesneyse, o hâlde o nesne aynı zamanda evrensel bir nitelik taşımaktadır; yani insan doğanın bir parçasıysa, onun ortaya koyduğu “*isteme*” nesnesi de evrenseldir (insan=Év). Bu yüzden modelleme

eylemi, asla evrenselliğe (ideaya) ulaşma adına yanlış bir yöntem sayılmaz. Ve bu felsefi formül, peşinden pek çok filozofu sürükleyebilmiştir; aynı zamanda sanatçıları da...

Dünyanın ve hayatın dolaylımsız kavranışında biz şeyleri genellikle ilişkileri itibarıyla ve dolayısıyla mutlak değil izafi öz ve varoluşlarına göre düşünüp değerlendiririz. Sözgelimi evleri, gemileri, makineleri ve benzeri şeyleri amaçlarına ve bunlara uygunluklarına göre; insanları eğer varsa bizimle ilişkilerine, sonra birbirleriyle ilişkilerine göre, ister şimdiki fiilleri itibarıyla isterse konumlarına ve mesleklerine, belki bunlara uygunluklarına vb. göre görüp değerlendiririz. İlişkilerle ilgili böyle bir değerlendirmeyi, az veya çok, zincirin en uzak halkalarına göre takip edebiliriz. Bu şekilde söz konusu değerlendirmenin doğruluğu artar, kapsamı genişler, ama niteliği ve doğası bakımından aynı kalır. Bu, şeylerin ilişkileri / bağıntıları bakımından, hatta bunlar aracılığıyla, dolayısıyla yeter sebep ilkesine göre düşünülüp değerlendirilmesidir. Çoğu durumda ve kural olarak herkes bu düşünme ve değerlendirme yöntemine teslim olur; hatta öyle zannediyorum insanların çoğunun elinden başkası gelmez. Ama istisnaen olur da sezgisel kavrayış yeteneğimizin gücünün geçici olarak arttığını kabul edersek derhâl şeyleri farklı bir gözle görürüz, çünkü artık onları ilişkilerine / bağıntılarına göre değil, kendileri itibarıyla ve kendi başlarına neyseler o olarak görürüz; ve ardından izafi varoluşlarına ilave olarak ansızın mutlak varoluşlarını da kavrarız. Birden her münferit şey türünü temsil eder hâle gelir; dolayısıyla şimdi her varlığın külli [tümel] yanını kavrarız.⁵¹

Schopenhauer bu alıntıda, duyular ile algılanan -insanın ontolojik yapısı bakımından, öyle olmaya zorunlu olan- şeylerin, ideaya dönüştürülebilme sürecinden söz ediyor. Bu demektir ki: İnsanın modellemeye tabi tuttuğu evrenin,

⁵¹ Arthur Schopenhauer, *Güzelin Metafiziği*, Çev: Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, 2010, s. 17.

sezgilerle tam bir bütünlük içinde hissedilmesi... Tam da felsefenin ve sanatın katetmesi gereken olan bir keşif sürecinin tanımıdır bu...

Bu tip bir keşif mantığının baş figürlerinden bir olan Isaac Newton, 17. yüzyılda evrendeki bu titreşim ve dalgalanmalardan *"gökkuşağının yedi rengi"* ne, oradan *"ışık tayfı"* na ve bunların yarattığı *"beyaz"* a ulaşmıştı; *"renk"* denildiğinde, algılanabilir dalga boyunun (400-700 nanometre) kastedildiği malumdu. Newton iyi biliyordu ki *"ışık"* ve *"renk"* denilen *"şey"* ler, evrende ayrı ayrı *"ışık"* ve *"renk"* olarak, birileri tarafından keşfedilmeyi beklemiyordu. Onlar zaten evrenin bütünlüğü içinde ve birçok *"diğer şey"* ile ayrılmaz bağlar içindeydi; biz bu ayrıştırmayı zorunlu olarak *"algılarımız yüzünden"* yapıyorduk, *"isteme"* dışında başka olanağımız yoktu. Ses ve ısı da bir titreşimin ve dalgalanmanın eseri idi, ama onları da kulağa ve bedenin yüzeyine ulaştığı biçimde *"ışık"* ve *"renk"* ten ayrı olarak tanımlıyorduk.

Platon, kendi döneminin bilgisi koşullarında tüm bunların farkındaydı elbette; o da evrenin bütünlüğüne göndermede bulunarak, titreşim ve dalgalanmaların algılara bağlı tanımlar aldığını, öte yandan da bunların birbirleriyle ilişkili olabileceğini düşünmüştü: *"Mağara"* daki ışığa bağlı gölgeler gibi... O, müzikal ölçüleri renk ile tanımlamakta bir sakınca görmedi; ikili ve beşli aralıkları sarı renk ile kodladı, dörtlü aralıkların kodu ise kırmızıydı. Aristoteles, *"armoni"* den söz ederken renk ile müzik arasındaki ilişkiyi korudu, ona göre de renk uyumları ile ses uyumları arasında bir ilke birliği mevcuttu. Ortaçağda müzik eğitimi ile renkler arasındaki bağların düşünüldüğü bir sürece tanık olundu. 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren Louis Bertrand Castel'in ve Jean Philippe Rameau'nun deneyleri bu konuda büyük bir ilerlemeyi getirdi. Castel, renkli ışıklar saçan optik bir klavsen aracılığı ile renk ve nota sistemini birleştirmeyi tasarladı; çağdaşı olan Newton'ın

“prizma”nın aslında mesafeye bağılı olarak değışkenlikler gösterebileceğini öne sürdü, onu eleştirdi ve bu buluşuyla müzik yapıtlarının görsel bir renk kompozisyonuna olanak sağladı. Rameau, akor ve renk birliğı üzerinde çalıştı ve o da sesler ile renkler arasında yeni bir sistem önerdi. Bunları, 18. yüzyıl boyunca Georg Philipp Telemann’ın -ki onun, Castel’in klavsenini bizzat Fransa’ya gidip yerinde gördüğü söylenir, Johann Gottlob Krüger’in, Carl Ludwig Junker’in vb. aynı türde çalışmaları izledi. 19. yüzyılın sonunda Nikolay Rimsky-Korsakov, “Mlada” adlı operasını, sözcükler, nota kalıpları ve sahne ışıklarındaki renkler arasında bir uyum çerçevesinde yazdı. Sonraki filozoflar, matematikçiler ve sanatçılar da bu kadim düşünceye fazla müdahale etmedi ve bazı yöntem farklılıklarına karşın bunun “olabilirliğini” onaylamakta bir sakınca görmediler.

Duyular, Algılar ve Sinestezi

Buraya kadar yazılanlarda; “renk” ve “ses” olarak tanımlanan “şey”lerin, evrenin bütünlüğü içinde ve algılara bağılı biçimde ayrıştırılmış “şey”ler olduğu, ne var ki bunların yeniden birleştirilme çabalarının uzun bir “tarih” yarattığı üzerinde duruldu. Ancak 20. yüzyıl, kuşkusuz bu yaratılan tarihin en hareketli ve en karmaşık ve bir o kadar da ilginç bir bölümüdür. O yüzyıla kadar renk ve ses arasındaki ilişkiyi düşünmek, hatta bunların birleşmesini sağlamak yönünde çalışmalara girişmek hayli kayda değer bir süreç doğurmuşsa da, müziğin ve resmin tümüyle farklı şeyler olduğu üzerinde her zaman uzlaşılmıştır. Şimdi de biz, o uzun “tarih”i bilmemize rağmen bunları farklı disiplinler olarak tanımlıyoruz ve şöyle diyoruz: “Müzik kendisini seslerle, resim ise renkler ve çizgilerle ifade eder” -ki çizgiler, resimdeki renkli yüzeylerin yan yana geliş sırasında, bir zorunluluk olarak

ortaya çıkmaktadır. İşte 20. yüzyılın hemen başlarında, felsefi ve sanatsal birikimlerin bir sonucu olarak yeni bir çıkışa daha tanık olunacaktır: Vassily Kandinsky ile Arnold Schoenberg arasındaki mektuplaşma ve işbirliği... William R. Everdell, bu sürecin nasıl başladığını şöyle aktarıyor:

[Kandinsky] Ekim 1910'da kitabı ["Sanatta Ruhsallık Üzerine"] bir dinleyici topluluğu önünde okumuş, 1911'de Münih'te, Piper adlı maceraperest bir sanat yayıncısını onu basmaya ikna etmişti. Resmin üç enstrümanla –renk, form ve konu- ruhta “ses” adını verdiği duyumlar uyandırdığını yazmıştı. Her enstrümanın kendine has bir sihri vardı, örneğin renk ve biçimin resimde bulunuş nedeni konuya hizmet değildi. Her biri, diğerleriyle birlikte ama birbirinden bağımsız olarak, izleyicinin içinden doğan tepkilerle ahenkli ve ahenksiz sesler yaratıyordu. Arnold Schoenberg, müziğin de aynı biçimde işlediği görüşündeydi ve Kandinsky 1911 yılbaşında Münihli arkadaşlarıyla birlikte, onun müzikte çığır açan *2 Numaralı Yaylı Çalgılar Kuarteti*'ni dinlediği zaman, ne yaptığını hemen anlamıştı. Schoenberg'e sanatlarındaki çakışmadan söz eden mektuplar yazmaya başlamıştı.⁵²

Kandinsky bir ressamdı, Schoenberg de öyle; ama Schoenberg asıl bir müzisyen ve kompozitördü; tonal müziğin dışına çıkıyor ve “*on iki ton*” nota sistemi ile atonal müziğin en önemli temsilcilerinden biri oluyordu. Schoenberg, Kandinsky için iki yönden çok önemliydi; hem müzisyen hem ressam olması bakımından ve hem de mevcut geleneksel gamı bozması bakımından... Çünkü Schoenberg mevcut gamın dışına çıkmasını şöyle düşüncelerle gerekçelendirmişti: Klasik armoninin melodik yapısı, tam anlamıyla bir konfordur. Yani insanların alıştığı algılara bağlı bir rahatlık sağlar. Oysa müzik bir devrimdir, yani sürekli bir harekettir. Her büyük

⁵² William R. Everdell, *İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*, Çev: Hülya Kocaoluk, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 486.

sanatçı en belirsiz esin kaynağına bir tepki verir, böylece “yeni” olan, kendisini bu belirsiz esin kaynağına uygun olarak açıklar. Konforu bozan şey budur. Sanatçı yalnızca kendi içine, “iç”in dibine kadar inip bakabilirse, o esin kaynağını duyabilir ve dinleyebilir. Schoenberg’in gerekçeleri ilk bakışta ne kadar da Platon’u andırıyor: “İç”in en dibine inmek ve onu duyup dinleyebilmek -Év oradadır. Platon’a bakarsanız, yalnızca felsefeciler ve matematikçiler anlayabilirdi bunu... Görünür olan dünyanın soyut gerçekliğini, “idealar dünyası”nı kurabilenler... Ve bu, Platon’un “mağara metaforu”nu gözümüzün önüne getirirsek, gölgeleri meydana getiren ışığı, daha açık anlamıyla “gerçek” olanı görebilmektir. Başka bir açıdan da algıların dışına çıkabilmektir ya da basit algıların dışında da “başka bir gerçeklik” olduğunu keşfetmektir.

Kandinsky’ye göre Schoenberg, basit algılara aykırı bir müzik yapmaktadır; geleneksel melodik yapı bu yüzden yerle bir olmuştur. Basit algılardan uzaklaştıkça, idea ele geçirilmek üzeredir ki bu durumda “evrenin gerçeği”ne ya da onun bütünlüğüne (“hakikat”e) ulaşmaya ramak kalmıştır. Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabını şu tümceler ile bitirir:

Müzikte ve doğada, dolayısıyla resimde de her yapının kendine has bir ritmi vardır. Bu ritim doğada pek belirgin değildir; çünkü amacını hemen anlayamayız. O zaman da ritimsiz deriz. Yani ritmik ya da ritimsiz terimleri de gerçek varlığı olmayan “armoni” ve “uyumsuzluk” gibi, tamamıyla geleneksel terimlerdir.⁵³

Ve Kandinsky Schoenberg’e o ünlü mektubunda, özetle şöyle yazmıştı: “Müzik salt pratik amaçlardan arınmış olmanın mutluluğuna çoktan ermiş bir sanattır. Resim sanatı bu aşamaya varabilmek için daha ne kadar bekleyecek? Doğrusu, resmin de müziğin amaçlarına erişmesi, hakkıdır

⁵³ Vassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev: Gülin Ekinci, Altıkkırkeş Yayınları, 2013, s. 111.

ve hatta görevidir. Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını, ben de resmimde bulmaya çalışıyorum. Günümüz resminde armoni, konstrüktivist yöntemle aranıyor. Ritim genellikle hep geometri üzerine kuruluyor. Oysa ben ritmi, geometriye bağlı olarak değil, tersine, ona karşıt bir biçimde kurmak istiyorum.”

Kandinsky’nin, algılanabilir geometrinin dışına çıkmak istemesi, onun evreni salt duyuşsal algılayış biçimlerinden kurtarma çabasına işaret ediyor. Belli ki o, “*evren gerçeği*”ne erişebilmek için bir adım daha öteye gidebilmeyi, bu yüzden de resmi müziğe bir adım daha yaklaştırmayı ve aradaki sınırı biraz daha bulanıklaştırmayı hedefliyordu. Schoenberg’in de dediği gibi, söz konusu bulanıklaşma belli birtakım deneyimlerin dışından düşünmekle, yani “iç”in en derinine inmekle başarılabilircekti. Kandinsky müziğin resmini yapmak amacıyla değildi, hatta onun, “*müziğin resmini yapıyor*” diyenlere hemen itiraz ettiği yazılıyor. Yine de o resimler, müziğin ilkeleri ile bağ kurmaya çalıştıkça, bir “ses”e yönelmeden edemiyor. Everdell’in şöyle tümceleri var:

Müziğin resmini yaptığı söylendiğinde homurdanan Kandinsky bile, ruhta bazı tellere basarak, ne kadar hayalî de olsa orada bir beste yaptığını iddia etmemiş miydi? (...) Kandinsky, her ruhta veya en azından yeterince gelişmiş her ruhta, kendi ruhunda uyanan “sesler”in aynısını uyandıracak tarzda resim yaptığı kanısındaydı.⁵⁴

“*Deneyim yoksa idea da yoktur*” tümcesinin iyice genişletilmesi... Ya da ruhsallık ile -ki belki burada “*tinsellik*” tabirini kullanmak daha uygun olacaktır- deneyim arasındaki sınıra da bir saldırı pekâlâ... Açıkça belirtmek gerekirse, bu serüvenin -*Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı bir kitabın ortaya çıkışını saymazsak- pek de verimli olmadığını, bu yönde ortaya konulmuş birkaç “*soyut resim*”den başka bir şey elde edilemediğini biliyoruz

⁵⁴ Everdell, *a.g.e.*, s. 497-498.

(Örneğin ayrıca, Henri Matisse'in "üçlü akor"a bağlı olarak resmettiği *Dans'ı*, Klee'nin Bach ve Mozart müziği ile kendi resimleri arasında yaptığı bazı birleştirme deneylerini de biliyoruz). Kandinsky ve Schoenberg arasındaki işbirliği, bu birleşme konusunda yüzyıllar boyunca yazılmış sayısız metne, birkaç metin daha eklemekten başka bir sonuç vermemiştir. Fakat yine de hiçbir şey olmamışsa, o işbirliğinden bir sözcük, Yunanca kökenli "sinestezi" sözcüğü, Antik Yunan felsefesinden uzanarak sanatın ilgi alanına yeniden güçlü bir giriş yapmış oldu: "Syn"=Eş, özdeş. "Aesthe-sis"=Algı. "Sinestezi"=Eş algı.

Sesler, Renkler ve Teknoloji

Bu serüvenden birkaç yıl sonra, başka bir yerde, Kandinsky ve Schoenberg işbirliğinden tümüyle bağımsız, başka bir süreç yaşandı. Walter Benjamin 1935 yılında ünlü makalesini yazmıştı: *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı...* Ve o makaleyi 1937 yılında yayımladı ki aradan geçen bu iki yıllık zaman diliminde, sanat ve düşünce tarihinin en önemli mektuplaşmalarından birine daha tanık olunmuştur. O makalede -hemen herkes bilir ki- Benjamin, yeni teknolojik olanakların, o dönemde hâlen geçerli estetik kuramlar üzerindeki etkilerinden söz açıyor, o kuramların artık geçerliliğini yitirdiğini ima ediyordu. Öne sürülen pek çok problematiğin içinde, başköşede -makalenin başlığından da anlaşılacağı üzere- teknolojinin el becerisine ve bunun düşünceye yansıma biçimine doğrudan etkisi yer almaktaydı. Tabiidir ki sanatta el becerisinin zayıflamış olması, düşünce geliştirme sürecinde ve "iç"in ifadesinde ve onun algılanmasında -tam anlamıyla burada "*sanatın özerkliği*" kastediliyor- değişiklikler yaratıyordu. Bu radikal bir metindi; içinde, insanın makineleşmesi üzerine büyüyen yüz elli yıllık bir korkuyu herkesin yüzüne vuruyordu. Benjamin,

Adorno'ya o metinden bazı bölümleri okuması ve kendisine düşüncelerini bildirmesi için gönderdi. Adorno, taviz vermez bir estetik ve “*özerk sanat*” savunucusuydu; her ne kadar teknolojik değişimlerin etkisini (Benjamin gibi) onaylasa da “birbirlerini tamamlayarak bütünleşen kuramların, hiçbir zaman eskimeyeceği”ni iddia ediyordu, Benjamin'e şöyle bir yanıt verdi:

Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyor, bağımlı [teknoloji-kitlesellik] sanatını gözünüzde büyütüyorsunuz; kısaca, bu belki de benim temel itirazım.⁵⁵

İki kuramcı arasındaki estetik ve “*özerk sanat*” tartışmasında, Benjamin'in tezi daha ağır bastı ve biraz da zorlama bir ilişkilendirmeye postmodern duruma -ki postmodern durum ile Benjamin arasında uzak yakın ilişkinin olmadığını biliyoruz- ve oradan da daha gerçek bir ilişkilendirmeye çağdaş sanata kadar ulaştırıldı.

Kabaca bir bakışla sanat artık 20. yüzyılın sonuna yaklaşıldığında, tam da onun dediği gibi estetik saptamaların, “*özerk sanat*” kriterlerinin çok ötesine geçmiş ve teknolojik araçların yeteneklerine göre tavır takınmıştı. Teknolojik araçlar ve sanat arasındaki bu yakınlaşma elbette Benjamin'i haklı çıkartmaya yetiyordu, Adorno'nun “Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyorsunuz” tümcesi ise neredeyse hepten unutulup gitti. Ya da daha doğrusu, sanatta ilk postmodern eğilimlerin şaşırtıcı sonuçları izlenirken o yanıt fazla ilgi çekici olmadı, kendi içine çekildi ve bir köşede uzun süre beklemek zorunda kaldı.

Ve yine o mektuplaşmadan uzun yıllar sonra, farklı yerlerde, Benjamin ve Adorno'nun tartışmasından da ötede, birtakım sanat yapıtları ortaya çıkmaya başladı: Renk ve ses etkenlerini

⁵⁵ Theodor Adorno, *Walter Benjamin Üzerine*, Çev: Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 129.

birleştirmeye yönelik, daha çok iyice eskimiş Kandinsky ve Schoenberg işbirliğini anımsatan yapıtlardı bunlar. Bu bağlamda o yapıtlar izlendiğinde, akla ilk gelen sözcük “disiplinler - arasılık” oluyordu, ardından da zihinler iyice geriye gidip “sinestezi” sözcüğüne ulaşıyor, orada Platon’un ve Aristoteles’in müzikal ölçüleri renk ile tanımladığı dönemi canlandırıyor.

Şimdi bu noktada, o sayısız örnekten yalnızca üç tanesi üzerinde duracağız. Bunlardan ilki, Kandinsky’nin Schoenberg’e yazdığı mektup ile örtüşüyor ve Kandinsky’nin resimde başarmaya çalıştığı bir şeyin, bu kez bir müzisyen tarafından yaşama geçirilmiş olduğu anlaşılıyor. İlhan Usmanbaş, Schoenberg gibi “on iki ton” nota sistemi ile eserler yaratmış ve ses teknolojisi üzerine çalışmış, dersler vermiş bir kompozitördü; 2001 yılında yayınlanan bir söyleşisinde şöyle diyordu:

Resimle müziğin, edebiyata göre, sanırım çok daha doğrudan bir ilişkisi var. Çünkü resimde çizgiler, müzikteki notaların resimsel tarafıyla neredeyse birleşiyor gibi. Hatta şunu söyleyebilirim: Uzun zamandan beri ben eserlerimin ilk taslak hâlini, çizgilerle oluşturuyorum. Yani seslerin iniş çıkışları, kütleler, arada gelen belki tek noktalı yerler, seslerin dağılması... Bütün bunları çizgiyle gösteriyorum; çok kısa sürede eserin tümünü, çizgiyle kâğıt üzerine koymuş oluyorum ve bu, bir hareket noktası oluyor. Ondan sonra eser, tek tek notalar hâline dönüşüyor.⁵⁶

Çok açık ki Usmanbaş, sesi resimsel düşünüyor ve beste ilk anda bir “sinestezi” ile beliriyor; o hâlde Kandinsky’nin sanatta “ruhsallık düşü” gerçek mi oluyor? Oysa burada yine de bir sorun var: Usmanbaş, eserini tasarlarlarken yaşadığı süreçte, tam anlamıyla algılanabilecek bir nesne işin içine girmiyor; bu, daha çok bir “iç” sesin, çizgilerle ifadesi hâlinde gerçekleşiyor

⁵⁶ “İlhan Usmanbaş ile Yaşam ve Müzik Üstüne”, Söyleşi: Samih Rifat, Sanat Dünyamız, Sayı: 79, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 119.

ve yine 20. yüzyılın başlarındaki sanat anlayışına gönderme yapıyor. Bununla birlikte, sanatçının müzik serüveni bu sürecin sonundan itibaren başlıyor ve zamanla -beste tamamlanıp icraya geçildiğinde- iki süreç birbirleriyle zihinsel olarak örtüşürülüyor.

İkinci örnek Thomas McIntosh, Emmanuel Madan ve Mikko Hyninen'in ortak çalışması olan "*Ondulation*"... Bu yapıt, şöyle bir metin ile birlikte sunuluyor: "*Ondulation*, su ve ışık medyalarını kullanan imgeler yaratmak için sesi kullanan, zaman temelli bir heykel enstalasyonu... Sesi fiziksel varlığı, görsel ve işitsel algıların, canlı bir biçimde birleşmesiyle duyuluyor: Kurmaca bir sinestezi bu. *Ondulation*, bir duyunun uyarılmasını, bir başka duyu aracılığıyla algılatan nörolojik bir durumu doğuruyor ve algının altında yatan koşullar üzerinde düşünmeye çağırıyor."

Bu metinden açıkça anlıyoruz ki "*sinestezi*"yi yaratan artık yalnızca insanın zihni değildir; tam da yapıtın kendisidir ve o da teknolojinin marifetidir. Sergi metninde geçen "*nörolojik durum*" tabirini de biraz açmalıyız: "*Sinestezi*" yakın zamanlara kadar "*algı bozukluğu*" tanımı ile bir hastalık olarak görüldü ve bu yüzden "*sinestezik kişi*"nin tedavi edilmesi gerekti. Böyle bir nörolojik durum, hastalık olarak tanımlansa da bir yandan da "*evrenin bütünlüğü*"nü sezebilmek adına kişiyi ayrıcalıklı bir yeti sahibi yapıyordu. Her ne kadar kişi, bu yetisi yüzünden klişeleşmiş birtakım bilgileri zor öğreniyorsa ve klişeleşmiş eğitime uyum sağlayamıyorsa da onun bunları öğrenmesi gerekmiyordu; örneğin, evreni önce parçalayıp sonra yeniden birleştirmeye yarayan yöntemler yerine, o, evrenin birleşik hareketlerini zaten "*olduğu gibi*" algılıyordu. Açıkçası, bilimin ya da estetik bir sanat yapıtının başarabileceği bir şeyi, kişi, doğasından gelen o yeti sayesinde aynen deneyimleyebiliyordu. Giderek "*sinestezik kişi*"ler, nörobilimciler başta olmak üzere birer "*dâhi*" olarak ilan edilmeye başladıktan itibaren, bazı

sanatçıların üstün yeteneklerinin sırrı da çözülmüş oldu:

“Sende kesin bir arıza var evlat. Belki ana rahminde oksijensiz kaldın, belki de doğum masasından kafaüstü yere düştün.” Ancak yanıt, Noel’in babasının arkadaşı olan Montrealli ünlü nörolog Émile Vorta’dan kısa süre sonra öğrenileceği üzere yukarıdakilerden hiçbiri değildi.

Doktor, insanın beynini allak bullak eden bir dizi algı ve hafıza testinden sonra anlaşılmaz bir neşeyle “Tebrikler,” dedi Fransızca. “Yirmi binde bir karşılaşılan bir vaka. Bazen lanetli olduğunu düşünsen de Tanrı sana ‘sinestezi’ adı verilen kompleks bir duyarlılık bahşetmiş.”

Doktor minik elini sıkarken Noel, “İyi de doktor neden bu kadar mutlu?” diye düşündü. “Acaba benim üzerimde de şempanzeleri gibi deneyler yapacağı için mi?”

...Dr. Vota bekleme odasında Noel’in babasına kendisini son derece heyecanlandıran teşhisini açıkladıktan sonra sözlerini, “Tebrikler Henry” diye tamamladı. “Oğlun büyük insanların yolundan gidiyor; gerçekten çok büyük insanların. Liszt, Rimsky-Korsakov ve Scriabin sinestezikti, hatta Baudelaire, Rimbaud ve Proust da!”

Bastırılmış hırsları olan Bay Burun’un gözleri, aldığı haberle parladı. “Nabokov’u unuttun” diye ekledi.⁵⁷

“*Ondulation*”, bu “sinestezi” işlemini, bir “*dâhi*”nin yetilerini üstlenerek ve aynı zamanda da bir *makine* olarak nasıl gerçekleştiriyor? Şöyle: Su yüzeyinin altına ses kolonları yerleştiriliyor ve buradan gelen ritmik vuruşlar, suyun üzerinde yine ritmik dalgalar meydana getiriyor. Suyun hareketi, duyulan sese bağlı biçimde eşzamanlı değişiyor. Yani sesi oluşturan dalgalar, aynı zamanda da gözle görülen dalga hareketlerine dönüşüyor. Bunlara ek olarak projektörlerden,

⁵⁷ Jeffrey Moore, *Sinestezya*, Çev: Ergin Kaptan, April Yayınları, 2016, s. 9-11.

belli renklerde ve aydınlık-karanlık gel-gitlerde hareket eden ışık, suyun yüzeyine yansıtılıyor; sudan yansıyarak duvarda gölgeler oluşturuyor. İşte Platon'un "gölgeler"i, artık ışık kaynağı ile birlikte ve eşzamanlı olarak karşımızda durmaktadır: Teknoloji aracılığıyla ideayı, gölgeler ile aynı anda seyrederiz; sanki "dâhi" bir "sinestezik" mişiz gibi...

Üçüncü ve son örnek de renk körü, Katalan bir sanatçı Neil Harbisson... Harbisson, büyük sermayeli bir telefon şirketinin imalatı olan bir kamerayı alına yerleştiriyor ve o kamera yardımıyla, görünen -ama kendisinin yanlış gördüğü- renkleri ses olarak, kameraya bağlanmış bir kulaklıktan dinliyor. Sanatçı, gösterisine şu adı veriyor: "Renkleri Dinliyorum"... Harbisson'ın ilginç bir gösterisi var; önce renklerden sesleri saptıyor ve bu sesleri, çalıştığı bir müzik grubunun elemanları ile birlikte, ayrı ayrı enstrümanlarda ve koroda buluyor. Her eleman kendi enstrümanında ve sesinde hangi renge karşı, hangi sesi çıkartacağını biliyor. Ve sahnede, değişen renkli ışıklarla eşzamanlı harekete geçen müzik grubu, sanatçının gösterdiği renklerle parçalarını sunuyor. Bir kez daha, son yüksek teknoloji ürünü bu kamera-kulaklık marifetiyle "sinestezik" gerçekleşmiş oluyor.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu örnekleri çoğaltabilmek mümkündür; fakat bu kadarı bile bize şunu anlatmaya yetiyor: Tarihte, "belirsiz olanı hissetme" ve "sinestezik" problematiği, değişik biçimlerle de olsa Platon'un "mağara"sından bu yana sürüyor ve bugüne taşınıyor. Bu bize, evrenin bütünlüğünü -hissetmekten de öte- tanımlama ihtirasının özellikle sanatı nasıl sardığını gösteriyor, hatta felsefeden ve matematikten bile bir adım önde olarak; çünkü sanatçılar bizzat uyguluyor.

Şuna dikkat etmeli: İnsanın "makineleşme" korkusu, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dışavurulmaya başladığında, sanatın teknolojilere karşı bir çekince ortaya koyduğu

iyi bilinir; belki bunu hâlâ sürdürenlere ve Adorno'nun Benjamin'e karşı yaptığı "Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyorsunuz" itirazını unutanlara da rastlanabilir. Hatta onlar çağdaş sanat konusu açıldığında şunu der: "Bu ne biçim sanat!" Bir eleştiri tümcesi sayılabilir mi bu? Oysa örnekler anlatıyor ki teknoloji, felsefi akışı sanata taşırken, ideaları canlandırmaya varan bir ufkun da yaratıcısı olabiliyor. Ayrıca bugün nörobilimin, estetiği inceleme konusu yaptığını da anımsatalım. Kabaca duruma baktığımızda, beynin işlevleri bağlamında yapılan çalışmalar, her bir kişinin beyin işlevlerinin farklılığından haber veriyor. Bu demektir ki: Özne algıları arasındaki "bakış açısı" mesafelerinin açıklanması, yine teknolojik deneyler marifeti ile gerçekleşiyor. Söz konusu deneylerin somut biçimde ortaya koyduğu sonuçlardan biri de şu: "Sinestezi" üzerine çalışmak, beynin işlevlerinin değişkenliği hakkında en net bilgileri sunuyor. Nörobilimci David Eagleman şöyle yazıyor:

Sinestezi üzerine çalışmamın nedeni, bir başkasının gerçeklik deneyiminin benimkiyle ölçülebilir düzeyde farklı olduğunu açık biçimde gösteren az sayıdaki durumlardan biri olmasıdır. Sinestezi bunun ötesinde, dünyayı algılayış biçimimizin standart olmadığını da gösterir.⁵⁸

Teknoloji ve estetik arasındaki ilişkilerin ilk ışıklarını -fotoğrafa ve sinemaya yaptığı atıflarla, bugün hayli primitif kalmış bir tavırla da olsa- kuşkusuz en güçlü biçimde Benjamin vermişti; şimdi onu da bir kez daha onaylama zamanıdır.

O hâlde şunu da hiç unutmayalım: Evreni tanımlama ihtirası, eğer Schopenhauer örneğinde belirttiğimiz üzere insanın "isteme" niteliğine bağlıysa ve Aydınlanma döneminin "Deneyim yoksa idea da yoktur" tümcesi hâlâ belleğimizdeyse, bu durumda Adorno'nun Benjamin'e yazdığı mektubun bir

⁵⁸ David Eagleman, *Beyin: Senin Hikâyen*, Çev: Zeynep Arık Tozar, Domingo Yayınları, 2016, s. 73.

tümcesini defalarca onaylamadan geçemeyiz: “Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyor, bağımlı sanatını gözünüzde büyütüyorsunuz; kısaca, bu belki benim temel itirazım.” Benjamin, “*yeni*” teknolojiler ve sanat arasındaki bağı önemsemekte nasıl baştan sona haklıysa, Adorno da ona yaptığı uyarıda baştan sona haklıdır; çünkü o da hâkim gücün, kendisini “*kaba güç*” olarak değil de teknolojiyle özdeşleşme yoluyla meşrulaştırdığının bilincindeydi -burada “Kamusal Dilin Tehlikesi” bölümüne geri dönüp orada yer alan Habermas alıntısına yeniden başvurmakta yarar vardır; oysa belli ki ikisi de sanatın, tam da “*mevcut durum*” içinden, büyük anlamda da iktidar sisteminin içinden konuşması gerektiği konusunda uzlaşmışlardı.

“Çağdaş Sanattan Rahatsızlık Duyan Özne, Aslında Kendinden mi Rahatsız?” adlı bölümde ise şöyle bir tümce vardı: “Özne, doğasına, yani varoluşuna dair ideallliğini yitirip toplumsallığın ve üretim-tüketim sisteminin içine ‘başıboş’ bir hâlde dahil olmuşsa, mevcut sistemin içinden konuşması gerekecektir.” Doğru, özne şimdi üretim-tüketim sisteminin ortasında durmaktadır, fakat gerçekten “*başıboş*” bir hâlde midir? Yanıtı kolaydır: Pek de öyle değil... Özne, kendi deneyimini diğerlerinden farklı bir bakış açısı ile sunuyorsa, bu, günümüz koşullarında somut deneyler olarak ölçülebilir bir durumdur. O somut deneyler sanata taşındığında ise işte örnekleri verilen sanat yapıtları doğmaktadır pekâlâ... Ve tüm açıklanan bağlamları ile birlikte...

O hâlde şimdi çağdaş sanatın karmaşık mantığını sezmeye çalışmalı ve eleştiri yöntemini ve onun dilini de bu sezgiye uygun biçimde oluşturmali.

Adorno ahlakçı bir biçimde, bir savaşta tek kişilerin -orada bulunan her bir kişinin- bedenlerine aldığı darbeler ve onun verdiği acı, başkaları tarafından ayrı ayrı hissedilmediği sürece bir tarih yazılamayacağını söylemişti. Bir bakıma onun “*Auschwitz sonrası*” düşüncelerinin de dışavurumuydu bu. Doğrudur; tarih asla kurmaca bir metin değil, bizzat o insanların bedenleri üzerinden yazılması gereken bir şeydir. “*Tarih*” denilen, kan ve zulüm sürecidir ki o hissetmelidir. Ve Adorno’ya göre, “*estetik dil*” bunun için önemlidir.

Adorno’nun söyledikleri, ahlaki olduğu ölçüde hukuksal bir konuya da işaret etmekteydi elbette. Dilin kullanımı önce “*hukuk*”, ama daha derininde de “*adalet*” kavramlarını biçimlendiriyor ve bu iki kavramı yörüngesinden çıkartıp tarihsel bir bozulmaya yol açıyordu. Söz konusu bozulmanın en somut örneklerinden biri, 26 Şubat 1973 tarihinde Hamburg Cezaevi’nin kapısında yapılan bir konuşma sırasında açığa çıkmıştı. Baader Meinhof grubundan bazı kişilerin

tutukluluk hâllerini ele alan “*Panorama*” adlı bir televizyon kanalı, o cezaevinin kapısında, avukat Heinrich Hannover ile bir röportaj yapmıştı ve orada Hannover, son derece ilginç bir noktaya değinmiş; bu tutukluluğun yasalara uygun olduğunu, ancak müvekkillerinin kişiliklerine yönelik bir “*sindirme*” işlevini de taşıdığını söylemişti. Bu, anayasaya aykırıydı ve düpedüz bir “*işkence*” demekti. Bir yandan da o tutukluluk, burjuva toplumlarındaki iktidar biçimlerini meşrulaştırmaktaydı.

Bu sözler, avukatı Bremen Barosu ile karşı karşıya getirdi. Baro Onur Kurulu, ilk anda o açıklamalar için “*amacını aşmış sözler*” dedi; yani Onur Kurulu’na göre tutukluluk koşulları objektif bir bakış açısına göre yasaldı. Ve sübjektif açıdan ise müvekkilin ifadeye ve ikrara zorlanıp zorlanmadığına bakmak gerekirdi. Çünkü “*işkence*” kavramı, yasalara göre, bedensel ya da ruhsal acı vermekle sınırlı değildi, ifade ya da ikrara zorlama amacını da içermekteydi. O hâlde, bu duruma göre “*işkence*”nin gündeme gelebilmesi için, bedene acı verme ya da kişiliğe yönelik sindirme eylemlerinin yanında, ifade ve ikrar amaçlarının da bulunması gerekirdi. Oysa uygulamada böyle bir şey olmamıştı.

Tam burada Reemtsma, şöyle bir şey yazar:

Bu tanıma göre, ikrara zorlama yalnızca istisnai bir durum olduğu için, Alman toplama kamplarında hiç işkence yapılmamıştır. “*Der große Meyer*” ansiklopedisinin tanımı da bu tür bir sonuç çıkarmaya elverişlidir: “İşkence, ifadeye zorlama amacıyla bedensel acı vermek demektir.” Onur Kurulu, bu ansiklopedi tanımının temelinde yatan “*işkence*” anlayışını üstlenmekle kalmamış, üstelik bu anlayışı, kamuoyuna yapılan açıklamalar için geçerli bir semantik norm olarak belirlemiştir.⁵⁹

Her şey çok açık: Onur Kurulu’nun kararı, eğer “*işkence*”

⁵⁹ Reemtsma, *a.g.e.*, s. 127.

tanımlanacaksa, bunun semantik bir dil ile değil, “*genel bir dil*” ile tanımlanması gerektiği üzerinedir. Bu “*genel dil*” denilen şey, bir iktidar dilinden ve dolayısıyla iktidarı meşrulaştırıcı bir araçtan ayrı bir şey değildir. Adorno’nun dediği gibi, işte bu dil ile yazılan bir tarih ise bozulmuş kavramları içinde taşıyan bir metinden başka ne olabilirdi? Bu yüzden, burada estetik dilin devreye girmesi önerilmektedir. Şimdi işin içine “*estetik dil*” girdiğinde, durumun farklı bir yönü gündeme gelmiştir; Adorno, bedene alınan darbelerin tarih için “*asıl*” ve “*değişmez*” veri olduğunu söylüyor ki onun ahlakçı tavrı da bu noktada beliriyor.

Konuyu biraz açarsak şöyle diyeceğiz: Mademki gündelik iletişim dili, bize bedenin maruz kaldığı darbeleri ve duyduğu acıları anlatamamaktadır, o hâlde onları başkalarına aktarabilmenin ve başkalarının da anlayabilmesinin bir yolu bulunmalıdır. İşte “*estetik dil*”in devreye girişinin nedeni... Fakat burada bir sorun doğmuş gibidir; böylece aklâ şöyle bir soru gelir: Bir sanat yapıtı ve onun “*estetik dil*”i ne kadar “*ileri*” gidebilir? Daha farklı bir biçimde sormak gerekirse, bedenin duyduğu darbeler ve onun ölüme doğru yürüyüşü, bir sanat yapıtında ne kadar “*ileri*” taşınabilir? Eğer olanak varsa, bir sanat yapıtı bu deneyimi “*sonuna kadar*” ve tam bir “*gerçek*” hâlinde anlatabilir mi? Örneğin, tam da o acıyı ve “*ölüm anı*”nı tam da o zaman ve tam da o yerde başkalarına aktarabilecek bir makine olsa ve biz o makineyi kendi zamanımıza taşıyıp kullanabilirsek, acaba hâlâ “*estetik dil*”e gereksinim duyulacak mı? Adorno bir tarih yazımı için, tam da o zaman ve tam da o yerde duyulan acıyı gerekli görmüyor mu ve “*estetik dil*”i bu yüzden önemsemiyor mu? O hâlde ahlaki olarak “*estetik dil*” bu deneyimleri aktarırken, hangi noktadan itibaren “*ilerleme*”sini -“*gerçek oluş*”a doğru yol alışı- sonlandırmalı? Şiddet ve ölüm “*an*”ının sınırı nedir? Burada bir çelişki vardır; sanatın ve onun estetik dilinin çelişkisi karşımıza gelip durmuştur: “*Estetik dil*”in bize aktardıkları mı daha “*gerçek*”tir, yoksa tam o zaman

ve tam o yerde -savaş meydanında- edinilmiş “acı deneyimi”nin ve “ölüm anı”nın kendisi mi?

Buraya kadar yazılanlar bağlamında şunu söylemek çok kolaydır: Deneyimin tam zamanına ve tam yerine geri dönmek mümkün olabilseydi -daha önce belirttiğimiz gibi, bunu bir makine yapabilseydi- “estetik dil”e gereksinim kalmayacaktı; deneyimin kendisi estetik bir dilin yerine geçecekti. Bu ilk anda onaylanabilir bir saptamadır doğrusu, ancak bu kez de karşımıza şöyle bir soru çıkmakta gecikmez: “Deneyim” dediğimiz şey, yalnızca tam o zamana ve tam o yere ait bir şey midir? Yani “deneyim” dediğimiz “şey”in de kendi doğasına bağlı bir “ilerleme”si yok mudur? Ya da şöyle soralım: Deneyim, kendi zamanında ve yerinde çakılıp kalır mı?

Yine Adorno’vari bir düşünce yürütme ile bunun pek de öyle olmadığı kanısına varabiliriz: Bir deneyim yaşanmıştır; beden savaşta bir darbe almış, acı duyulmuş, yara açılmış ve kan akmıştır. Bu deneyimin ilk aşamasıdır ve oradaki acıyı anlatabilmek iletişim dili ile olanaksızdır (“Çok acıyor!” diye mi bağıracağız, elimizden başka ne gelebilir? Ve tam da o acının şiddetini kim anlayabilir?). İkinci aşamada o yara kapanmaya yüz tutmuş, kan pıhtılaşmış ve acı hafiflemiştir. Burada deneyim sürmekteyse de bu asla ilk yaranın açıldığı deneyim ile aynı şey değildir. Üçüncü ve son aşama ise bu yaşananların ve hissedilenlerin basit bir yara izine dönüşmesidir, acıdan eser kalmamıştır. Ama bu yara izinin o ilk deneyimden -yaranın açıldığı, acının duyulduğu ilk andan- tümüyle bağımsız olduğunu, onunla tüm ilişkisini kestiğini kim iddia edebilir? Öyleyse burada şöyle bir saptamada bulunmak yanlış olmayacaktır: “*Estetik dil*”, söz konusu aşamaların tümünü içine alan ve her bir değişim sürecini bütün hâlinde aktaran bir dildir; bunu yaparken de yara izi örneğindeki gibi her tür işareti, biçimi, göstergeyi vb. rahatça kullanmaktan geri durmaz; deneyimin süreçlerini içinde saklar.

“Estetik dil”’ın yapabildiklerinin, bizi deneyimin ilk anına ve ilk yerine döndürebilecek olası bir makineden çok daha fazlası olduğu -ya da *“ilk acı”*’nın dışında bir şey olduğu- kanısına varıyoruz; bu, sanata bakış tavrı bakımından olağan ve geleneksel bir yaklaşımdır ki sanatı her zaman kutsayabilmemize yardımcı olur. Ne var ki aynı zamanda ahlaki açıdan yine bir çelişki ile karşı karşıya olduğumuzu da anlamak zorundayız: *“Estetik dil”*, deneyimin aşamalarının tümünü içinde saklaması yüzünden, bizi ilk andan ve ilk yerden uzaklaştırıyorsa, daha açık bir söyleyişle, artık bedende duyulan ilk acı metaforik hâle gelerek deneyimin diğer aşamaları ile aynı düzeye indirgeniyorsa -ki böyle bir indirgeme, o acının sonradan yol açacağı anlamları da kapsaması bakımından önemlidir- ister istemez ilk deneyimden -o dayanılmaz acıdan- çok uzaklara savrulmamıza neden olmuyor mu? Karşımızda duran estetik yapıt, yalnızca seyirlik bir nesne midir o hâlde? Onun gerçekliği ilk deneyimden -bedenin aldığı o ilk darbeden ve onun *“ilk acı”*’sından- kopmuş ve başka bir gerçekliğe mi yönelmiştir? Doğallıkla bu böyledir ve estetik bir sanat yapıtı karşısında deneyimin saf etkisini aramanın yersiz olduğunu herkes bilir.

Bir kez daha anımsamakta sakınca yoktur: Çünkü *“estetik dil”*, ilk deneyimi saklamaktadır. Ve bu durumda, savaşta bedenlerine darbe alan her bir kişinin acısını -ahlaki çerçevede- somut biçimde nasıl anlayacağız ve Adorno’nun önerdiği tarih yazımını nasıl sağlayacağız? Salt deneyimi genişletici metaforik yaklaşımlar ve sanatın duygu aktarma yöntemleri, bu iş için yeterli olabilecek mi?

Aristoteles’in Cesetleri ve Sanatın Sakladıkları

Önceki bölümde yer alan açmazın en önemli örneklerinden birini, ünlü müzikçi Karlheinz Stockhausen yaşamıştı. 11 Eylül 2001 tarihinde New York’taki Dünya Ticaret Merkezi’ne

yapılan uçak saldırısından yaklaşık bir yıl sonra verdiği bir röportaj sırasında bu olayı, “bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri” olarak değerlendirmiş ve başını fena hâlde belaya sokmuştu ve herkes onu ahlaksızlıkla suçlamıştı. Fakat Stockhausen, Aristoteles’ten başlayan, Kant’ı keserek geçen bir düşünce ve tartışma çizgisini sürdürüyor ve bu anlamda bir sanat yapıtından söz ediyordu. Onun belirtmeye çalıştığı, bir sanat yapıtının ahlaki açıdan ilk deneyime doğru ne kadar “ilerleyebileceği” üzerine bir problematiktir: “*ahlak*”, “*yücelik*” kavramları ve sanat bağlamında...

Belli ki Stockhausen’a göre bu uçak saldırısı ahlaki sınırı aşmış, ilk deneyimin tam karşılığı hâlinde belirmiş, içinde sakladığı her şeyi ortalığa döküp saçmış bir sanat yapıtı sayılıyordu. Ve yine belli ki Stockhausen’ın görüşüne göre, söz konusu saldırı eğer somut bir deneyim, tam da Adorno’nun işaret ettiği üzere, o zamanda ve o yerde buna tanıklık eden, dahası o sırada belki acıdan bizzat pay alan bir izleyici, acıya ve şiddete de ortaklık ediyordu. Daha da önemlisi, acı ve şiddete yol açan bir gücü de seyretmekte ve bedeninin gerilim ve kasılmaları, onda tuhaf bir tutku yaratmaktaydı. Demek ki burada sorulması gereken şuydu: Estetik bir sanat yapıtının ahlaki sınırı nedir? Daha önce sorduğumuz bir soru ile: Bedenin duyduğu darbeler ve onun ölüme doğru yürüyüşü, bir sanat yapıtında ne kadar “ileri” taşınabilir? Eğer olanak varsa, bir sanat yapıtı bu duyguları “*sonuna kadar*” ve tam bir “*gerçek*” hâlinde anlatabilir mi ya da ilk ve saf deneyime geri dönmek -acıyı tam anlamıyla hissedebilme olanağına kavuşmak- bir sanat yapıtına ahlaki bir zaaf yükleyebilir mi? Yoksa tüm deneyimler, estetik dilin “*saklama*” özelliği altında mı yaşanmalı? Özet olarak: Sanatın “*duracağı yer*” ya da “*ilerleme sınırı*” neresidir?

Eğer “*estetik dil*” ilk ve saf deneyimin dışına çıkıyorsa, böylece acıyı saklıyorsa, burada bu kez de “*estetik dil*”in ve dolayısıyla estetik sanat yapıtının, başka bir ahlaki sorunu

baş göstermektedir: Sanatın “saklama” özelliği ve seyirlik bir nesneye dönüşmesi...

“Estetik dil”in amansız savunucuları, buradaki “seyirlik” tabirinden rahatsızlık duymamalıdır; çünkü bu konu, belirtildiği gibi Aristoteles’e kadar uzanır. Yunan felsefesinin ve onun ardından gelen ortaçağ Yeni Platonculuğunun sanata büyük ahlaki yükler getirdiği malumdur. Fakat bu anlamda Aristoteles’in söyledikleri, bunlar arasında en ilginç olanıdır ve o ilginçliğin nedeni, bugünün sanat-ahlak ilişkisine hayli yakın durması yüzündendir. Aristoteles, “Poetika”nın dördüncü bölümünde, insanların gerçek cesetleri seyretmesinin hoşlanılacak bir şey olamayacağını, buna karşın o insanın onları bir resimde seyretmesinin hazzı açabileceğini belirtmişti. Onun bu çıkışı, bir resmin yayacağı hazzın, cesetlerin gerçeğini yok edebileceği üzerine bir tezi de yanında taşımaktaydı. Sanat, salt “mimesis” durumundayken bile “saklamak” yetisine sahipti -idea, somut nesneye sızıyordu çünkü; cesetlerin gerçeği ile izleyici arasına giren, o gerçekliğin önüne bir perde geren resim, izleyiciyi somut olandan uzaklaştırıyor ve cesetleri de “seyirlik” hâle dönüştürebiliyordu. Hatta böyle bir “saklama” özelliği, cesetlerden haz duyulmasına bile yol açıyordu:

Gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim hâline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin haz duyusudur; bu duyuyu yalnızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür.⁶⁰

Burada bir parantez açmalı ve Aristoteles’in hangi “ceset resimleri”nden söz etmiş olabileceğini düşünmeli. Antik Yunan’ın resim anlayışını gözden geçirdiğimizde, o dönem resimlerinin bugünkü resim anlayışıyla çok da örtüşmediğini

⁶⁰ Aristoteles, *Poetika*, Çev: Hasan İlhan, Alter Yayınları, 2010, s. 24.

anımsarız; acaba bunlar birtakım vazo resimleri, duvar rölyefleri vb. midir? “*Poetika*”da bu çok belirgin değildir, ayrıntısıyla anlatılmaz. Ama bir de şu vardır: “*İmago*”... Latince, “*kopya*”, “*temsil*” ya da “*benzerlik*”... “*İmago*”, tanrının kişinin, zihninde tasarladığı bir görüntüsü olarak da bilinir ya da Carl G. Jung kaynaklı modern psikolojide, çocuğun ebeveynlerine -ya da kendince önemli gördüğü insanlara- yakıştırdığı ideal bir “*tablo*”; imaj... Oysa bu sözcük aynı zamanda, eski inançlarda “*ölü*” ve “*defin*” ile ilişki kurar; Ninova, Kartaca ve Fenike’de cenaze törenleri sırasında ölünün yüzünün bir maske ile kapatıldığı yazılıyor. Bu geleneğin Mısır’daki mumyaların başlarına uygulanan maden maskeler ile sürdüğünü biliyoruz. Antik Yunan da bu geleneği devralmış ve cenaze törenlerinden önce, ölümlerin yüzlerinden alınan kalıplarla bu maskeler imal edilmişti; bir olasılıkla Aristoteles, “*resim*” olarak bunlardan söz etmiş de olabilir.

Her ne olursa olsun, Aristoteles’in vurguladığı bu durumu sanat yönünden düşünecek olursak, sanatın, cesetlerden haz duymanın ahlakdışlığını içerdiği kanısına varabiliriz. Aslında cesetlerden haz duymak hastalıklı bir durumu işaret etse de “*mimesis*” kavramına bağlı olarak ortaya çıkan haz duygusu, bu hazzı kişinin doğasına ait bir nitelik ile olumlu çizgiye doğru çeker. Böylece sanat, içinde her zaman bir ahlakdışlığı barındırdığı anlamda, bir şeytanı da barındırmakta ve o şeytan, sürekli olarak ahlaksal yapıyı tehdit etmektedir. 18. yüzyılda Kant’ın estetik bağlamda kullandığı “*yücelik*” kavramında da aynı ahlakdışlığı sezebilmek mümkündür: “*Güzel*”e ait hazdan daha farklı olarak, deneyimlenemez olan, ama “*kavrama yetisi*” ile mümkün olan hazlar -akıl yoluyla, “*kavranamaz*” olanın “*kavranamazlığını kavramak*”, doğallıkla toplumsal bir ahlakdışlığı göze alabilen bir sanatı işaret ediyordu.

Stockhausen uçak saldırısını “*sanat*” olarak adlandırdığında,

maruz kaldığı “*ahlaksızlık*” suçlamalarına karşı bir açıklama yapmış ve sanatın içinde hep bir “*Lucifer*” olduğunu anımsatmıştı (Onun açıklamasını okuyanlar bunu ne kadar anlayabilmişti, bu tartışılır). Yani sanatın içine sinmiş, “*şeytan*”ın metaforu olarak “*Lucifer*”... Burada Stockhausen’ın yaklaşımına dikkat etmeliyiz: O, karşısında gördüğü bir manzarayı -ki en belirgin biçimde yıkım, şiddet ve cesettir bu- “*sanat*” olarak ilan ederken, estetik bir dilden ya da o dile sahip bir sanat yapıtından söz etmiyordu. Yalnızca “*Lucifer*”in kendisini hiç gizlemeksizin ve tüm açıklığı ile gösterdiği bir “*an*”ı işaret ediyordu. Daha farklı söyleyişle, estetik bir sanat yapıtının “*sakladığı*” şeyin açığa çıktığı “*an*”ı... Belki de Stockhausen’ın tam da saldırı anında kavradığı -ya da öğrendiği- şey, Aristoteles’in tümcelerinin anlamıydı; hem de bir “*mimesis*” nesnesi karşısında...

Şimdi, daha önce sorduğumuz soruları biraz değiştirip bu kez de şöyle soralım: “*Estetik dil*”, içinde “*sakladığı*” “*Lucifer*”i ne kadar gösterebilir? Ya da şöyle: “*Lucifer*”in yüzü, estetik bir sanat yapıtının içinde kendisini ne kadar belirginleştirebilir ve bunun ahlaki sınırı nedir?

Bu sorulara karşı, estetik bir sanat yapıtının vereceği kesin bir yanıt yoktur. Hatta tam burada Adorno’nun ahlaki tavrını simgeleyen “*bedene alınan darbeler ve onun verdiği acının aktarılabilme*” zorunluluğu ile yine Adorno’nun tavizsiz “*estetik dil*” bağımlılığı, kararsız bir ilişki hâlini alır. Örneğin bu anlamda, henüz 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ahlaki açıdan tartışmalı bir temele oturan “*Avangard Tiyatro*”ya baktığımızda da aynı şeyleri görürüz: Özgür bırakılmış bir şiddet, insanlar arası “*vahşet*”in körüklenmesi, ilkel duyguların yıkıma olan eğilimi -ki bunlar en çok, kaynaklarını Dionysos ritüellerinde ve Şamanist gösterilerde bulmaktaydı- tiyatroyu ahlaki eleştirilere maruz bırakıyor, estetik bir alandan çok ötelere savuruyordu; “*Lucifer*”, tek başına sahnede ydi. Bu

noktada tiyatronun Modernist yanının, söz konusu ritüeller ya da ilkel gösteriler ile hangi ölçüde örtüşebildiği tartışmaları bir yana, izleyiciler, sanatçılar ve kuramcılar arasındaki asıl tedirginlikler, yine ahlaki temelde açığa çıkmıştır. G. De Pawlowski, Seneca'nın "*Oedipus*" oyunu için (MS 1) 1912 yılında "*Nouvelles Litteraites*"te şunları yazmıştı ki o, "*Lucifer*"ın üzerini örtmenin olanaksızlığını vurguluyordu:

Oyun böyle vahşi bir araç ama oyunu bu özelliklerinden sıyrarak ayırmak sahtekârlık gibi bir şey... Kan,deşilmiş göz bebekleri,deşilmiş iç organlar vedeşilmiş gırtlaklar iki saat boyunca her beş saniyede bir anıldı. Ölüm, hastalık, veba, bulantı, dehşet oyunun katkı maddeleriydi. Aslında bu oyunu insanların önünde oynamanın doğru olup olmadığını bilmiyorum. Tiratlardan birinde habercinin Oedipus'un gözlerini nasıl oyduğunu anlattığı bölümde izleyicinin birinin gerçekten midesi bulandı, St. John Ambulansları bu tür sorunlarda insanları hastaneye götürmek için hep el altında bulunduruluyordu zaten.⁶¹

Peter Brook ise "*Oedipus*"u 1968 yılında sahnelediğinde, oyunun tüm dinsel ve kültürel bağlamını varoluşçu bir tavra dönüştürmüş, o yüzyılın soykırım, siyasi baskı, işkence, savaş gibi konularıyla örtüştürmüştü ki bu yine bir vahşetin hiç de seyirlik sayılmayacak bir versiyonu olarak izlenmişti. Diğer yandan Jean Genet'nin, figürleri sürekli dönüşüme uğratma yöntemi ile Antonin Artaud'ya göndermelerde bulunarak sahnelediği "*Paravan*" ya da "*Hizmetçiler*" oyunlarında da giderek yayılan ritüel ağlar, o simgeleri kökenlerinden soyuyor, ama bunlar modern ritüellere dönüştüğünde bile eski çatışmaları, irksal önyargıları, cinayetleri, tecavüzleri, intikam fantezilerini içinde barındırıyordu ("*Kötü*"nün "*iyi*"den, "*ahlak*"ın "*ahlaksızlık*"tan farkı kalmıyordu). Bu tip yaklaşımın temel taşlarını en net biçimde Artaud'nun döşemiş olduğunu

⁶¹ Christopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, Çev: Beliz Güçbilmez – Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, 2004, s. 183.

söylemek yanlış değildir ve onun bir “*Vahşet Tiyatrosu*”na kapı açan görüşleri, 20. yüzyılın avangard eğilimlerinin da temelini atar. Sözelimi Christopper Innes, Jerzy Grotowski'den konu açtığında şöyle der:

Grotowski prodüksiyonlarında vahşet; işkence ve acı çekme formunu kazanıyor; ruhsal esirlik, ancak bedenın küçük düşürülmesi ile mümkün olabiliyordu. Artaud'nun önerdiği biçimiyle vahşetin ve şiddetin yüceltilmesi, izleyicide bu tür dürtülerin açığa çıkarılarak yok edilmesinden oldukça farklı olsa da eleştirmenler Dr. Faustus ve Sadık Prens gibi oyunları, Artaud'nun kendisinin gerçekleştiremediği Vahşet Tiyatrosu'nun örnekleri olarak değerlendirdiler.⁶²

Verdiğimiz örnekler üzerine kısa bir yorum yapmak gerekirse, şöyle bir şeyler söyleyebiliriz: İster Artaud'cu bir sadizmin, bir şiddetin ve bir deliliğin, oyuncu tarafından üstlenilerek izleyiciye bir mesaj verme kaygısı olsun -ki bu oyuncu, “alevlerin içindeyken, izleyiciye bedeniyle işaret veren kişi”dir- ister Artaud'nun yolunu izleyerek bu düşüncüyü farklı boyutlara çeken diğer tiyatro sanatçıları ve kuramcıları olsun -bunların sayısı, büyük bir ordu meydana getirebilir, tümü de somut bir vahşetin içinden konuşmayı göze almışlardır. Onlarda da “*kurtarıcı*” ile “*kurban*” birbirine karışmış, izleyici her tür kökensel nitelikten arındırılmış ve ahlaki anlayış, deneyimleri içinde saklayan “*seyirlik*” estetik bir yapının dışında kurulmuştur; en azından estetik yapıt, “*seyirlik bir haz nesnesi*” olmaktan çıkartılmıştır.

Şimdi burada yeni bir soru doğmaktadır: Acaba avangard tiyatrodaki bu pervasız “*ilerleyiş*”, yani saklanan “*Lucifer*”in ansızın ortaya çıkartılışı, Kant'ın “*yücelik*” kavramını da geride mi bırakıyor; öyle ya, o kavram da bir haz üretebildiği sürece, estetik kategori içinde yer almaya hak kazanmıyor muydu? Kant “*yücelik*” kavramı için önce şunu der:

⁶² A.g.e., s. 209.

Estetik yargıgücü, beğeni yargısı gibi, yalnız güzelle ilintili değil, ama aynı zamanda zihinsel bir duygudan çıkmış bir şey olarak, 'yüce'yle (das Erhabene) de ilintilidir.⁶³

Ama sonra şunu ekler:

İçinde her iki duyguyu birleştiren kişiler, yücelik heyecanının güzellik heyecanından daha güçlü olduğunu görür; ama güzellik heyecanı ile yer değiştirmez ya da güzellik heyecanı eşlik etmezse, yücelik heyecanı yorucu olur ve uzun süre tadı çıkartılamaz. Seçkin bir topluluktaki sohbetin ara sıra ulaştığı canlı duygular neşeli şakalarla hemen dağılmalıdır ve gülme zevki her iki duygu türünün özgürce birbirlerini sırayla izlemelerine izin vererek coşkun, ciddi dışavurumla güzel bir karşıtlık oluşturmalıdır.⁶⁴

İşte konu “yücelik” problematiğine gelip dayandığında, işlerin karıştığını, estetik bir kategori sayılan bu kavramın, hayli tartışmalı bir boyut kazanmaya başladığını belirteceğiz. Açık soru şudur: “Yücelik” “güzel”e mi bağlanmalıdır ve haz mı üretir? Ya da bu iki şey, birer karşıtlık durumu ile mi birbirlerine bağlanır? Bazılarının bu soruya yanıtı, estetik bağlamda “evet” olabilecektir. Ama Edmund Burke okuduğumuzda, o, “yücelik” için hiç de öyle düşünmüyor, diyor ki:

İnsanların çoğu, acının ortaya çıkması için herhangi bir hazdan mahrum edilmek gerektiğini düşünürler [karşıtlık ilişkisi], aynen hazzın da bir acının sona ermesinden ya da azalmasından kaynaklandığını düşündükleri gibi. Bense, en doğal etki biçimleriyle acı ve hazzın, her birinin mutlak bir nitelikte olduğunu ve birinin varlığının diğerinin varlığına bağlı olmadığını düşünme taraftarıyım. İnsan zihni sıklıkla, ki bunun da çoğunlukla olduğunu düşünüyorum, bir hissizlik durumu adını verdiğim, ne acının ne de hazzın bulunduğu bir

⁶³ Immanuel Kant, *Seçilmiş Yazılar*, Çev: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1984, s. 130.

⁶⁴ Immanuel Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, Çev: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, 2010, s. 12.

hâldedir. Bu durumdan hakiki bir haz durumuna geçerken, bir acı ortamından geçmem gerekiymiş gibi görünmüyor. (...) haz ve acının yalnızca birbirlerinin karşıtı olarak varolacak biçimde bağıntılı olduklarına hiçbir zaman ikna olamam, ama birbirlerine kesinlikle bağlı olmayan mutlak acılar ve hazlar bulunduğunu açıkça görebiliyorum.⁶⁵

Burke'ün, “*yücelik*” kavramına bakış açısı, diğer estetik kuramcılarına göre daha farklıdır; çünkü o, bu noktada acı, şiddet, dehşet, tehlike, korku etkenlerinin ortak alanını “*güç*” ile tanımlar. “*Güç*” ile karşılaşmak ise başka her şeyden bağımsız bir heyecan doğurur ki bu da “*yorucu bir tutku*” ile son bulur. Yani, tüm bunların haz ile uzak yakın bağlantısı yoktur; bedendeki gerilim ve kasılmalardan öte bir belirtiyeye yol açmazlar. Evet, “*yücelik*” bir zihinsellikten ürediği sürece estetik bir kategoridir, ancak hazdan bağımsız bir “*acı*” ve “*güç*” içerdiği durumda da hiçbir şeyi saklamaz, bir önkoşula gerek duymaz.

Burada, bölümün ilk tümcesini anımsayalım: Adorno son derece ahlakçı bir biçimde, “bir savaşta tek kişilerin -orada bulunan her bir kişinin- bedenlerine aldığı darbeler ve onun verdiği acı, başkaları tarafından ayrı ayrı hissedilmediği sürece bir tarih yazılamayacağını” iddia ediyordu. Adorno'ya göre bir tarih böyle yazılabilecekse ve ahlaki gereklilik buysa, demek ki bunu sağlayacak “*estetik dil*”den vazgeçmemiz söz konusu olamayacaktır. Oysa bunun bir sakıncası vardır: “*Estetik dil*”, ilk ve saf deneyimin -tam da acının duyulduğu “*an*”ın- dışına çıkmakta ve belleği de devreye sokarak, onu sürekli “*şimdiki zaman*”a taşımaktadır. Böyle olunca, acıdan uzaklaşmakta ve belleğin taşıdığı diğer şeyler, o acıyı unutturmaktadır. Böylece estetik bir sanat yapıtı, ilk ve saf deneyimin bir “*tarih*”i hâline gelmektedir ki bu da o yapıtı “*seyirlik*” yapmaya yetmektedir

⁶⁵ Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, Çev: M. Barış Gümüüşbaş, Bilgesu Yayınları, 2008, s. 36-37.

(Aristoteles'in "*resmin perdelemesi*" dediği şey). Yine de bu yapının içinde, o ilk acının bulunduğundan kuşku duymasak da onu artık ilk hâli ile hissetmemekteyiz (Adorno'daki çelişkiyi burada buluyorduk). Buna karşın, estetik bir yapının içindeki "*Lucifer*"i tüm somutluğu ile açığa çıkartan yapıtları da "*ahlaksızca*" buluyoruz (Stockhausen'in "*ahlaksızlık*" ile suçlanması). Başka bir anlamda, "*Lucifer*"i Kant'ın önerisine uyarak ahlak adına dizginliyoruz. Burada akla Thomas de Quincey'nin yazdıkları geliyor:

Olay üzücüdür kuşkusuz, son derece üzücü; ama artık bunu düzeltemeyiz. Bunun için, kötü bir olaya iyi tarafından bakmaya çalışalım; bu olaydan ahlaki bakımdan herhangi bir şey çıkarmamız mümkün olmayacağı için de olayı estetik açıdan ele alıp bu yolla işe yarar bir hâle gelip gelemeyeceğine bakalım. Sağduyulu insanın mantığı işte budur. Peki bunun sonucu ne olur? Gözyaşlarımızı dindiririz ve belki de ahlak açısından vicdanımızı sarsan ve savunulacak yanı olmayacak bir davranışın, "beğeni" ilkeleriyle sınıanınca gayet üstün nitelikli bir iş ortaya koyduğunu görerek mutlu oluruz. Bu sayede bütün dünya tatmin edilmiş olur; kötü bir rüzgârdan hiç kimseye hayır gelmeyeceğini söyleyen o eski atasözü de doğrulanır; erdeme fazlasıyla dikkat eden amatör ise somurtkan görüntüsünü bir yana bırakıp kendine çekidüzen vermeye başlar, her yere neşe hâkim olur.⁶⁶

Quincey'nin tümceleri Kant'a değil, Burke'e yakın kuşkusuz...

Şimdi de "*çağdaş sanat*" denilen şeye göz atalım: "Sesler, Renkler ve Teknoloji" adlı bölüm anımsanacak olursa, orada çağdaş sanatın küçük bir özelliği üzerinde durulmuştu; şöyle deniyordu: "Kabaca bir bakışla sanat artık 20. yüzyılın sonuna yaklaşıldığında, tam da onun (Benjamin'in) dediği gibi estetik saptamaların, 'özerk sanat' kriterlerinin çok ötesine geçmiş ve teknolojik araçların yeteneklerine göre tavır takınmıştı." Bu

⁶⁶ Thomas de Quincey, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*, Çev: Ebru Çalışkan, Mitra Yayınları, 2013, s. 14.

tümcede yer alan “özerk sanat” kriterlerinin aşılması üzerine iddia, Adorno tarafından 1935 yılında reddedilmişti; şu belliydi ki hem Adorno hem de Benjamin, “ileri teknolojiler” döneminde “estetik dil”in bir kez daha gözden geçirilmesi gerektiği konusunda hemfikirdiler. Bu hemfikir oluş durumu elbette “estetik dil”in tümüyle yok sayılması anlamına gelmiyordu, üstelik Adorno’nun zaten bunu düşünmesi söz konusu bile değildi. Oysa Benjamin’in öne sürdüğü teknolojik yenilikler ile “estetik dil” arasındaki kaçınılmaz bağ da göz ardı edilemezdi.

Bugün bu iki kuramcının tartışmasını andıran pek çok örnek yaşıyoruz ve “estetik dil”in üstlendiği işlevleri, birtakım teknolojik makinelerin ya da aygıtların üstlenmeye başladığını saptadıkça, aynı tartışmayı baştan başlatıyoruz: Bir makine ya da aygıt bize ilk deneyimi ya da bir “durum”u tüm somutluğu ile sunduğunda, “estetik” kavramının neresinde yer alacaktır?

İşte bu yeni durumların en karakteristik karşılıklarından biri de Platon’dan beri sanatın konusu olarak onaylanan “sinestezi” problematiği idi; yani, ses ile görüntü ya da müzik ile resim arasındaki “eşalgı”... Tam yirmi beş yüzyıldır süren ve sanatın en önde gelen uğraş alanlarından biri olan bu konu, “Ondülasyon” adlı bir yapıt ile somutlaştırılmış ve sergi mekânlarında yerini almıştı; bu kadim sorunu çözen “Ondülasyon”, kesinlikle estetik bir dil kullanmıyor, kendisini daha çok teknolojik bir aygıt hâlinde ortaya koyuyordu. Diğer yandan yine o bölümde, büyük sermayeli bir telefon şirketinin ve bir sanatçının işbirliği ile ortaya çıkan bir performansın, aynı sorunu başka bir teknolojik biçimde çözdüğü belirtiliyordu. Bunların estetik yapıtlar olarak adlandırılmasında tereddüt gösteriliyordu, ama sanatın felsefeden esinlendiği problematikleri ele alıp onu yeniden çözümlediği anlamda da birer sanat yapıtıydı.

Makinelerin Felsefesi

Şöyle bir durum ortaya çıkıyor: “*Estetik dil*”in konu ettiği bir “*durum*” ya da “*şey*”, makineler ya da aygıtlar aracılığı ile çözümlendiğinde, çağdaş sanat üzerine tutarlı bir tanım yapmamız giderek zorlaşıyor; önceki tanımlarımız her yeni makine ya da aygıt ile tarihe karışıyor ve o tanımlar çığırından çıkıyor. “*Estetik dil*”in üstlendiği problematikleri, makine ya da aygıtlar ele alıyor ve somut biçimde çözümlüyor, bize sunuyor. O hâlde bu noktada, “*estetik dil*”in ilk ve saf deneyimden yola çıkışı, sonra o deneyimin “*ileri*” zamanlara taşınışı, yani bellek aracılığı ile onun sürekli güncellenişi, dolayısıyla ilk ve saf deneyimin “*saklanması*” ortadan kalkıyor. Sanat artık bellek ve duygu aktarmıyor, izleyiciyi nesneden kopartıp zihinselliğe yöneltmiyor, o makineler ya da aygıtlar yoluyla hissetmemiz gereken şeyleri, ilk ve saf deneyimin kendisine tüm somutluğu ile dönüştürüyor (Yine de kuşkusuz, ardında büyük bir felsefi gelenek taşıyor). Bu böyle olduğunda, “*estetik dil*”in ahlaki boyutunu tartışmaya, o ahlaki “*ilerleyiş*”in sınırını belirleme zorunluluğuna da gerek kalmıyor. Çünkü “*Lucifer*”, her defasında tüm şeytanlığını ve tüm kötülüğünü üstlenmiş varlığı ile karşımıza çıkıp bekliyor. Aristoteles’in “*cesetleri*” resim ile perdelenmediğinde, o cesetleri aynen seyretmekten ve o seyrettiğimiz şeye de “*sanat*” demekten başka çare bulunamıyor. “Bu ne biçim sanat!” tabirinin doğmasında, sanatın estetik yöntemlerle duygu aktarımının zayıflamasının, hatta ortadan kalkmasının, sürecin ise basit bir “*durum*”a dönüşmesinin rolü yadsınamaz. “*Estetik dil*” yok olup gitmişse, o dilin “*şimdiki zaman*”a taşıdığı ilk deneyim ve onun hakkında bellekte oluşmuş her tür anlam genişlemesi de yok olup gitmiştir. Bu durumda çağdaş sanat, “Bu ne biçim sanat!” tabirini hak etmekte midir?

Ne var ki öte yandan, makinelerin ya da aygıtların tahakkümüne girmiş olan o aynı “*sanat*”, felsefi geleneğin

“şimdiki zaman” a taşıdığı problematikleri terk etmiş gibi asla görünmemektedir. Değil mi ki makineler ya da aygıtlar, “Lucifer” i dizginlerinden kurtarmış, onu ortalığa salıvermiş ve bizi hazdan arınmış bir ilk deneyim ya da “ilk an” ile başa bırakmıştır, o hâlde bir kez daha “estetik” denilen “şey” ideşmenin, onun kategorilerine büyüteçlerle bakmanın zamanıdır.

Ve o hâlde şu soruya bir kez daha dönelim: Bu “ilk an” dediğimiz “şey”, yani Adorno’nun örneğindeki “acı *ının ilk hissedildiği an*” nedir? Diğer “an”lardan bağımsız ya da “geçmiş”ten ve “gelecek”ten etkilenmeksizin var olabilmiş böyle bir zaman dilimi var mıdır? İşte karşımıza yine yerleşik, ama pek de derinlikli olmayan sıradan mantığımızı altüst edecek bilgiler çıkmak üzeredir; Eagleman şunu öne sürüyor:

Tehlikeli durumlarda “amigdala” adı verilen beyin yapısı ön plana çıkarak, beynin geri kalanının kaynaklarını idare etmeye başlar ve bütün dikkatleri içinde bulunulan duruma yöneltir. Eğer devrede amigdala varsa, anılar, normal koşullarda olduğundan çok daha zengin ve ayrıntılı biçimde saklanır; artık ikincil bir bellek sistemi etkinleşmiştir. Bellek, zaten bunun için vardır: Önemli olayların kaydını tutarak, benzeri bir duruma düştüğümüzde hayatta kalmamız için beyne fazladan bilgi sağlar. Başka bir ifadeyle, işler yaşamı tehlikeye atacak kadar korkutucu hâle geldiğinde, not tutmakta fayda vardır. (...) Aslında hiçbir zaman “an” içinde yaşamayız. Bazı felsefeciler de bilinçli farkındalığın hızlı işleyen bir bellek sorgulama süreci olduğunu ileri sürerler. Buna göre beynimiz “Az önce ne oldu?” sorusunu sormaktadır ve bilinçli deneyim dediğimiz şey de aslında anlık bellekten ibarettir.⁶⁷

O “ilk an” dediğimiz “şey”, eğer bir deneyimler toplamı olarak hissediliyorsa, onun “geçmiş” e yönelik bir hareketinin olduğunu anlayacağız: “Az önce ne oldu?”... Ve belli ki “kendi anı”ndan soyunmuş ve önceki zamanlarla ilişkiye

⁶⁷ Eagleman, *a.g.e.*, s. 80-81.

geçmiş “*ilk an*”, bağımsız bir zaman dilimi olarak belirmiyor. Böylece burada Adorno’nun ilk deneyim üzerine söyledikleri de yerli yerine oturmaya başlıyor. Öyleyse “*estetik dil*”in gizlediği “*ilk an*” ya da ilk deneyim, zaten doğası gereği bellek bütünlüklerinden oluşuyorsa, onun “*ilerleme*”sinde saklı kalan bir şey de mevcut değil demektir. “*An*” zaten olabildiğince saklıdır.

Şimdi de bizi “*ilk an*”a döndüren ve ilk deneyim ile yüz yüze bırakan o makinelerden ya da aygıtlardan ibaret sanat yapıtlarını düşünelim. Oradaki “*ilk an*” ya da ilk deneyim, diğer zamanlardan bağımsızca mı ortaya konulmaktadır? Onlar da aynı “*estetik dil*”de olduğu gibi, “*ilk an*”ı ya da ilk deneyimi bellek bütünlükleri ile yaratmıyorlar mı? Ya Stockhausen? O hâlde onun işaret ettiği “*sanat ve Lucifer bağlantısı*”, bu anlamda gerçekten ahlaksızca mıydı?

Burada şu tümce çok belirgin biçimde söylenmeli: Sanatın hareket ettiği düzlem, onun ayakları altında hiç değişmeksizin, hiç kaybolmaksızın ve tüm çapraşık yapısıyla aynen durmaktadır. Değişen ya da değişmesi gereken şey ise estetik anlamda sanat eleştirisinin kendisidir, üstelik sanatın ahlak ile olan ilişkisini de ayrı ayrı bakış açılarıyla içine almak kaydı ile...

Göçmenler ve Göçmen Olamayanlar

Sanatın içinde sakladığı şeyler o kadar çoktur ki bunlar yalnızca estetiğin işleyiş yöntemleriyle sınırlı kalmaz. Özellikle konu “*tarih*” olduğunda, bu “*saklama*” süreci iyice hızlanır ve karmaşıklaşır. “*Tarih*” hakkında neyi vurguluyordu Adorno: “Bir savaşta tek kişilerin -orada bulunan her bir kişinin- bedenlerine aldığı darbeler ve onun verdiği acı, başkaları tarafından ayrı ayrı hissedilmediği sürece bir tarih yazılamayacağını...” söylüyordu ve şunu ekliyordu: “‘Tarih’ denilen, kan ve zulüm sürecidir ki o hissetmelidir...” Burada sorun, estetik problematiklerin dışında da aranmalı. Ya da şöyle diyelim: Sanatın içine yerleşmiş ve estetiğin yardımıyla ustaca gizlenmiş olan “*Lucifer*”i yeniden yaratan ve onu sanatın en ücra kovuklarına yerleştiren bir siyasetten de söz edilmeli. Belki de yine Adorno’nun deyişiyle, “*estetiğin kirletilmiş hâli*”dir bu... Dışarıdan kirletilmiş bir estetik... Ve hem de son derece basitçe...

Estetik kirlenmişti, evet! Çünkü Nazi toplama kamplarındaki

gaz odalarında, kurbanların çığlıklarını boğmak için hoparlörlerde klasik müzik çalınıyor ve hücrelere gazın doldurulduğu sıralarda da ses yükseltiliyordu. Adorno o olayı anlatırken, şu tümceyi de karşımıza getirmişti: “Tarih, bir felaketler fabridir.” Öyledir; ne var ki bizim okuduğumuz metinler ya da karşımızda duran sanat yapıtları bu fablın iç yüzünü kolay kolay ele vermez. Sözcüklerin ve görüntülerin anlatabildikleri şeyler son derece sınırlıdır, onlar derinine bir yorumu salt kendi bedenleriyle harekete geçirmezler. Bir şeyler okuyoruzdur, bir şeyler seyrediyoruzdur; böylece bize birtakım hazlar, bilgiler aktarılyordur, kavrayabildiğimiz budur. Daha derinlere inebilmemiz ise öznenin yetileri ile mümkün olabilecektir.

Bugün göçmenleri seyrediyoruz. İnsanların göçe zorlanması yeni bir sorun değil kuşkusuz; zaten “*tarih*” dediğimiz şey, aynı zamanda da kitlelerin yer değiştirmeleriyle doldurulmuş metinler dizisi değil mi? Kùltürler, uygarlıklar ve sanatlar, en fazla bu yer değiştirmelerin birer eseri hâlinde karşımızda durmuyor mu? Elbette öyle; o metinleri dikkatlice okuduğumuzda, o nesnelere, o sanat yapıtlarına dikkatlice göz attığımızda, tüm bunların altında yatan şeylerin yer değiştirmeler ile ilişki kurduğunu kavrayabiliriz. Ama bir bakıma hepimiz “*romantik okuyucu*”lar ya da “*romantik izleyici*”lerizdir, çünkü ne zaman kùltürler, uygarlıklar ve sanatlar hakkında bir şeyler okusak ya da seyretsek, önce onları tanımış olmanın hazzını duyarız, yer değiştirmelerin derinlerindeki o acı ve zulüm sürecini hissetmekte zorlanırız.

Günümüz koşullarında ise durum farklı; acı ve zulme dair ne varsa yaşayıp görüyoruz. Göçmenlerin hâllerini izlemediğimiz bir an bile yok, acı ve zulüm artık yanı başımızda yürüyor. Kùltürler dağılıyor, uygarlıklar sarsılıyor ve bu arada siyaset de kendisini sürekli biçimde yeniliyor. Sanata gelince, o da kendisiyle hesaplaşmadan edemiyor. Göçmenler ile yakından

ilgilileniyor ve bunu yaparken de büyük bir sorumluluk üstlendiğini ilan ediyor. Göçmenleri merkeze alan bir bakış açısı, siyasetin ve sanatın giderek birbirine yakınlaşmasını sağlıyor. Devlet kurumları, özel sektör fonları, vakıflar, kişiler vb. “*göçmen siyaseti*” bağlamında sanat etkinliklerine müthiş bir finans desteği veriyorlar; öyle ki bu konsepti sunan projelerin maddi bakımdan desteklenmemesi, neredeyse olanaksız. Ya da şöyle söylenebilir: Eğer “*göçmenler*” ya da “*göçmenlik*” üzerine bir sanat projesi ortaya çıkmışsa, bunun siyasi yaklaşımlar çerçevesinde maddi destekten mahrum kalması çok uzak ihtimaldir. Doğallıkla, böyle bir destekten hemen şikâyetle başlamanın bir mantığı yok. Her ne kadar “*göçmenler*” ya da “*göçmenlik*” projelerinde gerek siyasi, gerekse sanat ortamlarında dönen çıkar hesapları göz ardı edilemezse de iyi niyetli çabalara ilk anda karşı çıkmak yersiz. Bu tip projeler, güncel siyasi manzaraya güçlü bir vurgu yaptığı ölçüde, acı ve zulüm sürecindeki “*insan portresi*”ni de açıkça sergiliyor ve herkesi bu göç manzaraları karşısında yeniden sorumluluk duygusuna davet ediyor.

Buraya kadar yazılanlar şimdiye kadar hiç düşünülmemiş, hiç konu edilmemiş şeyler değil tabii; bunlar her gün gündemi işgal ediyor. Fakat yine de “*göçmenler*” ya da “*göçmenlik*” gündeminde eksik kalan bir şey seziliyor, o da şu: “*Göçmen olamayanlar*”... Gündem kesinlikle “*göçmen olamayanlar*”ı kapsamıyor ve o “*olamayanlar*”, siyasetin ve sanatın göçmenlere duyduğu ilgiden en küçük bir pay bile alamıyor. Çoğunlukla şöyle bir yargı mevcut: Göçmenler, kendi coğrafyalarındaki savaş ve şiddet ortamını terk etmek zorunda kalmışken, aynı coğrafyayı terk etmeyenler, yani “*göçmen olmayanlar*”, o savaşı ve şiddeti yaratanlar ve sürdürenlerdir. Belki öyledir, ama bu saptamamız hayli sığ bir karar, basit bir tasnif olmaz mı? Göçmenlerin maruz kaldıkları tehlikeleri, çektikleri sıkıntıları ve geleceği olmayan bir yolun yolcuları

olduklarını bilmeyen var mıdır? Ve onlar unutularak “doğru” bir yaşam tasarlanabilir mi, bir siyaset yapılabilir mi, sanat buna sırtını dönebilir mi? Hayır, bu olanaksızdır. Peki, kendi coğrafyalarında savaşın ve şiddetin ortasına düşmüşler için ne diyeceğiz, şu ya da bu nedenle kaçacak gücü kendilerinde bulamayanlar için söyleyecek neyimiz var? Onların salt birer savaş sevdalısı olduğunda ısrar mı edeceğiz? Konforlu alanlarımızda gündemi izlerken, aklımıza bile getiremediğimiz sayısız neden yüzünden kendi yerlerini terk edemeyenler, hep savaş meraklısı olanlar mıdır gerçekten?

Bir yandan savaş meraklılarının “niçin bu yolu seçtikleri” sorusu akılları kurcalayıp dururken, diğer yandan savaşmayanların, savaşın ve şiddetin her türlü etkisine açık olanların “niçin hâlâ orada kalmaya devam ettikleri” sorusu da ona eklenir; eklenmelidir. Bunlar günümüzün unutulmuş ya da unutturulmuş sorularıdır; gözlerin “göçmenlerin dramı”ndan uzaklaşması, siyaset marifeti sonucunda, istenmez. Böyle baktığımızda, sanatın da siyasetin dümen suyundan pek ayrılmadığı ve siyasetin uygun gördüğü projelere sarıldığı anlaşılabilir: “Göçmenler”, “göçmenlik” ve dramatik bir sahne... Hepsi bundan ibarettir.

Tarihe dair metinleri birer “kahramanlık öyküsü” olarak okuyor ve bunlardan kendimize övünülecek ya da düşmanlık büyütecek bir pay çıkartıyorsak, o zaman sorun yok. Karşımızda yer alan o dramatik görüntülere ağlamaktan başka bir şey istemiyorsak, orada da sorun yok. O durumda, kendi yerlerinde kalanların birer acımasız savaşçı olduğunu onaylayabiliriz. Özellikle küresel siyaset -ve tabii ki buna bağlı olarak ilerleyen sanat- dünyaya şu algıyı yaydı: Yer değiştirenler, yani farklı kimliklerin oluşturduğu ayrışık göçmen grupları, yerleşik kimlikler üzerindeki etkilerini gösterdikçe, kültürler arasında bir “geçiş” ortaya çıkacak ve buradan da “kimliklerarası” bir kültürün ve sanatın tohumları

atılacaktı. Farz edelim ki bu, doğrudur; iyi de o göçmenlerin terk ettikleri savaş ve şiddet alanları nasıl tanımlanacak ve oralarda olup bitenler nasıl bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır?

Küresel siyaset bunun yanıtını kolay yoldan vermiştir: O yerler dünyanın kara delikleridir, oralarda hiçbir şey olup bitmez, ne kimliklerden ne tekilliklerden ne kültürlerden ne de sanattan söz edilebilir. Önemli olan, göçmenlerin “*başka*” yerlere gitmesi ve oralarda “*ehlileşme*” sürecine girmesidir. “*Ehlileşme*” tabirini kullandığımız için okuyucuda bir irkilme meydana gelmesin. Bu tabir, burada rastgele kullanılmış değildir; küreselleşme siyasetinin kültüre bakışı çerçevesinde icat edilmiştir: Yer değiştirmiş küçük kimliklerin, büyük kimlikler ile karşılaşması sırasında uğrayacağı “*değişimler*” ile ilgili bir tabirdir bu... Bunun karşılığında da o büyük kimliklerin, küçük kimlikleri onaylama ve kendilerini yeniden biçimlendirme hâlidir. İlk bakışta fena bir durum değildir; gelgelelim, o göçmenlerin arkalarında bıraktıkları yerlerin ve oralarda kalmış olanların, birer karadelik olarak ilanı da yine bu “*ehlileşme*” tabiriyle belirlenmiştir.

Şimdi yeni bir soru su yüzüne çıkmaktadır: Bize, kendi yerlerinde kalmak zorunda olanlardan kim haber verecektir, onların savaş ve şiddet karşısındaki yaşam koşullarını kim bize anlatacaktır? Üstelik bunun dahası vardır: “*Göçmen olamayanlar*”ın kültürleri ve sanatlarını gündem maddesi yapacak olanlar kimlerdir? Bunun tek ve mutlak yanıtı şudur: “*Ehlileşmiş olanlar*”... Başka türlü bir söyleyişle, göz önündeki göçmen kitlelerin, ileriki zamanlarda yapacakları “iş”ler... Buradan şöyle bir şey anlıyoruz: Biz, kendi yerlerinde kaldıkları için birer karadelige dönüşmüş olanları, “*ehlileşmiş göçmenler*”den öğreneceğiz; başka çaremiz yok... İkinci elden öğreneceğiz onları... Çünkü daha önce de dediğimiz gibi, şu anda o karadeliklerde hiçbir şey olup bitmemekte,

ne kimliklerden ne tekilliklerden ne kültürlerden ne de sanatlardan söz edilebilmektedir.

Savaşa ve şiddete maruz kalan “göçmen olamayanlar”ın durumu, belki en fazla Berlin Duvarı’nı anımsatıyor bugün. Berlin Duvarı’nın neden olduğu acı ve zulüm, belleklerimizde hangi görüntülerle kaldı? O duvar üzerine yapılan resimler ve yazılan sloganlarla... Kim yapmıştı onları? “İçeride” değil, “dışarıda” olanlar... Yani Doğu Berlin’dekiler değil, Batı Berlin’dekiler... Oysa duvar yıkıldıktan sonra anlayabildik ki “içeride” olanların, o duvar üzerine yapabildiği hiçbir şey yoktu; belki vurulmadan ya da yakalanmadan önce betona bıraktıkları bir iz; hepsi bu kadar. Ama duvarın batısındaki resimlerden ve yazılardan, biz içeride olup biteni bildiğimizi sanıyorduk.

Ve demek ki hem kara delik olarak ilan edilen yerlerde olup bitenleri hem de göçmenlerin bugün çektikleri acı ve zulmü, biz ileriki zamanlarda “ehlileşmiş” olanlardan öğrenebileceğiz. Fakat gerçekten her şeyi öğrenebilecek miyiz? Bu noktada bir örnek verelim -ki bu örneği bıkıp usanmadan, her yerde tekrarlayanın hiçbir sakıncası yoktur: Sanatçı Şener Özmen, bir video çalışmasında, Diyarbakır Hava Üssü’ne yakın bir alanda duruyor ve şöyle bağıırıyordu: “Benim durduğum yerden, dünya sanatını etkileyebilme olanağım var mı?” O bağıırıyordu, ama biz sesini asla duyamıyorduk. Çünkü hava üssünden durmaksızın kalkan bombardıman uçakları onun sesini boğuyor, tek bir sözcüğün bile bize ulaşabilmesine olanak vermiyordu.

Yaşam ve Ölüm Sınırındaki Sanat: Beşir Fuad'ın İntiharı

Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri* kitabı şu tümcelerle başlar:

İçimizden biri, siz ya da ben, bir adım öne çıkıp, yaşamayı öğrenmek istiyorum artık, der. Peki ama neden artık? Yaşamayı öğrenmek. Tuhaf bir slogan. Kim öğrenecek ki? Kimden öğrenecek? Yaşamayı öğretmek. Tamam da kime? Bunu bilen olacak mı hiç? Yaşamayı acaba bilecek miyiz? Her şeyden önce de yaşamayı öğrenmenin ne demek olduğunu acaba bilecek miyiz? Peki ama neden artık?⁶⁸

Derrida böyle tümcelerle giriyor konuya. Bu kitap ilk kez 1993 yılında yayımlanmıştı; bundan sekiz yıl sonra da Türkçe olarak basıldı. Söylentilere göre kitabın bu girişi aynı zamanda bazı duygusal yanlar da taşır.

1990'ların başında Derrida, kanser olduğunun ipuçlarını almıştır ve böylece bu yazdıkları bir anlamda da kişisel bir

⁶⁸ Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev: Alp Tümmertekin, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 9.

yakınma gibidir. Ancak bunun kesin bir bilgi olup olmadığı bakımından kuşkularımız var; onu, bir kitaba bu tümcelerle başlamaya iten şey ölümcül bir hastalık mıdır? Kesin bir karar veremiyoruz. Zaten bu bölümün içeriği de söz konusu durumla doğrudan ilişkili değil. Kitabı okumayı sürdürdüğümüzde bu kez şu tümcelerle karşılaşırız:

Yaşamayı öğrenmek, yaşayan biri için olanaksız değil mi?
Yaşamak tanıımı gereği öğrenilemez. Yaşam yoluyla yaşamdan öğrenilemez. Bir tek başkasından ve ölüm yoluyla öğrenilebilir.⁶⁹

Derrida burada da bize bir sınırı işaret ediyor. Eğer yaşam öğrenilecekse, işte o yaşam ve ölüm arasında tam o sınırı işaret eden birinden, yani başkasının ölümünden öğrenilecektir. O sınırın ölüm yanında ya da yaşam yanında duran, yani iki yanı da bilen birinden... Derrida bu *"bilme"* durumuna *"heterodidaktik"* diyor (Diyalektiğe bağlı bilginin gevşemesidir bu; çünkü sınırdaki bir geçirgenlik, ikiliği zayıflatan bir durum mevcuttur). O hâlde Derrida'nın bıraktığı yerden düşünmeye başlarsak, önce şunu diyeceğiz: Yaşamın tamamlanması mümkün olduğunda, yaşam öğrenilecektir. Ama sınırın ölüm yanına geçildiğinde yaşamı öğrenmiş olmak mantıksızdır; çünkü artık yaşam geri gelmeyecek. Bununla birlikte yaşamı öğrenmek için de o yaşamı tamamlamak gerekiyor. Öyleyse nerede öğrenebileceğiz yaşamı? Yanıt: Tam sınırdaki ya da yaşam ile ölüm arasındaki o kılcal çizgide.

Daha başka bir sorun var: Derrida aslında yaşamı öğrenmek istemiyor, yaşamayı öğrenmek istiyor; yaşamın ne olduğunu bilerek yaşamak istiyor. Tam ölüm anında bunu öğrenmek yararlı olmaz; bu yüzden biz, yaşamayı sürdürmekteyken yaşamın ne olduğunu bir başkasından öğrenebileceğiz. Bir başkası, sınırdan haber veren biri bize öğretecektir bunu, hayaletlerle konuşacağız o hâlde... Çok açık tanımlıyor Derrida, şöyle yazıyor:

⁶⁹ A.g.e.

Yaşamayı öğrenmek hâlâ gerçekleşmeyi bekleyen bir şeyse, yalnız yaşam ile ölüm arasında gerçekleşebilir. Ne tek başına yaşamda ne tek başına ölümden gerçekleşebilir.⁷⁰

Derrida bu noktada o hayaletlerden söz açar ve şöyle yazar:

İkisi arasında olup bitenler, tıpkı yaşamla ölüm arasındaki gibi, tüm ikilikler arasında olup bitenler, ancak herhangi bir hayalet üstüne veya hayaletlerle konuşmaktan öteye geçmez. Öyleyse ruhları öğrenmek gerekecek. Hayaletler alanı var olmasa bile, özellikle de bu nedenle öğrenmek gerekecek.⁷¹

Doğru; “hayaletler alanı” diye bir şey yok, ruhları öğrenmemiz gerekecek o durumda... Tamam, ama ruhları kimden öğreneceğiz? Kim öğretecek ruhları bize? Belli ki Derrida’nın yanıtı çoktan hazır: Yaşamayı öğrenmek için hayaletlerle -sınırdakilerle- birlikte yaşamak gerekecek... Her şeyi onlar anlatacak, tam o sınırdaki hayaletler... Yaşamayı eğer hayaletler öğretecekse, o hâlde onlar bize şimdi yaşamakta olanların ötesinde de bir şeyler öğretecek; ölenlerin ya da henüz doğmamış olanların, açıkçası şu anda mevcut olmayanların sorumluluğunu, onlar için büyütülmesi gereken adalet duygusunu da öğretecek.

Şimdi burada Derrida’nın yaptığı farklı bir konuşmayı anımsayalım; bu konuşma da sınırla ilgilidir. 2 Eylül 2001 tarihinde Frankfurt Okulu’nun Adorno Ödülü’nü aldığı anda, onun yaptığı söz konusu konuşmadan kısa bir bölüm bu:

Bir düş gücü, uyanmaksızın düşündü söz edebilir mi? Uyku kesintiye uğratılmaksızın, ona ihanet, evet ihanet edilmeksizin, genel olarak düş adlandırılabilir, doğru biçimde çözümlenebilir ve hatta bilinçli olarak düş sözcüğü kullanılabilir mi?

Konuşma bu sorularla açılıyor ve sonlara doğru şöyle bir yanıtla

⁷⁰ A.g.e., s. 11.

⁷¹ A.g.e.

ulaşıyordu:

Uyanmaksızın, düş görüldüğüne inanılıp bu ifade edilebilir. Evet, gözler kapalı ve açık, uyurken, bazen düşün gerçeği gibi bir şeyin, hatta hiçliğin gecesinde, yok olmayı hak etmeyen bir anlamın, bir düş nedeninin söylenmesi olanaksız değildir.⁷²

Derrida yine bir sınırı dile getirmektedir; uyku ve uyanıklık durumu arasındaki sınırı... Bir düş görmekteyiz ve o düşün bir anlamı var. Biz bunu anlatacağız. Peki nasıl ve ne zaman?

İlk vereceğimiz yanıt basittir: Hep yaptığımız gibi, bu düşü uyandıktan sonra anlatacağız ve elbette uyanıklık bilinciyle anlatacağız. Düşümüzü oluşturan, o “anlık” ve iç içe geçmiş titreşimlerin yarattığı imajları ya da bizim “imaj” dediğimiz o şeyleri, uyandıktan itibaren, anlamlı bir dizge hâline getirerek anlatacağız. Doğallıkla bu anlattığımız şeyler, düşün kendisi olmayacak ve düşün mantığını da taşımayacak. Bizim, uyandıktan itibaren kullandığımız mantığa uyum sağlayacak. İşte Derrida’nın dediği gibi, düşe ihanet ettik; düşün mantığına ihanet ettiğimiz gibi, onu kesintiye uğratarak ve tahrif edilmiş hâliyle çözümlemeye yeltenerek, bir kez daha ihanet ettik. Aynı, yaşamın bir yarısında ya da yaşam henüz tamamlanmadan, ölümün sınırına ulaşmadan, o yaşamı adlandırmaya ve çözümlemeye yeltenmek gibi bir şey bu.

Oysa Derrida şunu öne sürüyor: “Uyanmaksızın, düş görüldüğüne inanılıp, bu, ifade edilebilir. Gözler kapalı ya da açık hâldeyken.” Uyku ile uyanıklık durumu arasındaki sınırdaymışçasına... Belki buna en belirgin biçimde, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Sürrealistler talip olmuşlardı ki zor bir işe soyunmuşlardı: “*Düşlerin resmini yapmak*”... Ve yine 20. yüzyılın en iflah olmaz estetik ve “yüksek sanat” savunucusu Adorno, o resimlere bakıp yalnızca tek bir şey söylemişti: “Bir

⁷² Jacques Derrida, *Le Monde Diplomatique* - “Yabancı Dili: Frankfurt Okulu Ödülü Konuşması”, Çev: Melih Başaran, Okyanus Yayınları, 2002, s. 24.

düş böyle görülmez.” Çok belli ki Adorno, Derrida’dan yıllar önce, Derrida ile aynı şeyi düşünmüştü; bu resimler, düşlerin “kendileri” olamazlardı, olsa olsa uyandıktan itibaren yapılmış suretlerdi bunlar. Derrida, o Adorno Ödülü’nü alırken yaptığı konuşmanın bir yerinde şöyle dedi:

Düş üzerine, hayali bir aydınlık ortaya koyan, dolayısıyla böylesine açık bir görüşü yaratan Adorno’yu düşünmekten hoşlanırım.⁷³

Düşlerin ve uyanıklık durumunun sınırı ya da yaşam ile ölümün sınırı; ikisi de aynı şeydir. Nasıl ki düşü tanımlamak, anlamlandırmak ve çözümlemek için onu kesintiye uğratmaksızın tamamlamak gerekiyorsa, uyanıklık durumunun sınırına gelip dayanmak gerekiyorsa, yaşamı öğrenmek için ya da yaşamı öğrenmiş biçimde yaşayabilmek için de ölümün sınırına gelip dayanmak gerekiyor. Bu sınır bize, düşten uyanmaksızın o düşü anlatmak olanağı tanıyacak. Gözler kapalı ya da açık hâldeyken. Ve ölümün sınırında duran birinin, yani yaşamı tamamlamış, ölüm sınırına gelip durmuş, fakat ölmemiş birinin, dahası Derrida’nın dediği üzere, bir hayaletin anlattığı şeyler öğretecek bize yaşamı.

Bu hayalet rolünü üstlenenler kimler o hâlde? Evet, hayalet anlatacak, buna karşın böyle bir şey yok... Ancak biz, yaşam ile ölüm arasındaki ruhu hissetmek zorundayız. İşte düşün ve uyanıklık durumunun ve yaşam ile ölümün sınırından haber verebilecek olanlar, en fazla belki felsefeciler ve sanatçılardır. Ruhu, onlar yardımıyla tanıyacağız. Felsefeciler ve sanatçılar bize sınırdan haber verir vermesine, iyi de onlar hayalet midir? Öyle ya, eğer sınırdan haber verebiliyorlarsa, yaşamın tamamlanmışlığından söz açıyorlarsa ve aynı zamanda da bunu ölümü öne sürerek yapıyorlarsa, onlar hayalet olmalıdır. Oysa hayalet yoktur, Derrida bunu bize söylüyor. Bu yüzden onlar hayalet olmasalar da hayalet rolünü üstlenenlerdir

⁷³ A.g.e.

ve hayaletin görevini devralanlardır. Çünkü felsefeciler ve sanatçılar, bir sınırdaki beklemeye alıştırlar: Evrenin bütünü ile basit bir nesne arasında... Ruh ile madde arasında... Tanrı ile insan arasında... Yaşam ile ölüm arasında... Basit duyular ile evrensel gerçeklik arasında... Düş ile uyanıklık durumu arasında... Ve daha pek çok farklı şey arasında; bunlar arasındaki kılcal çizgide...

Bu bölümde hayaletten söz edip durmak, herhangi bir yazıdan “*ciddiyet*” bekleyen okuyucuyu hayal kırıklığına sürüklemiş olabilir; bununla birlikte Derrida, bu hayalet öyküsü ile çok bildik bir şey anlatmaya çalışıyor: Yaşamın ve ölümün -bu iki kavramın- zaman ile ilişkisini... Ve imalı bir biçimde bize şu soruyu soruyor: Ölüm karşısında, bir insanın zamanı ya da insana ait bir zaman, nasıl tanımlanabilir?

Belki ilk anda ve kolayca şöyle demeye hazırlanıyoruz: “İnsanın bir yaşam zamanı ve bir de ölüm zamanı vardır; bunlara bir de doğmadan önceki zamanı da ekleyebiliriz.” Demek ki bu kolayca verdiğimiz yanıtı göre, “*insan varken zaman*” ve “*insan yokken zaman*” olarak, zamanı ikiye bölmek mümkündür. Bunun daha belirgin yanıtı ise şudur: “*Yaşadığımız zaman*” ve “*yaşamadığımız zaman*”... Hiç kimse bir insanın bu iki zamanı ayrı ayrı kullanacağından ya da bu iki zamana ayrı ayrı dahil olacağından şüphe duymaz. Ama tam bu noktada eğer 16. ve 17. yüzyılların tam da sınır çizgisinde, Shakespeare’in “*Hamlet*” oyununu düşünürsek, orada Hamlet’in bir hayalet ile konuştuğunu ve o konuşma sırasında şöyle dediğini anımsarız: “Çığırından çıkmış bir zaman bu.” Gerçekten öyledir; insana ait zaman, her durumda çığırından çıkmış bir zamandır. Bu anda hemen akla Martin Heidegger’i getirmek, olağan bir refleks olacaktır: “Bir insan ölümlü olarak yaşar”... Yani insan “*şimdiki zaman*”da yaşamakta, aynı zamanda da ölümlü olmaktadır; yaşarken, öleceği kesindir. Başka türlü söylersek: Onun “*şimdiki zaman*”ında “*gelecek zaman*” da vardır. Şimdi=yaşam,

şimdinin içinde=ölüm, yani “*gelecek zaman*” da mevcut... Öyleyse o insan, hayaletin ta kendisi... Ve her zaman, yaşam ile ölüm arasındaki sınırın üzerinde... Yine Shakespeare’in o tümcesi: “Çığırından çıkmış bir zaman bu.” Derrida’ya esin veren tümce...

Heidegger’in, “*insanın ölümlü yaşaması*” fikri Derrida’ya yakın durmaktadır; oysa Derrida, Heidegger’den bir adım öteye geçmiştir. İkisi de zaman konusunda uzlaşmış gibiyse de sanki Derrida daha radikal biçimde “o hâlde tek başına ve gelecekteki ölümden bağımsız olarak, yaşam ne?” diye sormakta, sonra “yaşamayı öğrenmek istiyorum artık” demektedir ve sonunda da bunu kimden öğrenebileceğinin yanıtını aramaktadır. Özetle Derrida, “*yaşam*” ve “*yaşamak*” sözcüklerinin içine sinmiş farkları ve çelişkileri ortalığa dökmektedir. Dildeki bu fark ve çelişkiler problematiği, yani “*Dekonstrüksiyon*”, başka bir yazının konusu olabilir. Ne var ki şimdi kısaca şunu belirtebiliriz: Derrida bize -biraz önce de belirtildiği üzere- yaşam ve ölümün sınırında durduğumuzu ve “*gelecek zaman*”ın -ölümün- eşiğine bastığımızı, yine de bu iki şeyin farklı bir şey olduğunu açıklamaktadır. Yaşam şimdiye kadar hep ölümlü var olabilmişse, o hâlde “*tek başına yaşam*” ne -aynı anlamda “*ölüm*” ne? Derrida’nın sorusu budur.

Bu durumda bizim ikisini de bilmemiz gerekecekse, sınırda duracaksa, birer hayalet olmamız ve bir hayalet dilini kullanmamız gerekecektir. Bir kez daha tekrarlayalım: Bunlar en fazla felsefeciler ve sanatçılardır; hayalet rolünü, görevini ve dilini üstlenmiş olanlar... Felsefeciler ve sanatçılar bize hayalet dili ile bir şeyler anlatmaya çalışırlar ki bu dil “*estetik dil*”e uzanıyor. Adorno’vari söyleyişle: deneyimi ve onun duygusunu aktarma dili...

Sınırda durmanın duygusudur bu (Shakespeare örneğinde olduğu üzere). Sanatçılar bu “*estetik dil*” ile -ki bu her

an yeniden icat edilebilir ya da eğilip bükülebilir- yaşam ve ölümden söz ederlerken, hep hayalet taklidi yapmak zorundadırlar; kendileri hayaletin temsili olmak zorundadırlar. Örneğin, “*Vanitas*” sanatçıları, izleyiciyi yaşamın geçiciliğine, bir gün kesinlikle ölümle yüzleşileceği gerçeğine doğru sürüklerlerken, elbette hep o sınırdan konu açmışlardır -ya da sınırı ima etmişlerdir. Yine av, avlanmak, ölüm ve et, insan, hayvan ve kan... Bunları konu eden sanatçıların da imaları aynıdır; sonradan savaş, yıkım, savaş makineleri ve yine ölüm... Karşımıza çıkanlar, yaşarken ölümle yüzleşme ve yüzleştirme yöntemlerinin araçlarıdır.

Gelgelelim o sanatçılardan hiçbiri hayaletin temsilinden ve onun dilinin sıradan bir kullanıcısından öte değildir. Bunlar arasında -yani hayalet temsilleri arasında- daha ileri gidenler de olmuştur. Marc Quinn, kendi kanı ile yaptığı yüzünü sergilemişti; Orlan, sürekli olarak bedenine yönelik operasyonlara girdi ve orada duyduğu acıları, İsa peygamber gibi hissetmemeyi öğrendi. Ölüm sınırına yaklaşmayı göze alanlar, hep bedenlerini tehlikelere ve acılara maruz bıraktılar. Tümü de olabildiğince hayalet olmak istiyorlardı. Ve belki de bu sanatçılar, “*Vanitas*”ı zihinsellikten alıp doğrudan somut bedenın algılarına, bir deneyime devretmek niyetindeydiler; ölüme olabildiğince yaklaşarak, oradan konuşmayı seçiyorlardı.

İntiharın Deneyimi: Ete kemiğe Bürünmüş Hayalet

Derrida’nın yaşam ve ölüm sınırındaki hayaletlerini düşündüğümüzde, bu hayaletlerin görev ve işlevlerini üstlenmiş sanatçıları düşündüğümüzde, bu konuda bize bir şeyler anlatan sanat yapıtlarını ya da performansları düşündüğümüzde, çok daha farklı bir olayın akla gelmesi mümkündür; bu, 5 Şubat 1887 tarihinde, Beşir Fuad’ın intiharıdır. Bu intiharın hemen ardından, o olayın nedenleri

üzerine, sayıları çok fazla olmayan bazı kişiler çelişkili ve önemsiz bazı şeyler söylediler. Kimileri, natüralist ve pozitivist bir tavra sahip Beşir Fuad'ın intiharını, onun istediği “entelektüel ortam”ı bulamadığı için dışlanmasına bağladı. Kimileri ona yöneltilen ve hayli aşağılayıcı sayılabilecek eleştirileri öne sürdü. Kimileri de aileden gelen “manik depresif” bir hastalığın sonucu olarak gördü. Bunların tümü olabilir ya da hiçbiri olmayabilir. Ama Beşir Fuad'ın intiharının başka bir yönü vardır ki bu durum hiçbir sanatçının başaramadığı bir şeyi ortaya koyar.

Bugüne gelinceye kadar Beşir Fuad üzerine yazılmış kitap sayısı yalnızca birkaç adedi geçmez. Bunlardan biri, 1969 yılında M. Orhan Okay'ın yazdığı *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti* adlı kitaptır ki orada yer alan intihar olayı, o günlerde günlük gazetelerde yayımlanmış haberlere yer verir. Tarık Gazetesi'ndeki haber şöyledir:

Muharririn-i Osmaniye'den Beşir Fuad Bey evvelki gece Babıali civarında, Nallı Mescit Mahallesinde vaki hanesinde facialı bir surette intihar etmiştir. Bu babda merci-i resmîsinden istihsal ettiğimiz malumata nazaran mumaileyh leyle-i mezkûrede saat üç raddelerinde hanesine gelmiş ve icrasını evvelce kararlaştırmış olduğu madde-i intiharın fiiliyatına başlamıştır.⁷⁴

Gazetedeki bu kısıtlı haberin içinde, aslında şöyle korkunç bir sahne vardır: Beşir Fuad, daha önce zabıtaya, intiharından hiç kimseyi sorumlu tutmadığını anlatan bir not yazıyor, kütüphanesinin üstüne bırakıyor ve sonra bir enjektör ile bir koluna morfin yapıyor, kolunu uyuşturuyor. Uyuşmuş kolundaki dört adet damarını keserek masasına oturuyor, bir kâğıda hem kanını akıtarak hem de ölüme doğru yol alışın o anda kendisine verdiği duyguyu anlatarak bir şeyler yazıyor. Yazdıkları, yani o ölüme gidişin tümceleri kan ile birleşiyor ve

⁷⁴ M. Orhan Okay, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 75.

bu durum tam beş saat sürüyor. Bu sürenin sonunda kanın artık durmakta olduğunu fark ediyor, kolunu sallayıp yeniden kanın akışını sağlamaya niyetleniyor, ancak kol uyuşmuş olduğundan bunu başaramıyor. Diğer odalardaki aile fertleri durumu fark ediyor ve hemen bir doktor çağırıyor; doktor geldiğinde ise Beşir Fuad doktora şöyle diyor:

Doktor! Ne uğraşıyorsun, beş dakikalık ömrüm kaldı.⁷⁵

Gerçekten de Beşir Fuad bu süre içinde ölüyor. Kanla örtülmüş kâğıttaki yazıda ise şu tümceler okunabiliyor:

Ameliyatımı icra ettim. Hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kanım akarken baldızım aşağı indi. Yazı yazıyorum kapıyı kapadım, diyerek geriye savdım. Bereket versin içeri girmedim. Bundan tatlı bir ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı.⁷⁶

Bu olay, yaşam ve ölüm arasındaki sınırdaki sınırda, tam anlamıyla o somut sınırda yazılmış ve hiç de kurmaca olmayan bir metin bıraktı geriye... Ve o metin, tam da bir hayaletin bizzat anlattığı bir yaşamdı, aynen Derrida'nın dediği gibi bir şeydi: "Yaşamı ve yaşamayı öğreneceksek, en gerçek biçimde, o sınırda yazılmış metinden öğreneceğiz." Hiçbir şeyin temsili, toplam süreci ve iması olmayan o metinden...

Beşir Fuad bir sanatçı değildi kuşkusuz ve onun bu intiharının niyeti, elbette bu yazıda yer alan felsefi ya da sanatsal saptamalarla da ilgili değildi. Bu yüzden onun intiharını, estetik bir dile dönüştürmenin ya da "*estetik bir dil-miş gibi*" tanımlamanın da bir mantığı ve geçerliliği yoktur. O, bedenin -o bedene ait duyuların- algılarına yakındı ve kendi bedenini ortadan kaldırma inisiyatifini yine kendinde görmüştü; hepsi buydu. Ne var ki böyle bir yaklaşımın felsefi ve sanatsal uzantıları da görmezden gelinemez. Örneğin Adorno son

⁷⁵ A.g.e., s. 77.

⁷⁶ A.g.e., s. 76.

derece ahlakçı bir biçimde, “bir savaşta tek kişilerin -her birinin- bedenlerine aldığı darbeler, başkaları tarafından ayrı ayrı hissedilmediği sürece, bir tarih yazılamayacağını” iddia ediyordu. Tarih kurmaca bir metin değil, insanların bedenleri ile yazılması gereken bir şeydi; “*tarih*” denilen, kan ve zulüm süreciydi ki o hissetmeliydi. Ve Adorno’ya göre, “*estetik dil*” bunun için önemliydi; bedenın duygularını aktarabildiği için... Derrida’nın “*sınır*” dediği şey de bir tasavvurdan ötedir; hayaletlerin tümceleri her ne kadar kurmaca ile yetinmek zorundaysa da -öyle olmak zorundadır, çünkü hayalet tümcelerinin kurmaca olmaktan kurtulabilmesi için, o tümceleri kullananların, bunları tam ölümün eşiğinde söylemesi gerekecektir- bunun da mutlak bir gerçeğinin olduğu bilinir. Bu yüzden şimdi bu noktada, Beşir Fuad’ın intiharının ve ardında bıraktığı metnin bir sanat yapıtı olduğunu vurgulamanın bir yanlışlığı bulunmamaktadır; hayalet, tasavvurlardan sıyrılmış ve ete kemiğe bürünmüştür.

Adorno, bedene alınan darbelerin, tarih için “*asıl*” ve “*değişmez*” veri olduğunu söylerken, “*estetik dil*”i öne sürmüştü. Şu soruyu yine soralım: Bir sanat yapıtı ve onun “*estetik dil*”i ne kadar “*ileri*” gidebilir? Soruyu açmak gerekirse, bedenın duyguları ve onun ölüme doğru yürüyüşü, bir sanat yapıtında ne kadar “*ileri*” taşınabilir; eğer olanak varsa, bir sanat yapıtı bu duyguları “*sonuna kadar*” ve tam bir “*gerçek*” hâlinde anlatabilir mi? Örneğin Beşir Fuad’ın intiharı ve onun metni, acaba ahlaki açıdan “*sanat yapıtı*” olmaya asla hak kazanmamakta mıdır? Oysa Adorno, bir tarih yazımı için bunu gerekli görmüyormuydu ve “*estetik dil*”i bu yüzden önemsemiyor muydu? O hâlde ahlaki olarak “*estetik dil*”, bu duyguları aktarırken, hangi noktadan itibaren “*ilerleyişini*” -“*gerçek*” oluşunu- sonlandırmalıydı? İşte aynı sorunlar içinde, sanatın ve onun “*estetik dil*”inin zor çözümlenebilir hâli bir kez daha karşımıza gelip durmuştur. Bu zorluğun en önemli örneklerinden

birini, ünlü müzikçi Stockhausen'ın yaşamış olduğunu yine anımsayalım. Onun da belirtmeye çalıştığı, bize yaşamı öğretecek hayaletlerle ilgili bir problematiğin ta kendisidir: ahlak, “yücelik” kavramları ve sanat bağlamında...

Selahattin Hilav, Beşir Fuad'ın intiharı üzerine, 1993 yılında belki de en önemli saptamalardan birini yapmıştı; demişti ki:

Bu intiharın anlamı, onun bedenini istediği gibi kullanma özgürlüğünü vurgulamış olmasında yatar, bedeni ortadan kaldırma özgürlüğü bu intiharın en çarpıcı yanındır.⁷⁷

Bedenin ortadan kaldırılma “an”ı -ölümün kıyısında, o ölümü tam anlamıyla deneyimlemiş birinin yazdığı bir intihar metni, artık yaşamdan da söz edilebilme hakkının elde edildiği andır; çünkü yaşam ve ölümün sınırına varılmıştır. Bir hayaletle karşılaşmak ve onunla konuşmak, işte bu metinde gerçekleşir. Derrida'nın dediği budur; ayrıca Shakespeare'in konuştuğu hayalet de budur. Öte yandan tam bu noktada, “Estetik Dil ve Sanatta Ahlak Sorunu” bölümüne bir kez daha göz atılmalı ve yaşam ile ölüm arasındaki sınırdan haber veren sanatın nereye kadar “ilerleyebileceği”, tam da deneyim anına döndüğünde -bunu başarabildiğinde- nasıl bir sorun yaratabileceği, Beşir Fuad'ın intiharı bağlamında da düşünülmelidir.

O hâlde şu soru bir kez daha, ama biraz değiştirilerek şöyle sorulmalıdır: Ahlaki olarak “estetik dil” bu duyguları aktarırken, hangi noktadan itibaren “ilerleme”sini -“gerçek oluş”a doğru yol alısını- sonlandırmalı? İşte sanatın ve onun “estetik dil”inin çelişkisi yine karşımıza gelip durmuştur: “Estetik dil”in bize aktardıkları mı daha “gerçek”tir, yoksa “tam o zaman ve tam o yerde edinilmiş bir ölüm deneyiminin kendisi mi?”

⁷⁷ Selahattin Hilav, “Beşir Fuad ve Unutulmak”, *Felsefe Yazıları* içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 305.

Hayalet Duvarlar, Duvar Ressamları ve İzler

Duvar örmek hâkimiyet kuranların işidir. Bir ayrım ortaya koymak güçlülerin başarabileceği şeydir çünkü. Hapishane duvarlarını örmek mahkûm edilenlerin değil, mahkûm edenlerin isteğine bağlıdır. Duvar ne kadar sağlam inşa edilmişse ve geçirgenliği ne kadar yok edilebilmişse, inşa edenlerin iktidarı da o kadar korunmuş demektir. Örneğin kale duvarlarının sağladığı “*kapatma*”, içerinin iktidarının bir güvencesi olarak algılanmıştır ki böyle bir algılamanın sonucunda tarih kitapları “o yer”in gücünü her zaman teslim etmiştir.

Bu tip bir “*kapanma*” gücü, iktidarın temeline önce savunmayı yerleştirir. Başka türlü bir söyleyişle, geleneksel açıdan iktidarın geleceği, başkalarının ulaşamayacağı bir “*kamp*” kurma eylemi ile sağlanabilir. O hâlde “*kamp*”, ilk planda içteki iktidarın devamı adına, bütünlüğü oluşturma ve tanımlama sürecine muhtaçtır: “*Yer*”in özdeşliğini tesis etmektir bu... Böylece şu açıktır: Hâkim olanların göstereceği

sürekli çaba, duvarı giderek daha da güçlendirmek yönünde kaynak yaratmak olacaktır; örneğin tüm enerji ve teknoloji olanaklarının kullanım amacı, sınırı iyice kalın çizgilerle belirlemek ve bunun kalıcılığını içe ve dışa onaylatmaktır. Bu böyle olunca bir nesne olarak duvar, hem içten hem de dıştan tepki çeker ve saldırıya açık bir hâle gelir.

Ne var ki duvarın içinde tesis edilmiş iktidar, bütünleşme sürecinde düz bir çizgi izlemez. Daha açık bir söyleyişle, hâkim gücün varlığı, onun içe doğru uygulanan tam bir baskı yöntemiyle, her şeye hükmetme ya da her şeyi mutlak biçimde homojenleştirme yoluyla gerçekleşmez. Öncelikle söz konusu edilen, elbette bir “*kapatma*” ya da bir “*kapanma*”dır, ama “*kapanma*”nın içinde dağınık özerklikleri bulabilme olanağımız da her zaman mevcuttur, bu da iktidarın yeni sorunlarla karşılaşması demektir.

Liberal anlayış, devlet müdahalesi ile halkın özgürlük yeteneği arasında bir denge oluşturma iddiasındadır; içteki özerklikler ile kendi varlığı arasında da bir ayrım yapar. Ve bu durum ilk bakışta, içte de sağlam duvarlarla bölünmüş alanlar yaratacaktır: Özerklik alanlarının, devlet ile aralarına çektikleri duvarlardır bunlar. Oysa devlet ile her bir özerklik alanı arasına tek tek duvar örmek elbette olanaksız bir durumdur, bunun bir pratiği yoktur. Bu duvarlar görünmez duvarlar olabilir ancak. Özerklik alanlarının kendi çevrelerine ördükleri “*hayalet*” duvarlar... Devletin mutlakiyetini dışarıda bırakmak amacına yönelik bir istek; hatta kendi aralarındaki olası çatışmalar yüzünden, birbirlerine de karşı koyuşlar...

“*Yer*”, kendi özdeşliğini parçalamış ve içte dağınık bir yapıya evrilmiştir. Buradaki görüntüden şu anlaşılmaktadır: Devlet, kendi çevresine ördüğü duvar ile hem kendisini dışa karşı güvence altına almış hem de kendi içinde barındırdığı tüm etkenleri özerk alanlar hâlinde dağıtmışsa, “*liberallik*” denilen

şey, duvarın içinde kalan dağınık özerkliklerin homojen olmayan bir toplamıdır. Böyle bir algı, liberal devlet anlayışının yaymaya çalıştığı “*homojen olmama*” üzerine genel kanıyı güçlendirir. Fakat bu tam da böyle değildir, çünkü yine de bu dağınık alanları bir arada tutacak bir güç mevcuttur. Değil mi ki devlet öncelikle kendi alanını belirlemiş ve tüm özerklik alanlarını da oraya yerleştirmiştir; bu durumda iktidar olmanın tanımı, bu birleştirici nitelik ile anılmalıdır. Yani liberal bir devlet anlayışı eğer dağınık özerkliklerin “*homojen olmayan*” bir bütünüyse, söz konusu özerkliklerin kendi başlarına buyruk olduğu ya da yalnızca kendi özel koşulları sayesinde “*kendiliğinden*” doğduğu söylenemez. Onları üreten, liberal devlet anlayışının modelidir ve o model, üstün bir güce gereksinim duyar.

Açıkçası üstün bir birleştirici güç olmadan dağınık özerkliklerin -ki bunlar belki farklı unsurlardan oluşmuş bir nüfus, belki de dağınık siyasi eğilimlere ya da yarar hedeflerine sahip kitlelerdir- bir araya gelerek bir model oluşturmaları olanaksızdır. Fakat bu modelin yapısı, elbette üstün güç ile özerklikler arasındaki karşılıklı mücadele, ama en fazla da karşılıklı etkileşim ile kurulur. Burada şunu belirtelim: İktidar kendi tebaasını birleştirmekle yetinmez, onları bir birlik adına baskı altında tutmaz; onları bir yandan üretir, bir yandan da onlar tarafından üretilir. O hâlde iktidardan anlaşılan, özerkliğin sağlanabildiği bir birlik ve asıl tanımıyla “*bölünmezlik*” isteğidir ki bu modelin formülü tam da burada açığa çıkmış olur.

Bu tip bir modelin görüntüsü şöyle belirir: Dışta sağlam bir “*bölünmezlik*” simgesi olarak yükselen duvar, içte ise her tür dağınık özerklik alanının birbirlerine ve daha çok da devletin mutlakiyetine karşı oluşturdıkları “*hayalet*” duvarlar... “*Halkın gücü*” ile devletin müdahalesi arasındaki ayrımı sağlayan bu “*hayalet*” duvarlar, hem modelin “*olmazsa olmazı*” niteliğindedir

hem de “*demokratik*” denilen bir işleyişin metaforudur. Ne var ki “*demokratiklik*” metaforu, çoğu zaman pratik yaşamda bambaşka bir hâle de dönüşebilir: Devlet bazı yerlerde ve zamanlarda, bu alanlar ile kurduğu alışverişlerin bir uzantısı olarak, her özerklik alanını baskı altında tutma, onları siyasi ya da ideolojik açıdan yönlendirme sürecini başlatabilir. Daha doğrusu bu baskıcı süreç, henüz devletin iktidarı ile özerklik alanlarının yan yana geldiği -ya da birlikte tanımlandığı- ilk anda ortaya çıkmıştır. Böyle bir durum o özerklik alanları adına rahatsızlık verici bir hâl olarak tanımlansa da devlet, ortada bir rahatsızlık olduğunu her zaman yadsır ve o yadsımayı da “*kendince*” uygulamaya koyduğu hukuki uygulamalarla -elbette bir yandan da güçlü “*mit*”lerle meşrulaştırabilir. Ve bu hukuki uygulamalar, içteki “*hayalet*” duvarları kolayca aşar, onların geçirgenliğinden yararlanır. Buradan şu çıkmaktadır: Hâkim bir güç olarak devlet -özellikle de günümüz küreselleşme siyasetindeki “*sermaye iktidarı*” ile özdeş, kendisini “*liberal*” olarak adlandıran devlet- bu gücünü hemen her özerklik alanına aktardığı sürece, “*ikili devlet yapısı*”nı bozar ve “*hukuk*” ile özdeşleşme formülünden yararlanarak, kendisini “*hukuküstü*” ilan eder.

“Ayrımcılığın Normalleşmesi Üzerine: Venedik Taciri” bölümünde şu tümceleri kullanmıştık, hemen anımsayalım: “Şu var ki iktidarın sağlanması, her zaman kaba gücün marifetiyle olmaz; hatta kaba güç ile sağlanmış bir iktidar, iktidar türleri arasında en zayıf olanıdır ve onu temelinden sarsacak başka bir kaba güç, her yanda pusuda bekler. (...) Oysa iktidar daha çapraşık ve daha gözden uzak bir yoldan ilerler. Öyle ki bu yolun ilk bakışta iktidara ulaşım ulaşamayacağı üzerine karar verebilmek olanaksızdır ve bu yolu izleyenlerin, iktidar gibi açık bir hedefinin olmadığı bile söylenebilir.” Ve bu anlamda, şimdi o bölüme bir kez daha göz atılması önerilebilir.

Bu “*hayalet*” duvarların kendi aralarında -daha doğrusu,

özerklik alanlarının sınırları arasında- mademki tam bir geçirgenlik söz konusudur, bu durumda biz bu geçirgenliği açıklarken, aslında “hayalet” sözcüğünün, içi ve dışı aynı anda işaret ettiğini öne sürebiliriz ve bu yolla o geçirgenliğin sağlandığını söyleyebiliriz (“Hayalet” sözcüğündeki metaforik yapının en fazla anlam kazandığı yer de burasıdır). Ama öte yandan “hayalet” duvarlar, daha somut olarak “bariyer” sözcüğü ile bağlantı kurar. Duvarlar ve bariyerler eğer bir sınır görevi üstleniyorsa, bunlardan “bariyer” olanı, geçirgenliğin ta kendisidir. Şöyle bir yaklaşım çok da yanlış sayılmaz: “İktidar” dediğimiz şey dışta sağlam bir “bölünmezlik” simgesi ise -yani özerk alanları bir arada tutma ve onları koruma gücü ise- bu geçirgen olmayan, sağlam bir duvar olmalıdır; içteki “hayalet” duvarlar ise büyük ölçüde “bariyer” e tekabül eder. Bu bariyerler hem tek tek özerklik alanları arasında hem de bunlar ile bunları birleştirici hâkim güç arasında bir ayrımı ve aynı zamanda da bir ilişkiyi tesis ederler; çünkü tüm bu alanlar birbirlerini üretmektedir.

Her şeye rağmen dışduvarın geçirgen olmayan sağlam hâlini bir kez daha gözden geçirmek gerekir. Ortaçağın kalın duvarlı kaleleri ya da başlangıcı MÖ 7. yüzyıla dayanan ünlü Çin Seddi -ki bu inşaat 17. yüzyıla kadar sürmüştür- modern ulusların iktidarına vurgu yapmıyor artık. İster son derece katı ulus-devlet modelleri olsun, ister küresel sistemin uluslararası modelleri olsun, bunlar kendi iktidARlarını -dünyadaki birkaç istisna dışında- duvarlar yardımıyla korumuyorlar. Zaten ulus-devletlerin bugün böyle bir gücü yok. Modern ulusların “duvar” olarak kullandığı şeyler, sınır kapılarındaki bariyerlerde uygulanan ve geçiş kriterlerine bağlı biçimde çalışan denetim teknolojileridir. İçteki özerk alanlar arasındaki bariyerler, devlet sınırlarına da yerleşmiştir. Çünkü uluslararası her ilişki, içteki özerk alanların rol aldığı bir alanda sağlanmaktadır (İçteki gücün, sermaye bağlamında o katı ulus-devlet modelini

paramparça ettiğini düşünmemiz gerekiyor). Söz konusu teknolojiler, mekân ile ilgili tehditler -terör saldırıları, kaçak göç dalgaları, kaçak mal geçişleri, hatta “aykırı” siyasi akım grupları ve örgütleri gibi suç potansiyeli taşıyan etkenler- karşısında harekete geçerler. Bugünün “açık sınır” ve “küresel sirkülasyon” iddialarına bağlı olarak koruyucu sağlam duvarlar işlevlerini yitirmiş gibi görülse de bunların yerini alan teknolojik donanımlar aynı işlevi görürler. Bir nesne olarak bir duvar ise yalnızca eski rejimlerin birer “iktidar anıtı” hâlinde, ya çevresine yerleştirilen dinlenme alanları, kafeler, hediyelik eşya ve kartpostal satan barakalar ile birlikte turistlerin ziyaretine açılır ya da yıkılıp küçük parçalara bölünerek satılır, bir koleksiyon nesnesi hâline getirilir.

Şuna dikkat çekmelidir: Devlet sınırlarının sağlam duvarlar yerine bariyerden oluşması, o duvarların yerini aynı işleve yönelik denetim teknolojilerinin aldığını göstermiyor; daha açık bir söyleyişle, “eski”nin duvarlarının modern dünyada aynı işlevli teknolojik bariyerlere dönüştüğü gibi basit bir durum değil bu... Artık devletler, diğer devletler ile topyekûn bir hâkimiyet mücadelesi vermiyorlar, çünkü hemen daha önce belirtildiği üzere zaten bu mücadeleye girebilecek üstün bir merkezî güçleri ya da “eski”ye benzer katı bir ulus-devlet nitelikleri bulunmuyor. Liberal devletlerin aldıkları önlemler, yine belirtildiği üzere daha farklı etkenlere karşı kullanılıyor. Wendy Brown’un bu konudaki saptaması şu:

Bu yeni bariyerlerin dikkat çeken yanlarından biri de şudur: Her ne kadar ulus-devletlerin sınırlarını çiziyor veya bu sınırları belirlemeyi amaçlıyor olsalar da istilacı ordulara karşı yapılan kalelerden, hatta devletlerarası savaşlarda fırlatılan füzelere karşı devreye sokulan kalkanlardan farklı olarak, başka egemen güçlerden gelebilecek potansiyel saldırılara karşı savunma niyetiyle inşa edilmiyorlar. İnşalarına gerekçe oluşturan tehditler bu bariyerler daha ziyade kişiler, gruplar, hareketler, örgütler, iş

kolları veya alanları gibi, birtakım devletdışı, uluslararası aktörleri hedef alıyor. Uluslararası ilişkilerden ziyade, ulus-aşırı ilişkilere, askeri teşebbüslerden ziyade süreklilik gösteren ekseriya gayriresmî veya gizli güçlere tepki olarak inşa ediliyorlar.⁷⁸

Böyle bir dünya siyaseti sahnesinde, yani ulus-devletlerin birbirlerine karşı merkezî güçlerini yitirdiği ve buna karşın içteki özerklikler ile bir varlık gösterebildiği dönemde, ister liberalliğin dağınık özerklikleri işler hâlde tutulsun ister bu özerkliklere devlet etki ederek, onları hukuk manevraları ile kendi bürokratik alanına dahil etsin, o “yer”de bir “nesne” olarak bir duvara rastlanmayacaktır. Daha farklı bir söyleyiş ile o “küresel yer”de ne dışı belirleyen somut bir sınır duvarı ne de içteki dağınık özerklikleri ayıran birtakım bariyerler vardır. Bu duvar ve bariyerler, yalnızca dışta bazı teknolojik araçlar ya da içte hissettirilen özerklik isteğidir: “Hayalet” duvarlardır.

Daha önce demiştik ki: “Bir ‘nesne’ olarak duvar, hem içten hem de dıştan tepki çeker ve saldırıya açık hâle gelir.” Şimdi de şunu düşünmenin sırasıdır: Bir tepki, bir muhalefet, hatta bir saldırı olarak bir duvar resmi nereye yapılabilir? Dışa karşı bir “bölünmezlik” simgesi olarak bir duvara rastlanmamaktadır ya da içteki özerklikler arasında da devlete karşı bir duvar yoktur. Her yerde ulus-devletin “iktidarsızlaşması”ndan, bir özgürleşmeden söz edilmektedir; kanıtı da duvarlardan arınmadır. Oysa şu bilinmektedir ki “mevcut durum” ile “olması gereken” durumun yapay olarak örtüşmesi yeni bir iktidar yaratmakta gecikmez, hem siyaset felsefesi hem de sanat bu çapraşık ve çözümlenmesi zor durumu ilk ayırmsayan etkenler olur. Böylece muhalif tavrın en esaslî figürleri sayılabilecek duvar ressamı için, ortaya ironik bir durum çıkar: Hâkim güce karşı bir başkaldırı simgesi olarak hangi duvar bir “duvar resmi” için uygun olabilecektir? Her ne kadar liberal bir devlet,

⁷⁸ Wendy Brown, *Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik*, Çev: Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 26.

kendi merkezî gücünü yine kendi isteği ile geri çektiğini ve iktidarını kendi elleriyle boğduğunu anlatıp durmakta ve çevreye özgürleşmenin müjdesini yaymaktaysa da yeni bir hâkim güç yarattığı yadsınmamaktadır. Peki, duvar ressamı nereye taarruzda bulunacaktır?

Kesinlikle hiçbir yerde taarruzda bulunulacak anlamlı bir duvar görünmemektedir, çevreyi kuşatan metaforik duvarlardan başka hiçbir şey hissedilmemektedir. Duvarlar vardır, ama bunlar “*hayalet*” yapılar hâlinde yükselmekte ve uzamaktadır. Gerçek bir nesne niteliğinde olan ve bir duvar resmi için elverişli sayılabilecek duvarlar her yanı sarmaktadır; oysa bunlar o “*hayalet*” duvarların işlevini görmemektedir, siyasi göndermeleri yoktur: Evlerin, apartmanların, gökdelenlerin, kamuya açık yapıların, bahçe ve parkların, siteleri kuşatan sınırların vb. duvarlarıdır hep görülenler... Şu düşünülebilir: Bir duvar ressamının kendi özerkliğini ya da başka türlü söyleyişle kendi “*tek*” ya da “*ideolojik*” açıdan muhalefetini ortaya koyabileceği, söz konusu özerkliğe ve siyasi yaklaşıma uygun bir malzeme oluşturacak anlamlı bir nesne, anlamlı bir duvar asla bulunamaz. Bu yüzdendir ki bir duvar ressamının bu özerklik isteği bağlamında kullanabileceği duvarlar, o “*yer*”deki sıradan yaşam mekânlarının duvarlarından başka bir şey olamaz.

Sıradan yaşam mekânlarının duvarları “*hayalet*” duvarlara benzemiyorsa, böylece bu nesne duvarlar, devlet ile dağınık özerklikler arasına bir sınır çekmiyorsa ya da için dışı karşı bir ayrımı değilse, o hâlde bir siyasi nesne de değildir. Belki bu yüzden sıradan yaşam mekânlarının nesne duvarları, bir duvar ressamının düşüncesinde metaforik bir göndermeye sahip olur: Sıradan duvarlar, siyasi duvarların yerine metaforik olarak ikame edilir. Fakat bu ikame işleminin bir gerçeklik boyutu da yok sayılmaz: Değil mi ki liberal devletin, içindeki özerklikleri bir arada tutan bir güç olduğunu biliyoruz ve

bu güç, bir “*bütünleştirici*” olarak tüm dağınık özerklikleri sahiplenmekte, bunlar da birbirlerini karşılıklı biçimde var etmektedir, hâkim güç sıradan yaşamın her yerine sinmiş, özerk alanlar da iktidara dahil olmuştur. Başka bir söyleyişle, hukukun da manipülasyonu ile birlikte her yer bir bakıma özerklik alanı, bir bakıma da o “*bütünleştirici*” hâkim gücün kendisi olmuştur. İşte bir duvar ressamı, bu karşılıklı ilişkiyi kavradıktan itibaren -ki hissetmesi yeterlidir, derin bir çözümleme işlemine gerek yoktur- gördüğü her duvarı siyasi bir malzeme hâline dönüştürebilir (“Kamusal Dilin Tehlikesi” bölümünde, bir kamusal alanın her zaman “*pay alanlar*”ın alanı olduğunu ve bu yüzden her tür eleştirinin, onların diline uyum sağladığını belirtmiştik). O “*yer*”de, son derece mütevazı bir ailenin yaşadığı evin ya da bahçesinin duvarları ile bir “*özel mahkeme*” binasının duvarı arasında bir fark kalmamıştır. Bununla birlikte, bir duvar ressamı için sokak kaldırımları ve asfalt malzeme ile kaplanmış caddeler de “*yatay bir duvar*” olarak algılanmaya başlanabilir, bunlar da bir duvar resmi için gerçekten uygun malzemelerdir.

Duvar Resminin Siyaseti: Garantisizlik

Yine de şu var: Bir “*yer*”de duvarlara yapılan her resmin ille de son derece radikal bir siyaset yansıttığını ya da yansıtmaması gerektiğini söylemek yersizdir. O “*yer*”in duvarları kamusal alanlara ait olduğu sürece, onların üzerine yapılan resimlerin hayli çeşitli olabileceğini de öngörmek gerekir. Bu resimler, örneğin bir grafiti sanatçısının kendi adını zengin süslemelerle yazıp göstermesinden ibaret olabileceği gibi, usta bir ressamın yaptığı muhteşem bir doğa manzarası da olabilir. Ya da bazı tarihî yapıların görüntüleri, birtakım yanılsamalar yaratan biçimler, portreler, hayvanlar, sempatik nesneler vb. bu duvarlarda pekâlâ yer alabilir. Sokağı kullanmayı göze almış bir

sanatçının tüm tehlikelere göğüs gererek bir resim yapmaya soyunması, her tür resmi ve resim tarzını gösterebilme hakkını ona tanır (Değil mi ki sokak artık tümüyle bir iktidar alanıdır). Kamusal alanı kirletme, halkı rahatsız ya da tedirgin etme, bu yüzden o halkın tepkisini çekme, hatta şiddete maruz kalma, izinsiz eylemde bulunma, yerleşik mesleki uğraşların dışında yer alma, dolayısıyla üretim-tüketim alanının -piyasanın- meşruluğunun da dışına çıkma durumları, tüm sokak ressamalarının önceden yüklendiği sorumluluklardır. Bu resamlardan hiçbiri asla bu “suç”lardan muaf olmaz. Bu anlamda -tüm bu söz konusu edilen ressamların dışında- hayli siyasi mesajlar vermeyi amaçlayan ve resimlerinde bunu açıkça ifade edebilen ressamaların sorumlulukları da diğerlerinden ne daha az ne de daha fazladır. Sokağa çıkmış bir duvar ressamının tam da uygulama anında maruz kaldığı tehlikeler, hangi resmi yapıyorsa yapsın, hangi resim tarzını uyguluyorsa uygulasin, aynıdır. Bunun bir açıklaması olabileceksen, o da tüm özerklik durumları ile hâkim güç arasında ayırt edilemez bir ilişkiyi işaret eder. Ve sokağa çıkmış bir ressamın “garantisizlik” konumu, onu dolaylı ya da dolaysız siyasi bir pozisyona sürükler. Bir olasılıkla “duvar resminden korkulması” söylemi, büyük ölçüde buradan kaynaklanır.

Tam burada bir çelişkiyi dile getirmeden de geçmemeli: Genellikle düşünülen şey, bu duvar resimleri arasında radikal bir siyaset içeren çalışmaların, diğerlerine göre çok daha değerli ya tehlikeli olduğudur. Ancak bunun doğruluk payı tartışmalıdır; bunların resimsel ve düşünsel değerleri teslim edilse de her zaman mutlak bir “garantisizliğin” ve böylece mutlak bir tehlikenin içinde yapıldığını bize göstermez. Bu tip duvar resimlerinin, az ya da çok bir “garanti”yi her zaman arkalarında hissettikleri de olmuştur. Şu bile söylenebilir: Söz konusu “garanti”nin dozu arttıkça, o resmin kalitesi ve radikallik ölçüsü de yükselir. Örneğin

David Alfaro Siqueiros'un, Jose Clemente Orozco'nun ve Diego Rivera'nın Meksika'daki en muhteşem devrimci duvar resimleri, David Obregon'un devrimci hükümeti sırasında ve Jose Vasconcelos'un "*halk eğitimi programı*" kapsamında ortaya çıkmıştır. Küba kentleri -elbette başta Havana olmak üzere- hayli çarpıcı duvar resimleriyle doludur. Türkiye gibi bu tip resimlere -hem halk hem de yönetim açısından- asla tahammülü olmayan bir ülkede bile radikal bir siyaset ortaya koyan, tehlike ölçüsü yüksek duvar resimlerine rastlanabilmiştir. Türkiye'de rastlanan bu resimler, varlıklarını -ömrü kısa da olsa- "*seçilme*" meşruluğundan yararlanmayı bilmiş yerel yönetimlerin cesaretlerine hayli borçludur. Dünyada bu örneklerin çok sayıda yer aldığı malumdur. Ne var ki "*garantisizlik*"ten mutlak "*garanti*"ye uzanan çizgide, duvar ressamlarının resimlerinin siyasi ağırlığı ya da radikalliği, elbette yalnızca "*garantisizlik*"te aranmalıdır.

"*Garanti*" ve "*garantisizlik*" arasındaki ayrım, bir duvar ressamının siyasi ağırlığını ortaya koymak için bir kriter olarak onaylanırsa, burada başka bir değer ortaya çıkıyor; bu değer "*resimsellik*" üzerinedir. O hâlde soru şudur: Bir duvar ressamının siyasi değeri, onun yaptığı resimle mi saptanabilir? Daha önce bunun böyle olmadığını belirtmiştik ("*Garanti*" arttıkça, resim kalitesi yükseliyordu). İşte bu durumu daha da uç noktalara taşıyıp şunu söylemek mümkündür: Bir duvar resmi eğer "*garantisizlik*"te değer buluyorsa, onun ne olduğu, neyi anlattığı, nasıl yapıldığı ve hangi resimsel değerleri içerdiği de ikinci planda kalıyor, hatta bunların hiçbir önemi kalmıyor.

Konuyu biraz daha belirginleştirmek amacıyla, dünyadaki gerçek duvarlardan -yani birer nesne hâlinde karşımızda çıkmış duvarlardan- söz açmalıyız. Bunlardan en ünlüleri, bir zamanların Berlin Duvarı ve bugünün Gazze Duvarı'dır. Bunları anımsadığımızda, üzerlerine yapılmış resimleri de

anımsayacağız doğallıkla... Ve bu resimleri “*garantili*” ve “*garantisiz*” olarak tasnif ettiğimizde ise önümüze başka bir problematik çıkacak. Şu can alıcı ayrıma dikkat çekmemiz gerekir ve şimdi, “Göçmenler ve Göçmen Olamayanlar” bölümünde kısaca değindiğimiz Berlin Duvarı’na yeniden dönelim; bu duvarın üzeri darbe izleriyle, yazılarla ve resimlerle doluydu. Bunların her biri, o duvarı oraya ören ve yaşamı “*oralı*”lara zehir eden bir “*varlığa*” yönelik mesajlardı. Mesajların dışa dönük hiçbir tarafı olamayacağı gibi, evrensel bir resim anlayışına dair estetik bir niteliği de olamazdı. Çünkü onlar doğrudan zorunluluktan. Berlin Duvarı’nı aklımıza bir kez daha getirelim: Duvarın gerek resimlerle gerek ilgi çekici yazılarla doldurulmuş yüzü, batı dışıyüydü. Yani o mesajlar bizzat içindeki “*oralı*”ya -asıl mağdur olana- ait değildi; bir empatiyle ya da siyasi bir bilinçle kendilerini “*öte yan*”daki “*oralı*” yerine koyanlara aitti. Yine de duvarın batı dışıyüzünde üst üste gelmiş, birbirini örtmüş, karışarak yeni bütünlükler ve renk dalgalanmaları yaratmış olan bu biçimler, belli ki batıdakiler tarafından kalıcı bir eser ortaya koymak niyetiyle değil, anlık zorunlu eylemleri simgeleştirmek için yapılmışlardı: doğudakilerin yerine kendilerini ikame eden batıdakilerin simgeleri...

Duvar yıkıldıktan sonra, onların piyasaya düşmüş parçalarındaki göz alıcı çekiciliği sağlayan şey de ironik olarak bu iç içe geçmiş bütünlükler ve renkler oldu. Yaşam koşullarının değişmesiyle birlikte, Berlin Duvarı’nın turistik bir meta hâline dönüşmesi, çok çabuk gerçekleşmiştir.

Berlin Duvarı’na, iç bölümden -yani doğudan- birileri 1989 yılından önce cesaret edip birkaç oyuk açabilmişti. Oysa o oyuklar duvarın diğer tarafına geçmeye izin vermiyordu. Çünkü darbelerle parçalanmış betonun altından duvarın demir kafesleri çıkıyor ve ikinci bir engel oluştuyordu. Aslında duvara oyuğu açanlar, hemen o anda öte yana geçebilme

amacıyla hareket etmemişlerdi; betonun altından o demir kafeslerin çıkacağını biliyorlardı. Bu yüzden o delme eylemleri, o günlerin siyasi durumu içinde çok fazla gündeme gelmemiş, basit simgesel hareketler gibi algılanmıştı (Bunların siyasi değeri, pekâlâ en radikal ama “*garantili*” resimlerden daha yüksekti).

Gazze’deki duvarın üzerine çizilmiş, boyanmış resimler ise Berlin Duvarı’na göre yok denecek kadar azdır. Burada hemen Banksy adıyla anılan İngiliz grafiti sanatçısı anımsanacaktır. O, 2005 yılında Gazze’deki duvar üzerine birkaç resim yapmış ve sonradan bunlardan bazılarını Avrupa ve ABD’de satmıştı. Bu resimler çok değerli bulunmuştu, çünkü Filistinliler ile empati kuracak olanların Gazze’deki duvara ulaşması, Berlin Duvarı’nın batısında yaşayanlarda olduğu kadar kolay değildir. Filistinliler, yani bu coğrafyadaki içteki “*oralı*”lar ise bu duvara karşı tepkilerini simgesel olarak değil, doğrudan doğruya yaşamsal gereksinimler çerçevesinde ortaya koydular. Orası, duvarın altından gizlice Filistinlilerin açtığı tünellerle zaten fiziksel olarak delik deşikti. Daha sonraki bir zamanda ise İsrail’in Gazze ablukasına karşı, Kıbrıs’ın Larnaka Limanı’ndan başlatılan bir eylem gerçekleşmişti: “Gazze’ye Özgürlük Hareketi”ne ait on yedi ülkeden gelen kırk dört eylemcinin içinde bulunduğu “Özgürlük” ve “Gazze’ye Özgürlük” adlı iki tekne, otuz üç saatlik bir deniz yolculuğunun ardından Gazze’ye ulaşmış ve bu ablukayı denizden delmişti. “Özgürlük” teknesindeki İngiliz aktivist Yvone Ridley, eylemi gerçekleştirdikten hemen sonra, medya aracılığı ile şunları söylemişti: “Berlin Duvarı’nın yıkılışına bizzat tanık olamadım, ama şimdi Gazze’deki duvarın her bir tuğlasının yerinden söküldüğünü ve dökülmeye başladığını hissediyorum.” Bu güzel bir duyguysa ve belki bir ressamı esinleyebilecek bir güce de sahipti; ancak orada duvar, Ridley’nin “*hissettiği*” gibi hayali tuğlaların zihinlerde tek tek sökülmesiyle değil, doğrudan

bombalanmasıyla ya da Filistinlilerin kitleler hâlinde o duvara “*can havliyle*” yüklenmesiyle yıkılabiliyordu.

Sonuç olarak şu söylenebilir: Eğer duvar ressamlarının siyasi bir yönü varsa, bu, doğrudan ve somut bir yıkım eylemi değildir. Bu ressamların yaptıkları şeyin metaforik bir tavra bağlı olduğunu düşünürsek, göreceli biçimde “*garantili*” olduğunu bile söyleyebiliriz. Asıl duvar eylemleri ise oraya “*can havliyle*” ve tümüyle “*garantisiz*” saldırıların bıraktıkları, herhangi bir resimden daha siyasi sayılabilecek izlerdir. Resimler ise o izlerin “*gölgeleri*”dir yalnızca. Ama yine de duvar resimlerinin “*hiçbir şey*” olduğu da iddia edilemez; birileri bize o izlerin varlığını sürekli işaret etmeli ve bu hiç de anlamsız bir uğraş sayılmamalı; diğer yandan, bu resimlerin bir gün turistlere satılabileceği olasılığını da akıllardan çıkartmayarak...

Modern ya da Modern Olmayan Mitolojiler

“Sanat piyasası” elbette itici bir tabirdir ve sanatın alım satım alanının içinde yer alış hâli hep bir zihin bulanıklığına, ama daha çok da bir hayal kırıklığına yol açmıştır. Önce aristokrasinin ve kilisenin patronajına, sonra da “*kültür endüstrisi*”ne mahkûm olan sanat, bu yüzden hep eksikli bir kutsallık taşıdı. Ona yakıştırılan “*yüce*” nitelikler vardı: O, tanrıya yönelik metafizik bir sürüklenişin ya da insanın kendi içine doğru yaptığı yolculuğun saf anlamını üstleniyordu. Ne var ki sanat tüm bu “*yüce*” niteliklerine rağmen, kendisini amansızca izleyen patronaj sisteminden ve piyasa mantığından bir türlü kurtulamadı; o, piyasa mantığının açtığı yaranın acısını bedeninde hep hissetti.

Yine de şu söylenmeli ki sanat ile piyasa mantığı arasındaki ilişki, hiç de uzlaşmaz bir ilişki değildir. Üstelik sanatın “*günün birinde*” bu çelişkiden kurtulabileceğini, yani o piyasa ağırlığının sanatın içinden sökülüp atılabileceğini düşünmek de yalnızca bir ütopyadır. Çünkü sanatın dolaşıma girdiği

pratik ortam ve o pratiğin dayattığı siyasi, kültürel, ekonomik, sosyolojik, ideolojik ve ahlaki etkenler olmadan, sanatın sunabileceği alternatif bir gerçeklik ya da bir “temel ilke” olamaz -ya da bunlar olmaksızın, kuramcılardan tek satır bile okuyamayız. Bu bağlamda sanatın her zaman bir “suç ortağı”na gereksinim duyduğu düşüncesi, asla görmezden gelinmemelidir; zaten bu kaçınılmaz bir durumdur.

Örneğin 18. yüzyılın ilk çeyreğinde Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılmaya başlanan ve 1890 yılına kadar devam eden “Salon Sergileri” tam anlamıyla patronaj sistemiyle potansiyel bir piyasa arasındaki sınırda duruyordu (Bu sergilerin esin kaynağının, 1673 yılındaki Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi’ne ait bir mezuniyet sergisi olduğunu anımsatalım). Daha açık bir tümceyle, sanat o “Salon”da bulunmakla kendisini bir yandan aristokrasinin ve kilisenin denetimine terk ediyor, ama diğer yandan da pratik yaşama dahil olmakla -ki artık sokağa açılmıştı- o denetimden kaçıp kurtulabileceği bir “çatlak” yaratıyordu. Nitekim bu “çatlak”, 1863 yılında III. Napolyon’un “Reddedilenler Salonu”nu (Salon des Refusés) açmak zorunda kalmasıyla somut biçimde ortaya çıkmıştır. Sanatın alım satım alanının sivilleşmesi, en fazla “reddedilenler”in eliyle gerçekleşti. Kendisini iktidar sisteminin meşrulaştırdığı “her şey”in dışında bulan sanatın bir bölümü “Salon”dan atılmıştı, ama buna karşın sokağın dinamliğini deneyimlemek olanağını bulmuştu. Böylece Paris’in küçük galerileri, “reddedilenler” temelinde büyük bir sanat piyasasının inşasına başlıyordu.

Buraya kadar yazılanlardan çok önemli ve ilginç sonuçlar çıkartmak gerekmiyor, herkesin malumudur: “Reddedilenler”in sivilleşmiş niteliği onlara esaslı bir özerklik sağlamışsa da -bir bakıma “yüce” nitelikleri yakalamak adına bir olanaktı bu- onları bu kez de sanat piyasasının taleplerine bağladı. İşte “o an”dan itibaren anlaşıldı ki piyasanın talepleri, doğrudan

doğruya iktidar sisteminin sokağa dayattığı gerçeklik kurgularına endeksleniyordu. Yani sanatın piyasa eliyle kazandığı özerklik, bir adım ötede iktidar sisteminin kitleye sızdırdığı irrasyonel kurgularla birleşiyordu: Aydınlanma'nın en önemli çıkışlarından biri sayılan *"özerk estetik yapı"*, belli ki yine bu felsefeyi yaratan sanayi üretim sistemi tarafından denetleniyordu: Sanatın *"yüce"* niteliği, patronaj sisteminin ardından bir kez daha ayaklar altındaydı. Çevresini saran, üzerine üşüşen her tür dayatmaya karşı direnmekten usanmayan, fakat bu konuda başarıya ulaşamadığı için sinir krizine kapılan sanatçıyı, bu gerilimden kurtaran Marx olmuştur. O, sanat yapıtının tüketiliş biçiminin, bir fabrika malından farklı olmadığını söyledi ve sanatçının da bu sorunu gidermek adına fazla uğraşmamasını önerdi. Sanatın fabrika malından bir tek farkı varsa, o da kolektif olarak değil, sanatçının *"özerk yapısı"* ile üretilmesiydi. İşte Marx bir yandan bu saptamaları yaparken, diğer yandan da sanata yeni bir görev verdi: modern mitolojiler...

Sanatın *"kutsallığı"* artık çok gerilerde kalmıştı ve bu yüzden de *"evrenin temel ilkeleri"* üzerine bir şeyler söyleme gereği yoktu (Dahası, bu olanaksızdı). Onun yapacağı şey (Marx'a göre) toplumu kemiren yabancılaşma duygusunu giderebilmektir. Marx'ın düşüncesine göre, Grek toplumu insanlığın *"saflık ve çocukluk"* dönemiymiş ve yabancılaşma duygusunu henüz deneyimlememişti. Böyle bir toplumun sanata dair bir göstergesi varsa, o da mitolojiler olmalıydı. Marx'ın anlatmak istediği çok açıktır: Sanat piyasasına zorunlu olarak girmekle, kendisine yakıştırılan mutlak değerlerden vazgeçmiş sanat, sanayi toplumunun doğadan kopmuş bireylerini birleştirecek şeyler üretmeliydi. Ve bu asla Grek toplumuna dönüş özlemi gibi romantik bir tavır değildi. Ayrıca ideal olanın tasavvur edilmesi de olamazdı. Ama hâlâ insanların ortak duygularını harekete geçirebilecek *"bir şeyler"* kalmış olmalıydı. Her

ne kadar bu düşünce üzerine sanatçıların anladıkları -ya da yorumladıkları- şeyler birbirlerinden çok farklı olsa da zaman zaman o sanatçıların konuşmaları arasında modern mitolojilere yapılan göndermeler yer almıştır.

Jackson Pollock 1950 yılında Sag Harbor radyo kanalında yayımlanmak üzere William Wright ile bir söyleşi gerçekleştirmişti. Söz konusu söyleşi, Wright'ın son derece sıradan bir sorusu ile açılıyordu:

Sizce modern sanatın anlamı nedir?

Pollock'un yanıtının da çok ilginç olduğu söylenemezdi:

Modern sanat bence, yaşadığımız dönemde çağdaş amaçların dışavurumundan daha fazla bir şey değil.

Pollock, modern sanat için vurguladığı durumu klasik yapıtlar için de yinelemişti: Her kültür, kendi amaçlarına uygun malzemeyi ve tekniği seçiyor, böylece yeni dışavurum yolları keşfedebiliyordu. Aslında bu söyleşide tüm konuşulanların bileşkesini veren açıklama şuydu:

Öyle görünüyor ki modern ressam bu çağı, uçağı, atom bombasını, radyoyu, Rönesans'ın ya da diğer bir geçmiş kültürün eski formları ile ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur.⁷⁹

Çağdaş tekniklerin keşfedilmesi, hem sanatçının hem de eleştirmenin sanata dair yeni anlam derinleşmelerine olanak tanıyacaktı elbette... Pollock yeni anlamlara yönelmek adına, sanatçının -aynı zamanda da izleyicinin- yalnızca bilinçaltına gereksinimi olduğunu belirtiyordu.

Burada bir ayrıntı vardır: Pollock her ne kadar anlam derinliğinin yakalanabilmesinde bilinçaltının saflığına ve onun nedensiz kararlarına güvense de bu saflık kolayca onaylanabilir bir nitelik değildir. Çünkü saflık, deneyimlenmiş bir dönemin

⁷⁹ "Jackson Pollock: Interview with William Wright", Charles Harrison-Paul Wood (Ed.), *a.g.e.*, s. 575.

malzemelerini aramak ve o malzemelerden anlam yaratma tekniklerini oluşturmak ile elde edilebiliyorsa, “*dönemin ruhu*”na doğrudan bir göndermede bulunuyor demektir: Bilinçaltının saflığı ve “*dönemin ruhu*” iç içe geçtiğinde ise bu, “*rasyonellik*” adı altında, irrasyonelin normalleştirilmiş bir tasarımına dönüşür.

Dönemin rasyonel-miş gibi tasarımını Pollock’a esinleyen, yukarıda da belirtildiği üzere Marx idi: Marx, modern toplumlarda doğa ve toplumsal ilişkiler arasındaki bağı, Grek mitolojisini esinleyen hayal gücünün çok dışına düştüğünü vurguluyordu. Modern toplum doğaya hâkim olma yolunda ilerlemeler kaydettikçe, mitoloji de -yani insanın doğaya anlam verme yetisi, başka bir deyiş ile insanın “*doğa tasarımı*” da- yitip gitmekteydi: Jüpiter’in insanlara doğru fırlattığı şimşeklerin bir paratoner karşısında ne etkisi olabilirdi ki? Akhilleus’u barut ve mermiyle savaşırken düşünebilir miydik? Homeros’un *İlyada*’sı buharlı baskı makineleriyle uyuşabilir miydi? Bu yüzden Grek mitolojisinin saflığını yeniden yakalayabilmenin artık olanağı yoktu. Yapılacak tek şey, teknolojinin yönlendirdiği yaşamın mitolojisini, estetik zenginleştirmeler aracılığı ile baştan kurmaktı. Oysa -hep vurguladığımız üzere- o mitoloji bundan böyle Grek toplumuna doğru bir geri dönüşün eseri olmayacaktı. Modern Grek toplumu bile o geri dönüşü gerçekleştiremeyecekti; paratonerlerin, buhar makinelerinin, lokomotiflerin, elektrikli telgrafların, finans kurumlarının, sanayi yatırımlarının ve kredi sistemlerinin mitolojisi olacaktı bu... Marx’ta bir “*çocuk oluş*” vurgusu vardı, yoksa yeniden çocukluğa dönüş değıl:

Bir adam çocuklaşmadıkça yeniden çocuk olamaz. Ama bir çocuğun yapmacıksız tavırlarından da hoşlanmaz ve çocuğun doğruluğunu daha yüksek bir düzeyde yeniden yaratmak istemez mi? Çocuk yaradılışında her çağın özelliğı aslında dirilmez mi? İnsanlığın, en güzel gelişmesine eriştiğı toplumsal çocukluğu,

bir daha hiç dönmeyecek bir çağ olarak, niçin sonsuz bir büyüleyiciliğe sahip olmasın?⁸⁰

Pollock'un açıklamalarında dönemin formları olarak yer alan “uçak”, “atom bombası” ve “radyo” örneklerinin, Marx'ın -Hegel'e hayli gönderme yapan bir “özne” kapsamında- modern mitoloji tanımındaki örneklerden esinlendiği açıkça belli oluyordu. Marx'ın belirttiği durum ile Pollock'un yaklaşımları burada kesişir: O kesişme noktası, modern sanatçının içinde yaşadığı mekânın “ruhu”nu çözümleyebilme ve o “ruhu” baştan tasarlayabilme zorunluluğudur.

Modern Olmayan Mitolojilere Geri Dönüş

Bugün sanat, Marx'ın dile getirdiği tanımların da ötesinde bir dünyada yaşıyor; buna şüphe yok. Paratonerlerin, buhar makinelerinin, lokomotiflerin, elektrikli telgrafların “yeni” niteliği yok olup gitmişse, bunların modern mitolojilere çok uygun araçlar olmadığı da kesindir. Fakat daha önemli bir durum vardır: Marx'ın üzerinde durduğu “yabancılaşma” sorununun, günümüz neo-liberal sisteminde ne kadar sorun sayılabileceği de tartışmalıdır. “Şeyleşmiş” dünyayı aşmaya -hiç olmazsa “şeyler” arasındaki küçük boşluklardan yararlanıp “değişmez değerler”e çıkmaya- yönelen sanatın yerine, mevcut dünyayı “değer” olarak onaylayan bir sanat ile karşı karşıyayız.

Şurası çok net: Artık içinde bulunduğumuz sistemin en karakteristik görüntüsü, “şeyler”in “gerçek” bir doğa üretmesidir; bu doğanın “temel ilkeler”i ise nesnelerin görünür hâllerinden fıskırıyor. O hâlde sanat, günümüze dair mitolojiler yaratma işini bırakacak mı? “Şeyler”in doğası içinde ve o doğanın “temel ilkeler”ini nesnelerin

⁸⁰ Karl Marx, “Maddi Gelişmesiyle Sanatsal Üretim Arasındaki Oransızlık”, Karl Marx-Friedrich Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine* içinde, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, 1980, s. 21.

dışgörünümlerinden kotaran bir anlam dünyası içinde, sanatın üreteceği mitolojilerin niteliği ne olabilir? Ya da artık mitolojilere gerek var mıdır? Bunun yanıtını bize en çarpıcı biçimde Damien Hirst, *Tanrı Aşkına (For the Love of God)* adlı yapıtıyla vermiştir: Sanatçı 2007 yılında, üzerinde sekiz bin altı yüz bir adet pırlanta yapıştırdığı bir insan kafatasını White Cube'da (Londra) sergiledi ve bunu da elli milyon paunta sattı. Bu kafatası, 18. yüzyılda yaşamış birine aitti ve Londra'dan satın alınmıştı. Hirst iki yıl sonra bu yapıtının fotoğrafını iki tuval üzerine basarak, bu kez de Burlington Gardens'deki *Mythologies* sergisine (Londra, 2009) yerleştirdi.

"*Tanrı Aşkına*"nın birtakım ilginç yanları vardı. Sanatçı bu yapıtını gerçekleştirirken, British Museum'da sergilenen Aztek kafatasından esinlendiğini ve onun geleneğini yansıttığını söylüyordu. Bazı kayıtlara göre de Meksika ve Orta Amerika'da bulunan kristal ve ametist kafatasları Kızılderili ve Maya efsaneleri ile ilişkilendiriliyordu. Bu efsanelere göre dünyada on üç kristal kafatası olduğu düşünülmekteydi ve bunların "*uzaylılar*" tarafından getirildiğine inanılmaktaydı. Yine bazı kayıtlar, onların insanlığın geleceği adına çok önemli bilgilere sahip olduğunu iddia ediyorlardı ki bu iddiaların gerçek olup olmadığını anlayabilmemiz için 2012 yılını beklememiz gerekiyordu ("*Gelecek*" ile ilgili "*kıyamet*" senaryosunun sonucu alınmıştır; en azından bu efsanenin öngördüğü biçimde dünya ve insanlık yok olmadı).

Tam burada akıllara Roland Emmerich'in 2012 adlı filmi (Columbia Pictures, 2009) gelmektedir. Film, 2012 yılında sona eren Maya takvimini konu alır ve dünyanın sonundan konu açar. Ancak film, "*dünyanın sonu*" fikrinin ardından tüm Hollywood senaryolarında görüldüğü üzere, yeni bir "*diriliş*"i de ima etmektedir. Böylece kristal kafatasları ile 2012 adlı film, içerik açısından tam bir örtüşmeye neden olur.

Bu kristal kafataslarının başka özelliklerinden de söz edilmektedir: En ünlü kafatası, 1927 yılında Albert Mitchell Hedges tarafından ve Lubaantun'daki (Düşen Taşlar Diyarı) Maya kalıntıları arasında bulunmuş olandır; anlatılanlara bakılırsa, içinden bir müzik yükselmekte ve ortaya renkli ışıklar saçılmaktadır. Geleceğe ait en güçlü kehanetler, bu kafatası tarafından korunmaktadır. Ayrıca bu kafatası, Maya rahipleri tarafından bir “ölüm” ve “bilgi” nesnesi olarak da görülmektedir: Yaşlı rahip ölmek üzereyken, tüm bilgilerini bu kafatası aracılığı ile genç rahibe aktarıyordu (ölüm ve yeniden “diriliş”). Kristal kafatasları hakkında internet sayfalarında yüzlerce metin, resim ve video yer almaktadır, kehanetler üzerine yazılmış birçok kitapta da bu kafatasları gösterilir.

Hedges tarafından bulunan kafatası hakkında ise başka bir ilginç nokta vardır: Hedges'ın kızı Anna, bu ünlü kafatasını 2007 yılına kadar yanında taşımış ve onu dünyanın birçok yerinde düzenlediği toplantılarla açıklamaya çalışmıştır. Anna'nın ölümünün hemen ardından sahneye, son derece “*rastlantısal*” biçimde Hirst çıkmış ve pırlanta kaplı kafatasını, tarihte bir sanat yapıtına “*o an*”a kadar ödenmiş en büyük paraya satmıştır. Hirst'ün yapıtının “*anlamsız*” olduğu ve buna rağmen nasıl bu kadar büyük bir paraya satılabildiği konusunda yapılan konuşmalar son derece yersiz konuşmalardır. Bu yapıtın nasıl bir proje dahilinde piyasada yer aldığını düşünmek gerekir; bunun yanı sıra Hirst'ün bu kafatasının bugün, yani 2012 yılı sonrası -Maya takvimindeki “*kayamet*” senaryosu çekiciliğini yitirdiğinden itibaren- kaç para edeceği de bir muammadır.

Anna'nın ölümünden hemen sonra Hirst'ün aynı yıl elde ettiği bu ticari başarı eğer bir rastlantıysa, diğer yandan Emmerich'in 2012 filmi de bu rastlantılara eklenmişse, bu arada kristal kafatası efsaneleri internet sayfalarında ve kimi kitaplarda müthiş bir çoğalma göstermişse -binlerce kişilik

“tarikatlar” denilebilir buna- söz konusu “rastlantısallık” hayli ileri boyutlara ulaşmış demektir. Ama işte tam bu noktada başka bir “rastlantı”nın daha ortaya çıkışı, bunun gerçekten bir “rastlantısallık” mı, yoksa uzun vadede tasarlanmış ustalıklı bir proje mi olduğu konusunda bizi şüpheye düşürmüştü.

Bu yeni “rastlantısallık”, Steven Spielberg’ün de etkileyici bir film ile kristal kafatası efsanesine katılmasıydı: *Indiana Jones ve Kristal Kafatası Krallığı*. Çekimlerine 2007 yılında başlanan ve 2008 yılında vizyona giren filmin yapımcılığını Lucas Film üstlenmiş ve dağıtımını da Paramount Pictures yapmıştı. Kristal kafatasını Peru, Nevada ve Meksika sahnelerine yerleştiren söz konusu film, efsanelerdeki kafatasların bulunuş öykülerine de göndermelerde bulunmaktaydı. Asıl ilginç olan ise yirmi yıl boyunca çekilmeyen *Indiana Jones* filmlerinin, kristal kafatası efsanesinin cazibesine dayanamayıp geri dönmüş olmasıydı (Bu durum, Spielberg gibi efsane ustası bir yönetmenin, projeye katılımı adına gerekliydi elbette).

Piyananın Mitolojileri

Sıraladığımız örnekler bize gösteriyor ki 2007 ile 2009 yılları arası, daha önce paylaşılan ilginç bir efsanenin sanat yoluyla patlatıldığı bir zaman dilimi olmuştu. Önce rastlantısal-mış gibi duran benzer sanat yapıtlarının piyasada yer alışı, daha dikkatli bir bakışla bir projenin uygulanışını andırıyordu. Şimdi daha önce yazdıklarımız çerçevesinde şunu soralım: Bu projede farklı sanat yapıtlarının yarattığı efsaneler, acaba Marx’ın vurguladığı modern mitolojilere benziyor mu? Buna kolaylıkla “Hayır” diye yanıt verebiliriz. Çünkü Marx’ın önerdiği modern mitolojiler yaratma süreci, sanatın piyasa içinde bir yanılısma yaratması ile yürüyebilirdi. Sanat ancak bu yanılısamayla kendisini piyasadan ayırma yoluna gidebiliyordu. Yani kısacası sanat, piyasada yer almasının ve

orada bir fabrika malı gibi tüketileceğinin farkındaydı ve kendi olanakları ile o piyasadan “*kopabilme*” yollarını da arıyordu. Yaratacağı mitolojiler ise bu yanılsama ortamında -ve piyasaya rağmen- “*yeni*” bir yaratıcılığın eseri olacaktı. Oysa bugün iktidar sisteminin piyasa koşullarına bağlı sanat, çok belli ki efsaneler yaratma sürecini geriye doğru işletiyor. Yani tam anlamıyla “*büyülü*” bir dünyanın geri çağrılışıdır bu: bugünün teknolojik olanakları ile eski efsanelere geri dönüş... Ya da eski efsaneleri, yeni teknolojilerle yeniden sunmak...

Eski efsanelere kitlesel ilgi, özellikle 19. yüzyılda güçlü bir romantik alan yaratmıştı: Dünyayı “*büyülü*” bir nesne hâlinde algılamak ve oradaki ruhlar dünyasını seyre dalmak... Ve 19. yüzyılın sanata yakın sınıfı burjuva, “*sanat*” kavramından bunu anlıyordu; üstelik piyasayı da onlar meydana getiriyorlardı. Böylece sanatın yaratabileceği modern mitolojilerin, romantizm -ve onun piyasa kitlesi- ile uzak yakın bir ilgisi olamazdı. Bugün öyle değildir: Sanat eski efsaneleri yeni teknolojilere monte ettiği müddetçe, piyasa ve onun kitlesi ile bütünleşmiş demektir. Artık sanatın pratik yaşamda bir yanılsama yaratma kaygısı yoktur; çünkü romantizm tavrında izlediğimiz gibi, sanat bize zaten her konuda yanılsamaya uğratılmış bir dünyanın temsili sunumunu gerçekleştirilmektedir.

Sanat rahatlamış, sinir krizini atlattır; piyasa ile tümüyle bütünleşmiş sanatın, gerilim yaşamasına hiç gerek kalmamıştır. Kısaca şu söylenebilir: Demek ki çağdaş sanat bir yandan tüm teknolojik olanaklar çerçevesinde tarih boyunca ortaya konulmuş felsefi problematikleri ele alırken ve bunları birer nesne hâline dönüştürmeyi başarırken, diğer yandan da piyasa ile ilişkilerini düzenlemekten geri durmuyor. Fakat acaba bu piyasa, “*biraktığımız yerde*” mi duruyor; 19. yüzyıldan tanıdığımız piyasa mı bu?

3 Ocak 1967 tarihinde Michel Parmentier, Daniel Buren, Olivier Mosset ve Niele Toroni, Paris Modern Sanat Müzesi'nde ortak bir performans yapmışlardı. Tümü de birer tuval üzerine birtakım motifler yerleştiriyor ve bunları, kendilerini kolayca tanıtabilecek kadar açık ve farklı bir “imza” ya da “kimlik işareti” gibi sunuyorlardı (kareler, daireler, düz ve paralel şeritler vb.). İzleyicilere söz konusu performansın bir de bildirisi dağıtılmıştı ki o bildiride sanatçılar, her ne kadar tuval kullanmaktaysalar da resim yapmadıklarını vurguluyorlardı. Onlara göre, resimden kaçmalarının pek çok nedeni vardı: resmin bir oyun olduğu, zorunlu biçimde kompozisyon kurallarına bağımlı kalındığı, bir amaç doğrultusunda hareket edildiği gibi... Ama bu maddeler içinde belki de en tartışma götüreni şuydu: “Ressam değiliz, çünkü resim hareketin dondurulmasıdır.”⁸¹

⁸¹ “Daniel Buren (b. 1938), Olivier Mosset (b. 1944), Michel Parmentier (b. 1938) and Niele Toroni (b. 1937) Statement”, Charles Harrison-Paul Wood (Ed.), *a.g.e.*, s. 850.

Hareketin dondurulması demek, zamanın da dondurulması demekti elbette. Yani resim bittiği anda, başka bir deyişle ressam bittiğine karar verdiğinde, “amaç” gerçekleşmiş oluyordu ve bildiride savunulduğu hâliyle böyle bir sonuç, ressamın kendisine nedensizce tanıdığı bir “hak” anlamına da geliyordu. Tartışmalı nokta şuydu: Resim bittiği anda, bu onun “son durum”u mu demekti? Ya da şöyle sorulabilir: Bir resmin oluşma süreci, her zaman onun “son durum”una ulaşmak adına katedilen bir zamanı mı gösterir? Ve bir resim -ya da herhangi bir sanat yapıtı için- bu “son durum”dan öte bir zaman yok mudur?

Bir resmin ya da genel olarak bir sanat yapıtının anlam üretimi üzerinden süreç hakkında bazı şeyler yazmaya kalkışırsak bunun sonu gelmez. İlk bakışta, onun üretiminin başlangıcından bitişine kadar geçen sınırlı bir zamanın olduğu yadsınamaz. Ayrıca o zaman içinde “son durum” a doğru gelişen bir süreci de görmezden gelemeyiz. Ne var ki yine anlam üretme üzerinden düşünülürse, bu sınırlı zaman ve gelişen süreç “ilk an”dan “son an” a kadar birbirlerini “sonuç” adına tamamlayarak gelen ve bir yerde noktalanmış diziden ibaret olamaz. Bu dizi içinde boşluklar kalmıştır ve bunlar her geçen zamanda anlam olarak birbirleriyle yeniden ve yeniden kurulacak bakış açılarıyla ve doğallıkla hep geriye dönüşlerle doldurulur. Resmini oluşturmakta olan bir ressamın da boya katmanlarını alttan üste doğru sıralamadığını, bunlar arasında sonsuz geçişler yaptığını, hatta son katmanı oluşturanın, en alt katman bile olabileceğini hemen her sanat izleyicisi bilir. Saf ve kendi başına “şimdiki zaman” a ait bir anlam düzlemi aramak çok denenmiş olsa da boş bir çabadır.

Resmin oluşma süreci “bellek” ile aynı anlamda hareket eder; ilk deneyimden başlar ve onu çoğaltarak, “şimdiki zaman”lara taşıyarak sürer. “Estetik Dil ve Sanatta Ahlak Sorunu” bölümünde yer alan “yara izi” metaforunu

anımsayalım; orada bir yara izinin ilk deneyimden -yani algılanan acı olarak ve fiziksel görünüm olarak, yaranın ilk açıldığı andan- tümüyle farklı olduğunu, ama kesinlikle o ilk deneyimden bağımsız olmadığını yazmıştık. En azından sanat yapıtlarını geçmişinden kopartarak, onları bir “*şimdiki zaman*” anlamlandırmasına çekmek niyeti, sürekli olarak “*geçmiş*” denilen şeyi unutmak ya da unutturmak üzerinden hareket eder. Bazen karşımıza öyle yapıtlar çıkabilir ki “*geçmiş*” -ki çoğunlukla bilinen, deneyimlenmiş bir “*geçmiş*”tir bu- bu kez de “*unutulmak*” kaydı ile gündeme gelmiştir ve resim düzleminin “*şimdiki zaman*”ı gösterebilmesi için, o görünür katmana “*kapatıcı*” bir görev biçilmiştir; “*son*” -ya da belki “*ilk*” -katmanın başka bir işlevi de yoktur. Söz konusu süreç, aynı zamanda da dildeki pek çok tarihsel anlamın “*gösterge*”ye dönüşme hâline benzer: Resmin “*son durum*”u, eğer bitmiş bir biçim olarak tanımlanıyorsa, o resmi algılamak ya da onun bir eleştirisine girişmek, o “*son durum*”un altına gizlenmiş tüm zamanların ayrı ayrı ilişkilerini saptamakla gerçekleşebilir.

Kısaca ele alınan bu anlam problematiği, sanat adına bitmek bilmez ve muallaklıklarla dolu bir süreci oluşturur ve bu başka bir yazının konusudur. Oysa bir de bu konunun bir başka fiziksel yönü vardır ve o yön, izleyicinin yeni anlamlar üretmesinden çok, biricik sanat yapıtının “*geçmiş zaman*”ı hakkında duyulara ipuçları sağlar. Örneğin Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde şunu yazmıştır:

Özgün yapıtın şimdi ve buradalığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümlemesi o yapıtın hakikiliğinin saptanmasına yardımcı olabilir; bunun gibi, ortaçağa ait bir elyazmasının on beşinci yüzyıla ait bir arşivden geldiğinin kanıtlanması, o yazının

Benjamin’in işaret ettiği gibi, bir sanat yapıtının biricik hâli, onun fiziksel geçmişinin çözümlenmesiyle elde edilecek bir “hakikilik” bilgisi ile gerçekleşebilir. Daha açık bir tanımla, bir görüntü eğer tarih boyu kendi fiziksel yapısını, başkaları tarafından hiç değiştirilmeksizin koruyabilmişse ve böylece hakikiliği -bilimsel yöntemlerin de devreye girişiyle- kanıtlanabilmişse, o hâlde o yapıt biriciktir. Biricikliğin saptanmasına yardım edecek bilgiyi de biz doğrudan doğruya onun malzemesinin eskiliğinden gelen değişimler sonucunda alabiliriz; eskilik, sanatçının ortaya koyduğu ve öylece bitirdiği görünür düzleme yeni bir katman eklemiştir.

Şimdi burada yazılanlar ile Paris Modern Sanat Müzesi’ndeki o dört sanatçının bildirisini karşılaştırdığımızda ortaya bir düşünce birliği çıkar. Dört sanatçının bildirisi, işte bu biricikliği kanıtlanmış yapıtların “donmuş” hâli üzerinedir. Mademki bir biricik sanat yapıtı vardır, öyleyse o yapıtın varlığı eskilikten kaynaklanan aşınmaların, küflenmelerin vb. dışında, hiç değişmeden kalmış dışgörünüşüne bağlıdır. Ve doğallıkla -yine o dört sanatçının bildirisinde olduğu üzere- bu yapıt, zamanı dondurmuş ve bittiği anda çakılıp kalmıştır.

Her ne kadar, daha önce biricik yapıtın bile anlam üretimi bakımından hayli dinamik bir değişim içine girebileceğini belirtmişsek de fiziksel bakımdan bildiride yer alan düşünceye bir ölçüde katılmak mümkündür. Öyle ya: Görüntüde fiziksel yapı değişmemişse, o yapıtın zamanı sanatçı tarafından bitirildiği anda durmuştur (Eskiliğin oluşturduğu katman ise yapıtın kendi biçiminin değil, onun tarihinin uzantısıdır). Benjamin, zamanın donup kalma problematiğini düşündüğünde, sorunu aşma yolunda “yeniden üretilebilirlik” durumunu öne sürmüştü. Çünkü “yeniden üretilebilir” yapıtlar

⁸² Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 48.

kendi bitiş “an”ına çakılıp kalmayan, hep “şimdi ve burada” hâline gelen, sürekli ve sürekli biçimde baştan üretilen yapıtlardı. Bu yapıtlarda bir “eskilik katmanı”nın oluşması mümkün olamazdı; üstelik onların niteliklerini oluşturan tek şey, biricik olma durumu ile bağlarını kopartmış olmalarıydı (fotoğraf ve sinema gibi).

Resim, heykel gibi fiziksel yapılarını hiç değiştirmeyen yapıtlar ise elbette yalnızca “son durum”larını açığa vurarak kendilerini ifade edebiliyorlardı. Paris Modern Sanat Müzesi’nde dağıtılan bildiri de sırtını en fazla bu ayrıma dayayan bir düşünce taşıyor olmalıydı. Demek ki her ne kadar bir resmin katmanları “önce ve sonra” sıralamasının çok dışında, birbirlerine sızarak ve birbirlerini etkileyerek geliyorsa da buna rağmen fiziksel yapı, bu sızma ve etkilemelerin “son durum”u gibi algılanıyordu; bu olabilir.

Benjamin’in tümcelerinde yer alan bir saptamaya yeniden dönelim; diyordu ki: “Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümlemesi o yapıtın hakikiliğinin saptanmasına yardımcı olabilir.” Benjamin doğallıkla kendi döneminin koşulları içinden konuşuyor, gerek düşünsel gerekse teknolojik açıdan kendi döneminin sınırları içinde kalıyordu. O dönemlerde hiç kimse, bronz yapıtın üzerindeki yeşil küfü bilimsel çözümlemeye tabi tutarken, malzemenin tarihini saptamaktan ve o yapıtın hakikiliğini kanıtlamaktan başka bir şey düşünmüyor olmalıydı. Bu yapılırken de hedeflenen şey, o yapıtın bittiği andan -yani onun zamanının “dondduğu” andan- “o gün”e kadar geçen zamanı ölçebilmektir (Yinelemek gerekirse, o küf yalnızca yapıta eklenmiş ve onun biçiminin dışında gelişen bir ektir). Fakat teknoloji durduğu yerde durmadı, düşünce yapısı da öyle... Bugün daha ileri teknolojiler, daha farklı boyutta düşüncelere yol açıyor.

Gizemler ve Şifre Merakı

Modernitenin bir gereği olarak, geleneklerin ya da Marksist anlamda mitolojilerin dönüştürülmesi ve yeniden icat edilmesi eğilimi terk edildikten sonradır ki eski efsanelere ve onların gizemlerine bir geri dönüş yaşandı. Bunun en çarpıcı örnekleri olarak, Hirst'ün *Tanrı Aşkına* adlı yapıtındaki kafatası efsanesinden, yine o yıllarda ortaya çıkan ve aynı kaynaktan hareket eden Emmerich'in 2012 filminden, Spielberg'ün *Indiana Jones* dizisi için çektiği *Indiana Jones ve Kristal Kafatası Krallığı* adlı bölümünden daha önce söz etmiştik. Öte yandan, dünyayı sarmaya başlayan gizemli öyküler merakı (*Yüzüklerin Efendisi*, *Avatar* vb.) sanatın her alanında giderek büyük bir yükselişe geçti ve ustaca tasarlanmış kompozisyonların içine yerleştirilmiş şifreler, neredeyse ortaçağa benzer yeni bir "okuma ve algı yöntemi" ortaya çıkardı (Bir metnin şifreler ile olan bağlantısı çözümlenmeden, artık edebiyata ya da bunun dışındaki metinlere dair gizemler çözümlenemiyor). Bu durum, özellikle "*Leonardo şifreleri*"nde sıklıkla görüldüğü üzere, sanatın popüler alandaki anlam üretimini büyük ölçüde etkiledi ve simgelerin hâkimiyetini ilan etti; ama bu durumun da ötesine geçildiğinin ipuçlarına rastlanıyor: İşte bu gizemler ve şifreler merakı, sanatın fiziksel yapısına yaklaşımlarda da bazı değişikliklere neden oluyor.

Önceki dönemlerde, sanata yaklaşım tarzının gerektirdiği "bu görülenin ardında daha derin bir anlam olmalı" düşüncesi, yerini "bu görüntünün altında başka bir görüntü var" ya da "bu şeyin altında başka bir şey var" düşüncesine bırakıyor; daha kolay ve daha zahmetsiz bir anlamlandırma çabası bu: görüntünün çözümlenmesinden öte, onun pornografisi... Kısacası, biçimde anlam aramak işinden, biçimin sakladığı diğer biçimi arama işine doğru yol alınıyor. Bunun daha da ötesinde şunu söyleyebilme olanağı vardır: Artık bir görüntü anlam üretmek yerine, kapatmış olabileceği bir görüntünün

-ki kendisinden tümüyle bağımsız bir görüntüdür söz edilen-tasavvurunu üretiyor. Ve bu demektir ki: Bir görüntü, kendi içine topladığı ve yıllarca koruduğu, kendi dışında, asla kendisine ait olmayan görüntülerin anlamını taşıdığı kadar bir meraka yol açabiliyor.

Pekâlâ günümüzde Benjamin'in bronz yapıt üzerinde onu kaplayan yeşil küfün yerini, o yapıtın dışgörünüşünün ya da doğrudan bir söyleyişle biçiminin aldığı iddia edilebilir: Yeşil küf, o yapıtın üzerini örten başka bir "yapıt"tır. Belki bu erken bir iddiadır, ama popüler alanın sanata yüklediği anlam olarak da hızla yükselen bir eğilimdir.

Konuyu açalım: Benjamin, yeşil küfü biricik yapıtın biçimine dahil etmiyordu; oysa yine de o küf, yapıtın tarihini ve hakikiliğini ortaya koyabildiği ölçüde, yapıta dolaylı olarak dahildi. Bu küf, düzlemden sökülüp alındığında, Paris Modern Sanat Müzesi'nde dağıtılan bildirideki gibi, yapıtın donmuş zamanına geri dönülmüş olacaktı. Şimdi, bu yeşil küf yerine geçen başka bir yapıttan konu açıyoruz; o yapıttan bağımsız, ama alt katmanlarda gizlendiği ölçüde de ona dahil...

Leonardo da Vinci, yaklaşık dört yüz yıl önce Floransa'daki Vecchio Sarayı'nın bir duvarına "Anghari Savaşı" adlı bir resim yapmıştı. Bir süre sonra ise Giorgio Vasari, bu resmin önüne bir duvar daha ördürdü ve oraya *Marciano Savaşı* adlı başka bir resim yaptı. Ancak Vasari'nin bu resminin bir yerinde "ararsan bulursun" diye bir şifre yer almaktaydı ve bunun o resimle ne ilgisinin olduğu üzerine bir fikir yürütmek zordu. Bu tümce, resmin dışında başka bir şeyi işaret ediyor olmalıydı. Ve San Diego Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü Maurizio Seracini, Vasari'nin duvarına açtığı altı adet delikten, kanser hastalarında tümör tespiti amacıyla kullanılan küçük kameralarla girdi, arkadaki duvara ulaştı. Leonardo'nun eseri gün yüzüne çıkmıştı. Bu keşif sanat alanında büyük bir

heyecan yarattı ve gizli kalmış bir yapıtın ortaya çıkartılması, yapıt karşısında duyulan hayranlık ya da heyecandan çok, “magazinel” bir etkiye neden oldu. Vasari’nin resminin bulunduğu duvar, sanki Leonardo’nun resmini kaplayan o yeşil küf gibiydi ve sonunda bu resim, teknolojinin yardımıyla bu fazlalıktan arınmıştı.

Bu “magazinel” etki, Pablo Picasso’nun 1901 yılında yapmış olduğu *Mavi Oda* resminde daha büyük bir boyuta ulaştı. Bu kez de o resmin kızılötesi ışınlarla taranmasının sonucunda, alt katmanlarda başka bir figür saptandı. Bu, ellerini çenesinin altında birleştirmiş, sakallı ve elinin üç parmağında üç yüzük taşıyan bir erkek portresiydi ve bir sanat koleksiyoncusu olan Ambroise Vollard olduğu tahmin ediliyordu. Buradaki durum, bir gizemin açığa çıkartılması bağlamında Vasari ve Leonardo duvarlarına benzemekteydi; ne var ki daha farklı olan, Picasso’nun resminde keşfedilen ikinci resmin, düzlemde görülen bitmiş resimle aynı tuvalde bulunmasıydı. “Önceki zamanda” yaratılmış bir biçim, onun üzerini örten ikinci bir katman tarafından yok edilmiş, fakat yıllar sonra oraya ulaşılabilmişti.

Şöyle düşünebiliriz: Benjamin’in yeşil küf, Picasso’nun *Mavi Oda*’sıydı ve asıl yapıt da sonradan bulunan o figürdü. En azından o figürün yarattığı heyecan “magazinel” etkiden kaynaklansa da ilgi alanı tartışmasız bu yeni bulunan figüre yönelmişti. Dahası, sonradan ortaya çıkartılmış figürün tarihsel bakımdan biricikliğini sağlayan şey de *Mavi Oda*’nın ta kendisiydi. Yine de şunu belirtmeli: *Mavi Oda*’nın bir küften ya da eskiliği kanıtlayan bir malzemeden ibaret olmadığı, onun da bir biricik yapıt olduğu apaçıktır. Oysa onun altından çıkan figür de biricik yapıttır. Ve bunlar kendi aralarında, “magazinel” ve “magazinel olmayan” gibi iki belirsiz yargı üzerinden önem kazanmaktadır. Ayrıca “magazinel” etkinin, daha ileriki zamanlarda yer değiştirebilme olasılığından da söz edilebilir.

Böylece biz hemen şu soruyu soralım: Öyleyse bu tuval üzerindeki yapıtlardan hangisi biriciktir? Yanıt basittir: İkisi de... Ve öyleyse hangisi diğerinin eskiliği ve biricikliği üzerine bir kanıt hazırlar? Yanıt yine aynıdır: İkisi de... Uzun yıllar saklı kalmış bir katmanın gizemi, açığa çıktığı andan itibaren “*magazinel*” bir etkiye sahip olmuşsa da ikisi de kendi zamanında donup kalmış yapıt, ikisi de o donup kalmış yapıtı kaplayan yeşil küftür.

Sonuç olarak şöyle düşünülebilir: Popüler alanı saran şifreler ve gizemler merakı teknolojik olanaklar ile biricik yapıtların katmanlarını ayırtırdıkça, onun pornografisine doğru ilerledikçe, o dört sanatçının bildirisinde yer aldığı gibi, bir resmin kendi zamanında donup kalmadığı, pek çok donmuş zamanın üst üste geldiği, bunların birbirlerini hakiki ve biricik kıldığı, ressamın “*amacının*” bulanıklaştığı ve onun kendine tanıdığı “*resmini sonlandırma hakkı*”nın elinden alındığı ortaya çıkıyor. Bu durum, Benjamin’in öne sürdüğü “*yeniden üretim*” sürecinin aynısıdır: “*Yeniden üretim*”e hâkim olan, o yapıtın yaratıcısı olan sanatçı değil, şifreler ve gizemler merakı ile “*magazinel*” olaylar peşinde koşan popüler alanın temsilcisi, kitledir. Üstelik kitle, bu “*yeniden üretim*”i, biricik sanat yapıtı ortaya koymak iddiasındaki sanatçıya rağmen gerçekleştirmektedir. Yani zamanın donduğu filan yoktur; katmanlar ayırtırıldıkça, bu katmanların birbirleriyle ilişkileri kopartıldıkça, teknoloji aynı yapıtta sonsuz görüntü yaratmayı ve “*magazinel*”i sürdürdükçe biricikliğin çoğaldığına, sanatçının kendi isteği dışında sonsuz biricik yapıta imza atacağına ve donmuş olduğu öne sürülen zamanın büyük bir hızla yeniden dinamikleşeceğine tanık olacağız.

Belki de sanat tarihini artık sanatçılar ya da kuramcılar değil, kitlenin arzuları doğrultusunda popüler alana hizmet eden teknolojik olanaklar yazacak. Teknoloji iktidarı ile sanat arasında bir bağ kurulacaksa, bu ayrıntıya dikkat etmek yararlı olacaktır.

Belki de pek çok sanatçının sanat piyasası içinde “*çift kişilikli*” davranmasına şaşmamak gerekir. Genellikle sanatçıya rahatsızlık veren, sanat yapıtının meta olma hâli, aynı zamanda da ona özgürlük verdiği ölçüde son derece yararlı bir şeydir.

Piyanın marifetleri bir yandan sanatçıyı paradoksal ruh hâllerine sokarken, aynı zamanda da onu izleyicinin gözünde güvenilmez kılar. İzleyici bir bakıma haklıdır. Sanatçı, piyasa içinde son derece tutarsız bir kişilik hâlinde dolaşıp durmaktadır. Bunun açıklaması izleyici adına basittir: Sanatçı kendisinin de yer aldığı toplumsal sistemde, o sistemin koşullarında bir “*alternatif gerçeklik*” yaratandır, ama bu “*alternatif gerçeklik*” bir türlü yaşam pratiğini değiştirememektedir. “*Olması gerekenin yaratıcısı*” olan sanatçı, aslında “*mevcut durum*” içine sıkışıp kalmış ve iktidar sisteminin meta dünyasına mahkûm olmuştur. Bu sanatçı denilen “şey” nasıl tuhaf bir kişiliktir ki şu zavallı mahkûm

hâliyle, izleyiciye “*alternatif gerçeklikler*” sunmaktan ve “*olması gereken*”i önermekten geri durmamaktadır.

Piyasa koşullarını el yordamıyla çözümleyiveren izleyici ise sanatçı karşısında kendisini hayli “*temiz*” hisseder. Evet, o da bu iktidar sisteminin meta dünyasına mahkûmdur; fakat o, bir “*edilgen*” olarak ya da bir “*zavallı sömürülen*” olarak, büyük sözler etmemektedir. Ne yaşamı yorumlama ne “*olması gereken*”i önerme cüreti göstermeye ne de “*olması gereken*”i yaratmaya taliptir. O -adı üstünde- izleyicidir. İddiasızdır; ne var ki iddiasız olması, onun “*hiçbir şey*” ya da “*hiç kimse*” olmasını gerektirmez. İzleyici, sanat yapıtı karşısında bir şeyler “*izleme*” işini yaptığı gibi, kendi özne yapısını ve bu öznelere oluşturduğu toplumsal yapıyı da izler. Tüm bunlar hakkında bir fikri vardır. İktidar sisteminin her noktasında bulunmak zorundaysa da “*sömürü çarkı*”na düşmandır. Şu var ki o, sanatçının yaptığı gibi bu muhalefetinden para kazanmamakta, üstelik o para kazanma fikrini henüz baştan reddetmektedir. Bu “*sömürü çarkı*”na karşı olduğu sürece, sistemin temeline yerleşmiş bir çıkar mantığını dışlamaktadır. İzleyici, erdemini bu dışlama anında kotarır.

Bu tip gerilimli bir sahnenin kurulmuş olmasında, kuramcıların rolünü de unutmamak gerekir. Sanat, onların gözünde pek çok zaman bir “*eleştiri nesnesi*” niteliği taşımıştır: Mademki bu “*lanet*” sistemin yerine zihinlere bir “*olması gereken*” gelip yerleşmiştir; mademki bunu başarabilen tek şey sanattır, demek ki sanat “*iyi bir durum*”u işaret eden “*yüce*” bir “*şey*”dir; dahası o bir mucizedir; sanatın “*yüce*”liğini okuyup öğrenmiş -ya da kulaktan kulağa dolaşan söylentileri duymuş- izleyici, sanatın o “*yüce*”liğine kendisini iyiden iyiye inandırmıştır. Fakat her şeye rağmen beynini kemirip duran kurtçuklar, izleyicinin kuşkudan kurtulabilmesini engellemektedir. Kuşku şudur: Sanat bu kadar güçlüyse, bu “*yanlış yaşam*”da, “*doğru*”yu gösterebilme yetisini içinde

barındırıyorsa, nasıl oluyor da sanatçılar bu kadar güvenilmez olabiliyorlar? Nasıl oluyor da bu piyasada kendilerini maddi çıkarlar uğruna feda edebiliyorlar?

Piyasayı deneyimlemiş bir sanatçı, eğer kendi yapıtının gücü ile yine kendi yapıtının meta olma hâli arasında bir “*şizofreni*”ye düşmüşse, izleyici de sanata duyduğu saygı ile sanatçıya gösterdiği saygısızlığın çelişkisini yaşayacaktır. Bu çelişkiler, kaçınılmaz durumlardır. Söz konusu aşamada sanatçı bir karar verir: Ya çelişki içinde yaşayacak ve o “*şizofreni*” ile uzlaşacaktır ya da bu “*hastalık*”tan kurtulmanın çarelerini arayacaktır. Radikal bir “*iyileşme*”yi seçmiş sanatçıların bulduğu yöntemler, sanat piyasası içinde fazla uzun ömürlü olamamıştır. Sanat piyasasına karşı “*idealist*” bir sanatçı tarafından düzenlenen taarruzlar bir süre etkili olsa da ve bir süre bu piyasayı temelinden sallasa da sonunda “*piyasa karşıtı*” tüm hareketler, o piyasaya her zaman cazip gelmiş ve onu beslemiştir. Hatta şu söylenebilir -ki bunu herkes biliyor: “*Piyasa karşıtı*” hareketler, sanat piyasasını en fazla canlandıran, en fazla besleyen etkenler olarak sanat tarihine geçmişlerdir. Öte yandan, çelişki içinde yaşamaya razı olmuş, “*şizofreni*”yi kabullenmiş sanatçı, ilk anda sanat piyasasının çıkar olanaklarını kullanmayı seçmiş, hem ideolojisini hem de erdemini terk etmiş gibi algılansa da aslında daha öte bir iş yapmış ve daha derin bir problematiğin içine dalmıştır. Böyle bir pozisyonda sanatçı, acaba sanatı bir “*eleştiri nesnesi*” gibi gören, sanattan bir “*kurtuluş umudu*” üreten kuramcıların gözünde ne hâle düşmüştür? Öyle ya, o kuramcılar sanat piyasasını “*en kötü*” şey olarak ilan ettiklerinden beri, sanat piyasasına eleştiriler yağdırmayı sürdürmekte ve tam da o alanın merkezindeki sanatçıyı “*aşağılama*” imasında bulunmaktadır. Sanat bir meta olamaz, ama sanat piyasası bunun tam tersini uygulamaktadır; sanatçı da sanat piyasası içinde edilgenleştikçe, bu suça dahil olmaktadır. Bu denklemi

bizzat kuramcılar bulmuşlarsa, o hâlde sanatçıyı gözden düşürenler de onlardır.

Buraya kadar anlatılanlar, kuramcılarının sanata, sanatçıya ve onları çevreleyen sanat piyasasına yaklaşımlarında eleştirel bir boyut ortaya çıkartmaktadır, bu doğrudur. Sanat bir *“olması gereken”* öne sürdüğü ölçüde, onun ideolojik -ütopyacı- bir nitelik taşıdığını onaylamamız gerekir. Ayrıca o sanatın gerçek sahiplerini, yani sanatçıları da o ideolojinin *“tutarlı”* bireyleri hâlinde görmemiz -görmeyi arzu etmemiz- de mantık açısından bir zorunluluktur, bu da doğrudur. Ancak işin içine sanat piyasası girdiğinde, tüm bu *“doğrular”* ansızın ele alınması gereken bir problematiğe dönüşür. *“Doğrular”* da o problematiğin birer değişken, hatta paradoksal elemanları olur. Açıkçası, biz eğer sanat-sanatçı-sanat piyasası üçgeninin içinden konuşacaksak, bunu etikten çok, sanatsal -ve aynı zamanda da sisteme dair- bir problematik olarak değerlendirmek zorunda kalırız. Bu durumda da o *“etik”* dediğimiz şey, geniş çaplı bir *“etik problematiği”*ni vurgular.

*“Olması gereken”*i işaret eden sanatın bir *“vaat”* olduğunu düşünmek, aynı zamanda sanatçıyı da *“vadeden”* olarak düşündürür. Bu da *“mevcut durum”*dan hiç söz etmemek demektir. *“Olması gereken”* elbette etik bir uzlaşmadır, *“mevcut durum”* ise bu etik uzlaşmanın çok uzaklarında yer almaktadır. Belki de izleyicinin istediği, sanatın etik uzlaşmadan hiç taviz vermemesi, *“mevcut durum”* ile bağlarını kopartmasıdır. Bu şekilde sanat, izleyiciye *“etik”* gelecektir. Ama bu kez de başka bir sorun ortaya çıkar: Dünyadan kopmak... Evet, dünyadan kopmak, *“olması gereken”*e doğru esaslı bir yolculuktur şüphesiz... Oysa pratikten hiç söz etmemek de sanatın yarattığı gerçekliğin, neyin alternatifi olduğunu bize unutturur. Ne var ki ne sanat ne de sanatçı, bu unutturmaya kolayca başaramaz. Sanatçının kendisi yapmıyorsa, kuramcılar bu *“anımsatma”*yı üstlenecekler ve o sanat yapıtı ile *“mevcut*

durum” arasındaki karşılaştırmayı kesinlikle yapacaklardır. Buradaki soru, sanat yapıtı tarafından ortaya konulmuş alternatif gerçekliğin ya da başka bir deyişle “*olması gereken*”in acaba hangi pratik toplumsal sistem içinde ortaya konulmuş olduğunun irdelenmesidir: Sanatçı, “*olması gereken*” tasarımını hangi toplumsal sistemde -hangi “*mevcut durum*”da- gerçekleştirmektedir?

Evet, soru budur. Eagleton bu soruyu açıkça şöyle yanıtlamıştı:

Sanat ancak, kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzlaştığının farkına varırsa otantik [gerçek] olabilir.⁸³

Böylece sanat bir yandan kendisini üreten toplumsal gerçekliğe karşı çıkarken -toplumsal gerçekliğin karşısına kendi gerçeklik mantığını koyarken, diğer yandan da o toplumsallığa tümüyle yabancı kalamamaktadır. Sanatın savunduğu alternatif gerçeklik ile toplumsal sistemin ürettiği gerçeklik, sanat yapıtında birer “*suç ortağı*” hâlinde yan yana gelirler. Böyle bir ortaklık sanat yapıtı için kaçınılmaz bir durumsa, sanki ilk bakışta sanat piyasası da kendisini temize çıkartıyormuş gibi görünür. Yani özerk sanat yapıtı ve sanat piyasasının ortaklığından doğan bir meşruluk...

Bu ortaklık büyük ölçüde tarihsel bir gerçektir. Şunu anımsatalım: Sanatçıların “*koruyucu aristokratlar*”dan ya da “*koruyucu devlet kurumları*”ndan kurtuluşu, bir meslek adamı hâlinde ve özerk bir yapıda kendi ayakları üzerinde durabilmeleri, 18. yüzyılda açılmaya başlayan özel sanat salonları ile olmuştu. Fakat iş, bu kadar açık seçik çözüme ulaşmaz. Hatta sorunun iyice karmaşıklaştığı yer burasıdır. Yani sanat yapıtının bir meta olma durumu, böyle bir “*suç ortaklığı*” ilişkisinde meşruluk kazanmamaktadır. Örneğin, Herbert Read’in *Devrimci Sanat Nedir? (1935)* konusu

⁸³ Terry Eagleton, “Auschwitz Sonrası Sanat: Theodor Adorno”, *Estetiğin İdeolojisi* içinde, Çev: Ayhan Çitil, Özne Yayınları, İstanbul, 2010, s. 361.

bağlamında hareket eden bazı Marksistler, “*fildişi kule*”ye yerleşmiş ve yapıtını satıp para kazanmaktan başka bir şey düşünmeyen bir sanatçının bile, hayli devrimci olabileceğini ileri sürebilmişlerdi (Pek çok Marksist’in büyük itirazlarına rağmen, en azından bir bölümünün ilk aklına gelen düşünce buydu). Çünkü o “*fildişi kule*”deki sanatçı, ne kadar toplumsal gerçeklikten bihaber ise “*mevcut durum*”a karşı o kadar özerk bir “*olması gereken*”den haber vermektedir. Önemli olan, sanatçının yapıtını satıp satmaması değil, kendisinin -toplumsal projelerden bihaber olarak- yaşadığı özerk gerçekliği sunabilmesiydi. Sonuçta gündeme gelen düşünce, bir sanatçının kendisini çevreleyen toplumsal sistemin tam içinde -o sistemi değiştirmesi beklenmeden- kendi özerkliğini kurabilmesiydi.

Bu yaklaşıma karşı çıkan Marksist Alman sanatçılara göre, biçimlerle uğraşan bir sanatın devrimci bir harekete uyum sağlayabilmesi olanaksızdı; çünkü bir proleter bu sanattan hiçbir şey anlamayacaktı. Ama bu sanatçıların iddialarında da bir çelişki mevcuttu; böyle bir düşüncenin en çelişkili yanı, daha önceki burjuva kuşağının da aynı şeyleri öne sürmüş olmasıydı: Burjuvalar da sanatın gerçeklik ile olan bağı, yalnızca anlam verebildikleri pratik yaşam boyutunda buluyorlar ve deneyimlemedikleri basit neden-sonuç ilişkilerinin dışındaki bir sanatı, yani somut-öyküsel olmayan bir sanatı yok sayıyorlardı.⁸⁴

Burada şu saptamaları tekrarlayabiliriz: Sanatçılara özerkliği sağlayan şey sanat piyasasıydı, ama o sanatçıların söz konusu piyasayı yaratan sisteme bağlanıp bağlanmama ikilemi, her zaman duyarlı bir denge yaratıyordu: Özerklik sağlayıcı olarak piyasaya -ve onu yaratan sisteme- bağlanmak, sanatçıya mutlak bir özerklik vermeyebiliyordu. Çünkü aynı piyasayı kullanan sanatçıların bazıları burjuva kültürünün dar

⁸⁴ Bkz. “Herbert Read (1893-1968) ‘What is Revolutionary Art?’”, Charles Harrison-Paul Wood (Ed.), *a.g.e.*, s. 502-506.

alanından besleniyorlar, bazıları da aynı piyasada, özerklik üzerine ideolojik tartışmalara neden oluyorlardı.

Şuna dikkat etmeliyiz: Marksistlerin tartıştığı şey, bir burjuva üretimi ile belirlenmiş sanat piyasasının varlığı ve o piyasayı nasıl, hangi yöntemlerle ortadan kaldıracakları değil, o piyasa içindeki sanatçının nasıl bir üretim yapması gereği idi. Sanat piyasasının bir kâr alanı olduğu, dahası, toplumsal sistemin dayattığı bir sanata kucak açtığı bellidir. Ona rağmen, sanat piyasasının bir an önce ortadan kaldırılması ya da sanatçıların bu alanı “*boykot etmesi*” önerilmemiştir. Demek ki sanatçı kendi eserine -ve mesleğine- aynı diğer “*tüketim malı üretenler*”e benzeyerek yabancılaşacaktır; öte yandan da ürettiği sanat eserinin nasıl, hangi koşullarda, hangi ortamlarda vb. tüketildiğine bakmadığı gibi, ondan kazandığı paranın nasıl bir değer yarattığını da hiç düşünmeyecektir. Marx ve Engels buna karşın, sanatın başındaki “*hale*” kalkmış olsa da yine de sanatın toplumsal ve ekonomik koşulları yabancılaştırma yetisini sürdürdüğünü söyler:

Giderek piyasanın etkisi altına girmesine rağmen sanat, görece bir özerklik içinde üretilir ve tüketilir ve fabrika ürünüyle ya da saf bir emtia ile özdeş değildir. Hiçbir yazar, sanatının parasal değeri hakkında Balzac’tan daha bilinçli değildi; ancak Balzac’ın romanlarında Marx ve Engels, 1815-48 Fransız toplumunun en keskin ve tarihsel olarak en zengin portresini gördüler.⁸⁵

Marx’a göre kapitalist koşullar altında sanat, piyasada neredeyse meta statüsüne indirgenmesi nedeniyle, önemli ölçüde bir yabancılaşmış emek biçimi hâline gelmiştir. Marx modern kapitalist koşullar altında emeğin yabancılaşması ve böylece amaçlarına ters düşmesi analizine sanat üretimini de kattı. Sanat eserinin yaratılması; sanatçının, benliğini geliştirdiği, doğayı insanileştirdiği bir süreçten, sanatçının kendi fiziksel varlığını

⁸⁵ Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, Çev: Yavuz Alogan, Alan Yayınları, 1995, s. 26.

sürdürmek için kullandığı bir araca dönüştürülmüştür.⁸⁶

Eugene Lunn'dan okuduğumuz bu alıntılar, sanat piyasasının sanatı metalaştırdığını ve sanatçıyı da o meta dünyasına sıkıştırdığını anlatıyorsa da yabancılaşmış bir sanatın yine de bir fabrika malından farklı olduğunu özetliyor bize.

Marx'tan yola çıkıp konuyu bağlamaya çalışalım: Sanat piyasası da emeğin yabancılaştığı bir alandır. Fakat o alan olmasaydı, sanatçılar kendi özerkliklerini sağlayabilmekten alıkonulacaklardı. Sanat piyasası ne yalnızca bir kâr alanı ne de yalnızca bir özerklik alanıdır. Buna kabaca *"ikisini birden içeren bir alandır"* diyebilmek de zordur. Çünkü kâr ile özerkliğin bir özdeşliği bulunmamaktadır. Kuramcıların sürekli olarak sanat piyasasına *"lanet"* yağdırmaları, öte yandan da onu bir özerklik alanı hâlinde onaylamaları ve aynı zamanda da onu tartışılması gereken bir fenomen olarak görmeleri bu yüzdendir. Hem kâr hem de özerklik sanat piyasasında ayrı ayrı kristalize olan etkenlerdir: Sanatçı para kazanamamış olsaydı, özerkliğini ortaya koyabilecek bir alandan mahrum kalacaktı. İzleyicinin durumuna geri dönersek, belki onun sanat piyasasını baştan reddederek kestirip atmasının, söz konusu problematiği fazla düşünmediğine bağlayabiliriz. Ama tam tersi durumda, yani sanat piyasasına övgüler düzenlerin ve onun yalnızca özgürleşme boyutunu görenlerin de aynı eksiklikte olduğunu söylememiz gerekiyor.

Son olarak soracağımız, iç içe geçmiş iki soru şudur: Sanat piyasası, sanatçıya yaşam olanakları sağlayarak onu özgürleştirebilmiş midir? Ve sanatçının yaşam olanakları elinden alınarak, ona bir özerklik verilebilir mi? Acaba sanatçı, mevcut piyasa koşullarında bir yabancılaşma yaşarken, buna karşın sanatta *"demokratikleşme"* ütopyasını hâlâ yapıtlarına taşıyor mu, yoksa artık yabancılaşmayı sevdi mi? Eğer ütopyalardan konu açılmıyorsa ve yabancılaşma -neredeyse

⁸⁶ A.g.e., s. 23.

bir “kimlik” olarak- benimsenmişse, bu durumda sanat piyasası problematik olmaktan çıkmış ve salt kâr alanına dönüşmüştür; sanatçının da şizofrenisi tedavi edilmiş, piyasa korkusu giderilmiştir. Öte yandan, sanat piyasasını bir yabancılaşma alanı olarak görenler, fakat bu piyasanın -iktidar sistemine bağlı olarak- “bir gün” yok olacağını düşünenler varsa, onların işi daha zordur. Bunun nedeni, sanatçının özerkliği bağlamında artık sanat piyasasının fazla bir olanak sağlamadığıdır.

Eskinin sivil sanat salonlarının yerini, bugün büyük sermaye gruplarının organizasyonları alıyor ve özerklikler de bu sermaye hareketleri kapsamında tanımlanıyor çünkü.

Nerede o eski piyasalar...

Sanat Yapıtı Tartışmasız Bir Metadır

Artık açıkça belirtmelidir ki sanat yapıtı elbette bir metadır; yani alınır satılır bir maldır; ama hâlâ sanki bir meta değilmiş gibi tanımlanmakta, sanat yapıtının piyasa ile ilişkisi bıkmadan usanmadan sorgulanmakta ve eleştirilmektedir. Diğer yandan sanatçılar da -daha önce belirttiğimiz üzere- bu tuhaf sorgulamaların etkisiyle kendi üretim süreçleri boyunca her dönemde sinir krizleri geçirmekte ve bir gün piyasa koşullarından arınmanın ve kuramsal metinlerde bolca okudukları “özerkleşme”ye ulaşmanın sancısıyla kıvrınmaktadırlar. Oysa sanatçıların ne sinir krizini atlattıklarının ne de sancılardan kurtulmalarının bir çaresi vardır; çünkü sanat yapıtı her zaman bir metadır.

Pek çok kişi bilir: Sanat yapıtının “*mevcut durum*” içinde bir fabrika malı gibi tüketildiğini ve bundan asla kaçış olamayacağını... En açık biçimde yazan Marx ve Engels’in bu saptamasındaki niyet, sanatı tedavülden kaldırmak ya da sanatçıların üretimlerinin “*boşuna çaba*” olduğunu

vurgulayarak onları küçümsemek değildi. Fakat onlar, sanatçıların piyasa koşullarını ve aynı zamanda da bu koşullar içinde hareket eden yapıtlarının akıbetini düşünerek zaman kaybetmemelerini öneriyordu ve şunu savunuyorlardı:

Kapitalistin hizmetindeki bütün işlevler sonunda onun “mal”ları olur. En üstün entelektüel ürünler bile maddi servetin dolaysız üreticileri gibi sunuldukları için, burjuva tarafından kabul edilir ve benimsenirler.⁸⁷

Sanat yapıtını metadan ayıran bir şey varsa, o da bir sanat yapıtının fabrika malı mantığı ile üretilmiyor oluşudur. Sanatçı kendi çalışmasını atölyede ya da masasının başında üretirken, onu “tek başına” ve “özerklik” ile üretir -üretmelidir; hepsi bundan ibarettir.

Marx'ın ve Engels'in saptamalarından çok sonra, örneğin Adorno ve Horkheimer, sanat yapıtının maruz kaldığı piyasa koşullarını ayrıntılarıyla anlatırlarken, onlar da “*kültür endüstrisi*”nden kurtulmanın bir reçetesini vermemişler, ama o alanın nasıl işlediğini ve nelerle bağlantılı olduğunu ortaya koymuşlardı. Üstelik şu da iyi bilinmelidir: Şimdiye kadar sanat piyasası üzerine yazılmış binlerce sayfanın tek bir satırında bile, “*mevcut durum*”un kendisi demek olan kapitalist üretim-tüketim alanı içinde, sanat yapıtını meta hâinden kurtaracak bir öneri yoktur. Marx ve Engels sanat yapıtının üretilişine, diğer üretim nesnelere göre, “özerklik” adına bir ayrıcalık atfetmişlerdi; oysa popülerleşme -tam anlamıyla piyasalaşma- üzerine ortaya konulan savlarda, sanat yapıtını kültür endüstrisi koşullarından tümüyle ayırabilecek hiçbir öneri yoktur.

Tam bu noktada kimilerinin aklına -örneğin- Benjamin gelecektir. Onlar diyeceklerdir ki: Benjamin, sanat yapıtının

⁸⁷ Karl Marx, “Kapitalist Üretim Sanata ve Şiire Düşmandır”, Marx-Engels, a.g.e., s. 30.

teknolojik gelişme ile değişimini öne sürerken ve böylece yeni bir estetik anlayışın gündeme geldiğini -gelmesi gerektiğini- yazarken, mademki sanatın kapitalist üretim içinde demokratikleşeceğinin müjdesini veriyordu, o hâlde orada bir reçeteden söz edilebilirdi. Fakat öyle değildir; Benjamin'de de kapitalist üretim alanı içinde bir demokratikleşmeden, dolayısıyla "*kültür endüstrisi*"ni dışlayan hiçbir olanaktan konu açılmaz. Şunu yazmaktan hiç usanmamak gerekir: Benjamin'in "*mevcut koşullar*" içindeki sanatın popülerleşerek kitleselleşeceğinin ilk haberini verdiğini ve bu bağlamda günümüzün postmodern durumuna yaklaşmış olduğunu iddia etmek, büyük bir yanlış anlamadır. Benjamin'in verdiği haber -*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesine dikkat edilirse- "emekçi sınıfın siyasal iktidarı ele geçirdikten sonraki sanatıyla ya da sınıfsız toplumla ilgili savlarla"⁸⁸ anlam bulabilir.

Açıkçası bu bir sistem meselesidir. "*Mevcut durum*"un -kapitalizmin- genel üretim-tüketim mantığı ele alınmaksızın, sanat yapıtının piyasalardan "*kurtuluş*"unu düşlemek, sinir krizinden ya da sancılardan başka bir sonuca varmaz. Bu sorun zaten sürekli olarak yazılıyor ve konuşuluyor. Ama ilginç olan şu: Bunlar sürekli olarak yazılıp konuşulurken -böylece 19. yüzyıldan beri sorunun tüm temel taşları inceden inceye saptanmışken- niçin bugün sanat yapıtının, bu "*mevcut durum*"un koşullarında hâlâ bir meta olduğunu görüp üzülüyoruz? Sanatçılar niçin hâlâ aynı sinir krizleri ve sancılarla acı çekip duruyorlar? Ve nasıl hâlâ pek çok zaman önce açıklığa kavuşmuş bir problemi umutsuzca çözmeye uğraşıyorlar ve bir çıkar yol var-mış gibi davranıyorlar?

"...miş gibi" davranmanın bize anımsattığı bir sözcük var: "*Simülasyon*"... Bu demektir ki sanat yapıtının meta olma sorununu "*mevcut durum*" içinde tartışmak, gerçekten de

⁸⁸ Bkz. Benjamin, *a.g.e.*, s. 46.

“modeli olmayan” bir yerde dönüp durmaktır. Marx’ın ve Engels’in işaret ettiği üzere bu durum, kapitalizm koşullarında *“boş çaba”*dır.

Bu bölümü burada sonlandırmak ve konuyu kestirip atmak pekâlâ mümkündür. Böyle bir davranış son derece etkili olurdu. Ama bir o kadar da *“yukarıdan”* ve dahası, eksik olurdu. Ve böylece, bize yöneltilecek şu soruya bir yanıt aramak olanağımız da kalmazdı: *“Mevcut durum”* eğer bildik alternatif modellerden yoksun ise o hâlde ne yapılacaktır? Alternatiflerin olmadığını ya da *“alternatif yaratılamaz”* bir konumda bulunduğumuzu söylemek hayli yersizdir ve aynı zamanda da tüm eleştirilerimizi yönelttiğimiz bir sisteme teslim olmak anlamına gelir. *“Mevcut durum”*a teslim olmalı mıyız, olmamalı mıyız? Direnme olanaklarımız mevcut mu, değil mi? Yoksa çoktan teslim olduk da *“olma-mış gibi”* mi yapıyoruz? Böyle soruların olası yanıtlarını, kapitalist sistemin mutlak tahakkümüne sadık kalarak ele almak rasyonel ve işlevsel değildir. Çünkü bunlar, sanat yapıtı-meta *“buzdağı”*nın, deniz altında kalan konularıdır.

Bugün o *“buzdağı”*nı hiç umursamaksızın sürekli ortaya konulan sanat yapıtı-meta sorgulamalarına bir anlam vermek gerekir. Öncelikle şu durumlar çok tuhaftır: *“Kültür endüstrisi”* ne dair en yoğun eleştiriler nerede yapılabilir? Yanıt basittir: Özellikle sanat dergilerinde ve bunun yanı sıra *“sanat medyası”*nın diğer organlarında... Oralar kime aittir? Yanıt basittir: Çok nadir örnekleri saymazsak, ya bazı galerilerin ya koleksiyonerlerin ya da sanat piyasasının asal etkenlerinden olan sponsor şirketlerin ve bazı vakıfların... Yani bir sermayeye -ve o sermayenin mutlak siyasetine- dayalı kurumların ve kişilerin... Öte yandan, sanatçıların ve sanat yorumcularının bu sorun üzerine *“sözlü”* tartışmaları nerede geçiyor? Yanıt basittir: Büyük şirketlerin ya da vakıfların açtığı konferans salonlarında, üniversitelerin oditoryumlarında

-bunlar özel ya da devlete ait olsalar da sonuç değişmez, sanat galerilerinde ya da sanat fuarlarında... Sonuçta, sanat yapıtını metaya dönüştüren alanın tam da içinde... Bunlar birer çelişki değil de nedir? Simülasyon ortamını mutlak bir “gerçek” -Baudrillard’ın dediği anlamda, “gerçekten daha gerçek”- olarak ilan etmek değil de nedir?

Bugün “*kültür endüstrisi*” içinde üretilmiş en önemli “*mal*”lar nedir diye düşündüğümüzde, sanat galerilerinin, müzelerin, sanat okullarının ve “*sanat medyası*”na ait malzemelerin (dergiler, cd’ler, yüksek değerli kitaplar, açık ya da kapalı devre televizyon kanalları, müzayede gelirleri, müze yatırımları vb.), sanat yapıtından daha fazla öne çıktığını görürüz. Bunlar dolaylı ya da dolaysız olarak büyük para akışının odak noktalarıdır ve onlar bu para akışını da sanatı “*mit*” hâline getirerek başarır; “*kültür endüstrisi*” yalnızca “*sanatçıdan tüketiciye satış*”lar ile dönmez çünkü... Ve işte sanat ile piyasa arasındaki ilişkiler bu alanlarda sorgulanmakta ve eleştirilmektedir; bir paradoks olarak... Ki buralarda, tartışmaların “*buzdağı*”nın altına inmesine -yine tartışmacılar çok iyi bilir ya da en azından bilmelidir- izin verilmez: O izin verilmeyen yerler ise “*buzdağı*”nın deniz altındaki bölümünün bizzat parçalarıdır.

İkinci paradoks da şuradadır: “*Sanat medyası*” niçin bu tartışmalara izin verir? Bunun yanıtı da çok basittir (Belki en basiti budur): “*Buzdağı*”nın altı görölmedikçe, daha açık bir söyleyişle, sistemin çözülmesi adına o sisteme mutlak destek veren derindeki parçalar ustaca birleştirilmedikçe ve bu birleştirme eylemine teşebbüs edilmedikçe, bunun hiçbir sakıncası bulunmamakta ve “*mit*”in bozulması mümkün olmamaktadır. Siz “*buzdağı*”nın, deniz üzerindeki küçük alanında istediğiniz gibi hareket edersiniz ve her istediğiniz eleştiriyi dile getirebilirsiniz. Çok ünlü bir tümcedir: “Hâkim sistemin içinde kalarak, ona ‘evet’ ya da ‘hayır’ demeniz

arasında bir fark yoktur.”

Yine de bu tartışmaların -sistem içine sıkışıp kalsa da- anlamsız ve işlevsiz kavramlar ürettiğini iddia etmekten kaçınalım. Benjamin aynı yazısında, sistem içi tartışmaların çok değersiz sayılmamasına dair bir vurgu yapmıştı:

Bu kavramlar [sistem içinden üretilmiş her tür eleştirel eylemin sonucu olarak] sanat politikası alanında devrimci istemlerin dile getirilmesine elverişlidir.⁸⁹

O hâlde ilk bakışta bu tartışmaların -sistem içi saptamaların ve eleştirilerin- önemini onaylasak da onlara pratik bir eleştiri getirmekten kaçınmayalım. Eleştiriler yalnızca bir yakınma ya da ileriki zamanlara ait bir tasavvur ölçüsünde kaldığında -bugün çokça izlendiği üzere, elbette bu, tartışmacıları yeni bir romantizmden başka bir yere götürmez. O tartışmacılar, ortaya koydukları düşünceler ile bir dünya yaratmış olurlar ve o dünyanın da “gerçek” olduğunu sanırlar (Platon’un “mağara”sındaki gölgelerin “gerçek” sanılması gibi). Böyle bir ortam son derece tatmin edici ve rahatlatıcıdır, ama yalnızca “buzdağı”nın tepesinde “özgürlüğü” tatmaktan ibarettir. Cep telefonu reklamında, çölün ortasında bile arkadaşlarıyla bol bol konuşma olanağı sağlayan genç kızın, kendisini “özgür” olarak ilan etmesi gibi... Ama “kültür endüstrisi”nin ya da bugünkü yapısıyla sanat piyasasının tutarlı bir eleştirisine girişmenin yöntemleri çok da “yoksul” değildir. Açıkçası, sanat piyasasının asal kurumlarından -ya da her tür malzemesinden- yola çıkarak, eleştirileri sağlam saptamalar üzerine yerleştirmek uzak bir düş sayılmamalı. Her şeyden önce şöyle bir avantaj var: Bir “buzdağı”nın küçük bir parçacığında gezinmekten başka bir olanağımız yoksa da o küçük parça, bize büyük parça hakkında geniş düşünce olanakları açar. Bu da sistemi -yalnızca kendi hareket alanımız içinden- önce düşünme, sonra da bütüne ulaşmada yol

⁸⁹ A.g.e.

gösterir. Çözümlemeye girişmenin eşigidir o küçük parça, eğer iyi kullanılırsa...

Akla gelen en çarpıcı örneklerden biri Hans Haacke'dir. O kendi alanının sınırlarını iyi öğrenmişti, büyük laflar etmedi. Yalnızca şunu yaptı: Kendisine, New York Guggenheim Museum'da tanınan küçük bir "özgürlük" alanının içinde kaldı, daha fazla bir alan talep etmedi, o küçük alanın aslında -anlam olarak- çok büyük olduğuna herkesi inandırmaya kalkışmadı. Ama ayaklarını bastığı o alanın derinliklerine -"buzdağı"nın altına- baktı.⁹⁰ Gördüğü ve izleyiciye aynen aktardığı şey ise o müzenin bir "bataklık" üzerine kurulmuş olduğu idi. Harry Shapolsky, müzenin yönetim kurulu üyelerindendi ve aynı zamanda ve doğal olarak sponsorlardan biriydi. Haacke, Shapolsky'nin yaptığı iş ve kazandığı para ile ilgilendi. O müzeyi ayakta tutan paralar nereden geliyordu ve kendisi de sanat yapıtını sergilerken -yani olası eylemlerini sıralarken- nerede bulunmaktaydı? Anladı ki Shapolsky, New York'un yoksul mahallelerindeki evleri, onların sahiplerinin -bulundukları zor durumdan yararlanıp- elinden alan biriydi. Bu yöntemle kendisine büyük bir servet yapmış ve "kültür endüstrisi" içinde iyi bir yer edinmişti. Diğer yandan Haacke, bu müzenin kentteki uyuşturucu ve fuhuş sektöründen de paylar aldığını saptadı. Ve müze hakkında elde ettiği tüm bilgileri, yine o müzede -yani müze tarafından kendisine tanınmış o "özgürlük" alanında- sergiledi. Haacke'nin ve onu müzedeki sergiye alan küratörün, müze yönetimi tarafından kovulduğu yazılır. Zaten bunu tahmin etmek de hiç zor olmasa gerek. Fakat şu var: Haacke, kendi yapıtının tam bir "bataklık" ortamı içinde üretildiğini ve tüketildiğini biliyordu. Onun her eyleminin -sanatsal ve aynı zamanda da siyasi sorgulamalarının ve eleştirilerinin- bu "bataklığın" içinde

⁹⁰ Bkz. Haacke'nin yapıtı: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971.*

gerçekleştirdiğini de biliyordu. İşte o zaman Haacke, eylemlerini ortaya koyarken “*kendi bataklığını*” reddetmedi. Kendisini de oraya dahil ederek, o “*bataklık*” dibine daldı. Yani kendi eylemlerinin çelişmesini tam olarak ifşa etti. Haacke’nin öyküsü uzundur ve onun yaptığı iş üzerine ortaya konulabilecek yorumlar da uzar gider.

Burada şöyle düşünmeli: Eğer sistem içinde kalınarak bir sorgulama ve eleştiri yapılacaksa, o eyleme girip, kendisini kesinlikle o sistemin dışına atamaz. O hâlde tüm sorgulama ve eleştirilerin, eylemciyi de içine alması ve bu “*suç ortaklığı*”nın sergilenmesi gerekir. Bunu yapacak olan “*kültür endüstrisi*”ni oluşturan parçalar olamayacağına göre, eylemcinin bizzat kendisidir. Ve kendisinin de bir “*bataklık*” olduğunun bilincinde olarak... Haacke’nin eylemi ilham vericiydi, onun işaret ettiği yerde durarak denilebilir ki: Sanat yapısı ve meta arasındaki ilişkileri sorgulayanların ve eleştirilenlerin, kendi ayaklarını bastıkları yerden -yani sunulmuş “*özgürlük*” alanlarından- işe başlamaları hiç de anlamsız bir öneri sayılmayacaktır.

“Ben ne yazıyorum ve nerede?”

“Ben ne konuşuyorum ve nerede?”

“Ben ne sergiliyorum ve nerede?”

Bunların tek bir yanıtı olabilir -o ünlü sloganı dönüştürerek: “*Hepimiz piyasayız ve hepimiz metayız.*” Bu durumda ifşada bulunacak olanlar, eylemcilerin -o anda tam da bulundukları yerde- kendileridir; o eylem anında bulundukları yeri ifşa etme görevi o eylemcilere aittir.

Sorgulamalar ve eleştiriler eğer eylemde bulunanları da kapsayabilirse ve bir yüzleşme sağlayabilirse anlamlı olabilir. Çünkü hiç kimse sanat piyasasının ve onu da içine alan büyük siyaseti oluşturan sistemin dışında değildir. Aksi hâlde “*dışarıdan*” bir tavır ile davranmak, yalnızca bir rahatlama seansıdır.

Bu bölümün girişinde sanat yapıtının “*elbette bir meta*” olduğunu belirtmiştik. Sonunda da aynı şeyi söyleyelim: Sanat yapıtı elbette bir metadır ve sanat piyasasını yaratan o kapsayıcı sistem çözümlenmedikçe, sanatçı kendisini o sistemin içine atmadıkça, çevresindeki tüm çıkar spekülasyonları ile ve kara para trafiği ile birlikte meta olmaya da devam edecektir. Bundan şüphe duyulmasın. Şunu herkes biliyor: Yapılacak olan, yitip giden “*sanatçı-özne*”nin ardından ağlayıp sızlamak değildir; bunun yerine ekonomik alanın, “*iktidara tabi*” öznesinin olanaklarını -yani onun eylem gücünü ve bu güç ile girişebileceği iktidar hesaplaşmasını- ortaya koyacak “*yeni*” bir “*sanatçı-özne*”yi icat etmektir. Şu da vurgulanmalı: Eğer “*sanatçı-özne*”nin, insanı tasavvur eden ve onu idealleştiren bir yetisi kalmamışsa, bunun nedeni, o tasavvura yönelik metinlerin yazılamıyor oluşudur. Yazılamıyor, çünkü artık öyle bir özne yok ya da belki eskiden de yoktu. Bir kez daha tekrarlamaktan yorulmayalım: Bunu açıklayacak şey, tüm durumların morfolojisini içerecek, böylece tek bir duruma takılıp kalmayacak, tek bir referans ile yetinmeyecek ve idealden çok pratik özneyi düşünecek eleştirel bir edebî dile sarılmaktır.

Video Sanatı: Nereden Nereye?

Jameson'ın 1991 yılında Duke University Press tarafından Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'ya sunulan *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* adlı kitabı, belki de o sıralarda giderek daha yakından hissedilen ve daha fazla telaffuz edilmeye başlanan postmodern ortamı en derli toplu biçimde tanımlayan metinlerden oluşuyordu. Biz ise söz konusu kitabı Türkiye'de 1994 yılında tanıdık. O kitabında Jameson, "yeni" dönemin hangi değişimleri içerdiği üzerinde duruyor ve o değişimleri Marksist gelenek ile ölçerek "kültür", "ideoloji", "mimari", "dil" ve "ütopya" gibi bölümler bağlamında açıklıyordu. Sanat konusu ise ağırlıklı olarak "video"da odaklanmıştı ki o bölüm, video sanatını "yeni" dönemin başköşesine yerleştiriyordu.

Video sanatı, postmodern ortamın yarattığı bir sanat türü değildir kuşkusuz. Bu sanat hakkında yazılabilecek bir tarih varsa, onun Nam June Paik'in 1960'lı yıllardaki ilk çalışmaları ile başlayabileceğine ve diğer sanatçıların 1970'li yıllardaki

çıkışıyla tanımlanabileceğine işaret eden görüşler, geniş ölçüde onay görür. Ama Jameson ve o doğrultuda düşünceler öne süren birçok kuramcının da onayladığı üzere, video sanatı “yeni” dönemde çok fazla kuramsal problematik taşıyan bir özelliğe sahipti ve bu yüzden yeniden değerlendirilmeyi hak ediyordu. Bu kuramcılar video sanatını sinema ile karşılaştırarak ve öte yandan da önlenemez yükselişini ilan eden televizyon-medya görüntülerine bakarak bir sonuç çıkarmayı deniyorlardı. Onların bakış açıları, teknolojik gelişimlere her zaman eğilim göstermiş sanatçıların yaklaşımlarından kaynaklanan klişe metinlerden daha geniş bir alanı içermekteydi ve saptamalarında ilk algılanabilecek şey genel olarak şuydu: İzleyici artık karşısında akıp giden görüntüleri, sinemada algıladığı gibi algılamıyordu; o, televizyonun akışına kendisini uyarlıyor ve seyre daldığı hiçbir görüntüyü kendi belleği ile bir ilişkiye sokmuyordu. Yani izleyicinin art arda gelen “resim”leri bir bütün olarak anlamlandırma işlemi ortadan kalkmıştı. Jameson şöyle yazıyordu:

Bir toplam akış durumunda, gözümüzün önünde tüm bir gün kesintisiz olarak akıp duran ekran (ya da tam da “kesintisiz” dememek gerekiyor, zira kesintiler, yani reklam kuşağı denilen araçlar var, ancak bunlar gerçekte, tuvalete girmemiz ya da bir sandviç atıştırmamız için bizlere tanınan fırsatlardır), görünürde bir zamanlar “eleştirel uzaklık” adını verdiğimiz olgunun bütünüyle ortadan kalkmasına yol açıyor. Televizyon cihazının kapatılmasının; bir oyun ya da operada verilen ara ya da ışıkların yavaş yavaş aydınlandığı ve belleğin o gizemsel işleyişini başlattığı konulu filmin büyük final sahnesi ile hiçbir ilintisi yoktur. Gerçekten de eğer bir filmde eleştirel uzaklık gibi bir etki hâlâ yaratılabiliyorsa, bu elbette belleğin kendisi ile ilişkilidir. Ancak öyle görünüyor ki bellek, ticari ya da ticari olmayan televizyonda (ya da genelde postmodernizmde) hiçbir rol oynamaz.⁹¹

⁹¹ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, Çev: Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 111.

Jameson'ın yaklaşık yirmi yıl önce söylediği çok belliydi: Görüntüler zihnin etkisinden kurtulmuştu ve zihinde hiçbir tortu bırakmıyordu. Bellek dışarıda kaldığında ise “*eleştirel uzaklık*” denilen şey silinip gidiyordu. Sokakların her yanı reklam panolarında, mimari ve tasarım uygulamalarında, her tür nesnenin kendi aralarındaki kompozisyon çatılarında, birbirleri ile hiçbir bağ kurmayan geçici görüntü parçacıkları ile kaplanmıştı, televizyon da aynı görüntü parçacıklarının akışıyla sürüp gitmekteydi; izlenen reklamlar, müzik klipleri, filmler, spor karşılaşmaları, savaş haberleri vb. arasındaki sınırı hiç kimse ayırmamıyordu. Tüm bu bellek dışına kaymış görüntü bombardımanı izleyiciye ulaştığında, o izleyici bunları kavrayamıyor ve anlamlandıramıyordu ki bu da onda başlangıçta bir “*can sıkıntısı*” ve “*agresif tavırlar*” doğuruyordu. İşte video sanatının bir kuramı olacaksa, o kuramın temelinde ilk anda “*bellek yitimi*” ve buna bağlı olarak da “*eleştirel uzaklığın yok oluşu*” yer alacaktı ve bunlara “*can sıkıntısı*” ile “*agresif tavırlar*” eklenecekti.

Bu noktada video sanatı üzerine birtakım metinlere daha dikkatli yaklaşabilme ve o metinler üzerinden birtakım yorumlar yapabilme şansımız vardır. Yine Jameson'dan başlayacak olursak, o bize şöyle bir durumdan söz eder: Video sanatı, bellek dışına sürülmüş görüntüler yüzünden “*can sıkıcı*” bulunabilir -ki bu sanatın temelinde, sürükleyici olmayan ve sinemadan alışık olduğumuz bir anlam dizgesine uymayan görüntüler olduğunu biliyoruz; yani apaçık şunu anlıyoruz: Video sanatında, geleneksel bir sinema kurgusu mantığı aranmamalıdır; gelmesi olası bir sahneyi tahmin edemezsiniz ve onu bir önceki sahne ile anlam bağı içinde düşünemezsiniz. İzleyicinin bu görüntüler karşısında “*agresif*” tavırlar takınması da böyle gerçekleşir; düğmeyi çevirip cihazı kapatması, kendisini panikle video odasından dışarı atması gibi...

İyi öğrenilmiş olan estetik, sınıfsal ya da cinsiyetle ilgili

bilgiler, bize burada “*estetik edim*” adına bir avantaj sağlamamaktadır. Ayrıca daha önemli durum şudur: Bir video sanatçısının amacı -salt “*estetik alışkanlıklar*”ı bozmak için- izleyiciyi “*can sıkıntısı*” ile baş başa bırakmak ve ondan “*agresif tavırlar*” beklemek olamaz; olsa olsa bir video sanatçısı, algı ve yargıları düzenleyen -belki “*sınırlandıran*” demek daha doğru- gelenekler ile sıkı bir yapı oluşturmuş görüntü akışından, yeni “*kurgu*”lar yapmak niyetindedir. Örneğin, Edward A. Shanken, video sanatı ve medya mantığı arasındaki ilişki üzerine, Bertold Brecht’ten yaptığı “bırakın dinleyici dinlediği kadar konuşsun -burada elbette radyo kastediliyor, bu onu kendini yalıtma yerine, bir ilişki içine sokacaktır” düşüncesinden yola çıkarak şu tümceleri yazar:

Gerçekten temsil gücünü büyük şirketlerin medyalarının kontrolünden alıp onu halka ulaştırmak şeklindeki Brecht’yen arzu, itici gücünü radyo, televizyon ve diğer kitle iletişim araçlarıyla yapılan sanatsal deneylerden almıştır.⁹²

Shanken’ın -Brecht’ten esinlendiği- düşüncesi, video sanatında medya akışının kullanıldığı, böylece o akışa alışmış ya da çoktandır maruz bırakılmış izleyicinin bir eyleme sokulduğu, oysa sanatçıların, bu alışkanlığı tersine çevirme yeteneğinin olduğudur. Böylelikle siyasi bir dayatma hâlinde çevremizi saran medya akış biçimi, tam tersi bir hareketle, o medya mantığını altüst edebilecektir.

Diğer yandan Jameson, sanki Shanken’dan biraz daha farklı düşünüyor gibidir; o, bir video yapıt karşısında izleyicinin mutlak biçimde edimsel olamayabileceğini ve “*oradan*” kaçıp kurtulmayı yeğleyebileceğini ima etmektedir (En azından, böyle bir olasılığı anımsatmaktadır). Jameson’a göre bir izleyici, hâlâ geleneksel görüntü akışının etkisindedir ve sinema filmlerine yatkınlığını sürdürmektedir:

⁹² Edward A. Shanken, *Sanat ve Elektronik Medya*, Çev: Osman Akınhay, Akbank Yayınları, 2012, s. 32.

Burada [“burada” sözcüğü ile televizyondaki görüntü mantığından söz ediliyor] hiçbir şey zihni etkisi altına almaz ve filmin büyük anlarında olduğu gibi zihin üzerindeki izlenimlerini bırakmaz (Elbette bu, ‘büyük’ filmlerde mutlaka gerçekleşmeyebilir).⁹³

Bu nedenle bir video yapıtı yalnızca “önceden hesaplanmış bir hamle” gibi izlenebilirse, yani onun amacı doğrultusunda algılar düzenlenebilirse, anlaşılabilirse -ki bu, “yeni” bir entelektüel çabayı öneriyor gibidir. Açıktır ki Jameson, video sanatının ortaya konulmuş bir “kuram” dahilinde işlevsel olabileceğini savunuyor. Bu “kuram”, bir “video ölçütü” saptamak demek değildir; yapılacak şey, “kanon” düşüncesinden sıyrılarak, yapıtları her defasında ve ayrı ayrı deneyimler hâlinde “okumaktır”. Bu ayrı ayrı deneyimler, çoğul malzemelerin sürekli akışını ya da toplam akışını kavrayabilme sorununu yanında taşır -bir kaleydoskopu izler gibi. Shanken’in görüşü ise -Brecht’in öngörüsü çerçevesinde- izleyicinin bu akış mantığına zaten alışık olduğu ve böylece onun bir video yapıta, farklı bir entelektüel çaba ve farklı bir zihin formasyonu ile yaklaşmasının gerekli olmadığı üzerinde yoğunlaşıyor.

Bu karşılaştırmadan sayısız sonuç çıkartmak ve sayısız tartışma noktası belirlemek mümkündür -örneğin, Brecht’in önceki tarihlerde kitle ve teknoloji arasında kurduğu ilişki, bugün gerçekten tam da onun istediği bir dinamige mi ulaşmıştır? Bu ayrı bir tartışma konusudur elbette- ama biz burada yalnızca birkaç nokta üzerinde duralım: Jameson ile Shanken arasındaki yaklaşım farkından söz etmemize rağmen, bunlar arasında yakınlaşmalara da tanık olabiliriz. Jameson kendi düşüncesini ortaya koyduğunda, Shanken ile aynı koşullardan yola çıkıyor. Shanken, izleyicinin medya görüntülerine alışık olduğunu söylerken, onların yeni bir

⁹³ Jameson, *a.g.e.*, s. 111.

zihinsel formasyon için çaba göstermelerinin gereksiz olduğunu iddia ediyordu; Jameson ise şu tümceyi yazmıştı:

Şurası açıkça bellidir ki, köklerini ister Paik'in 1960'lı yıllarda yapmış olduğu deneylere ister bu sanatın bir akım biçimini aldığı 1970'li yılların ortalarına bağlayalım, deneyselci video, tarihsel bir dönem olarak kesin bir biçimde postmodernizm ile birlikte sona erer.⁹⁴

Jameson'ın deneysel videonun sona ermiş olduğunu söylemesi, kendisini bir bakıma Shanken'dan ayırıyor; çünkü Shanken, bu *"alışık olma"* hâlinin avantajlarından konu açmakta ve bu anlamda, sermayeye bağlı siyasi dayatmalar yüklü televizyon mantığının ters çevrilebileceğini vurgulamaktadır.

Jameson ise şöyle bir düşünce taşıyor: Postmodern ortamda, televizyon mantığı gibi sokağı da saran *"benzemez görüntü akışları"*, artık video sanatı ile hiçbir fark oluşturmuyor ve aynı mantık ile hareket etmenin hiçbir sanatsal işlevi bulunmuyor. Eğer bir fark keşfetmemiz gerekiyorsa, bu, video sanatının kuramsal yanını inşa eden, geleneksel *"kurgu"*dan farklı yönleri teşhis edebilmemizden geçiyor. Sonuçta bir kez daha belirtmek gerekirse, bu iki görüşü birleştiren bir şey var: sokak pratiğine hâkim olmuş görüntü mantığının, baskın biçimde kişileri kuşatması...

Yaptığımız karşılaştırmayı biraz daha derinleştirecek olursak, bu iki düşünceyi iki farklı alıntı ile birbirinden daha net biçimde ayırabileceğiz. Anlaşıldığı kadarıyla, sanat ve teknoloji ilişkisine siyasi açıdan daha *"sorunsuz"* bakan Shanken, Jameson'ın kuşku duyduğu bazı durumları, üzerinde durmaya değer görmüyor. Shanken tüm bu sorunların interaktif bir ortamın kurulmasıyla aşılabileceğini öne sürüyor ve şöyle yazıyor:

⁹⁴ A.g.e., s. 114.

Youngblood, *Expanded Cinema*'da (1970), iki taraflı yaratıcı etkileşimin bağlamını göstererek, ticari medyaların tek yönlülüğünün karşısına ilk interaktif video enstalasyonlarının getirdiği meydan okumayı belgelemiştir. Sanat tarihçisi Inke Arnes, yayın dünyasının sitüasyonist temelde yeniden kullanıma sokulmasını, uzlaşımların (yanlış biçimde) sahiplenilmesi ve yeni baştan tasarlanmasını, toplumsal bilinçte kaymalara yol açan bir apartma biçimi olarak tanımlayacaktı. Bu doğrultuda video kameralar, Levine'in *Iris* (1968) ve *Contact: A Cybernetic Sculpture* (1969) ve Gillette ve Schneider'in *Wipe Cycle* (1969) gibi çalışmalarında, genellikle geciktirmeye ya da başka çarpıtma yollarıyla bir monitörler kümesine geri gönderilen çeşitli izleyici görüntüleri yakalanmıştı. Levine'in işaret ettiği gibi, 'Iris' izleyiciyi bilgiye açar... *Contact* insan ile teknolojinin sentezini yapan bir sistemdir... Yazılım insanlardır.⁹⁵

Shanken'ın buradaki örnekleri -ve bunların yanı sıra daha pek çok örneği- interaktif ortamın "*mucizevi marifet*"ini gözler önüne serer; video enstalasyonlar, özne ile teknolojik makinelerin karşılıklı etkileşimi sayesinde, özneyi "*bilgi*"nin içine katmış ve o özneye bir inisiyatif sunmuştur -yine Brecht'ten esinlendiği üzere.

Ne var ki Jameson soruna pek de böyle yaklaşmaz, şunu belirtir:

İki tarafta da makine var: özne ve nesne olarak; benzeşik ve farklı olarak makine: Fotoğrafik aparatın; bir silah namlusu gibi beden, ona mekanik yönden tekabül eden bir tür kayıt / alımlama aparatına tespit edilmiş bulunan öznesinin karşısına dikilmesi.⁹⁶

Jameson'ın kaygısı, video yapının "*tek yönlü aktif*" ya da interaktif olması değildir; onun için önemli olan şey, video ile

⁹⁵ Shanken, *a.g.e.*, s. 30.

⁹⁶ Jameson, *a.g.e.*, s. 114.

yüz yüze kalmış ya da onunla interaktif bir bağ kurmuş olan öznenin “*postmodern hâli*”dir. Tümcelerine şunu da ekler:

Video zamanının çaresiz izleyicileri de böylece hareketsiz duruma getirilmiş, bir süre için, *medium*'un teknolojisinin bir bölümünü oluşturan daha eski fotoğrafik öznelar gibi, mekanik yönden bütünleşerek nötrale edilmişlerdir.⁹⁷

Burada eğer özne, teknolojik bir aygıt ile aynı ortamdaysa ve onunla birlikte hareket ediyorsa, o öznenin yeniden tanımlanması gerekir (Zaten bu, sanayi döneminden beri böyledir). Böyle bir tanımlama işlemi de bizi başka bir soru ile -daha doğrusu bir açmaz ile- karşı karşıya bırakabilir. Çünkü özneye karşı ve onu kuşatmaya yönelik çalışan medya teknolojileri ile o özne arasında bir “*eşgüdüm*”, televizyon sayesinde çoktandır mevcuttur ki bu durumda Shanken'ın interaktif öznesi, bu kuşatmayı nasıl aşacak ve kendisine karşı girilen taarruzları nasıl tersine çevirebilecektir? Öznenin kendi özerk inisiyatiline -ya da bağlı bulunduğu sınıfa, ideolojiye, özerk ontolojiye ya da ne dersek diyelim- sarılabilmesi ne kadar olasıdır? “*Özne*” dediğimiz şey, bizim tanımlamak istediğimiz gibi “*mutlak edimsel*” değildir; onun kendi sınırlarını ya da duvarlarını, mevcut hâkim sisteme karşı her zaman açabilme eğilimi hazır beklemektedir. Bu durum, Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde özellikle savunduğu bir şeyi anımsatır: sinema yoluyla öznenin özgürleşeceği... Ama aynı zamanda Adorno'nun o makaleye karşı yazdığı eleştiriyi de anımsatır:

Sinema izleyicisinin gülmesi (bu konuyu Max [Horkheimer] ile de konuştum, size söylemiştir eminim) iyi ya da devrimci bir şey değil, en korkunç burjuva sadizmiyle dolu.⁹⁸

⁹⁷ A.g.e.

⁹⁸ Adorno (2004), a.g.e., s. 128.

Bu yazıda, Jameson ile Shanken arasında ortaya koyduğumuz “*kurgu tartışma*”, bize belirgin bir sonuç sunmaz ve bu iki “*tartışmacı*” arasında güvenli bir tercih yapmamıza olanak vermez. Video sanatına iki ayrı yaklaşım da ayrı ayrı deneyimler aktarır. Açık olarak ifade etmemiz gerekir ki Jameson’ın düşünceleri -özellikle “*video kuramı*” yaklaşımı- daha çok deneysel video sanatına karşı, eleştirel bir boyutta seyrederek ve aynı zamanda da “*olumsuzlama*”larla doludur; ayrıcalıklı olarak interaktif süreçler üzerine fazla bir şey dememiştir (Jameson’ın bu konuda en ilginç ve en çarpıcı saptaması, video kuramı ile sinema kuramı arasında bir yakınlık olduğu, ama bu yakınlığın, birbirine asla çevrilemeyecek bir ilişkiden ibaret kaldığıdır ki böyle bir düşünce, bu iki kuram arasında “*minör*” bir bağı gündeme getirir). Shanken ise -tabir yerindeyse- “*rahatsız edici*” bir iyimserlik taşır ve hem özneye hem de interaktif video sanatına çok şey atfeder. Burada görünen en kesin fark, iki “*tartışmacı*”nın da “*özne*” kavramını ele alırken takındıkları tavidir: Jameson’ın, Marksist gelenekten kaynaklanan özne eleştirileri ile Shanken’in ideolojilerden sıyrılmış ve tam özerkleşmiş öznesi çarpışır. Bu durumda yapılacak tek şey kalıyor: video sanatının pratik işleyişine bakmak... Yani bugün sanatçılar, bu tartışmalar bağlamında hangi yönde ilerliyor, onu düşünmek...

Yazının bu bölümünde video sanatçılarının ne yaptıkları hakkında düşünebilmek için, birkaç çarpıcı örnekten yola çıkalım. Seçtiğimiz örnekler bize peşinen şunu anlatacak: Video sanatı üzerine bir “*kuram*” yaratabilmenin ve bu sanatı -Jameson’ın belirttiği üzere- sinemanın etkisinden ayrı tasavvur edebilmenin zorluğunu... Acaba video sanatçıları, “*yeni*” bir entelektüel çaba ve zihinsel formasyon ile mi hareket ediyorlar; bununla birlikte, ortaya konulması önerilen “*kuram*”lar peşinde mi koşuyorlar? Ve izleyiciler ise

bu sanatçıların oluşturduğu entelektüel ortamın neresinde duruyor ve söz konusu yeni tartışmalara nasıl katkı sağlıyor?

Sözü hiç uzatmadan ve ikircikli tümcelere sarılmadan, hemen ve doğrudan şunu söylemeli: Jameson'ın 1990'lı yılların başında yazdığı şey, karşımızda tam olarak belirmektedir: İzleyici genellikle geleneksel algı yöntemlerinden vazgeçmiyor ve video sanatçıları da yeni "kuram"lar peşinde koşmaktansa, böyle bir entelektüel çabanın içine dalmaktansa, izleyicinin isteklerine boyun eğmeyi daha uygun bir yol olarak görüyor (Hatta sanatçılar da bu geleneksel algıyı tercih ediyor). Gerçekten de deneysel video sanatının 1960'lı ve 1970'li yıllardaki çıkışı, her tür özne eleştirilerine karşın yine de özgün bir tavır taşımaktaydı. Ancak içinde bulunduğumuz dönemde, Jameson'ın kuşkusu yaşama geçmiş gibi görünüyor: postmodernizm ile birlikte deneysel video sanatının sona erdiği ve bu sanatın, sinema etkisi altına girdiği...

Shirin Neshat, Mona Hatoum ya da Akram Zaatari gibi sanatçıların yapıtları -bu üç sanatçının yanında, daha pek çok, belki de yüzlerce "Batı dışı" kökenli sanatçı saymak mümkün- izleyiciyi etkileyebiliyorsa ve onlar Jameson'ın öne sürdüğü "can sıkıntısı" etkenini dışarıda bırakarak büyük bir ilgi ile izlenebiliyorsa, bu, tartışma götürmez biçimde o yapıtların mantığının sinemaya yakın olduğundandır; onlarda sinema sanatında bulunan -müzik, görüntü, farklı ses efektleri ve bunların ifadeci kurguları- her tür malzeme kullanılmıştır. Ayrıca bu malzemeler, yine tam da sinema mantığı ile kurgulanarak önce belleği ve sonra da bellek yardımıyla duyguları harekete geçirmekte gecikmez. Öyle ki bu yapıtların kimi zaman Ortadoğu ya da Doğu kökenli verilerle, kimi zaman da başka özel coğrafyaların kültürel-siyasi koşulları ile donanmış olması, bizim önümüzde o duygusal ufku açmakta büyük rol oynar.

Örneğin hemen Neshat'ın, İstanbul Bienali'nde de gösterilmiş *Turbulent* adlı o harika yapıtını anımsayalım; 1998 tarihli bu video, ortadan ikiye bölünmüş bir ekranda, bir Azeri erkek ile bir İranlı kadın şarkıcıyı yan yana gösteriyor ve onların şarkıları ile müzikal metaforlar yaratıyordu. Oradaki şarkıların dokunaklı tınları, duyarlı bir bölgenin -biraz da hüznün ile- hissedilmesine yol açıyordu. Diğer yandan, Hatoum'un *Measures of Distance* adlı yapıtı (1988), onun annesinin Beyrut'tan kendisine yazdığı bir mektubu, bir belgesel malzeme hâlinde sunmaktaydı ki bu yapıt Hatoum'un annesinin sesi ile birlikte, yine katıldığı her sanatsal organizasyonun başköşesine yerleşmişti. Zaatari'nin 2013 yılında Venedik Bienali'nde sergilediği son derece sarsıcı enstalasyonunda ise farklı malzemeler ile birlikte sunulan video yapıtı, 1982 yılında Lübnan'daki bir okulu bombalamayı reddeden İsraili bir pilota yazılmış bir mektubu konu alıyordu ve tam bir belgesel niteliğindeydi.

Bu tip video yapıtlarının sinema ile iç içe geçtiği bir gerçekse de daha başka bir yönü daha vardır: Sinema formu, belgesel forma doğru değiştiğinde, sinemanın “*kurmaca*” yöntemi de değişmeye başlar ve sanki “*kurmaca olmayan*”a doğru evriliyormuş gibi görünür. Bir olasılıkla, sinemanın kurmaca yöntemlerinden uzaklaşmak isteyen video sanatçıları, belgesel formlara yakınlık göstererek bu sorunu çözmeye çalışıyorlar (Bu konu da başka bir çalışmada ele alınmaya değer). Jameson bu konuda şöyle yazmıştı:

Film, belgesel formu içinde, açıkça kurmaca olmayanın (non-fiction) durumuna yaklaşmak isteyecektir; ancak yine de çeşitli nedenlerden dolayı, en belgesel filmin (ya da belgesel videonun), estetik ideolojisinin özünde ve düzenli ritimleri ve etkilerinde, kurgusallığın bir tortusunu –bir tür belgeselleştirilmiş zamanı-yansıttığından şüpheleniyorum.⁹⁹

⁹⁹ Jameson, *a.g.e.*, s. 116.

Bu alıntıda şuna dikkat etmeli: Jameson burada “*deneyisel video*” sanatına bir “*estetik ideoloji*”nin sızmış olabileceği ve bu anlamda da sinemaya ait ya da değil, bir kurgunun monte edilmiş olabileceği üzerinde duruyor. Jameson’ın bu kuşkusunu şimdi burada ele almak, yoğunlaştığımız konunun dağılmasına neden olabilir; ama şurası önemlidir: Video sanatçıları, “*deneyisel video*”dan -kendi istekleriyle ya da istemeden- uzaklaştıklarında, onların ilk başvurduğu şey, sinemadaki “*estetik ideoloji*”nin de dahil olduğu bir kurguya sarılmak olmuştur. Denilebilir ki; video sanatçılarının, “*estetik ideoloji*”yi ve kurguyu aşabilmek ya da en azından perdeleyebilmek için seçtikleri yöntem, bugün bu yüzden belgesel formudur. Günümüz sanat görüşlerindeki esneklikler doğrultusunda büyük organizasyonların, çokça belgesel nitelikteki yapıtlara ya da hatta koleksiyonlara yer vermeye başlaması da bu formu onaylanabilir kılıyor. Oysa belgesel form, sinemadan ne kadar kopartılabilir? Bu da düşünülmesi gereken başka bir noktadır (Örneğin yine 2013 Venedik Bienali’nde yer alan Ali Kazma’nın *Resistance* adlı video yapıtında, aynı olay sahnesinin parçalanarak farklı ekranlardan sunuluyor oluşu, belgesel niteliğini hangi ölçüde yok edebilirdi?).

Bu yazıyı hayli radikal ve o ölçüde de ilginç bir örnekle bitirmek istersek, sanatçı Stefanos Tsivopoulos’un *History Zero* adlı video yapıtına bakabiliriz; orada sanatçının yaptığı şeyin -Ali Kazma’nın *Resistance*’ta uyguladığı bir yöntemle- bir olayı üç ekrana bölüp, tam anlamıyla geleneksel bir sinema kurgusunu parçalamak ve bunu video sanatı niyetiyle ortaya koymak olduğunu göreceksiniz. Sonuç olarak şunu belirtelim: “Video sanatı nedir?”, “Onun özgün biçimi ne olmalıdır?” ve “Acaba bu sanat, kendi disiplinini diğerlerinden nasıl ayırabilir?” gibi soruların bir anlamı kalmamıştır. Video sanatçıları 1970’lerden itibaren, sinema ya da belgesel

formlarını alıp kullanmakta hiçbir sakınca görmüyorlar ve böylece bir olasılıkla, Jameson'ın önemli bir problematik hâlinde kafa yorduğu “can sıkıntısı” ve “agresiflik” sorununu “aşmış” oluyorlar. Yine de şu var: Eğer izleyici, yeniden kendi alışkanlıkları ile rahatça izleyebileceği bir “şey” ile karşılaşma şansını yakalamışsa, bir yandan da “deneysel video” sanatının, medya görüntülerine karşı açtığı savaş sona ermişse -ki ticari filmlerin de artık video sanatına yakın yöntemler benimsediğini biliyoruz, o hâlde tüm bu tartışmaları konu eden bu bölüme baştan başlamaktan başka çare kalmıyor.

Öyle ya; artık video sanatı, medyayı dönüştürmek üzere çıktığı yolda şunu fark etmiş olmalı: Dönüştürdüğü medya da şimdi video yöntemi ile ticari yaşamını sürdürüyor -ve yeniden aynı tartışmalar...

Koleksiyonerin Statüsü

Koleksiyon sözcüğü, doğrudan doğruya “*toplamak*” ile ilgilidir. “*Collection*”: Toplama, derme... Ve koleksiyoner sözcüğü de elbette, “*toplayan*”, “*derleme yapan*” anlamındadır. Toplama eyleminin çok geniş bir alana yayılabileceği bilinse de -bir işi gerçekleştirmek için para toplamaya kadar giden bir anlam- bu sözcüklerin bugün daha çok belirli birtakım nesnelerin ya da sanat yapıtlarının toplanmasıyla bağlantı kurduğu malumdur.

Bu konuda bir ayrıntıyı vurgulamalı: Sözcüğün genel kullanım biçimi, toplanan nesnelerle ya da sanat yapıtlarıyla sınırlı kalmıyor; bir de bunların toplama eylemiyle eşzamanlı olarak, “*gösterilme*” ile tamamlanan bir anlamı ortaya çıkıyor. Yani bir koleksiyon, toplanan “şey”leri işaret ediyorsa da aynı anda, o “şey”lerin “*gösterildiğini*” de işaret ediyor -koleksiyonerin böyle bir düşüncesinin olmadığını varsaysak bile. Bu bağlamda “*koleksiyoner*” sözcüğü, ifadesini yine “*toplamak*” sözcüğünde, ama bir yandan da bu “şey”leri göstermekte buluyor. Böyle olunca, koleksiyonun ya da koleksiyonerin, “*başkaları*”na

uzanan bir tanımını doğuyor: başkaları için (de) toplanan ya da toplayan... O “şey”ler her ne olursa olsun... O hâlde toplayan kişi, topladığı “şey”leri başkasına gösterdiğinde, bir şey umuyor; kendisi adına ve o gösterdiği kişiden...

Eğer bir koleksiyon başkalarına yönelik bir beklenti içine girmişse -başlangıçta bu süreç, pekâlâ salt toplama süreciyle ilgili bir hazza bağlı olabilir, çok açıktır ki masum bir niyetle oluşturulmuş bir bütünlük sayılmaz; öyleyse tam anlamıyla katışıksız bir içsellik de taşımaz. Başlangıçta bazı nesnelere ve sanat yapıtlarına duyulan bir sevgiden yola çıkılsa da her koleksiyon, giderek başkalarına sunulacak bir “değerler abidesi”ne dönüşmek için olanak kollar. Burada ilk bakışta iki açılı bir “değer”e vurgu yapabiliriz: birincisi, toplanan nesnelerin ya da sanat yapıtlarının değeri; ikincisi, bir koleksiyon yapmanın başlı başına bir eylem olarak değeri... İlk bakışta tuhaf karşılanabilir, ama bu değer açılarından ikincisi, yani bir koleksiyon yapma eyleminin kendisi, her zaman birinciye karşı üstünlük sağlamıştır. Daha doğrudan bir ifadeyle bir koleksiyonun değeri, yalnızca toplanmış nesnelerin ya da sanat yapıtlarının maddi karşılıklarının ne kadar yüksek olduğu, ne kadar çok olduğu, ne kadar güzel ve ne kadar ender bulunur parçalar olduğu vb. ile ölçülmez; o “şey”lerin toplanmış olmasıyla -toplama eyleminin gerçekleşmiş olmasıyla- da ölçülür.

Bir mekâna girip bir koleksiyon ile karşılaşan kişi, kendisini son derece ayrıcalıklı bir yerde hissedecektir. Bu ayrıcalıklı yerde bulunma duygusu, bir yandan o nesnelerin ya da sanat yapıtlarının çekiciliğinden kaynaklanıyor olsa da -ki bunlar, belirtildiği üzere, onların büyük paralara mal oluşuna, fazla miktarda bulunuşuna, güzelliğine ya da enderliğine bağlanabilir- asıl etkileyici olan, böyle bir koleksiyonun yıllar boyu oluşturulması ve bir ruha büründürülmesidir. Sonuçta, bir koleksiyonun türünün ve niteliğinin öneminden ötede,

oradaki nesnelerin ya da sanat yapıtlarının bir araya getirilme, özgün bir sınıflamaya tabi tutulma ve adlandırma -içerik oluşturma ve sunma- çabası ve o çabanın tesis ettiği ruh, paha biçilmez bir değer ortaya çıkartır. Bu çabanın ve bundan doğan ruhun değeri, koleksiyonere ait özerk bir kişiliğin dışavurulması yönünde paha biçilmezdir. Ve işte bu yüzden bir koleksiyon, tek başına ve tartışmasız bir biçimde, ister kamuya ister seçilmiş özel ziyaretçilere açık olsun, bir “*değerler abidesi*” hâline gelir.

Örneğin ilk koleksiyoner olarak Nuh peygamberin gösterildiği metinler vardır. O, hayvanları toplar, adlandırır ve sınıflandırır. Ne var ki günümüzdeki anlamıyla bir koleksiyoner bir şeyler toplarken, Nuh peygamberden farklı bir niyetle ve farklı bir ruhla bir eylem gerçekleştirir; bu niyetler arasındaki en kesin fark da o koleksiyonun içeriğinin dinsel olup olmamasında ortaya çıkar. Dinsel olmayan bir koleksiyonun baş niteliği, toplanan “şey”lerin tanrıyı değil, koleksiyonerin bizzat kendisini, öznesini temsil etmesidir: kişisel içeriğin oluşturulması...

Kişisel bakımdan “*değerler abidesi*” ortaya koymak ve bunu başkalarına sunmak, koleksiyonere bir üstünlük sağlar (Koleksiyoner saf ve heyecan dolu bir paylaşma niyetiyle bunu başkalarına gösterse bile, bir koleksiyon bu nedenle masum bir eylem olmaktan çıkar). Koleksiyonların izleyiciye açılmasında kabaca iki ayrı yola tanık olunmuştur: kamuya açılanlar ve yalnızca özel konuklara açılanlar... Aslında bir koleksiyon ister kamuya ister seçilmiş özel konuk izleyicilere açılsın, sahibinin bundan elde ettiği şey, kişisel bir haz ve bir ayrıcalıktır. Bu haz ve ayrıcalık, koleksiyonun içeriğine ya da değerine bağlı olmaktan öte, bir koleksiyona sahip olmaktan kaynaklanır ve o koleksiyonun sahibi, izleyicilere gösterdiği nesneleri toplamış ve onları bir içeriğe dönüştürmüş olmakla, onlara içten içe ne kadar “önemli” bir konumda olduğunu belirtir:

Çünkü tabloların mülkiyetini elinde bulundurmak yeterli değildir; tabloların asıl ve nihai gücü başkaları tarafından görülüyor olmaktan gelir.¹⁰⁰

Söz konusu “önem”, koleksiyonerin elinde bulundurduğu para ve mülkler açısından, çok zengin olmasına bağlanamaz (O da vardır elbette ama bu, “önem” sırasına bakıldığında daha gerilerde yer alır). Koleksiyonerin gerçek zenginliği, onun, parasını harcadığı ya da tüketim yaptığı “şey”lerin farklı durumundan gelir. Bunlar birtakım nesneler ya da sanat yapıtlarıdır belki; hatta hiçbir maddi değeri olmayan nesnelerin koleksiyonu bile, ona bu “önem”i sağlayabilir. Oysa konu sanat yapıtı olduğunda, söz konusu önem daha da artar:

Baudrillard’a göre paranın anlamı, harcanışı yoluyla dönüşür. Sanat müzayedesinde, nesnenin kendisi bir gösterge olarak değer kazanır; paranın –genellikle kum gibidir- satın almak için harcanmasıyla doğrudan bağlantılıdır bu durum. Harcama yalnızca bir feda ediş olmayıp, aynı zamanda varlıklı ve soylu sanat alıcıları arasındaki rekabetin bir parçası olarak rizikolu bir yatırımdır.¹⁰¹

Çünkü koleksiyoner, başkalarının peşinden koştuğu maddi değerlerin “basitliği” ile uğraşmamakta -büyük bir varlığa sahip olsa da, bir olasılıkla buna hiç gereksinim duymadığını da ima etmekte, ama kendi “değer dünyası”nı kurabilme yetisini, varoluşsal niteliğinden gelen hayal gücünü, yaratıcılığını; en uç noktada da amacını para harcama yoluyla sergilemiş olmaktadır. Maddi varlığa sahip olanlar arasında bir nitelik farkı olacaksa, bu fark para biriktirilerek, menkul ve gayrimenkul edinerek sağlanamaz; çünkü bunlar her varlıklı kişinin yapabileceği şeylerdir. Demek ki bunların dışında, dahası, sahip olunan bu maddi değerleri tümüyle yadsıyarak

¹⁰⁰ Richard Leppert, *Sanatta Anlamanın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2002, s. 31

¹⁰¹ A.g.e.

ve feda ederek bir şey sunmak gerekecektir ki tarihte -yerleşik kaba değerler sisteminin dışında- ayrıcalık kazanmanın en belirgin yollarından biri de koleksiyon oluşturmak, dolayısıyla kişisel bir “*değerler abidesi*” inşa etmek biçiminde öne çıkar. Tam bu noktada, paranın nerelerde korunuyor oluşu dışında, o paranın nerelere harcanmakta olduğu sorusu gündeme oturmaktadır. Paranın ve ona bağlı varlığın anlamı, “*harcanış*” yoluyla ortaya konulur ve bu da başka türlü bir mübadele alanı oluşturur.

Pierre Bourdieu, 1980 yılında yazdığı *Pratik Nedenler* adlı kitabında bu tip konuları irdelemiş ve “*simgesel sermaye*” tabirini öne sürmüştü.¹⁰² Bourdieu’ye göre “*kolektif kabul*” koşulları doğrultusunda, birinin kazandığı onur ve unvan gibi şeylerin işler hâle gelmesiyle ortaya çıkan simgesel sermaye, düpedüz bir ödüllendirme biçimidir ve aynı para ya da okul unvanında olduğu üzere, kişiye pazar ortamlarında geçerli bir üstünlük sağlar ki bu üstünlüğün karşılığı da doğrudan doğruya “*prestij*” olarak açıklanabilir.

Oluşturulmuş bir “*değerler abidesi*” kişiye bir prestij sağladığı ölçüde, toplumlara da sağlayabilir. Kamuya açık müzeler, elbette toplumların kültürel birikimlerini yansıtmaya adına en büyük ayrıcalık göstergeleridir. Bunlar devletlere hâkim olanlar tarafından, kitleleri yönlendirici birer propaganda mekânı olarak kullanılabiliyorsa da aslında düpedüz simgesel sermayeyi işaret ederler. Erken dönem müzeleri, bugün de gördüğümüz türden “*koleksiyon müzeleri*” idi. Ama bunlar bir sanat koleksiyonundan daha çok, ilginç nesneleri içlerinde barındıran, biraz da derme çatma kişisel müzeler ya da aile müzeleriydi. Belki şunu vurgulamak uygun olacak: Koleksiyon mantığı, inanç dışı alanlarda yaygınlaşmasından ve bu koleksiyonların da izleyiciye açılmasından itibaren

¹⁰² Bkz. Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, Çev: Hülya Tufan, Kesit Yayınları, İstanbul, 1995.

bir müzeden söz edebilme olanağı buluyoruz. Rönesans döneminde Medici ailesinin büyük koleksiyonu ile birlikte Uffizi Müzesi'nin de ortaya çıkması, müzelerin sanat koleksiyonları ile anılmaya başladığının ilk adımıdır. Burada şöyle bir saptama yapabiliriz: Erken müzeler, koleksiyonların, sanat yapıtı ya da nesne koleksiyonu olarak başkaları tarafından görüldüğü anda doğmuştu. Fakat müzelerin ortaya koyduğu değerlerin, daha çok iktidar tarafından dayatılmış değerler olarak algılanması ve bu yüzden prestijlerinin tartışmalı kılınması da hayli bildik durumlardır.

Kamuya açık bir müze fikri, en kesin biçimde ve uzun bir tarihsel serüvenin sonucunda, Louvre Müzesi ile birlikte gündeme geldi. 1793 yılında müze hâline dönüşen ünlü saray, kamuya açılması ile bu kez de Fransız devletine bir ayrıcalık veriyordu. Ya da müze, kamu karşısında devletin statü üstünlüğünü temsil ediyordu (Müzeyi oluşturmuş, yani koleksiyonu yapmış olan devletti). Buradaki yapıtlar devlete aitti ve sergilenen yapıtların yaklaşık dörtte üçü kraliyetin koleksiyonuydu. Yine de devrim hükümeti, eski kraliyet sarayının müzeye dönüştürülme işini son derece önemsiyor ve bunu kamu adına bir kazanım sayıyordu. Fransız Devrimi sürecinde, devlet işleyişini hayli derinden etkileyen *"kamusallık söylemi"* de giderek yükselmekteydi -hatta bu söylemin 17. yüzyıla dayandığı biliniyor- ve o müzelerin kamuya hem yarar sağlayacağı hem de onlar için bir *"eğlence"* kaynağı olabileceği düşünülüyordu. Üstelik böylece daha da önemli bir şey yapılıyordu: Müzenin, kamu adına, bireysel ve ulusal bir *"manevi zenginlik kaynağı"* olması sağlanıyordu ki bunlar kamu ve devlet ilişkileri temelinde tam bir paradokstu. Çünkü gerçek durumda, devletin kendi halkına bir *"ödül"* bahşetmesi ve böylece onlar karşısında kendi ayrıcalığını -iktidarını- pekiştirmesi gerçekleşiyordu:

Gerçekten de müze ortamı, tam da bu anlamları ortaya çıkarıp

diğerlerini yok edecek ya da bastırarak şekilde tasarlanmıştı. Müze bağlamı bu anlamda güçlü bir dönüştürücüdür: Vaktiyle maddi zenginlik ve toplumsal statü göstergesi olan nesneleri, manevi zenginlik göstergesine dönüştürür.¹⁰³

Kamuya açık müzelerin devlet eliyle kurulup donatılması, 19. yüzyıla varıldığında onları tam anlamıyla bir iktidar göstergesi ve bu bağlamda sanatsal ve kültürel bir “*empose*” merkezi kıldı. Bu dönemlerde hemen her Batı ülkesinin övünebileceği ulusal bir müzesi vardı. İyi anımsanır ki kamuya açık iktidar güdümlü bu müzeler, 20. yüzyılın başından itibaren, avangard hareketlerin manifestolarının radikal maddeleri hâlinde karşımıza çıkmışlardır: acilen yok edilmesi gereken kurumlar olarak... Ayrıca devletin benimsediği ve koruduğu, tarihsel koleksiyon müzeleri de dahil olmak üzere...

Bu müzeler konusu, başka bir yazıda daha kapsamlı biçimde ele alınabilir ki bu anlamda, müzelerin bir yandan da “*eserleri koruyucu*” işlevi konu edilmeli ve yararları yadsınmamalıdır.

Biz yeniden koleksiyon ve koleksiyoner sözcüklerinin tekil durumlarından söz etmeyi sürdürelim: 17. yüzyıl “*janr resmi*”, tekil durumları konu etmesi bakımından ilginçtir. Ve bu dönem resimlerinin “*ne söylediği*” üzerine düşünsek; aklımıza gelebilecek ilk şey yine şu olur: Bir koleksiyonerin statüsü, bir izleyicinin statüsünden her zaman üstündür... Hele bu koleksiyon sanat yapıtlarından oluşmuşsa... Gündelik yaşamı önümüze seren ve o dönem hakkında bize belirgin bilgiler aktaran “*janr resmi*”, kişiye ait özel koleksiyon galerilerine hayli yakın durmuştu. Ama bu yakınlık, o birtakım galerilerde yer almakla değil, onları konu etmekle kurulmuştu. Kişisel koleksiyonların sergilendiği mekânları aynen gösteren ve o mekânın bir yanında konuk izleyiciler arasında gezinen

¹⁰³ Carol Duncan, “Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli”, Ali Artun (Ed.), *Sanat Müzeleri-2: Müze ve Eleştirel Düşünce* içinde, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, 2006, s. 213.

koleksiyon sahibini -ev sahibini- işaret eden bu resimler, elbette o koleksiyon sahibinin isteği ile yapılıyor ve onun, konuk izleyiciler arasında statü üstünlüğünü vurguluyordu. David Teniers (Genç) tarafından 17. yüzyıl sonlarında yapılmış ve bazı koleksiyonerlerin, koleksiyon mekânlarını gösteren tablolar, bu bağlamda ilginç örneklerdir:

Bu tür tablolar bir yandan resim koleksiyonu yapma çılgınlığının bilinçli bir faaliyet olduğunu onaylarken, aynı zamanda koleksiyon yapmanın soylu bir statü, servet ve iktidar sahibi olmayı gerektirdiği iddiasının yerleşmesine yardım ediyordu.¹⁰⁴

Teniers, resimlerinde görülen kişileri, özel koleksiyonu gezen konuk izleyiciler ve koleksiyon sahibi olarak tasnif ediyor ve bunların aralarındaki statü farkını gözler önüne seriyordu. Ama bunu yaparken -aynı dönemdeki diğer ressamın da çokça yaptığı gibi- o konuk izleyicilerin yüzlerine, koleksiyon sahibinin asaletini, dolayısıyla onun statü üstünlüğünü “*onaylayan*” bir ifade yerleştirmekten de vazgeçmiyordu. Koleksiyon sahibi, zaten ressama bu resimleri bu yüzden ısmarlamaktaydı. Buna bağlı olarak, daha ileri dönemlerde kamuya açık müzeleri resmetmiş olan ressamalarda da aynı tavırları görebilmek mümkündür. Onlar da müze ziyaretçilerinin yüzlerine bir hayranlık ifadesi yerleştirmekle ve müze mekânlarını en çarpıcı ve neredeyse “*ezici*” perspektiflerle aktarmakla, devletin hâkimiyeti ile kamu arasındaki statü farkını belirgin biçimde vurgulamışlardır.

Fakat ressamların, müze ve kamu arasındaki statü farkını gözler önüne serme çabasına iyi bir örnek vermek istersek, bunu tam anlamıyla alaycı bir biçimde resmeden, 19. yüzyıl ressamı Honoré Daumier'den söz etmemiz gerekir. Onun, Fransa'da tümüyle devlete ait “*değer*” kriterleriyle oluşturulmuş “Salon Sergileri”ni gezmekte olan izleyicileri betimlerken, o izleyicilerin yüzlerine nasıl bir şaşkınlık, hatta komik bir

¹⁰⁴ Leppert, *a.g.e.*, s. 30.

aptallık ve aşığılanmışlık ifadesi yerleştirdiğini anımsamak gerekir ki bu sahneler, kamunun devlet karşısındaki “*gerçek statüsü*”nü belirtmek adına son derece çarpıcıdır.

Sonuçta şu söylenebilir: Bir koleksiyon ister kişisel hazlara yönelik olsun ister iktidarların kamuyu yönlendirme çabalarına alet edilsin, her zaman bir statü problematiğine yönelir. Çünkü her koleksiyon, bir “*değerler abidesi*” yaratmak ile sonuçlanır ve bunu yaratan da kendi üstünlüğünün -bunu ahlak açısından ya da strateji gereği dışavurmaktan çekinse de- çoktan farkındadır. Ve bölümü noktalarken bir de şunu belirtmeli: Burada ortaya konulanlar, “*koleksiyon*” ve “*koleksiyoner*” hakkında bazı düşünsel saptamalardır. Bir de bu konunun doğrudan yatırım ve kâr sorunlarına bağlanabilecek bir boyutu vardır ki o başka bir uzmanlık alanıdır; böylece “bir koleksiyon oluşturma nın, sanata yatırım bakımından diğer kriterleri nedir?” sorusunun yanıtını, o uzmanlara bırakmak gerekir.

Gerektiğinde Saçmalık Tek Başına Özgürlük Getirir

Bu kitabın “Giriş” bölümünde de yazıldığı gibi, sanat üzerine yazmak, yalnızca sanat yapıtlarının görüntüleri üzerine bir şeyler öne sürmek değildir kuşkusuz. Aslına bakılırsa sanat üzerine oluşturulmuş bir metinde en az rastlanan şey, doğrudan bir sanat yapıtının “kendisinden” söz etmektir. O metinler siyasetten, ideolojiden, ekonomiden, felsefeden, sosyolojiden, psikolojiden, tarihten, birtakım güncel olaylardan, tuhaf öykülerden, ilgili ilgisiz kişilerden vb. konu açmaktan, sanat yapıtına ulaşmaya olanak bulamazlar. Bu yaklaşım -sanatçı ya da sanatsever- pek çok kişi tarafından hiç hoş karşılanmaz; böyle metinlerin sanattan uzak “saçmalıklar” olduğu hakkında hemfikir olanlar çoğunluktadır.

Sanat üzerine oluşturulmuş metinler bir dil tutturmuşlardır; o dil, sanat yapıtı çevresinde döner dolaşır ve arada bir o yapıtla ilgili göndermelerde bulunur. İşte bir metnin, genellikle sanat yapıtı ile ilişkisi bundan ibarettir. Açıkçası sanat üzerine oluşturulmuş bir metin, sanat yapıtıyla ilgilenmek

yerine, kendinden önce ortaya konulmuş binlerce sanat metniyle ilgilenmeyi yeğler; üstelik zaman zaman bu metinler birbirleri ile iyice benzeşip, anonim bir hâl bile alabilirler. Söz konusu durum, belki de metni yazanın şu düşüncesinden kaynaklanıyordur: *“Bir sanat yapıtına ne kadar yaklaşırsam yaklaşayım, kesinlikle onun biçimlenme sürecine ve sanatçının o süreçteki sezgilerine yaklaşamam; bu yüzden onun dışından konuşmalıyım.”*

Bu da özel olarak ele alınmaya değer bir konudur; ama öte yandan metinlerin *“birbirlerine bakma”* ve *“benzeşme”* hâinden bazı şeyler aktarmak, o *“metin ilişkileri dünyası”*nı betimlemek açısından ilginç olabilir. Örneğin ünlü yazar Hermann Hesse, Fontaine dergisine 1950’li yılların başında bir öykü yazmıştı, özetle şunu anlatıyordu: Bir mahkûm, kapatıldığı hücrenin duvarına bir tünel resmi çizmişti ve bu tünele bir tren giriyordu. Bir gün gardiyanlar, onu infaz için götürmek üzere hücreye geldiler. Mahkûm ise onlara biraz beklemelerini ve bir şey denemek istediğini söyledi. Gardiyanlar bu isteği kabul ettiler, alaycı gözlerle onu seyrettiler (Çünkü çoktandır onun kafadan çatlak olduğuna karar vermişlerdi). Ve mahkûm, gardiyanların gözleri önünde duvara çizdiği o trene bindi, tren siyah dumanlar çıkartarak hareket etti, tünele girdi ve duvardaki o tünelin içinde kaybolup gitti. Trenle birlikte mahkûm da kayboldu ve hatta kısa bir süre sonunda resimden de eser kalmamıştı.

Gaston Bachelard, o harika kitabı *Mekânın Poetikası*’nda, Hesse’nin bu öyküsünü (1957) bize aktarır ve şöyle yazar:

Ressam-şair, hapishanenin duvarlarına kim bilir kaç kez tüneller açmıştır. Düşlerini resimleştirirken, kaç kez, bir duvar çatlağından dışarı kaçvermiştir.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Çev: Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996, s. 168.

Bachelard'ın tümceleri, bir sanat yapıtının işleyiş yöntemi üzerine ipuçları vermektedir. Ya da şöyle diyelim: Bachelard, sanat yapıtlarının sayısız işleyiş yöntemleri arasından birini bize sunmaktadır. O, burada düş gücünün ifade edilmesinin bir betimlemeye bağlı olamayacağını, yalnızca imgeler dünyası ile ilişki kurulabileceğini öne sürmektedir:

...hapsedilmiş ressamın küçük trenine binersek, geometrik çelişkiden kurtulmuş oluruz. İmgelem, betimlemeye egemen olur. Betimleme artık, kendimize özgü imgeleri başkalarına iletmek için kullandığımız ifade biçiminden başka bir şey değildir.¹⁰⁶

Sanatın tek kuralı bu değildir elbette... Burada şu vurgulanmak isteniyor: Ressam resim yapıyorsa, içinde bulunduğu mekânın ve gördüğü nesnelerin ölçülerinin dışına çıkıyor demektir. Ressamın ya da genelde her sanatçının kendisini ille de nesneler dünyasının ölçülerine göre konumlandırması ve o nesnelerin birbirleriyle kurdukları alışılmış anlam ilişkilerine bağlı kalması bir zorunluluk değildir. Düş kurmak tüm ölçüleri bozar, tüm anlam ilişkilerinin yönünü değiştirir.

O hâlde dünya, bu bozulmuş ölçüler ve değişen anlam ilişkileri çerçevesinde nasıl tanımlanacaktır? Dünya, içinde anlam(lar) barındıran bir “yer” ise, yalnızca gördüğümüz bir harita olamaz. Matematğin o küçük biçimler -rakamlar ve birtakım işaretler- görüntüsünden ibaret olmadığı gibi... Açıkçası matematiğin mantığı, o işaretlerin görüntüsünden çok daha derinde oluşur. Pratik gerçeklik temelinde “küçük” olarak tanımlanan tren, imgelem dünyasında gezinen yüzlerce kişiyi içine alabilir bir büyüklüktedir. Artık burada trenin küçüklüğü ile insanın büyüklüğü arasındaki ölçü çelişkisi ortadan kalkmıştır. Bachelard şöyle yazar:

Dünyayı minyatürleştirmekte ne kadar becerikli olursam, o ölçüde avucunun içinde tutabilirim. Ne var ki bunu yaparken,

¹⁰⁶ A.g.e.

minyatürde değerlerin yoğunlaştığını ve zenginleştiğini anlamak gerekir. Minyatürün dinamik özel niteliklerini tanıyabilmek için, Platoncu bir büyük ve küçük diyalektiği yeterli olmaz. Küçüğün içinde var olan büyüğü yaşayabilmek için mantığı aşmak gerekir.¹⁰⁷

Düş kurmanın mantığı, matematiğin mantığının derinliğine inmektedir. Çünkü imgelemin, herhangi bir nesnenin somut bilgisine bağlı kalma gereksinimi yoktur. Eğer imgelem, nesneyi taklit yoluyla betimlenmeye kalkılırsa donar, kaskatı kesilir, derinliksiz ve basit işaretlere dönüşür. İşte benzer işleyiş yöntemlerine sahip sanat yapıtları, benzer metaforlara uzanabilirler ki bu yalnızca resim ile sınırlı kalmaz; sanatın tüm dallarında -Hesse'nin öyküsünde olduğu üzere- o yöntemleri izlemek mümkündür. Bachelard ne yazmıştı?: “Ressam-şair, hapisanenin duvarlarına kim bilir kaç kez tüneller açmıştır.”

Hesse'nin öyküsüne yerleştirdiği tünel ve tren metaforu, değişik bir biçimde, ama aynı mantıkla Nazım Hikmet'in bir şiirinde de ortaya çıkmıştı. O, Louvre Müzesi'nde bulunmaktan sıkılan ve “*müzelik olmak*”tan yakınan Jokond'u, müze bekçilerini atlatarak Çin'e, Sİ-YA-U'nun ülkesine kaçırmıştı (*Jokond ile Sİ-YA-U*, 1929). Jokond, müzeyi gezen bir Amerikalı turistten bir kalem yürütmüş ve kendi tuval bezinin arka yüzünde günlük tutmaya başlamıştı. Bu günlükten, Jokond'un Çinli sevgilisinin Fransa'dan sınır dışı edildiğini ve Jokond'un da onun peşinden Çin'e gitmek için yanıp tutuştuğunu öğreniyoruz. Jokond'un müzeden kaçması bir sevgiliye ulaşmak kadar, “*müzelik olmak*”tan kurtulmak ve yaşama dahil olmak amacını da taşıyordu:

¹⁰⁷ A.g.e.

Paris'te fazla bağırılmış diye,
Mandarin sefirinin
camını kırmış diye,
sevgilisi Jokond'un
Fransa hududunun
atılmış haricine..
Çinden gelen sevgilim gitti Çine..
Ve ben artık
Bilmem kimlere derler Leyla ile Mecnun,
O pantolonlu Leyla
Ben eteklikli Mecnun değilsem..
Ağlayabilsem... Ah...
Ağlayabilsem...

Nazım Hikmet, Jokond'un bu üzüntüsünü sezmiş ve bir plan yaparak onu uçakla müzeden kaçırmıştı. Bu şiirdeki uçak, Hesse'nin treni gibi hayalî bir uçaktı elbette... Ve o da Paris göklerinde gözlerden kaybolup gitmişti:

...

Bu tayyare dedikleri
kanatlı demir bir at.
Altımızda Paris
Eyfel kulesiyle
sivri burunlu, çopur ablak bir surat.
Yükseliyoruz
yükseliyoruz
karanlığı
ateş bir ok
gibi deliyoruz..

Nazım Hikmet bir sanatçıydı; bu yüzden özgürlüğe kaçmanın, başkalarını özgürlüklerle buluşturmanın yöntemlerini çok iyi öğrenmişti. O, girdiği her mekânda, oradan çıkışın yollarını,

duvarlardaki çatlakları, delikleri, geçitleri ve tünelleri ustaca görür, onları rahatça kullanabilirdi.

Bir kez daha şu soruyu sormalı: Burada anlatılanlar bir “saçmalık”tan mı ibaret? Eğer öyle düşünenler varsa, onlara şunu anımsatmak gerekir: Nazım Hikmet, sürgünlerde ve cezaevlerinde geçirdiği yaşamından, büyük bir özgürlük inşa edebilmişti ki eleştirel gücünün kaynağı da buydu; çünkü o, imgelem dünyasına her zaman bağlıydı. Şunu da unutmamak gerekir: Sanatçı, böyle bir tren ya da uçak seyahatine çıkarken, yanında kendi imgelemini onaylayacak yol arkadaşları ister. Sanatçının amacı izleyiciyi ya da okuru yanıltmak olamaz, olsa olsa bir beklentisi olabilir; o da kendi imgeleminin yükseklik düzeyinde izleyici ya da okurlar bulabilmektir. Eğer bulamazsa, bu seyahate tek başına çıkmak zorunda kalacak ve çevresindeki insanlar ise onun çoktan oraları terk ettiğini, duvardaki bir tünelde ya da gökyüzünde kaybolup gittiğini ayımsamayacaklardır bile... Üstelik onu “saçmalamak” ile itham edenler bile çıkabilecektir (Hesse’nin öyküsündeki gardiyanlar, karşılarındaki mahkûmu “kafadan çatlak” olarak görüyorlardı).

Béla Balázs ise 1970 yılında yazdığı *Film Teorisi* kitabında, sinema izleyicisinin, perdedeki görüntülerin içine girip nasıl kaybolduğunu şöyle anlatıyordu:

Bir zamanlar bir ressam vardı. Bir gün bir kır manzarası resmi yaptı. Bu, şahane ağaçlarıyla ve dağlara doğru kıvrıla kıvrıla ilerleyen patikasıyla güzel bir vadiydi. Ressam resmini öyle çok sevdi ki kıvrılarak uzak dağlar arasında kaybolan patikada yürümek için karşı konulmaz bir istek uyandı içinde. Resme girdi ve dağlara doğru ilerleyen patikayı takip etti; bir daha onu gören olmadı.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Aktaran: Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev: Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 139.

Balázs'ın bu öyküsünü de yirmi altı yıl sonra bize aktaran, Kaja Silverman'dır. O da kitabında bu kez, sinema izleyicisinin -aynı duvardaki tünele kaçan mahkûm gibi- perdenin içine kaçtığını vurguluyordu.

Gerçekten de sinemanın olanakları, o izleyiciyi perdeye türlü biçimlerde dahil edebilir. Örneğin sinema kuramcısı Siegfried Kracauer, yazar Henri Wallon ile bir Fransız kadın arasındaki konuşmada tam da bu ayırım üzerine bir ipucu yakalamıştır ve o konuşmayı bize şöyle anlatır:

Sezgileri kuvvetli bir Fransız kadın vaktiyle, “tiyatroda ben her zaman benimdir” demiştir bu yazara, “ama sinemada çözülüp her türlü şey ve varlık olurum”. Wallon kadının bahsettiği çözülme sürecini biraz daha açar: “Sinema kendine has bir etki yaratıyorsa, kendimi görüntüleriyle özdeşleştirdiğim, ekranda gösterilen şeyin içinde kendimi az çok unuttuğum için yaratıyordur. Kendi hayatımın içinde değildir artık, karşımda yansıyan filmin içindeyimdir.”¹⁰⁹

Jean Paul Sartre'ın *Duvar* adlı öyküsüne baktığımızda, verdiğimiz örnekler tarzında bir durum vardır ki bu bize bir kez daha bir duvarın içine girip kaybolmayı ve böylece özgürlüğe kaçmayı anımsatır. Bir hücrede infaz zamanını bekleyen mahkûmlardan biri, artık hiçbir kurtuluş umudunun kalmadığı anda diğer bir mahkûm ile şöyle bir konuşmaya girer:

Tam anlamıyla cesur olmak istiyorum, ama en azından olup bitecekleri bilmeliyim... Dinle, bizi avluya götürecekler. Herifler gelip karşımıza sıralanacaklar. Kaç kişi olurlar?

Ne bileyim. Beş ya da sekiz. Çok değil.

İyi. Sekiz kişi olacaklar. Onlara “Nişan al!” diye bağıracaklar ve bana çevrilmiş sekiz tüfek göreceğim. Duvarı yarıp içine girmeyi isterim diye düşünüyorum; olanca gücümle duvara sırtımı

¹⁰⁹ Siegfried Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Çev: Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 275.

yaslayacağım ve duvar karşı koyacak. Tıpkı kâbus gibi. Bütün bunları düşünüyorum kafamda. Ah bir bilsen nasıl düşlediğimi.

Çok iyi (...) ben de düşünüyorum.¹¹⁰

Düş kurma yetisine sahip bir kişinin, “saçmalık” sayesinde nasıl özgürleşebildiğinin öyküleri, şiirleri ve o öyküler üzerine yazılmış metinlerdir bunlar. Birbirleriyle aynı olan bu öyküler, şiirler ve metinler, bize hemen Bachelard’ın başka bir tümcesini anımsatır:

Gerektiğinde, saçmalık tek başına özgürlük getirir.¹¹¹

Bu özgürlük, sanat yapıtının marifetidir elbette... Bu marifeti bize sunan da o yapıtlar üzerine oluşturulmuş “metinler zinciri”nin marifetidir; bir “saçmalık” olarak görülebilse de... Arka arkaya sıralanan ve neredeyse aynı şeyleri tekrarlayan sanat üzerine oluşturulmuş bu metinlerin ulaşılabilir en eski kaynağı, 18. yüzyılın romantizm üstadı Johan Wolfgang von Goethe olmalıdır. Ama o da esinini Uzakdoğu’ya ait, en fazla da Çin’e ait birtakım destanlardan ya da masallardan almış olmalıdır. Goethe, *Genç Werther’in Acıları* adlı romanında -ki bu roman, “günceler” biçimindedir, yaşamın insanı nasıl bazı küçük gereksinimlerin dar çevresine mahkûm ettiğinden ve bundan kurtulmanın zorluğundan söz ederken bir duvar metaforu kullanmıştı:

İçimizin rahat ettiği zamanlardaki sükûnet, tevekküle sığınmaktan ileri geliyor. Böylelikle zindanlarının duvarlarına güzel resimler, iç açıcı manzaralar çizen hapislere benziyoruz.¹¹²

Tüm bu metinler bize bir şey söyler: Sanatın “saçma” bir şey olduğunu... Ve bu yolla özgürlüğü elde edebilecek insanın “saçma” bir düşünceye saplandığını... Olabilir, belki de

¹¹⁰ Jean Paul Sartre, *Duvar*, Çev: Eray Canberk, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 23.

¹¹¹ Bachelard, *a.g.e.*, s. 168.

¹¹² Wolfgang von Goethe, *Genç Werther’in Acıları*, Çev: Özlem Durgun, Sis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 9.

öyledir. Hesse'nin mahkûmunu duvardaki tünelde kaybolup gittikten kısa bir süre sonra, infaz sırasında seyreden bir kalabalık vardır ki onların içinden bu infaz anını yazanlar da çıkacaktır. Nazım Hikmet'in uçakla Çin'e kaçırdığı Jokond'un hâlâ Louvre Müzesi'ndeki duvarda asılı olduğunu haykıran aklıevvellere de rastlanacaktır. Kendi resminin içine giren ve orada yürüyüp yok olan Balázs'ın ressamını da bir sürenin ardından görenler olmuştur; onlar da belki o ressamla selamlaştıklarını, konuştuklarını ve hatta karşılıklı birer bardak şarap içtiklerini anlatmışlardır. Silverman'ın sinema izleyicileri ve Kracauer'ın Fransız kadını, her akşam sinema perdesinin içinde kaybolup gitmektedirler, ama onlar yine o salonda karşılaştıklarında -ya da herhangi bir yerde- asla şaşırmayacaklardır. Sartre'ın mahkûmlarının kötü sonunun ise yine Hesse'nin mahkûmundan farklı olmadığını iddia edenler öne atılacaklardır; onlar haklıdır. Ne var ki onlar, burada okuduğumuz metinlerin varlığını da yadsıyamayacaklardır; çünkü bu metinler doğmuş, yayılmış ve varlıklarını kanıtlamışlardır. Böylece metinlerin işaret ettiği özgürlüğe giden yol ne kadar “saçma” görünürse görünsün, varlığını kanıtlamış bir “şey”e dönüşür. Üstelik metinler yayılmayı da sürdürmektedir -bu bölümde de okunduğu üzere); o hâlde “saçma” bir özgürlük düşüncesi bir türlü ölmemektedir ve belli ki o düşünce artık ölümsüzdür. Ve bu yapıtlar ve onlar üzerine oluşturulmuş metinler, “Kanon ve Eleştiri Üzerine” bölümünde de belirttiğimiz üzere, “*dinsel kanonlar dünyası*”ndan farklı bir yerde gezinmekte, ölüme meydan okudukları sürece de seküler bir dünya yaratmaktadırlar.

Burada şöyle bir soru öne çıkmaktadır: Eğer bu metinlerdeki özgürlük düşünceleri “saçma” olarak görülüyorsa, bu durumda “saçma olmayan” özgürlük nedir? Ya da şöyle de sorabiliriz: “Özgürlük” kavramının pratikteki “görüntüsü” nedir ve hangi “şey”ler gerçekleştiğinde, düşüncelerimizde “saçma olmayan” bir

“özgürlük” kavramı belirebilir? Bu soruların yanıtını vermeye çalışan çok fazla filozof ve sanatçı vardır, ama bu yanıtlar arasında en belirgin olanı Kant’ın yanıtıdır, şöyle bir şey ima etmiştir: Özgürlük, “tek kişilerin” pratik yaşamlarında elde ettikleri bir şey olabilir, oysa bu durumda “diğer kişilerin” özgürlüklerinin kısıtlanması gibi de bir sorun doğacaktır. Daha açık bir söyleyişle, pratik yaşamda elde edilen her özgürlük, aynı zamanda da özgürlüğün engellenmesi ve hatta imha edilmesidir. Bu durumda kavramsal olarak “özgürlük” kavramının tanımı nedir ve nerede bulunur? Kant’a göre “özgürlük” denilen şey, insanın doğal yapısı ile ilgili birtakım deneyler ile tanımlanamaz; olsa olsa akıl sahibi olan, böylece “erginleşme” niteliği kazanan ve dolayısıyla ahlaka erişen varlıkların eylemleri ile kanıtlanabilir ki bu da tam anlamıyla özerkleşmiş bir iradeyi vurgular.

İşte mutlak olarak tanımlayabileceğimiz “özgürlük”, yalnızca her kişinin zihninde oluşan ve her pratiğin içine sızan bir kavramdır; pratik yaşamın “eleştiri mekanizması”dır ve özerk düşüncüyü kamu ile paylaşabilme cesaretidir.¹¹³ Kant bize şunu da anlatır: özgürlüğün yalnızca felsefi ve bu anlamda sanatsal olarak açıklanabileceğini; özerklik cesareti ile birlikte anılması gerektiğini... Pek çok kişinin “saçmalık” sandığı şey de budur. Üstelik öznenin, bugün iktidar alanının içine kendisini bıraktığı, sokak kültürünün içinden konuştuğu, teknolojiye bağlandığı, ekonomik dalgalanmalar arasında savrulduğu ve bu yüzden de değişik tanımlar ile anıldığı durumda da aynen budur.

Diğer yandan bu bölümde, sanat yapıtları üzerine aktarılan ayrı ayrı metinlerin birbirlerine olan benzerlikleri, hatta birbirleriyle neredeyse aynı oluşları, bize bu metinleri oluşturan yazarların “*intihal*” suçu işlediklerini ve böylece ahlaki eksiklik içinde bulunduklarını göstermez. Onlar daha

¹¹³ Bkz. Kant (1984), *a.g.e.*, s. 194.

önceki metinlerden aldıkları tümceleri kendi metinlerine dahil etmiş olabilirler, ama bu tümceler gelenekselleşmiş metaforlardır, mesellerdir. Yani atasözleri gibi ya da halk ozanlarının kullandıkları kolektif ve anonim deyişler gibi, birtakım durumları açıklamaya yarayan özlü klişelerdir ki bu klişelerin oluşmuş olması, metinler arasında tarih boyunca kurulmuş tutarlılık ilişkilerini açığa vurur. Aynı zamanda da o klişeler, sanatın bazı bakış açıları incelenirken, birbirlerini izleyen anlam halkaları yardımıyla düşünsel bir dizge yaratıldığının işaretleridir.

Sanat üzerine konuşmak ya da farklı yöntemleri üzerine bir şeyler yazmak gerekecekse, mesellerin dışlanması olanaksızdır; bunlar dışlanırsa, “‘Kendi’ ile Yüzleşme Dili” bölümünün son tümceleri yine gündeme gelir: “O durumda ‘eleştiri’ denilen şey, yalnızca yüksek ses ile tekrarlanan anlamsız bir ‘alarm’ hâlini alır ki niçin alarm verilmektedir? Bu sorunun yanıtını hiç kimse, hiçbir zaman anlayamaz. Ortada tedirgin edici bir ses dolaşır, alarmın gerginliği sınırları tahrip eder, tehlikenin ne olduğu sorusu, içi boş bir ‘eleştiri’ nin kendisi hâline gelir, hepsi budur.”

- Adorno, Theodor, *Walter Benjamin Üzerine*, Çev: Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Çev: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Aristoteles, *Poetika*, Çev: Hasan İlhan, Alter Yayınları, Ankara, 2010.
- Artun, Ali (Ed.), *Sanat Müzeleri-2: Müze ve Eleştirel Düşünce*, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Artun, Ali-Örge, Nursu (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, Çev: Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşen H. Köksal, Zeynep Baransel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Augustinus, İtirafkar, Çev: Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, Çev: Aykut Derman, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.
- Bahatin, Mihail, *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Baudrillard, Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Emel Achora-Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cenal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Bloom, Harold, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev: Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.
- Boym, Svetlana, *Nostaljinin Geleceği*, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Brown, Wendy, *Yükselen Duvarlar Zayıflayan Egemenlik*, Çev: Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- Burke, Edmund, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, Çev: M. Barış Gümüşbaş, Bilgesu Yayınları, 2008.
- Butler, Judith, *İktidarın Psişik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*, Çev: Fatma Tütüncü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- De Quincey, Thomas, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*, Çev: Ebru Çalışkan, Mitra Yayınları, İstanbul, 2013.

- Derrida, Jacques, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev: Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Derrida, Jacques, *Le Monde Diplomatique - "Yabancı'nın Dili: Frankfurt Okulu Ödülü Konuşması"*, Çev: Melih Başaran, Okyanus Yayınları, İstanbul, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *Pratik Nedenler*, Çev: Hülya Tufan, Kesit Yayınları, İstanbul, 1995.
- Eagleman, David, *Beyin: Senin Hikâyen*, Çev: Zeynep Arık Tozar, Domingo Yayınları, İstanbul, 2016.
- Eagleton, Terry, *Eleştirinin Görevi*, Çev: İsmail Serin, Ark Yayınları, İstanbul, 1998.
- Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, Çev: Ayhan Çitil, Özne Yayınları, İstanbul, 2010.
- Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1997.
- Elias, Norbert, *Uygarlık Süreci*, Çev: Ender Ateşman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Everdell, William R., *İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*, Çev: Hülya Kocaoluk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Goethe, Wolfgang von, *Genç Werther'in Acıları*, Çev: Özlem Durgun, Sis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Habermas, Jürgen, *'İdeoloji' Olarak Teknik ve Bilim*, Çev: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Han, Byung-Chul, *Şiddetin Topolojisi*, Çev: Dilek Zaptçioğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2016.
- Harari, Yuval Noah, *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*, Çev: Ertuğrul Genç, Kolektif Kitap, İstanbul, 2015.
- Harrison, Charles-Wood, Paul (Ed.), *Art in Theory: An Anthology of Charging Ideas 1900-1990*, Blackwell Publishers, Oxford, 1993.
- Hilav, Selahattin, *Felsefe Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Innes, Christopher, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, Çev: Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004.
- Jameson, Fredric, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, Çev:

- Nuri Plümer, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 1994.
- Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Kandinsky, Vassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev: Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013.
- Kant, Immanuel, *Seçilmiş Yazılar*, Çev: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- Kant, Immanuel, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, Çev: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 2010.
- Kracauer, Siegfried, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Çev: Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamanın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.
- Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, Çev: Yavuz Alogan, Alan Yayınları, İstanbul, 1995.
- Marx, Karl-Engels, Friedrich, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, Çev: Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 1980.
- Moore, Jeffrey, *Sinestezya*, Çev: Ergin Kaptan, April Yayınları, İstanbul, 2016.
- Nietzsche, Friedrich, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çev: Nusret Hızır, Elif Yayınları, İstanbul, 1963.
- Okay, M. Orhan, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- Panowsky, Erwin, *İkonoloji Araştırmaları*, Çev: Orhan Düz, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2012.
- Reemtsma, Jan Philipp, *Vahşeti Kavramak*, Ender Ateşman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Rifat, Samih (Söyleşi), "İlhan Usmanbaş ile Yaşam ve Müzik Üstüne", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 79, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Sartre, Jean Paul, *Duvar*, Çev: Eray Canberk, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Schopenhauer, Arthur, *Güzelin Metafiziği*, Çev: Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Sennett, Richard, *Gözün Vicdanı*, Çev: Suha Sertabiboğlu- Can Kurultay,

Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Sennett, Richard, *Ten ve Taş*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

Shakespeare, William, *Venedik Taciri*, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.

Shanken, Edward A., *Sanat ve Elektronik Medya*, Çev: Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul, 2012.

Silverman, Kaja, *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev: Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Tournier, Michel, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, Çev: Melis Ece, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

“Neyle yüzleşileceği, neyin ve niçin eleştirileceği, bunun için nasıl bir ‘eleştiri dili’nin icat edilmesi gerektiği ve kanonlaşma süreçlerinin modern ilişkilerinin ne olduğu anlaşılamazsa, ‘eleştiri yapmak etkinliği’nin gûnaşırı başvuracağı strateji, ‘eleştiri var-mış’ duygusunu yaymaktan ve nedensizce alarm sirenleri çalmaktan ibaret kalacaktır.”

Emre Zeytinoglu, yazının; gûncel pragmatizmlerin ötesinde, olasılıklar bakımından zengin ve ‘başka’ dünyasına bakıyor. Siyaset, ideoloji, ekonomi, felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih, gûncel olaylar, göçmenlik olgusu, intihar, intihal, saçmalık, özgürlük kavramları ışığında, sanat ile metin arasındaki olası mesafeleri irdeliyor. *Sanat, Eleştiri ve Bazı Şeyler*, sanatın farklı zamanlarda, farklı yerlerde ve farklı durumlarda bağ kurabileceği “her şey”le ilgili ya da kendi sınırlarını zorladığı, o sınırı ihlal ettiği ve ötesine geçtiği anlardaki “bazı şeyler” ile...

