

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>

SANAT ÜZERİNE YERSİZ YORUMLAR

EMRE ZEYTİNOĞLU



SANAT ÜZERİNE YERSTİZ YORUMLAR EMRE ZEYTINGÖLU



Emre Zeytinoğlu (1955) İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Açtığı sergilerin yanısıra, çeşitli dergilerde sanat yazıları yayımlanmaktadır. *Pisuarın Dekonstrüksiyonu* (Ali Akay ile birlikte) (Urart Sanat Galerileri, 1994); *Kavramın Sınırlarında* (Ali Akay ile birlikte) (Bağlam Yayınları, 1998) ve *Sanatın Suç Ortaklıkları* (Bağlam Yayınları, 2003) adlı kitapları bulunmaktadır.

SANAT ÜZERİNE YERSİZ YORUMLAR

EMRE ZEYTİNOĞLU

Bağlam Yayınları 309
İnceleme-Araştırma 214
Theoria Dizisi-22
ISBN 978-605-5809-01-0

Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

Emre Zeytinoğlu
Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar

© Emre Zeytinoğlu
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Ekim 2008
Kapak Resmi: İrfan Onurmen
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
Litros Yolu II. Matbaacılar Sitesi / Topkapı

İÇİNDEKİLER

Giriş	7
Yanlış Hayat	11
Theodor Adorno'da Sanat ve Protesto	27
Video Odalarında Keşfedilen Adalet	40
"Öteki" Olanlar Asla Yan yana Gelemezler (Ya da "Adalet"in Yeniden Keşfi)	42
"İdeal" Olanı Tanımlayan Araç: Video (Ya da "Can Sıkıntısı" Üzerine Kurgulanmış Bir Sanat)	52
Yapıtlara "Göz Atan" İzleyicinin Konumu	57
Yazıdan (Özellikle) Ayrı Tutulmuş Ek: "Hayvan Mezarlığı'ndan Geri Dönen Hayalet"	61
Vandal ile Meleğin Buluşma Noktası	63
İstanbul Neresi?	72
"Centre of Gravity": Yerçekimi, Cazibe, Merkez ve Merkezin Parçalanışı	90
"Rönesans Reprodüksiyonlarından Kopyalar" Üzerine İronik Bir İyimserlik: Yarı-Bilinç Projesi	102
Bulanık Bir Gerilim: Doğu-Batı	102
"Kusursuz Rönesans" ve Rönesans Vatandaşlığı	104
Reprodüksiyon Kopyaları ya da Modelsiz Kopyalardaki Fantazm	108
Sonuç Olarak: İyimserlik ya da Oryantalizm	112
Bir Siyaset Olarak Kamusalılık, Kamusal Alan ve Sanat	116
Kamu Kim, Kamusal Alan Yoksa Bir Hayalden mi İbaret?	116
19. Yüzyıl Kamusal Alanı ve Yeni Perspektifler	124
Bir Dil Sorunu Olarak Kamusalılık	126
Kamusal Alana Marksist Yaklaşımlar	129
Kamusal Alanda Bugüne Dair Veriler	132

Peter Brook'un Sahnesi ve Kamusal Alan Aktörü	135
Sanat Hangi İyimserliğin Peşinde?	146
Davos ve Dünya Sosyal Forumları Arasındaki Yanıltıcı Benzerlikler ve Afrika Sorunu	146
Davos Sanatçıları ve İyimserlik	148
Güvenlik Yoksa Refah da Yok; Ama Güvenlik Ne?	150
Dünya Sosyal Forumları Niçin Romantik?	153
Ulus-devletlerin Potansiyel Suçu: Terör	154
Konuşmaya Başlarken "Şey" (Ve Aşkın Kökenselliği)	157
"Şey-Tümce"	160
Ertelenen Tümce	161
Bir Ad Olarak "Şey-yer"	163
"Şey" Sözcüğünde Patlayan Asıl Tümce	164
Patlama Sonrasındaki Olanak(sızlık)lar	165
"Şey-yer" ve Ötesi	167
"Şey" Bir Aşk Sözcüğü mü?	168
Konuşan ve Dinleyen	168
Türkçe'deki "Şey" Sözcüğü ve Diğer Örnekler	170
Tümcenin Başındaki "Şey" Sözcüğü Kökensellik Taşıyor mu?	172
Fakat Bu Roland Barthes Anlamında Bir Aşk Değil	174
Yazı Tümcesinin Başındaki "Şey" Sözcüğü	176
(-)	178
DİZİN	185

Giriş

Sanattan söz etmenin sınırları nedir ya da böyle bir sınır var mıdır? Sanattan söz etmeye kalkışıyorsak bu soruya bir yanıt vermemiz gerekmiyor mu? O halde sanatın sınırlarını iyi bilmemiz, iyi öğrenmemiz istenmektedir. İyi de bunu nasıl öğreneceğiz ve nereden? İşte bu türden sorulara verilebilecek olası yanıtlardan hiçbiri, sanat konu edildiğinden ve onun üzerine bir konuşma biçimi geliştirildiğinden bu yana asla belirgin olmadı. Sanatsal alanlar (edebiyat, şiir, müzik, plastik sanatlar, sahne sanatları, mimari vs.) bir yandan kendi aralarında kurdukları yakın ilişkilerle özgül yapılarını değişikliğe açık bir hale getirirken, bir yandan da karşılaştıkları (neredeyse) tüm dış-disipliner alanlar ile aynı ilişkileri deniyorlar. Sanatın, dış-disipliner alanlar ile ilişki denemelerine girişmesi, her ne kadar bugünün sanatında çok fazla dile getiriliyorsa da, bu aslında hiç de yeni bir durum değildir. En azından, sanatı kuşatan bir “yorumlar hâlesi”nin tarihsel büyüklüğü bunu bize kanıtlıyor.

Sanat tarihinin dar açılı, dönemsel bilgilere dayalı, siyasi, ideolojik ve etik yapısı içine sıkışmış olan sanatın, bu türbülانstan kurtulabilmek için kendi olanakları çerçevesinde nasıl sayısız manevra denemelerine kalkıştığını, o denemelerden nasıl bir yorum dünyası yarattığını ve yeniden (ve yeniden) içine düştüğü bu yorumlar dünyasına (her defasında) nasıl direndiğini; oysa kimi zaman da yorgun düşerek nasıl büyük teslimiyetler yaşadığını, iyi biliyoruz. Ve şunu da iyi biliyoruz: Sanat ister kendi zaferini ilan etmiş olsun, ister o teslimiyetlerin tarihine tutsak düşmüş olsun (ne olduğuna hiçbir zaman karar veremeyeceğiz), iki durumda da çevresindeki o “yorumlar hâlesi”nin genişlemesine aracılık yaptığı kesindir. Dahası, bu öyle bir mücadele sürecidir ki, “sanatın kendisi” ya da “gerçek sanat” diye temsili bir tabir içinde anılan “şey”i, bu yorumlara her an biraz daha yaklaştırır; sanatın kendi “yer”i, her an sınırları biraz daha fazla zorlar, sonuçta da o zorlanan

sınırlarda açılmış geçitlerden karşılıklı bir sızma gerçekleşir. “Sanatın kendisi” ile “yorumlar hâlesi” arasında gerçekleşen bir sızmadır bu...

O halde, sanattan söz ettiğimizde nerede durmalıyız? O sınırlardan uzakta mı, sınırlara yakın bir yerde mi, yoksa sınırın tam üzerinde mi? Hangi “yer” bize sanatı daha açık gösterebilir? Hangi “yer” bizim sanat konuşmalarımızı daha anlamlı kılabilir? Bu sorulara verilecek yanıtları da bilmiyoruz. Çünkü eğer yanıtları öğrenebileceğimiz bir “yer” olsaydı, kendimizi tam da “yorumlar hâlesi”nin ortasında bulacak ve orayı bir kez daha “sanatın kendisi” diye tanımlayacaktık. Bu yanlış bir tanım mı sayılmalı? Yani sanat dediğimiz “şey”, o “yorumlar hâlesi”nin dışı mı? Peki sanatın “içine” nasıl ulaşabileceğiz; onun sınırlarından nasıl içeri girebileceğiz? Bunu bize kim anlatacak? Tüm bu belirsizlikler, yanıtı şüphelerin kıyılarında gezinen sorular, bizi yeniden yorumlar dünyasının “yerçekimi”ne bağlıyor ve sanat dediğimiz o “şey”i aramaya kalkışmamız, “yorumlar Hâlesi”ni boydan boya katetmemizden başka bir işe yaramıyor.

Ve şu ünlü klişe: Sanat “yapılan” bir şey mi, yoksa üzerinde konuşulan bir şey mi? Bu soruyu (örneğin) bir sanat kuramcısı, bir eleştirmen, bir küratör ve bir akademisyen, “evet konuşulabilen bir şeydir” diye yanıtlayacaklardır; bir sanat öğrencisi ya da bir izleyici de, konumları, görevleri ve işlevleri gereği, aynı yanıtı verebileceklerdir. Ama bir sanatçı, büyük bir olasılık ile önce “yapılan bir şeydir” diye düşünse de, sonradan “belki” diyecektir; çünkü o da, sanatı içinde barındıran o büyük hâleden zihnini kurtaramayacak, üstelik her ürettiği yapıtta o hâleden bir şeyler bulacaktır. Bu durumda sanat üzerine “tutarlı” bir yorum ortaya koyabilmemiz, yorumlarımız sırasında “sanatın bağlamı”nı koruyabilmemiz mümkün mü? Yoksa yorumlarımızı olabildiğince uç noktalara mı taşımalıyız? Sanata dair söylenecek ne varsa, tüm bunları yörüngesinden çıkartmalı ve “aşırı” bir hale mi sokmalıyız? Ne var ki, iki durumda da “sanat” sözcüğünün temsili niteliğinden kurtulamıyoruz. Yorumlarımız ister “tutarlılık” taşınsın, ister “aşırı”ya doğru yönelerek “sanatın sınırları”nı sürekli ihlâl ediyor olsun, bir şey değişmeyecektir: Biz, “sanatın sınırları”ndan her konu

açtığımızda, asla bir gerçeği dile getiriyor olmuyoruz. Yalnızca sınırları ve onun içindeki “yer”i kodluyor ve o kodlamaya göre bir yorum öne sürdüğümüzü düşünüyoruz. Demek ki sanat üzerine her yorum, hem “tutarlılığı” hem de “ası” boyutu geçerek daha “öte”lere savruluyor ve çoğu zaman da “yersiz yorum”a dönüşüyor.

Okuyucunun dikkatinden kaçmayacaktır: “Yersiz”liğin iki farklı çağrışımı bulunuyor. Birincisi şu: Her yorum, bir “şey”e yöneldiği sürece, bir “yer”e de yöneliyor demektir. Bunun tam tersini söylemek de doğru sayılacak: Yorumun bir “yer”den kaynaklandığı... Ancak yine iki durumda da, “yer”den söz etmek aynı anda sınırlardan söz etmek anlamına geliyor: “Yer”in sınırlarından... Sınırlardan söz etmek ise, sınır dinamiğinin yarattığı biçimde “öte”lerden de söz etmektir: Geçirgenlikten konuşmaktır ki, o geçirgenlik de “yer” kavramını, “yersiz”liğe doğru sürükler; orayı dışarı ile birlikte, bir “kendine yabancılık” mekânı kılar. “Yersiz”liğin ikinci çağrışımı, bir toplumsal uzlaşımın sonucu olarak, pek de olumlu bir anlam içermez: Bu “yersiz” durum, “tutarlılığın” yitirildiği ve konunun (artık bir daha toparlanamayacak biçimde) dağılıp gittiği imasını içinde taşır. Böylece, “konunun tutarlılık noktası nedir?” sorusu gündeme geldiğinde, “yersiz”liğin olumsuzluğu da kendiliğinden gündeme gelecektir. Oysa o “tutarlılığın” kodlanmış bir “şey” olduğunu vurguluyorsak, yorumların da “yersiz”leşmesi gerekecektir ve olumsuzluk, yerini olağanlığa bırakacaktır: “Yersiz”lik, olağan biçimde olumsuzdur. Fakat, bir kodlamaya karşı olumsuzdur; bu olumsuzlama da, “gerçek durumdan” söz edilmediği, kodlamalar içinde kalındığı zamanlarda doğmaktadır.

İşte bu kitaptaki metinler, “yer / yersizlik” bağlamında olduğu kadar, “tutarlılık / yersizlik” bağlamında da yer almaktadır. Sanattan konu açılıyorsa, bu bağlamların arasında kararsızca dolaşmaktan başka çare de yoktur: Ece Ayhan gibi söylersek: “Yorumlarımız yersizdir abiler, kendi kendine çalan bir davul zurna”...

Emre ZEYTİNOĞLU

Yanlış Hayat

Theodor Adorno'dan söz edildiğinde (yirminci yüzyılın ortalarından itibaren bu çokça yapılıyor) hemen akla geliverecek tümcelerden biri şu: "Yanlış hayat doğru yaşanmaz." "Minima Moralia"dan, belleklerin en derinine işlemiş bu tümce sanki hayat etiği üzerine verilmiş ateşli bir söylevin başlangıcı gibi duruyor. Ve sanki biraz da, tarih üzerine bir yakınma gibi...

Belki Adorno'nun tümcesinde, etikten ve yakınmadan parçalar vardır; olabilir. Ne var ki asıl çarpıcı olan, o ünlü tümcenin (yani yalnızca dört sözcükten ibaret tümcenin) yarısını "yanlış" ve "doğru" sözcüklerinin oluşturmasıdır. İlk bakışta, keskin biçimde vurgulanmış bir hayat tanımı bu... Hayat hakkında yargıda bulunulmuş, sonucu açıklanmış: Hayat; kısaca ve yoğunlaştırılmış olarak "yanlış" ve "doğru" ile inşa ediliyor. J. M. Bernstein'in da dikkat çektiği gibi, acaba Adorno'nun bu yargısı felsefe alanının kaçınılmaz bir gereği olarak, "iyi hayatı öğretmek" iddiasını da peşinden mi sürüklüyor?¹

Şimdi burada başka bir nokta ortaya çıkıyor: Bu kısa tümceyi söylerken, "yanlış" ve "doğru" seslerinin (hangi dilde söyleniyorsa söylensin) hemen arka arkaya getirilme zorunluluğu... Açıkçası, iki ses (iki karşıt hayat akışını temsil eden bu iki ses) birbirine gereğinden fazla yakınlaşıyor: Tümcenin başlangıcında hayatın "yanlışlığını" algılamaya çalışırken, aynı anda onun bu kez de "doğru" ile olan ilişkisini kurmamız gerekiyor (ki, tümcenin gerçek niyetini kavrayabilelim). Oysa buna zamanımız yok. "Yanlış" ve "doğru" sesleri henüz kendi çevrelerinde kendilerini destekleyecek, onlara aura sağlayacak ve saf/mutlak anlamlarını olabildiğince vurgulayabilecek hâleleri

¹ Bkz. J. M. Bernstein, *Adorno Disenchantment and Ethics*, "Wrong Life Cannot be Lived Rightly", Cambridge University Press, 2001.

kuşanmadan birbirlerine tutsak düşüyorlar. Hâleleri zihnimizde belirginleştirebilmek için, tümce tamamlandıktan sonra başa dönmeli ve tümceyi söylemeyi bir kez daha denemeliyiz; bu kadar kısa süre ile duyduğumuz iki sesi (hem de hayli uzak anlamlara göndermeler yapan iki sesi) ayırabilmek ve o derin anlam farkını hissedebilmek için kulak kesilmeliyiz.

Aynı tümceyi bir kağıda yazdığımızda da, yine “yanlış” ve “doğru” arasında yeterli aranın bulunmadığını ayırımsayacağız. Bunca keskinleştirilmiş iki hayati yargının (hayatın uzlaşmaz iki karşıtlığının) birbirlerine hayli yakın durması tuhaf değil mi; bunların birbirlerine karışma tehlikesinden söz edemez miyiz? Diğer yandan bu karışma tehlikesini önemsememek, hayat etiği ve tarihi anlamak açısından (bir yandan da) bir umursamazlık sayılmaz mı? Tümcedeki “yanlış” ile “doğru” arasında yalnızca bir sözcük (evet, yalnızca bir sözcük) yer alıyor. Üstelik herkesin görme yetisi de kusursuz değil. Kimimiz gözlük kullanıyor; bunlar ince camlı, kalın camlı... Gözlük kullanmaksızın çok iyi görebilenler de var. Ayrıca, ister iyi gören olalım, ister iyi görmeyen; her şey bununla da bitmiyor. Uykusuz olmamak, uyku-uyanıklık arası durumdan sıyrılmış olmak gerekiyor; sarhoş olmamak aynı zamanda: Gerçek-hayal arası durumdan da kurtulmuş olmak... Hep bir endişe duyulduğu üzere: Bu iki sözcük (birbirine hayli yaklaşmış olan bu iki yazı / biçim) her an karışabilir.

Böyle baktığımızda; “yanlış hayat doğru yaşanmaz” tümcesindeki “yanlış” ve “doğru” seslerinin ya da biçimlerinin karışma tehlikesi (bizim endişelerimizin tersine) Adorno için şaşırılacak, insanı paniğe sürükleyecek bir durum değildir. “Yanlış” ile “doğru”nun arasına giren “hayat” sözcüğüne rağmen değildir. Hayat etiğini gerekçeleriyle birlikte kurma ve koruma adına hayli sert ve kararlı davranmış olan Adorno gibi biri için, şaşırtıcı sayılabilecek (hatta belki tutarsız görülebilecek) bir durum bu. Sözcüklerin yakınlaşması (birer ses ya da yazıdaki biçim olarak yakınlaşması) hayat adına ne ifade edebilir ki? Dahası; hayattan kastettiğimiz şey nedir? “Yanlış” ve “doğru” arasına sıkışmış o küçük işaret mi; yani çıkarttığımız o kısa süreli ses ya da sözcüğü yazma biçimimiz mi? Adorno’ya gö-

re; sözcüklerin kölesi durumuna düşecek kadar onların anlam ile koşutluk kurduğunu onaylayacaksak, hayatın kendisi adına büyük bir yanlışlık yapmış olacağız. Biliyoruz ki o sözcükler, bir saflığa / mutlaklığa ait adlar değildir; bütünlük içinde tikelikleri tanımlamaktan uzaktır. “Kim kendini kendi sözcüklerinin kölesi yaparsa, kolay yolu seçiyor ve o sözcükleri sorunların önüne atıp kaçıyor demektir” düşüncesini yineleyip durur Adorno... Sözcükler olsa olsa, dilde kolektif olarak kullanılabilirdiği ölçüde bir şeyler anlatabilir. Aynı zamanda, kavramlar da o dilin kullanımı içinde ve nesnelerin alışılmış anlamları arasında, özneye ifade edebildikleri şeyler kadar anlamlıdırlar. Açıkçası kavramlar ve bağlamları, sözcüklerin gücü kadar güçlüdürler ancak... Bu yüzden “yanlış hayat doğru yaşanmaz” tümcesindeki bu iki sözcük, bırakalım birbirine karışsın; yanlış duyalım ve yanlış görelim. Dahası; bu yanlışlıkları özellikle yapalım: Çünkü yapabildiğimiz şey, dilin elverdiği sınırlar çerçevesinde ve ortak kararlarımız doğrultusunda bir hayattan söz etmektir. İletişim içinde törpülenmiş, felç olmuş bir hayatır bu... Yine Adorno’nun yazdığı gibi: “Anemik, kanı çekilmiş sözcüklerden doğan bir hayat...”

Yaşamın kısıtlamalar ile tanımlandığı ve anemik süreçte tikelliklerin, özgüllüklerin tümüyle silindiği bir tümcede, o hayatın “yanlış”ı ve “doğru”su arasındaki farkı ortaya koymak, iki sözcüğü birbirine karıştırmaktan daha büyük bir tehlikeyi açığa çıkartır: O büyük tehlike, tümcede yer alan bu iki hastalıklı sözcüğe gereğinden fazla güvenmektir ve bizi (Adorno’nun belirttiği doğrultuda) “hazır sunulan” enformasyonlara tutsak eder. Şunu düşünmek gerekir: İki şey arasındaki ayrımı bilmek ve açıklamak (özellikle ayırmadan söz etmek, bir hayatın sorumluluğunu üstlenmektir) bu kesin ayırmadan bir bilgi nesnesi yaratmaktır; ama bilgi nesnesi dediğimiz de, dil içine sıkışmış “hazır sunulan”dan başka bir şey değildir. Nesneler için de öyledir: İletişime uygun kolektif anlam dizgelerinden bir bilgi nesnesi öne sürmenin tehlikesi, burada da (yani nesneler karşısında da) peşimizi bırakmaz.

Adorno’nun bu büyük tehlikeye karşı aldığı önlem, bir yanlış anlamaya yol açmayacak kadar açıktır: Ne dil ile özdeş tu-

tulan sese, ne de nesneler arasında oluşturulmuş kolektif anlam dizgelerine güven duyulabilir. Dile özdeş ses, saf ifade aracı olamaz. Yalnızca müzik, iletişimsel anlamdan uzaklaşarak (ya da uzaklaştığı kadar) bir şeyler söyleyebilir. O halde müziğin, kendi dışındaki “gösterilen”e uzanan, kavram-özdeşlik temelinde bir sistem yaratmadığı; ama (ilk anda) müzikal kavramlar ile özgüllükler kurduğu düşünülebilir. Böylece müzikal seslerin diziliş mantığı, bir yandan o seslerin zamansal akışı bakımından dili andırır; diğer yandan da mutlak olanı dolaydımlamak konusunda dilden ayrılır. Farklı bir söyleyiş ile dilin yönelimi hep pratikte mutlak olanadır; müzik ise yönelmişlikten daha ötesini içerir. Her ne kadar müzik sürekli “anamlı” olmağa yöneliyorsa da, bu anlam hiçbir zaman pratik ile ilgili hedeflere doğru yol almaz ve pratiğin didaktik sistemlerinin dışına çıkar. Kimi şeyler anımsatan, kimi şeylerle çelişen ve bu kararsızlıklar arasında kendi içeriğini yalnızca (ama yalnızca) kendi biçimine yönelten bir dildir müzik: Bizzat, Adorno’nun açıkladığı gibi: “Müzik dille bir benzerlik kuruyorsa, bu benzerlik onun kendisini dilden uzaklaştırması için kullanılır.” Tikelin ifadesi için başka yol da yoktur.

O halde Adorno, kendi tikel durumunu en belirgin biçimde ifade edebilen (ifade edebileceğini düşündüğü) “yanlış hayat doğru yaşanmaz” tümcesini öne sürerken, o “büyük tümce”den ve o tümceyi oluşturan sözcüklerden ne beklemiş olabilirdi; acaba kanı çekilmiş dilin ne anlatabileceğini umabilirdi? Dilde mutlak “yanlış” ile mutlak “doğru” arasındaki keskin sınırın sorgulandığı (sorgulamayı başlatan oydu) bir ortamda, Adorno kendi tümcesine ne kadar güvenebilirdi? Öte yandan daha da önemlisi; biz şimdi bu tümceyi burada yineleyip dururken ve söz konusu tümce üzerine bir metin oluşturma atağına girerken, Adorno’nun düşüncelerine ve pratik niyetlerine ait hangi bağlantıları kurmuş olabiliriz? Hayat etiği ve tarih üzerine yakınmalar bağlamında, Adorno ile sağladığımız iletişimin geçerliliği nedir? Şu anda (tüm bu soruların ardından) ortaya çıkan bir soru daha var: Adorno’nun hayata bakışı, yoksa uyku-uyanıklık arası duruma mı gereksinim duyuyor?

Mutlak olana yönelen dilin kurduğu iletişim içinde, sözcüklere (aynı zamanda da nesneye) güvenmeyen Adorno ile eş doğrultularda (farklı yöntemlerle de olsa) ilerleyen ve bizim “Adorno’nun tümcesinden bir şey anlayabiliyor muyuz?” endişemizi haklı çıkartan kuramcılar var: “Şu içtiğim kahvenin aromasını; bende yarattığı duyguyu tek başına açıklayan bir sözcük bulunabilir mi?” diye soran Terry Eagleton’ı anımsayabiliriz ilk anda... Bir başka yerde Eagleton; “ayak” sözcüğünün, kendi ayağını (yani “şu” kendi ayağını; başka hiç kimse-nin değil) umursamadığından da yakını durur. “Ayak” sözcüğü, kendisini Eagleton’ın ayağından öylesine uzaklaştırır ki, tüm ayakları kapsar bir duruma dönüşür. Öte yandan, iletişimden söz ederken son derece temkinli davranan Gilles Deleuze’ü de konu etmeliyiz. Deleuze; dil ile yaratılan iletişimin, tamı tamına bir enformasyon olduğunu belirtir. Enformasyon ise “buyruk tümceleri” bütünüdür: Bir enformasyon aktarıldığında, bu, size inanmanız gereken şeylerin aktarılması anlamına gelir. Demek ki, enformasyon ve iletişim bir denetim sistemidir. Ve Jacques Derrida, Adorno’nun öncelediği bir sorunla uğraşmaktadır: Gramatoloji... Onun da gerekçesi, doğrudan Adorno’ya gönderme yapar ve aynı zamanda da Deleuze’ün düşünceleri ile yakınlık kurar: Kullandığımız dil (iletişimi gerçekleştirdiğimiz dil; enformasyona bağımlı dil) düpedüz iktidarın aracına dönüşüyor ve temsil-şablonlarının içeriksizleştirdiği bir mantığın içinde hayatini yitiriyor. Derrida’nın dil ile ilgilenmesi, yine Adorno gibi doğrudan siyaseti merkez alan bir gerekçeye dayanıyor. Örneğin; adalet kavramından söz etmek (ister söz ile, ister yazı ile) “adalet” sözcüğünün sınırları arasında dolaşıp durmak demekse, bizim “adalet” sözcüğü adına vereceğimiz kararların derinliği ne kadar olabilecektir? Daha ileri giderek şu soruyu da sorabiliriz: “Adalet” sözcüğü adına verdiğimiz kararın geçerlilik ölçüsü nedir? Derrida’nın adalet kavramı üzerine güvensizliği, o kavram üzerine verilmiş kararların sanki doğrudan “adalet” sözcüğünü hedefliyor gibi durmasıdır: “Mutlak karar=Mutlak adalet”... Oysa kararın ve “adalet” sözcüğünün sınırlı işaretler sis-

temi içinde yer alması, mutlak olanın otoritesini ve adalet kavramını sörgulamaya açar.

“Mutlak karar”a yönelen iletişim dilinin, Adorno’nun “yanlış” ve “doğru” sözcüklerinin anemikliğini çağrıştıran durumda ve o sınırlı işaretler sisteminde, karşıtlıklar ile çalışması kaçınılmaz ise; “adalet” sözcüğü de kendi yapısında (ilk anda) “doğru”ya yönelir ve “mutlak karar” dediğimiz şey, “sanki-iyiliği” hedefler. Ne var ki, burada iş çatallanır; sözgelimi Jean Paul Sartre’ın ve Georges Bataille’in Jean Genet ile ilgili saptamaları “mutlak karar”ın erdemine kapılmış bir zihni alt-üst edebilecek en çarpıcı örneklerdir. Biz, geldiğimiz bu noktada ile bağımızın zayıflaması; dahası, metnimizin Adorno’dan bir an için çözülmesi pahasına da olsa, Sartre-Bataille-Genet üçgenindeki adalet kavramından söz etmeden geçmeyelim: Sartre’a göre Genet bir “aziz”di; Bataille’a göre de çöplüğün içinde iğrenç bir erkek fahişe ve bir hırsız... Ama yine de, Sartre’ın Genet üzerine kurduğu “azizlik” niteliğini en belirgin biçimde Bataille açıklamış ve “en büyük kötülüklerin yeğlenmesi, aslında en büyük iyiliklerin de yeğlenmesi anlamına gelir” demiştir. Çünkü, bunlardan biri ne kadar kesin biçimde diğerine bağlanıyorsa, diğeri de aynı ölçüde kendi karşıtı ile sıkı bir bağlantı kurar.² O halde Sartre’ın da vurguladığı durumda “azizlik”, “kutsal” sözcüğüne sızan “günah lezzeti” ile tanımlanabilir: Genet “aziz” olmak istiyordu; fakat “azizlik” yalnızca egemenlerin kararları doğrultusunda saptanan “doğru” ve “iyilik” sözcükleri ile özdeşti. Bu durumda “kötü Genet”nin “aziz” olma özlemi, egemenleri alaya alma eyleminden başka bir şey sayılmazdı; bir ironiydi: Aynı dilin paylaşılması sırasında, egemenlerin tanımladığı “azizliğin” dışında kalan Genet, kendisini “aziz” ilan ettiğinde (kendi “kötülüğünün” içinde egemen olmasıdır bu) dilin otoritesinin sarsılmasına neden oluyor ve “doğru” ile “iyiliğin” pratiğini, kendi öznesinde yeniden kuruyordu: “Aziz”, egemenlerin “doğru” ve “iyilik” tanımlarıyla doğmuşsa; “kötülük”, o kavramlara sızan “günah lezzeti”nin

² Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay. 1997, s. 135.

ta kendisiydi. Genet'nin bir "aziz" öznesi olarak yaptığı, kendi figürünü bozmaktı. Dilin iletişim sınırlarından yararlanarak üzerine aldığı "azizliği" ters-yüz edip bırakıyor ve bu kavramın tüm çelişkilerini ortalığa saçıyordu. Bataille, Genet'nin bu tavrından oldukça etkilenip şunları yazmıştı:

Başında sahte incilerle süslenmiş bir baron tacıyla oturur. Tacı düşüp de inciler sağa sola saçılınca takma dişlerini ağzından çıkartarak başının üzerine koyar ve büzülmüş dudaklarıyla şöyle bağırır: İşte bayanlar! Şimdi de kraliçe oldum!³

Bataille, Genet'nin haykırmasını şiddetli kötülük isteği ve çöküşün kutsallığı olarak görüyor. Genet, hayatının ve o hayat içindeki kaderinin egemenlerin diline bağımlı olduğunu bilir ve kendi bedenini bir figür olarak (dilin ironik bir karşılığı olarak) devreye sokar. Genet'nin bedeni, dilin yöneldiği "mutlak karar"lardan kopartılmış ve idealize edilmiş bir figür olarak karşımızda durmaktadır; o figür ise bize uzaktan Adornovari bir sanat nesnesini anımsatabilir: "Azizliğin" ya da "kötülüğün" ardında ne var?" sorusunu gündeme getiren çelişkili bir figür: "Gerçek" denilenin ve düşsel olanın ardında ne var? Sartre ve Bataille ya da başka kim olursa olsun, Genet'nin pratiği hakkında hangi yorumu yaparlarsa yapsınlar; varılabilecek sonuç aynıdır: Mutlak olana yönelmiş dil ile idealize edilmiş nesne arasında ironik bir dağılmanın (karşılıklı bir sızmanın) biçimidir "aziz-olarak" Genet...

İronik biçim halinde ortaya çıkan beden (yani Genet'nin öznesi), her zaman "mutlak karar" doğrultusunda inşa edilmiş anemik bir "adalet" sistemin tutsağı olmuştur. O, ironik biçiminin "kötülük-azizlik" bağlamı, kendi egemenliği için her zaman cezalandırılmalıdır (bu durum, "hazır sunulan" ile idealize edilenin, "yanlışlık" atmosferi içinde karşılaştığını açıklar). Genet'nin isteği ya da çözümüdür bu... O halde "adalet" dediğimiz şey, "kötü" olanın egemenliğini de meşrulaştırmaktadır. Yeniden Derrida'ya dönecek olursak; adalet kavramı bu yüzden tam bir karar-verilemezlik sürecidir ve o kavramın etik

³ A.g.e. s. 136.

yanını yakalayabilmek adına, karar-verilemezlik sürecinin siyasetinin kurulması bir zorunluluktur. Diğer yandan, karar-verilemezliğin siyaseti, “doğru” ve “iyilik” sözcüklerini kendi içinde bir sorgulamaya tabi tuttuğu kadar, “siyaset” sözcüğünü de pratik anlamından kopartır; onu istikrardan uzaklaştırır: Siyaset, hiçbir zaman sonuçlanmayan karar-verilemezlik sürecinde, giderek aşırı-siyasete dönüşmektedir. Böyle bir durum, pratik toplumsal işleyişin de bir kaosa dönüşmesi demektir aynı zamanda... Derrida ise, bu olumsuzmuş gibi görünen istikrarsız ortamı bir şans olarak yorumlamaktadır; çünkü etiğin istikrardan kurtulmuş olması, bu kavramın tamamlanmamış bir süreçte yol aldığına ve kendi tanımını sürekli biçimde yerleşik iktidar siyasetlerinden ayrı tutabildiğine işaret eder. Derrida’nın adalet sorgulamasından yola çıkarak karar-verilemezlik sürecini öne sürmesi, bunun siyasetini ve etiğini önermesi, her ne kadar reddedilemeyen bir uzlaşmanın modeli gibi algılanıyorsa da; o modelin toplumsaldan çok, özel-ironik bir nitelikte olduğu iddiasını öne çıkartıyor. Özellikle Richard Rorty’nin eleştirilerine bakarsak, Derrida’nın siyasi yöntemi, dünyayı ifşa edici bir dile dayalı olsa da ve böylece bireysel özerklik arayışını ön planda tutsa da, toplumsal argümanlara uzaklığı (olanaksızlığı) yüzünden, yalnızca “kehanetvari” bir dil olarak kalır. Yine de şunu anımsatmak yerinde olacaktır: Derrida’nın ortaya koyduğu “différance” kavramı dili hayli özelleştirilmiş, Rorty’nin deyişi ile; mahremleştirilmiş ve dile minimal bir biçim verebilmiştir. Derrida’nın dili kullanım yöntemi, Rorty’nin vurguladığı mahremleştirme avantajından daha fazlasını içerir aslında... Simon Critchley’nin, Derrida bağlamında Rorty’ye karşı giriştiği eleştiri, bize bunu çok açık gösteriyor: Critchley, Derrida’nın tikel-lerle ilgilenme yönteminin, tikelce bir tavırdan kaynaklandığını söylemektedir ve bununla birlikte, tikelin (yani Derrida’nın kendisinin) “yeni anlamda” anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Derridacı yöntem, pekâlâ tikelci bir etik taleptir ve o yöntemin toplumsallığa açılan kapısı bu talebin kendisidir.⁴

⁴ Bkz. Simon Critchley, *Yapıbozum ve Pragmatizm*, “Derrida Özel İronist mi Yoksa Kamusal Liberal mi?” Der: Chantal Mouffe, Çev:

Derrida'nın tikelci dil sorunsalları ile arasında; dili toplumsal iletişimden kopartmak açısından bir niyet benzerliği vardır. Samuel Weber; Adorno'nun dile yaklaşımını açıklarken, onun bir göçmen dilini yeğlediğini yazıyor: Sanki "bir yer"den göçen kişinin, yeni karşılaştığı dilin olanaklarını kendince deneyimlerle keşfetmesidir bu durum... O göçmenin sözcükler ve kavramlar arasındaki kombinasyonu komik durumlara düşerek ama tüm olasılıkları deneyerek inşa etmesi... İlginçtir ki, Adorno'nun düşündüğü şeyi Deleuze ve Guattari de sonradan uzun uzun yazmıştır: Minör bir edebiyat yaratmak çabası içinde (ve Adorno'nun yaptığı biçimde) Kafka'yı örnek göstererek yazmıştır. Deleuze ve Guattari, Kafka örneğindeki azınlık dilini hayli önemsiyorlar ve majör dilin baskıcı-yönlendirici özelliğine karşı, azınlığın yabancı dile uyumunu öne sürüyorlardı. Günümüzün majör yapılar ile hesaplaşan sanatı da; ister edebiyat olsun, ister plastik sanatlar; bu yönetime inanmış durumda. Birbirlerinin olanakları içine sızan, karşılıklı kapmalar ve bozulmalar deneyimleyen bir sanattan söz açılıyor şimdi: Farklılığın etkin olduğu bir sanat... Göçmenin yabancı ellerdeki sanatı; bir tür "erişilmiş hedef" olarak: Diaspora sanatı.

Şu var ki, Adorno'nun iletişim diline mesafeli duruşu ile Deleuze'ün ve Guattari'nin kimi metinleri arasında düz ilişkiler kurmak ve Adorno'nun sanat tanımı ile günümüz sanatı arasında benzerlikler yakalamak, kolay (bir o kadar da gelişmelerle dolu) bir sonuç olacaktır. Bu sonuç, açığa düşmüş çok fazla sorun bırakır geriye... Söz konusu sorunlardan en belirgin olanı, yine o "yanlış hayat doğru yaşanmaz." tümcesinde yer almaktadır. Adorno, iletişim diline karşı geliştirdiği eleştirel mesafe ile "yanlış" ve "doğru" sözcüklerinin içeriklerine pek güvenmez ama, tümcenin başına "yanlış" sözcüğünü koymaktan da geri durmaz. "Yanlış" vurgusu tümcenin ilk sözcüğü olmakla, boşluk içinde (yani tümceye başlamadan önceki boşluk içinde) ilk ortaya çıkan ses ya da ilk görünen biçim halini alır (yazı tümcesinin algılanışı, konuşma tümcesi gibi değildir. Yazı tümcesine göz atan okuyucu, önce tümcenin tamamını

görür. Bu yüzden biçim olarak karşımıza çıkan “yanlış” sözcüğü, konuşmadaki “ilk” vurgunun etkisinde olamaz). Sessizliği bozan bu patlama (bu güçlü vurgu), beyaz kağıda atılan “ilk karalama” gibidir. Ve böylece “yanlış” sözcüğü ilgiyi bir an üzerine çeker ve bir süre o ilgiyi korur. En azından diğer sözcüklerden önce gelmesiyle bir vurgu etkisi elde eder. “Yanlış” sözcüğü, içerik bakımından ne kadar törpülenmiş bir anlamın işareti olursa olsun, kendisinden sonraki sözcüğü (sesi ya da biçimi) ayağa kaldırır: “Yanlış hayat!”... Tam burada yeni bir soru doğar: Ne olmuş “yanlış hayat”a? Yanıt: “Doğru” yaşanmıyor. O halde “yanlış hayat” tümceye hakim oluyor ve o tümce anlam bütünlüğünü o sözcükten (“yanlış” sözcüğünden) sağlıyor: Tümcenin atmosferi belirlenmiştir: “Yanlışlık” sahnesi...

Burada Adorno hakkında iki farklı yorum yapabilme olanağımız var:

1. Adorno “Hegel’i okumak” üzerine bir strateji geliştirmişti:

Hegel okuyucusu, okuduklarının onu nereye götüreceğini bilemezdi ve nelerden söz edildiğine karar veremeyebilirdi. Paragrafları oluşturan sözcüklerden yola çıkılırsa, Hegel’i anlamak olanaksızdı. Pasajların (tekil anlardan oluşmuş pasajların) bütünüle ilişkisinin kurulması gerekirdi. Yani dil bir anda somut, etkin bir bilgi sürecine dönüşüyordu. O halde şu var: Hegelci akışın tümüne ait bir bilgi gerekecektir. Adorno’ya göre; bu, utanç verici bir durumdur. Çünkü tek tek sözcüklerin ve pasajların anlaşılabilmesi için, verili bütünü varsaymak gerekir. Yani bütün olan, onu oluşturan parçaları yönetmek üzere yardıma çağırılır. İşte “yanlış hayat” vurgulaması da, Adorno’nun bizzat kendisinin utanç duyduğu bir yöntemle bütüne dönüşüyor ve tümceye anlam veriyor. Bu belki Adorno adına bir çelişkidir ama; daha çok, özerk olanın bütün ile kurduğu suç ortaklığıdır.

2. Adorno, kendisini denetleyen bir saplantıya sarılıyordu:

Adorno'nun sanata atfettiği anlam, elbette ne dilin olanaklarının genişletilmesinden, ne de nesnelerin alışılmış anlamlarından kurtarılmasından ibaretti. Başka bir söyleyiş ile; onun bu sorunlarla uğraşmasının bir ana-nedeni vardı. Adorno, bütün ve parça arasındaki çelişkiden hep yeni bir okuma üretmeyi denediyse de, söz konusu okuma, bir şeyleri yok sayma ya da unutmaya gibi bir tehlikeye yol açmamalıydı. Adorno, zihninin bir köşesinde sürekli olarak tarihi taşıdı. Kendisini içten içe denetleyen bir saplantıydı bu: "Yanlış hayat"... Sonuçta Adorno; toplumsal pratikler, gelenekler ve kurumsallaşmalar aracılığı ile bireyselliği yakalayabilen Hegelci bir "yaşam etiği" kavramına yakınlaşır.⁵ Böyle bir bireysellik formülünün, Derrida'nın topluma karşı ironik kalmış "tikelci talep"lerinden hayli farklı olduğu da bellidir.

Eğer Adorno'nun tarihten kopamayan belleği olmasaydı, özdeş-olmayanların anlamlandırılma süreci, kendisinden sonraki ve bizim de burada örneklemeye çalıştığımız diğer dil yöntemleri ile benzerlik kurabilirdi. Adorno, pratik toplumsal gerçekliğin (göçmenin ilk yola çıkış noktasıdır burası) "yanlış" olduğunu düşünmekten hiç vazgeçmedi: Tarih, toplumsalın içkin akışına bağlı, acı ve zulüm süreciydi ki, o toplumsalın karşısına bir alternatif halinde yerleştirdiği sanatsal gerçeklik, doğrudan Adorno'nun ütopyasıydı (ve aynı zamanda; toplumun içkin eleştirisinin kendisi): J. M. Bernstein, Adorno'nun düş kırıklığı üzerine kurulmuş bir etik kavramı üzerinde dururken, "Minima Moralia"nın düşünsel alt yapısını, hasar görmüş, yaralanmış bir hayatın hissettirilmesi olarak belirler. Bernstein'a göre, Adorno'nun hayat konsepti iki anlamlıdır: Birincisinde; kesin kararlar doğrultusunda varılmış bir "yaralı hayat" düşüncesi, hiçbir zaman insanlığın peşini bırakmayan (sanki) çağdaş bir "kader" gibi ilerlemektedir. İkincisinde ise; "kader" olan, kesin kararlarla saptanmış olan, ironik bir tavırla ters-yüz edilmiş ve hayat bir bakıma yeni bir gerçekliğe tabi tutulmuştur. Oysa Adorno'nun kastettiği yaşam ne tam birin-

⁵ Bkz. Bernstein.

cisi, ne de tam ikincisidir: Hayatın “hissetme” ile algılanabilen yönü ve pratiğin yönü, eş anlamlı (birbirine geçişli, sızmalı) olarak gerçekleşir.⁶ Burada bir kez daha Adorno’nun uyku-uyanıklık arası durumdan söz ettiği kanısına varabiliriz ama; bir yandan da o “yanlış hayat” saplantısı, bizim verdiğimiz bu acele kararı gözden geçirmemizi gerektirir (Adorno’nun Hegelci tavra olan eğilimini unutmayalım ve “yanlış hayat”ı sürekli biçimde uyanıklık durumu ile tanımladığını; en azından kendi saplantısının bu yönde olduğunu onaylayalım).

Kanı çekilmiş (anemik) iletişim dilinin asla yapamayacağı bir şey varsa; o da, o acı ve zulüm tarihinin insan bedenine indirdiği darbeleri tanımlayabilmektir. Toplumsal bütünlük, aynı Eagleton’ın ayağını umursamadığı gibi, bu darbeleri de umursamaz. Adorno’nun sanatsal gerçekliğinde ise, her bedenin ayrı ayrı deneyimlediği (maruz kaldığı) darbeleri, tikel olarak açıklayan bir ifadenin ütopyası saklıdır: Toplumun çöplüğünü paylaşmaktan kaçınan, muhalif bir dil ya da bir biçim... Böyle bir tarih anlayışı, Adorno’nun önerdiği göçmen dilini anlamlı kılar. Çünkü dili bozmak, kurallarını ve bağlamalarını kırmak, bu durumda zorunlu bir hal alır. Tarihin insan gövdesine indirdiği darbeleri peşinden sürüklemiş azınlığın dili, bize şu soruları sordurmaktadır: Göçmen niçin göçmüştür? Göçmen, bozuk biçimde kullandığı yabancı-majör dile nasıl ve niçin talip olmak zorunda kalmıştır? Hayatın “yanlış”ı tüm bu soruların karşılığı olarak belirir ve göçmeni göçe zorlayan, onu yabancı bir dil ile karşı karşıya bırakan ve asıl önemlisi; onu bir sığınmacıdan ayıran ya da ayırmayan koşulların listesini de topluma ilan eder: Bu yüzden, göçmen tam bir siyasi kişiliktir. İşte burada, uyku-uyanıklık arasındaki durumdan ansızın çıkılır ve bir “sonuç-niyet” tümcesi kurmak gereksinimi doğar: “Göçmen ile ilgilenmek, onun şu andaki (son) durumu hakkında pragmatist yorumlar yapmaktan başka; ‘göçmenin geldiği yer’in özgül koşullarını ve ‘o yer’i terkediş nedenlerini de tarihsel boyutta gündeme taşır.” Samuel Weber, Adorno’ya ait göçmen dili üzerine yazarken son derece önemli bir ayrıntıya işaret ediyordu:

⁶ Bkz. a.g.e.

Adorno'nun göçmen dili, "bir yere" göçenin değil; "bir yerden" göçenin dilidir.⁷

Göçmenin ardında bıraktığı ama hep belleğinde taşıdığı "yer" ise; hayatın hasar gördüğü, yaralandığı "yanlış hayat"ın geçtiği sahnenin ta kendisidir. Adorno burada, bu kez Deleuze ve Guattari'den de uzaklaşmaktadır.

2 Eylül 2001 tarihinde Derrida, Frankfurt kentinden bir ödül aldı. Theodor Adorno adına konulmuş bu ödül, 1977 yılından beri, 3 yılda bir veriliyordu ve başat koşul da, ödüle aday olacakların Frankfurt Okulu ruhuna uygunluğu idi. Derrida'nın ödül töreninde yaptığı konuşma; kendisi ile Adorno arasındaki yakınlaşmaları ve kopma noktalarını hayli iyi açıklıyordu:

Bir düş görücü, uyanmaksızın düşünden söz edebilir mi? Uyku kesintiye uğratılmaksızın, ona ihanet, evet "ihanet" edilmeksizin, genel olarak düş adlandırılabilir, doğru biçimde çözümlenebilir ve hattâ bilinçli olarak "düş" sözcüğü kullanılabilir mi? Burada iki yanıt varsayıyorum. Filozofun yanıtı kesin bir biçimde "hayır" olacaktır. Düş üzerine ciddi ve sorumlu bir söylem geliştiremez, hattâ kimse uyanmaksızın düşünüyü bile anlatamaz. Platon'dan Husserl'e kadar binlerce örneğini verebileceğimiz ve de felsefenin özünü tanımladığını sandığım bu yanıt olumsuzdur. Bu "hayır", filozofun sorumluluğunu; uyanıklık durumunun, egemen "ben" in bilincin bekçiliğinin akılcı buyruğuna bağlar. Filozof için felsefe nedir? Uyanıklık durumu mu, yoksa uykudan uyanma durumu mu? Şairin yazar ya da denemecinin, müzisyenin, ressamın, tiyatro ya da sinema senaristinin, hattâ psikanalistin yanıtı bundan tümüyle farklı olacaktır. Bunlar "hayır" demeyecekler, ama "evet", "belki", "bazen" diyeceklerdir. Olayı, onun ayrıksı tekilliğini olumlayacaklar: "Evet", "belki"... Uyanmaksızın düş görüldüğüne inanılıp bu ifade edilebilir; evet, gözler kapalı ya da açık, uyurken, ba-

⁷ Samuel Weber, "Allemal ist nicht Immergleich / Eleştirel Kuram ve Okuma", Cogito, Çev: Ali Kaftan, Yapı Kredi Yay. Sayı: 36, 2003, s. 157.

zen düşün gerçeği gibi bir şeyin, hattâ hiçliğin gecesinde yok olmayı hak etmeyen bir anlamın, bir düş nedeninin söylenmesi olanaksız değildir. Düş üzerine hayalci bir söylemin bu aydınlığı, hattâ bu Aufklärung'u, bu açık görüşü ile ilgili olarak, tam da Adorno'yu düşünmekten hoşlanırım. Adorno'nun şahsında bu felsefi "hayır" ile; şairin, yazar ya da denemecinin, müzisyenin, ressamın, tiyatro ya da sinema senaristinin, hattâ psikanalistin "evet, belki, bazen bu olur"u arasında tereddüt etmekten usanmayan bir düşünürü sever ve ona hayranlık duyarım.⁸

Derrida aynı konuşmanın devamında, Adorno'nun felsefesinin "düşlerin hayat ile yaralanması"na bağlı olduğunu vurgular. Açıkçası, Adorno'nun bilinç durumu (uyanıklık hali) içine düşler sızmıştır. Felsefeye yeni bir karakter kazandıran bu düşlerdir artık... O halde Derrida'ya göre; belki de bilinç-dışı, bilinçten daha iyi düşünebilme yetisine ulaşmıştır; uyku da uyanıklık durumundan daha uyanık bir hale dönüşmektedir:

*Düş nedir? Ya düş düşüncesi? Düş dili nedir? Düşün, ne hayali ne de ütöpik olana düşmeyen, dolayısıyla da sorumsuz, kaçamak ve yarı yolda bırakıcı olmayacak bir etiği ya da bir politikası olabilir mi?*⁹

Bu tümceleri kullanan Derrida, yalnızca tikel bir gerçekliğin kullanımına fazla itibar etmediğini göstermek istemektedir ki; bu durum aynı zamanda Rorty'nin kendisine yüklediği "kehanetvari" dil ve "pratiği olmayan siyaset" eleştirilerine de yanıt niteliğindedir. Derrida'nın asıl istediği (ya da asıl işaret etmeye çalıştığı); düşün anlamına, onun açık görüşüne ve verdiği bilgilere dikkat kesilmek, o düşün bizi neyi düşünmeye sevkettiğini anlamak, ama bundan hiç kaygı duymadan uyanmaktır. O zaman bilinç, düşün olanaksızlığı ile kendi uyanıklık durumunun olanaklılığını karşılaştıracaktır: Uykudan

⁸ Jacques Derrida, "Yabancı'nın Dili / Adorno Ödülü Konuşması", *Le Monde Diplomatique*, Çev: Melih Başaran, Okuyan Yay. Türkçe tanıtım sayısı, Ocak 2002, s. 24.

⁹ A.g.y.

uyanmaktan geri durmadan, düş üzerine dikkat kesilmeyi sürdürmektir bu... Ve bu, hem düşün pratikten uzaklığını, hem bilinç ile işbirliğini, hem de felsefenin "doğru hayatı öğretme" niyetini ortadan kaldırır: Bilinç düş ile uzlaşmakta; düş ise, uyanıklık durumuna sızmaktadır (Derrida'nın "Marx'ın Hayaletleri" kitabına yerleştirdiği "giriş" tümceleri, bir anlamda felsefe üzerine tüm tasarımlarını kapsıyor gibidir: "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 öğrenme'nin ne demek olduğunu acaba bilecek miyiz?").

Her ne kadar Derrida'nın metni, Adorno ile etkileyici birleşmeler içermekteyse de, yine de Adorno'daki "yanlış" sözcüğünün güçlü vurgusu zihinlere nifak sokmayı sürdürür: Düşün ütopyası, özerk ifadenin anlamını bulduğu sanat ile inşa ediliyor ve giderek bilinç ile birleştiriliyorsa, bu süreç kesinlikle değişmeyen "yanlış hayat"ın atmosferi içinde gerçekleşiyor (eğer değişmez bir "yanlış hayat" bütünlüğü içinden konuşulmuyorsa, ütopya da konuşulmuyor demektir). Öyle ise; "yanlış hayat doğru yaşanmaz" tümcesinde "yanlış" ile "doğru" birbirinin karşıtı olamazlar. Tümcede yer alan "yanlış" sözcüğü, bu tümcenin varlığını sağlayan bir "yaradan" gibidir; tümcenin tümüne sahiptir ve onu kapsar: Hayatı ve "doğru"yu da kapsar... "Yanlış" bütünlüğü içindeki "doğru", bir ütopyadır, aklın yöneldiği Hegelci bir çizgi gibidir ve varlığını kendisinin de dahil olduğu "bütüncül yanlış"ın karşıtlığında bulur. Ama bu karşıtlık, "yanlış"ın içinden konuşmakla mümkün olabilmektedir ancak (Adorno ile Derrida'nın gerçekten yakınlaştığı bir yer varsa, o da tam bu görünür- karşıtlıkların bulanıklaştığı yerdir). Bu yüzden sanat, Adorno'ya göre ütopyanın ("doğru"nun) kendisidir; oysa, asla "yanlış hayat"ın kubbesini aşamaz, o kubbeyi değiştiremez ve o kubbenin altında bir tutsaktır (hattâ o kubbenin kendisidir de bir anlamda). Burada hayatın etiği kendisini tarihe sabitler. "Doğru" ise, o kubbenin çatlaklarından içeri süzülen kaos parçacıkları olabilir.

Adorno'nun ütopyasının bugünün sanatıyla bağlantısızlığı, göçmenin siyasi kişiliğini yorumlama farkında çok fazla ortaya çıkar. Çünkü bugün sanat, farklılıklardan söz ederken, onların özgül derinine-tarihlerinden, göçmenlik gerekçelerinden ve bizzat gövdelerinin darbelere tanıklıklarından değil, yan yana gelebilme ve birbirlerine sızabilme olasılıklarından söz ediyor: Tarihten hiç söz etmemektir bu... Eğer Adornovari bir ütopya-dan ("doğru"dan) konuşmayacaksak, tümceleri ve nesneleri "hazır sunulan" durumlarına göre idealize edebilecek ve aynı zamanda bir uyanıklık durumuna geçiş yaparak yeniden geri-ye dönüp, bunların "hazır sunulan" ile idealize edilmiş hallerini karşılaştırabilecek gücümüz yoksa, bugünkü göçmen dilinin neye (hangi "şey"e) direndiği konusu askıda kalır.

Sonuç olarak şöyle düşünülebilir belki: Adorno'nun ütopya-sı acaba gerçekten "yanlış" sözcüğüne tanınan bir ayrıcalıkta mı gizliydi? Bu böyleyse, daha önce sorduğumuz "Adorno 'yanlış hayat doğru yaşanmaz' tümcesinden ve o tümceyi oluşturan sözcüklerden ne beklemiş olabilirdi?" sorusu burada yanıtını buluyor demektir: Belleğin izindeki bilinç, düşler ve ütopyalar ile uzlaşsa da ya da tam tersi, bu uzlaşma sonucun-da düşler ve ütopyalar aradan çıkartılsa da (Derrida'ya göre aynen böyle olmuştur) "yanlış hayat" hakkında her zaman "öğretecek" bir şeyleri yanında taşıyacaktır: "Yanlış" olanın bütünlüğünden geriye doğru bir hareketle (o bütünlüğün boş-luk noktalarına bir hareketle), bir fenomen halinde duran ha-yatı ayrıştırmakla bulunabilecek bir "doğru" parçacıdır öğre-tilecek olan...

Theodor Adorno'da Sanat ve Protesto

Sanat ve protesto sözcüklerini yan yana gören bir okuyucu, bu yan yana gelişten farklı anlamlar üretmek için harekete geçmiş olan zihnini denetleyemeyecektir. Zihin çabukça; üretebileceği olası anlamları en kolaydan ya da en alışılmış olan-
dan, daha karmaşık olana doğru sıralamaya başlar. Bu sıralamanın en başında (ilk önce akla geliverecek) şudur: "Sanatın protesto etmesi." Ardından; sözcüklerin yer değiştirmesi ile yeni bir anlam ortaya çıkar: "Protestonun sanatsal oluşu." Zihnin üçüncü ve dördüncü girişimi ise; bu sözcüklerin ayrı ayrı kendileriyle çarpışma durumunu yaratır: "Sanatın sanat ile ve protestonun da protesto ile yan yana gelişi." Burada ilk bakışta (ya da düz bir bakışla) sanatın ve protestonun üretebileceği anlamlar, birbirleriyle hiçbir ilişkiye girismeksizin kendi içine dönecek ve belki de söz konusu anlamların içe dönüşü, bizim ilgimizi pek çekmeyecektir. Biz daha çok birinci ve ikinci seçenekleri yeğlemek; üçüncü ve dördüncü seçenekleri de konu dışı bırakmak gibi bir eğilim içinde olabiliriz. Sanatın sanat ile ve protestonun da protesto ile kapatılmasından doğan o içe dönük anlamları, henüz işin başında konu dışı bırakmanın uygun olacağı kanısına varabiliriz. Ama içe dönük anlamları konu dışı bırakmadan önce, şunu sormakta yarar vardır: "Sanat nasıl protesto edecektir?" Sonra da sıra şu soruya gelir: "Protesto nasıl sanatsal olur?"

Bir şeyi protesto etmek üzere sanatı kullanıyorsak, demek ki; protestonun niteliğinin değişebileceğini düşünüyoruz. Ya da durumu tersine çevirelim ve sanata bir protesto tavrı yerleştirelim: Bu kez göreceğiz ki; tersine çevirmeye niyetlendiğimiz ilişki, anlamını birinci durumdan kopartıp alamıyor ve yine protestonun sanat aracılığı ile değiştiği saptanıyor:

- Protestonun içine sanatı yerleştirdiğimizde, protesto-
nun niteliği değişiyorsa;
 - Sanatın içine protestoyu yerleştirdiğimizde ise, yine
(birinci durumda olduğu gibi) protestonun niteliği
değişiyorsa;
- her durumda edilgenleşen, yalnızca protesto oluyor.

Tam bu anda, zihnimiz diğer bir soruyu yaratmadan duramaz: “Bir şeyi protesto eden sanat ile protesto tavrının dışında kalan sanat arasında bir nitelik farkından söz edilebilir mi?” Aynı soruyu başka türlü sormayı deneyebiliriz: “Sanat, protesto tavrına talip olduğunda, protestonun etkisi altında değişip edilgenleşiyor mu?” İşte sanat ve protesto ilişkisinin asıl anlamını bulduğu yer, bu ilişkinin ara-kesitinde yer alan bir problematiğin kendisidir ve bu problematik, çözümlenmeye gereksinim duyarak karşımızda durur ki; hem sanatın hem de protestonun içinden üreyecek anlam, yukarda öne sürdüğümüz seçenekler içine gizlenmiştir. Kendisini sanat ve protesto sözcüklerinden kaynaklanan bir anlam alanına bırakmış olan zihin, bir yandan bu sözcüklerin ayrı ayrı anlamlarıyla, bir yandan da onların birleştirilebilme olasılıklarıyla uğraşmaktadır. Zihin, bu sınırlı birleşmeden üretebileceği anlamların zenginleşemeyeceğini kısa bir süre içinde keşfedecek ve tutsak kaldığı bu dar alandan kurtulmanın yollarını arayacaktır.

Yalnızca iki sözcüğün anlamları arasında bir yer değiştirme işlemi (yani “sanatın protestosu” ve “protestonun sanatı”), bizi dar bir alan içine sıkıştırmışsa; o halde önce o dar alanı tanımaya çalışmamız gerekir. Tanımaya çalıştığımız dar alan hakkında şöyle bir soru sorabiliriz: “Sanat protesto ederken, kendi varoluş alanını terk mi ediyor?” Ya da şöyle soralım: “Sanatın protesto alanı, kendi varoluş alanının dışı mı?” Bir de şöyle sorabilme olanağına sahibiz: “Sanatın protesto etmesi, kendi varoluşundan vereceği bir taviz midir ve aynı anlamda; sanatsal niteliğe bürünmüş olan protesto mu kendi niteliğinden taviz vermektedir?” Tüm bu soruların işaret ettiği bir tek şey varsa; o da bizim içten içe sanatsal alan ile protesto alanını ayırma alışkanlığı çerçevesinde hareket ettiğimizdir (ger-

çekten de birçok kişi bu alışkanlık doğrultusunda; sanatın protesto eylemine girişmesiyle anlamını yitirdiğine ve basit bir araç durumuna indirgendiğine inanıyor). Sanatın protesto eylemi sırasında, anlamını yitirip yitirmediği (ya da bir araç durumuna indirgenip indirgenmediği) sorusu, ideolojik bakış açılarına göre farklı yanıtlarla karşılaşır. Daha açık bir söyleyiş ile; sanatı nasıl tanımladığımıza göre değişen bir durumdur söz konusu olan... Bu tanımlar bağlamında, kavramlar-sözcükler-nesneler arasında öngörülen bir ilişkinin saptanması ile ortaya çıkabilecek bir yanıt olmalıdır bu... Theodor Adorno yirminci yüzyılın ilk yarısında, kavramlar-sözcükler-nesneler arasında saptadığı anlam ilişkilerinden, bir "üst-sanat" tanımı çıkartmıştı.

Toplumsal iletişim içinde kullandığımız nesneler ve sözcükler, kavramlar ve düşünceler ile bir "çakışmama" durumu yaşamaktadır. Terry Eagleton'ın; Adorno'nun "Auschwitz Sonrası Sanat"ını yorumlarken vurguladığı gibi: Kahvenin kendine has aromasını ifade edebilen bir sözcük var mı? Ya da herhangi bir tadı kendi başına ve hiçbir yardımcı, çağrışımçı sembol kullanmaksızın açıklayabilen bir biçim bulabilir miyiz? Adorno'ya göre, dilimiz pörsük ve anemikti (yani, kanı çekilmişti); beden deneyimlediği gerçeklik duygusunun açığına düşmüştü. O; yalnızca, dilin duyumsal deneyimlerimizin dışında kaldığını; böylece kavramlar ile düşüncelerin, nesneler ve sözcüklerle ilgisiz olduğunu açıklamak istemiyordu. Adorno'nun asıl önemseddiği sorun; yaşanan hiçbir fiziksel deneyimin ifade ediliş biçiminin, bedensel bir karşılığının olmamasıydı: Dil ya da nesnelerin iletişime sokulmuş anlamları, beden tam "orada" ve "o zamanda" deneyimlediği fiziksel bir "maruz kalış"ın karşılığı değildir. Eagleton'ın "Auschwitz Sonrası Sanat"ı yorumlarken şunu yazdığını bir kez daha anımsayalım:

Benim şahsıma ait olan bir çift ayağımın kendine özgülüğünü iskalayan "ayak" sözcüğünün, benimkinden başka birçok ayağı imlemesi, "ayak" sözcüğünün bir kusuru değildir.

Dilin genelleme özelliği vardır ve bunun için üzölmek (ya da bu özelliğın üstesinden gelemediğımız için çaresizlik hissetmek), bir çamaşır makinesinden Dünya Kupası maçlarını izleyemediğımız için üzölmek kadar yersiz bir davranış olacaktır. Aynı durumda; nesne, nesne kavramı ve o nesnenin sözcük ile ifadesi arasında da sorunlu bir ilişki vardır:

Bir nesnenin kavramı, o nesnenin duyusal yaşamından tahripkâr derecede uzak, solgun bir zihinsel kopyası değildir; toplumsal pratiklerin toplamıdır. Yani şeyi imleyen sözcüğüyle bir şey yapmaktır. Bir kavram, bir ingiliz anahtarının kullanımının ingiliz anahtarına benzemesinden öte, bir nesneye benzemez.¹

Eğer Adorno, kavramlar dünyasını ve düşünceyi bedene geri vermek niyetini taşıyorsa; o halde söz konusu niyeti gerçekleştirebilmenin yolu neydi? Bunun ilk bakışta, bir tek yöntemi bulunuyordu: Bütünün içinden, tikel olanı çıkartıp almak: Dilin genelleme özelliği ile bedenin tikel olarak hissettikleri çerçevesinde bir gerilim yaratmak... Böyle bir gerilimin bize anlatabileceğı tek şey; tikel ile nesnenin toplumsal anlamı ve sözcüğün genelleme özelliğı arasında bir bağıın, yine de kolayca giderilemez oluşudur. Açıkçası; tikel ile bütün arasında süregiden bir anlam ilişkisi, bütünün tikeli yönlendirebilme gücünün göstergesidir: Özne, piyasa içinde piyasaya karşı bir bakış açısı geliştirerek kendisini özgürleştirse de; o, varoluşu bakımından hep piyasa mantığına bağımlıdır. Biliniyor ki; egemen bir sistemin işleyiş mantığı içinden, ona “evet” ya da “hayır” demenin bir farkı yoktur (bu, bir burjuva “özgür” bireyin de sorunuydu).

Adorno, özerk tikellikler ile bütün arasında hem bir mesafeden, hem de bir bağdan (bütünlükten) söz ediyorsa; estetiğın içinden konuşuyor demektir ve bu gerilimin en iyi barınağı sanattır: Tikelin özerkliği ile evrenselin, uyum içinde geçindiğı yer... Tam burada, Adorno’nun nesnelere bakış yöntemi ile

¹ Terry Eagleton, *Estetiğın İdeolojisi*, “Auschwitz Sonrası Sanat”, Çev: Ayhan Çitil, Özne Yay. 1998, s. 354-355.

sanat arasında bir ilişki kurma olanağı bulabiliriz: Eğer nesne kavram olarak, toplumsal pratiklerin bir toplamı durumunda bulunuyorsa; onu toplumsallığın dışına doğru çekmek zorunda kalacağız (bunu yapmazsak, nesne; kolektif kararların doğrultusunda genellenmiş anlamından kurtulamayacak ve pratiğin felç ettiği o anlamın tutsağı olacaktır). Denediğimiz şey; nesneyi “sanatsal gerçeklik” yönünde anlamlandırmak ve “toplumsal gerçeklik” karşısında bir alternatif haline getirmektir. Nesne ile nesnenin telaffuz ettiğimiz kavramı arasındaki karşılaştırma sırasında, bir “çakışmama” sorunu ortaya çıkar. Daha değişik bir söyleyiş ile; kavramın nesne ile olan çakıştırılma işlemi, elimize (kavram adına) bir “artık” bırakır. Belki de; “sanatın kendisi, bu karşılaşma anında elde edilen artığın imasından ibarettir” tümcesi, Adornovari bir sanat adına kullanabileceğimiz en belirgin tümce olacaktır.

Sanatsal gerçeklik ile toplumsal gerçeklik arasındaki söz konusu gerilim, kesinlikle “yıkıcılık” üzerine geliştirilen bir hedef düşünce temelinde kurulmamıştır. Alternatif niteliği gösteren iki karşılıklı güç, birbirlerini yok etmek üzere harekete geçmezler; en azından sanat yanından baktığımızda bu böyledir. Bu yüzdendir ki (yine sanat yanından bir bakışla); iki gerilim etkeni arasında, çok ince bir kanal ile oluşan bir “kader birliği” ya da daha dramatik bir tanımla; bir “suç ortaklığı” saptanabilir (gerilimin sürekli var olabilmesi için bu eş zamanlılık kaçınılmazdır). Sanat, ancak kendisini kurtarmaya çalıştığı şey ile yüz yüze geldiğinde kendi varlığını deneyimleyebilecektir (toplumsal pratiğin anlamlandırdığı nesne ve o nesnenin kavram ile karşılaşmasından doğmuş “artık” biçimin, yüz yüze gelişi). Bu yüz yüze geliş; sanatın, eleştirisini yaptığı toplumsal koşullardan, kendisini (sürekli biçimde ve her yüz yüze gelişte) yabancılaştırdığı andır: Sanatın, kendisini bu anın deneyimine adadığını söylememiz hiç de abartılı bir saptama olmayacaktır. Oysa burada bir açmaz, zihinlere yeni sorunlar gönderir. Çünkü, sanatın toplumsal gerçekliğe yabancılaştığı an (öyle bir somut veri bulunabilmişse), sanatın kendisini “ayrıcalıklı” ilan ettiği ve iktidara geldiğini

hissettiği andır. Üstelik; bu iktidar alanı (iktidarın geleneksel yapısı gereği) son derece açık vaatlere de yer verebilecektir.

O halde, sanatın iktidarını ilan ettiği durumda (ve aynı anda), bu iktidarı hemen iade etmekten başka seçeneği olamayacaktır. Sanatın elindeki iktidarı hemen iade etmek isteğinin nedeni açıktır: Bir iktidar neyi vaat edebilir? Bu refah mı, güvence mi, armağan mı, özgürlükler ya da yeni verimli topraklar mı, yoksa ebedi dünya barışı mı? Vs... Sanatın yakaladığı iktidar, bunların hiçbirini gerçekleştirebilecek pratiğe yönelik bir gücü ona sunmayacaktır ve o toplumsal gerçekliğin tanımları arasında yer alan bir iktidar kavramının tümüyle dışındadır.

*Adorno'ya, Webern'in dünya ekonomisi için hiçbir şey yapamayacağını söylemenin bir yararı yoktur. O bunu belki bizden çok daha iyi bilmektedir ve kendi doktrinlerini savunmaktansa onların gülünçlüğüne bizim yüzümüze vurmakla daha çok ilgilenmektedir.*²

Ne var ki sanatın, pratik iktidar alanı ile hesaplaşma yetisi, ona toplumun pratik alanda yitirdiği erdemi ansızın geri vermez (bu çok kolay elde edilmiş bir değer olurdu). İşin doğrusu, sanatın erdemlilik ile bir alış-verişi yoktur; onun yapabildiği, iktidarı elde ettiği anda (hiç zaman yitirmeksizin) kendi gerçekliğini geçersiz kılmaktır; hepsi bu... Sanat bu yolla, boş vaatler üzerine kurulmuş iktidar alanının tüm yalanlarından arınabilir ve kendisini yalan söyleme suçunun dışına atabilir ama; bu kez de iktidarı iade ettiği sırada, şiddetle karşı çıktığı şey ile derin bir "suç ortaklığı"na yönelmekten geri durmaz: Bunlar aslında yeniden, yeniden ve yeniden yüz yüze gelişlerdir. Sanatın toplamdaki gerçekliği bir yandan, karşı çıktığı şey ile derin bir uzlaşma durumu yaratmasında ise; diğer yandan da, o uzlaşmayı bir yanılsamaya uğratmasıdır. Metalaşmış bir dünya, alternatif bir ideoloji düzeyinde (ütopyanın dünyası) ancak bir yanılsama olarak onaylanabiliyorsa, sanatın buradaki işlevi, toplumsal pratikteki yanılsamayı da bir yanılsama içine sokmaktır: Örneğin, daha önce de belirttiğimiz gibi, piyasa man-

² A.g.e. s. 376.

tığına bağımlı olan öznenin, kendi özerkliğini yakalamasına yardımcı olabilecek sanat, işte bu yanılsamayı kullanarak başarı yollarını ararken, kendisini de yine bu yanılsama ile piyasaya mantığından bağımsızlaştırabilir.

Adorno'nun yanılsama yaratan sanatını (aradaki kimi farklılıklara rağmen) Marx'ın saptamalarında aramak son derece doğru bir yaklaşım olacaktır: Sanat, üretim biçimi açısından, toplumun tüm işleyiş koşullarına bağımlıysa da, yine de tikele yönelik tavrıyla ondan ayrılır. O, düpedüz bir metadır ve meta dünyasının denetim alanından kendini kurtaramaz; oysa yapısal olarak içinde taşıdığı yanılsama yaratma yetisi yardımıyla, meta alanını yanılsamaya uğratabilir. Meta alanını yanılsamaya uğratmış olan sanat, böylece kendi "meta olma durumu"nu da yanılsamaya uğratmış olacaktır: Sanat meta ortamının içinde midir, dışında mı? Dahası; meta ortamının sanat alanı içindeki mantığı nasıl tanımlanabilir? Bu soruların karşılığı artık belirsiz değildir. Tikelin özerkleşmesinin başka bir yolu yoktur. Saf bir özerklik, ortaya idealize edilmiş bir özneyi çıkartır. Aslında Kant da estetiği tanımlarken, onu sanatla ilişkilendirmişti (sanatın Kant'ın estetiği ile bağı, tam olarak sonraki ilişkilendirmelerden doğar). Kant'ın yapmak istediği, Aydınlanma'nın öznesine özerkliği sunabilmekten daha çok (özneye özerk aklın sunumu)... Adorno, tam da bu bağlamda estetikçidir.

Fakat Adorno ile Marx'ı, yalnızca meta ortamı çerçevesinde ilişkilendirmek, elbette eksik kalmış ve hayli sıradan bir saptamadır. Bu ilişki, sanat ve yanılsama temeli üzerine kurulmuş bir yapıyı ifade edebilmesi bakımından çarpıcı bir özellik taşısa da, Adorno'nun, düşünceyi bedene geri vermek düşüncesini hiçbir zaman göz ardı etmemekte yarar vardır (günümüzde, iktidarını kayıtsız şartsız ilan etmiş liberal dünyanın sanatı, estetiği bir simülasyon olarak yorumlarken, gerekçelerini genellikle meta ve meta-olmayan nesneler arasındaki ayırımın ortadan kalktığı savı üzerine kurmaktadır ama, bu kez de düşüncenin bedene geri verilmesi savı, tartışma ortamından uzaklaştırılmış olur; ancak bu, hem Adorno'nun hem de günümüz sanatının artı ve eksilerinin sorgulanacağı başka bir çalışmanın konusudur). Çünkü sanatın yarattığı yanılsamanın, bir genel-

leşme ile tikellik arasındaki her tür gerilimi gündeme getirdiği ve bu gerilimin, her tür toplumsal pratik ile tikelin özel durumu arasındaki mesafeyi gözler önüne serdiği (en azından bu amaçla hareket ettiği) unutulmamalıdır.

Toplumdaki yabancılaşma sorunu ile meta ortamı arasında yakın bir ilişki varsa da, Adorno'nun geniş perspektifi, kimi zaman söz konusu ilişkiyi aşan bir görünüme dönüşür: İnsanlık tarihi üzerine kurabileceğimiz en kapsayıcı cümle; "bu tarihin felaketler fablı olduğu"dur. Taş Devri'nden yıldız savaşlarına kadar insanlar için evrensel bir öyküden söz edilecekse, bu, bir başarının değil, yoksulluğun ve acının öyküsü olacaktır. Her dönemin kendine ait koşullarından türetilmiş araçsal bir aklın acımasız darbelerine karşın, insan bedeni varlığını sürdürebilmiştir ve bedenin tarih boyu deneyimlediği şey, zevk almak değil, acı çekmektir. Nazi ölüm kampları ise, bu acı çekmenin ve ölümcül darbelerin çizdiği en açık resimdir. Durmaksızın kavramlar-sözcükler-nesneler arasındaki anlam kaymalarından konu açıp duruyorsak, bunun ardında yatan; o "felaketler fablı"nın yarattığı alacakaranlık tarihinin hissedilmesidir. Özgürlük kavramı nasıl ki toplumsal bir iletişim içinde, bir kelimededen başka bir şey değildir ve o zavallılaştan kelime ile özgürlük arasındaki ilişki yok denecek kadar azdır (ingiliz anahtarı örneğinde olduğu üzere); tarih dediğimiz şey de, insanlığın gerçek öyküsünden o kadar uzaktır. Bugün adına "tarih" dediğimiz her tür zavallı öykü, zamanın anlamsızca ve ruhsuzca ilerleyip durduğu, kötü bir "son" olarak algılanmalıdır.

Adorno'nun öne sürdüğü tarih düşüncesi, Auschwitz'e (ve diğer Nazi ölüm kamplarına) gelip dayanmışsa, belki bu, bir acı ve zulüm süreci olarak tanımlanabilir. Oysa böyle bir tanım, "sanatın, bu acı ve zulüm sürecinin (ve o sürece ait alanın) neresinde durduğu" üzerine bir soruyu yanıtsız kılacaktır: Aynı, sanat ile meta ortamı arasındaki mesafenin sorgulanışına benzer bir durumdur bu. Sanat, doğrudan acıların mı; yoksa acıların tarihine yabancılaşmış biçimde, zevkin mi (ya da Marx'ın söylediği gibi, başarının mı) tarihine dahil olmaktadır? Hiçbir şey, böyle bir sınıflandırmaya kolayca maruz bırakıla-

mayacağı gibi, sanat da bırakılamaz ve o sanat, iki tarihin de tam içinde, bir “suç ortaklığı” ilişkisiyle yer alır. Bunun nedeni, sanatın hiçbir alanın iktidarını üstlenmek ve o alana karşı iktidar yükümlülüğünün her koşulunu yerine getirmek niyetinde olmadığı düşüncesinde aranmalıdır. Etik, siyasi, ideolojik vs. boyutunda gerçekleşmiş bir alan seçimi ve o alanı iktidara taşıma isteği, sanatın hasım olarak gördüğü karşıt alanı yıkma çabasına giriştiği anlamına gelir. Böyle bir çaba, estetiğin en önemli niteliği olan, iki karşıt alan arasındaki gerilimi gidereceği gibi, hasım alanı da, düşüncede “hesap dışı” bırakır ve görmezden gelme tavrını öne çıkartır: O hasım alan, acı ve zulüm tarihi de olsa...

Adorno, düşünceyi bedene geri vermek amacını dışa vururken, zavallılaştan sözcükler arasında genelleşmiş, kanı çekilmiş ve duygusuzlaşmış bir tarih kavramını çözümlemekten söz ediyordu kuşkusuz:

Eğer düşünce, kavramdan kurtulmuş bir “uç-nokta” ile ölçülüyorsa, daha başlangıçta, SS’lerin kurbanlarının çığlıklarını müzik eşliğinde boğmasıyla, aynı karakteri paylaşacaktır.³

“Negatif Diyalektik”te okuduğumuz gibi; Naziler’in soykırım eylemi bile; bedenin yuvarlandığı bir felsefi ortam içinde, acı ve zevki aynı anda temsil etme tehlikesine düşebiliyordu.⁴ İşte acı, zevk ile birleşebiliyorsa ve bundan kurtulmanın pratikte bir yolu yoksa, o acı, “iyi” bir hal ile birleşmelidir. Buradaki zevk, acı çekmenin bir ölçüsü olarak karşımıza çıkar. Çözümlemiş tarih, acı ve zulmü gerçek kılacak, ona anlamını beden karşısında bir gerçeklik olarak geri verecektir: Bu düpedüz; tarihin toplumsallık içindeki kullanımına, yani sınırlanmış tarih kavramının düşünce karşısındaki yetersizliğine bir başkaldırı ve şiddetli bir protestodur.

Sanatı başkaldırıya ve protestoya iten şey, önce acı, zulüm ve zevkin “suç ortaklığı” ise; sonra da bu “suç ortaklığı”nın

³ Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, 1973, s. 35.

⁴ J. M. Bernstein, *Adorno / Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, 2001, s. 376.

bütününü içine alarak ona anlam veren kendisinin, zorunlu “suç ortaklığı”dır. Bir kez daha yinelemekten usanmayalım ki; sanat kendisini üreten koşulların eleştirisini yaparsa bir tutarlılık kazanacaktır. Bu eleştirinin kapsamı nedir? Aynı soruyu, bu yazının ele aldığı problematik çerçevesinde bir kez daha sormak gerekirse; “sanatın protestosu nedir?” Yanıt şudur: “Bu protesto, acı çekmenin etkisiz bir jestidir.” Ama o etkisiz jest, sanatın protesto ettiği “şey” ile giriştiği sonuçsuz bir polemik değildir. Protesto edilen, acı ve zulmün kaynağı ise, jest dediğimiz şey de, acıyı aynen korumanın “suç ortaklığı”dır. Oysa şu vardır ki, sanatın hem acıyı hem zevki koruması, iki etkenin birbirlerine göre ölçülendirilmesini sağlamaktadır. Adorno’nun söyleyişiyle; bu yüzden “her sanat eseri, kaçmağa çalıştığı uygulamanın içine düşer.” Adorno’nun üst-sanatı ve onun ideolojisi budur ve sanat, acılar dünyasının sefilliğine karşın, onunla uzlaşmacılığa ve barış öneren bir ütopya yaratmaya kadar uzanır. Bu belki de, tarihin yıkıntıları arasından çıkartılmış yalın ve “iyi” bir sonuçtur:

Çaresizlik karşısında sorumluluk duyularak uygulanabilecek biricik felsefe, her şeyi kendi mevcudiyetine göre kurtarmaktır. Bilginin gizli kalmış ışığı, bu kurtuluş ile dünyaya saçılır. Bunun dışında kalan her şey, bir yeniden yapılanma, bir tekniktir. Perspektifler, değişen ve yabancılaşan dünyanın çatlakları ve yarıklarıyla, yoksulluğu ve tahrif edilmişliği ile, bir gün mesih ışığının açığa çıkartacağı gibi biçimlenmelidir. Bu perspektifler, şiddet ya da (tam tersi) bir isteksizlik olmadan da kazanılabilir. Tümünüyle nesnelerin hissettirdiklerinin bir düşünce birliğidir. Bu, nesnelerin en yalın halidir, çünkü bilgi için zorunlu olan durum, gerçekten de olumsuzlamayla bütünlenen, aynadaki karşıtlığın betimlediği yüz yüze çakışma görüntüsüdür.⁵

Adorno’nun “Estetik Kuramı”na göre, sanat bir uzlaşmayı radikal biçimde reddetse de; diğer yandan çatışmacı bir karşıtlıklar dünyasında, o uzlaşma düşüncesine bağlanmaktan da

⁵ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Verso, London, 2002, s. 247.

kendisini alamaz. Eğer sanatın uzlaşmacılığı ile acılar dünyasının protestosu yan yana getirilirse; burada, jestlerle yaşatılan o acılar dünyasının protestosu sırasında, sanatın kendine yönelttiği bir protestodan da söz edilebilir. Jestlerle acıları yaşatmak; tarihin gerçeği ile kullanım durumu arasındaki anlam kaymasını öne çıkartmak (ve bunların gerilimini oluşturmak) demektir; tarihin anlamının, ama asıl, etiğinin yalınlığı adına kaçınılmazdır elbette.

Acılar dünyasını ve aynı zamanda, onu içinde saklayan “kendisini protestoya yeltenen” sanat, aslında pratik dünya karşısında, olanaksızlıklarını dışa vurmaktadır; bu yüzden, kendi içine kapanır. Sözü edilen içe kapanma, sanatın melankoliye kapıldığı gibi tuhaf bir düşünceyi çağrıştırmaz (Adorno’nun bir Yahudi oluşunun ve tüm soykırım eylemlerine rağmen canlı kalışının; onda bir suçluluk duygusu yarattığı söylenmişse de, onun beden politikası, böyle bir yorumun çok daha ötesinde estetik bir sonuca ulaşmıştır). Kendi içine kapanan sanat, toplumdan ve pratik gerçeklikten ne kadar uzaklaşırsa, o kadar yıkıcı olur ve ne acının ne de zevkin özdeşliğini yakalayabilir. Bu kavramlar ile özdeşlikleri arasında beliren mesafede, sanatın yandaş olabileceği düşünülen “özgürlük” ya da “eşitlik” gibi kavramlar da bulanıklaşır ve tanımsız kalır. Demek ki, sanatın bir şeyi protesto etmesi sırasında, onun (ve protesto ettiği şeyin) hangi yanlarda bulunduğu üzerine bir kararsızlık geçirmesi kesindir. Fakat Adorno’da, karşıt alanların bulanıklaşarak sınırlarını yitirmeleri, klasik bir diyalektikten daha farklı bir biçimde gerçekleşir: Ayrışık olanların bir arada bulunması, o ayrışık şeylerin varlıklarını koruyabileceği üzerine bir garantiyi hiçbir zaman vermeyecektir. Çünkü, bu ayrışıklıklar, oracıkta kuruluveren bir bütünlük ilkesiyle ölçülebilecektir. Oysa Adorno’nun “Negatif Diyalektiği”, özdeş olanların özdeşsizliği (ayrışıklığı) üzerine kurulmuştur. Özdeşin, özdeş olmayana bağımlılığıdır bu:

*Çözülemez olan, kavramsal olarak kendine bağlanmalıdır.*⁶

⁶ Eagleton, s. 357.

Sanatın uzlaşmacılığı, kavramların-sözcüklerin-nesnelerin özdeş kullanımlarını, toplumsal bütünlüklerden kurtaran ve onları, bir özdeşsizlik alanında anlam olarak ayrıştıran bir durumdur o halde... Ve o halde; sanatın tarafsızlaşması (hangi alana yandaş olarak hareket edeceği üzerine kararsızlığı), onun protestosunu da yine kendi içine çevirir. Yani bu protesto sonuçta, toplumsal gerçekliğe yönelen bir protesto ise, sanatın kendi kaçınılmaz-toplumsallığının da bir protestosudur. Ve sanat (aynı zamanda kendine yönelen) kendi protestosundan kaçır; aslında o, toplumsal pratik ile kuracağı özdeşlikten kaçmaktadır. Onu toplumsal pratikten uzak tutan, sürekli olarak protesto ettiği şey ile uzlaşması, ama uzlaştığı şey ile de (özdeşsizlikler dünyasında) ayrışmasıdır.

Konunun başına geri dönelim ve şunu yazalım: Sanatın ve protestonun, pratikte kullanıma şokulmuş iki ayrı sözcük halinde yan yana gelip bir anlam üretmesi, önce onların iki farklı alan ile kurduğu özdeşlikleri vurgular. Sonra da, eğer bu iki farklı anlam alanından bir tanım çıkacaksa; iki farklı kelimenin yeniden kuracağı bir anlam bütünlüğüne gereksinim duyulur. Bu, bizim ilk olarak ele almayı denediğimiz; birinci ve ikinci seçenekleri kapsamaktadır ("sanatın protestosu" ve "protestonun sanatı"). Ama, Adorno'nun "Negatif Diyalektiği"ni içeren bir sanat tanımı, söz konusu iki seçeneği de geride bırakır ve bize farklı bir yöntem önerir: Buna göre, sanatın özdeşliklerle (fakat bir özdeşsizlik bütünlüğünde) uzlaşma durumu, protestoyu sanatın işleyiş mantığına dahil eder. Sanat ve protesto, kendi işleyiş mantıklarını (kendilerine sürekli karşı olarak ya da kendilerini sürekli olumsuzlayarak), birbirlerine yükleyeceklerdir. Demek ki sanatın ve protestonun yan yana gelebilmesi (yan yana gelip ayrışmaları ve yine yan yana gelmeleri...), yalnızca sanatın sanatla ve protestonun da protesto ile çarpıştığı yerde olasıdır. Açık bir söyleyiş ile, ilk anda konu dışı bırakmayı düşündüğümüz o üçüncü ve dördüncü seçenekle de...

Sanatın uzlaşmacı bir tavırla kendini yaraladığı (protesto karşısında taviz verdiği) yerdir burası; aynı anda da, protestonun sanat karşısında edilgenleştiği yer...

Bedenin tüm hasar görmüşlüğü ile kazandığı "tarihte, yaşayan bir beden olmayı başarma" niteliği gibi:

Bizler artık bütünlüğü, düşüncemiz yoluyla doğrudan hedeflememeliyiz. Ancak kendimizi farklılığın [difference] saf oyununa da teslim etmemeliyiz. Çünkü sonuçta bu oyun dahi, en kuvvetli özdeşlik kadar monoton bir hale ve hattâ sonuçta onunla ayırt edilemez bir hale gelebilir (Adorno, "Negatif Diyalektik"). Biz bunlara karşın, bireyin kendi genel tanımından hem çok hem de az olduğu gerçeğine ve bununla birlikte özdeşlik ilkesinin, özdeş olmamayı, bastırılmış, hasar görmüş bir halde de olsa, kendi varlığının bir koşulu olarak ebedileştirdiği gerçeğine sarılmaktan çekinmemeliyiz.⁷

⁷ Eagleton, s. 359.

Video Odalarında Keşfedilen Adalet

Sanat, “öteki”yi daha güçlü bir biçimde ifade etme çabasına girdi. Böyle bir sanat yaklaşımı tüm çevre etkenlerinin yan yana durarak, kendilerini sürekli denetleyen merkezi yapıyı parçaladığı gibi bir iddiayı da gündeme getiriyor.

Gerçekten de bugün, “öteki” etkeninin baskın kimlikler üzerinde oluşturduğu değişim gücünü görmezden gelmek olanaksızdır. Örneğin; yerleşik hale gelmiş yabancı işçiler (özellikle Batı Avrupa’da, “kardeşlik” tanımlarının çok sert kurallara bağlandığı “öteki” cemaatleri yaratabiliyorlar), işsiz göçmenler, sınırlar arasında sürekli yer değiştiren kaçak gruplar, sığınmacılar, sürgündekiler, köklerini giderek daha fazla önemseyen etnik kimlikler vs. uluslararası siyaseti yeni bir gerilime sokma yetisine sahip olabilmişlerdir. Söz konusu etkenlerin arasına, kendi ülkelerinde dışlanmışlar da (yani egemen tüketim sisteminin kayıt-dışı bıraktığı, “tüketime yeteri kadar katılamayanlar” da) eklenmiş ve denetleyici merkezin zihninde “öteki” kimliklerle ilgili yeni bir değerlendirme yapma zorunluluğu doğmuştur.

İşte “öteki”nin sanatı, anlamını yukarda anlatılan siyasi durum çerçevesinde bulacaktır. Sanat organizasyonlarının mantığının farklılıklar üzerine kurulmuş olması, bu bağlamda hiç de rastlantısal değildir elbette. Dünyanın yeni toplumsal yapılanması ile sanat, tam bir uyum içindedir; buna şüphe yok...

Örneğin, 8. Uluslararası İstanbul Bienali bize bu uyumu, hem yıllar boyu kendi içinde geliştirdiği tavırla, hem de diğer büyük organizasyonlarla kurduğu yöntemsel benzerliklerle (bir kez daha) açıkça göstermişti. Venedik Bienalleri’nin ulusalcı yapısına alternatif olarak gelişen yeni tip organizasyonlara uyum sağlamış olan İstanbul Bienalleri, Kanada’dan Venezuela’ya, Uganda’dan Küba’ya, Türkiye’den İrlanda’ya,

Meksika'dan Bangladeş'e, Güney Kore'den İran'a, Amerika Birleşik Devletleri'nden Arnavutluk'a vs. uzanan geniş bir alandan seçilmiş sanatçıların, ulusallıktan bağımsız birlikteliği, söz konusu uyumun kanıtı niteliğini taşımaktaydı: Farklılıklar, bir arada ve aynı anda algılanmakta ve öncelikle de bu algılamayı başarabilecek bir zihin yapısının kurulması öngörülmekteydi (biental izleyicisi, kendi coğrafyalarından farklı kültürel, tarihsel ve siyasi birikimler edinmiş sanatçılara ait bölmeler arasında dolaşmakta, o birikimlerin hiyerarşiden ve önyarıdan arındırılmış yorumlarını, özgür hayal gücü aracılığı ile anlamlandırabilmekteydi).

Buraya kadar yazılanlar, sanki tüm insanlara şunu müjdeliyor: "Öteki"nin sanatı; farklı toplumsal dinamiklerin, birbirleriyle yan yana duruş yöntemlerini keşfeden ve böylece kader birliği dünyasının temellerini atan bir şey halinde doğuvermiş, bize farklılıkları sergileyen bir yaşam biçiminin kapılarını (hem de ardına kadar) açmıştır.

Oysa iş bu kadar basit olmamalı. "Öteki"nin sanatı (ya da farklılıklar sanatı) ve farklı toplumsal dinamikler üzerine yazdığımız her iyimser tümcenin altında, son derece derin sorunlar yattığını iddia etmek, hiç de paranoyakça bir yaklaşım sayılmamalıdır. Eğer şimdiye kadar kullandığımız tümcelerden, en sorunsuz olanını seçmek isteseydik, elimizde yalnızca şu tümce kalırdı: "Dünyanın yeni toplumsal yapılanması ile sanat, tam bir uyum içindedir; buna şüphe yok..." Şunu da hiç akıldan çıkartmamak gerekir ki; coğrafi bütünlükler arasındaki geçirgenliklerden söz ederken, ne kadar ideal bir dünya siyasetine adım attığımızı düşünürsek düşünelim, pratik koşullar, bize kötü sürprizler hazırlamakta gecikmeyecek ve sanat da bu kötü sürprizlerin darbelerinden kaçamayacaktır.

Konuyu önce, aralarında pek de yakın bir ilişki yokmuş gibi görünen; "öteki" ve "video / can sıkıntısı" başlıklarıyla ele almayı deneyecek; sonra, buradan çıkartacağımız sonuçları, farklılıklar mekânlarına yerleşmiş yapıtlara göz atan izleyicinin konumu ile birleştireceğiz.

“Öteki” Olanlar Asla Yan yana Gelemezler (Ya da “Adalet”in Yeniden Keşfi)

“Öteki” etkenlerin yan yana gelişinden doğan şey farklılık değildir. Dahası, Baudrillard’ın da son derece kesin olarak belirttiği gibi;

ötekiliği öldürenin farklılık olduğu bile düşünülebilir.¹

Çünkü “öteki”nin köktenci kimliği diğer “öteki” köktenci kimliklerle yan yana geldiğinde, ortaya çıkacak olan; kaçınılmaz biçimde terör ve ırkçılıktır (yan yana gelen “öteki”lerin uzlaşması için, yalnızca çatışan etkenlerin ayıklanarak yeni yan yana geliş denemelerine girişmek bir ütopyadır. Bu denemelerden birinde, iki “öteki” etkeninin uzlaşabileceğini düşünmek, daha da gerçek dışı bir ütopyadır). Farklılık ancak, “öteki” etkenindeki köktenci niteliğin tümüyle silinmesi ile sağlanabilir. Daha açık bir söyleyiş ile; “öteki”lerin yan yana gelebilmeleri, onların karşılıklı ve sürekli olarak eksilmeye uğramasıyla gerçekleşebilir. Böyle bir çözüm bize, farklılığın hiçbir zaman doğru bir pratiğinin olamayacağını gösteriyor.

Ne var ki, burada farklılığın doğru tanımından; yani “öteki”lere ait özgüllükler bağlamından yola çıkılarak varılabilecek herhangi bir sonuçtan söz edilmiyor. Önemli olan, kurgulanan bir kader birliği alanının işlevini yerine getirebilmesi adına, “öteki” etkenine mutlak gereksinim duyulduğudur ve kader birliği alanının “öteki”lerden oluşması, hayli inandırıcı bir referanstır. Tam burada karşımıza, zihnimizi zorlayacak bir ikilem çıkıyor: “Öteki” etkeninin köktenliği, özgürlüklere duyulan öncelikler kapsamında korunmalı mıdır; yoksa, o kurgulanan kader birliği alanına monte edilebilecek forma mı sokulmalıdır? Bu giderilemeyecek bir gerilimdir ve iki seçenekten birini tercih etmek; diğerini yok etmez, öne sürülen gerilimi hafifletmez.

¹ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Emel Abora, Işık Ergüden, Ayrıntı Yay. 1995, s. 20.

Hemen söylenecek şey şudur: Eğer terörü ve ırkçılığı önlemek, “öteki”nin köktenliğini silen bir kader birliği alanı ile olası ise, bu konfor alanını tasarlayan bir güç var demektir. O güç de kendi yapısında bir gerilim içerir ki, o güç bir yandan insanlık adına barışçıl bir dünyanın vaatlerini sunarken, diğer yandan aynı vaatleri kullanarak gelişen sermayenin iktidarını kayıtsız şartsız ilan eder (gerilim içinde gerilim). Daha önce belirtildiği gibi; burada da o gücü ayrıştırabilmenin ve o ayrılmış parçaların arasından konfor alanını seçerek, sermayenin iktidarını yok saymanın olanağı bulunmamaktadır. İki parça da, birbirini besleyerek büyümekte ve böylece işlev kazanmaktadır çünkü... Bu noktada, kökten bağlamlardan soyunmuş “öteki” etkenlerin oluşturduğu kader birliği alanına yakından bakmak ve o alanın temel dayanaklarını değerlendirmek gerekir.

Günümüzde merkez tabirinin kullanılmaması için özel bir dikkat gösterilse de; biz merkezden çevreye yönelik bir bilgi akışından ya da daha doğru bir yaklaşım ile, medyatik bir dayatmadan söz açmak zorunda kalacağız:

Görsel-işitsel sektörde Avrupa çapında bir piyasa yaratılması, daha çok kültürel medya piyasalarında rekabet için bir temel oluşturulma isteğine dayanmaktadır. Avrupa Komisyonu bu gelişmeleri, bir Avrupa görsel-işitsel mekânının oluşturulması için kullanmaya çalıştı. MEDIA programı, Avrupa Sinema ve Televizyon Yılı (1988), ve görsel-işitsel EUREKA programları gibi atılımlarla, ulus-sonrası (post-national) bir görsel işitsel alanın (territory) temellemini atmaya çalıştı. Liberalizasyon ve uyumlandırmaya yönelik yasa ve düzenlemelerin amacı, bir “sınırları olmayan televizyon” çağı başlatmaktır.²

“Sınırları olmayan Avrupa” düşüncesi, topluluk dahilinde üretilen tüm görsel-işitsel ürünlerin önündeki ticari engellerin giderilmesi gibi bir olanağı da yanında taşır. Böyle bir girişim,

² David Morley-Kevin Robins, *Kimlik Mekânları*, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay. 1997. s. 19.

dev Amerikan ve Japon şirketleriyle birlikte, Avrupa medyasının da “küresel oyuncu” durumuna erişebilmesine kapı açmaktadır.

Burada asıl üzerinde durulması gereken, öncelikle, kimi çok-uluslu şirketlerin kendilerini teknolojik olarak büyük bir pazar alanına monte etme yollarını aramaları; bu arayış sırasında uygulamaların başarı olasılıklarını denemeleri; ama daha da önemlisi, bu şirketlerin teknolojik ve ekonomik atakları sırasında, merkez-dışı alanlar ile nasıl ilişki kurabileceklerinin yöntemlerini keşfetmiş olmalarıdır: Avrupa-Amerika kültürel alanına hangi kimliklerin eklenebileceğinin ve bu kimlikler ile yerel / kozmopolit kültür öğelerinin nasıl bütünleştirilebileceğinin araştırılmasıdır konu... Bu durumun daha açık tanımı, Batı'nın kendi dışına (ya da “öte”sine) anlam yükleme alışkanlığını sürdürmesidir ve o çaba, doğallıkla çevreden-merkeze değil; merkezden-çevreye doğru, tek yönlü bir bilgi akışını (ve aynı anda da bilginin diretilişini) açığa çıkartır. Şimdi düşünecek olan; böyle tek yönlü bir bilgi akışı çerçevesinde, merkez ile çevre arasındaki ilişkinin, hangi nitelikte bir alan yaratılabileceğidir. Balkanlar ve Orta Avrupa'nın, kültürel etkinliklerini daha dinamik bir biçimde sergileme olanağını bulduğu ve yeni ekonomik manevralar için çekicilik kazandığı tartışılmaz bir gerçek ise; o halde Avrupa, ilk aşamada kendi kültürel ve tarihsel bütünlüğünü temize çekmekte, o yeni kültürel ve tarihsel bütünlüğün siyasetini kurmakta ve ekonomik tasarımlarını da bu düzlemde oluşturmaktadır:

Televizyon, insanların, birbirlerinden farklı fakat büyük bir dayanışma içindeki ülkelerden oluşan bir topluluk üyesi oldukları hissini güçlendirerek bir halk Avrupası geliştirilmesine yarayabilecektir (Avrupa Toplulukları Komisyonu, 1988).³

Avrupa, kader birliği alanını bir kez daha tasarlarlarken, Balkanlar ve Orta Avrupa'nın ötesinde, kendisi için anlamlar ifade

³ A.g.e. s. 113.

edebilecek Arap, Akdeniz, Kuzey Afrika ve Baltık Bölgesi ile de ilgilenmekten geri durmayacaktır.

Fakat bir kader birliği alanından söz ediyorsak, bunun yalnızca sermayenin iktidarı ile ilgili bir tasarım olduğunu düşünmemiz, çok da doğru (ya da eksiksiz) bir yaklaşım olmaz. Habermas'ın işaret ettiği üzere; bugün eğer ulus devletler hakkındaki eleştirilerden biri,

*tüm nüfusa etkin bir üye olma hissi aşılama; devlet otoritesini güvenli bir biçimde kabul etmek; kaynakları üyelerin eşitliğini ilerletecek biçimde yeniden paylaşım; devlet etkinliğini merkezden çevreye doğru genişletmek*⁴

işlevini yerine getirip getiremediği üzerine geliyorsa, ulus devletin merkezi yapısının giderilmesi, öncelikle ekonomik nedenlere gönderme yapar (ki bu, sermaye iktidarının değil; insanların refahı için ortaya konulan ekonomik bir projenin vurgulanmasıdır). Öte yandan, devletin merkezi yapısının giderilmesi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'ndan sonra ortaya çıkan milliyetçi mekanizmaların dışlanması ile de onay gören bir gereksinimdir:

*Her iki Dünya Savaşı'nın yarattığı felaketler sonucunda, milliyetçi dışlama mekanizmalarının kök saldıgı zihniyetlerden artık kurtulmaları gerektiğini öğrenmişlerdir. O halde siyasi-kültürel anlamda birbirine aitlik bilinci neden gelişmesin ki?*⁵

Demek ki, Habermas'ın belirgin olarak tanımladığı gibi; örneğin, gelecekteki Avrupa Birliği'nin meşruluğu, Avrupa devlet halklarının kendi açısından (ayrı ayrı) saptadığı çıkarlara değil, üye ülkelerin ortak güttüğü çıkarlara dayanacaktır. Avrupa halklarının (yine Habermas'ın savunduğu üzere) birbirlerine güven duygusu ile yaklaşımları da, geleneksel-kültürel ve tarihsel bağları güçlendirmelerinden geçmektedir. Bu yüzden,

⁴ Jürgen Habermas, "Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak / Siyaset Kuramı Yazıları, Çev: İlknur Aka, Yapı Kredi Yay. 2002, s. 61.

⁵ A.g.e. s. 61.

kader birliği alanının varlığı (Avrupa için) hiç de kurmaca bir durum sayılmaz. Böylece homojen olmayan "halk benzeri" bir topluluğun yaratılarak, bu temel üzerine ekonomik çıkarların kurulması da hayli gerçekçi bir uygulama olur. Kader birliği tasarımının kültürel ve tarihsel boyutunu ekonomik alan açma amacına monte etmek; diğer yandan (tam ters bir işleyiş ile), ekonomik alan açma çalışmaları sırasında kültürel ve tarihsel bağları güçlendirmek... "Kader birliğinin ekonomik boyutu" ile, "ekonominin kader birliği boyutu" arasındaki farkın ortadan kalkması demektir bu (iki ters hareket, birbirlerini besleyecek ve uzlaşacaklardır). Aynı zamanda; kültürel ve tarihsel kader birliği ve ekonominin iç içe geçtiği alanın yan dışlıları de, büyük gürültülerle çalışmaya başlayacaktır: Bilgi-iletişim teknolojileri ve medya ile birlikte, sanatın da; en gürültülü dışlılardan biri olduğundan hiç şüphe duyulmasın.

Kabaca bir bakışla, kökten "öteki"lerin yan yana gelmesinin bir terör ve ırkçılık olduğ u savı kolayca yadsınamaz; bu yüzden kökten "öteki"nin farklılık alanından silinmesi gerektiği yorumlarına hak vermemek, yaşam konforu açısından, elde değildir: "Öteki"nin köktenci yapısını bozmak ve "öteki"ler arasında kurulacak "çekim" etkenlerini dolaşıma sokmak: Toplumsallık adına, "sağlıklı yaşam" reçetesi... Yine de (yazık ki), bu yazılanlar öykünün "mutlu son"unu oluşturmuyor. Çünkü kader birliği alanının, Batı-dışı politik, kültürel ve tarihsel yapıları da içine alarak yayılma eğilimi göstermesi, kökten "öteki"ler üzerinde uyguladığı bir baskıya neden olur (burada kullanılan Batı-dışı tanımı, coğrafi bir vurguya sahip olmasının yanısıra; Batı-içi farklılıkları da kapsar biçimde, merkezi bir kültürel-tarihsel alanın dışını kastederek). Her şeyden önce, kader birliği alanının kültürel ve tarihsel bağlamı ile, ekonomik boyutu arasındaki bütünlük (bu bütünlüktür ki, merkezlerin dağıldığının iddia edildiği sırada, yeni bir merkez-iktidar tavrı ile öne çıkar), kökten "öteki"ye yaptığı baskı ile çözülür. Çözölme ipuçlarından en belirgin olanı, Batı'nın kendi kader birliği alanının içinden, dünyaya vaat ettiği refahın askıda kalmış olmasıdır:

*Milyonlarca insan için küreselleşme işe yaramadı. Hatta birçok insanın durumu daha da kötüleşti; işlerini kaybettiler, hayatları daha güvensiz hale geldi. Denetimleri dışındaki güçlere karşı kendilerini gittikçe daha güçsüz hissetmeye başladılar. Demokrasilerin zayıfladığını, kültürlerin yıprandığını gördüler. Eğer küreselleşme geçmişte yönetildiği gibi yönetilecekse, hatalarımızdan ders almamaya devam edeceksek, küreselleşme, hem kalkınmayı artırma da başarılı olamayacak hem de yoksulluk ve istikrarsızlık üretmeyi sürdürecektir.*⁶

Ekonomik getirilerinin ortadan kaldırıldığı; aynı zamanda da kökten “öteki”nin tüm bağlamlarının taarruz altına alındığı bir dünya siyasetinde, demokrasi ve adalet adına elde ne olabilir? Küreselleşme; başka bir deyişle, yeni uluslararası finans diktatörlükleri (bu yakıştırma; uzun süre Dünya Bankası Baş ekonomisti olarak çalışan ve yedi yıl boyunca Amerika Birleşik Devletleri’nde Clinton’ın, Ekonomik Danışmanlar Konseyi Başkanlığı’nı yapan Joseph Stiglitz’indir) kendi finans kurumlarının sert kredi verme kuralları ile iktidarı ele geçirmişse, ama hâlâ “öteki”lerin (bir biçimde) yan yana gelme gereksiniminden söz ediliyorsa, bunun anlamı nedir?

*Ülkelere belirli şartlara uymazlarsa, sermaye piyasalarının ya da IMF’nin onlara kredi vermeyi reddedeceği söylenir. Temelde, egemenliklerinin bir bölümünden feragat etmek ve ülkenin uzun dönemli büyümesini ve yaşam standartlarının yükseltilmesini değil yalnızca kısa dönemi umursayan spekülâtörlerin de bulunduğu değişken sermaye piyasalarının, ne yapıp yapmamalarını söyleyerek onları “terbiye etmesine” izin vermek zorunda bırakılırlar.*⁷

Stiglitz’in “terbiye” üzerine yazdıkları, yalnızca ekonomi ile sınırlı değildir ve bu aynı zamanda, köktenci “öteki”nin “terbiye”sine de olanak verir.

⁶ Joseph E. Stiglitz, *Küreselleşme / Büyük Hayal Kırıklığı*, Çev: Arzu Taşçıoğlu-Deniz Vural, Plan B Yay. 2002, s. 275.

⁷ A.g.e. s. 274.

Amerika yönünden baktığımızda söz konusu “terbiye”; ekonomik müdahalelerin yanısıra, Birleşik Devletler “öte”si için alışılmış “demokrasi ve adalet dağıtma” projeleri ile açığa çıkarken, Birleşik Devletler içi için ise, hayli köklü bir geleneği işaret eder: Örneğin; Amerika Yüksek Mahkemesi, Kansas Eyaleti’ndeki Brown davası ile siyah ve beyaz çocuklar arasındaki ırk ayrımcı eğitim sistemini yıktığında (1954), “adalet”i yerine getirmiş oluyordu. Bundan böyle Linda Brown adlı “küçük zenci kız”, çok uzaklardaki siyahlar okuluna gitmekten kurtuluyor ve evinin hemen yakınındaki bir okulda okuma şansını elde ediyordu. Brown davası, “küçük zenci kız”ın her gün beş kilometrelik bir otobüs yolculuğundan kurtulması ile sınırlı kalmayacaktı doğallıkla... O davanın yol açtığı sonuçlardan en önemlisi, ırksal adaleti inşa etmek gibi görünse de, aslında farklı kimlikler üzerindeki yok edici gücü yaratmasıdır. Her şeyden önce bu dava kararının getirdiği yenilik, her farklı kültürel kimliğin, eşit biçimde ulusal haklardan yararlanabileceği düşüncesi idi. Bunun daha açık anlamı, azınlık kültürlerinin ayrı köktenci statülerinin giderilmesi ve egemen topluma mutlak katılımlarının sağlanmasıdır (Birleşik Devletleri’nin çok-uluslu bütünlüğüne rağmen). 1969 yılında ise; Kanada hükümetinin Kızılderililer’e ait anayasal statüyü ortadan kaldırma çabalarını destekleyen en önemli gerekçe de, bu “katılım” önerisi olmuş ve Kuzey Amerika’da hayli destek görmüştür:

İrksal adalet için Brown formülü aynı şekilde Amerikan Kızılderilileri’nin, Hawai yerlilerinin hakları ve uluslararası yasa da ulusal azınlıkların hakları karşısına da çıkarılmıştır. Brown davasının etkisiyle, bu gruplara “ırksal azınlık” muamelesi yapılmış ve özerk kurumları “ırk ayrımı” ya da “ırksal bölünme”nin biçimleri olarak görülüp ortadan kaldırılmıştır.⁸

⁸ Will Kymlicka, *Çok Kültürlü Yurttaşlık / Azınlık Haklarının Liberal Teorisi*, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay. 1998, s. 106.

Kuzey Amerika'daki ırk ayrımcılarının, kültürel kimliklere ait verilerin korunması hakkında (dil, edebiyat vs) hiçbir tartışmaya girmediklerini biliyoruz. Onlar için sorun, siyahların okullarına devam eden öğrencilere, beyazlar ile özdeş eğitimin verilip verilmediği idi. Eğer hizmetler özdeş tutulabilirse, ırksal gruplara özel bir hizmetin verilmesinin gereksizliği kolayca savunulabilecekti. İlk bakışta Amerikan hükümeti ve yargı organları, ırksal adaleti sağlamada çok kararlı görünüyordu ama, bu aynı zamanda çok-uluslu bir devlette, "öteki"lerin kendini kültürel bakımdan koruması ve geliştirmesi için gerekli olan tüm kurumların yok edilmesi demekti. Üstelik bu yok etme işlemi, ulusal haklar kapsamındaki liberal eşitlik için de ideal bir karardı. Diğer yandan bu liberal eşitlikçi kararın farklı bir uzantısı da, Kızılderili cemaatinin asimilasyonunu meşrulaştırıyor ve ayrımcılığı reddeden temel ilke, onların dillerini, kültürlerini, dinlerini, topraklarını vs. yasal uygulamalarla bütünsel bir toplum içinde birleştiriyordu: Daha açıkçası; etnik kültürel ve dinsel "öteki"nin bastırılması yoluyla, kendi biricikliğini ve kimliğini silip, toplumun geri kalanına karışmaya zorlama pratiği idi bu...

Yine de, Batı'nın keşfettiği bu "adalet" sistemi, tümüyle reddedilmeyi ya da sanki "sahtekârca" planlanmış bir komplo olarak lanetlenmeyi hak etmiyor. En azından şu söylenmelidir: O "adalet" sistemi, her şeye rağmen kendi içinde inandırıcı ve karşı çıkılması olanaksız gerekçeler sunmaktan da geri durmuyor. Söz konusu gerekçelerden en çarpıcı olanına; yani, ırkçılıktan ve terörden arınarak, dünyada bir yaşam konforu yaratılması aşamasında, köktenliklerin giderilme zorunluluğuna daha önce değinmiştik. Yeni adalet tanımı, "öteki"ler arası bir iletişimin ayrılıklar, uzlaşmazlıklar, karşıtlıklar çerçevesinde değil, "çekicilikler" boyutunda ortaya çıkabileceğini iddia ediyor. Bu doğru bir yaklaşımdır: Aşk kavramının yüklendiği anlamda olduğu üzere... Aşk, karşıtlıkların ikili yapısında izlenen (ama o ikili yapıyı bozan) bir kısa devredir. Erkeğin ve kadının (iki karşıt etkenin) tek başlarına ve somut varoluşları ile yaratamayacağı bir şeydir o... İki somut karşıtlığın çarpıştığı anda doğuveren soyut bir anlamdır; karşıt iki somutluğu unutturan

ya da önemsiz kılan (kendilerinden açık düşüren) bir uzlaşmadır. Gece ve gündüz örneği de öyledir: Karanlığın ve aydınlığın somut görüntüleri, bu iki etkenin birbirine dönüştüğü zamanlarda (gece ve gündüzün tanımlanamadığı anda), bir çekim alanında karşılıklı etkileşime geçeceklerdir. Artık ne gece, ne de gündüz vardır; ama ikisinin de varlıklarını ortaya koydukları o dönüşüm anı doğmuştur. Bu durum, "öteki"lerin yan yana gelebilmesi için iyi bir bakış açısıdır ve farklılık alanı dediğimiz şey de, ancak böyle tanımlanabilecek "an"larda gizlidir. Aşk ve alacakaranlık dünyası, kadın-erkek ya da gece-gündüz uzlaşmazlıklarını yaratan tüm köktenci tanımları, üzerinden silkeleyip atar... Daha birçok şeyi silkeleyip atar ki, yaşamın anlamı giderek, her köktenci niteliğin silkelenip atılması eylemiyle koşutluk kurmaya başlar. İşte o andan sonra, hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır ve böylece; "öteki" tanımı da eskisi gibi olmayacaktır. Bunun nedeni; her köktenci niteliğin kısa devrelerden, çekim alanlarından ve "çekicilik" boyutundan etkilenmesidir. Konfor dünyası içinde yer alan "öteki" etkeni, kendisini "kendisi olarak" değil; çekim alanındaki "çekicilik" boyutu ile tanımlayabilecektir. O halde bu, "öteki"nin değil, ötekiler-üstü etkenlerin yerleştiği bir dünyadır. Baudrillard bu bağlamda, dünyayı "farklılıklar dünyası" olarak tanımlamaz; ona göre günümüz dünyası, farklılıklar-üstü bir nitelik taşır.⁹

Oysa dünyaya o "aşkın alacakaranlığı"ndan bakmak (barındırdığı iyi vaatlere karşın), bize gerçeğin tam görüntüsünü yansıtmaz: Çelişkili bir dünyanın yok edildiğine inanan, son derece çelişkili bir bakış açısı içindedir izlediğimiz şey... Çünkü eğer dünyayı bir konfor alanına ya da o alanın öne çıkartılabileceği bir bakış açısına indirgersek, uzlaşmaz köktenlikleri "hesap dışı" bırakmış oluruz. Yazık ki, "hesap dışı" bırakılan ve görüş alanından uzaklaştırılan hiçbir şey ölmüyor; yalnızca Stephen King'in "Hayvan Mezarlığı"na gömülmüş oluyor (pratik yaşamın sürekli biçimde karşımıza o "Hayvan Mezarlığı"ndan dönen korkunç hayaletleri çıkartması, bu yüzden hiç de şaşırtıcı sayılmamalıdır). Demek ki dünya ne bir konfor

⁹ Bkz. Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*.

alanı, ne de tam anlamıyla bir cehennemdir. Yalnızca konfor alanından ya da yalnızca cehennemden başka bir seçeneği olmayanlar varsa da, dünyanın tanımı bir gerilimi içerir. Belki karşılıklar ve köktenci etkenlerin bir "çekicilik" boyutundan söz edeceksek, sonuçta ulaşabileceğimiz nokta, şu gerilim olmalıdır: Konfor dünyası ve konfor dünyasının dışındaki "Hayvan Mezarlığı"nın kısa devresi...

Örneğin, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü üstlenen Dan Cameron, bu gerilimin (pekâlâ) ayırdındaydı. Cameron, bienal kataloğunda "Şiirsel Adalet" in açıklamasını yaparken "insan olma"nın şiirselliği ile, pratikteki "adalet(sizlik)" kavramını yan yana getiriyor ve bu gerilimi ima ediyordu. Ne var ki, Cameron'un bir takıntısı vardı ve o takıntı metin boyunca hiç peşini bırakmıyor ve onu tuhaf bir tavra doğru itiyordu: Konfor dünyası ile "Hayvan Mezarlığı" ("hesap dışı" bırakılanların dünyası) arasında radikal bir seçim yapmak...

Elbette ulusal kimlik kolektif bir küresel yurttaşlık hedefinin önündeki tek, hattâ birincil engel değil. Cinsiyet rolleri, sınıf ve ırk gibi çok daha eski eşitsizlik yapılanmaları toplumun kumaşına daha derinden işlenmiş olup, bugün dünyada çekilen acılara ve adaletsizliğe katkıda bulunmaktalar. Gene de, gün olup küresel yurttaşlık ilkesi üzerinde evrensel bir hedef olarak anlaşılabilecek olursak, bunun modern toplumda karşılaşacağı en yaman düşman ulus-devlet ilkesidir. /...çok farklı kültürel birikimlerden gelen sanatçılar arasındaki alışveriş de tesadüfen oluvermiyor -bu alışveriş, arzuyla ya da oldukça önemli bir eksikliğin ayırdına beraberce varılarak, istençle olmalı. 1980'lerde, 1990'ların ilk yıllarında Japon, Brezilyalı ya da Amerikalı sanatçıların yapıtlarından oluşan bir gezici serginin bu ülkeler hakkında bir biçimde yaşamsal öneme sahip kültürel bilgi aktarabileceği fikri, bu coğrafi bütünler arasındaki sınırların gün be gün daha geçirgen olduğu gerçeğini gözardı etmekteydi. Daha da önemlisi, gerçek sanatsal alışveriş, sanatçının kendi kimliğini bu çeşitten sabit kimliklerin ima ettiği normları dışardan gelen meydan okuyuşlar karşısında uyarlayabilmesi anlamına gelir. Kendi kimliğini bu çeşit et-

kilere açabilmek için, kişi bireysel hayalgücünü kısıktırak yakalayan ulusal kimliğin pençesinden sıyrılabilmelidir.¹⁰

Cameron, öne sürdüğü seçim ve öneriler ile, konfor dünyasının iyi niyetine sığınmak zorunda kaldığını (hepimizin buna zorunlu olduğunu) açıklamış oluyor. Bu durumda, “adalet” (ya da olumsuzlama haliyle; “adaletsizlik”) kavramının da (aynı, Baudrillardvari bir yaklaşımla) niteliğinin değiştiğini iddia edeceğiz: Bir “seçim alanı”nı yaratan; o alanı korumaya ve geliştirmeye yönelik her tür eylemin bağlamına monte edilmiş bir “adalet”... Gerilimden arındırılmış, sınırları sağlamlaştırılmış, “hesap dışı” etkenlere ağır “giriş kuralları” uygulayan bir “merkezin adaleti”... Burada adaletin şiiri, metaforlardan kurtulur ve hayli didaktik bir özelliğe bürünür. O didaktik özellik, anlamını; bize kayıtsız şartsız konfor alanını öneren (ki o konfor alanının nasıl ve hangi temeller üzerine yayıldığını, hangi tarihsel referanslarla bağlar kurduğunu, bu yazıda işaret ettik) bir güçten alır; o güç, konfor alanı içindeki her kavramı (“adalet” gibi) idealize etmekten kaçınmaz (egemen sistemin; yoksullardan ve böylece yoksullaşmadan kurtulabilmesi için, evsiz-barksızları, işsizleri, açları vs. bir yana bırakıp, kendi yoksullarını tanımlaması gibi bir şeydir konu edilen şey: Yoksul, sistem dışı kalanlar mıdır; yoksa sistemin içinde “tüketime yeteri kadar katılamayanlar” mı?). Kader birliği alanının genişleme ve gerekçelerini dayatma süreci (“terbiye”), stilize edilmiş “öteki”lerden oluşan konfor alanları ile, o alanın dışına sürülmüş köktenlikleri bir kez daha karşı karşıya getirir ki, günümüz pratiğinde gerçek terör işte buradan kaynaklanır.

“İdeal” Olanı Tanımlayan Araç: Video (Ya da “Can Sıkıntısı” Üzerine Kurgulanmış Bir Sanat)

Fredric Jameson, giderek maddileşen kültürün yöneticisi olarak medyayı; o medyanın başat aracı olarak da, videoyu ve

¹⁰ Dan Cameron, 8. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu, “Şiirsel Adalet”, Çev: Fatih Özgüven, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 2003, s. 19-22.

onun sanatını gösterir¹¹. Jameson'a göre sinema, nasıl yirminci yüzyıla damgasını vurmuş ve yazının terminolojisini (teknolojik ve sanatsal olarak) aşarak onun yerini almışsa, video da aynı yöntemle "işbaşı"na gelmiştir.

Sinemanın modern toplum ile ilişkisi, sessiz ve sesli sinema aşamalarında, iki kanaldan kurulur. Sessiz dönemde, izleyici kitleleri ile modernist bakış açısına dair ipuçları görsel bir alanda birleşirken, sesli sinema dönemi ise 1950'li yıllarda öne çıkan Hitchcock, Bergman, Kurosowa, Fellini gibi isimlerle modern toplumun yeni formlarını (ve medya niteliği ile) sunmaya başlamıştır. Bu yeni formlar, kitle kültürüne sunulan ticari malzemelerdi aslında... Jameson, sinemayı modern insanın yazınsallıktan görselliğe attığı bir adım olarak önemseseyse de, diğer yandan kimi filmlerin postmodern bir bakış açısı ile çakıştığını saptasa da, hiçbir zaman sinema ve postmodernizm arasında mutlak bir bağın olabileceğini düşünmez. Eğer postmodern medyanın, kültürel ve ekonomik anlamda bir karşılığı varsa; o da videodur. Mantıksal olarak sinema ile video arasında bir kuram yakınlığı bulunmasına karşın, sinema perdesi ve monitör imgeleri kesinlikle birbirinden ayrılır. Jameson bu ayrılığı, görsel enformasyonları kodlayış tarzına bağlar:

O halde, filmlerin kavramsallıklarının olgunluğu ve sofistikasyonu, özgül nitelikleri diğer alanlardan uyarlanan [edebi metinlerin görüntülerinin icadı gibi] ya da bilinen-den yola çıkılarak geliştirilen¹²

kategoriler, temelde video ile örtüşmeyecektir. Video, modernist toplumun yerleşik kültürel ve ekonomik karşılıklarını aşan, tam anlamıyla güncel üretim-tüketim koşullarına karşılık gelen ve daha çok televizyon programlarının akışıyla birleşen bir imge türüne yönelir. Bu imge türü, belleği devreden

¹¹ Bkz. Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, "Video", Yapı Kredi Yay. Çev. Nuri Plümer, 1994.

¹² A.g.e. s. 110.

çıkartan ve bunun sonucu olarak film ile kurulan eleştirel uzaklığı yok eden bir nitelik taşır:

Televizyon cihazının kapatılmasının, bir oyun ya da bir 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) hiç rol oynamaz. Burada hiçbir şey, zihni etkisi altına alamaz ve filmin büyük anlarında olduğu gibi zihin üzerinde izlenimlerini bırakmaz.¹³

Eleştirel uzaklığın ve belleğin (aynı anda) dışta bırakılması, bu iki olumsuzlamanın geçerliliğinin onayı, bize sinemadan kopartılan ve kuram olarak yalnız başına bir anlama kavuşan videoyu tanımlar.

Bununla birlikte video kuramını (güvenle) açıklarken de, karşımıza bir çelişki çıkacaktır. Bu çelişki, teorik olarak ne kadar iyi açıklanırsa açıklansın ya da bu kuramsal fark ne kadar inandırıcı örneklerle donatılırsa donatılsın, yine de iki kuram (sinema ve video kuramları) arasındaki fark, pratikte algılamayacak ölçüde birbirine yaklaşır. Jameson, bu kuramsal yakınlığı şu tümceler ile vurguluyor:

Orta Avrupalı Yahudi yazarların Almanca yazma ile Yiddish dilinde yazma arasında geçirdikleri tereddüt üzerine yaptığı bir tartışmada Kafka, bu iki dilin, birinden diğerine doyurucu biçimde çevrilemeyecek ölçüde birbirlerine yakın olduklarını belirtir. Bu durumda, film kuramı ve -tabii her şeyden önce eğer böyle bir şey varsa- video kuramı arasındaki ilişki için de bu türden bir benzetme yapmak istenebilir. Bu şüpheler sık sık dile getirilmiştir, ancak bunların hiçbiri, 1980 Ekim'inde The Kitchen himayesi altında bu konu üze-

¹³ A.g.e. s. 111.

rine düzenlenen iddialı konferansta vurgulandığı ölçüde dramatik olmamıştır. Söz konusu konferansta bir araya gelen çok sayıda saygın kişi, neden davet edildiklerine bir türlü anlam veremediklerini, zira televizyon hakkında özel hiçbir düşüncelerinin bulunmadığını belirtmişler (gerçi bir kısmı izlediklerini itiraf etmişlerdir) ve çoğu da, sanki sonradan akıllarına gelmiş gibi, televizyon üzerine "üretilen" yarım da olsa tutarlı sayılabilecek bildikleri bir tek kavramın bulunduğunu, onun da Raymond Williams'ın "bütün akış" düşüncesi olduğunu belirtmişlerdir.¹⁴

Konuşmacıların tümünün Williams'ın düşüncelerine bağlı kalması, onların da (Williams gibi) video kuramına dair her veriye eleştirel ya da (daha çok) güvensiz bir yaklaşım içinde olduklarını gösterir. Buna göre video kuramı; son derece belirsiz, gecikmiş, aynı zamanda da olanak dışıdır ve baskı altında geliştirilmiştir. Oysa, Jameson'ın o olumsuz yaklaşımlardan süzüp çıkarttığı önemli bir saptama vardır: Konuşmacılar, televizyon hakkında bilgilerinin bulunmadığını ve bu konuda konuşamayacaklarını belirtmelerine rağmen, sonradan kimi görüşler öne sürebilmişlerdir. İşte bu görüşlerin ansızın ortaya çıkabilmesi, zihnin (televizyon karşısında) düşünebilme yetisinin dışında harekete geçtiğini ve "toplam akış" denilen durumun, aslında tam da video kuramının tanımını verdiğinin kanıtıdır.

Aktardığımız bilgiler, konuyu çeşitli kanallardan farklı tartışmalara taşıyabilir. Ama bizim üzerinde duracağımız nokta, Jameson'ın ilk bakışta (diğer saptamalar yanında) son derece sıradanmış gibi algılanabilecek bir yorumudur: Videoya ait kodlama, imge akışı, belleği dışlama, eleştirel uzaklığı giderme vs. gibi durumların, izleyicide bir yabancılaştırma yaratması ve yeni bir form olarak "can sıkıntısı"na yol açmasıdır. İzleyicideki yabancılaştırma, doğrudan doğruya videonun imgesindeki yabancılaştırmaya ve değiştirilmiş formların dilleri ile olan uyumsuzluğa eşdeğerdir. Bu formlar ile, her ne kadar (konferansta yer alan konuşmacıların maruz kaldıkları ölçüde) ilgile-

¹⁴ A.g.e. s. 110.

nilmese de (ilgilenmemek de bir seçim olarak; savunma mekanizmasının işlemekte olduğunu işaret eder) vardır ve sürekli karşımıza çıkmaktadır. Kendi varoluşsal, ideolojik, estetik ve kültürel limitlerimizin tersine çevrilmesine neden olan ve bu yüzden kişiyi bloke eden video formlarıyla karşılaşma süreci, imgeler karşısında alışılmış bir algılama biçimine de tehditte bulunur. İmgeyi anlamlandırmaya çalışan kişi bellekten sıyrıldığına göre, burada-oluşunun özgül koşullarını da (Heidegger'in "Dasein"deki "varlığın anlamı" sorusunu ortaya koyduğu bağlamda) yitirmiştir. Video imgelerinin yeni formlara dönüşmesi sırasında, edilgen kalan enerjinin tepkisi; tam anlamıyla can sıkıntısı halinde açığa çıkacaktır. İlginçlik, can sıkıntısındadır:

Video sanatının kısa tarihi içinde (kimi zaman Nam June Paik'in 1963 yılındaki ilk deneyleri ile başladığı söylenir) öylesine şaşırtıcı bir biçimde yer alırlar ki, kişi bunların bu denli zenginliğini hangi kuram ya da tanımın kapsayabileceğini düşünür. /... Bu durumda can sıkıntısı, felç durumunda bir reaksiyon, ve de, hiç şüphesiz, bir savunma mekanizması ya da bir önleyici davranış olarak ilginçlik kazanır.¹⁵

Şunu da unutmamak gerekir ki, algılanması gereken şeyin (bir metin, bir imge ya da bir form) sıkıcı olması, onun (Frankfurt Okulu ölçütleriyle) "yüksek" ya da "düşük" niteliklerine koştur ölçütler yaratmaz.

Şimdi kısaca belirtmemiz gerekiyor: Yukarda aktarılanlar doğrultusunda, video üzerine eğer bir can sıkıntısından söz etmeğe başlamışsak, bunun nedeni, sinema ile videonun üretilen imgeler bağlamında birbirini andırmasıdır. Şöyle ki; sinemanın kurmaca akışı, videonun (belgesel bile olsa) akışı ile, karşılıklı kurmaca göndermeler arasında değerlendiriliyorsa, kültürel değerlere yatkınlığımız ya da estetik nesnenin (ve edebi metnin) çözümlenmesiyle ilgili edimlerimiz uzantısında, video imgelerini ve formlarını can sıkıntısı ile karşılamamız ka-

¹⁵ A.g.e. s. 112.

çınılmaz olacaktır. Oysa video kuramı ile bağlantı kurabilecek asıl imgeler, ticari televizyon görüntülerine daha yakın durmaktadır. Ticari televizyonun içinde barındığı her görüntü bütünlüğü (film, reklam, müzik klipleri vs.) belirli zamanlarda kesintiye uğrar ve bu kesintiler, "genel akış"ın kendine özgü ritmini verir. Artık, kesintiler bütün içinde anlam kazanmakta ve sinemanın zaman ile girdiği kurgusal ilişki (belleğin devreye girdiği; "olmuş" ve "olmakta" ilişkisi) bozulmakta; "şimdiki" akış ritmi (ses bileşenleri ile) gerçek zamana dönüşmektedir. Fakat burada bir soru ortaya çıkar; izleyici bellek kullanma alışkanlığını tümüyle terk etmiş midir (bu iddia, insana dair herhangi bir edimin, bir daha geri gelmemecesine yok olduğunu mu ima ediyor)? Yani, bunca inandırıcı gerekçeler, video kuramını (egemen sistem doğrultusunda) başat konuma taşımışsa (ki bu durum da, sinemanın video karşısında; zamana dair farklı algılama olanaklarını elden kaçırdığı anlamına gelir), ama yine de sinemaya yatkınlık süreci terk edilmemişse (film izlemek bir edimi gerektirir ki, orada bilginin derinine inmek ya da bellek kullanmak alışkanlığı henüz terk edilmemiştir) sıradan izleyicinin pratik konumu nasıl açıklanacaktır? Hâlâ reklamlarla ve içeriği o anda tam algılanamayan (örneğin; program akışı üzerine anımsatmalar ve CD tanıtım klipleri) kimi kesintilerle bölünmüş filmlerin yayımlanış tavrına tepki gösteren televizyon izleyicilerine ne demeli?

Yapıtlara "Göz Atan" İzleyicinin Konumu

İmgeler gerilimlidir; imgeleri anlamlandıracak ve onu yeni bir kod olarak onaylayacak izleyici de öyledir çünkü... Zihnin, kendisine yönelen (yöneltilen) her güncel etkiyi, steril bir alan halinde içselleştirdiğini söylemenin (Walter Benjamin'in "kitle ütopyasını dile getirdiği gün"den bu yana) tartışmaya açık bir yanı vardır. Büyük organizasyonlarda yer alan video odalarındaki izleyicinin tavrı, öne sürülen tüm kuramların ya da kuram farklarının dışında, bize pratik bir durumu işaret eder: Can sıkıntısı sürmektedir.

Daha önce, video konusunda yaptığımız alıntılardan ve o alıntılardan çıkarttığımız tanımlardan iki sonuç elde ettik:

- 1- Videonun sinema ile kurgu anlamında (zorunlu olarak) kurduğu ilişki;
- 2- Videonun kendi başına (ve sinemadan bağımsız olarak) imge ve form üretme yöntemi...

O halde can sıkıntısı, izleyicide iki farklı yönde gelişir:

- 1- Sinema kurgu yöntemine uymayan görüntüler karşısında, izleyicinin varoluşunun anlamsızlaşması nedeniyle (burada-olan izleyicinin belleği ile imgeler arasında bağın kopması, edilgenleşme ve enerji birikmesi);
- 2- video imgelerini çözebilmenin zorluğu (karmaşık ve anlam verilemeyen tümcelerden bir sonuç çıkartabilme çabası; aynı, bir metni sabırla okumaya çalışmak gibi).

Jameson'ın (ve daha birçok yazarın), sinemadan bağımsızlaşmış ve televizyonun "genel akış"ına dahil olmuş videonun, çözüm bekleyen bir metin olmadığını belirtmeleri, sorunu yok etmez. Yalnızca birkaç dakikasını monitör karşısında geçirebilecek bir izleyicinin, video sanatçısının ortaya koyduğu anlamı kavrayabileceğini iddia etmek de, bir düşünme yöntemini dretmekten fazla uzak bir davranış değildir. Ayrıca, hem can sıkıntısını destekleyen, hem de yeni bir düşünme yöntemi dretten tavır, içten içe bir "gelecek" idealini de kuruyor olabilir.

Can sıkıntısı, izleyicinin o video odasını hemen terk etmek istemesi mümkün olabilecektir. İzleyicinin karşısına çıkartılan yeni imge formlarının enerjiyi bloke etme yetisi (burada-oluşu, varoluştan kopartması), onu odanın dışına "atma"yı sağlasa da; bu "atma" gücünü arttıran başka bir etkenden daha söz açılabilir: Video gösterilerinin süresi... İzleyicinin, gösteri süresi hakkında önceden edindiği bilgi (onbeş-yirmi dakikadan, sekiz saate kadar değişebilmektedir ve bunların daha da uzatılmasını önleyebilecek hiçbir kural yoktur), "dışarı"yı şiddetle arzu etmesini olanaklı kılar:

Her durumda, televizyon ekranında, anlaşılmaz ve sonu gelmeyen feryatlar ve mırıldanmaların eşlik ettiği bir yüz düşünün: Yüz herhangi bir ifadeden yoksundur, "yapıt" süresince hiç değişmez ve sonunda bir tür ikon ya da yüzen, hareketsiz, zaman ötesi bir maskeye dönüşür. Merakınızdan dolayı birkaç dakika dikkatinizi verebileceğiniz bir deneyimdir bu. Bununla birlikte, ilginiz dağılınca, elinizdeki programı karıştırıp bu videotekstin süresinin yirmi dakika olduğunu okuduğunuzda, zihinde bir panik duygusu belirir ve neredeyse bu programdan başka her şeyi tercih edebilecek duruma gelirsiniz.¹⁶

Böyle bir durumdan, aceleci bir karar ile (ve modern sanatı çözümleme alışkanlığımız doğrultusunda), o yapıtın "iyi" ya da "kötü" olduğu üzerine sonuçlar çıkartmaktan çok, videonun genel karakteri kapsamında bir yorum yapabiliriz ve o yorum Jameson'ın şu tümcelerini daha anlamlı kılabilir:

Bu durumda, video yapımcısının seçiminin bilinçli ve istekli bir seçim olduğu ve bu nedenle de, yirmi bir dakikalık bu video bantının bir provokasyon, izleyiciye yönelik doğrudan hedeflenen bir agresivite olmasa bile, önceden hesaplanmış bir hamle şeklinde algılanması gerekiyor. Durum böyle ise, tepkimiz de doğru bir tepkidir: Can sıkıntısı ve panik uygun reaksiyonlardır ve o estetik edimin anlamının kavranmış olduğu anlamına gelir.¹⁷

Sonuç olarak, bizim asıl vurgulamak durumunda olduğumuz şey, videonun sıkıcılığından yakınmak ya da yapıtın nasıl daha eğlenceli bir hale dönüşebileceğinin çarelerini aramak değildir elbette... Dikkat edilmesi gereken, can sıkıntısını oluşturan ve geliştiren estetik edim yönteminin, büyük organizasyonlarda sergilenme biçimidir. Bu video odaları, yan yana, bir çarşıda yer alan dükkanlar olarak sıralanmıştır (buna "videocular çarşısı" demenin azımsayıcı bir yanı bulunsa da, hiç çekinmeden bunu böyle tanımlamalıyız: Çünkü izleyici o odaları,

¹⁶ A.g.e. s. 113.

¹⁷ A.g.e. s. 113.

sürekli olarak "bitişik oda"yı merak ederek ve kendini olduğu yerden dışarı atıp, acele ile diğerine ulaşmak isteği ile gezmektedir. Bir çarşı mantığıdır bu). Her oda, kendi iç tutarlılığını yansıtan video görüntüleriyle doludur ve belki de bunlar, Octavio Paz'ın belirttiği gibi, çağımızın "hareketli şiir"leridir; olabilir: Gerçekten de, örneğin, İran'dan Shahram Karimi'nin ve Seifollah Samadian'ın, Saraybosna'dan Jasmila Zbanic'in, Portekiz'den Filipa César'ın, Almanya'dan Bjørn Melhus'un vs. ayrı ayrı şiirlerinden söz edilebilir. Ne var ki, bunların izlenme sürelerinin toplamının, pratik izlenme süresinin çok üzerinde bulunması (izleyici o organizasyonu ziyaret için, belli bir süre ayırmıştır), izleyiciyi, bir "zapping aleti"ne dönüştürür. Artık izleyicinin önünden, sürekli olarak bağımsız görüntü kırıntıları geçmemekte; ama izleyici, o tutarlı videotekstleri birer birer ve büyük bir hız ile (ve hiçbir zaman akışını tamamlamaksızın) dolaşarak, kendi akışını yine kendisi yaratmaktadır. Daha önce söz ettiğimiz televizyon görüntülerindeki kesintili süreç, izleyicinin hareketleriyle oluşmaktadır. Belleğin geri plana atılması ve zihinsel algılamaların körelmesi (televizyon imgelerinin akış etkisinin tersine bir yaklaşım ile), izleyicinin hızlı hareketleri çerçevesinde bir kez daha düşünülmelidir. Hızı (böylece de, zapping olayını) yaratanın; düşsel bir merkezi güçten çok, bizzat izleyici olduğunu söylemek, çok karmaşık bir problematiğe işaret etmek anlamına gelmez (Orwell'ın; tek başına hükmeden "Büyük Birader" örneğinde olduğu üzere: Şimdi böyle bir güçten söz ederken şunu düşünelim; onun üreticileri ve denetleyicileri de biz olamaz mıyız?). Görüntüler hızla birbiri üzerine binmekte, birbirine karışmakta, iç tutarlılığını ve kökten niteliklerini (ya da o niteliklerin yoğunlaştığı imgeleri) yitirmekte ve bunun sorumluluğunu da, o hızı (can sıkıntısıyla) yaratan izleyici üstlenmektedir:

*"Merkezi im, insanın kendisidir."*¹⁸

¹⁸ Octavio Paz, *Deftir* dergisi, "Hareketli Şiir: Video", Metis Yay. Şubat-Mart 1989, s.17.

Organizasyonların “başardığı” bir Şey varsa; o da mekâna izleyicinin hızına uygun “pist”ler, sürekli görüntü üreten (birbirine yakın) odalar, odalar-arası geçiş yollarına enstalasyonlar ya da büyük resimler vs. yerleŐtirmeyi tasarlamıŐ olduğudur.

“Öteki”ler-arası ilişkilerde, kökten etkenlerin (bellek ve kimlik ilişkisinin, coğrafi sınırlardaki merkez-çevre ayrımının vs.) giderilmesi gerektiği, yalnızca bu yolla bir kader birliği ya da “öteki”den arınmış bir konfor alanının yaratılabileceği söyleniyorsa; diğer yandan, bunun yönteminin “öteki”lerin yan yana duruş çarelerini bulmaktan ibaret olduğu açıklanıyorsa; üstelik, tüm bu işlerin “başarılabilmesi” için gönüllüler (Cameron’ın işaret ettiği gibi) aranıyorsa, büyük organizasyonlarda gezinen ve yapıtlara kısa sürelerle “göz atan” izleyicilerden iyisini bulmak zordur. Bu durumda, dünyanın her yanından gelen sanatçılarla, o izleyicilerin buluşması da, belleğin ve kimliğin dışta bırakıldığı o odalar-arası koŐuŐturma sırasında gerçekteŐecektir. Şimdi, konfor alanı yaratma siyaseti ile sanat uzlaŐmıŐtır. Daha farklı bir söyleyiş ile durumu keskinleŐtirmek istersek, o “önemli” tümceyi yineleyebiliriz: “Dünyanın toplumsal yapılanması ile sanat, tam bir uyum içindedir; buna Şüphe yok” (bu yargı, sanatçılar ve onların yapıtlarını tümüyle kapsamasa da; organizasyonun tavrı, onları uzlaŐtırmaktan yanadır).

Yazıdan (Özellikle) Ayrı Tutulmuş Ek:

“Hayvan Mezarlığı’ndan Geri Dönen Hayalet”

Polonyalı sanatçı Monika Sosnowska, Antrepo’ya bir koridor inşa etmiş ve bu koridor üzerine kapılar yerleŐtirmiŐti. Bu kapılar karşılıklı olarak birbirlerine doğru açılıyordu. Cameron Sosnowska’nın enstalasyonu için, 8. Uluslararası İstanbul Bienniali kataloğunda, “kimi sürprizler gizleyen mekânlar” diye yazıyor. Çünkü, sanatçının inşa ettiği koridor öylesine dar tutulmuştur ki, izleyicinin o koridora girmesi ve her bir kapıyı aralayıp, ardındaki odalara bakabilmesi olanaksızdır (izleyicinin, bedenini koridora sığdırabilmesinin olanaksızlığı bir yana; kapılar, yakınlıkları yüzünden açılammaktadır).

O enstalasyon ile, bu yazıda belirtilenler arasında çok yakın bir ilişki var: İzleyicinin özgürce gezinemediği, kapıların ardındaki odaları göremediği koridor, yalnızca o odalarda farklı içerikler olabileceğini ima etmekte, ama o içerikleri açıklamamaktadır. O halde izleyicinin tek yapabileceği, koridorun dışından koridoru ve kapıları seyretmek, odaların içlerini zihninde kurgulamaktır. Bu durumda her oda, içerikleri bakımından önemlerini yitirmekte ve yalnızca yan yana durabilmenin olanaklarını yansıtmaktadır (“dış görünüşlerin yan yanılığı”: Bir kısa devre, bir konfor alanı; yani koridor). Onları itecek, karşıtlaştıracak ya da “öteki”leştirecek hiçbir şeyden söz edilemez. Video odalarına kapıdan “göz atan” izleyici, aynı durumu burada da yaşamaktadır; fakat bir farkla: Burada can sıkıntısı yaratacak bir nedenden de kalmamıştır. Her şey yerli yerindedir...

Bir gün tuhaf bir şey olur: Bir izleyici, koridora girmeyi başarır ve duvarlara sürünerek ilerler. Odalara ulaştığında, kapıları (olabildiğince) aralayarak içeri bakmaya çalışır. İzleyici ya odaların içerikleri konusunda her şeyi öğrenecek ve tüm ulaşmazlıkları ayımsayacaktır ya da o odaların çoktan yok edildiğini öğrenecektir. Oyun neredeyse bozulmak üzeredir; odaların sürprizleri ise, çözülme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ne var ki, bienal görevlileri bu “hesap dışı” olayı erken sezerler, izleyiciyi koridordan çekip çıkartmayı başarırlar (bu arada; “hayır, oraya giremezsiniz!” diye bağırırmaktadırlar). İçeriklerin gömüldüğü “Hayvan Mezarlığı”ndan gelen hayalet, o geldiği yere (“olması gereken yere” demek daha doğru) geri gönderilir. Konfor alanı kurtarılmıştır.

Sanat yapıtı, kendisine yüklenen her kuramsal işleve rağmen, pratik koşullar ile ilişki kurmaktan geri durmuyor ve o da karşı sürprizler hazırlayarak ayrı kanallardan ve ayrı “akış”lar ile (farklı metin karakterleri halinde) hareket ediyor: Neyse ki, hâlâ tam bir gerilim nesnesi...

Vandal ile Meleğin Buluşma Noktası

Ama bırakın beni. Her şey yanıp kül olabilir...

Önce bu daha acil sorunu bulmak gerekiyor.

Gilles Deleuze

İsrail'in İsveç Büyükelçisi Zvi Mazel, Stockholm'daki "National Antiquities Museum"da açılan "Making Difference" ("Fark Yaratmak") sergisini gezerken, orada gördüğü bir sanat yapıtını tahrip ediyor ve büyük bir skandala neden oluyordu. Mazel'in tahrip eylemine maruz kalan bu yapıt, "Snow White and the Madness of Truth" (Pamuk Prenses ve Gerçeğin Çılgınlığı) adını taşıyordu ve Dror Feiler ile eşi Gunilla Skold Feiler tarafından gerçekleştirilmişti. Gunilla, İsveçli bir sanatçıydı; Dror ise Tel Aviv doğumlu bir Yahudi ve İsveç vatandaşı bir kompozitördü. Galeri mekânında inşa ettikleri havuzu kan ile doldurmuşlar (kan, aslında kırmızı renkli bir suydur elbette), ortasına küçük bir gemi bırakmışlardı. Geminin içinde de, İsrail'de bir intihar bombacısı olarak ölen Filistinli Hanadi Jaradat'ın fotoğrafı bulunuyordu: Gülümseyen, "melek yüzlü" bir kadındı bu...

Zvi Mazel, eşi ile birlikte sergiyi gezerken, ansızın karşısına çıkan bu kan gölünü ve onun ortasında yüzen bombacının fotoğrafını gördüklerinde, yaşamsal deneyimlerinin etkisiyle bir sinir krizine kapıldıklarını, tüm kaslarının gerildiğini, bedenlerini korkunç titremelerin sardığını söylemişti. İşte bu titremeler sırasında Zvi, yapıtın ışık sistemine saldırmış ve onu imha etmişti. Bu tam bir vandallıktı elbette. Her koşulda bir sanat yapıtını kutsamayı alışkanlık haline getirmişsek, başka türlü düşünmemiz olanaksızlaşacaktır. Söz konusu olay karşısında Mazel'i suçlamanın hiçbir olağanüstü yanı olmadığı gibi,

bu tür bir suçlama meşruluğunu kullanmanın da hiçbir riski yoktur.

Konu “sanat” olunca, yukarda aktarılan olay karşısında ta-kınmamız gereken tavır çoktan belirlenmiştir: Mazel’i kınamak (ki, zaten ilk anda Dror Feiler bir kınama ilanı yayımlamıştı)... Olayın yakın tanıklarından Müze Müdürü Kristian Berg de ken-di tavrını, sanatı ve sanatçıyı bir anlamda kutsamaktan yana koyuyordu:

Bu yapıt Mazel’i son derece etkilemiş olabilir. Ama söz ko-nusu durum, onun yapıtı tahrip etmesini onaylayacağımız anlamına gelmez. Eğer yapıtı görmekten hoşlanmamışsa-nız, orayı terkedersiniz. Olayın sanatsal bir diyaloga taşın-masını umut ederdim.

Berg’in “sanatsal diyalog” önerisi, bugün karşımıza çıkartı-lan bilinmezliğin ve tanımsızlığın üzerinde yapılanan kutsal, ama o kutsallığın hangi ölçütlere dayandırıldığı belli olmayan güvensiz bir ortamın işaretidir. Bu öneri karşısında ilk akla ge-len soru şu olmalıdır: “Sanatsal diyalogdan anladığımız ne-dir?” Berg burada bize, sanat yapıtına yaklaşımımız sırasında farklı bir algılama biçimi ve farklı bir iletişim yöntemi saptamamız gerektiğini (içten içe) ima ediyor. “Sanatsal diyalog”, toplumsal pratikler doğrultusunda doğmuş her tür ittifakın ya da çatışmanın dışında geliyecekse (böyle bir yöntem ile, pra-tikten ayrılmışsa), o halde bu diyalogun sanatsal boyutu doğ-rultusunda bir saptama yapmamız kaçınılmaz olacaktır: He-men şu düşünölmelidir: “Sanatsal diyaloga” girecek olanlar kimlerdir?

Her şeyden önce bir ayırımdan söz ederek yola çıkmalıyız ve bu ayırımın (karşılıklı diyaloga girecek) iki figürü; sanatçı ile izleyici arasına bir sınır çizmeliyiz. Fakat “sanatsal diyalog”, böyle bir ayrımı daha işin başında yadsıyacak ve o sınır çizgi-sini eritmek adına bir süreç başlatacaktır. Sınır çizgisini erit-meye yönelik bu süreç ise, yapıtın kendisini toplumsal iletişim kodlarına kayıtsız şartsız teslim etmesiyle açıklanamaz. Bura-da sanat yapıtı bağlamında, sanatçının izleyiciyle giriştiği bir “yetenek çatışması”ndan söz edilebilir belki; Umberto Eco’nun

benzetmesiyle, "tuzaklar kurabilme" yeteneğidir daha çok bu: Waterloo savaşı boyunca Wellington ile Napolyon arasında geçen stratejik çekişme, onların birbirlerine karşı kurduğu tuzakları çoğaltmaktaydı ama, hasımlardan her biri, tuzakları kurduktan hemen sonra bunu uygulamaya sokmaktan da vazgeçmekteydi. Tuzakları erteleten etken, her iki hasımın birbirleri hakkında güçlü bir enformasyona sahip olmalarından kaynaklanıyordu. Her ikisinin kafasında da bir hasım örneği oluşmuştu ve sürekli yinelenen düşünce şuydu: "Ben bu hamleyi yaptığımda, o beni iyi tanıdığı için böyle bir hamleyi yapacağımı çoktan biliyor olacaktır ve bunu bildiğini biliyorum, çünkü ben de onu çok iyi tanıyorum. O halde başka bir hamle tasarlamalıyım."

Oysa şimdi ilginç bir soru ortaya çıkmaktadır: Karşılıklı tuzak tasarımları, nereye kadar sürdürülebilecektir? Başlangıçta hasımlar arası enformasyona bağlı olarak gelişen tuzak kurma süreci, giderek yörüngeden kayar ve bir "hasım tasarımı"na dönüşür. İki taraf da, kendi edimlerini diğerine yüklemektedir. O anda, hasıma dair edinilmiş her enformasyon, karşı-enformasyonu da birlikte üretmeye başlayacaktır. Üstelik, iki taraf için de bu ikircikli durum geçerlidir. İşte Eco'nun sanat yapıtı tam burada anlamını bulmaktadır: Sanatçı ve izleyicinin (Wellington-Napolyon örneğinde olduğu üzere) birbirlerine dair enformasyonları, yine kendi elleriyle birbirlerine sundukları karşı-enformasyona dönüşür. İzleyicinin, yapıt karşısında kendi edimselliğini kurabilecek yollar keşfetmesinin yanı sıra, sanatçının da, kendi yapıtını oluştururken bu keşiflere uygun stratejiler hazırlamasından konu açmaktadır Eco... Ve iki yanlı enformasyonun bir süre sonra, sanatçının ve izleyicinin "karşılıklı tasarımı"na dönüşme durumundan söz etmektedir (tam burada, ne enformasyondan ne de karşı-enformasyondan söz etmek olanağı kalmıştır).

Diğer yandan, Gilles Deleuze'ün enformasyon üzerine söyledikleri; kimi dönemsel değişimleri hiç hesaba katmaksızın, sanatı bütün olarak kavrayan bir niteliğe vurgu yapmaktadır:

Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez.¹

Şu hiç unutulmamalıdır ki; enformasyonun var oluşu (enformasyonun kullanabilir durumunu koruyor oluşu), pratik anlamda bir iletişimin de varlığına işaret eder. Çünkü iletişim dediğimiz şey, enformasyonun aktarılması ve yayılmasından başka bir şey değildir. Oysa sanatın iletişimle de hiçbir ilgisi bulunmamaktadır. Sanat ancak, enformasyondan ve elbette iletişimden arındığında, onu aştığında bir "dayatma nesnesi" olmaktan uzaklaşabilir:

Enformasyon, bir buyruk tümcesinin yayılmasıdır²

Sanatın tek yönlü buyruklardan ve dayatmalardan (enformasyondan ve iletişimden) kaçmasının anlamı nedir? Önce Marx'ın, sonra da Adorno'nun tanımladığı biçimde, insanlığın acı ve zulüm tarihinin karşısına, bir "zalimlerden kurtuluş" sahnesi yerleştirmek mi? Bu, sanatın niyetini hafife almak olurdu ve dünyadaki "zalimler"e yenilerini eklemekten başka bir işe yaramazdı (Derrida'nın sorusu kapsamında; dünyayı "haydut devletler"den kurtarmaya soyunan Amerika Birleşik Devletleri de aynı kategorinin içine yuvarlanmıyor muydu?). Eğer "zalimlerden kurtuluş"un çaresi, bir karşı-zulmü gerektiriyorsa, o halde bunu aşmak adına, dünyadaki zulüm çarkının pratik işleyişinden daha önemli bir şey var demektir. Bu şey asla zulüm kavramının tutarlılığını bozmasa da, o kavram hakkında yeni sorular üretmeyi ve yeni(den) saptamalar yapmayı gerektirir: Bir kez daha Deleuze'e bakacak olursak; her zaman "imkânsız" bir durumun öne sürüldüğünü görürüz: Dostoyevski'nin "Budala"sı gibi... O, ölüm-kalım sorunuyla karşı karşıya olsa da, daha acil bir sorunun varlığını hep his-seder. İşte o aciliyettir ki; onu pratik uygulamalardan alıko-yar, hareketsizleştirir: "Budala", o "daha" acil sorunu çözme-den yerinden kıpırdamayacaktır.

¹ Gilles Deleuze, *İki Konferans, "Yaratma Eylemi Nedir?"*, Çev: Ulus Baker, Norgunk, 2003, s. 38.

² A.g.y. 34.

Berg'in "sanatsal diyalog" dediği, taraflar arasındaki bu hareketsizlik olsa gerekir. "Zalimler"ın karşılıklı ataklarının ertelediği, pratik olarak birbirlerinden kurtulma niyetlerinin ansızın donduğu an... Mazel ise, hareketsizliği bozduğu ve sanat yapıtı karşısında /"zalimlerden kurtulmak" adına) pratik bir çareye başvurduğu için suçlanmaktadır. Ama şu da düşünölmelidir: Bugün sanatı, pratik koşullardan ayıran ve onu Mazel'den farklı kılan nedir; sanat bir "Budala aciliyeti" taşıyor mu? Yoksa o da, seçtiği "zalimler"e karşı pratik ataklar başlatmayı mı yeğliyor? Bu böyleyse; yani sanat pratik koşullarla ortaya çıkmış olan "zalimler-arası savaş"ın ("zalimler" kendi "karşıt-zalimler"ini oluşturuyorsa, bu tabir doğrudur) içinde, bizzat yandaş bir "savaşçı" olarak yer alıyorsa, Mazel'in vandallığı da meşruluk kazanıyor, Berg'in "sanatsal diyalog" çağırısı komik; komik olduğu kadar da içi boşalmış bir öneriye dönüşüyor.

"Toplum tasarımı" üzerine ütopya kurmak niyetinden vazgeçen, egemen neo-liberal politikalar doğrultusunda pratik sermaye koşulları ile özdeşliklere eğilim gösteren ve farklılık kavramını makro bir politikaya malzeme yapıp, yalnızca bu egemen politikaların tanımları arasına sıkıştırma konforunu yeğleyen sanatın, Mazelvari ataklarla tanışmasının ve bu konuda deneyim kazanmasının zamanı gelmiştir belki de (sanat, yeğlediği pragmatist yöntemler ile, bundan hiç de rahatsız olmamalıdır)... Sorun burada, Mazel'in davranışının meşruluk taşıyıp taşımadığını tartışmak değildir. Sorun, sanatın yeni meşruluklar karşısında hangi direnme hareketlerini gösterdiğidir: Günümüz sanatının, farklılık kavramını günümüzde nasıl anlamlandırdığı ve meşru tanımların nasıl üstesinden geldiği üzerine, birçok soruya muhatap kılınması gerekir.

Eğer "melek" görüntüsünün, yalnızca sizin saptadığınız biçimde ve nitelikte olduğunu iddia ediyorsanız, "öteki melekler" onu yok etmekte gecikmeyeceklerdir.

Sanatın kutsallık alanının bize sağladığı güvenli ortam hiç de tartışılmaz değildir. Hemen akla geliveren soru şudur: Sanatın kutsanmasını öngören şey nedir? Ya da başka bir söyleyişle; sanat yapıtına yapılan tüm saldırıları peşinen kınamanın

meşruluğu hangi yargıdan kaynaklanmaktadır? Eğer Mazel'in ve benzerlerinin iğrenç bir vandal olduğu üzerinde hemfikir kalacaksak, bir sanat yapıtının istisnasız, her durumda dokunulmazlık taşıdığını ve buna gerçekten (yine her durumda) hak kazanmış bir nitelik taşıdığını da onaylamamız gerekir. Ancak sanat yapıtının bu niteliği, genel bir sanat tanımı çerçevesinde ve mutlak bir biçimde kanıtlanabilirse, onun kutsanması mümkün olabilir. Mazeller'in bir sanat yapıtı karşısında niçin bilinçlerini yitirdikleri sorusunu göz ardı ediyorsak, onların insani reflekslerini ve zaaflarını, sanat yapıtının dokunulmazlığını gerekçe göstererek hiçe sayıyorsak, bunun sağlam bir nedeninin öne sürülmesi zorunludur. Üstelik, Mazeller'in siyonist yapılarını lânetlese de, bu zorunludur.

Diğer yandan, sanat yapıtı hakkında böyle şüpheler geliştirmemiz ve onun dokunulmazlığını tartışmaya açmamız, bizim tartışmaya girişme özgürlüğümüzün sonsuz olduğu anlamına da gelmez. Açıkçası, eğer bir sanat yapıtına karşı girişilecek imha ya da zarar verme hareketlerine empati ile yaklaşmak gibi bir cüret içindeysek, daha da vahimi; bu cüreti (örneğin) siyonist bir kimliği anlamak adına büyütüyorsak, bizim de karşımıza yanıtlamamız gereken sorular çıkmakta gecikmeyecektir. Öncelikle şu konuşulmalıdır: Sanat yapıtı, kendisini izleyen kişinin aklını ne kadar başından alıyorsa alsın, o yalnızca bir zihinsellik içermektedir; fiili saldırılarda bulunmak gibi bir yetisi yoktur. O halde ona karşı girişilecek her fiili saldırı, bir barbarlığın göstergesi olacaktır. Bu doğrudur. Aynı anlamda, okuyucu kitlelerinin sinirsel dengelerini bozabilecek kitapların toplanarak yakılması da, nasıl bir barbarlığı vurguluyor ve savunulacak hiçbir yanı bulunmuyorsa, her zihinsel ürünün (sanat yapıtının, kitabın vs.) maruz kaldığı fiili saldırıları hemen ilk anda kınama meşruluğu, tam burada geçerlilik kazanmaktadır. Bu da doğrudur (ama bir okuyucunun, elindeki kitapta okuduklarını beğenmeyip, onu karşı duvara fırlatmasında da bir sakınca görülmemektedir, bu da var). İşte bizim yanıtlamakla yükümlü olduğumuz soru burada belirginleşir: Yalnızca zihinsel olana karşı girişilen şiddet eylemi, bir empatiye tabi tutulabilir mi? Gerçekten de buna "evet" diye-

bilmenin olanağı bulunmamaktadır. Böyle bir soru karşısında söylenecek bir şey kalmaz, elimiz kolumuz bağlanır.

Oysa elimizin kolumuzun bağlanması; sanat yapıtının sorumluluklarını, niteliksel özelliklerini, kitlesel ilişkilerini düzenleme aşamasında oluşturduğu bağlamları ters yüz etme yöntemlerini de "tartışmasız" kılmaz, onu etikten soyutlamaz. Sanatının çok zaman saptığı, iktidarı meşrulaştırma manevralarına rağmen, onun siyasi etik ile kurduğu derin bir ilişki söz konusudur. Bu siyasi etik kesinlikle ideolojiler arasında, sosyal sınıflar arasında, etnik kimlikler arasında, güncel siyasi görüşler arasında, farklı tarihsel gerçeklik kurgulamaları arasında vs. bir "tarafsızlık" demek değildir. Sanatın kendi olanakları, siyasi etiğin nasıl farklı gerçekliklere dağılabileceği ve bu farklı gerçekliklerin pratiği nasıl zorlayacağı konusunda bir fikir oluşturur. Sanatın siyaset üzerine, iktidar mekanizmasının işleyişi üzerine hep bir fikri vardır. Oysa pratik bir siyasetin, bir iktidar mekanizmasının ve o mekanizmaya karşı girişilecek şiddet eylemlerinin silahlarından biri de değildir. Yalnızca bir fikri vardır, hepsi budur. Aksi halde, mevcut şiddetin ortağı olmakla kalır ya da şiddete karşı tasarlanan bir karşı-şiddetin destekleyicisi durumuna düşer ki, sanat yapıtı üzerine yapılan tartışmalar, bu konuyu özellikle (bugün de) gündemde tutmaktadır. Onun pratik dilden konuşması, mevcut siyasi karşıtlıklara dahil olması ve aciliyetini o karşıtlıklar üzerine yapandırması, bir şiddet ve karşı-şiddet dünyasını onayladığını açıklar. Bu onayın tek bir anlamı olabilir: Bir kışkırtmaya girişmek, vandallığa olanak hazırlamak.

Sanat yapıtının ilk bakışta vandallığa davetiye çıkartması ve onu izleyen kişinin saldırıya geçme özgürlüğü arasında da çetrefilli bir ilişkiye işaret edilmelidir. Vandallık davetiyesi ne kadar çarpıcı veriler taşıyorsa taşısın, yine de saldırı özgürlüğü ile bir doğru orantı kurmaz. Sanat yapıtı Adornovari bir yaklaşımla, insanlığın kan ve zulüm tarihinin bir aynası olsa da, asla tarafsız bir davranış sergilemese de, tüm bunlara yönelik geliştirdiği yöntemler, bir "mesafeli bakış"ı yeğler. Ama şu açık: Bu daha çok Hegel'e dayalı bir anlayış temeline; yani bireyin bizzat kendisine olan "mesafeli bakış"ına bağlı bir durumdur. Özerk

aklın, duyulara ve duyumlara endeksli kalmaksızın, kendi olanaklarının dışında da algılanabilecek şeyler olabilirliğinin etik karşılığıdır: Zaten gerçek özerklik de pratiğin dışındaki olabilirliklerdedir. Bu nitelik izleyiciyi sanat yapıtı karşısında silkelere ve "mesafe"yi her an katlayarak arttırır. Burada girişilecek, pratik algılamaya dair bir vandallık eyleminin "akılsızca" sayılacağı bir gerçektir. Bireyi vandallıktan uzaklaştıran, onun kendi pratik akli karşısında sürekli silkelenmesidir.

Sanat ve birey tanımları Hegel'den uzaklaştıkça ve sonunda da onunla tüm bağlarını kopartıp attıktan sonradır ki, kendisine karşı girişilebilecek her şiddet eylemine açık bir yapıya dönüşmüştür. Daha farklı bir söyleyişle; her şeyi göze almış ve bunu ilan etmiştir. "Mesafeli duruş"u yadsıyan görüşlere koşut biçimde, sanat tarihi, sanat yapıtlarına saldırılar düzenlemiş sanatçılarla doludur. Fakat şunu da düşünmek gerekir: Sanat yapıtı Hegel temeline bağlı kaldığı zamanlarda da, Mazel'in akıl dışılığına kapı açan davranışlar ortaya koymamış mıdır? Elbette buna kesinlikle "evet" diyebiliriz. Örneğin, yine Adorno'nun üzerine basarak belirttiği gibi, toplama kamplarında Yahudiler gaz odalarında öldürülürken, klasik müzik çaldı. Özellikle bu yüzden "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak" olanağı kalmamıştı. Sanat yapıtının birey ile ilişkisinin ne hale geldiğini düşünmek bir yana, sanatın bütününün manipülatif kişiliklerin yaratılması sürecinde nasıl kullanıldığının bir kanıtıdır bu durum.

Özerkliği ölçüsünde, önce aklın kavrayış problematikleri üzerine yoğunlaşan ve birey ile bu anlamda bir ilişki kuran sanatın dokunulmazlığı, manipülatif kişilikler karşısında yok olup giderken, sanat da sonradan bu kişilikler doğrultusunda iletişim yöntemleri icat etmeye soyunurken, vandallığı meşrulaştırma niyetinin (belki de bir zorunluluktur bu) son aşamasına gelmiş bulunuyor. Ve son olarak, şu örneğin çarpıcı olabileceğini sanıyorum: 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında açılan "Free Kick" sergisinin küratörü Halil Altındere şöyle söylüyordu:

Belki ironi yüklü bir yapıt, yanındaki yapıtın içeriği ile bir ilişkiye geçip, slogancı bir yapıta dönüşebiliyor. Bu durum

*en çok, izleyicinin zihninde, Türkiye'nin gergin ortamıyla o yapıtları bağdaştırma alışkanlığından kaynaklanıyor bence. Sanatçıların hiç düşünmedikleri şeyleri, izleyiciler ona yakıştırabiliyor. İzleyici yapıtın bütününe yayılmış kişisel anlam örgüsüyle değil, kendi kararı ve kendi tabularıyla yapıta bakıyor. Böylece sergiden çıkartılan sonuç, bizim de düşüncelerimizin ötesine geçiyor.**

Demek ki şu görünüyor: Eğer Hegel temelinde bir sanata dönüş olasılığı kalmamışsa, sanat ve manipülatif kişilikler arasındaki ilişki bir sorun olaya yüz tutmuşsa, hattâ bu kişilikler sanatın zihinselliğini pratik deneyimler sınırına sıkıştırmak niyetindeyse, sanatın "melekler"i ile manipülatif kişiliklerin "melekler"i bir meydan muharebesi için hazır tutuluyorlar demektir.

Bir vandal ile bir meleğin birbirine karıştığı yerdir bu muharebe alanı ve bu alanda sanatın dokunulmazlığı düşüncesi de, "pratik olmayan" eskimiş bir söylemdir artık.

Yazıyı "ne yazık ki" diye mi bitirmeliyiz? Bu, bireyin kendisine koyduğu "mesafe"yi terkettiği, "ani tatmin" ve "hemen doyum" çağında çok romantik bir tümce olmaz mı? Zaten sanat da bugün "tatmin" ve "doyum" duygularının peşinden gitmiyor mu?

* İmdat Bienalde Kürt Sergisi Var!, *Özgür Gündem*, Ek, 1 Ekim 2005.

İstanbul Neresi?

Boğaz'ın sularının çekilmekte olduğunu fark ettiniz mi? Hiç sanmam.

Orhan Pamuk

İstanbul üzerine düşünen birçok sosyoloğun, tarihçinin, sanatçının, felsefecinin, kent bilimcinin vs. ortak bir kanısı vardır. Ortak kanı, bu kentteki “biz” ve “öteki”nin ayrılmaz bir biçimde birbirine karışmış olduğudur. İstanbul’un sahip olduğu bu karıştırma yetisi, kültürlerin “kendi yeri” ile yabancı arasındaki sınırı belirsizleştirir ve iki karşıtlık arasında bir geçişlilik alanı yaratır. Bu açıdan baktığımızda; İstanbul, yabancılaşma ve özdeşlik kavramlarının tarih boyunca sorgulandığı (yeniden ve yeniden sorgulandığı ve kendi karakterini bu sorgulamadan kotardığı) bir kenttir.

Öyle ki; “tüm logoslardan daha ilksel” olarak nitelendirilen Bosfor efsanesi, her zaman İstanbul’un en belirgin simgelerinden biri olarak anılagelmiş Boğaziçi’ne özel bir anlam yükler ve o anlam tüm kentin karakterini kurar (belki buna kader demeliyiz). Efsaneye göre Zeus ile sevişen İo, Hera’nın kıskançlığından doğan bir şiddetle karşılaşmış ve Zeus da İo’yu korumak amacıyla onu bir öküzü dönuştürmüştü. İo, Hera’dan kaçabilmek ve eski haline gelebilmek için boğazı yüzerek geçmek zorundaydı. İşte kenti tam ortadan bölen ve iki yaka arasına bir sınır koyan o boğaz, İo’nun katettiğı bir “Bos-phoros” (öküz geçidi) olarak, “öte yana giden yol” durumuna ulaştı.

1997 yılının Mayıs ayında, aralarında Jacques Derrida’nın da bulunduğı bir grup felsefeci, kent bilimci ve sanat tarihçi, İstanbul’da disiplinlerarası bir atölye çalışması gerçekleştirmişler ve söz konusu birliktelikten bir “İstanbul’u düşünme modeli” çıkartmayı denemişlerdi. Çalışmanın başlığı Bosfor efsanesine gönderme yapıyor ve bir anlamda, modern bir kent

olarak ele alınan İstanbul ile o efsane arasında bir problematik yaratıyordu: "Pera Peras Poros" (Öte yan / Öte uç / Geçiş)...

Diğer yandan, aynı atölye çalışmasındaki metinleri iki yıl sonra bir kitapta toplayan Ferda Keskin ve Önay Sözer de, giriş yazısının hemen başına şu tümceleri yerleştirmişlerdi:

İstanbul'un bugünkü merkezinin adı eskiden Pera'ydı. Çeşitli ulusların bir arada yaşadığı bu mahalle tam anlamıyla kozmopolit bir yaşam biçimiyle belirlenmişti. Kentleşmeden önce Pera -Yunanca adının da belirttiği gibi- yabancı tüccarlar, denizciler kadar büyükelçilerin de oturduğu Galata mahallesinin öbür yanını, ötesini temsil ediyordu. Pera gibi Galata da zamanında, Ayasofya Kilise-Cami ve Topkapı Sarayı'nın yer aldığı ve merkez kabul edilen mahallenin öbür yanı, ötesi olmuştu. Bütün bu mahalleler gece kapatılan ancak gündüz boyunca geçişe izin verilen kapıların bulunduğu sınır-duvarlarıyla ayrılmıştı.¹

Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un merkezi olarak eski Bizans'ın yer aldığı alanı seçmişti. Daha farklı bir söyleyiş ile; "Bizans olarak ötedeki yer" merkezileşirken, önceki merkezler "öte"ye (pera'ya) itilmişti. Mimarlık tarihçisi Doğan Kuban, bu kentin tarihsel yapısının özellikleri konusunda şöyle yazıyor:

Konstantinopolis Byzantion'un, İstanbul da Konstantinopolis'in yerine geçmiştir. Bu kentler birbirine eklenerek değil, birbirlerinin yerini alarak yaşamışlardır. Aynı süreç Türk çağı İstanbulu'nda da vardır. İstanbul, çağların birbirleri üzerine bir şey koymasıyla olduğu oranda, birbirinin yerine geçmesiyle de yaşamıştır.²

Kuban'ın saptaması, aynı düzlem üzerinde yapılanmış farklı kentlerin, metafizik ve kavramsal karşıtlıkları bağdaştıran ve aralarına geçitler yerleştiren bir niteliğinin varlığını işaret edi-

¹ Pera Peras Poros / Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma, Yayına Hazırlayanlar: Ferda Keskin-Önay Sözer, Yapı Kredi Yay. 1999, s. 14.

² Doğan Kuban, Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yay. 1995, s. 208.

yor bize... Ayrıca, yatay biçimde gelişen yerleşim alanlarının merkez ve merkez-dışı durumlarının değişmesi, bir kent simgesi olarak, yalnızca sınır duvarlarına inşa edilmiş kapıları ya da geçitleri sürekli ve değişmez kılıyor; İstanbul'un kaderini belirlemiş Bosfor efsanesini çağrıştıran "öte yan"a geçişlerle kenti ören kapılar, bugün de o kentin kökeninde "sanki bir yabancılık" etkisini taze tutuyor: Derridavari bir yaklaşımla "yabancı olmak", her zaman yer ile ilişkilidir:

Tüm doğum noktaları, kendinde zorunlu olarak kendinin ötesini barındırdığı ölçüde bir yabancılık mekânıdır.³

Sınırlara açılmış kapılar ve "öte yana giden yol", yerleşilmiş olan yerden; yani kökensel olarak tanımlanan mekândan daha kökenseldir:

Sınır, kendinde ve ötesi, kendi ve başkası, bitim ve hareket, çıkış ve dönüş gibi birçok kenarı harekete geçirdiği ölçüde -ki bu onun plastikliğidir- ayrılık koyar. Böylece pera, peras, poros sözcükleri tüm kentsel yapıyı topografik bir dil oyununun terimleri olarak yorumlamayı sağlayan kavramlar olarak ortaya çıkarlar.⁴

Yapılan alıntılardan çıkartılan diğer bir sonuç da, kent ve yer kavramları ile felsefe arasında bir çakışmanın olduğudur. Çünkü felsefe de, sınır, geçit ve öte kavramları üzerine düşünmektedir.

İstanbul'un geçitleri ("poros"u), doğrudan felsefenin alanına yöneliyorsa da; bu, kentte yaşayan herkesin filozofça davrandığı anlamına gelmez. Yunanlı edebiyat kuramcısı Gregory Jusdanis, "Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür / Modern Edebiyatın İcat Edilişi" (*Belated Modernity and Aesthetic Culture / Inventing National Literature*) kitabında, Yunan ulusal uyanışı sırasında Yunanistan'ı yakından tanıma olanağını yakalamış oryantalist eğilimli Batılılar'ın, geleneği hiç önem-

³ Pera Peras Poros, s. 15.

⁴ A.g.e. s. 15.

semeyen Yunan halkı ile karşılaştıklarında hayli şaşırdıklarını yazar:

*Avrupalılar bütünüyle Klasik Hellas'a ilişkin ideal bir imgeden ilham alıyorlardı; o yüzden gönüllüler Yunan anakarasına ayak bastıkları zaman Yunanlılar'ın doğulu alışkanlıkları olduğunu ve antik geleneği neredeyse hiç umursamadıklarını görünce büyük bir hayal kırıklığına uğradılar.*⁵

Jusdanis'in "Yunanlı gerçeği"ne ait bu tümcesini, tereddüt etmeksizin İstanbullular üzerine kurabiliriz. Gerçekten de, İstanbul'un tarihsel dinamiğinden seçtiği simgeler ile romantik öyküler çatma alışkanlığına düşmüş zihin, sıradan bir İstanbullu'nun kendi kentinin felsefi alanından ne kadar uzak olduğunu saptadığında, yalnızca bir hayal kırıklığı ile yetinmek zorunda kalacaktır. Ne var ki; ne Yunan halkının ne de İstanbullu'nun, ne romantik öykülere ne de "yer"lerinin tarihsel dinamiklerine sadakatle bağlanma zorunluluğu vardır; üstelik buna olanak da yoktur. Bir anlamda; Batılı'nın oryantalist fantezilerine, kendi yerinden ortaklık etmek olurdu bu...

Tam burada, "üstelik buna olanak da yoktur" savını açmamız gerekiyor: Kentin mekânsal ve zamansal geçitleri arasında, kendi kentine "yabancı" olarak yol almanın bir pratiği olmalıdır ki, o pratik, kentin felsefi dinamiğini pek fazla takmaz; ya da takmıyormuş gibi algılanır. Aslında bu takmama durumu, kentlinin, kendi yaşamını "şimdi"de kurma gereksiniminden başka bir anlama gelmez. Oysa bu "şimdi"nin, geçmiş ile bağlarını ne ölçüde kopartabildiğine de kolaylıkla karar verilemez: Sözelimi; otomobillerin bir "su" gibi aktığı geniş caddeler, İstanbul'u İo'nun katettiği Bosfor gibi bölmektedir. Üstelik o bölünmeler artık kentin hemen her yerinde bulunmakta, kenti paramparça etmekte ve modern kentin insanları, İo'nun yalnızca bir kez maruz kaldığı o vahşi akıntıyla hemen her dakika karşılaşmaktadır. İstanbul'u sonsuz parçalara bö-

⁵ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür / Modern Edebiyatın İcat Edilişi*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay. 1998, s. 39.

len caddeler; iki yana sıralanmış bol ışıklı vitrinlerle, okullarla, spor salonlarıyla, avukatlık bürolarıyla, mimarlık-mühendislik merkezleriyle, kamusal binalarla, bankalarla, kitapçılarla, sinemalarla, konser salonlarıyla, döviz barakalarıyla, iç-dış ticaret plazalarıyla, otellerle, diskoteklerle, kahvehanelerle, oto galerileriyle, restoranlarla vs. çevrilmiştir. Kendilerine bir yaşam biçimi seçen kentliler, bu yaşam biçimini korumak ya da "seçtikleri statü"ye hemen ulaşabilmek adına, her gün bu "cadde-Bosfor"lara kendilerini atmakta ve belki de yüzlerce kez geçitleri aşmaktadırlar. Asıl ironik olan şudur: İö, "öküzlükten kurtulabilmek" için tek bir kez boğazın sularına dalmışken, kentli insan bu deneyime her gün kalkışmakta, ama sürekli olarak "öküzlükten kurtulamadığını" ayrımsamaktadır. Bu duygunun nedeni basittir: Modern dönemde "Zeus"un yerine egemen olan ve farklı aşamalarla yenilenen kapitalist yaşam biçiminin, tekrar ve tekrar insanlarla "sevişme" isteğı, o insanları durmaksızın "kurtulma" sorunuyla başbaşa bırakmaktadır. Bir süre sonra kentli, niçin kendisini geçitlere attığını unuttur; belleğı efsaneleri yitirir ve tüm hareketleri otomatikleşir. Bosfor efsanesindeki İö'nün yerini, genellikle tüketim toplumunun nesneleri, güncelleştirilmiş ideolojik ya da sıradan siyasi öyküler, kişisel sorun çözümlemeleri vs. olarak yeni kahramanlar almaktadır. Yol artık "öte yan"a doğru radikal bir yön çizmemekte, sayısız "öte yan" arasında kararsızca dönüp dolaşmaktadır; her gün yüzlerce kez atılan turların geçitleridir caddeler...

"Şimdi"nin ruhsallığı içinde bu "cadde-Bosfor"lar arasında yürürken, üzerine bastığımız yerin derinine doğru giden zaman katmanlarını ayırabilmemiz ve katmanlar arasındaki farklılıkları çözümleyebilmemiz söz konusu bile değilse de, ara sıra kronolojik bir sıralama yapma olanağı bulabiliriz. Geçmişin kent dinamiğı, en olmadık bir yerde ve zamanda karşımıza çıkabilecek ve "şimdi" ile geçmişini bir arada algılamamıza neden olacaktır. Kuban, buna "kentin sürekliliğı" der. Fakat Kuban'a göre, bu süreklilik asla kentlinin zihninin bir köşesinde taşıdığı "geçmiş bilinci" ile açıklanamaz:

*Geçmişten bihaber olsak da, karşılıklı bağımlılığı gözlemlemeden edemeyiz. Yanına yapılmış bir otel ile Ayasofya'yı ele alın: "Otelde kahvaltı ettikten sonra Ayasofya'yı gezeceğiz." Beş dakikada 1460 yıllık bir tarihi kapsayan bir çevre değişimi. Bir kentin boyutları öyle büyüktür ki, insanın yaşamı onunla karşılaştırıldığında anlamsız görünür.*⁶

Örnekte yer alan Ayasofya, kentin derinliğine doğru tarihsel bir geçit oluştursa da (çünkü geçmiş yerin altındadır; kentin eski sahipleri oradadır), bir kentli bunu asla kavrayamayacak ve o derinlere giden geçitte "gezinebilme zamanı"nı asla elde edemeyecektir. O halde, kentlinin adımları kentin derinine doğru inmeyecek, katettiği alanı yatay olarak / uzunlamasına deneyimleyecektir. Kronolojik sıralama, bu yatay katediştir ve o sırada geçmişle ilişkisi olan tüm nesnelerin anlamları silinir, o silinen anlamların yerini ya bir boşluk ya da yeni anlamlar alır: İstanbul'un geçitleri, böylece aynı düzlem üzerine dizilir ve "kentin sürekliliği"nin apaçık görülmesini sağlar.

İo'nun kullandığı geçit de yataydı; Boğaziçi'ni derinine doğru değil, uzunlamasına yüzmüştü. Dahası, biliyoruz ki, İstanbul kenti, üst üste yığılmış, yok olmuş kentlerin yıkıntıları üzerinde yükselmiyordu; her eski kent bir sonrakinin yerine geçiyordu. "Ata"lar kentin derinliklerindeydi ama, onların kenti, şimdi içinde yaşanan modern kent ile aynı düzlemdeydi:

*Bu mimarlık Bayezid, Süleymaniye, Ayasofya, Sultan Ahmed, Sultan Selim yahut Yeni Cami gibi etrafındaki her şeye kendi nizamını kabul ettiren bir saltanat değildir.*⁷

Demek ki, daha önce de belirttiğimiz üzere; İstanbul'un tarihi, aynı düzlem üzerinde dizilmiş değişken merkezler arasındaki geçitlerden (kapılardan) ibaretti. Bu durumda İstanbul'un da, kentin derinliği ile ilgili "belleğe dair kent" geliştirme beklentisi de eriyip gidecekti: "Belleğin kenti" zaten onun kar-

⁶ Pera Peras Poros, s. 192.

⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, "İstanbul", Dergah Yay. 1979, s. 45.

şısında tüm canlılığı ile uzanıyor ve o canlılık "şimdi"nin anlamı ile çakışıyordu.

Ancak şu var: Geçitler, kentin en karakteristik simgeleri olarak, pratik yaşamda tek düzlem üzerinde sıralansalar da; anlamları boşalmış ya da değişmiş olsa da; daha farklı bir söyleyiş ile, "şimdi"ye çekilseler de; yine kendi tarihselliklerini içlerinde saklamaktadırlar. En azından Kuban'ın vurguladığı gibi Ayasofya, İstanbullu'nun karşısında tüm duvarları, payandaları, kubbeleri ile yükselse de; dört köşesinde yer alan dört minare ile tarihsel tanıklığını açıklıkla yansıtırsa da; yine de başka bir tarihselliği içinde saklı tutmaktadır: O da, "beş dakikada 1460 yıllık bir tarihi kapsayan bir çevre değişimi"nin olabilirliğini İstanbul kentine bir nitelik olarak monte etmesidir (Tanpınar'ın tümceleri, Kuban'ın yazdıklarını önceler). Geçmişin kent simgelerini ya da en küçük bir kent nesnesini "şimdi"de deneyimleme şansına sahip İstanbullu, yine de kendisini "şimdi" içinde güvenli bir "o yer"li olarak hissetmeyecektir: "Beş dakikada 1460 yıllık farkın" olabilirliğini sezmek, "şimdi"yi böler, yaşanan "an"ın içinde zaman boşlukları yerleştirir ve bu zaman boşlukları arasında yaşanan kararsızlık, İstanbullu'nun zihninde bir "turbulence"a yol açar (Kuban, "yaşamın anlamsızlaşması" olarak bu durumu belirtiyor olmalı). İşte bu yüzden ki, eğer İstanbul üzerine bir felsefe kurulacaksa, bu ilk bakışta, "şimdi"nin arasına sızan boşlukların felsefesi olacaktır (ya da "turbulence"ın felsefesi: "Şimdi"nin içindeki farklı "şimdi"ler): Diğer bir söyleyiş ile; aynı düzlem üzerinde sürekli yer değiştiren "pera"ları ve "peras"ları problematik hale getiren "poros"un / geçitin felsefesi...

Geçitler, "şimdi"nin İstanbul'unda bir yandan yatay mekânda yan yana sıralanırlar; bir yandan da kendi tarihselliklerinin farklı derinlikleri ölçüsünde, "şimdi"nin içinde zamansal kaymalara (zaman boşluklarına) neden olurlar. Böylece onlar İstanbul'u somut nesneler olarak bir düzlem haline getirirken; eş zamanlı bir hareketle dikey-zamansal bir engebeyi oluştururlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul üzerine yazarken kendisine şunu sormadan geçemiyordu:

Kısacası İstanbul; yatay bir "şimdi" mekânının içinde, engebeli (derinde... daha derinde... ve daha.... sonra belki yine yüzeye yakın bir tümsek...) bir zamansallık içerir: "Yatay bir şimdi mekânı" ile "dikey-zamansal engebe" arasında bir arayüz yer alır ki, bu arayüz, geçmişin ve "şimdi"nin eşzamanlı yansımasıdır. Geçitler tüm tarihsellikleri bağlamında ve yeniden "şimdi"de, bu arayüzde birleşmektedirler.

O halde İstanbul'un geçitleri nereye açılmaktadır? Yanıt: "Her zaman, "geçmiş-ler" ile 'şimdi'nin buluştuğu arayüze"dir. Yani şu karşımızda duran yapının (zamanı ne olursa olsun) tam da "görünür" haline; üzerinde gezindiğimiz yatay mekâna... Fakat burada bir ayrıntıya işaret etmeliyiz: Eğer yatay mekân ile dikey-zamansal engebe "şimdi"de birleşmişlerse; bu durumda, yatay mekânın yapısına da bir engebe yerleşmiş oluyor. İstanbullu'nun, "şimdinin düz yolu"nda yürürken (örneğin; plazalar ya da iş hanları arasındaki bir Bizans bazilikası, bir mevlevihane, eski bir azınlık mahallesi ya da Mimar Sinan'ın bir kompleksi karşısında) ansızın geçmişin imgelemine kapılıp bir sarsıntıya ("turbulence") uğramasının nedeni bu olsa gerektir. Bir kez daha; Kuban'ın yazdığı gibi: İnsanın "şimdi"ye dair yaşamını anlamsız kılabilir bu sarsıntı... Bir yabancılaşma "kapısı" açabilir.

Geçmişin derininden kaynaklanan ani ve anlaşılmaz sarsıntılar, İstanbul'un "şimdi"sini etkilediği gibi, o kent üzerine kurulan ütopyaları da yörüngesinden çıkartır. Ütopyalar "şimdi'nin ivmesine bağlıysa; onun yapısına sızan ve onu zamanın derinliklerine çeken boşluklar, kimi zaman, ütopyaların da zamanın derinliklerine (Tanpınar'ın "kuyu"larına) doğru çekilmesini gerçekleştirebilir. Geçit üzerine bir düşünme modeline ilham veren Boğaziçi, farklı ütopyaların da konusu olmuştur. Metin Kayahan Özgül'ün derlediği "İstanbul ütopyaları", bize bu kentin zaman ve mekân ilişkisi yönünde geniş bir perspek-

⁸ A.g.e. s. 110.

tif sunar.⁹ Bunlardan üçü, zamanı algılama bakımından üzerinde durmaya değerdir.

Üç ütopyadan en alışılmış olanı, Erzurumlu Molla Davutzade Mustafa Nâzım'inkidir. Yazar, "*Rûyâda Terakki ve Medeniyet-i İslâmiyyeyi Ru'yet*" adlı eserinde, 2300 yılının Boğaziçi'ni (400 yıl öncesinden) şöyle düşünmüştü:

Bizim bildiğimiz harab Boğaziçi değil. Her iki tarafa boydan boya enli, mükemmel rıhtımlar yapılmış, bir taraftan bindiğimiz arabalar, bir taraftan elektrik tramvayları muttasıl [sürekli] adam taşıyorlardı.¹⁰

Mustafa Nâzım, yaşadığı "şimdi"nin hayli dışında bir karakter sergileyen İstanbul'u anlatıyordu. Kendi deneyimlediği Boğaziçi tümüyle yok olmuş, üzeri örtülmüş, bir üst-katmana geçilmiş ve gelecekte, geleceğin nesneleri tasarlanmıştı. Ütopya düşüncesinde, bir sonraki zamana bağlanan olağan bir yöntemle karşılaşıyorduk (İo efsanesi üzerine düşünürken, Boğaz köprüsünü öne sürmeye benzer, basit bir durum).

Yaşamını Marksist ütopyanın gerçekleşmesine adayan Mustafa Suphi ise, İstanbul'u Enternasyonal'in başkenti olarak düşünüyor ve o düşlerin baş köşesine, Boğaziçi'nin girişinde yükselen, içinde, "şimdi" ile 1460 yıllık bir zaman boşluğu barındıran Ayasofya'yı yerleştiriyordu:

Ve dünya devrimi proletaryanın kesin zaferi ile taçlandığında, biz, İstanbul'un bu efsanevi şehrin, Enternasyonal'in başkenti olmasını öneriyoruz. Biz dünyanın her köşesinden, tüm milliyetlerden ve ırklardan proletaryanın binlerce temsilcisinin, bir araya gelecekleri zaman, bu toplantı için, dünyanın en büyük ve en güzel yapısını, Ayasofya'yı seçeceklerini hayal ediyoruz.¹¹

⁹ Bkz. *Türk Edebiyatında Siyasi Rüya*lar, Akçağ Yay.

¹⁰ Gürhan Tümer, "Gelecek Üzerine, Kentlerin Geleceği Üzerine", *İstanbul Dergisi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay. Nisan 2004, sayı: 49, s. 14.

¹¹ A.g.y. s. 15.

Mustafa Suphi, ideolojik seçimini İstanbul ütopyası ile özdeşleştirirken, geleceği "şimdi"ye çekmekten vazgeçmiyordu. Ayasofya'nın barındırdığı o büyük zaman boşluğu ve "şimdi"de yarattığı engebeler, geleceğin "şimdi"ye doğru geri dönüşünü (düşüşünü) hızlandırıyordu.

Seçtiğimiz örneklerden asıl olağanüstü olan (ve ilk iki ütopyada görüntüsüz kalan tüm katmanları apaçık görünür kılan), Orhan Pamuk'un "*Kara Kitap*" romanındaki Boğaziçi ütopyasıdır:

Karadeniz ısınıyor, Akdeniz soğuyormuş. Bu yüzden esneyerek yayılan deniz sahanlıklarının dibindeki muazzam mağaralara deniz suları boşalmaya, aynı tektonik kırılardan sonucunda Cebelitarık, Çanakkale ve İstanbul Boğazları'nın tabanı yukarı çıkmaya başlamış. Boğaz kıyısında konuştuğumuz son balıkçılardan biri, eskiden demirlemek için minare boyu zincir attığı sularda şimdi teknesinin karaya oturduğunu söyleyerek sordu: Başbakanımız bu konuyla ilgilenmiyor mu hiç? [...] Besbelli, kısa bir zaman sonra, bir zamanlar 'Boğaz' dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi parladığı bir zifiri bataklığa dönüşecek. Sıcak bir yaz sonunda ise, bu bataklığın, küçük bir kasabayı sulayan alçakgönüllü bir derenin tabanı gibi yer yer kuruyup çamurlaşacağını, hattâ binlerce geniş borudan şelâleler gibi gürül gürül akan lâğımın suladığı yamaçlarda otların ve papatyaların yeşereceğini tahmin etmek zor değil. Kız Kulesi'nin bir tepenin üstünde korkutucu gerçek bir kule gibi yükseleceği bu derin ve vahşi vadide yeni bir hayat başlayacak.¹²

Pamuk, geleceğin Boğaziçi'ni betimlerken, geçmişin simgelerini yok etmediği (onların üzerini örtmediği) gibi, bu simgelerin "şimdi"ki anlamlarını da kullanmıyor. Ama Pamuk'un ütopyasında "şimdi"nin kullanılmaması, o simgelerin yalnızca geleceğe gönderme yaptığını göstermez. Pamuk, gelecek kur-

¹² Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yay. 7. Basım, 1990. s. 20.

gusuna tam anlamıyla geçmişî yerleştirmekte ve geçmişî ütopya ile çakıştırarak bir arayüz yaratmaktadır. Açık bir söyleyişle; gelecek düşüncesi Boğaziçi'ni biçimlendirdikçe, ortaya bir geri dönüş çıkmakta ve bu geri dönüş de, geçmişin nesnelerini gelecekte belirginleştirmektedir:

Bu kıyametimsi kargaşanın içinde Şirketi Hayriye'den kalma yan yatmış gemi leşleriyle gazoz kapağı ve deniz anası tarlaları görülecek. Suların bir anda çekildiği son günde karaya oturmuş Amerikan transatlantikleriyle yosunlu İon sütunları açık ağızlarıyla tarih öncesinden kalma bilinmeyen tanrılara yalvaran Kelt ve Likyalı iskeletleri olacak. Midyeyle kaplı Bizans hazineleri, gümüş ve teneke çatal bıçaklar ve bin yıllık şarap fiçileri ve gazoz şişeleri ve sivri burunlu kadirga leşleri arasında yükselecek bu medeniyetin antik ocak ve lambalarını yakacak enerjiyi, uskuru bir bataklığa saplanmış bir Romen tankerinden alacağını tahmin ediyorum.¹³

“Şimdi” artık geride kalmıştır. Ama onun yerini alan gelecek, “şimdi”nin de alt katmanında ortaya “çıkıştır”. İo’nun yüzdüğü düzlemin bile altında yer alan en eski katmandır bu geleceğin sahnesi... Geleceğin uygarlığı, prehistorik katmanların da altında “yükselmektedir”: “Gelecek” denilen şey, İo efsanesinden daha ilkseldir bu durumda (İo’nun bir imgelemi varsa, o da başımızın üzerinden süzülerek uçan bir İo’nun verdiği histir)... Eski Kız Kulesi ise, ancak geleceğin yerleşebileceği öngörülen en üst katmanda kalmıştır; diğer yandan o en üst katman, artık bir katman bile oluşturmamayan “en” derinliklerden yükselen bir duman ile aydınlanmaktadır:

Bir zamanlar, Boğaz’ın ipek sularını gümüş gibi ışıldatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan, gömülmedikleri için alelacele yakılan ölümlerden çıkan mavimsi dumanın aydınlığını seyredeceğiz artık.¹⁴

¹³ A.g.e. s. 21.

¹⁴ A.g.e. s. 21.

Sonuçta karşımızda ne geçmiş, ne "şimdi", ne gelecek vardır: Geçmiş, tüm zaman boşluklarını somut nesnelere dönüştürerek şimdi / şu anda geri dönmüştür. Geri döndüğü yer ise gelecektir. Bizim yalnızca görebildiğimiz, tüm katmanların birbirlerinin yerini aldığı bir arayüzdür. O halde; kentin eski ve yeni sahipleri (hattâ gelecektekileri de içerdiği anlamda), altı üstüne getirilmiş katmanlarda karşılaşmışlarsa (en azından böyle bir olasılık doğmuşsa), kentte "yabancı olmak"tan neyi kastetmiş olacağız?

Üzerinde durduğumuz noktalar, İstanbul'u bir arayüz olarak sunuyor ve kentin geçit felsefesinin ipuçlarını veriyor. Böylece şunu iddia edebiliriz ki; bir İstanbullu'nun yalnızca "şimdi"nin yatay mekânını katetmesi, onu dikey-zamansal engelerin arasına fırlatacak ve sarsacaktır. İstanbullu'nun, kendi kentine dair bir arayüz düşüncesini içselleştirebilmesi için, o sarsıntıyı deneyimlemesi yeterlidir. Jusdanis'in, Yunanlılar üzerine geliştirdiği düşüncelere hiç uzak düşmemektedir bu sav... Fakat hemen itiraf etmeliyiz ki; "İstanbul'un yatay mekânı" ya da "şimdinin İstanbulu" dediğimiz şeyler, bu yazıda ele alınmış noktalardan ibaret değildir. Bu yüzden bu kent, bedenine uygulanan fiziksel operasyonlarla ve belleğine karşı girişilen taarruzlarla farklı bir problematik alanıdır.

Bugünkü İstanbul, belki sıradan bir Batılı oryantalistin ilgisini çekecek simgeleri yeteri kadar ona sunmayacak ya da bu simgeleri, geçmiş yüzyılların yangınları ve modern düzenlemelerin yıkımları arasında olabildiğince gizleyecektir ama, yine de, o oryantalistin ilgisini radikal bir biçimde reddetmeyecektir. Çünkü "iyi" bir oryantalist, başlangıçta zihnini, hayal gücünde geliştirdiği simgelere kaptırmayı yeğlese de; bu yazıda belirtilen arayüzü (bu kez de bir turist bakışı ile, arayüzü) basit bir simge gibi algılamakta gecikmeyecektir: Daha önce Kuban'dan yaptığımız alıntıyı anımsayalım: "Otelde kahvaltı ettikten sonra Ayasofya'yı gezeceğiz. Beş dakikada 1460 yıllık bir tarihi kapsayan bir çevre değişimi."

İstanbul eğer yalnızca, daha önce yerini aldığı "öteki" kentler ile düşünülürse ve geçmişin tüm "pera"larıyla birlikte, toplam bir alan halinde merkezileştirilirse (bu merkeze, 17.

yüzyılda Boğaziçi'nin Anadolu yakasında bir uydu kent olarak ortaya çıkan Üsküdar'ı, Avrupa yakası Haliçi'nin küçük kasabası Eyüp'ü vs. de eklenirse), bu kent fiziksel ve zihinsel yapı olarak son derece eksik tanımlanmış olur. Fiziksel olarak eksiktir; çünkü, modern İstanbul özellikle 1950'li yılların başından beri, salt tarihsel simgeleri üzerinde duran ve bu simgeleri sınırlayan çizgiler arasında kalan bir merkez değildir. Bununla birlikte, zihinsel olarak da eksiktir; çünkü şu ana kadar İstanbul ile ilgili olarak kullandığımız merkezi kavramların ve çözümlerlerin dışında (oysa hemen İstanbul'un yanibaşında), belleğinde kırsal alanı taşıyarak kurulan bir göçmen dünyası, kentin çevresini (hattâ banliyölerin içinde) kuşatmıştır ve gittikçe genişleyerek merkezlerin kapılarına dayanmaktadır.

Gerçekte, kentteki bu fiziksel ve zihinsel değişim, biçimsel bakımdan İstanbul'un tarihselliğinden ayrı bir gelişmeyi dışa vurmaz: Bir "pera" olarak varoş, bu tarihsel merkezin (tüm karakteriyle; kente soktuğu yeni eğlence ve iş anlayışı, kara para piyasası, radikal inanç ve ideolojik eylemleriyle) yerini almaya hazırlanmaktadır. Varoşların, merkezi ele geçirme ve onun yerine geçme süreci öylesine İstanbul karakterine aittir ki, Orhan Pamuk söz konusu süreci kendi İstanbul ütopyasına (yani, kurguladığı "tersine bir ütopya" ile, İstanbul'un en temel katmanına) yerleştirebilmiştir:

Ellerinde ceza fişleri oradan oraya koşan belediye memurlarının bakışları arasında, eskiden "Boğaziçi" denen bu boşluğun çamurunda kurulmaya başlayacak yeni mahallelerden söz ediyorum: Gecekondulardan, salaş, bar, pavyon ve eğlence yerlerinden, atlı karıncalı lunaparklardan, kumarhanelerden, camilerden, derviş tekkeleri ve Marksist fraksiyon yuvalarından ve kapkaççı plastik atölyeleriyle naylon çorap imalâthanelerinden...¹⁵

¹⁵ A.g.e. s. 21.

Bu yeni "pera"lar merkeze yaklařtıķça, kendi doğum noktaları ile o merkez arasına hem bir sınır koymakta, hem kendi "öte"sini yaratmakta, hem de onunla iç içe geçme sürecini (büyük bir kararlılık ile) gerçekleştirmektedir. Ne var ki; iç içe geçme süreci bizde bir bütünleşme düşüncesi doğursa da, fiziksel bakımdan tam öyle değildir: Ortaya yeni geçitler çıkmaktadır. Ferda Keskin ile Önay Sözer'in, "*Pera Peras Poros*" kitabının girişine yerleştirdiği yazıda okuduğumuz gibi, eski İstanbul mahalleleri arasındaki, ancak belirli zamanlarda açılarak geçişe izin verilen kapılar gibi geğitlerdir bunlar: Varoşlar ile tarihsel merkezi birbirinden ayırmak işlevini görürler. Belki de İstanbul tarihinde en karmaşık sürecin, en zor tanımlanabilen simgelerinden söz ediyoruz: Varoştan merkeze doğru açılan, ama merkezden varoşa doğru sıkıca kapanan "zihinsel kapılar"dan... Geçit geleneği, tek yanlı geçiş olanağı ile bozulmaya yüz tutmuş gibi görünmektedir: Varoşlardan merkeze her sabah binlerce kişi yola çıkar; geceleri de geri döner (her ne kadar İstanbul'un merkezlerindeki işyerlerinin azalmasından, gelişen iletişim teknolojilerine koşut olarak, işyeri öbeklerinin çözölüp dağılmasından ve bir "desantralizasyon" sürecinin egemen olmasından söz edilebilirse de, kent merkezlerine akan büyük grupların etkisi göz ardı edilemez. İstatistik olarak; merkeze yönelen çalışan grubun sayıca azaldığını öne sürmek, yine de pratikte merkez karakterini değiştiren bu akının tümüyle yok olduğunu göstermez). Sabah saatleri ile gece arasında, merkezin tarihselliğinden ya da zaman boşluklarından hiç de haberi olmayan bir kalabalık, kentin "şimdi"sindeki tüm dikey-zamansal engebeleri törpüler, dümdüz eder (merkezde çalışmak için bulunan varoşluların yanısıra; gece sabaha kadar merkezde kalan ve sokaklarda dolaşan, eğlence yerlerine girip çıkan, hipermarketlerin parlak ışıkları önünde seyre dalan, halk konserlerinde büyük gürültülerle şarkılara eşlik eden vs. diğer varoş gruplarını da unutmayalım).

Oysa bu durum İstanbul'un tarihsel sürekliliğini asla tehdit etmez. Çünkü sürekliliği var eden bir şey arayacaksak; o aradığımız şeyi, kentlilerin (ister merkezde olsunlar, ister

“öte”de), kendi kentlerini algılama biçimindeki kargaşada bulabileceğiz:

*Çünkü arayüzün kronolojik yapısı geniştir.*¹⁶

İstanbul’un süreklilik karakterini bozan şey, merkez konumundaki alanlardan varoşlara geçişin kapanmasıdır. Bu “zihinsel kapılar”ın geçit vermemesi, kenti farklı algılama sürecinde bir bölüm kentliyi (varoşluyu) tasfiye eder, onları hiyerarşik olarak belli algılama yetilerinin altında kalan bir katmana iter: Varoşlunun (başaramayacağı peşinen bilinse de) “üst-hiyerarşik” katmanın algılama yetisini elde edemedikçe, arayüzü oluşturmada aktif olamayacağı düşünülmektedir (onların İstanbul üzerine konuşmalarına sansür konulmuştur; onlar kenti tanımaz ve her davranışlarıyla “kente zarar verir”: Genel kanı budur): Böyle bir düşünce ile öne sürülen arayüz, varoşlar yok sayıldıkça daralmakta ve niteliğini yitirmektedir.

Ama şu var ki; “üst-hiyerarşik katman” dediğimiz o kesim, her ne kadar kendisini varoşlulardan özenle ayrı tutsa da, tüm tavırları ile bu ayrımı (hayli abartılı bir biçimde) ortaya koymayı bir yaşam biçimi olarak seçse ve bunu duyursa da; merkezden uzaklaştırdığı büyük iş yerleri, varoşların hemen yanına (hattâ içine) kurduğu uydu kentler ve yine gözden uzak eğlence merkezleri çerçevesi içinde hareket edip durmaktadır: Açıkçası; “üst-hiyerarşik katman” ile varoşluların, merkezi algılama düzeyleri birbirlerine yaklaşmakta ve belki de çakışmaktadır. Tuhaf bir yaklaşımla; “üst-hiyerarşik katman”ın yaşam biçiminin uzantısında tanımladığı İstanbul, nendense varoşlulara göre “daha gerçek bir İstanbul” olarak sunulur. O halde, kendisini kentin merkezinde varsayan “üst-hiyerarşik katman”, varoşlunun kenti algılamasından pek de farklı bir veri ortaya koymamaktadır. Demek ki merkez sayılanın, kapısını varoşlara sınıksız kapatması, onunla arasına bir duvar çekmesi, çok inandırıcı bir hileden başka bir şey değildir. “Simgesel İstanbul”, orada yaşayanlar tarafından (topye-

¹⁶ Kuban, *Pera Peras Poros*, s. 197.

kûn) terkedilmekte ve bu kent yalnızca zihinde yaşayan romantik bir düşe dönüşmektedir. Bu hileyi bozan şey ise, televizyondur: "Üst-hiyerarşik katman" ile varoşlular, orada birbirlerinin kültürel dünyalarını aynı anda ve aynı algılama ile seyrederler; bu kültürel dünyaya ait tüm nesneleri ve onların görüntülerini birlikte yeniden-üretirler ve pratik kentlerinin popüler ortaklıklarını gerçek anlamda paylaşırlar (örneğin; varoş, kendi gecekondualarını tarihi Bizans surlarının diplerine kadar ulaştırırken; "üst-hiyerarşik katman" da Cezayir sokağının yerine Fransız sokağını inşa eder; orayı restoranlar, sanat galerileri, antikacı dükkânları ve barlarla donatıp, eski sokak sakinlerini dışarıda bırakır): İstanbul'un dikey-zamansal engebeleri, tüm kentliler tarafından törpülenmekte ve dümdüz edilmektedir. Neredeyse zihinlerde yaşayan o romantik İstanbul "öteki"nin kentini andırmaktadır ve o "öteki"nin kentinin yerini (tarih boyunca olduğu üzere) "başka" bir İstanbul almaktadır.

İstanbul gerçekte neresidir? Binlerce turistin yığıldığı kimi "sahne" alanları mı; yoksa her gün yeni varoşları da içine alarak yüzölçümünü durmaksızın genişleten, sürekli hareket halinde olan "şimdiki kent" in yatay-pratik alanı mı? Biz yine buna, her zaman olduğu üzere; "tümü" ya da "arayüz" diye yanıt vereceğiz: İstanbul'un hiçbir simgesi, kente kendi saltanatını (tarihinin her anında olduğu gibi bugün de) dayatmamakta; buna karşın o zamansal engebeler ne kadar törpülense de varlığını hissettirmektedir. Şunu hemen belirtmeliyiz ki; törpülene törpülene tarihselliklerin indirgendiğinden yakınsak da, ortaya çıkan yeni zamansal engebeleri görmezden gelemeyiz: Arayüzün kronolojik alanı da, kentin yüzölçümü ile birlikte genişlemektedir.

Arayüzün genişlemesi, süreklilik içinde kolayca ayırımsanamaz; yine de anıların parladığı zamanlarda kentin fiziksel ve zihinsel değişimlerinden konu açılabilir: İstanbul'un "artık eski İstanbul olmadığı"na dair şikayetler, hemen kentin her yerinde, örneğin; sokak aralarındaki "espresso-nescafe" büfelerinde, tarihi yapıların içlerine yerleşmiş meyhanelerde, büyük caddelerdeki alışveriş merkezle-

rinin aralarına sıralanmış Alman-İngiliz "pub"larında, Amerikan filmlerinden başka bir şey izlenemeyen sinema salonlarında, çok-uluslu müzik gruplarının dinlendiği müzikhollerde, lüks otellerin golf alanlarında vs. sürüp gidiyor. Aslında sürüp giden şey, İstanbul'daki pratik yaşamdır ve bu kentin insanları "romantik İstanbul düşleri" ile (ki, o nedir?) "şimdinin İstanbulu" arasında bir yerde koşturmaktadır. Fakat ilginç olan; İstanbullu'nun düşlerindeki İstanbul'un hangi tarihte ve nasıl sona erdiğinin bilinmemesidir. "Eski ve yeni İstanbullar" arasındaki sınır nedir; böyle bir şey var mıdır? Bunun somut bir yanıtı olmasa bile, her İstanbullu'nun kent üzerine ayrı ayrı geliştirdiği düşlerde, o sınırı sezebilme şansımız olabilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sınırı, "Türk İstanbulu"nu Bizans ve Konstantinopolis'ten ayıran (bu ayırma, bir saltanat kurma anlamına gelmez) bir "plastik çizgi"dir:

Gerçek Bizans saltanatı, Fatih ile Bayezid külliyelerinin, İstanbul'un iki tepesine bir fecirden ardı ardına boşanmış güvercin sürüleri gibi beyaz ve yumuşak kondukları zaman yıkılır. Üçüncü tepeyi onlardan hemen biraz sonra gelen Sultan Selim'in çok usta ve rahat plastiği fetheder.¹⁷

Tanpınar'ın sınırı elbette son derece kişisel bir seçimle saptanmıştır ve mutlak değildir. Birçok İstanbullu'nun sınırı ise; Tanpınar'ın düşüncelerinin farklı yönlerinde gelişir: Kimilerine göre İstanbul'un tarihsel değişimi, İstanbul'daki müslüman olmayan azınlığın kenti büyük oranda terketmesiyle gerçekleşir (bu olay, bir bölüm kentli için üzüntü verici, diğer bölüm için de sevindirici bulunsa da; her iki durumda da radikal bir değişim olarak konuşulur). Kimileri radikal çizgiyi, 1950'li yıllarda patlayan göç olayına, kimileri de 1980'lerin çarpık-liberal politikalarına koşut biçimde denetimden çıkan betonlaşmaya çeker. Bu çizgilerden her birinin İstanbul'u fiziksel ve zihinsel bakımdan değiştirdiği açıktır. Fakat daha çok kolektifleşmiş düşüncelerin yarattığı örneklerdir bunlar... Asıl önemlisi, kolektif örneklerin neden olduğu sayısız kişisel sınır çizgisinin doğması-

¹⁷ Tanpınar, s. 33.

dır. O halde İstanbul'un "eski-yeni" sınırı, tekil çizgilerdedir ve onlar birbirine benzememektedir: Çocukluğun geçtiği mahalleler modernleşmektedir, eğlenceler ve oyunlar değişmektedir, eski aktör ve aktrisler yaşlanmakta ya da ölmekte, onlarla özdeşleşen İstanbul sahneleri karakterlerini yitirmektedir, sokak adları değişmekte, tabelalarının renkleri kırmızıdan maviye sonra tekrar kırmızıya dönmektedir; futbol endüstrisi tarihi stadyumların mimarilerinin bozulmasına neden olmaktadır; banliyölere işleyen trenler artık kömür yerine elektrikle çalışmaktadır (Erzurumlu Molla Davutzade Mustafa Nâzım'ın haş'al ettiği üzere) vs... Tüm ayrıntılar, tekil sınır çizgilerini oluşturacak birer neden olabilir pekâlâ: Geçitler, tekil çizgilerin arasındadır ve o tekil çizgiler, arayüze yansıyan (çok kişisel) zamansal bir engebedir: Pratiğin ta kendisidir.

İstanbul, tekil tarihselliklerin toplandığı, hareketli bir pratikler alanından başka bir "yer" de değildir aslında: Tekil tarihselliklerin engebeler (geçmişin "kuyu"ları) yarattığı bir "şimdi" kenti.

“Centre of Gravity”: Yerçekimi, Cazibe, Merkez ve Merkezin Parçalanışı

Jacques Derrida, 1997 yılında İstanbul'daki atölye çalışmasında denediği “İstanbul’u düşünme modeli”nden bir sonuç çıkartmıştı: Bu kent, yabancılaşma ve özdeşlik kavramlarının tarih boyunca sorgulandığı bir “yer”di ve İstanbul bir “yer” olmakla, zorunlu olarak kendi “öte”sini işaret ederek bir yabancılık mekânına dönüşüyordu. Derrida’nın söz konusu çalışması, İstanbul’u hegemonik bir merkez tanımının dışına çıkartmakta, orayı kendi “öte”siyle ilişkili felsefi bir bağlama çekmekteydi. Elbette, hegemonik yapının bozulduğu bir “yer”, bugünün küresel düşünce biçimine de uygun bir “yer”dir. Sürekli olarak merkezin dağılması üzerine söylemler geliştiren felsefe, sosyoloji ve siyaset bilimi, sanatı da etkiliyor. İşte İstanbul da, bir yabancılık mekânı olmakla, küresel düşünce eğilimleri için bir “çekim merkezi”; diğer bir anlamda da “cazibe merkezi” halinde algılanıyor.

Ancak “cazibe merkezi”nin, kendisini giderek aşan, kendi alanını sürekli biçimde genişleten bir yanı var. Çıkış noktasındaki görünür niyetleri hızla katederek geçen ve artık bu savı ortaya atanın bile kolay kolay dizginleyemeyeceği, denetim dışı ve tehlikeli bir büyümeyi işaret ediyor “çekim merkezi” düşüncesi. Her şeyden önce (bir yabancılık mekânı olarak) farklı güç alanlarını kendisine doğru yönlendirmek, onları içinde toplamak gibi bir anlam üstlenen “çekim merkezi”nin bu işi nasıl başaracağı, hangi olanaklardan yararlanacağı, hangi meşruluklardan referans sağlayabileceği, bu sorulara hazırlayacağı yanıtlar çerçevesinde de kendisini bir merkez olarak nasıl tanımlayabileceği, tartışmalara kapı aralıyor; sanatı, siyaseti ve bunların ayrı ayrı bağlı bulunduğu tarih yazımlarını ilgilendiren problematikler ortaya koyuyor: Sanat, sanat tari-

hinin hangi kanalını izlemiş olarak, hangi ideolojik ve kültürel dünyaların rahatsızlıklarını gidermiş olarak, hangi estetik bağ-lamlarla yakınlık kurmuş olarak bugüne ulaştığında, bir mer-kez konumu elde edebilecektir? Başka bir söyleyiş ile; sanatı, siyaseti, sanat tarihini ve toplumsal tarihi, hangi “düzenleyici büyük formül” birbirleriyle ilişkilendirecek, bunlar arasında mutlak bir güç dengesi kuracak, ve bu dengenin karşılığı sayı-labilecek hangi manyetik alanı, merkez halinde sunacaktır?

Olası formüllerden birini seçmek, onu değişmez ya da mut-lak olarak öne sürmek; ya da tam tersine formüller-arası dö-nüşümleri, etkileşimleri konu etmek, merkezin sabit ve başat bir çekim noktası olup olamayacağına dair verilecek nihai ka-rarı belirler. Rosa Martinez’in küratörlüğünü üstlendiği bu sergi, merkez tanımını, aynı zamanda da o merkezin manyetik gücü-nün nereden kotarıldığını sorgulayan ve sanatın formüller-arası ilişkilendirme yetisini öne çıkartan (bir anlamda da, formüller-arasılığın karşılığı olarak sanatı kullanan) bir tavra yöneliyor. Formüller-arası bir etkinlik alanı ise, mutlak formüllere doğru geri çevrilebilir bir hareketle, her nihai kararı sürekli bozma işlevi üstleniyor. Martinez “Çekim Merkezi” sergisini, katalog-daki metninde şöyle açıklamakta:

Çekim merkezi fikri, yeni ve anlamlı kavramsal / estetik dünyalar yaratma konusunda denge ve belirsizlik arasındaki süregelen oyuna gönderme yapıyor. Çağdaş sanattaki yöne-limlerin çokluğu ve kültürel öneme sahip yeni coğrafi mer-kezlerin öne çıkması, resim ve heykel dillerinde buna bağlı dönüşümler getirdiği gibi, merkezle çevre arasında bir denge kurulmasını ve klasik hegemonik merkezlerin dışın-da yeni çekim merkezlerinin yaratılmasını sağladı. (s. 16)

Yukarıdaki alıntı, ilk bakışta bu sergi üzerine sorulabilecek tüm soruların yanıtı gibi durmaktadır ve merkezin alışlagelmiş (neredeyse “öncel”) despotik yapısını temelden sarsan bir yaklaşım geliştirmektedir. Martinez’in o birkaç tümcesi bile, onun, farklı anlam yüzeylerini, çoğul estetik perspektiflerini ve bunlardan oluşmuş sayısız ara-kesiti; birer ayrıştırma etkeni, birer kimyasal parçalayıcı halinde merkeze enjekte etmek ve

o merkezin dokusunu dağıtmak isteğini açığa vuruyor. Üstelik Martinez aynı yazısında, o tümcelerin destekleyicisi olarak; örneğin, şu bölümlere de yer vermektedir:

Sanatsal alanda, ne düzen ütopyalarının ve (örneğin Mondrian'ın yaptığında görüldüğü biçimiyle) Modernizm sisteminin, ne de (hastalığı gizleyen ve modern sanatı dejenere sayan) totaliter rejimlerin esneklikten uzak hijyenik ilkelerinin, hâlâ dengesiz ve hasta bir dünya yansıtmayı sürdüren kültürün gölgelerini ve rahatsızlığını gizlemeyi başarabildiği, artık tarihsel olarak çok açıkça görülüyor. Sanat işte bu yüzden bu rahatsızlığı ya da onun belirtilerini ortaya çıkartmakla yetinmez, yeni analiz alanları ileri sürmek ve ideolojik / duyusal dönüşüm için bir dayanak noktası görmek zorunda (s. 14). Bugün sistemler kuramı farklı bilgi alanlarının arasındaki yakın bağları ortaya çıkartıyor, görecelik ve belirsizlik ilkesi de dünyayla ilgili Newton'cu kesinlikleri geçersiz kılıyor. Newton 1665'te evreni, bir yönde etki gösteren her güç için, karşı yönde ve eş büyüklükte bir başka gücün olduğunu öngören çekim yasasının ayakta tuttuğu kusursuz bir makine olarak gördü. Çekim merkezi, nesnenin ağırlığının toplandığı ve dengenin sağlandığı görünmez nokta olacaktı. (s. 15)

Alıntılar, mutlak formüllerin yarattığı sistemlerin, görecelik ve belirsizlikler ile merkezi durumlarını yitirdiklerini savunuyor ve örneğin, Galile ve Kepler'e gönderme yapan Newton kuramının, yeni bilimsel problemlere neden olduğu biçimde; kimyasal ve biyolojik çözümlemelerle de yeni ilişkilendirmelere gereksinim duyduğunu anımsatıyor: Martinez bu bağlamda yazısını, şu bölümle destekliyor:

Ilya Prigogine, diğerlerini parçalayarak kendi biçimlerini korumayı başaran yayıncı yapılardan söz ediyor, metabolizmaları aracılığıyla değeri düşürülmüş artıklar biçiminde yayılan bir entropi yarattıklarını anlatıyor. Tıpkı yayıncı yapılar gibi kültürel çeşitlilik süreci de büyümenin, Brezilyalı yazar Oswald de Andrade'nin 1928'de tanımladığı ve sömürgecilerin bilgisinin sömürülenlerce özümseyip ye-

ni anlamların üretilmesini öngören "antropofaj" sürecinin sonucu olduğunu düşündürüyor. (s. 16)

Martinez'in, "çekim merkezi" konseptini, katalogdan okuduğumuz kadarıyla, Prigogine (Kimya dalında, 1977 Nobel Ödülü sahibi) tarafından düzenlenmiş bilim-felsefe-sosyoloji-sanat-yaratıcılık ilişkisi üzerine kurduğu anlaşılıyor: Bilim bir olasılıklar zinciridir; öne sürdüğü saptamaların ve o saptamalar yoluyla vardığı sonuçların yanı sıra, peşinen, evrene ait bir bilinmezliğin, bir belirsizliğin de vurgulayıcısıdır o. Evren, bilimsel bakımdan bir belirsizlik içerdiği sürece, bilimin de kendisini o belirsizliğin içinde hissettiği anlamda; bilim ve evren arasındaki ilişkinin bir yaratıcılık süreci olduğu söylenebilecektir. Sanatın rolü, evreni açıklama eylemine girişmiş olan bilimin yaratıcı rolü ile çakıştığı gibi, doğrudan doğruya bizzat evrenin yaratıcılığı ile de bağlantı kurar. Çünkü evren, kendi işleyişi kapsamında, belli kırılma noktalarında ürettiği karmaşık yapılar ("çatallanma"lar) halinde belirirken, içinde (sanki) mucizeler barındıran, fanteziler yayan bir rasyonaliteye dönüşür. Sanatın rasyonalitesi de, sosyolojik açıdan bir mucizeye ya da fanteziye gönderme yapar. Evren, bilim ve sanat arasındaki yaratıcılık benzerliğinden söz ederek; aynı zamanda da sosyolojik, ideolojik vb. "merkez" modeller yerine, yaratıcılığın esnek modellerini savunarak, tam burada konuyu noktalama olanağımız vardır. Ama bu aceleciliğin sonucu, çağdaş sanatın genellikle kendini onaylatabilmesi adına başvurduğu, hayli sıradan ve inandırıcı olmayan çıkış yollarından bir kez daha geçmek olurdu.

Evrenin ve onun peşisıra yürüyen bilimin bilinmezliklerle kurduğu ilişkilere yakından bakmalıyız. Evrenin kökeninin ne olduğu sorusu, bilimin (fiziğin, kimyanın, biyolojinin vb.) önüne aşılması olanaksız bir engel olarak çıkıyorsa, evrenin bilimsel disiplinler tarafından bir indirgenmeye tabi tutulması gerekir. Bu indirgenme işlemi, evren ile bilim arasında bir boşluk ya da bir "artık" bıraktığı gibi; bilimsel disiplinlerin kendi aralarındaki ilişkilendirilmesi sonucunda da aynı boşluğu ya da "ar-

tığı” bırakır. “Evrenin kökeni” hipotezleri (iddiaları ya da kararları değil), genellikle birçok karşı hipotez tarafından, yine farklı bilim disiplinlerinin indirgeme yöntemleriyle çürütölme durumuna maruz bırakılsa da, yine de tüm yeni indirgemeler, bir olumsuzlamadan başka bir şey olmamalıdır. Burada, nihai bir başarıdan çok, evren ile bilim arasındaki (ve aynı zamanda bilimsel disiplinler arasındaki) boşluğun ya da “artığın” indirgenme denemelerinden söz ediyoruz. Bütüncül yöntemlerin güncel işlevlerini yaşama geçirmek yerine, boşluklar ya da “artık”lar ile yüzleşme niyetindeki bilimin (yine de, bütüncül düşüncelerden esinlenmiş oldukları yadsınamaz), evren karşısında kendisini indirgeme denemelerinde bulduğu fikri yaygındır. K. R. Popper gibi söylersek:

Günümüzde evrenin kökeni hakkındaki en yaygın kuram – sıcak Big Bang kuramı-, helyumun büyük bir kısmının Big Bang’in kendisinin ürünü olduğunu, genleşen evrenin varoluşunun ilk dakikaları içinde üretilmiş olduğunu iddia eder. Bu spekülasyonun bilimsel durumunun ne kadar güvenilmez olduğunu ayrıca vurgulamaya gerek yok. Kimyayı kuvantum fiziğine indirgeme denememizde, bu tür kuramlara dayanmamız gerektiğinden, bu indirgemenin tastamam başarıya ulaştığı kesinlikle iddia edilemez¹

Alıntıda yer alan düşünceler, kimyayı, fiziksel bir kurama; ama daha önemlisi de kozmolojiye indirgemenin yaslandığı payandaların güvensizliğine gönderme yapıyor:

Modern klasik görececi kozmoloji, uygulamalı bir fiziksel kuram olarak başlamıştı; o zamanlar artık geçmiş gibi görünüyor, biz de bazı fikirlerimizin, neredeyse fiziksel kuramı kozmogoniye indirgeme denemesi olarak bile betimlenebileceği gerçeğini kabullenmeliyiz. Kaldı ki her ikisi de, kozmoloji de kozmogoni de, fiziğin son derece büyüleyici parçaları olsalar da ve bu arada gitgide daha iyi sınanabilir hale gelseler de, halen fiziksel bilimin kıyısında bulunuyor-

¹ Karl Raimund Popper, *Hayat Problem Çözmektir / Bilgi, Tarih ve Politika Üzerine*, Çev: Ali Nalbant, Yapı Kredi Yay. 2004. s. 51.

lar, üstelik kimyanın fiziğe indirgenmesine temel oluşturmak için asla yeterince olgunlaşmış değiller. Kimyanın fiziğe sözde indirgenmesini eksik ve biraz sorunlu olarak görmemin nedenlerinden biri budur; ama tabii ki bu yeni problemlerin hepsini memnuniyetle karşılıyorum.²

Bilimsel disiplinlerin birbirleriyle ilişkilendirilme / indirgenme olanakları bugün giderek çoğalıyorsa; görecelikler ve belirsizlikler eğer bütüncül yöntemlerin mutlaklık iddialarını ve onların merkez niteliklerini yerle bir etmeye soyunmuşsa, ortaya görecelikleri ve belirsizlikleri hedefleyen yeni alanların çıktığı açıktır (aynen felsefede olduğu üzere). “Big Bang” sırasında beliriveren helyumun “beklenmedik durumlar ve beklenmedik özellikler” sonucunda doğması gibi, evrenin tuhaf mirası ile karşı karşıyayız. Bu miras nasıl açıklanabilir; bir tür “takdir-i ilahi”ler toplamı olarak mı? Yoksa bu bir “öncel düzen” mi? Ve yoksa “öncel düzen” denilen ve “olduğu” varsayılan şeyin de, hep boşluklar ve “artık”lara (bir bakıma; gizil-güçlere) bağlandığı ölçüde, bilimsel ilişkilendirmelerin inandırıcılığını yok ettiğini mi söylemeliyiz? Bu durumda, inandırıcılığı tamamlayanın metafizikten başka bir şey olamayacağını mı dayatmalıyız? O halde her tür disiplinler-arası ilişkilendirme (indirgenme anı), nihai kararlar ile mutlak ilan edilen bu mirasın da (yeniden ve yeniden) değişmesi gerektiğini düşündürecektir: Fizik kanunlarının değişmesine varıncaya kadar... Fiziğin, sonu gelmez olasılık genişlemeleri sırasında, metafizik ile ortaklık kurmasının eşiğine varıncaya kadar... Martinez’in (Prigogine’in vurguladığı anlamda) belirttiği üzere; bugün bunlar,

nesnenin ağırlığının toplandığı ve dengenin sağlandığı görünmez nokta (s. 15)

olarak tanımlanabilir belki: Sonsuz olasılıkların kavşak noktaları... Öncel ve mutlak olarak “olduğu” varsayılanın, bir “haline-geliş” (diğer söyleyişle, “oluş”) sürecinin parçası (ya da bir

² A.g.e. s. 51.

aşaması) sayılması... Ya da Popper'in deyişiyle; memnuniyet verici yeni problem alanları...

Prigogine'in sergi kataloğunda fizik üzerine öne sürdüğü açıklamalar, biraz da kendisine sorular soran Hans-Ulrich Obrist'in etkisiyle, Deleuze ve Guattari bağlamında ilerliyor. Prigogine, fizik ile metafiziği birbirinden ayıran Bergson'cu yaklaşıma karşı çıktığını ve bunun yerine, hem bilimde, hem sosyolojide ve felsefede "öncel karar"ların "haline-geliş" anları olarak görülmesi gerektiğini söylerken; bu arada da geçmişin analizi ve öngörüler üzerine kurulmuş bütünlüklerin eleştirisini yaparken; Deleuze ve Guattari'nin şu tümceleriyle yakınlaşıyor:

Bilim kaotik gizillikten, onu güncelleştiren, şeylerin durumlarına ve cisimlere doğru iner; bununla birlikte, düzenlenmiş bir güncel sistem halinde birleşme kaygısından çok, kaostan fazla uzaklaşmamak, onu tedirgin eden şeyin bir kısmını, arkasında duran kaosun gizini, gizilin baskısını tutup çıkartabilmek için gizil-güçleri eşelemek arzusu tarafından esinlendirilmiştir. İmdi, tam tersine çizgi boyunca yukarı doğru çıkarsak, şeylerin durumlarından kalkıp gizile gidersek, çizgi aynı çizgi olmayacaktır, çünkü karşımızdaki gizil aynı gizil değildir (demek oluyor ki, daha öncekiyle birbirine karışmaksızın, çizgiyi aşağıya doğru da katedebiliriz). Gizil artık kaotik gizillik değildir, ama tutarlılık kazanmış gizilliktir, kaosu kesen bir içkinlik düzlemi üzerinde oluşan bütünlüktür.³

Deleuze ve Guattari, şeylerin güncelleşmesi sırasında bile, hâlâ ona eklenmiş bir gizlilikten ya da bir "gölge"den konu açıyor. Bu gizlilik, güncelden farklı bir yerdedir ama artık kaotik değildir; bir içkinlik düzleminde tutarlılık kazanmış, gerçek hale gelmiş gizil-gücün kendisidir: "Güncel olmaksızın gerçek, soyut olmaksızın ideal."

Genel alışkanlık, şeylerin hangi gizil-güçten başladığını, hangi yeni durumları ne zaman devreye soktuğunu, hangi te-

³ G. Deleuze / F. Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turan Ilgaz, Yapı Kredi Yay. 1992, s. 139-140

killikleri deneyimlediğini, hangi kırılma noktalarını ya da “çatallanma”ları aştığını vb. saptamaktır. Yapılan; şeylerin fonksiyonlarının sınırlarını somutlaştırmaktır ve bu aşamada, tüm bağımsız değişkenler elenir. Oysa, Deleuze ve Guattari’nin çizgisi, alıntıdan da anlaşıldığı gibi, şeylerin güncel durumundan gizil-güç yönüne doğru ilerlemektedir. Bu, şeylerin başlangıç anındaki gizilliği değil, güncelliğe kadar ulaşmış gizillidir; yani Bergson’un ortaya koyduğu “anlar-arası” zamanın dışında bir ilerleyiştir:

Şeylerin durumu içinde güncelleşen gizillığe doğru döndüğümüzde, bir noktadan ötekine, bir andan öteki ana neyin geçtiğini artık aramak zorunda olmadığımız bambaşka bir gerçeklik keşfederiz, çünkü bu gerçeklik olabilecek her türlü fonksiyondan taşar. Bir bilim adamına atfedilecek tanıdık terimleri kullanırsak, olay “bulunduğu yer konusunda kaygı taşımaz ve ne kadar zamandan beri varolduğunu bilmek de umurunda değildir”, öyle ki sanat ve hatta felsefe, onu bilimden daha iyi bir şekilde kavrayabilirler.⁴

İşte tam burada, Bergson’un işaret etmeye çalıştığı “iki an” arasındaki zaman ve bu zamanlar arasındaki fonksiyonlar, ne bir boşluğa, ne de bir “artığa” dönüşebilir. Anlar arasındaki zaman, yalnızca birer ara-zamandır ve sonsuzdan ya da zamandan gelmez: Haline-geliş durumunun, boşlukla ve “artık” ile hiçbir bağlantısı yoktur. Haline-geliş ile gizil-güç arasında bir bağ olduğu sürece (Deleuze ve Guattari’nin de vurguladığı üzere), evrenin yaratıcılığı ile bilimin yaratıcılığı, “öncel düzen”in boşluğu ya da “artığı” olmaksızın birbirine yaklaşır. Ama daha önemlisi, evrenin ve bilimin yaratıcılığı ile sanatın yaratıcılığı arasında bir bağ kurulur.

Martinez’in, “Çekim Merkezi”ni sanatsal alana taşımasındaki temel neden, bilimselliğe sızmış gizil-güçleri, kendi fonksiyonundan taşar biçimde keşfetmek değildi elbette; haline-geliş durumunun, sanatsal bir yaratıcılığa dönüştürülmesi, pekâlâ olasıydı: Bir yandan da, toplumsallığın görünmez nokta-

⁴ A.g.e. s. 141.

ları boyunca, çeşitli unsurlar arasında etkileşime ("çatallanma") yer vererek... Şimdi bu düşünceler çerçevesinde, "Çekim Merkezi" sergisinin, sanat tarihi ile ilişkisinden söz edebiliriz. Bu sergi hakkında ilk söyleyebileceğimiz şey; sanat tarihinin bir bakıma, bir referans olmaktan çok, çağdaş sanat eylemi olarak sunulmasıdır. "Geçtiğimiz on yılların önemli anları" olarak saptadığı sanatçıları (bunların, uluslararası üne sahip olduğu özellikle vurgulanıyor) sergisine dahil eden Martinez'in düşüncesi, sanat tarihinin merkez konumunu (günümüze taşıdığı boşlukları ve "artık"ları ile birlikte), onun gizil-gücüne doğru ilerleyerek, keşfedilmemiş noktalarını açığa çıkartmak olabilir mi? Sanat tarihinin içi dışına mı çevrilmek isteniyor? Belki de öyledir. En azından katalogdaki metin, sanat alanında hegemonik merkezlerden söz ettiği ölçüde, bize bunun böyle olduğunu ima ediyor. Eğer sanat tarihinin, sınırlarını dışarıya kapatmış bir yapıda olduğunu, o yapı içine hapsettiği kimi sanat yapıtlarından "kendince" imgeler icat ettiğini, sonra da o imgeleri bir kurama dönüştürmeye kalkıştığını söylüyorsak; öte yandan da, bu imgelerin yalnızca kendi üretildikleri zamana bağımlı durumlarını yansıttıklarını iddia ediyorsak; sanat tarihinin bütüncül ve son derece kısıtlı bir yapısının olduğundan söz ediyoruz demektir. Burada asla "tek"lerden, bütüncül yapının kırılma noktalarından, ayrışmalardan, bozukluklardan, yanlışlıklardan, özel durumlardan ya da "çatallanma"lardan (helyumun ansızın ortaya çıkivermesi gibi) konu açılmamaktadır o halde.

Ve o halde sanat, kendisini toplumsal tarihe indirgediğinde (bütüncül sanat tarihi yapısına dahil olduğunda), ardında mutlaka bir boşluk, bir belirsizlik taşıyor olacaktır. Burada yapılacak şey, sanat tarihinin "öncel" durumundan sanat yapıtına uzanmak değil; o sanat tarihi içinde yer almış olan yapıttan (bellekte beliriveren bugünkü imgesinden), onun boşluğuna ve belirsizliğine doğru gitmektir. O zaman Deleuze ve Guattari'nin yazdığı biçimde, karşımıza keşfedilmemiş yeni alanlar çıkabilecektir. Çünkü o yapıtlar bu yöntemle, kendi zamanında başardığı bir "çatallanma"yı, bugün (sanat tarihinin tüm kapatma çabalarına karşın) yeniden, fakat başka bir

bağlamda; o yapıtı izleyenlerin sağlayacağı toplumsal bir kolektiflikle kurabilirler: Sanat tarihinin sınırlarından dışarı fırlayan o yapıt, böylece, güncel bir gelip-geçiciliğe, kolektifliğin ayrışıklıklar ve etkilenmeler nedeniyle uğradığı bozulmalara ulaşacak ve karşımızda karmaşık bir imgeye dönüşecektir. Sanat yapıtının olasılıklar alanına geri verilışı... Sanat yapıtının, sanat tarihi yazıcılarının elinden kurtarılışı, yazıcılar-dışı toplumsal tarihle yüzleştirilişi... Büyük bir olasılıkla (ya da iyi niyetli bir yorumla) Martinez'in sergisinde sanat tarihine yapılan göndermelerin mantığı bu "ilişkisel" güç olmalıdır (bir anlamda gizilliğin güncelleşmesidir bu).

Ancak şu ayrıntıyı hemen belirtmeliyiz ki; ister sanat tarihinden kopartılıp güncel sanat mekânlarına yerleştirilsin, ister hemen oracıkta anlık pratikler içinde oluşturulmuş olsun, bir sanat yapıtının, toplumsal tarih ile yüzleşmesi çok da sorunsuz değildir ve süreç, yukarıda bütün bu yazılanlar kadar rahat işlemez. Üstelik, coğrafi alanların görünür pratiklerinden gelen "özgül ağırlıkları"nın sanat yapıtına bindirilmesi de, sorunları ortadan kaldırmaz. Sanatın rasyonalitesi, sosyolojik açıdan bir mucizeye ya da bir fanteziye gönderme yapsa da, bu mucize ve fanteziler siyasi pratikte tümüyle yaratıcı güce bağlı kalmaz. Sanatın rasyonalitesi, kendi bağlamının dışında, yapay olarak başka bağlamlarla da ilişki içindedir. En azından, sanat yapıtının peşinde sürüklediği o gizil-güç, daha önce dayatılmış merkez modellerin yerine, "yeni-bütüncül siyaset / kültür / sanat / tarih / sosyoloji" olarak pekâlâ geç/iril/ebilir. Daha farklı bir söyleyişle; gizil-gücün "cazibe"si, giderek Newton kuramının yerine yeni bir "yerçekimi" kuramı dayatabilir. Tarihin her döneminde, farklı coğrafi alanların birbirleriyle etkileşimlerini denetleyen etkenleri unutmamak gerekiyor. Bunun en çarpıcı örneği, "göçmen dili"nin yersizyurtsuz niteliğinin, bugün edebi eserler için neredeyse vazgeçilmez kılınmasıdır. O göçmen yersizyurtsuzluğu, edebi dilde olduğu kadar görsel bir ara-kültürün de vazgeçilmez niteliği haline gelmişse (ki tartışma götürmez biçimde öyledir), çağdaş sanat yapıtlarının da ana hareket eksenini, pratik siyasi dinamikler doğrultusunda kotarılmış demektir. Bu ilk bakışta hiç de prati-

ğın dışında bir durum değildir; ama söz konusu pratiğin, duyularla algılanabilir bir "göçmen dili"ni sürekli kırılma ya da "çatallanma"lara sürükleyebileceği de unutulmamalıdır. Açıkçası, yalnızca "göçmen dili"ni kullanmak, edebiyatın ya da sanatın vazgeçilmezi halinde algılanır olmuşsa da, yine onu meydana getiren etkileşimin içinde (daha ve daha; iyice derinde) bir gizliliğin kırıntılarının kaldığı unutulmamalıdır: Deleuze ve Guattari'nin Kafka yorumları sırasında "göçmen dili"ne övgüler düzmeleriyle, Theodor Adorno'nun "göçmen dili"ne yaklaşımlarının farklı olduğunu biliyoruz: Deleuze ve Guattari, Kafka'nın niçin minör bir dil kullandığı üzerine kısa açıklamalar yapmış olsalar da, onlar için önemli olan, böyle bir dil etkileşiminin (ilişkilendirilmenin / indirgemenin) doğmuş olmasıdır. Oysa Adorno "göçmen dili"nden söz ederken, önemli sayılan, o dilin herhangi bir durumda kullanılıyor oluşu değildi. Onun için, duyarlı nokta, "göçmen dili"nin, bir yerden göçen tarafından kullanılmasıydı. Yani, o dilin (etkileşim adı altında) minörlükten majörlüğe geçiş yapmaması... Dahası; dilin ve diller arası etkileşimin, tekil özelliğinin kaybolmaması... Ayrıca bu tekilliğin içinde, o göçmenin niçin kendi yerinden göçtüğünün, o göçmenin, göçmeden önce ve göçtükten sonra hangi darbelere maruz kaldığının da bir tekil tarihi saklıydı. İşte coğrafyaların kültürü ve tarihi burada yatar; etkileşimleri (ve onun içindeki gizliliği) de yalnızca oradadır. Aksi halde eğer bizim için önemli olan, şu ya da bu biçimde bir "göçmen dili"nin kullanımının yaygınlaştırılmasıysa, bunun yeni bir iktidar aracı olarak merkez durumuna dönüşmesinden başka geleceği yoktur (Bkz. "Yanlış Hayat").

O zaman da geriye bir kez daha, ilişkilendirilebilen ve ilişkilendirilemeyen kültürlerin, tarihlerin, pratik coğrafi koşulların belirsizlikleri ve "artık"ları kalır. Öyleyse, o ilişkilendirilebilen-iliskilendirilemeyen kültürel ve tarihsel coğrafi alanları denetleyen bir gücün olduğuna dair, dünya ölçeğinde inancın yükselişi hızlanacaktır. Dünyadaki tüm kültürel ve tarihsel coğrafi alanların, çağdaş sanat alanında olduğu varsayılan etkileşimde yer al/a/mamaları bunu belirgin biçimde gösteriyor. Sanat yapıtlarının kendi tekil tarihleri vardır ve bunlar ne sa-

nat tarihi ile ne siyasi tarih ile açıklanabilir. Adornovari bir bakış ile; bunların etkileşim kurmaları sırasında, ardında belirsizlik ve boşluk bırakılmaksızın ortak bir ilişkilendirilme alanı yaratılamaz. "İlişkisel estetiğin" şüphe uyandırıcı yönü, "hâlâ" ilişkilendirilemeyen kültürel ve tarihsel coğrafi alanların, "cazibe" alanlarında kendilerine yer bulamamış olmalarıdır. Ehlileşmemiş ve asla ehlileşmeyecek bir çevrenin giderek radikalleşmesi kendini üretmeyi sürdürmesi ve oraların yalnızca birer "savaşılması gereken alan" olarak algılanması, bize bu şüphenin haklılık noktalarını gösteriyor. Geçmişin düzenleyici, hegemonik merkez modellerinin birer "büro"su olma görevini üstlenmiş müzelerin, şimdi de, belirli alanlarda bu ilişkilendirmeyi üstlenmiş yeni "cazibe" alanları olarak hizmet vermesini yadırgamamak gerekiyor.

Son olarak da şuna değinmek ilginç olabilir: "Çekim Merkezi" tabirinin, İngilizce'de "Centre of Gravity" olarak telaffuzu; "gravity" sözcüğünün diğer anlamı kullanılarak, "Cazibe Merkezi"ne dönüştürülebilir. Yani "gravity", hem "yerçekimi" hem de "cazibe" ise; buradan, Newton'ın kuramının yerini, başka bir kuramın alabilme olasılığı doğabilir. Newton'ın bütüncül merkezi görüşünün gizlilikler sırasında ayrıışmış olması, yeni "cazibe"ler ortaya koyarken; bir dil sürçmesi ile, bir "çatallanma" ile, bu dağılma, yeni bir merkeze kapı aralayabilir. Serginin (yazının başında belirtilen) tehlikesi buradadır. Türkçe'de ise, "yerçekimi" ve "cazibe" ayrı ayrı sözcüklerdir ("cazibe" asla "yerçekimi" anlamına gelmez) ve Türkçe bunların birbirine karışmasını engeller.

Şimdi burada, tam bu dil farklılığında Martinez'in (farklılıklar-arası dil etkileşimini kullanarak), "cazip" görünen alanın bütüncül bir merkez konuma gelmemesi gerektiğini yazması gerekecek. Üçüncü Dünya'da inandırıcı olmak, gerçekten zor bir iş.

“Rönesans Reprodüksiyonlarından Kopyalar” Üzerine İronik Bir İyimserlik: Yarı-Bilinç Projesi

Bu yazı kabaca bir söyleyişle Doğu-Batı ikileminde yaşayanların gerilimiyle ilgilidir: Yıllar boyu Doğu ve Batı karşıtlığı olarak tanımlanan ve asla bunların ne olduğu tam olarak açıklan(a)mayan iki uçlu bir empoze karmaşasında, eğer herhangi bir söylemin bağnaz yandaşı olmaksızın hareket edilirse, sánata nasıl bakılabilir ve “iki yaka”ya ait yapıtlar karşılıklı biçimde nasıl değerlendirilebilir? Acaba böyle bir gerilim ortamında, yapıtlar üzerine söylenebilecek farklı ve şaşırtıcı şeyler olabilir mi? Söz konusu gerilim, bir düşünce bulanıklığında yeni yorumlara ve sonuçlara yol açabilir mi?

Bulanık Bir Gerilim: Doğu-Batı

Biz, düşüncemizi bizzat Batı’nın tanımladığı bir Batı tanımı-na endekslediğimiz ilk andan bu yana, kendimize bir “ikilemler ve gerilimler” ülkesi yaratmış olduk. Doğu’nun ve Batı’nın Akdeniz’de kesişmesi¹, elbette “değişik tanımlanan” kimlikler

¹ Samir Amin’in *Avrupamerkezcilik / Bir İdeolojinin Eleştirisi* kitabında (Çev: Mehmet Sert, Ayrıntı Yayınları, 1993), Avrupamerkezciliğin, geçmiş i Akdeniz’i uzunlamasına kat eden “modern bölünme”ye göre tasarladığını okuyoruz. Ancak bu bölünmenin her tarihte aynı olmadığını da anlıyoruz: “Modern Avrupa’nın beşiği durumuna getirmek üzere Yunan düşüncesini, Yunanistan’ı dışta bırakacak bir Doğu düşüncesiyle karşılaştırmak mümkün değildir. “Yunanistan=Batı” / “Mısır, Mezopotamya, İran=Doğu” karşıtlığı, Avrupamerkezciliğin daha sonra uyduracağı sahte bir karşıtlıktır. Çünkü o dönemde sınır, bölgenin bütününe göre daha geri olan Batı’nın coğrafi olarak Avrupa ve Kuzey Afrika’yı kapsayan kesimi ile, daha ileri olan Doğu arasındadır; ve

üzerinde, üstesinden gelinmesi hayli zor sorunlar yaratacaktı. Doğu kültürünün Batı ile uzlaşma sağlama çabası, çılgınca ve sonu belirsiz bir macera hevesinden mi kaynaklanmıştı (bugün tam bir Doğulu muyuz)? Yine, tarih boyunca iki uç arasındaki “birbirlerine indirgenme” sorunu tartışılmış mıydı? Yoksa uzlaşma dediğimiz ve hâlâ nasıl bir “bileşik model” olduğunu ayımsayamadığımız şey, bu coğrafyada yaşayanların tutulduğu (Stefan Zweig’in amok krizine benzer) yerel bir hastalık mıydı?”

Yukarıdaki paragrafta yer alan şablonlaşmış cümlelerle kabaca ortaya konulan düşünceler üzerine Türkiye’de yüzlerce kişi, binlerce sayfa yazı yazdı. Bu yazılarda sentezin nasıl ve hangi yöntemlerle gerçekleştirilmesi gerektiği uzun uzun anlatıldı ya da (tam tersi) böyle bir sentezin olanaksızlığı savunuldu. Ayrıca; sentez önerenlerle, öneriye karşı çıkanlar arasında da iç bölünmelerin olduğu düşünülürse, “ikilemler ve gerilimler” ülkesinin günden güne ve büyük bir hızla nasıl büyüdüğünü izlememiz kolaylaşır. Bu kez de Doğu-Batı sentezinin dışında, değişik sentez düşüncesinde olanlar ve sentez istemeyenler arasında bir uzlaşmadan söz ediliyor (böylece siyaset “uzlaşma-uzlaşmama” çelişkisinin ekmeğini yiyor). Bu neyin uzlaşması olacak? Asıl konu ile tarafların diyalogu arasında nasıl bir bağ var? Daha açık bir söyleyişle; Doğu-Batı ikileminin bir çelişkiye dönüşmesini isteyenlerle, aynı çelişkinin yeni bir düzlemde ve kimi öneri ve telkinlerle giderilmesini isteyenler nerede birleşecek ve bundan hangi yeni çözümler doğacak? Böyle karmaşık bir yumağın arasında “sentez ipucu”nu yakalamak olasılığı yoktur. Bu yüzden burada yazılacakların, süregelen tartışmalara taraf olmak, metinlerden kişisel bir sonuç çıkartmak, çelişkilerden umutsuzluk ya da uzlaşmalardan sevinç duymak gibi bir içeriği olmayacaktır. Şimdiye dek öne sürülen tezler de bu yazının ilgi alanına girmiyor. Çünkü onların da gerçekleşmesi çoğunlukla topyekûn toplumsal bilinç terbiyesinin, ekonomik düzenlemelerin, iç siyasi reformların,

Avrupa, Afrika ve Asya’yı meydana getiren coğrafi bütünlerin uygarlık tarihi açısından hiçbir sürekliliği yoktur (s. 49).

kültürel dinamizm dileklerinin ya da ahlaki değerlerin, düşsel bir modelde geliştirilmesine bağlıdır. Sonuçta Türkiye bugün, Avrupamerkezci bir siyasetin kiskacına düş(ürül)müş, kültürü, siyaseti, sosyolojisi, sanatı, vs. ile bir "ikilemler ve gerilimler" ülkesidir. O halde belki de yapılması gereken şey, pratik ortamda kişisel ayrıntılar üzerine kimi yorumlar oluşturmak olanağı varken, onu değerlendirmektir. Hepsi bu... Böyle bir eylem küçümsenmemelidir. Güncel gerçek, yalnızca (farklı yorumlarla) kendisine gönderme yapacaktır ve yerel kalacaktır. En azından burada, geçmiş ve o geçmişin çelişki noktaları üzerine oluşturulmuş ve gerçek model(miş) gibi sunulmuş siyasi ya da ideolojik bir simülasyon (hiper-realizm) yoktur; aynı simülasyon kullanılarak inşa edilmiş "hayali gelecek"ten de söz edilemez. Ayrıca; Avrupamerkezci siyasetin Doğu-Batı tercihleri üzerine kurulmuş bir çekişmeden beslenip büyüdüğünü göz önünde tuttuğumuzda, güncel pratikler üzerine yorumlardan yola çıkarak, "tercih"leri göz önünde tutmaksızın bir çalışmaya yönelmemiz olağan bir davranıştır.

"Kusursuz Rönesans" ve Rönesans Vatandaşlığı

Türkiye’de akademik sanat eğitimi süresince öğrencinin karşısına çokça çıkartılan "Rönesans reproduksiyon kopyaları", bu problematik anlamında önümüzde geniş bir düşünce alanı açıyor. Genellikle, akademik sanat eğitimi boyunca kopya edilmesi istenilen resimler Rönesans’a aittir ve bu dönem eserleri için yapılan yorumlar, onların "kusursuz" oldukları üzerinedir. Bu böyledir; sanat eğitiminin ana fikri açısından, "kusursuzluk" niteliği asla tartışılmaz. Her sanat öğrencisi, onların "kusursuz" olduğunu ezberleyecek ve yeri geldiğinde tekrarlayacaktır. Rönesans eserlerini "kusursuz" kılan nitelik nedir? Biçimleri mi, yoksa bağlamları mı? Bağlamdan söz açtığımızda karşımıza (ilk anda) şu sorular çıkacaktır:

1. Rönesans’ı tanımlayan "yeni dünya görüşü" nedir ve kaynaklarını nerede bulur?

2. Perspektifin önemi nedir?
3. Ölçü ögesi, eserlere niçin egemen olmaya başlamıştır, kutsallığa karşı olan yanı nedir?
4. Ortaçağ kavramlarının değişimi, eserlere hangi yeni biçimi önermiştir?
5. Avrupa mistik düşüncesinin kilise dışı yanları sapta-nabilir mi?
6. Doğa resimlerinin, değişen Ortaçağ kavramlarıyla bir ilgisi var mıdır?
7. Anatomi çalışmalarının anlamı nasıl açıklanabilir?
8. Figürün arka planındaki altın yıldızlar ile yine arka plandaki doğa görüntüsü arasında düşünsel bir fark-tan söz edilebilir mi?
9. Avrupa'da gözleme dayalı, tümevarımcı yeni dünya görüşünün dini görüşten ayrıldığı noktalar, günümüz seküler felsefelerini etkilemiş midir?
10. Günümüz felsefelerinin hristiyan dini ile ilgisi nedir?
11. Kendi gözlemlerine inanan sanatçının, kilise için resi-mler yapması inandırıcı mıdır, bunun eleştirisi nasıl yapılabilir?
12. Maniyerist Sanat, Rönesans'tan ayrılır mı?

Bu sorulara Sanat Tarihi derslerinde verilebilecek kısa yanıtlarda binlerce ayrıntı vardır ve tüm ayrıntılar da o eser-lerde gizlidir (Sanat Tarihi derslerinde bu sorular için ayrılan zamanı, en iyi olasılıkla toplamda iki hafta gibi düşünürsek, öğretim boyunca net sürenin $2+2=4$ saat olduğu ortaya çıkar). Öğrenci için eserlerin gizini çözebilmek, dar bir zaman dilimine sıkıştırılmış, yarı uykulu zihinsel çabalarla olası görünmüyorsa, bağlamdan vazgeçmekten başka da çare kalmıyor demektir. Şu hemen vurgulanmalıdır ki, hiç kimse kalkıp hamburger çağı, küreselleşme, Amerikalılaşma ve tüketim toplumu koşullarını öne sürerek, Türkiye'deki bir sa-nat öğrencisinin, sözgelimi Floransalı bir sanat öğrencisiyle, Rönesans'a dair bağlamları kavrama açısından aynı duruma

geldiğini söylemesin. Hattâ hergün David heykelinin (kopya da olsa) dikildiği meydanda Vespa motosikleti ile aylakça tur atan gençle bile, bu Türkiyeli öğrenciyi karşılaştırmasin.

O halde, elimizde salt biçimden başka ne kalıyor? Rönesans eserlerin “kusursuz” niteliği biçimselliğinde mi? Burada durum çatallaşmaktadır. Eğer bir sanat yapıtının bağlamı göz ardı edilerek, biçimi üzerinde durulacaksa, tüm kavramsal mekanizmaların önü tıkanmış olacaktır. Örneğin, günümüzde sıkça kullanılan “bu yapıt görüldüğü ve oradan algılandığı gibidir” tümcesinin de bir bağlamı yok mu? Tümcenin anlamı hakkında hiçbir şey bilinmese de, onun niçin (ilk kez ne zaman ve durup dururken) söylendiği merak edilebilir. Merak edilmediğinde ise, iş kolaylaşır ve her sanatsal eylem meşru bir zemine oturtulabilir: Sanatta hiyerarşinin yeniden kurulması, eski bağlamın ölümü, moda biçimin egemenliği (resim ve enstalasyon üzerine, çağdışılık-çağdaşlık söylentilerini anımsayalım), güncel sanatın tanımlanması ve empoze edilmesi, sanatın egemen sistem ile yakın ilişkilere girmesi, varoluşunu meşru söylemler ve meşru mekânlarda gerçekleştirebilmesi, böylece; güncel siyasetin ve ideolojiler dışı söylemlerin rüzgârına kapılması vs. Oysa, bağlam ile uğraşmak da karşımıza tuhaf sorunlar çıkartabilecektir. Ansiklopedik bilgiler çerçevesinde kalmak istemiyorsak (ki bağlam ile ilişki kurabilmek bu çerçevenin de ötesinde yer alıyor), bilginin güncel pratiklere uydurulmasını sağlamamız gerekir. Bu nasıl olabilir? Yani, Türkiye’de Rönesans düşüncesinin son noktasına dek algılanmasının yöntemi nedir? Böyle bir durumda, insanın pratik ortamından arınıp, zihnini tümüyle Batı düşüncesini öğrenmeye ve onu yaşamaya adanması gerekebilir. Son derece zor, çok uzun, hattâ olanaksız bir süreç... İyi de, bunun anlamı nedir, işlevsel midir? Niçin Türkiye’deki insanlar ömürlerini (pratik yaşam alanlarından ve bağamlarından vazgeçip) böyle bir çabayla geçirmek zorunda olsunlar ve pratik yaşam alanlarını değiştirmeye kalsınlar? Sanat öğrencileri niçin tam dört yıllarını “Rönesans vatandaşlığı” uğruna harcasın? Türkiye’de yeniden ve daha sağlam(!) olarak

başlatılacak bir Batılılaşma hareketinden mi söz ediyoruz ve o hareketin sonunda yine bulunduğumuz noktaya ("ikilemler ve gerilimler" ülkesine) dönmüş olmayacak mıyız (alternatif olarak; yine yabancı olduğu Doğu'yu önereceksek, bu ne kadar mantıklıdır? Vatandaşlığa adanma süreci, Doğu için de geçerli değil mi)?

Bu soruların ortaya çıkmasında, eğer Avrupamerkezci siyasetin varlığını ve o siyasetin gelişme koşullarını göz ardı ediyorsak, karşımızda bağlamdan soyunmuş binlerce biçim buluruz. İşte, bu biçimlerin bağlamlarının bizden tümüyle kopuk olup olmadığını araştırmak (hiç olmazsa şüphe duymak), yine ağır bir "vatandaşlığa kabul" sürecini başlatacaktır. Bu, Batı ya da Doğu vatandaşlığının dışında, neyin vatandaşlığı olmasıdır? Martin Bernal (bu yazıdaki, Samir Amin'den yapılan alıntıya koştur olarak) şu tümceleri yazmıştı:

Eski Yunanlılar gerçekten de, Mısırlılar ve Fenikeliler tarafından kolonileştirildiklerine ve kültürlerinin büyük bölümünü bu kolonilerden, ayrıca daha sonra Levant'ta aldıkları eğitimden edindiklerine inanıyor muydu? Bir kez daha büyük bir şaşkınlık yaşadım. Sarsılarak keşfettim ki, "Eskiçağ Modeli" diye adlandırmaya başladığım şema ta 19. yüzyılın başlarına kadar yıkılmamıştı ve Yunan tarihinin bana öğretilen versiyonu -Yunanlıların kendileri kadar eski olmak şöyle dursun- ancak 1840'lar ve 1850'lerde geliştirilmişti.²

Martin Bernal'ın kitabına tümüyle Batı kültürüne karşı bir "kutsal kitap" gibi sarılmanın anlamı yoktur. Ama Bernal'ın yazdıklarıyla, 19. yüzyılda geliştirilen Batı kapitalizminin kültür modeli arasında bir ilişki kurulmalıdır. Yani, Doğu-Batı arasındaki kesin sınır duvarının çekildiği sırada, kültürel modellerin (yapay olarak) yeniden düzenlenmesi, "Batılı üstün kültür"ün dünyaya sunulması... Eğer biz Türkiye'de, Batılı bir biçimin yalnızca dış görünüşüyle ilgileniyorsak, o biçimin için-

² Martin Bernal, *Kara Atena*, Çev: Özcan Buze, Kaynak Yay. 1998, s. 26)

deki kimi mesajların, Doğu-Batı karşılaşmasından oluşmuş temel içeriklerini kaçıırıyoruz demektir.

Reprodüksiyon Kopyaları ya da Modelsiz Kopyalardaki Fantazm

“Bağlamdan soyunmuş biçim” sorununa yeniden baktığımızda ilginç noktalar göreceğiz. Reprodüksiyon kopyaları yapan sanat öğrencisi, Rönesans biçiminin “kusursuzluğu” üzerine giderek geliştirdiği inancını hangi bilgi ve kimlik ile kuruyor? Reprodüksiyonlardan elde edilecek ikinci elden bilgiler ve öğretim elemanlarının empozeleri, bir inanç yeşertmek için yeterli mi? Türkiye’deki öğrencilerin kendi (gelecekteki) meslekleriyle ilgili kişisel araştırmaları yapabilme, kaynakları yerinde ve zamanında inceleyebilme olanağı nedir? Kaç sanat öğrencisi, Sanat Tarihi derslerinin sona erdiği andan itibaren, öğrendiklerinin sağlamasını yapabilir ve o derslerde anlatılanları daha önce duymuş ya da görmüştür, anlatılanların karşı-görüşleriyle karşılaşmıştır? Bu sayıyı bilemiyoruz. Burada şunu düşünelim: Sanat öğrencilerinin ve genç sanatçıların (örneğin) moda akımlarla uğraşmasına şiddetle karşı çıkan kimi tutucu Türk sanat yazarları, öğretim elemanları ve yetişkin sanatçılar, akademik eğitimi önerirlerken, ikinci el bilgilerin empozesi üzerine kurulmuş bir Batı eğitimini (ve kimliğini) mi savunuyorlar? İkisi arasında nasıl bir fark olduğunu kim açıklayabilir? Aynı soru, bugünkü pratik yaşamımızda, yeri en çok Batı kadar olan Doğu üzerine de sorulmalıdır; çünkü kimi sanat yazarlarının da, ikinci elden onu empoze etmeğe çabaladıkları görülmüştü: Örneğin Türk Sanat Tarihçisi Sezer Tansuğ, “Gelenek Işığında Çağdaş Sanat” kitabında, hristiyan kökenli sanat hegemonyası üzerine şunları yazmıştı:

Genç sanatçılar arasında son yıllarda İslâmî kaynaklar ve tasavvufî düşüncenin kökenleri ile ilintili temalar bir hayli rağbet görmeğe başlamış ve bu eğilim sonucunda geçmişteki tasarımlarla ilgili figüratif ya da soyut motifler,

çağdaş bir resim anlayışına özgü oluşumlar içinde yeniden yorumlanır hale gelmiştir.³

Bu tümce, yazının başında belirtilen; bağlamdan yoksun “ikilem ve gerilim”ler üzerine çok iyi bir örnektir. “Yabancı” olarak nitelendirdiğimiz hristiyan kültür ve sanat modelinin karşısına, sanki pratik yaşamda aynen uygulanıyormuş gibi (ya da sığ ve çıkarıcı bir siyaset anlayışının dışında, gerçek bir kültürel proje varmış gibi) Doğu modelini koymak (yazar bunu “sanatta inanç faktörü” olarak gerekli görüyor), “dilek”ten ya da sıradan bir siyasi görüşten başka ne olabilir? Ayrıca, yazarın tümcesinde yer alan “çağdaş bir resim anlayışı”nın ne olduğu da merak konusudur. Eğer söylenmek istenen, yerel kültür motiflerinin Batı resmine montajı ise, bu, Türkiye’de hiç yeni bir uygulama değildir.

Teknolojinin olanakları seferber edilerek, reproduksiyonlarda son derece çekici biçime dönüştürülmüş Rönesans eserleri, orijinalleri göz önünde tutulduğunda (biçimsel bakımdan) kendi aralarında da bir nitelik sıralamasına sokulabilir. Bu nitelik sıralaması güzel-çirkin anlamında değildir. Burada da ilk akla gelen sorular şunlar olabilir:

1. Çoğu eserin (çok kısa süreler öncesi) restorasyon faciası yaşamasından sonra, biçim-bağlam ilişkisi değişmiş midir ve şimdi bizim seyretmekte olduğumuz eserin orijinalliği sürmekte midir?
2. Perspektif, espas ve anatomik yapıda, restorasyon öncesi ve sonrası arasında farklar doğmuş mudur?
3. Akademik eğitimin şiddetle karşı olduğu kitsch ya da popüler tavırlar (bugünden geriye doğru bakıldığında) bu eserlerde de yakalanabilir mi?
4. Yalnızca genel kurguya önem veren ve yüz ifadelerini gözden kaçıran bir bakış, dönemsel yanlışlıklara yol açabilir mi (bu durumda Rönesans tavrı ile Manierist

³ Sezer Tansuğ, *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, İz Yay. 1997, s. 25.

tavir arasında bir karışıklığın ortaya çıkması düşünülebilir mi)?

5. Müzelerde ve kendi auratik alanlarında (kendi atmosferlerini oluşturan mekânlarda) yer alan eserlerin aralarındaki farklılık algılanmaksızın, tümünün aynı kitapta izlenmesi, onların biçimsel etkileri üzerinde bir kararsızlığa yol açabilir mi? Sıralanan bu yanıtsız sorulara rağmen, eserleri "kusursuzluk" büyük parantezine alan bir sanat eğitiminde, öğrencinin yaptığı kopyaların anlamı nasıl açıklanabilir?

Buraya kadar yazılanlar, bir çözümsüzlük ve buna bağlı olarak da hayli karamsarlık içeriyor. Fakat tüm olumsuzlukların arasında ilginç bir durumdan söz edilebilir. Üzerinde durulacak durum, sanat öğrencilerinin yaptığı reproduksiyon kopyalarının (hiçbir temel bilgi taşımadığı ve orijinallerinin tanınmadığı için) "modelsiz" çalışmalar olmasıdır. Daha açık bir söyleyişle; öğrenci reproduksiyon kitabından bir sanatçının eserini seçmekte, onu ya projeksiyon ile büyüt-mekte ya da fotokopisini çekmekte (çünkü kitap kütüphaneye aittir ve dışardan satın alınması küçük bir servete mâl olacaktır), sonra da kareleme yöntemiyle kağıda (ya da tuale) geçirmektedir. Bu uygulama sırasında öğrencinin öncelikle dikkat edeceği şey, oranlara ve renk tonlarına dikkat etmektir. Ama ondan da önce, ele aldığı eserin "kusursuz"luğu yönünde hareket etmek ve kopyasını da "kusursuz" oluşturmaktır. Oysa "kusursuz"luğun ölçütü belli değildir. Yani buradaki "kusursuz" kavramı, model ile kopya arasındaki örtüşmeyi işaret etmemektedir. Her öğrenci, zihninde kurduğu "kusursuz" kavramını, elinde tuttuğu soluk, yanlış etkiler veren küçük bir görüntüye monte etmek zorundadır. Böyle bir eylemin sonunda, kopyanın gerçek modelden daha iyi ya da daha farklı bir desene, daha doğru bir perspektife, daha net bir espasa, daha doygun bir boyaya ve daha inandırıcı bir anatomiye ulaşabilme olasılığı doğabilir (çünkü kopya, orijinalinin karşısında yapılmadıkça, o modelin ne olduğu da bilinmeyecektir. O halde o öğrencinin yaptığı, neyin

kopyası sayılacaktır? Gerçekten de, birçok orijinal Rönesans eserinde boyanmış alanlar arasından ayırımsanan, formları çevreleyen şablon çizgilerini, "iyi" bir öğrenci kopyasında bulabilmek zordur). İşte o ulaşılan sonuç, öğrencinin zihninde kurduğu "kusursuz" eser olmuştur. Dahası, eserde kimi ayrıntılar değişmiş ve öğrencinin yaşam pratiğinden kimi etkiler kapmıştır. Örneğin, Rönesans figürlerindeki yüz ifadeleri değişebilir (işte bu ifadelerin farklılıkları yüzünden, eserin hem zamansal olarak bir kaymaya uğrayacağı, hem de bağlamsal tutarsızlıklara maruz kalacağı kesindir), arka planda kalan ve fotokopide belirsizleşen manzara üstünkörü geçirilebilir (bu da, aynı bağlam kaymalarına neden olacaktır).

Çarpıcı yan şudur: Yine daha önce belirtildiği gibi, kitsch ve popüler tavırlara karşı hiçbir hoşgörüsü olmayan "iyi" bir akademi öğrencisi, eserde bulunabilecek, günümüzdeki kitsch ve popüler kültür öğelerini çağrıştıran her veriyi (bir olasılıkla) yok edebilecektir (bugün kitsch yapıtlarda çokça gördüğümüz altın yıldız süslemelerin, taramaların; sözgelimi Boticelli'nin "Birth of Venus" ve "Allegory of Spring" adlı eserlerinde görülebileceği, Türkiye'de hangi "iyi" akademi öğrencisinin aklına gelebilir; dahası buna tahammül edilebilir?). Böylece, kopya ile model arasındaki bağ yavaş yavaş çözülmeye başlar. Bu çözülme, sanat öğrencisinin bilgisizliğini gizlemek için başvurduğu, geçiştirme ya da göz boyama gibi bir sahtekârlığın ürünü değildir. Öğrenci (gerçek modeli, hem biçim hem de bağlam bakımından hiç tanımadığı için) yalnızca zihninde oluşturduğu bir imajı resmetmekte ve o imajın doğrudan "model(miş gibi) olan" ile ilişkisine inanmaktadır. Kopya edilen modelin ortadan kalkması ve kopyanın, modelin yerine geçmesi, bizi ayrı bir düşünce kanalına sokmalıdır. Burada, sanat öğrencisinin yaptığı uygulamanın, bir kopya yapmak olmadığını söyleyebiliriz. O'nun yaptığı "şey"nin modeli yoktur (çünkü görülmemiştir) ve ne biçim ne de bağlam olarak bilinmemektedir. Peşinden koşulan, başarılmaması gereken bir hedef, bir göndermeden de söz edilemez. Öğrencinin yaptığı kopyada, görüntü ile orijinal eser arasında bağ

kopmuştur. O halde sanat öğrencisinin yaptığı “şey”, hiçbir modele gönderme yapmayan salt bir görüntüden başka nedir? O görüntü, sanat öğrencisi için kendi zihinsel fantazminin ürettiği, olmayan bir şeyin görüntüsüdür.⁴ İşin daha da çarpıcı yanı, fantazmlara bağlı böyle bir üretimin, bir oryantalistin tavrından farklı olmamasıdır. Şimdi Batılı’nın oryantalizmi, Batılı-olmayanın üretim sürecine dönüşmüştür. Böylesine tuhaf bir durumun en tehlikeli yanı şudur: Oryantalizmin Batı-dışında bir üretim mantığına ve sürecine sızması... Söz konusu sızma, bir yandan oryantalist mantığın kendi sınırlarını aştığını ve yersizyurtsuzlaştığını gösterir. Tahakküm-kâr bir Batı bakışının kırılması için, Batı-dışının bir çare olarak sarıldığı yersizyurtsuzlaşma sürecinin, düpedüz oryantalistleşmesidir bu durum. Ama diğer yandan, böyle bir problematiğin açığa çıkmış olması, belki günümüzde sorgulanmaksızın (ve büyük güven duyularak) içselleştirilen birçok kavramın yeniden sorgulanmasını da başlatacaktır. Ve o zaman şu sorunun sorulması kaçınılmaz olacaktır: Bağlamlarından kopartılmış sanat yapıtları, eğer yeni bağlamlarına “o yer” de ulaşacaklarsa, bunun oryantalist yöntemden farkı nedir?

Sonuç Olarak: İyimserlik ya da Oryantalizm

Bu noktadan itibaren, o sorduğumuz soruyu aklımızdan hiç çıkartmadan konuyu sürdürelim: Baudrillard gibi düşünöldüğünde; yapılan iş, bilinen bir modelin (örneğin; yanlış restorasyon uygulamaları, bağlamı öğrenmedeki eksik

⁴ Ali Akay’ın *Postmodern Görüntü* kitabını okuduğumuzda da (Bağlam Yay. 1997), şu alıntıyla karşılaşırız: “Burada söz konusu olan, anlaşılacağı gibi, modelliğini terkeden bir model-im’in modelin yerini almasıdır. Simulakr modele değil, ama bir model-im’e (olmayan modele, modelin yerini alana) göndermede bulunabilir. Pico İyer’in bir örneğinde olduğu gibi insan modeli ne kadar az tanırsa, yani ona olan mesafesi ne kadar çok olursa o kadar onun kendisini değil, ama onun simgesini (imini) tanımış olur.” (s. 27)

likler üzerine kurulmuş uydurma değerler vs. ile) "öz"ünü değiştirmek, onu bir "üst-gerçeğe" dönüştürmek olamaz (bir kez daha yinelemeliyiz: Model bilinmiyor). Demek ki bir simülasyondan söz etmiyoruz. Yapılan işin anlamı şu olsa gerekir: Şimdiki zamanda ve yerde, tam olarak kavrayamadığı hiçbir modelin peşisıra gitmeksizin, böylece kimlikten arınmış, yersizyurtsuz bir biçimde hareket eden sanat öğrencisinin tavrı, doğrudan doğruya "tekil" bir nitelik taşımaktadır (kimliksizleşmeyi gerekli gören görüşler ile o görüşlere karşı çıkanlar zaten yoğun bir tartışma içinde olduklarına göre, burada okuyucuyu herhangi bir görüş üzerine iknâya zorlama gibi niyet olamaz. Ama pratikte, bir kimliksizleşme uygulamasının sonuçları da sıkça ve kendiliğinden karşımıza çıkabiliyor ki, bu sonuçları herhangi bir kimlik-modele monte etmek de hayli zor görünüyor). Burada ilginç bir nokta beliriyor: Türkiye'de önce akademik eğitimin, sonra da genel sanat platformunun maruz kaldığı bir simulakr ortamı gündeme gelmektedir. Modelsiz (ya da birçok modelin birbirine karıştığı), yalnızca kendisine gönderme yapan, geçmişi olmayan ve ütopyasız, şimdiki zamanda sıkışmış, güncel etkenlerin ağır bastığı, kimliksiz bir ortam...

Bu aşamada, konu başlığında yer alan "iyimser" görüş üzerinde durulmalı: Sanat öğrencisinin (reprodüksiyon kopyalarını yaparken) zihninde oluşturduğu kalite sorununu ele alıp, kişisel bir "iyileştirme"ye ("temize çekme"ye) gitmesi, sezgisel, tanımlanamayan, sonu asla gelmeyecek, sınırları saptanamayacak bir çabanın, kendini sürekli biçimde tekrar etmesi ve ideal biçimi istekle (fakat umutsuzca) arama eylemidir. Sanat öğrencisinin bu arama eylemi, bir sanat yapıtının oluşturulma sürecinin hiç de dışında yer almaz. Model gerçekte yoktur, böylece hedef tanımsızdır ama bu tanımsız deneyimlerin oluşturacağı bilgiler gerçektir. Ancak bu süreçte sanat öğrencisi yapıtını üretme ve sonsuza dek çeşitleyebilme olanağını sona erdirebilir. Sürecin sona erdiği an, gerçek modelin biçim olarak izlendiği ve bağlam olarak çözümlendiği durumdur. Çünkü sanat öğrencisi, eserin orijinaliyle karşılaşp onu bir biçimde kavradığında (bunun olabileceğini düşünelim), zihninde

kurduğu bir idealin sona erdiğini ayımsayacaktır; artık karşısında soyut bir hedef, kendisinin icat ettiği bir kavram değil, onların bağlamsal karşılığı durmaktadır. Oryantalistlerin çoğu, zihinlerinde kurdukları Doğu modeli ve onların bağlamlarıyla bizzat karşı karşıya geldiklerinde bile ideallerini terk etmemişlerdi; onlar modeli görmeden yaptıkları işleri, yine aynı zihinselliğe bağlı olarak sürdürmüşlerdi (ki oryantalizm, gerçek anlamını orada bulur). Modelsiz hedeflerin ve bilgilerin yaşam pratiğinde yer alması (buna karşı çıkmak anlamsızdır, çünkü istenmese de bunlar yaşanmaktadır) ve onların kendiliğinden yarattığı estetiğin sezilerek yoruma açılması, yeni pratik uygulamalar ortaya çıkartabilir. Burada vurgulanması gereken, her durumda modelin bağlamsal olarak çözümlenmesi gerektiği değildir. Bu yapılmayabilir ya da zaten buna tam olarak olanak yoktur. Fakat önemli olan, aslında estetik algılama için gerekli olduğu düşünülen bir mesafenin yani model ile bağlamı arasındaki mesafenin sezilebilir oluşudur. Söz konusu mesafe, eğer (neredeyse tüm estetik kuramların öne sürdüğü gibi) bir boşluk ve bu boşluğa ait bir ara-durum içeriyorsa (o boşluk, içinde hiçbir şey olmayan bir yer değildir), oryantalist bir bakış açısını savuşturabilme şansı yakalanabilir. Ne var ki estetiğin eğilim duyduğu o boşluğun yok sayılması, 'ara-durumun varlığını tehdit edebilir. Her ne kadar, yapıtın görünürden öte bir şey olmadığı söyleniyorsa da, bu, farklı koşullara bağlı karşılıklı bağlam ilişkilerini içinde barındıran ara-durumların ortadan kalktığı anlamına gelmez. Onlar hep vardır ve yapıta bir zorunluluk katar. Ara-durumları yok etmek, onları görmezden gelmek ise, bizi yine bir oryantalistin yöntemine sürükleyecektir.

İster istemez; "yarı-bilinç projesi"nin iyimserliği çerçevesinde, Avrupamerkezci modellerin alanı dışında yer almak ve güncel yaşam pratiklerinin oluşturduğu simulakrlarla ilgilenmek zorunda kalmak, her şeye rağmen niçin bir "şans" olmasın? "Yarı-bilinç" ve "kültürel kimliksizlik" durumunun pratik nedenlerini (ve bunların, baskıcı siyasetlerin birer aracı haline dönüşebileceğini de) düşünerek tabii... Bu düşünce sürecinin bize hiçbir zaman, bugünkü "Doğu-Batı" çatışmasından söz

açmayacağını (özellikle de onların günlük siyasi karşıtlıklarından uzak duracağını) iddia etmek doğru olacaktır. Çünkü artık zaten Türkiye’de, Doğu ve Batı kültürleri arasında temellendirilmiş bir bileşimi yaşama olanağı ortadan kalkmış ve böyle bir kültürel temel unutulmuştur (zaten pratikte bu hiç olmadı). Sözü toparlayacak olursak; burada söz edilen “şans” şudur: Avrupamerkezci modellerin sorgulandığı bir ortamda, eğer siyasi bir eğilim olarak Doğu kültürünün empozesi geleneksel biçimde gündeme geliyorsa, onun da sorgulanma süreci başlatılıyor. Tüm bu sorgulama eylemleri de kaynağını pratik yaşamdan alıyor. Bugün Türkiye’de hem Doğu’dan, hem de Batı’dan empoze edilen ve klişeler halinde siyasete dönüşen tüm modellerin, siyasi odakların çabalarına rağmen, ara-durumlardan ibaret pratik yaşamda yeteri kadar etkili olamaması, önemli bir durumu işaret ediyor: Yaşamın pratiği ara-durumlardan ibarettir ama, bu ara-durumlar; yani bağlamların birbirlerine sızma halleri, birer fenomenden öte şeyler değildir. Estetik kuramların önerdiği anlamda, ara-durumun mutlak bir nesnesini öneremiyorsak, ayrıca Doğu-Batı örneğindeki gibi, klişelerin çatışması da güven vermiyorsa, o halde görüldüğünden başka bir şey olmayan nesnenin fenomen durumunu sezmekten başka bir çare kalmıyor.

Rönesans reproduksiyonlarından yapılmış kopyalar, tasavvur edilmiş bir modeli sanki gerçekte varmış gibi sunmakla, her ne kadar karşımızda zavallı, hattâ komik birer çalışma gibi duruyorsa da, onlar böyle bir ara-durum problematiğinin dokularını açığa çıkartabilme anlamında, iyimser bir projenin baş yapıtları sayılabilirler.

Bir Siyaset Olarak Kamusalılık, Kamusal Alan ve Sanat

Kamusal alan ile o alanlara yerleştirilen sanat yapıtları arasında bir ilişkiden söz edilecekse, bu ilişki elbette, bir sanat yapıtına kent içinde iyi görülebilir ya da iyi sunulabilir bir yer açmaktan ibaret olmayacaktır. En azından siyasileşmiş konuyla kamusal alan, bir nesneyi sunmanın ötesinde daha fazla problematiğe sahiptir.

Tarihsel ve düşünsel anlamda kamu (halk) sayılana ve kamusal alana getirilen farklı tanımlar, değişik bağlamlar çerçevesinde ele alınırken, bu alanda yer alan sanat yapıtı da, söz konusu bağlam değişikliklerine yanıt bulmanın yollarını arar. Kamuya sunulacak sanat yapıtını konu ediyorsak, yalnızca kentin alanlarının ve oraya yerleştirilmiş sanat yapıtlarının değil, o kamusal alanı bizzat oluşturmuş kamunun da tanımını yapmalıyız. Çünkü kamusal alan tanımı, farklı “kamu olma” tanımlarına bağlı kaldığı ölçüde, kentteki her insanın (tek başına bir varlık olarak herkesin) rastlantısallıklarla bir araya geldiği bir yer olmaktan çıkar ve böylece o kamusal alan, kamusal kişiliğe ulaşabilmiş olanların yer bulabildiği bir alana dönüşür.

Kamu Kim, Kamusal Alan Yoksa Bir Hayalden mi İbaret?

Her ne kadar “kamu olma” ölçütleri doğrultusunda yapılan kamusal alan tanımları, kişilerin homojenleştirilmeleri ve ayrışık yapıların siyasi indirgemelere maruz bırakılmaları durumunu gündeme getiriyorsa da, yine de büyük gerilimleri ve tartışma noktalarını açığa vurur. Burada şu söylenmeli: “Kamu olma”nın ve kamusal alanın değişim dinamikleri, aynı zaman-

da sanat yapının da değişim dinamiklerini oluşturmakta ve o dinamikler de karşılığını siyasi bir temelde bulmaktadır. Oysa kamusalılık ve sanat adına kullandığımız “siyaset” sözcüğünün kesin, pratik bir anlamı yoktur. Siyaset denilen şey, insanların doğallıklarıyla ilişkili yaşam biçimlerini, ayrışık iradeler halinde düzenlemek midir; yoksa bu ayrışıklığı bir iktidar biçimine indirgemek mi? Yoksa siyaset, doğal yaşam biçimlerinin ayrışık olduğunu ima eden ve pratikten tümüyle uzak bir idealin peşinden sürüklenen bir sözcükten mi ibarettir. Ve asıl çarpıcı soru şudur: Siyaset, bu idealin peşinden sürüklenmeyi, bir “olması gereken” durumun karşılığı olarak mı öne sürmektedir?

Belki bir anlamda öyledir; yani siyaset kavramının içinde bir “olması gereken” kesinlikle bulunur. Ama aynı zamanda onun içinde toplumu oluşturan “tek” iradeleri, ayrışık bir çokluk (multitude) halinde toplumsallığa taşımanın pratiği de vardır. Buradaki soru da şöyle belirir: Homojenleştirirci bir merkezi iktidarın yok sayılması ve yalnızca toplumdaki “tek irade”lerin gerçeğine bağlı kalınarak demokratik ve adaletli bir toplumun düşünmesi, acaba pratikte bize ne sağlayabilir? Bu soru özellikle Immanuel Kant’tan beri çok fazla sorulmuştur. Kant toplumsallıktan konu açarken, önce toplumdaki iradeler çokluğunu ve bu çokluğun oluşturduğu ayrışık yapıyı işaret etmiş, sonrada bu çokluğun dengelenmesi gerektiğini yazmıştı. “Aydınlanma Sorusuna Yanıt” (1784) başlıklı yazısında¹ Kant, “tek irade” oluşu, kişilerin erginleşmesi diye ifade etmişti. Bu erginleşme, kişinin kendi aklını (hiç kimseye ve hiçbir şeye bağlı kalmaksızın harekete geçirdiği, özerk aklını) kullanabilmesi ile gerçekteleşiyordu:

*Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!*²

Doğa, insanların dışarıdan yönlendirilmesine karşı koymaktaysa da, korkaklık ve tembellik özerk aklın kullanılmasına engel olmuştur. Çünkü insanların bir yöneticiye ya da vasiye

¹ Bkz. *Seçilmiş Yazılar*, Çev: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1984, s. 213.

² A.g.e. s. 213.

gereksinim duymaları, doğanın kendilerine sağladığı tüm olanakları yok etmektedir. Yöneticiler ve vasiler, kişiler için sanki ikinci bir doğa yaratmıştır ve bu ikinci doğanın yol açtığı durum, gerçek doğanın sunduklarının tam tersini, yani ergin olmama durumunu dayatır.

*İnsan bu duruma seve seve katlanmış ve onu sevmiştir bile; işte bu yüzden o, aklını kullanmayı denemeye hiçbir zaman bırakılmamıştır.*³

Kant’a göre dogmaların ve ona bağlı kuralların, kişinin erginleşmesine engel koyduğu ortadadır. Oysa burada önemli bir nokta vardır: Kişinin, bir varsayım olarak yönetici ve vasilerden ansızın kurtuluşu ya da dogmalardan ansızın sıyrılışı (daha önce belirttiğimiz biçimde; homojenleştirici iktidarın yok sayılması) onu özerk iradeye, başka bir deyişle erginleşme haline ulaştırabilir mi? Kant’ın bu soruya yanıtı olumsuzdur: Kitlenin başarabildiği devrimle, despotizmin üstesinden gelinebilse de, mutlak bir erginleşmeye (yine de) ulaşılabileceğini düşünmek doğru değildir. Devrim sonrasında kitlenin yeni önyargılara saplanıp kalmayacağını kimse garanti edemez. Erginleşme kavramı, doğa yasalarından başka her etkenin dışında, mutlak bir özgürleşmeye bağlıdır ve özgürlük de, akla bağlı özerk iradenin ta kendisidir.⁴

³ A.g.e. s. 214.

⁴ John Rawls, akıl ile özerk irade arasındaki dengeleme işlemini, insanların öz-çıkarcı yapılarının, toplumsal bir bütünlüğe ulaşabileceği iddiasına bağlar: Öz-çıkarcılık, aslında farklılık ilkesi ile eşit fırsat ve özgürlük ilkelerinin akılcılık aracılığıyla birleştirilmesidir. Fakat Kant’taki iradeler çokluğu herhangi bir yolla bir bütünlük haline gelerek, üzerinde hemfikir olunduğu bir “doğru”ya gönderme yapmaz; bu ayrışık iradelerin birincil niteliği yalnızca “çokluk” yaratmasıdır (*A Theory of Justice*, 1971). Kant ile Rawls arasındaki mesafe hayli belirginse de, bu iki yaklaşım Todd May’in *Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset Felsefesi* kitabında (2000), siyaset felsefesinin kategorileri kapsamında bir kez daha karşılaştırılmış ve yeni sonuçlar ortaya konulmuştur: May’e göre Kant, iradeler çokluğunu öne sürerken, toplumsal adalet adına bu iradelerin bir biçimde diğerlerinin iradeleri ile örtüşme gereğini

“İkinci doğa” karşısında elde edilebilecek bir erginleşme, Kant’a göre bir ahlâk ölçütüdür ve o erginleşme de, “ikinci doğa”nın karşısına “gerçek doğa”yı koyar. O halde Kant’ın “gerçek doğa” dediği şey nedir ve biz onu nasıl görürüz? Bizim onu “görmemiz” olanaksızdır; o duyuların yakalayamayacağı bir şeydir. Yalnızca ona yönelinebilir; işte estetik, bir yönelişin tam karşılığıdır. İnsan bir şeye çıkarsızca “güzel” dediğinde, kendini yönelişte hisseder. Çünkü o karar, “ikinci doğa” denilen her tür dayatmanın dışından doğmuştur ve asla kolektif değildir. Fakat şu vardır: Bir şeye “güzel” demenin, doğayı “görmek” ya da onu tümüyle “bilmek” ile ilgisi yoktur; insanın doğası ile tam olarak yüzleştiğinin karşılığı da değildir. Demek ki, “güzel” denilen şey ile “gerçek doğa” arasında çok uzun bir mesafe bulunmaktadır. “Güzel” dediğimiz, hiç kapanmayacak o mesafenin “eksik biçim”inden başka ne olabilir? Kant’ın estetik kavramı, sanat yapıtı açısından onaylanabilir bir tanım ortaya koysa da, bir toplum tasavvuru bakımından sorunludur. Söz konusu sorun, Kant’ın, bireyin özerkliğini de bu me-

düşünmektedir. Kant’ın yaptığı bir yandan toplumun ayrışıklık pratiğini, diğer yandan da (içten içe) bu ayrışıklıklar arasında bir iradeler birleşmesinin ahlâki gereksinimini dile getirmektedir. Yani Kant’ta iki toplumsallık anlayışının olduğu söylenebilir: Birincisi, toplumun mevcut işleyişi; ikincisi de, mevcut işleyişin dışında “olması gereken”dir. Şu vardır ki, Kant’ta “olması gereken”in pratikten (yani mevcut toplumsal işleyişten) ayrılabilmesi, ahlâkın yanı sıra, bir hayli de metafiziğin devreye sokulmasıyla gerçeklemektedir. İşte bu ahlâk-metafizik birlikteliği, Kant’ın “olması gereken” tasarımı, siyasetten oldukça uzaklaştırır. May’e bağlı kalarak bir karar vermemiz gerekirse, Rawls’un toplumsal projesi (çıkış noktasını Kant’tan kotarıyorsa da), Kant’ın metafizik düzlemine oturtulmuş projesine göre daha siyasidir. Çünkü Rawls, insanların öz-çıkarcı varlıklar olduğunu söylediğinde, zaten mevcut bir durumu açıklamaktan başka bir şey ortaya koymuyordu ama, o durumu, gelecekteki “gelişmiş toplum” modelinin doğabilmesi için de, ahlâk ile temiz çekilmiş metafizik bir malzemeye dönüştürmüyordu. Rawls’un siyasi düşüncesi, mevcut durumdaki öz-çıkarcılığı akıl düzeyine çekmekti. Öz-çıkarcılığın akılcılık yanı ise, “olması gereken”e gönderme yapıyordu ve bu mevcut durum ile “olması gereken” arasında bir gerilim demekti.

safe ile tanımlamasındadır. İnsanın erginleşmesi ve ahlâki bir konum yakalamasının tek göstergesi, bağımsızca “güzel”e karar vermesi ise ve bu karar verişe bağlı olarak “gerçek doğa” ölçütlerine yönelmesi ise, bireyin anlamı bir bilinmezliğe yolculuktan başka bir şey olmayacaktır (belki Tanrı’yı aramak gibi... Ve belki bu, Skolastik’in teolojisi yerine geçen, bir anlam arayışıdır): Karşımızda duran, metafizik (ve metafizik olduğu ölçüde evrensel sayılan) bir bireyden ibarettir. Kant’ın tanımladığı bireye, erginleşme bağlamında metafizik bir yük binmişse de, bu durum Kant’ın Aydınlanma’nın dışından konuştuğunu göstermez. Tam tersine, despotlar döneminden Aydınlanma’ya geçişte de yeni despotlarla karşılaşıldığını; işte bu yeni despotlara karşı durabilmenin tek çaresinin de erginleşme olduğunu gösterir. Kant da tüm Aydınlanmacılar gibi, tek irade olarak Aydınlanma’yı eleştirebildiği için kendisini Aydınlanmacı saymaktadır (ya da Aydınlanmacı olduğu için Aydınlanma’yı eleştirmek). Böylece bireyin özerkliğini tesis eden mesafenin metafiziği, bir “olması gereken”e dönüşür ve eleştirel bir güç ile yüklenir. Mevcut toplumsal işleyiş sırasında “olması gereken”in gündeme gelmesi, her zaman siyasetin de gündeme gelmesi demektir. Ne var ki Kant’ta “olması gereken”in mevcut toplumsal işleyiştan ayrı düşmesi ve ahlâk olarak metafiziğin temel alınması, bireyi ve onun “olması gereken” tasarısını siyasetin dışına kaydırır; eleştirel gücü de öyle... Her ne kadar Kant toplumdaki iradeler çokluğunu öne sürerken, homojenlik yerine farklılıkları işaret etmişse de, bu iradeler çokluğunun aynı toplumda nasıl ve niçin yan yana yaşayacakları ve hangi ölçütler bağlamında kamu sayılacakları konusunda önemli bir ipucu vermemiştir. Bu çokluğun bir arada durabilmesi, yalnızca doğa ile tanımlanan evrensel bir ahlâka bağlanır (yine de Kant’ın önemi, tek iradelerin işaret edilmesi bağlamında, tartışılmazdır).⁵

⁵ Kant’ı günümüz siyasetinden uzak düşüren, May’in söz etmediği başka noktalar da vardır: Kant düşüncesinde, insanların doğal haklarının yapılandığı bir toplum tasavvuruna, ahlâki açıdan bir itiraz getirilemezse de, onun evrensellik iddiası ve o iddiayı destekleyen gerekçeler, hiç de tartışılmaz değildir. Jürgen

Kamusal Alan Her Zaman Bir Kutuplaşma Alanı mı?

Siyaset üzerine yürütölen düşönceler, mevcut durum ile "olması gereken" arasındaki bir gerilime bağlanıyorsa, tam burada yeni bir duruma dikkat çekmek gerekecektir. Şimdi başka bir soru gündeme gelmektedir: Acaba mevcut durum ile "olması gereken", mutlak biçimde ayrı kutuplarda mı yer almaktadır? Aslına bakılırsa, siyaset kavramının varolabilmesi için, ille de bir kutuplaşmaya gereksinim yoktur; başka bir deyişle, bu kutuplaşma, siyaset kavramının "olmazsa olmazı" değildir. Örneğın Rawls "olması gereken"i, o anda mevcut olana akılcılık boyutunu ekleyerek elde ediyordu; insana akılcılık boyutunu ekleyerek... Önemli nokta şuradadır: Mevcut durum ile tasarlanan, düşölenen ya da hedeflenen durum arasındaki mesafenin ortadan kalkması, mevcut durumun onaylanması, iktidarını ilan etmesi ve siyasetin de sona ermesi anlamına gelmiyor. Tam tersine; bu mesafesizlik içinde, siyaset düşöncesinin en eleştirel düzeye yükseldiğı, "olması gereken"ın kışkırtıldığı ve yeniden keşfedildiğı bir durum ortaya çıkıyor: Sözelimi geleneksel anlamda bir burjuva kamusal alanını ele alan ve bu alana eleştirel bir bakışla yaklaşan birçok görüş, bu kamusal alanın egemen toplumsal güçler tarafından bütünleştirildiğini savunur. Bunun doğru bir sav olduğundan kimsenin kuşkusu olmasın. Tarihteki kopuşlar ve o kopuşların güncel pratiğeye yansımaları, burjuva kamusal alanını düzenleyen iktidar için, hiçbir önem taşımaz. Öncelikle, Kant'ın düşöndüğü (ve öne sürdüğü) tek iradelerden oluşmuş çokluk ("olması gereken") 17. ve 18. yüzyıl kamusal alanından geri çekilmişti. Fransız İhtilali'nin esinlediğı "vatandaşlık" kavramının belirleyici koşullarında bile, herhangi bir temsil grubuna

Habermas, *Öteki Olmak, Ötekiyle Yaşamak* kitabında (2000) hukukçuların, siyaset bilimcilerin ve filozofların ortaya koyduğu insan hakları yaklaşımlarının, Kant'ın evrensellik ilkesiyle geliştiğine dikkat çekmiştir. Öte yandan Habermas'ın vurguladığı önemli eleştirilerden biri de Kant'ın "savaşların olmaması gerektiğı" üzerine önerisidir. Savaşlar artık tek tek devletler ve ittifaklar arasında, bölge sınırları içinde kalan anlaşmazlıklar yüzünden olmamaktadır; bugünün savaşları dünya savaşlarıdır.

dahil olmayanlar, deliler, sabıkalıları, reşitliğini elde etmeyenler, kadınlar, çocuklar vs. kamusal alanın dışında kalan kesimlerdi. Ama yine de, kamu olmaya hak kazanmış insanların meydana getirdiği o denetimli kamusal alanda, bir farklılığın varlığından söz edebiliriz: İnsanların kamusal alandaki davranış biçimleriyle, onların aile mahremiyetinde gösterdiği doğal farkı... Richard Sennett'a göre, 18. yüzyıl Batı Aydınlanması, bu farkın yarattığı gerilimli bireyden tutarlı bir kültür yaratmayı başaramamıştır:

Aile ve derin dostluklar kurma yetenekleri insani yatırımlar olmaktan çok doğal potansiyeller olarak görülüyordu. İnsan kendini kamusal alanda yaparken, özel alanda, öncelikle de aile yaşantısı içinde doğasını gerçekleştiriyordu. Kozmopolit merkezdeki kamusal ve özel yaşam ayrımında özlü ifadesini bulan medeni talepler ile doğal talepler arasındaki gerilim yalnızca çağın yüksek kültürüne nüfuz etmekle kalmamış, sıradan yaşam alanlarına da yayılmıştı. Bu gerilimler, çocuk yetiştirmeye ilişkin kılavuzlarda, ahlâki yükümlülükler üzerine kaleme alınmış risalelerde ve kamuoyunun insan haklarına ilişkin inançlarda ortaya çıktı. Kamusal ve özel, birlikte, günümüzde toplumsal ilişkiler evreni adını verebileceğimiz şeyi oluşturuyordu. 18. yüzyıl şehrinde kamusal düzen için verilen mücadele, kamusal ve özel yaşamın talepleri arasındaki gerilim, her dönemde görülen istisnalar, sapmalar ve alternatif tarzlar o dönemde de olmasına karşın, tutarlı bir kültürün şartlarını oluşturuyordu.⁶

Demek ki bu yazılanlar ve alıntılar göz önünde tutulduğunda, kamusal alanın (bireyin iç geriliminden kaynaklanan) bir gerilim alanı olduğuna karar verilecektir. Bu gerilim iki yönlü çalışır: Bir yandan demokratik ve adaletli bir toplum isteğinin uzantısındaki "olması gereken" ile mevcut pratik işleyiş arasındaki siyasi gerilimin kamusal alana yansımasından; diğer yandan da o gerilimli kamusal alanın, insanın doğallığı (yani

⁶ Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev: Serpil Durak – Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay. 1996, s. 34.

özel / aile yaşamı) ile insanın kendi kamusal tasarımı arasındaki bölünmesinden söz ediyoruz. İşte birbiri üzerine katlanarak büyüyen bu gerilimler alanı, toplumdaki "tek"lerin oluşturduğu çokluğun halk kavramına dönüştürülme pratiğini yansıtır. Asıl gerilim buradadır: İnsanların doğal "tek"ler halindeki çokluğunun, kamusal yükümlülükler olarak demokratik ve adaletli bir topluma adım atması... Bu durumun anlamı şudur: "Tek"lerin oluşturduğu çokluk, kamusal alanda asla halk değildir. Çokluk denilen şey, tutarlılık ile sınırlandırılmış kamusal alanda yer almadığı gibi, özel alanda da yer almaz; doğal kişilik, kamusal bir kişiliğe ulaşamamaktadır. Halkın oluşabilmesi ise, kamusal olmayanların (yani "tek"lerin) kamusal alandan dışlanmasıyla, onların gözden uzak yerlere sürülmesiyle sağlanır: Burjuva kamusal alanı, "tek"leri kendi doğallıklarına bağlı kaldığı sürece, kamusallığa uyum sağlayamayan "ilkel"er" halinde algılamaktadır.

Buraya kadar belirtilenler ve verilen örnekler, kamusal alan ile sanat ilişkisi üzerine ilk yorumu yapabilme şansımızı sağlar: Önce şuna dikkat etmemiz gerekiyor: Kant'tan bu yana tartışılan demokratik ve adaletli bir toplum yaratmanın mantığı, bizi sonuçta halk kavramına ulaştırdı. Halk, kendi özel alanından soyunmuş ve kamusal kişilik haline gelişin yükümlülüklerini üstlenmiş merkezi bir iktidar olarak siyasileştirildi. Bu durumun tuhaflığı açıktır. İnsanın kendi özgürlüğü, güvencesi, ifade yeteneği ve iktidarı için, kendi siyasi iktidarının sınırlarına tutsak oluşu ile bu tutsaklığın fiziksel sınırlarını belirlemesi: Kamusal alan... Demek ki çokluk kavramının (ayrışık "tek"lerin) kamusal alan sınırlarından öteye sürülmesi, insanın doğallığının da öteye sürülmesi anlamına geliyor. Şimdi 18. yüzyıl Kant estetiğini anımsamalıyız: Kant, estetiği tanımlarken, "güzel"e karar verme sürecinin toplumsal çıkarlar, yatırımlar, niyetler bağlamında kalamayacağı ve ilk anda bu kararın, insanın hayal gücü ile ilişkili kılınması gerektiğini vurguluyordu. İnsanın "güzel"e karar vermesinin hayal gücüne tâbi kılınması, bu karar sürecinin kamusal alan iktidarının dışında, tam olarak özerk bağlamda kalmış olduğunu gösterir (hayal gücü kolektif değildir). Zaten Kant, estetik kuramını

doğrudan doğruya sanat bağlamında ele almamıştı. Estetiğin asıl anlamı, Batı Aydınlanması'nın "vatandaşlık" ölçütleri ile yapılanmış kamusal alanı içinde, insanların özerkliklerini hissedebilme yetilerinin, bir alternatif ya da gerilim olarak diri tutulmasıydı. Bu yüzden ki örneğin, Max Weber modern toplumun özünü bilim, ahlâk sistemlerinin laikleştirilmesi ve sanat üzerine kurmuştur. Özerk sanatın işlevi, merkezi bir iktidarın sınırları içine (halk tanımına ve buna bağlı olarak kamusal alana) çekilmiş insanın, kendi doğallığına dair alternatifleri de gündemde tutabilmesine yardımcı olmaktır. Geniş (ve bir o kadar da gerçek) bir yaklaşımla, Batı Aydınlanması eğer kendi çelişkilerini eleştirebilirse, bir "aydınlanma" niteliğine sahip sayılabilecektir: Toplumsal gerçekliğin karşısına çıkabilecek tek eleştirel gerçeklik de, "sanatsal gerçeklik"ten başka bir şey değildir. Kant sonrası süreçlerde, çok belirleyici anlamda Hegel, Marx-Engels ve Frankfurt Okulu (özellikle de Adorno) aşamalarını farklı yaklaşımlarla kateden özerk (ve çoğunlukla ütopyacı) sanat anlayışı, ahlâk – metafizik ilişkilerini de tartışmaya açarak, mevcut durum ile "olması gereken" arasındaki gerilimi, uzun bir zaman diliminde ardında taşımıştır.

19. Yüzyıl Kamusal Alanı ve Yeni Perspektifler

Ne var ki modern toplumda kamusal alan ve sanat bağlamında gelişen siyasi çözümlemeleri, toplumsal gerçeklik ve "sanatsal gerçeklik" karşıtlığını öne sürerek sonuçlandırmak, pek de gerçekçi (ve doyurucu) bir bakış açısı sayılmaz. Çünkü bu iki karşıt gerçeklik etkenini iki mutlak kutup olarak onaylamak, bizim 19. yüzyıla ait kamusal alan karakterini gözden kaçırmamıza neden olur. Bu yüzyıl, kamusal alanı gerilime sokan "siyasi bütünleştirme" ve "özel yaşam" etkenleri arasındaki duvarın yıpranmaya başladığı bir dönemdir. O halde 19. yüzyıl kamusal alanının ürettiği temel soru şu olmalıdır: Doğal olan nedir? Bu soruyu sormak, kamusal alanda doğallıktan kopmuş olduğu peşinen onaylanan insanın, o doğallıktan kalan kimi ipuçlarını hâlâ üstünde taşıyabileceği gibi bir şüpheyi de açığa çıkartır. Kamusal alandaki insan gö-

rünüşlerinin (her insani aşınmaya rağmen) ciddiye alınmasını öneren bir sorudur aynı zamanda bu... Böyle bir kamusal alan yorumunun, kamusal ve özel karşıtlığını yeniden sorgulama işlemine tâbi tutacağını biliyoruz. Örneğin 18. yüzyıldaki doğa – insan – kamusalılık denklemi, 19. yüzyıl psikoloji çalışmaları ile yeni bir perspektife dönüştü. Bu yüzden 19. yüzyıl sanatının, özerkliğe olan güveninde bir sarsıntı olmamışsa da, “hangi durumun gerilimi” olduğuna dair kesin kararlar da parçalanmaya uğrayabilmiştir.⁷

çimde yayılması olabilir. Endüstri kapitalizminin koşulları ile, çoktandır var olan *Ancien Régime*'in kaynaşmasından söz etmektedir Sennett... Öne çıkan tek değişik olgu (ki bu da, o kaynaşmanın getirdiği bir gereksinimdir), 19. yüzyıl kamusal alanı içinde yer bulan her tür değişik görüntünün, keşfedilmeye değer bir varlık olduğu düşüncesidir. Özerk sanatın öne sürdüğü estetik nesnelerin, "görünürün ardında başka bir anlam var" savını (diğer nedenleri de saklı tutarak) Sennett'in işaret ettiği bu veri ile birleştirme olanağımız pekâlâ bulunmaktadır.⁸

Bir Dil Sorunu Olarak Kamusalılık

Yine de 19. yüzyıl kamusal alanı, "keşfetme" ve farklı güçleri dengeleyici nitelikleri yüzünden, sonsuz övgüyü hak etmiyor. Çünkü kamusal alan için konuşulacak şey, onun farklı siyasi ve ideolojik güçleri nasıl dengelediği ve edindiği bir "dengeleme kültürü"nü nasıl sürdürebildiği değil; o farklı güçlerin yanısıra, "tek"lerin de (çokluğun da) söz konusu kamusal ala-

⁸ Özerk sanat her ne kadar, Marx'ın da çok açık belirttiği gibi, sanatçının özel mekânında doğuyorsa da, bir kamusal alan ürünüdür (hattâ metaya dönüşmesi kaçınılmazdır). Yani sanat yapıtı bu iki karşıt alanı, aynı anda içinde barındırır. Yine aynı anlamda sanat yapıtı hakkında bir yorum yaparsak; bu üretim, asla salt özel mekânın dilini dayatmaz. Böyle bir yaklaşım, bize bu kez de Hegel'i anımsatacaktır: İnsan, kendi doğasından sağladığı tüm niteliklerden, kamusal bir söylem oluşturmak zorundadır. Hegel'e hak vermekten başka çıkar yol yoktur. Çünkü eğer özel mekânın mahrem dili, bireyin özerk dili sayılsaydı, bu durumda o dilin içe kapanmayı ve o ölçüde de bir karamsarlık dili olmayı kabullenmesi gerekecekti. İnsanların özel mekânlarına çekilerek, tüm üretimlerini o mekânın dili çerçevesinde yapmaları ve bunu yaparken de kamusal alana çıkmayı reddetmeleri, bizi Hristiyanlığın erken dönemlerine götürür. O dönemlerde, insanlar Tanrı'nın sesini duyabilmek için en sessiz yerlere (yüksek dağlara inşa edilmiş manastırlara) çekilmişlerdi. Oysa özerk sanata (Kant da dahil olmak üzere) böyle bir işlev yüklenmemiştir. Bu sanatın işlevi, her zaman kamusal alanı özel alan ile bir gerilim ilişkisine sokmaktır.

nı pratikte özgürce nasıl “kullanılabilir” kılacağıdır. Habermas, “kamusal” ve “kamusal alan” sözcüklerinin gündelik dildeki kullanımlarını irdelerken, bu iki sözcüğün üstlendiği çok fazla değişik tarihsel anlam olduğunu, ama endüstrisi gelişmiş ve sosyal devlet olarak örgütlenmiş burjuva toplumu koşullarında, bunların aynı anda uygulanmasından bulanık ilişkiler doğduğunu belirtiyor. Dilde doğmuş bu karmaşa, aslında pratik bir durumun da ipuçlarını veriyor: “Kamusal alan” tabirinin, içinde bulunduğu toplumsal koşullar doğrultusunda, bir anlam daralmasına (sınırlamasına) uğraması... Ya da çağa özgü bir kategoriye dönüşmesi... Habermas’ın saptamaları, kapitalizmin ileri endüstri evrelerinin giderek kendi sınırlarını zorlayarak aşmasıyla ve kendi içinden özgürce örgütlenmiş bir karşıtlık halinde, proletaryayı çıkartmış olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Hem kapitalizmin ileri evreleri, hem de bağımsız karşıt örgütlenmeler, burjuva temelinde bir kamusal alanı paylaşmayı sürdürüyorlarsa, bu noktada kamusal alanı düzenleyen bir merkezi iktidardan kesinlikle söz edilebilecektir ki, bu durumda sistemin iktidarına özgü kategori sorunu iyice belirginleşir: Devlet iktidarının, kamusal sözcüğü ile kendi gücünü özdeşleştirmesi... Yani kamusal alanı, devlete ait alanlar olarak tescillemesi...⁹

Burjuva ve Proleter Kamusal Alanlarının Örgütlenmesi Üzerine adlı bir araştırma kaleme alan Oskar Negt ve Alexander Kluge, farklı siyaset ve ideolojik yapılar tarafından paylaşılmış burjuva kamusal alanının, sanki değişmez, durağan bir şeymiş gibi gözüktüğüne değinmektedirler. Çünkü düzenleyici bir ikti-

⁹ Kamusal alan ile devlete ait alanların özdeşleştirilmesi, halka örgütlenme ve kendisini temsil edebilme hakkı tanımış devlet söyleminin basit bir buluşudur aslında: Örneğin, parlamenter sistemin bir yapılanması olarak ve farklılıklardan yeni-bütün bir toplum yaratmaya girişmiş olarak; ulus-devlet, bu niteliğini kaynak göstererek, kamusal alanların zaten birer özgür ifade alanı olduğunu iddia etmektedir ki, bu gerçekten bir dil oyunundan başka bir şey değildir. Bunun bir dil oyunu olduğuna dair en iyi kanıt, ulus-devlet içinde oluşmuş kamusal yapıların ve sivil örgütlenmelerin, pratik işleyişte her zaman “güçlü” ve “zayıf” ayrımına maruz kalmasıdır.

darın kendi üretim yapısı, gerçek toplumsal üretim yapısının ayrıntılarını gizlediği gibi, kamusal alandaki münferit kurumların (bunlara “zayıf kamular” da diyebiliriz) oluşum süreçlerini ve tarihlerini de silmektedir. Bu sorun, kamusal alanın adaletli paylaşımı adına (Sennett’in 19. yüzyıl kamusal alanı için öne sürdüğü; kamusal alandaki tüm şeylerin incelenmesi ve anlaşılması gereken bir şeye dönüştüğü savına rağmen) yine de önemli bir engeldir. Aynı durumu, Çek ülkesindeki üretimden söz ettiği sırada Eric Hobsbawm da bir sorun olarak ortaya koymuştu:

1870’lerin başında şeker üretiminde yaşanan patlama sırasında Çek ülkesindeki şeker fabrikalarında sadece 40.000 işçi çalışmaktaydı. Ama bu durum, Bohemya’da şeker pancarı ekilen toprakların 1853-1854 (4800 hektar) ve 1872-1873 (123.000 hektar) arasında yirmi kat artmış olmasından çok, yeni şeker endüstrisinin etkisini göstermektedir.

Hobsbawm’ın yazdıklarına uç noktada bir yorum getirmeyi denersek, 19. yüzyıl kamusal alanını tanımlayan üretim biçimlerinden, yalnızca ileri endüstri evrelerindeki kapitalizm koşullarının baskın kılındığının anlatıldığını söyleyebiliriz. Her ne kadar tarım alanlarının kent kamusal alanları tarafından dışarıda bırakılması olağan karşılansa da, feodal koşulları geride bırakma aşamasına varmış bu tarım alanlarında yapılan üretimin kentsel uzantıları (küçük işleyiciler, pazar etkenleri, kooperatifler, meslek eğitimi, sağlık ve sosyal dayanışma kurumları, siyasi ve ideolojik örgütlenmeler vs.) tümüyle önemsizleştirilmiştir. Tarım ve fabrika üretiminin aynı andaki işleyişi ve birbirlerini etkileyen dinamikler olarak hareket etmesi, bir birleştirme eylemine maruz bırakılmaktadır. Gerekçesini bu etkileşime dayandıran bu birleştirme eylemi ise, endüstri toplumları üzerine yapılacak bir kamusal alan tanımının zorunlu koşulu sayılmaktadır. Hobsbawm’ın yazdıklarına yakından bakmayı sürdürdüğümüzde, genişleyen tarım sektörünün kente yansıyan bağlamlarının, ancak kapitalizmin ileri endüstri evreleriyle kurduğu ilişki kadar açıklanabildiği ve bu ilişkiye uymayan yanının “hesap dışı”na dönüştüğü sezilebilir. Söz edilen durum, kamusal alandaki “he-

sap dışı"lar için umutsuz bir geleceğe yönelir: Birleştirme eyleminden muzaffer çıkacak olan, her zaman kamusal alanı düzenleyen iktidarın kendisidir.

Kamusal Alana Marksist Yaklaşımlar

Burjuva kamusal alanı ile ilgili sorunların üstesinden gelmek, proletarya kamusal alanını tasarlama işine soyunmuş Marksist düşünürler için de, hiç de basit bir biçimlendirme süreci olmamıştır. Demokratik ve adaletli bir toplum düşüncesi doğrultusunda, proletaryanın kamusal alanı neresidir? Bu alan, burjuva kamusal alanın fiziksel imhasından sonra mı kurulacaktır? Böyle bir durum geçerli olamaz. Proletaryanın kamusal alan üzerine sorduğu asıl soru şudur: İşçiler burjuva kamusal alanında ne yapabilirler, ne yapmalıdırlar? Bu sorunun diğer bir anlamı da, kamusal alanı düzenleyen iktidarın, bu alandan hangi çıkarları götüğünün öğrenebilme gereksinimidir. Lenin'in "ne yapmalı?" sorusu, proletaryanın burjuva kamusal alanında nasıl hareket etmesi gerektiğine dair simgesel bir vurgu gibidir. Lukacs, burjuva kamusal alanının "kendini yeniden üretebilme" gücünü, her şeyi (nesneler, emek, zaman vs.) hesaplanabilir bir metaya dönüştürme yetisinden aldığını öne sürmektedir. Ama proletarya bu "emeğe yabancılaşma"yı aşabilir; çünkü o metalaşmayı deneyimleyebilecek tek sınıftır. Ayrıca burjuvazi, her yeni niteliksel kazanımı gerisin geriye niceliksel düzeye indirgerken, üretime dair kimliği kamusal alandan yalıtmakta ve ortadan kaldırmaktadır. Bu yüzden işçiler bu yalıtmadan kurtulmalı, emeğin toplumsal niteliğini inşa etmeli ve tüm bunların üstesinden gelecek bilinci yakalamalıdırlar. Şeyleşme / metalaşma, kapitalist toplumda gelişirken, proletaryanın bilinci de artmalıdır. Sonuçta proletarya kapitalist düzeni devirerek, şeyleşme / metalaşmayı alt eder. Demek ki burjuva kamusal alanı, proletaryanın hemen yıkıma gireceği bir yer değildir; emeğin nitelik kazanacağı, şeyleşme / metalaşma süreci içinde deneyim sağlayacağı ve bilinç sahibi olacağı bir yerdir. Elbette proletaryanın burjuva kamusal alanını stratejik bir siyaset yöntemiyle kullanıyor olu-

şu, o alanı benimsediği anlamına gelmez; o alanın karşısına bir "olması gereken"i çıkarttığı anlamına gelir. Ama proleteryanın stratejik siyaseti, ne burjuva kamusal alanına, ne de zihinsel bir "olması gereken" alanına bağlıdır. Bu siyaset, ilk bakışta mevcut durum ile "olması gereken" arasında bir gerilim ortaya koyuyor gibi görünse de, aslında "olması gereken"in burjuva kamusal alanı derinliğinde saklı olduğu (yani yanıtın, sorunun içinde gizlenmiş olduğu) kesindir. Eğer burjuva kamusal alanından radikal bir kopuş yaşanacaksa, yola çıkılacak yer yine o burjuva kamusal alanının kendisidir.

Mevcut kapitalist işleyişin yer aldığı kamusal alanın karşısına "olması gereken"i çıkartmak, elbette önce ahlâki, sonra da ideolojik bir boyut taşır. Ne var ki bu Marksizm adına hep tartışmalı bir konu olarak kalmıştır. "Olması gereken"in ahlâki ve ideolojisi, bir zorunluluk olarak ütopya ile bağlantı kurmaktaysa da, bunun açıklaması çok da net değildir. Marx ne yazdıklarında ne de düşüncelerinde "ahlâkın zerresi"nin olmadığını açıkça belirtmiştir. Marx'ın bu savı, "kapitalizmin kendine özgü bir karakterinin olduğu ve kapitalizmi yine bu karakterin yok edeceği" gerekçesine dayanmaktadır. Söz konusu sistemin dağılıp gideceğini; hem de bu dağılmayı, sistemin kendisinin hazırlayacağını iddia etmek, ayrıca bu iddianın gerekçelerini saptayıp öne sürmek, elbette bilimselliğin alanına girecekti: Sosyalist devrim kaçınılmazdı; proleterler kendi çıkarları için harekete geçeceklerdi.

Çünkü kapitalist sistem bir depresyon ya da başka bir yavaşlama yüzünden sonunda dağılmaya ve kâr oranları düşeceği ve kapitalistler ekonomiyi ayakta tutmak için gerekli yatırımları yapmaktan kaçınacakları için dağılmaya mahkûmdur. Demek ki Marx'ın düşüncesi inkâr edilmez biçimde saf anlamda bilimsel, "anti-etik" bir yaklaşıma meyleden unsurlara sahiptir.¹⁰

¹⁰ R. G. Pfeffer, *Marksizm, Ahlâk ve Toplumsal Adalet*, Çev: Yavuz Alogan, Ayrıntı Yay. 2001, s. 175.

Yazılanlardan şunu çıkartıyoruz: Marksist anlamda bir burjuva kamusal alanı, eğer "ne yapmalı?" sorusunun sorulabileceği tek yer ise; diğer yandan o kamusal alan mutlaka (yapısı gereği) bir dönüşüme uğramak zorundaysa, o halde "olması gereken" ile burjuva kamusal alanı arasında niteliksel bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Burada önemli yan, tasavvur edilenden ("olması gereken"den) değil, mevcut durumdan konu açılıyor olmasıdır. Böylece önümüzde duran nesne, kendinden taşan ve giderek nesnenin kendisiyle ilişkisini kesen bir anlamı değil, düpedüz "nesne olarak kendisi"ni sunmaktadır. Nesnenin işaret ettiği bir "bilinmeze yolculuğu" değil, nesnenin kendi derinine doğru bir yolculuğu vurguluyoruz. Yeniden sanata dönecek olursak, burada karşımıza çıkabilecek sanat yapıtı, mevcut durum ile "olması gereken"ın birbirine olabildiğince yakınlaştığı, hattâ yer yer çakıştığı ya da ivmesini birbirinden aldığı bir içerik taşımaktadır. O halde artık Kant'tan beri beslediğimiz "nesnenin eksikli olduğu" düşüncesi, yeniden eleştirel bakımdan ele alınmaya gereksinim gösterir. İlk bakışta Marksist anlamda bir sanat yapıtı, bir ütopyanın (sistemin kendi kendisini çökerttiği anın) ve geleceği idealize etme eyleminin taşıyıcısı gibi görünmektedir. Fakat burjuva kamusal alanından doğan, ama mevcut toplumsal gerçekliğe alternatif oluşturan bu sanat yapıtı, içine yerleştiği her alanda o siyasi soruyu sormayı sürdürecektir: "Ne yapmalı?"

Tam burada, yani sanat yapıtının her yerde sormayı sürdürdüğü "ne yapmalı?" sorusunun karşısında, aceleci bir kararla ona ütopyacı bir nitelik yüklersek, çok da doğru bir iş yapmış sayılmayız. Önümüzde bir yol ayrımı bulunuyor: Sanat acaba yüklendiği ütopya ile neyi kastediyor? Tarihsel bağlam ile "olması gereken"ın ahlâkı arasındaki eleştirel mesafeyi sürdürmeli midir; yoksa, stratejik siyasetin tüm programlarına uygun düşecek ortamı mı yaratmaya çalışmalıdır? Bunun çözümlenmesi gerekir. Marksistler arasında geçen tartışmalardan, bu konuda belirgin bir sonuç çıkmamıştır. Her ne kadar söz konusu tartışma, burada başlı başına ele alınması gereken bir çalışmayı zorunlu kılıyorsa da; kısaca, bu sorunun en açık örneklerinden birine değinebiliriz: Herbert Read'ın "Devrimci

Sanat Nedir?" bildirisinde (1935, Londra), Sanatçılar Enternasyonalî'ndeki düşünce ayrılıkları anlatılır: Sanat, devrimin simgelerini ve oluşum sürecini mi betimlemelidir; yoksa, o devrimin ideolojik karşılığı olarak ("devrimin üslubu") yeniden mi yaratılmalıdır? Burjuva kamusal alanı ile proletarya ütopyası pratikte yan yana geldiğinde, hattâ iç içe geçtiğinde; burada yer alan salt-estetik nesneler, "olması gereken" (ütopyanın ve idealize edişin) tam karşılığıdır. Ama diğer yandan da, her ütopya ve idealize ediş alanında, sanat yapıtı yine aynı soruyu sürdürecektir: "Ne yapmalı?" Böylece yapıt kaynak noktasını terkeder ve kendi içinde, kendini geçip gitme niyetine ulaşır. Ütopya ve idealize etmeyi de geçip gitmektir bu... Read'e göre, "devrimci sanat" tam da, sanat yapıtının kendi içindeki bu gerilimdir. O halde kamusal alanda yer alacak salt-estetik nesneler, bizi bir kez daha Sennett'in "kamusal alanda keşfedilmesi gereken nesneler" yorumuna geri döndürür. Ve aynı zamanda sanat yapıtı ile kamusal alan arasındaki radikal gerilimin de yok edilmesidir bu yorum: Sanat bir "gerçeklik" olarak, dışarıyla ne kadar bağını kopartırsa, o kadar muhalif ve yıkıcı olur.

Kamusal Alanda Bugüne Dair Veriler

Bugün, 17. yüzyıldan bu yana halk sayılmayanların, kamusal kişilik edinemeyenlerin, temsil edilmeyenlerin, her türlü kamusal dışlama makinelerinin dişlilerinde parçalananların, kamusal alana ait olmadıkları gibi, özel mekânlara da ait olmayanların, devlete katılamayanların; yani kısacası "tek"lerden oluşmuş, yalnızca bir "sayı"dan ibaret kılınmış çokluğun siyasetini algılamaya çalışıyoruz. Demokratik sistemin içinde bulunan, ama hiçbir kamusal haktan yararlanamayan "tek"nin, kamusal alana dönüşüdür bu... Kant'ın "iradeler çokluğu" biçiminde dile getirdiği, Hobbes'un demokrasi ve adalet adına "olmazsa olmaz" olarak tanımladığı, Adorno'nun "Negatif Diyalektik"te vurguladığı vs. "tek"lerin kamusalılığı... Ve günümüzde ise, özellikle postyapısalcılık bağlamında somutlaşan taktik siyaset... "Tek"lerin, aralarında hiçbir bağlayıcı

cı etken olmaksızın yan yana gelişi, merkezi siyasetin iktidarını sarsabilmiştir. Bu iktidarın sarsılmasındaki en önemli gösterge; özellikle insan hakları, demokrasi, adalet kavramlarının (daha önce de Habermas'tan aktardığımız üzere) evrensel tanımlar olmaktan çıkmasıdır. Tek elden, tek görüş açısından ve temsilciler tarafından sağlanan kamusal edinimlerin, merkezi iktidarlar yoluyla dayatılmış şablonları hiçbir sorunu çözemezken; uygulamalar, bu sorunların çok fazla çeşitlenen ve ayrıntılara dönüşen yapıları karşısında yanıtsız kalmaktadır. O yüzden ki, postyapısalcı temelde gelişen taktik siyaset, siyasi anlamda stratejik bir temsil mekanizmasının uzağında kalır; bir öncü aracılığı ile özgürleşme düşüncesini reddeder. Bu nedenle, taktik siyasetin çözümlemeleri, mevcut durum ile "olması gereken" arasında bir gerilim yaşamaz.

Postyapısalcı yaklaşımlara göre, merkezi siyasetin iktidarı kamusal bir güç olmaktan çıkmışsa, kamusal alan ise artık hakim sınıfın mutlak denetiminde değilse, bunlar bizi tüm sorunların üstesinden geldiği bir çağda yaşadığımız düşüncesine yönlendirebilir. Oysa bunun doğru olmadığı apaçıktır. Görebildiğimiz tek şey; "tek"lerin, merkezi iktidara müdahale edebilir hale ulaşmış ve yeni bir siyasi yöntemi (hattâ yeni bir iktidar yapısını) gündeme getirebilmiş olmasıdır. Kamusal alanlar, bu karmaşık durumun sahneleridir aslında... Merkezi denetimden çıkmış nesneler, "olması gereken"i düşleyerek ya da bir ideolojik durumu ütopylaştırarak kamusal alanlarda yer almıyorlar şimdi. Onlar zaten (oraya geldikleri ilk andan beri) "olması gereken" yere yerleşmiş durumdalar. Fakat öte yandan aynı kamusal alan, direnmeye çalışan başka siyasi taleplerin, yeni iktidar simgelerinin de toplandığı yerdir. Buradan bir "demokrasi" tanımı çıkartılabilir mi; bu şüphelidir. Örneğin; Antonio Negri ve Michael Hardt'ın *İmparatorluk* (2000) kitabı, bu kez de, merkezi iktidarın boşalttığı alanı, özgür-sermaye iktidarının doldurduğunun ipuçlarını verir:

Çokluk, postmodern kapitalist sistemin araçlarıyla, gerçek boyunduruğun toplumsal ilişkileri içinde yönetiliyor. Çokluk ancak iç dinamiklerden hareketle, üretimde, mübadelede,

*kültürde, başka bir ifadeyle kendi varoluşunun biyo-politik bağlamında yönetilebilir. Ne var ki, yersizleşmiş bu otonom çokluğun biyo-politik varoluşu; otonom bir bilgi üretici kitleye, Spinoza'nın söyleyebileceği gibi, mutlak bir demokratik iktidara dönüşme potansiyeline sahiptir. Bu dönüşüm gerçekleşecek olursa, kapitalist üretim, mübadele ve iletişimin tahakkümü alaşağı edilecektir. Bunu önlemek emperyal yönetimin ilk ve en önemli görevidir. Bununla birlikte, imparatorluğun kendi varoluşu için bu tehdidi yaratan kuvvetlere; üretici olarak faaliyetin otonom kuvvetlerine bağımlı olduğunu aklımızdan çıkartmamalıyız. Onların gücü kontrol altına alınmalı, ama yok edilmemelidir.*¹¹

Kamusal alanda "olması gereken" düşüncesi ve o düşüncenin yarattığı gerilim ortadan kalkmıştır ama, mevcut durum, çokluğun kamusalılığı adına son derece çelişkilidir. O halde, sanat adına yapılabilecek bir şey kalmışsa; bu, mevcut duruma bağlanmak, onun yeni iktidar konforuna sığınmak değil, parçalanmış ve zayıflamış merkezi iktidarların kesişme noktalarını (ve çokluğun, kamusal kişilik olabilme yollarının nasıl tılandığını) incelemeye almaktır. Kamusal alan bir "özgürlük alanı"na dönüştükten ve tüm siyasi ideolojik gerilimleri üzerinden attıktan sonra, acaba bu kamusal alana çıkacak sanat yapıtı, neyin gerilimini yaratmak zorunda kalacak; ve siyaset felsefesi ile nasıl bir bağ kuracak? Bugün için zor bir soru...

¹¹ Michael Hardt / Antonio Negri, *İmparatorluk*, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay. 2001, s. 351.

Peter Brook'un Sahnesi ve Kamusal Alan Aktörü

Peter Brook 1971 yılında Paris'te Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'ni (Centre Internationale de Recherches Théâtrales / CIRT) kurduğunda, "tiyatronun foyasını ortaya çıkartacağını" ilân etmiş ve sahneye koyduğu oyunları bu düşünceyle kurgulamıştı. Brook, yüzyıllar boyunca aktörün gözden uzak bir köşede tutulduğunu, o aktörün her zaman aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş ve döşenmiş bir çerçeveye sıkıştırıldığını söylüyordu. Işıklar ince hesaplarla ayarlanmakta, aktör ile izleyicinin karşılaşması hep mesafeli kılınmaktaydı. Brook'un sorusu şuydu: Tüm bu hesapların ve araya yerleştirilen mesafelerin işlevi, acaba bir şeyleri gizlemek midir? Işıklar gereğinden fazla parlarsa, mesafe kapanırsa bir şeylerin "açığa çıkacağından" mı korkulmaktadır? Tiyatro kutsallığını bu hesaplarla mı kotaracaktır?

Peter Brook'un ortaya döküp saçmak istediği şey neydi? Bunun yanıtını ilk anda vermek pek de zor değildi: Aktörü mesafelerle ve hesaplarla çerçevelenmiş o sahneden kurtarmak... Aktörü, karmaşık toplumsal dinamiğin hesapsızca işlediği, kaotik hareketlerle yaşayan açık bir alana iade etmek... Brook bu kez de şöyle bir soruyu ortaya atıyordu: O alan neresidir, onu nerede aramalıyız; bulutlarda mı, yerde mi? İşte "bulutlar ve yer arasında" gidip gelen bu ikinci soru, Brook'un ilk sorusunun tersine, Batı felsefecileri ve toplumbilimcileri için (Yunan Tragediyası'nı da içine alır biçimde) çok eski, yanıtı kolay olmayan, karmaşık bir sorudur. Ve böylece o ilk soru, ikinci soruya kapı aralamakla, kendisini daha karmaşık bir hale dönüştürür.

Brook'un tiyatro üzerine geliřtirdiđi dűřűnceler dođrultusunda, eđer sahneyi dađıtarak, o sahnenin iđine sıkıřıp kalmıř aktűrű oradan kurtararak, yeni bir tiyatro tasarımıını gűndeme getiriyorsak, bu tasarımın ađık alan dinamiđi ile bađlantılı olduđunu da sűylemiř oluyoruz. Sahnenin dıřına tařmıř tiyatro, artık "sahneде gűsterilmeye deđer" olanın da dıřına tařar. Sahnenin dıřı tam anlamıyla, "gűsterilmeye deđer" olanlar ile "olmayanlar" arasında bir koordinasyon iđerir. Ne var ki bu sűzűnű ettiđimiz koordinasyon, űnceden tanımlanmıř, tasnif edilmiř, ęeřitli iřlevsellikler yaratmak adına uygun duruma sokulmuř enformatik verilerin, bűyűtűlműř bir "olasılıklar vitrini" deđildir. Buradaki her řey (daha űnce de vurguladıđımız gibi) kendilerini kaotik hareketlerle var eder ve nelerin "gűsterilmeye deđer" olduđu, nelerin "olmadıđı" konusu da bulanıklařır. Tam burada, bařka bir soru daha sormalıyız: Nedir "gűsterilmeye deđer" olan řey?

"Gűsterilmeye deđer" olanın en sađlam payandası, ađık alanlara uygulanan bir tasnif iřlemidir tabii. Bu tasnif, toplumsal uzlařmalar (sanki bűyle bir mutlak-uzlařma varmıř gibi) ile geręekleřtirilir. Tasnif mantıđına gűre "deđer" denilen řey, toplumu oluřturan kiřilerin, homojen bir blok halinde ortaya koydukları duygularının, ortak űtopyalarının, tarihsel algılarının, ideolojik ve siyasi kararlarının vs. ađık alanlarda bir imaja dűnűřmesidir. Bu imajların toplamı, ađık alanların ortasına dikilen anıtlardan kent tasarımlarına, sınıfsal ifade kliřelerinden estetik deneyimlere ve ideoloji kalıplarına varıncaya kadar hayli geniř bir "deđerler vitrini"dir aslında. Daha ađık bir sűyleyiřle, bu "deđerler vitrini", toplumsal temsilin oluřturulması ięin ęatılmıř gűsteriřli bir sahnedir ve ađık alanlardaki nesneler, birbirleriyle anlam bađları kurarak egemen sistemin imaja dayalı bir dıřavurumunu yaratır. Ađık alandaki nesnelerin birbirleriyle kurdukları anlam bađları, imajlar-arası bir bűtűnlűk oluřturacaksa, bu bűtűnlűęe varmanın bir yűntemi (imajlar-arası bir tasnif yűntemi) olsa gerektir.

Bűyle bir tasnif yűntemi, Habermas'ın burjuva kavrayıřına bađlı olarak űne sűrdűđű kamusal alan problematiđini anımsattır bize: Bařlangıęta, kamusal alan her ne kadar tasavvur ola-

rak, egemenlik kurmaktan uzak “fikirler çokluğu” ile açıklanabilirse de, burjuva pratiğinde bu mantık aynen böyle işlemez. Söz konusu açık alan mantığı, ilk bakışta (ve ilk aşamada) son derece demokratik bir yapıya sahiptir. O yapıya göre, açık alanda devlet erki bir yanda, sivil müzakere yetisi bir yandadır. Sivil müzakere yetisi yalnızca fikir oluşturma ve devlet erkini eleştirel bir denetime tabi tutma eğilimini sürdürür. Fakat şu var ki, eleştirel denetim, fikir oluşturma süreci doğrultusunda eğer resmi bir karar mekanizmasına dönüşürse, devlet erkine ortak olur. O halde bu durumda, devlet erki ile eleştirel denetimin birbirine karışacağı ve kamusal alanının bütünü ortadan bölen çizginin bulanıklaşacağı açıktır. Ancak Habermas’ın asıl somut saptaması, burjuva kamusal alanının ulaştığı en nitelikli noktada; yani parlamenter sistemde yoğunlaşır: Parlamenter sistem, kamusal katmanların müzakere yetilerini de içine alan bir devlet iradesi geliştirdiğinden bu yana, kamusal alanın sivil eleştirel denetimini de içine almıştır. Kısacası, kamusal alanın tamamının, devlet-parlamento erkinin denetimine girdiği andır bu. Ve işte bu andır ki, açık alanların giderek erk alanlarına dönüşme süreci gözler önüne serilir. Nancy Frazer, Habermas’ın yazdıkları üzerine, şu toparlayıcı tümceleri kullanıyor:

Yasal olarak bağlayıcı kararlar (ya da yasalar) çıkaran bir kamusal müzakere yeri olarak parlamento, devlet iktidarının kullanımının söylemsel olarak yetkinlendirildiği alan olacaktı. Bundan dolayı parlamenter egemenliğin gerçekleşmesiyle birlikte, (kurumlaşmış) sivil toplum ile devlet arasındaki ayrım da belirsizleşti.¹

Çoğul ve demokratik karşılaşma alanları (açık alanlar) ve kamusalılık tanımları üzerine gelişen bu saptamalar, bu kez de burjuva kamusal alanı içinde “zayıf kamular” ile “güçlü kamu-

¹ *Kamusal Alan*, Derleyen: Meral Özbek, “Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı”, Nancy Frazer (1991), Çev: Meral Özbek-Cemal Balcı, Hil Yay. 2004, s. 129.

lar” arasındaki farkı gündeme getirir.² Eğer kamusal alanın sivil kesimi, parlamenter sistemin işlevlerine ortak olarak, bir açık alan olma halinden uzaklaşmışsa, çoğulcu ve eleştirel denetim niteliğini terketmişse, parlamento-dışı kalmış “zayıf kamular”ın yeniden anımsanışı, sivil kesime bu niteliğini (bir anlamda) yeniden kazanır (sınır çizgisi yeniden çizilmiş olur). Ama yalnızca kuramsal ya da başka bir söyleyişle, kanaatler doğrultusunda bir niteliktir bu. Bu bağlamda, “zayıf kamular” parlamenter ortamda ifade olanağı bulamıyorlarsa da, kendilerine dair bir sorumluluk alanı açmakla, kamusal alanı yeniden bölerler ve orayı yine çoğul, açık bir alan tasavvuru halinde düzenlerler.

Şimdi Peter Brook’un tiyatro hakkında geliştirdiği eleştirilere yeniden bir göz atarsak, onun aktörü sahneden çekip almak istemesi, aktörü o ince hesaplarla aydınlatılmış ve “mesafeli” kılınmış o çerçeveden kurtarma çabası daha iyi anlaşılır. Brook’un söylediği büyük bir olasılıkla, tiyatroyu (dolayısıyla aktörü), kamusal alanda (ya da parlamento içinde) temsil edilmeyen “zayıf kamular”ı ulaştırmak ve hattâ aktör ile “zayıf kamular” arasındaki kader birliğini kurmak olmalıdır. Dahası, onun vurguladığı “tiyatronun foyası” tabiri de, yine büyük bir olasılıkla “zayıf kamular”ı gizleyen her tür “ince hesabı” kapsar. Demek ki Brook’un tiyatrosu, aktörün sokağa; demokratik açık alana çıkmakla bir anlam kazanabilecektir. “Gösterilmeye değer” olmayanların sahnesi de, o açık alanın (“gösterilmeye değer olarak sunulan” vitrinin dışında) bizzat kendisidir işte...

Bu yazıda buraya kadar yazılan her şey olağandır ve neredeyse tüm tanımlar, yaptığımız saptamalar boyunca bir anlam bütünlüğü sağlar. Öte yandan Brook’un, CIRT üzerine geliştirdiği tüm yöntemler de, aynı çakışmaya katkıda bulunur. Örneğin, Brook’un yeni tiyatrosunu ruh hastalarına, Afrika ve Avustralya’da Batı uygarlığına yabancı kalmış yerlilere vs. sunmuş olması, onun klişe bir kamu anlayışının dışına taşma

² Bkz. A.g.y.

isteğini ilan eder. Burjuva kamusal alanının sıkı bir eleştirisi dir önümüzdeki veriler.

Ne var ki burada her yazılan tümcenin sorunsuzca bir sonuca dönüşmesi, bizi fazla rahatlatmamalıdır. Şu, konuyu getirip bağladığımız paragrafta, yazıya bir nokta koymak isteseydik; kamusal alan ile, Brook ile ve alıntılarına yer verdiğimiz yazarlar ile hayli eksik bağlantılar kurmuş olacaktık. Çünkü şunu iyi bilmeliyiz: Devlet erkinin egemen olduğu burjuva kamusal alanında "zayıf kamular"ı bulup çıkartmamız (anım-samamız) ve bu yolla demokratik açık alanı bir kez daha keşfetmiş olmamız, eleştirel nitelikli sivil hareketleri doğru tanımladığımız anlamına gelmez. "Zayıf kamular"ın yer aldığı bir kamusal alanda, onların dışlanamayacağını, "zayıf kamular"ın da kamusal alana güçlü imgelerle dahil edilmesinin bir gereksinim olduğunu ve yaşamın gerçek şiirinin bu gereksinimden doğduğunu, Sürrealistler (20. yüzyılın henüz ilk yarısında) zaten söylemişlerdi. Örneğin, Chirico'nun varoşlardan, fabrika banliyölerinden bir bakış açısıyla, çok uzakta kalan kent merkezini resmetmesi, elbette "gösterilmeye değer" olana karşı bir tavır içeriyordu. Breton'un ve Aragon'un kent dışına uzanan gezintileri ile şiir arasında kurdukları ilişki, yine aynı tavrın bir göstergesi sayılabilirdi. Kentin gizli kalmış şiirinin aranmasıydı bu eylemlerin amacı. Fakat Sürrealistler'in genellikle yaptığı, devlet erkini (ya da egemen erki) meydana getiren bilinç kavramının karşısına, radikal bir biçimde bilinçaltını "zayıf kamular" olarak getirip koymak olmuştu. Bu yaklaşımın tek bir anlamı vardı: "Zayıf kamular"a koşut olarak, metafizik (bulutların üzerine ve tanrının doğasına adanmış) bir dünyanın, bir "değerler sistemi"nin yüceltilmesi...

Oysa kamusal alan problematiği, metafizik dünyanın boşluğundan, çok daha yeryüzüne yakın yerlerde aranmalı. Brook'u anlamak ise, yeryüzünde süregelen olaylar zinciriyle mümkün. "Zayıf kamular" çoğul kamu çizgisi boyunca, iki belirgin gelişme içinde ilerler:

- Kamusal alanda hiç yer bulamayan, "hesap dışı" kalmış "zayıf kamular"

- Kamusal alanda kurumlaşma olanağı bulmuş olsalar da, söz haklarını, ifade olanaklarını kısıtlı bir çerçevede kullanabilen “zayıf kamular”

Bu şıklardan ilki, kamusal alanda gizlenmiş olmakla birlikte, varlıkları asla yadsınamayacak kamuları içerir. Fransız İhtilali’nden bu yana (ve giderek Hegelci anlamda) demokratik toplumun başat kuralı sayılan “vatandaşlık” kavramına bakacak olursak, bu kavramın, o toplumda yer alan her özneyi içermediğini anlayabiliriz. Sözelimi kadınların, çocukların ve delilerin kamu sayılmadığı (halk olmadığı) bir “vatandaşlık” tanımının, burjuva kamusal alanın inşa sürecinde işlerlik kazandığı ortadadır. Kamusal alan ve demokrasi ilişkisi, eğer “reşit olmak” durumuyla özdeşleşiyorsa, bu durum pekâlâ egemen sistemin “reşitlik” seçimine bağlı kalıyor: Kamuya dair bir “değerler sistemi”nin oluşturulmasıdır bu... Ya da “gösterilmeye değer” olanların sunuluşu... Kamusal alanda gizlenmiş (gizli tutulmuş) “zayıf kamular”ın varsayıma ya da onları açıklama çabaları, henüz 18. yüzyıldan, çok belirgin olarak da Kant’tan bu yana gözlemlenebiliyor. Ama örneğin, Kant’ın “erginleşme” süreci ile açıkladığı “tek irade oluş” problematiği, toplumsal bir tasavvur halinde onay görürken, pratikte ise, yalnızca (aynı Sürrealistler’in de seçtikleri yöntem gibi), metafiziği ya da ona bağlı bir ahlâki eğilimi aşamıyor ve mevcut egemen sistemin strüktürüne tutsak oluyor. Belki şunu söylemek yerinde olacak: Brook’un aktörü, bu yorumların uzantısında, bulutların üzerinden inmekte ve ayakları yere basmaktadır.

Yukarıda belirttiğimiz şıklardan ikincisi, ilk şıkkın tersine, bize daha fazla yorum yapma olanağı verecektir. Yani kamusal alanda, sistem içi kurumlaşmasını başarmış “zayıf kamular”ın durumları, ilk şıkka göre daha ayrıntılı bir çözümlemeye gereksinim duyar. “Güçlü kamular”ın sorumluluk alanları dahilinde bulunan (örneğin parlamenter sistem içinde temsil edilen) ya da genel yönetim yöntemlerinin ilgi alanı içinde kalan kamuların, bu yönetim yöntemlerine ne kadar uygunluk gösterebildiği ya da o yönetim biçiminden ne kadar pay alabildiği

düşünülmelidir. Nancy Frazer'ın aşağıda yer alan soruları, konuyu netleştirme bakımından yararlıdır:

*Demokratik karar-verici gövdelerin (güçlü kamuların) kendi kamularına (dışsal, zayıf ya da bileşik durumlar göze alındığında, daha zayıf) karşı sorumluluğunu en iyi hangi kurumsal düzenlemeler garanti altına alır? Toplumun nerelerinde doğrudan demokrasi düzenlemeleri gerekir, nerelerinde temsili yapılar daha uygundur? Doğrudan demokrasi düzenlemelerinin temsili olanlarla eklemlenmesi nasıl olacaktır? Daha genel olarak, farklı kurumlar koordinasyonu, bunların çeşitli kamuları arasındaki de dahil olmak üzere, ne tür demokratik düzenlemeleri en iyi şekilde kurumlaştırabilir?*³

Frazer'ın soruları, büyük olasılıkla "zayıf kamular" üzerine tasarlanan bir özerklik gereksinimine işaret ediyor. Ancak bunun, bir burjuva kamusal alanında (özellikle de ulus devlet modelleri düşünüldüğünde) uygulanmasının pek mümkün olmadığı da açıktır. Çünkü karar mekanizması olarak çalışan "güçlü kamular" sisteminin, çoğul kamular-arası bir koordinasyona nasıl yanıt verebileceği, çok da kesin değildir.

Öte yandan, biliyoruz ki, burjuva kamusal alanında izlenegelen "zayıf kamular" problemiği, bu kamuların "yabancılaşma" ile kurduğu kavramsal bağdan öte bir şey üretmedi. Bu kavramsal bağ, kaynağını, öncelikle "kamu" ve "özel" ayrımından, sonra da bu ayrım zemininde, psikolojik derinlikten uzak bir "Marksist ortodoksi" anlayışının ekonomi mantığından alıyor. Buradaki ekonomi mantığı, modern kapitalizmin hiç de kişisel olmayan üretimiyle (yaşam araçlarının piyasa koşullarındaki üretimiyle) ilgilidir. Marx piyasa koşullarında çalışan insanlar için, işlerine aktaramadıkları özel hislerini, ailelerine ve çocuk yetiştirme yöntemlerine aktardıklarını yazmış ve "özel" alan terminolojisi üzerine değerli bir gelişime kapı açmıştı. Bu durum, insanların, üretim zemininde yapılacak bir kamusal alanı boşalttıklarını ve kendi kapalı "özel" alanlarına geri döndüklerini vurguluyor. Üretimin boşalttığı

³ A.g.y. s. 130.

kamusal alanı sonradan dolduran şey ise, ortodoks bir bakış açısı yüzünden, o üretimin yıkıcılığına, yabancılaştırıcılığına, kurban ediciliğine yönelik bir dil oldu. Richard Sennett, bu dil ile "özel" alanına çekilmiş insan arasında içsel bir bağ üretildiğini ve artık yıkıcılığın sistemden değil, bizzat insanın duygularından gelmeye başladığını yazıyor:

İnsan, kendi öz-yıkıcılık eğilimleri ve ifade başarısızlıkları [yüzünden], yıkıcı bir sistem tarafından pekiştirilen [duygusuzlaştırılan] bir yaratık değil, bizzat kendi duygularında içselleştirdiği korkunç bir sistemin pençesinde kıvranan, yabancılaşmış bir yaratık haline geldi. Katıksız bir kurban edilme dili oluştu.⁴

Sennett'in bu tümcelerinin, birbiri içine sızan iki anlamı var: Bunlardan ilki, kamuların oluşturacağı olası ifade dilinin klişeleşmesi sonucunda ortaya çıkacak bir içe kapanma; ikincisi de, bu içe kapanmanın siyasi alanda doğuracağı çözümsüzlüktür. İşte bu iki durum, kamusal alanı belirleyen egemen sistemin, bu kamuları dışarıda bırakma (en azından zayıflatma) sonucunu getirir. Ve daha önce bu yazıda söz ettiğimiz "gösterilmeye değer" olanlar ve "olmayanlar" ayrımı da, bu durumun peşinden sürüklenen bir sorundur. Sennett bu konuda şöyle bir düşünce öne sürer:

"Toplumsal değerler" ve "değer sistemleri" ifadeleri gündelik dilin, sosyal bilimlerin başına sardığı belalardır. İtiraf etmeliyim ki, "değer" in ne olduğunu hiçbir zaman anlayamamışımdır. Değer, bir "şey" değildir. Eğer insanların toplumsal dünyalarını rasyonalize ederken kullandıkları dilden bir parça ise, o zaman ideolojinin bir parçası olarak ele alınmalıdır. Yok eğer "değer", "muteber bir fikir" demekse o zaman da tam bir karmaşaya düşeriz. "Özgürlük" ve "adalet", farklı zamanlarda farklı kişiler için farklı anlamları olan, muteber fikirlerdendir; bunları toplumsal değerler

⁴ Richard Sennett, s. 51.

olarak tanımlamak kendi başına hangi nedenlerle öyle değerlendirildiklerine ilişkin hiçbir fikir vermez.⁵

O halde yapılacak olan, toplumsal yaşamın özgül çözümlemesini gerçekleştirmektir. Çözümleme eylemi ise, dile ait sınırların dışında gelişir. Dahası, yine dile ait olan o yetersiz “değer”in de terkedilmesi gerekecektir. Söz konusu dil ve ona bağlı kılınmış “değer”, artık ne tanrının doğasında ne de insanın fizyolojik oluşumunda odaklanır (Ken Russell’ın “Valentino”sunda, Valentino şöyle der: “Basit bir çiftçi olmak isterken, makinenin icat edildiği dönemde doğduğum için bir tanrı ilan edildim”). İdeoloji, yalnızca özgül davranış edimlerine bağlıdır; yani son derece ayrışık ve değişken bağlamlarla açıklanabilir. Bu durumda kamusal alan, bir “değerler vitrini” olmaktan çıkar ve durağan, tarihsiz bir boş alana dönüşür. Burada geçen tek olay, ortaya konulan tek eylem, insanların anlık dengeler kurmaya yönelik, sistem dışı, “değerler” dışı, karmaşık (kaotik verilerle çokça içli dışlı) bir ifade çabasıdır. Ve “özel” ile “kamu” arasındaki mesafenin giderek kapanması ya da o denge adına, zaman zaman birinden diğerine kayma halidir bu.

Ali Akay, 2003 yılının Eylül ayında “Gelecek Demokrasi” adlı bir serginin küratörlüğünü yapmıştı (İstanbul). Ali Akay’ın bu sergisi kanımca onun yaptığı en iyi sergi, katalogda yer alan yazısı da en iyi katalog yazısıdır. Burada, kamusal alan üzerine yapılan son derece karmaşık bir sorun, son derece ustaca çözümlenerek ortaya konulur:

Aynı toprakta yaşayan, o topraklarda oturma haklarına sahip olan, ama oturduğu yerde karar verme yetkisine sahip olmayan bir sürü insan var. Ve demokrasi aynı şekilde orada kullanılan bir kavram, dolayısıyla demokrasinin kendisi problemlili bir kavram en başından beri. Problemin belki çözülme alanlarından bir tanesi de, Hobbes’da kendisini gösteriyor. Yani çokluk kavramı ve halk kavramının birbirinden ayrılmasıyla, çokluğun bir kargaşa veya anarşiyi ha-

⁵ A. g. e. s. 53.

tırlatmasıyla, halkın iradesinin tek bir irade, bir bütünlük oluşturması ayrımları belirliyor. Zaten kargaşanın dışlanması, çokluğun bir kenara bırakılması demek. Çokluk dediğimiz zaman, halktan ayrı olandan söz ediyoruz. Demek ki bir tek kesimden bahsediyoruz. Halk her zaman için doğal duruma düşebilir. Ama nasıl düşecek doğal duruma? Haklarını kaybettiği zaman, ödevlerini yapmadığı zaman.⁶

İşte bu alıntı, bize “kamu” ve “özel” arasında farklı bir bakış açısı sağlıyor. Halkın doğallık ile ilişkisi (“özel” alanına dönüşü) eğer kamuyu bozmaktaysa, kamusal alandaki ifade biçimlerini de sınırlandırıyor. Kamusal alandaki aktörün, o alanda “özel” alandan farklı bir maske ile yer almasına neden oluyor. Çoğulluğa ait seyirci ile aktör arasındaki ifade farklılıkları, oyuna egemen oluyor. Oysa aktör ile kamusal alan arasında bir bağ kurulacaksa, bu ifade farklılığının ortadan kaldırılması gerekecek. O farklılığın giderilmesi ise, “özel” ile “kamu”nun birbirine yaklaşması ile olası. Ama bu bir iç içe geçme hali değil; bu içiçeliğin sürekli kılınma hali değil. İki arasında sürekli bir kayma, sürekli bir denge hali. Yani özgül eylemlerin ve o eylemler arasındaki anlık ilişkilerin açığa çıkma hali. Bundan böyle kamusal aktörlerin karşısındaki seyirci, ne 18. yüzyıl kent halkı gibi yabancılar (“ötekiler”) ne de Sokrates-sonrası tragedyalarındaki gibi tanrıdır:

Sokrates-öncesi felsefede de düşünür, düşünce yoluyla varlığını gerçekleştirmek isteyen, fakat onu objektifleştiren (ama kuru formüllerle kaskatı, cansız kılmayan), evren ve kendisi ile başbaşa kalmış bir yalnızdır.⁷

Sahnede öncelikle bir boşluk vardır; kamusal alan asla önceden tanımlanmış bir gerçeklik değil, boşluğa “tam o anda” verilmiş bir addır. Ingmar Bergman’ın “Yedinci Mühür”ünde, sokak tiyatroları halkın karşısında gösteri yapmaktadır. Aktörlerden biri, bu gösteri sırasında sahnenin arkasına geçer ve

⁶ Ali Akay, Gelecek Demokrasi sergi kataloğu, s. 13.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, Çev: Nusret Hızır, Elif Yay. 1963, s. 15.

orada gördüğü bir kadını koruluğun içine sürükleyerek, onunla sevişmeye başlar. O zaman sahnedeki oyun değişmeye yüz tutar. Çünkü oyuncu kadrosu eksilmiştir. Oyun değişirken, halkın tepkileri de değişir. O sırada gösteri alanına rahiplerden ve cemaatten oluşan bir grup girer; ilahiler ve dualar her yanı kaplar, halk ve sokak tiyatrocuları oyunu bırakıp ilahilere ve dualara katılır. Alana giren bu yeni grup, oranın atmosferini tümüyle değiştirmiştir. Bir süre sonra onlar da alandan çekilir. Tiyatrocular da "özel" yerlerine dönmüşlerdir. Görüntüde yalnızca bir toprak parçası kalır; boş bir alan, hepsi bu... Anlık özgül deneyimlerin anlam kazanabilmesi için, bakir bir sahne, boş bir alan gerekir. İşte Brook'un aktörleri, ince hesaplarla kurgulanmış yanıltıcı ama mutlak olarak sunulmuş sahneyi terkettiklerinde, kendilerini böyle bir boş alanda bulurlar. Bu boş alan, ne "özel" ne de "kamu"ya ait bir alana benzer. İkisine de benzemez. Bu yüzden Brook'un sahnesinin (Bergman'da da izlediğimiz biçimde), dışarıdaki, formüllerle katılaştırılmış ve cansızlaştırılmış yaşamla bir ilgisi yoktur: *Tiyatronun dışındaki yaşamla içindeki yaşam arasında bir fark yoksa, tiyatronun da anlamı yoktur.* (Brook)

Ayrıca Brook aktörlerinin bir ruh hastası grubunun önünde yer alması, onların birer Afrikalı göçmen, birer Avusturalyalı yerli olması rastlantıdan öte bir şeydir. Üstelik onların farklı kimliklerin yerine geçerek, kamusal alana dahil oluş, o kurallara adapte oluş arzuları da rastlantı değildir. Diller arasındaki kaymalar ise (Fransızca ya da Türkçe konuşan Afrikalı göçmen gibi), tam da güncel ve "yeryüzünde oluş"un özgül göstergeleridir.

Burjuva kamusal alan-sonrası, bir kamusal alan tasavvurudur bu en fazla... Yeni kamusal alanlarda, özgül demokrasi biçimlerinin ve buna bağlı olarak yeni klişeler-dışı ifade arayışlarının sınırlarını denemektir...

Sanat Hangi İyimserliğin Peşinde?

Her yıl birbirlerinden binlerce kilometre uzaklıktaki iki sahne, aynı tarihlerde fakat iki farklı siyasi yaklaşımda gelişen performanslarıyla, dünyanın ilgi alanına oturuyor. Bu sahnelerden birinin yeri hiç değişmiyor: Davos... İsviçre'nin bu dağ kasabası, dünya ekonomisinin iplerini kontrol eden "gerçek dünya iktidarı" tarafından mesken tutulmuş durumda. Diğeri ise hareketli bir sahne... O sahnenin yeri, Dünya Sosyal Forumu'nu oluşturan gezgin aktörlerin, bir önceki yıl kararlaştırdıkları herhangi bir kent olabiliyor. İki uzak sahnenin de tam anlamıyla birer "iyimserlik" alanı olarak karşımıza çıktığından hiç şüphe duymuyoruz.

Davos ve Dünya Sosyal Forumları Arasındaki Yanıltıcı Benzerlikler ve Afrika Sorunu

Bu iki sahnede saptanan tartışma konuları, kabaca atılan ve ayrıntılar üzerinde durmayan bir bakış açısından, büyük benzerlikler taşıyormuş gibidir. Örneğin, 2005 Davos gündemindeki "Küreselliği ve Yerelliği Dengelemek" sorunu, aynı yıl Porto Alegre gündemine "Çeşitlilik, Çoğulculuk ve Kimlikleri Savunmak" başlığı ile girmiş, öte yandan Davos'taki "Küresel Vatandaşlığı Benimsemek" konusu da, Porto Alegre aktörleri tarafından "Uluslararası Demokratik Bir Sistemin İnşası ve Halkın Entegrasyonu" kapsamında ele alınmıştı. Ne var ki (her ne kadar bu iki sahne bir "iyimserlik" noktasında buluşuyorsa da) Davos ve Porto Alegre'deki konuların, homojen bir küreselleşme alanında çakıştığını düşünmek, "adlandırma" eyleminin bize oynadığı kötü bir oyunun sonucudur. Bu iki ayrı sahnenin, yerelliklere ve o yerellik bağlamında küresel barış ve refaha yaklaşımları arasındaki fark, tüm bu benzer noktaların (en çok da "iyimserlik" noktasının) bir kez daha sorgulanmasını gerektirir.

Yıllardır, Dünya Ekonomik Forumu ile Dünya Sosyal Forumu'nda yer alan konu başlıklarının belki de en ironik (ve o kadar da yanıltıcı) buluşması, ekonomik alanda gerçekleşiyor: Davos'un "Ekonomik Büyümeyi Gerçekleştirme" gündemi ve Dünya Sosyal Forumu'nun "yoksulluk" üzerine söylemleri, sanki iki sürecin de aynı soruna ortak kuşkularla eğildiğinin işaretlerini veriyor. Oysa soruna yaklaşımların ya da sorunu algılayış ve çözümleyiş biçimlerinin, uzun süredir ne kadar zıt kutuplarda yer aldığı da ortada: Hem 2005 öncesinde, hem 2005'de ve hem de 2006'daki Davos toplantılarında öne çıkan ekonomik büyüme konusu, küresel güvenliğin sağlanmasına, enerji fiyatlarının ayarlanmasına, ticaretin özgürleşmesine, sürdürülebilir tüketimin tesis edilmesine endekslenirken, Caracas Dünya Sosyal Forumu'nda söz konusu edilen başat ekonomik sorun, bir yıl öncesinde olduğu gibi, yoksul ülkelerin (özellikle Afrika ülkelerinin) içine düştüğü haksız borç batağıydı.

Davos, dünya refahı ile küresel güvenlik arasında nasıl bir bağlantı kuruyor? Bu sorunun yanıtı; refah için küresel terörden kurtulmak olarak açıklanmakta... 2005'de Davos'a katılan 96 ülkeye ait iktidar temsilcisi ve iş adamı, küresel güvenlik sorunu olarak İran'ın ve Kuzey Kore'nin potansiyel nükleer gücünden ve Irak savaşının kaygı uyandırıcı geleceğinden konuşmuşlardı. Bu demek oluyordu ki refaha dair yapılandırılacak bir dünya düzeninin karşısına dikilen en büyük engel, bir "tehdit" sorunuydu ve bu sorunun giderilme gereği kaçınılmazdı. 2006 Davos'unda da aynı düşünce egemenliğini sürdürdü ve yoksulluğun giderilebilmesi için üretilecek yaratıcı çözümleri uygulamaya sokabilmenin tek koşulunun, terörü önlemek olduğu söylendi. 2007'de ise terörün tanımı daha çok İran dolaylarında yapılırken, Irak'ın durumu, özellikle ABD ile ters düşen görüşler bakımından muallâkta kaldı.

Her zaman Davos'a damgasını vuran düşünce, yoksulluğun önlenmesi adına küresel teröre son vermektir. Ancak bu noktada eksik bir yan bulunuyordu; o eksik de, küresel terör denilen "şey" in tam olarak ne olduğunun ve nereden kaynaklandığının belirlenmemiş oluşuydu (bu, başlı başına başka bir yazının konusu olmalı). Ama yine de küresel güvenlik sağlanma-

dan dünya refahının tesis edilemeyeceği kararı, tüm Davos toplantılarında baş tacı edilmekteydi. Böyle bir kararın gerçek işlevini kavrayabilmek için, ekonomik büyümeye; dolayısıyla bu büyüme ile dünyada dengeli bir refah düzeyi yaratmaya yönelik oluşturulmuş para fonunun, silahlanmaya ayrılmış paydan çok daha aşağıda seyrettiğine dikkat etmek gerekir. Örneğin 2005 Davos'u sırasında, İngiltere'nin kalkınma yardımlarına ayırdığı para, silahlanmaya ayırdığı paranın 25'te biri olarak açıklanıyordu. Refah ile silahlanma payları arasındaki bu korkunç fark, Davos'un "büyük misyonlar"ı diye tanıtılan "dünyanın en yoksul ülkelerinin borçlarının silinmesi projesi" kapsamındaki "Afrika projesinin"nin ciddiyetine soru işaretleri yüklemeyi sürdürmekteydi. 1999'da yoksul ülke sayısı Davos Dünya Ekonomik Forumu tarafından 49 olarak belirlenmişken, 2005'de bu sayı yalnızca 22'ydi. Ayrıca borçların silinme yöntemine, yine 1999'dan beri karar verilemiyor ve dünya sağlık sorunları da, aynı silahlanma cinnetinin kurbanı oluyordu. Aslında "refah dünyası" vaatlerinin, yalnızca terör bağlamında "tehdit eden-tehdit edilen" karşıtlığı ile tanımlanmış bir ortamda gerçekleşeceğini ima etmek, yeni bir "dünya savaşı"nın meşrulaştırılması bakımından, bu cinnetin en açık göstergesiydi.

Davos Sanatçıları ve İyimserlik

Davos'un küresel refah yaklaşımına bağlı olarak, sağlık sorunlarına yaklaşımı da son derece şüphe ile karşılanabilecek bir tavra bürünüyordu. Örneğin AIDS sorununun silahlanma karşısında tümüyle göz ardı edildiğini, 2005 Davos'unda dile getiren tek kişi, Hollywood'tan gelen "şahane konuk" Sharon Stone'du. Bundan bir yıl sonraki Davos toplantılarında da (2006), benzer sorunlar, benzer yöntemlerle gündeme gelmiş ve yine benzer görüntülerle sürmüştü. 2005'in en önemli toplantı maddesi olan, Afrika'nın ekonomisi ve sağlığı, bu kez U2'nun solisti Bono'nun medyatik çözüm girişimlerine kurban ediliyordu. Bu İrlandalı rock şarkıcısı, "Red" adlı bir kampanya dahilinde, Afrika'daki AIDS ve yoksulluk mücadelesini bir kez daha, "sil baştan" ve kendi dünya görüşü çerçevesinde uygu-

ladığı yöntemlerce başlatırken, büyük bir olasılıkla “iyi” bir şey yaptığından şüphe duymuyordu. Bono’nun medyatik kişiliğinin yanısıra, kampanyası da hayli etkileyiciydi doğrusu: İngiltere’deki cep telefonu şirketlerinden bazıları, söz konusu kampanyaya kazançlarının %5’ini vererek ya da özel olarak imâl ettikleri mamûlleri tüketiciye zamlı fiyatlarla satarak katılıyorlardı. Diğer yandan İngiltere’nin Independent gazetesi, bir gün için birinci sayfasını kırmızı renkte çıkartıyor ve o da o günün kazancından kampanyaya %50 pay aktarıyordu. Ayrıca bu şarkıcı, “Afrika İçin Gelecek Adım” sloganıyla oraya doğru yola çıkıyor, Lesoto’yu, Ruanda’yı, Tanzanya’yı Nijerya’yı, Mali’yi ve Gana’yı ziyaret ediyordu. Bu ziyaretlerin arkasında da American Express, Gap, Converse ve Armani gibi büyük şirketlerin maddi desteğinin olduğu duyuruluyordu. Belki de buraya kadar her şeyin “iyi” gittiği üzerine şüphe duyulmuyor ve hattâ Davos’un medyatik yıldızı Afrika’ya uçtuğunda, İsviçre’nin bu dağ köyündeki toplantılarda yine Afrika konuşuluyordu.

Ne var ki bu kez Davos’ta Afrika üzerine konuşmalar değişmişti; o kıtayı yeniden gündemin ilk sırasına oturtan sorun, ne yoksulluk ne de sağlıktı. Bu yaşamsal sorunlar, Davos’tan Bono ile birlikte uzaklara postalanmış, bunların yerine Afrika-Çin ilişkileri önem kazanmıştı: Çin lideri Hu Şintao o sıralar Afrika’nın birçok ülkesini gezmekte ve ardı ardına büyük ticari anlaşmalara imza atmaktaydı: Nijerya’nın petrol rafinerileri hızla Çin’in denetimine girmekteydi ve ortada 4 milyon dolarlık bir yatırım taahhüdü vardı. Çad havzasındaki iki önemli petrol sondaj alanı ve Kaduna rafinerisi de benzer anlaşmalarla bağlanmıştı. Ayrıca Fas, Kenya, Libya, Angola, Cezayir, Gabon, geniş hacimli yatırımlar sonucunda “Çin sarısı”na dönüşüyordu. Davos’ta bulunan hiç kimsenin bu korkunç(!) görüntü karşısında Afrikalı’nın sağlığını düşünecek hali kalmamıştı. Çünkü Afrika çok yakın zamanda “kara” değil, “sarı kıta” diye anılacaktı; yorumcular böyle söylüyordu. Çin konusunun 2007 Davos’una da taşınmış olması; üstelik “Çin sorunu”nun terör ve savaş ile ilişkilendirilen İran ve Irak sorununun hemen yanıbaşında, “Değişen Güç Dengeleri” konu başlığı içinde yer alması son derece ilgi çekicidir.

Afrikalı'yı unutturacak olay yalnızca bundan ibaret kalmıyordu. Bir yandan da ilaç lobilerinin devleri, Davos'un "Afrika projeleri"ni durmaksızın alaşağı ediyor, bu kıtaya sağlanacak ucuz ilaç olanağına engeller çıkartıyordu. Pfizer firması 2005 yılından o yana, yoksul ülkelerin "patentli ilaçları kopya edebilmesi" iznini asla vermiyordu. Örneğin Brezilya, Hindistan ve Tayland'ın bu konudaki taleplerinin geri çevrilmesi, Afrikalı'nın geleceğe atabileceği sağlıklı adımları ters yüz etmekteydi. Şunu hemen belirtmek gerekir: Yalnızca Washington'da, ilaç lobilerini oluşturan tam 17 bin şirketin bulunduğu ve bu lobi şirketlerinin 1998-2004 yılları arasında ABD parlamenterlerini "etkileyebilmek" için 13 milyar dolar harcadığı yazılıyor. İlaç lobileri temsilcileri, Coca-Cola, Burger King, Mc Donald's gibi firmaların temsilcileriyle birlikte, ABD Ticaret Bakanlığı'nın dış danışmanlıklarında yer alıyorlar ve elbette Davos ile yakından ilgileniyorlar. İlginçtir ki, dünya refahı için projeler üreten Davos'un içinde, Afrika'ya yönelik ucuz ilaç üretimini sabote eden Pfizer temsilcileri de mevcut.

Davos'ta koşullar böyleyken, yani Afrika'nın ekonomik ve sağlık gündemi Bono'nun söyleyeceği şarkılara ihale edilmişken; diğer yoksul ülkelerin kaderleri de açığa çıkmaya başlıyordu. 2006 Davos'unda boy gösteren bir konuk, her şeyi apaçık işaret etmekteydi: Bu kişi, Uluslararası Atom Enerjisi Ajansı (IAEA) Başkanı, Muhammed El Baradei idi ve onun orada bulunuşu, küresel refah yerine, İran bağlamında bir küresel güvenlik sorununun tartışılacağını vurgulamıştı. Hep söylendiği üzere; küresel güvenlik sağlanmadan refah gelmeyecekti. Oysa Afrika'da her gün 6500 kişi AIDS'ten ölmeye devam ediyordu ve "dünya refahı için küresel güvenlik" ne anlama geliyordu? Bu belli değildi.

Güvenlik Yoksa Refah da Yok; Ama Güvenlik Ne?

Davos'ta "küresel güvenliğin"; yani "sürekli savaş" ve "tehdit eden-tehdit edilen" arasındaki karşıtlığın durmaksızın dile getirilmesi bile, savaşın (savaşması gerekenlerin) kim olduğu sorusu hakkında kesin bir fikir oluşturmuyor (ve

yeniden belirtelim: O fikrin oluşması adına harcanan her gün, yalnızca Afrika'da 6500 kişi ölüyor). Gerçekten de, tehdit kim tarafından yaratılmaktaydı; tehdit edilen kimdi, bu ayrımı ileriki tarihlerde ve tam gerektiği durumda kim tanımlayacaktı? Bu karşıtlıkların, hangi güçler arasında ve nasıl kurulduğu da çok belirgin sayılmazdı. Davos siyaseti, kendine "güçler karşıtlığı"nı saptama yetkisini yakıştıırıyorsa, bir referansa dayanmalıydı: O referansın ağırlıklı olarak ABD'ye uzandığını görmek ise, hiç şaşırtıcı sayılmaz. Soğuk Savaş döneminden bu yana dünyanın demokrasi garantörlüğünü üstlendiğini düşünen ABD'nin, Sovyetler Birliği'nin sona erişinden sonra giriştiği siyasi hamleyi anımsayalım: 1993 tarihinde iktidara gelen Clinton, ilk iş olarak Birleşmiş Milletler'e "ülkesinin, haydut devletler karşısında ve gereklilik durumunda harekete geçebileceğini" bildirmişti. Bu bildirinin ilginç yanı ABD'nin söz konusu hareketi, o "gereklilik durumu"nda tek başına gerçekleştirebileceğini vurgulanmasıydı. Böylece ABD'nin çıkarları ile çelişen her hangi bir durum, Birleşmiş Milletler'e ve Güvenlik Konseyi'ne rağmen, bu ülkenin müdahalesine olanak verecekti. Burada ansızın açığa çıkıveren tehdit edilenin ABD olduğuydu. Bu kez de tehdit edenin saptanması gerekiyordu. Bunun için de gerekçeler hazırlanmıştı. Zamanın, Savunma İşleri Sekreteri William Cohen'in tehditten anladığı şeydu: "ABD'nin büyük ticaret noktalarına, enerji merkezlerine ve stratejik alanlara yönelik tehlikeler..." Dahası; Cohen'in açıklamalarında en vahim nokta, ABD'nin tehlikede olup olmadığının (hiçbir uluslararası kurumun mutabakatı alınmaksızın) ulusal vicdanın yargısına bağlanmasıydı. Özellikle, Birleşmiş Milletler'in kendiliğinden devre dışı kaldığı bu karar süreci, ABD'nin "haydut devletler"e karşı bir savaşa hazırlandığını vurguluyordu. "Tuhaf bir rastlantı" olarak, hemen patlayıveren 11 Eylül olayı (2001), söz konusu sürecin meşrulaşmasına ve George W. Bush'un kendine geniş bir hareket alanı açmasına olanak sağlamıştı.

Jacques Derrida, uçakların gökdelenlere girmesinin ardından, Le Monde gazetesinde çok önemli bir ayrıntıya dikkat çekmişti (2003): Terör, günümüzde "haydut devletler"den kaynaklanmıyordu. Soğuk Savaş sonrası dönemde, mutlak

tehdit bir devlet biçiminde ortaya çıkmamaktaydı. Derrida'nın çarpıcı bir çözümlemesi ise şuydu: ABD-Sovyetler Birliği karşılığında, bu iki devletin denetimi altındaki nükleer tehlike, karşılıklı geri-çekilişler ile önlenebiliyordu; fakat bu geri-çekiliş dengesinin bozulması, eski bir travmanın yeniden ve daha güçlü bir biçimde doğmasına neden olmuştu: ABD için tehdit, denetlenemez alanlarda ve her yerdeydi: Bir haydut devlet, ABD'nin "öyle olduğunu söylediği" devletti. Derrida'nın yazdıkları, dünya barışı adına yeteri kadar umutsuzluk yayıyorsa da, yazık ki konu bununla bitmiyor. Birleşmiş Milletler'in devre dışı kaldığı Irak savaşı sırasında, ABD ile ve Avrupa Birliği arasında yaşanan anlaşmazlık ne olursa olsun Kosova'da ve Afganistan'da gözlemlenen karşılıklı hoşnutsuzluklar nasıl açıklanırsa açıklansın, bu gerilimler çok inandırıcı değildir. Öte yandan yine Kosova'daki ABD-Rusya zıtlaşması da 11 Eylül sürecinde, Vladimir Putin'in Çeçenistan hüsrânını perdelemeyi amaçlayan manevrasıyla eriyip gitmiştir.

Afganistan savaşından itibaren, ABD-NATO-Avrupa Birliği arasındaki mesafelerin, büyük ölçüde ABD lehine kapandığından şüphe yok. ABD'nin bu savaştan yararlanarak Özbekistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Kazakistan'dan üsler ve askeri imtiyazlar elde ettiği biliniyor. Ayrıca, önce 1997 Madrid zirvesiyle eski Varşova Paktı ülkelerinden Polonya'nın, Macaristan'ın ve Çek Cumhuriyeti'nin; sonra 2002 Prag zirvesiyle, Romanya'nın, Bulgaristan'ın, Slovakya'nın, Litvanya'nın, Letonya'nın, Estonya'nın ve eski Yugoslavya Federasyonu'na bağlı Slovenya'nın NATO'ya katılmış olması da, ABD'ye eski Sovyetler Birliği'nin içlerine kadar yayılma olanağı verdi. Ayrıca bunlara aday ülkeler olarak Arnavutluk, Azerbaycan, Hırvatistan ve Makedonya'yı da eklemeliyiz. Ama asıl dikkat edilecek şey, bu ülkelerin eski Varşova Paktı ülkeleri olmalarından çok, henüz Avrupa Birliği'ne adaylığı sırasında NATO üyeliğine kabul edilimleri ya da adaylığa alınışlarıydı: Bunun anlamı, önümüzdeki yıllarda Avrupa Birliği'ne ait 27 ülkeden 21'inin NATO ülkesi halinde anılacağıdır. Böylece ABD, dünyaya hükmetme aşamasında, stratejik konumunu sağlamlaştırmakta ve Avrupa'dan Gürcistan'a uzanan bir alanda (yerleştiği üsler bağla-

mında) etkinleşmektedir. Başka bir önemli nokta; bir müdahale gücü niteliği ile donatılmış NATO'nun, ilgi alanını Kuzey Atlantik Bölgesi'nin dışına kaydırma uygulamasıdır ve bu uygulamanın en tutkulu destekçilerinin, "terör giderici" bir güç halinde, Avrupa Birliği ülkelerinden çıkacağı olasılık dışı (hiç de) değildir: Örneğin; Soğuk Savaş döneminde nükleer, biyolojik ve kimyasal saldırılara karşı uzmanlaşmış Çek Cumhuriyeti'nin Pentagon tarafından işlevsel bulunması, belki de ABD'nin yönlendirdiği NATO Müdahale Gücü'nün gelecekteki projelerini açığa vurmaktadır. Gilbert Achar'ın (Paris VIII Üniversitesi, öğretim üyesi) yine Le Monde gazetesinde (2003) yayımlanan yazısında şu düşünceye yer veriliyordu: "Prag zirvesi, Avrupa Birliği'nde çoğunluğu oluşturan Atlantik ittifakının Avrupalı üyeleri için, Amerikan silahlı güçlerinin dünya çapındaki emperyalist yayılma girişiminin yardımcı silah güçlerine dönüşmesinde belirleyici bir evre teşkil edecek." Achar'ın bir anlamda, Avrupa Birliği'nin oluşturduğu Acil Müdahale Gücü ile, uygulama sınırlarını genişleten NATO Müdahale Gücü arasında kurulacak bir işbirliği tehlikesinden söz ettiği bellidir.

Dünya Sosyal Forumları Niçin Romantik?

Şimdi; Davos'un "terör" konusundaki "duyarlılığı"na bir kez daha dönüp, bu "duyarlılığı" küreselleşme kavramı ile karşılaştırdığımızda, elde yalnızca (Derrida'nın belirttiği üzere) ABD'nin kullandığı "haydut devletler" tanımının ortadan kalktığı bir durum ve ABD'den Avrupa'ya doğru yayılan, "terörün her yerden kaynaklanabileceği" gibi küreselliğe dair bir travma kalıyor. İşte Davos'taki, bu travmaya bağlı tartışma konularını ve Porto Alegre yaklaşımlarını yeniden yüz yüze getirmeliyiz. Sonuçta şunu söyleyebiliriz ki; eğer genel kanı Porto Alegre siyasetinin Davos'a göre daha pasif ve "romantik" kaldığı yolunda ise, bunun nedeni Porto Alegre'de küreselleşme kavramının gereği olan bir taktik siyasetin, farklılıklar adına savunulmasıdır: Dayanışma esaslı, evrensel insan haklarına ve aynı zamanda çevre haklarına saygılı bir küreselleşmenin (en azından, şimdilik) tasarlanmasıdır bu... Davos'taki gücün vitrine çıkarttığı "küresel

güvenlik” sorunu, liberal ekonomilerin küreselleşme siyaseti biçiminde dünyaya egemen kılınmasından başka bir şey değil... Porto Alegre’nin uzun vadede adaletli bir dünya siyaseti kurma çabası, Davos’un “siyaset” olarak sunduğu bu kaba güç karşısında işlevsiz ve bir o kadar da romantik görülebilir. Belki de öyledir. Ama buradaki yol ayrımı; karşımıza siyaset kavramı ile “siyasesizlik” seçeneklerini çıkartıyorsa, hangi yolun daha işlevsel sayılabileceğini tekrar düşünmek gerekiyor. Dünya mı küreselleşmelidir, yoksa barış mı? Küreselleşme üzerine sorulacak soru budur. Ama bu sorunun yanıtı verilirken, ilk koşul, barışı bozacak hareketleri önleme çabalarının meşruluğunu yeniden sorgulamaktır ve bu sorgulama sırasında da, hangi çelişkilerle karşı karşıya olunduğunun saptanmasıdır.

Ulus-devletlerin Potansiyel Suçu: Terör

Bir yandan dünyada, ulus-devlet modeli yerine liberal ve ulus-devlet sınırlarının (neredeyse) yok sayıldığı bir ortamın romantik siyaseti dayatılırken ve “terör tehdidi” denilen “ciddi şey”, ulus-devletlerin dışında aranmaya başlanmışken; diğer yandan henüz ulus-devletin siyasi koşullarının sürdüğü ve uluslararası hukuki kararlarının henüz hâlâ ulus-devletler bağlamında geçerli olduğu bu dönemde, bu ulus-devletlere (en azından bir kavram olarak, ulus devletlere) kesin bağlı olmayan “uluslararası terör”ün muhatabı olarak, yine ulus-devletlerin muhatap alındığı açıktır. Pratikte ortaya çıkan bu sorun ya da açmaz, ABD ve yandaşı olan devletler tarafından, bir meşruluk çerçevesine oturtulabiliyor ve bu çelişkiden pek az kişi söz ediyor. Sanatçılar, felsefeciler, sosyologlar, siyaset bilimciler, ekonomistler vs. sürekli “yeni” ve “eski” arasındaki siyasi, kültürel, düşünsel, sanatsal, ekonomik, hukuki vs. durumların kuramsal karşılaştırmalarını yaparlarken ve bununla birlikte, nedensiz ya da nedenli tercihler sonucunda, liberal dünyayı sanal bir olgudan (en azından tam anlamıyla gerçek değil), sanki somut bir veriymişçesine zihinlerinde, siyasi, hukuki, ekonomik, kültürel ve sanatsal alanlarda pratikleştirmeye çalışırken, bu “muhatablık” konusunun çelişkilerini pek de önemsemiyorlar.

Şimdi bu noktada karşımıza önemli bir durum çıkıyor. O da, ulus-devletlerin muhatap kılındığı bu "uluslararası terör" sorununu, halen varlığını sürdürmekte olan ulus-devletlerin nasıl çözeceğidir. Ulus-devletlerin, bugünkü siyasi, toplumsal ve hukuki yapılarıyla; ayrıca güvenliğe dair örgütlenme biçimleriyle, "uluslararası terör" karşısında etkili olamayacakları anlaşılmıştır. En azından bu ulus-devletler, ne "terör" olgusunun tanımında ne de o kendi tanımlarına uygun düşen "terör"le mücadele edebilmek için öne sürdükleri gerekçelerde genellikle inandırıcı bulunmuyorlar. Dahası, bu inandırıcı olmadıkları durumda, yerel özellikler taşıyan "terör"le mücadele etme yöntemleri de, o "terör"ü kendi açılarından tanımlama girişimleri de meşruluk kazanmıyor. Böyle olduğu sürece, o ulus-devletlerin peşlerinden sürüklenen "haydut devletler" vurgulaması, hiçbir zaman meşruluğunu yitirmeyecek. Çünkü "terör"ü tanımlama konusunda çelişkiler yaşanan böyle bir sahnede ulus-devlet olarak kalmak, zaten kendi başına bir "haydutluk" olasılığını içinde barındırıyor: "Terör" her yerdedir, uluslararasıdır. Fakat bu uluslararası "terör"ün sorumlusu, ulus-devletler olarak görülmektedir. Böyle bir çelişkili yorumun (buna düpedüz "karar" diyebiliriz) o devletler için yapılacak tek şey ve tutunacak tek seçenek kalıyor: "Uluslararası terör" denilen "şey"in tanımlarına onay vermek ve tüm mücadele yöntemlerini ABD siyasetleri doğrultusunda yeniden düzenlemek... Eğer bu yeni düzenlemeler, yeni iç ve dış siyasi ve hukuki düzenlemelere gereksinim gösteriyorsa, onu ivedi bir biçimde gerçekleştirmek... İşte bu aşama, ulus-devletlerin giderek liberalleşmesi; daha doğru bir söyleyiş ile, bir bakıma Davosvari ya da ABD dış siyasetleri doğrultusunda bir küreselleşme alanına dahil olma zorunluluğunun doğması demek: Yani "haydutluk"tan kurtulmak ile eşdeğer bir pozisyon... Ancak bir tek o durumda ekonomik büyüme modellerinden birine ortak olma şansı yakalanabilir. Afrika ülkelerinin borçlarının silinmesi, açlığa müdahale girişimleri, sağlıktan çevre sorunlarına kadar tüm iyileştirmelerin yapılabilmesi de, "uluslararası terör" denilen "şey"in, bugün meşrulaşmış liberal dış siyasetler anlamında ortadan kaldırılmasına bağlı kılınmıştır.

Sonuç olarak şu söylenmeli: Tüm kuramsal önermelerin tersine, farklılıklar ile değil ama, yalnızca benzerlikler ile açıklanmaya çalışılan küreselleşme süreci, belirsizliklerin ve yanıltıcı tanımların içine yuvarlanmaktan kurtulamıyor. Evet; hem Davos toplantılarından, hem de Dünya Sosyal Forumu'ndan bir "iyimserliğin" fışkırdığını biliyoruz. Fakat acaba Davos'un "iyimserliği" ile, Dünya Sosyal Forumu'nun "daha iyi bir dünya mümkün" düşüncesine bağlı olarak gelişen iyimserliği, aynı noktada mı buluşuyor?

Ve şimdi şu sorunun sorulması da yerinde olacak: Sanat hangi küreselleşmenin peşinden gidiyor ve "iyimserliğini" nereden kotarıyor; bunu kesin olarak kavrayabiliyor ve bir yanıt verebiliyor muyuz?

Konuşmaya Başlarken “şey” (Ve Aşkın K kenselliği)

şey *a. Ar.* **1** elle tutulabilen cansız varlık, nesne, madde, eşya. **2** genellikle o anda anımsanamayan ad ya da sözcük yerine kullanılan sözcük. **3** belli bir anlam içermeksizin eşya, nesne, durum, eylem, olay, söz vb.nin adı yerine kullanılır.  r. *şeyi evde unuttuk.* **4** *fels.* herhangi bir düşünce konusunu göstermeye yarayan, düşünen bilincin konusu olabilen düşünsel varlık ya da duyularla kavranabilen cisimsel varlık. eş. **Nesne.**¹

Nasıl Bir “şey”den Söz Ediyoruz?

1.

- *a:* Gramerde, ad.
- *Ar.:* Arapça sözcük (tekil eşya anlamına geliyor).²
- T rebilimsel felsefede insan olmayan, metafizikte t z.³
- Cebirde, bilinmeyen ya da tanımlanmamış değer.
- Endülüslüler bu değeri “X” işareti ile gösteriyor.
- “X” = “şey” sesi ile ifade ediliyor.

2.

Sözlükten yapılan alıntı, bize bu sözcük hakkında kimi bilgiler sunuyor: “şey” sözcüğünün, gramerde ad olarak geçtiği-

¹ Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, Doğan Kitap, 4. Baskı, 2002, s. 1426.

² Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, 1979, s. 376.

³ A.g.e.

ni biliyoruz. Sözlük ayrıca, “şey” sözcüğünün, anımsanamayan ad ya da sözcük yerine kullanıldığını belirtiyor.

3.

Bu ad bir eşyanın, bir nesnenin, bir durumun, bir eylemin, bir olayın, bir sözün vb. adı değil... Çünkü eğer tüm bunların adını söyleyebilseydik, “şey” sözcüğü olmayacaktı. O hâlde “şey” sözcüğü, söylenemeyen bir adın adıdır ve kendisini yalnızca söylenmeme durumunda var eder.

4.

Olmayan bir şeyin değil; olan, fakat, olan bir şeyin adının ya da sözcüğün yerine kullanılan bir ad ya da sözcük... “Şey” sözcüğü, bize bir şeyin adının ya da kullanılması gereken bir sözcüğün olmadığını anlatmaz; o adın ya da sözcüğün daha sonra (anımsandıktan sonra ya da yeri geldiğinde) söyleneceğinin imasında bulunur.

5.

Hatırlanacak olan ad ya da sözcük nedir? Ne zaman hatırlanmalıdır? (hemen mi, çok sonra mı)? “Şey” sözcüğü bu soruların yanıtını aramaz. Ama adın ya da sözcüğün (bir nedenle) kullanılmadığının haberini verir.

6.

Sonuçta “şey” sözcüğü, bir şeyin değil, bir adın adı olmakla ya da başka bir sözcüğün yerine geçmekle; eşyanın, nesnenin, durumun, eylemin, olayın, sözün vb. değil, onları temsil eden bir işareti temsil eden bir işaret haline gelir.

7.

Şu var ki buraya kadar söylenenler, hep bir adın ya da sözcüğün yerine geçen “şey” sözcüğü üzerinedir. Aynı, yukarıdaki sözlük alıntısında geçen “şey” sözcüğü gibi: “Şeyi evde unuttuk.” Unutulan eşya ya da nesnenin adı, zamanı geldiğin-

de “şey”in yerine söylenecektir. Ya çok sonra ya da hiç zaman yitirmeden: “Şeyi koysana, Kaderimin Oyunu’nu...”⁴

8.

“Şey” sözcüğü, konuşma sırasında tümcenin başında bir biçimde kullanıldığında ise, diğer “şey” sözcüklerinde ayrılır. Bu bir biçimdeki kullanım, tümcenin ortasında geçen “şey” sözcüğüne hiç benzemez. Bununla birlikte, “şey” sözcüğünün kimi zaman tümcenin başına yerleşmesi de, söylemek istediğimiz bu kullanım biçimini açıklayamayacaktır. Örneğin, “Şeyi evde unuttuk” denildiğinde, işaret edilen bir eşya ya da nesne var demektir. “Şeyi koysana” ise, yine bir eşya ya da nesnenin işaretini temsil eder (adını).

9.

Bunların dışında, “bir biçimde” tabiriyle söylenmek istenen şudur: Tümcenin başına yerleştirilen “şey” sözcüğü ile gelecek tümce arasında bir duraksama bulunmalıdır ve bu yüzden tümcenin başına yerleşmiş “şey” sözcüğünün ardından bir noktalı virgöl (duraksamanın işareti) gerekecektir. Başlangıçta yer alan “şey” sözcüğünü, diğer “şey” sözcüklerinden ayıran bir şey varsa, o da, “şey” sözcüğü ile ardından gelecek tümcenin, o duraksama ile ayrı tutulmuş olmasıdır. Duraksama, “şey” sözcüğü ile gelecek tümce arasına bir ayırım koymakla, tümcenin başına yerleşmiş “şey” sözcüğünü, tümcenin içindeki (ve tümceye mesafesiz) diğer “şey” sözcüklerinden farklılaştırır.

10.

Sonuna noktalı virgöl alan “şey” sözcüğü, tümceye başlamadan önce kullanılan bir ad haline dönüşür (“şey” sözcüğü kendi başına bir addır): “Şey; çok yorgundum ve hiçbir şey yapacak halim yoktu.” Başına “şey” sözcüğü ve noktalı virgöl alan tümcelerin, genellikle bir çekince, bir mazeret, bir özür vb.

⁴ Selim İleri, *Dostlukların Son Günü*, “Bir Gönül Gurbetinde”, Bilgi Yay. 1975, s.150.

belirtme özelliği öne çıksa da, bu mutlak özellik değildir. Hattâ bu tip başlangıca sahip, fakat olumlu biçimde gelişen tümceler, “şey” sözcüğünün anlamını tersine çevirebilir: “Şey; istemiyordum ama, yine de yaptım.” “Şey” sözcüğünün işlevi ansızın bir özveriyi ya da bir çelişkiyi vurgulamaya yönelmiştir.

11.

İlginçtir ki “şey” sözcüğü, özür ya da özveri gibi işlevler ortaya koymaktan vazgeçtiğinde; yani o tümcenin başına son derece rastlantısal, refleks olarak, gereksiz ya da bilinçsizce getirildiğinde, asıl güçlü anlamına ulaşır: “Şey; gözlerimi dışarıya çevirdim ve dakikalarca sokaktan geçenleri seyrettim; kendimi o süre içinde hayli iyi hissettim.” “Şey; dün gece yağmur çok güzel yağıyordu, canım dışarı çıkmak istedi.” vs. İşte bizim için, diğer sözcüklerden daha önemli bir ayrıcalığa sahip olan “şey” sözcüğü, böyle bir şeydir; hiçbir amaca yönelmek-sizin kullanılan “şey” sözcüğü...

“Şey-Tümce”

12.

“Şey” sözcüğü ağızdan çıktığı anda (yani sessizliğin içinde “şey” sesi beliriverdiğinde), ardından bir tümcenin geleceği beklenir; bu olağandır. “Şey” sözcüğü, dinleyenin ilgisini konuşana (genellikle) çeker. Fakat biz bu dikkat çekme hali üzerinde durmayalım; burada önemli olan, “şey” sesinin ardından çok büyük bir olasılıkla (eğer olağan-dışı bir durum doğmazsa) bir tümcenin geleceğidir: Bir gösterge gibi...

13.

Konuşacak olan, kendi tümcesini, dinleyecek olana ne zaman gönderecektir? Sessizliğin içinde beliren “şey” sesi, tümce ortasındaki (ya da tümceye hiçbir ayırım koymayan) “şey” sözcüğü gibi, bir adı ya da bir sözcüğü anımsamak adına ucu açık bir süre bırakmaz. Tümce, “şey” sesinden sonra hemen gelecektir; bu bellidir.

14.

Demek ki tümceye başlamadan önce, o tümcenin başına bir ad yerleştirilmiştir (tekrar belirtelim: “şey” addır). Fakat bu neyin adıdır? Tümcenin mi? Bu olabilir. Öyle ki, “şey” sözcüğü, kesinlikle o an (tam da o an) kullanılacak olan tümcenin yerine (tümcenin olmama haline) konulmuştur. Tümce kuruluşu “ertelenmiş” ve yerine “şey” sözcüğü geçirilmiştir. Gösterge bulanıklaşmıştır.

15.

“Şey” sözcüğünün, anımsanamayan ad ya da sözcük yerine kullanıldığını önceden öğrenmiş bulunuyoruz. O halde “şey” sözcüğü, daha önceden söylenmiş, mevcut tümcenin anımsanamayan halinin yerini mi almıştır? Bu olamaz. Çünkü henüz kurulmamış, mevcudiyeti oluşmamış (dile çevrilmemiş) bir tümcenin unutulması söz konusu değildir.

16.

Olsa olsa “şey” sözcüğü konuşmada, gelecek zamandaki tümcenin ta kendisi olabilir: “Şey” sözcüğünü söylemekle, tümceye bir ad vermiş oluyoruz. Bu “şey-tümce”, anımsanamayan tümcenin yerine ikame edilmiş bir ad değil, bizzat tümcenin adıdır.

17.

Ama demek ki “şey-tümce” içinde, “şey” sözcüğünün işlevi de değişmiştir. O artık eşyayı, nesneyi, durumu, eylemi, olayı, sözü vb. temsil eden bir işaretin, diğer temsili olmaktan çıkmış, doğrudan onun (gelecek tümcenin) yerini almıştır. “Şey” sözcüğü, doğası gereği bir temsildir: Tümcenin (olmama durumunun) temsili...

Ertelenen Tümce

18.

“Şey” sözcüğünün, tümcenin yerine geçmesi (gelecek tümcenin yerini, temsil olarak alması) durumunda, bu tümce-

nin asla geri dönmek üzere gittiğini ya da yok olduğunu, hiç kimse düşünmesin. “Şey” sözcüğü, her ne kadar gelecek tümcenin yerine geçmişse de, kesinlikle gelecek tümceden bağımsız olamaz ve onu yok edemez. “Şey” sözcüğünün tümceyi içermesi, tümcenin başına yerleşmekle ve onu işaret etmekle (onu temsil etmekle) var olabilmektedir. “Şey”in (bir “şey-tümce” olarak) garanti ettiği bir şey varsa, o da hemen kendi ardından tümcenin geleceğidir; “şey” ile tümce arasındaki duraksama süresine rağmen ve duraksama ile birlikte...

19.

Şimdi yazının başından bu yana ortaya koyduğumuz bir saptamayı yeniden gözden geçirmenin zamanı geldi: Diyoruz ki; “şey” sözcüğü tümcenin başındadır ve tümce ise henüz söylenmemiştir. Ama söylenecektir; bu kesindir. Yani “şey” sözcüğü bir temsil olarak önce ise, tümce sonradır. Ne var ki bu, son derece sorunlu bir saptamadır. Öncelik-sonralık saptamamızdan çıkan sorun, “şey” sözcüğü ile, onun ardından gelecek tümce arasında, sürekli bir gidiş-gelişin olmasından kaynaklanır. Tümce, “şey” sözcüğünde temsil olarak belirmişse, henüz varolmayan (namevcut) haliyle başa (yani “şey”in başlangıçtaki yerine) temsil olarak geri dönmüş demektir. Üstelik tümce hiç yok değildir; “şey” sözcüğünün içine girdiğini yineleyip duruyoruz. “Şey” sözcüğüne geri dönmüş tümce, böylece (baş dönmekle) kendisini ertelemiş oluyor. Tümcenin boşalttığı yeri ise, “şey” sözcüğünün dolduracağından şüphe duyulmamalı. Çünkü “şey” sözcüğü, tümcenin kendisidir. Fakat ertelenmiş bir tümcenin kendisidir.

20.

Eğer ertelenmiş tümcenin temsili “şey” sözcüğü ise; henüz söylenmemiş, ne var ki söylenmesi kesin olan namevcut tümce de ertelenmiş demektir. Oysa bu ertelenen namevcut tümce, “şey”in kendisidir (yani kendisinin başlangıçtaki hali olan “şey”). Başlangıçtaki “şey” bu durumda, kendi başına (gramerde) değişmez bir ad olarak, aynı zamanda ertelenmiş

tümceyi erteleyen olarak, ertelenmiş bir ad haline dönüşür. Yani hem “şey”e dahil olan namevcut tümceye hem de gelecek mevcudiyetine ortak olur. Gramerdeki ad (yani “şey”), ertelenmiş olarak mutlak temsil işlevini yitirir, belirsizleşir ve namevcut tümcenin temsiliğini üstlenmekle, öncelik-sonralık ilişkisini de kırar.

21.

Erteleme üzerine en güzel örneklerden biri, Felsefe Profesörü Önay Sözer’e aittir: Beşik kertmesi... Kertme beşiğe atıldığında, evlilik gerçekleşmiş demektir. Eğer olağan-dışı bir durum olmazsa, ardından (yıllar sonra ve beşikteki çocuklar büyüdüğünde) bir evlilik daha gelecektir. Asıl evlilik, elbette çocuklar büyüdüktan sonra gerçekleşecek evliliğdir. Oysa bir yandan da beşik kertmesi, yıllar sonra olacak evliliği gerçekleştiren asıl evlilik gibi durmaktadır. Eğer beşik kertmesi olmasaydı, yıllar sonraki evlilik de olmayacaktı. O halde asıl evlilik, beşik kertmesindeydi. Böylece, birbirlerine göre iki asıl evliliğin, sürekli olarak birbirinin içine sızdığını söylemekten başka çare kalmıyor ve “daha” sözcüğü önemini yitiriyor (“iki” sözcüğü de öyle); beşik kertmesi asıl evlilik olarak ertelenmişse de, yıllar sonraki evliliği kendi zamanına çekerek onun yerine geçmiş ve gelecek zamana dahil olmuştur. Yani beşikteki çocukların büyüdüğü zamanki evliliğe; sonraki evliliğe... Ama sonraki evliliğin de, önceki beşik kertmesine dahil olduğunu görmüyor muyuz?

Bir Ad Olarak “Şey-yer”

22.

“Şey” sözcüğü gramerde bir ad ise ve o ad erteleyen olarak, ertelenen tümcenin temsiliyse, o halde tümce bir ad ile başlıyor ve kendisini (duraksamayı da içererek ve tamamlanarak) o ada adıyor demektir. Sanki tümce “ol”makta ve “söz”e dönüşmektedir: “Tanrı’nın adıyla...” Fakat “Tanrı’nın adı”, bu tümce adına her şeyin başlangıcı ya da sonu değildir. “Şey”

sözcüğü ile ertelenmiş tümce, her ne kadar birbirleriyle aynı “yer”i paylaşıyorlarsa da, bu iki şeyin birbirlerine indirgendiği de kolayca söylenemez. İndirgenemez olan durum nedir? Öncelikle iki farklılıktır (arasına ayırım koymuş “şey” sözcüğü ile ertelenmiş namevcut tümcenin bizzat kendisi...). Sonra da “şey” sözcüğünün ve ertelenmiş namevcut tümcenin, değişim geçirmelerinden doğan farklı durumlarıdır (ve o tümcenin başındaki “şey” sözcüğü ile, tümce içinde geçebilecek diğer “şey” sözcüklerini de ayırır biçimde). Evet; tüm bu farklılıklar aynı “yer”de bulunmaktadır ama, bunların toplamından, o “yer” üzerine bütüncül bir anlam; varlıkta anlamın tam-bulunuşu (*présence*) çıkartılamaz. Bu “yer” (bir “şey-yer” olarak, “yer”), içine topladığı; ad olarak “şey”in, duraksamanın ve henüz mevcut olmayan tümcenin toplamından (yani + işaretleri ile bir araya gelmiş bu üç şeyin toplam anlamından) oluşmamıştır. Bu “yer”, bu üç şeyin ayrı ayrı ikircikleri (etken-edilgen, mevcut-namevcut, kendi-temsiliyet) üzerine çifte kayıtlardan oluşmuş bir tam-bulunmayış (*non-presence*) alanıdır: Ki o, tam olarak “şey” sözcüğüdür.

23.

Bu “yer” için yapılması gereken en doğru hareket, o “şey-yer”i (- işaretleri ile) eksiltmek ve çoklukları ayırtırmak olabilir.

“Şey” Sözcüğünde Patlayan Asıl Tümce

24.

Bir şey söylenecektir. Bir tümce çıkıp gelecektir; “şey” sözcüğünden bu anlaşılmaktadır. Burası tamam... Peki ama, “şey” sözcüğünü hemen sınırdaki (duraksama-sonrası) namevcut tümceyle çakıştıran şey nedir? Dinleyicinin ilgisini çekmekten başka, konuşanın “şey” sözcüğünü kullanmasındaki amaç nedir?

25.

“Şey” sözcüğünü kullanmaktaki amaç, bu sözcükten sonra gelecek tümceye giriş yapmakmış gibi durmaktaysa da tam öyle değildir (“şey-tümce”yi düşündüğümüzde, öyle olmadığını söyleyebiliyoruz). “Şey” sözcüğünün ansızın kulağımıza ulaşması, bize ilk anda kısa bir sinyalden başka bir şey ifade etmez ama, o sözcüğü kullanan konuşmacı açısından durum çok farklıdır. Konuşmacı konuşacaktır (dinleyici de bunu sezmeye başlamıştır bile); bir konu hakkında düşünmektedir ve o düşüncüyü bize aktaracaktır. Bu aktarımı yapmasına çok az bir süre kalmıştır (tümce kesinlikle gelecektir); “şey” sözcüğü bunu haber vermektedir. O halde konuşmacı tam anlamıyla hazırdır; aktarım için tüm koşullar tamamlanmıştır. Konuşmacının “şey” sözcüğünü kullanması, kendi kendine (ve refleksif olarak) verdiği bir karar sonucunda ortaya çıkmıştır. Pistte son hızına ulaşmış bir air-bus’ın havalanma anına geçmesi gibi bir şey... Ya da belki air-bus’ın havalanma ile havalanmama arasına koyduğu sınır gibi bir şey... İşte “şey” sözcüğü o sınırdaki ortaya çıkan bir gerilimdir: Düşüncenin, en yoğun olduğu noktada ve içte büyük bir enerji patlamasıyla dışarıya sızma anı... Asıl tümce, dilin henüz biçimlendirmede olduğu bu tümce olmalıdır; o içteki patlama noktası, o dışarıya boşalmakla boşalmamak arasındaki sınır: Bir sızma... Ve sınır olarak “şey” sözcüğü, düşüncenin (tümce kuruluşuna uygun tutarlılık ya da tutarsızlıkların denendiği süreçte, bağlamın sonsuzu kapsadığı süreçte, kaotik süreçte) en katkısız, en müdahalesiz, en çekincesiz “yer” olmakla, ertelenmiş tümcenin de “olması gereken”ini oluşturur.

Patlama Sonrasındaki Olanak(sızlık)lar

26.

Patlamadan (“şey” sözcüğünden) sonra nihayet tümce duyulur. Ancak duyduğumuz tümcenin, bu enerji sıkışmasıyla, sıkışmanın yarattığı patlamayla ve sızmayla hiçbir ilgisi yoktur. O bir enformasyon ve iletişim aracı olarak ve kısıtlı gramer olanakları içine sıkışarak, törpülenerek, cansızlaşarak,

kanı çekilerek bize ulaşacaktır. Tümce bir şeyler anlatmaktadır. Fakat konuşanın tikelliğinden söz etmemektedir. Konuşanın kendi zihni ve bedeni, koordinasyonunu yitirmiştir. Tümce yalnızca tümele yönelik bir iletişime hizmet ettiği sürece, tümel uzlaşmalar arasında gezindiği sürece, enerji kaynağından kopmuş bir anemiğin görüntüsünü verecektir.

27.

Biz, bir dinleyici olarak bunun farkındayızdır. Konuşmacının tikelliğinden söz eden "şey" sözcüğü ile irkilmemiz, tümelliklere yönelik tümceyi duyduğumuzda son bulacaktır. Nihayet bize ulaşmış olan tümce artık o "şey" değildir. Bu yüzden "şey" sözcüğünün sessizlikte ilgimizi çekmesi ne kadar olağansa, tümceyi dinlerken dikkatimizin dağılmaya başlaması da o kadar olağandır. Enerjinin giderek zayıflamakta olduğu açıktır çünkü... Patlamadan eser kalmamış, ses boşlukta yok olup gitmiştir. Konuşmacının anlattıkları artık bizi ne kadar ilgilendirebilir?

28.

Dinleyicinin ilgisinin giderek azalmaya başlaması, konuşmacının da dikkatini çekecektir. Tümce sürüp gittikçe, dinleyicinin gözleri başka yerlere takılmakta, kimi tuhaf jestler yapmakta ya da elinde tuttuğu bir şeyi evirip çevirmektedir. Ara sıra tümcenin arasına girip, söz sırasının kendisine geçmesi için girişimlerde bulunmaktadır. Konuşmacının, dinleyicinin bu atakları karşısında ve kendi ifade noksanlığını hissetmesi üzerine, tümcenin düşünce ile olan ilişki dinamiğini korumak için ya da tümüyle yitirmiş olduğu dinamiği geri getirebilmek için, araya durmadan "şey" sözcüklerini sıkıştırması ve o "şey"leri yineleyerek, kekeleyip durması, belki de yeni bir dinamizm olanağı yaratma düşüncesi yüzündendir. Yazık ki, tümcenin arasında geçen hiçbir "şey" sözcüğü, tümcenin başındaki "şey" sözcüğünün etkisine; daha da önemlisi, niteliğine yeniden ulaşamayacaktır. Ancak çok küçük patlamalardır bu "şey" yinelemeleri... Ve ancak, bu araya giren "şey" sözcükleri, her

deyasında tümceyi kesip (ayrımalar ile) yeniden başlatırsa etkili olabilir: Sürekli kekelemek ve sürekli ayırım koymak...

“Şey-yer” ve Ötesi

29.

Sürekli bir ayırım koyan ve bu ayrımı da duraksamalarla vurgulayan “şey” sözcüğü bir “yer” ise, her zaman bir yabancılık mekânıdır; çünkü o “yer”in sınırlarının bulunduğu kesin-dir. “Sınır, kendinde ve ötesi, kendi ve başkası, bitim ve hareket, çıkış ve dönüş eylemlerini ortaya koyar ve birçok kenarını harekete geçirir.” Bu eylemler, sınırın çevrelediği “yer”i “öte”lerden ayırır. Ve “tüm doğum noktaları, kendinde zorunlu olarak kendinin ötesini barındırdığı ölçüde bir yabancılık mekânıdır” (Derrida). O halde tümcenin başındaki “şey” sözcüğü de bir yabancılık mekânıdır. Ama aynı zamanda da çok çekici bir yabancılık mekânı... Sessizlikte patlayan “şey” sözcüğünün çekiciliği, dinleyiciyi o yabancılık mekânına sıkıca bağlar.

30.

Bu bağlanmanın, yalnız dinleyiciden değil, aynı zamanda konuşmacıdan da kaynaklanan başka nedenleri vardır: “Şey-yer” sınırla çevrili olduğu ölçüde, kendi “pera”larını (ötelerini) yaratmaktadır ama, “pera”lar sınırlarla ayrıldığı ölçüde de “peras”ları (geçitleri) yaratmadan edemeyeceklerdir. “Pera” ve “peras”ın yaratacağı yeni durum ise, kaçınılmaz olarak “poros”tur (geçirgenlik).

31.

“Poros”, iki “öte” arasında bir karşıtlık oluşmasını (“öteki”leşmeyi) olanaksız hale getirir. Burada doğan geçirgenlik (Derrida’nın tanımıyla, ortada bir ayırım bulunsa da) iki “öte”yi, sürekli sınır hareketiyle birbirine bağımlı kılar. Söz konusu bağımlılık iki yönde gerçekleşir: Birincisi, konuşmacı ile dinleyici arasındaki geçirgenlik olarak; ikincisi de, “şey” sözcüğü ile sonradan gelmesi beklenen tümce arasındaki geçirgenlik...

“Şey” Bir Aşk Sözcüğü mü?

32.

Karşıtlıkların “öteki” duruma gelmelerini engelleyen geçirgenlik, Baudrillard’ın olağanüstü yaratıcılığı sonucunda bir “aşk”a aracılık eder: Kadın ve erkek bir karşıtlık içermektedir. Bu iki şey kesinlikle birbirlerine dönüşemezler ve aralarındaki kontrastı giderebilecek bir olanak bulamazlar. Her ne kadar bu iki karşıtlık etkeni birbirleri ile bir karşıtlıklar bütünlüğü kursalar da (siyah-beyaz gibi), böyle bir bütünlük içinde, nitelik bakımından kendi farklılıklarını ortaya koyamayacaklardır. Ne var ki “aşk” kavramı bu iki karşıtlık etkenini, kendi niteliklerini korur biçimde (ve bir sınır olanağı içinde) yaklaştırır ve aynı “yer”e çeker. “Aşk” bir sınır olanağıdır; “öte”ler arasında bir geçirgenlik hareketidir. Böylece “şey”den doğan bir “aşk”ın, sürekli kekelemelere gereksinim duyduğu da söylenebilir.

33.

Baudrillard’ın “aşk” üzerine saptaması, anlamın yalnızca çekicilik boyutunda paylaşılmasını öngörür. Eğer “aşk” varsa, “öte”ler arasında bir geçirgenlik de sağlanmış ve çekicilik oluşmuş demektir. O geçirgenlik ise, başlangıçta kendisini bir “yer” olarak ortaya koymakla, kendi “öte”sini işaret etmiş (yani kendisini de “pera” haline getirmiş) olan “şey” sözcüğündedir. Daha önce belirtildiği gibi **(23)**, o “yer”in bir eksiltmeye gereksinimi vardır. “Şey” sözcüğünde birleşen çifte kayıtların, tam-bulunmayış (*non-présence*) durumuna doğru yönelmesi, etken-edilgen, mevcut-namevcut, kendi-temsiliyet ikirciklerinin ayrışmasıdır **(22)**.

Konuşan ve Dinleyen

34.

Konuşan, dinleyiciye bir şey bildirecektir ve bu da “şey” sözcüğünün içinde belirmiştir. Bu bildiri, daha önce yazıldığı gibi, “Tanrı’nın adı”nı çağrıştırmaktadır **(22)**. Çünkü tümce

“şey” sözcüğü ile başlamakla, namevcut tümcenin “ol”ması gerçekleşmiştir. Bu bağlamda “şey” sözcüğünün içindeki bildiri kime ve hangi biçimde gidecektir? “Şey” sözcüğü bir bilme içermekteyse de, aslında, “şey” olduğu ölçüsünde bilme-olmamayı da içermektedir. Konuşan ile dinleyen arasında paylaşılan tek şey, “şey” sözcüğü ise, bir ad olarak iki tarafın birden aynı anda bildiği bir şeyi bildirmektedir (aynı namevcut tümcenin paylaşılması). Tümce, hem konuşan hem de dinleyen için namevuttur; tasarlanmamış ve enformasyon kalıplarına dönüşmemiştir. O halde namevcut tümcenin temsili olan “şey” sözcüğü, didaktik olarak (özü bakımından) zaten çoktan paylaşıma girmiş bir bilgiyi içerir. Konuşanın ve dinleyenin zaten bildiği ve ne konuşana ne de dinleyene göre değişik anlamlar içermeyen, saptırılamayacak olan bir bilgidir bu “şey”... Derrida’nın yazdıkları çerçevesinde, Tanrı’ya itiraf gibi bir şeydir: “O [Aziz Augustinus] (kendine) esasında Tanrı’ya ve zaten okurlarına, Tanrı her şeyi bildiği halde neden Tanrı’ya itirafta bulunduğunu sorduğunda, verilen yanıt itirafın ya da tanıklığın özü itibariyle bir bilgi deneyiminden oluşmadığını ortaya koyuyor. Yaptığı iş bir bilgilendirmeye, öğrenmeye ya da bildirmeye indirgenemez.” “Şey” de, zaten paylaşıldığı durumda ve namevcut tümceyi içerdiği durumda (tümcede ne söyleneceği bilinmemektedir), bilme ile bağıını kopartır.

35.

“Şey” sözcüğü, eğer gerçekten (geçirgenlik haliyle) bir aşk sözcüğü ise, bu aşk sözcüğü de bilme-olmamaya yöneliyorsa, o halde bu doğan aşkın da, bir bilme-olmama ile ilişkisi vardır. “Aşk”ın paylaşıldığı “şey” sözcüğü kadar bilinmekte, ama bilgilendirmeye, öğrenmeye ya da bildirmeye dönüşmemektedir. “Aşk” üzerine, “şey” sözcüğünden sonra başlayan, gramere göre tasarlanmış ve bilme içeren tümcelerin pek bir şey söyleyemediği ya da anlatamadığı (hem konuşan hem de dinleyen için), belki de bu yüzdendir ve kekelemelerin nedenini burada aramak gerekir (32).

36.

Şu var ki “aşk”, salt Tanrı ile ya da “Tanrı’nın adı” ilgili bir durum değildir. Çünkü konuşulan bir dil vardır. Ve bu dil bize “şey” sözcüğünün olanağını sunar ve bu olanaktan bir “aşk” kavramı çıkar. Dilden çıkan olanağın “Tanrı’nın sözü” ile bir ilgisi yoktur. Yeniden anımsayalım: “Şey” bir addır yalnızca; “Tanrı’nın adı” değil (ya da hiçbir yaratılmış varlığın, sözün vs. adı değil), ertelenmiş namevcut tümcenin adıdır. Kendisini anlatan bir ad, namevcut tümcenin yerine geçen, bilme-olmama durumunda bir ad; yapılanı ya da yapılacak olanı bildirmeyen bir ad... Tanrı, yarattığı erkek ve dişi insanla konuşmuştu. Onlara ilk olarak “semereli olun ve çoğalın ve yeryüzünü doldurun” demişti. Erkek ve dişi insan, Tanrı’nın sureti idi. Onlar “Tanrı’nın sözünü” anladılar. Tanrı, yaratılmış olan her canlıya adamın bir ad vermesini istedi. Adam onu da anladı ve ad koydu: “Ve adam her birinin adını ne koydu ise, canlı mahlukun adı o oldu” (Kitabı Mukaddes, Tekvin). Tanrı ve adam birbirlerinin suretinde, birbirlerini anlıyorlardı. Ve adları da anlıyorlardı ve o adların neyi temsil ettiğini biliyorlardı. Çünkü onlar vardı, yaratılmışlardı ve adları sonradan kondu. Ya ertelenmiş namevcut tümcenin varlığı hakkında ne biliyoruz? Onun adının temsiliyetinde aklımıza gelen nedir? Yalnızca tek bir “şey”: Tümcenin yaratılacak olması... Yaratılacak olana konulmuş ad, onun temsiliyetini önceden oluşturmuş olmuyor mu? Bu hiç de bir paradoks değil. Çünkü tümce var; en azından “şey” sözcüğü ile başlamış (ad ile tamamlanmış) bile... Temsil ile başlayan ve tamamlanan tümcenin geleceği, tam şimdide ve “şey” sözcüğünde haber veriliyor; tümce haber verilirken, aynı anda da başlamış ve tamamlanmış oluyor **(19)**.

Türkçe’deki “Şey” Sözcüğü ve Diğer Örnekler

37.

Sorulacak en tuhaf soru şu: Tanrı ve adam hangi dilden konuşmuştu? Bu, Aziz Augustinus’un kendine sorduğu türden bir soruya benziyor **(34)**. Tanrı ile adam arasında karşılıklı

bilme üzerine kurulmuş bir konuşma hakkında, fazla sorulacak soru yoktur. Ne var ki "şey" sözcüğü ise, bilmeyi dışlayan tavrıyla, üzerinde durulmayı hak ediyor. "Şey" sözcüğünün ad oluşu, o adın namevcut tümceyi temsil ediyor oluşu, ilgi alanını genişletiyor. Yani bilmenin paylaşıldığı anlamda "şey" sözcüğü de, Augustinus'un durumunda karşılıklı bilmeyi, bilmenin adını temsil ediyor. Örneğin, burada Türkçe'de namevcut tümcenin temsili olarak "şey" demek ile İngilizce'de "thing" demek arasında bir fark doğuyor. Dahası; aynı fark, Almanca'daki "ding", İtalyanca'daki "cosa" gibi sözcükler için de var. Bunlar birer ad olarak (namevcut tümcenin yerine geçmiş bir temsil işareti halinde) Türkçe'de namevcut tümcenin başında kullanılan "şey" sözcüğü gibi, söz konusu dillerin konuşma tümcelerinin başına gelmiyor; onları kavramıyor, içermiyor, temsil etmiyor ve tamamlamıyor. Ve bu dillerde "şey"e tekabül eden sözcükler, böylece ne tümce ile "şey" ("thing", "ding", "cosa") arasına bir mesafe koyuyor ve o namevcut tümceyi (mesafe ile birlikte) üstleniyor, ne de konuşan ile dinleyen arasında bir "poros" yaratıyor **(30)**. Demek ki bu dillerde söylenmiş "şey"e tekabül eden sözcükler arasında bir "aşk" aramak, o "aşk"ı namevcut tümcenin başına gelen "şey" sözcüğünün dışındaki başka yerde bulmak olanaksız, boşuna bir çaba...

38.

Almanca ve İtalyanca örneklerinde, konuşmaya başlarken tümcenin başına gelen bir ad (sürekli kullanılan ve toplumsal uzlaşma içeren bir ad) bulunmuyor. Fakat İngilizce'de, bir "well" sözcüğünden söz edebiliyoruz. Ne var ki bu sözcük bir ad değil, bir sıfat. Bu arada Fransızca'daki "quoi" sözcüğü de, "well" gibi kullanılmakla, "şey" sözcüğüne benzer bir örnek olarak onaylanabilir. Şu var ki, "quoi" sözcüğü de bir ad değil, bir zamir. Zamir bir şeyi işaret ediyorsa, "quoi" sözcüğü de, kendisinden sonraki namevcut tümceyi işaret ediyor **(24)**. Fakat bunların arasında (zamir ile namevcut tümce arasında) bir öncelik-sonralık ilişkisi var. Yani "quoi" sözcüğünün kendisinden sonraki namevcut tümceyi işaret etmesi, tümceyi kapsadığını göstermiyor; tümce, kendi adına geri dönmüyor, işa-

ret ile tümce arasındaki duraksama içiçe geçmiyor, namevcut durum zamirde anlam bulmuyor. Tümce yalnızca sırasını bekliyor. Fransızca'daki "chose" sözcüğü ise, tümcenin başında kullanıldığı sürece "şey" sözcüğü ile tam bir koşutluk sağlıyor.

39.

"Sıfat" sözcüğü bir ad... Ama burada zihin karışıklığına düşülmesin; açıkçası, İngilizce sözcüğün başına bir sıfat gelmekle ve sıfat sözcüğünün sözlüklerde ad olarak geçmesiyle, tümcenin başına bir ad (yani "şey" sözcüğünde olduğu üzere bir ad) yerleşmiş olmuyor. Çünkü İngilizce tümcenin başında "adjective" (ad olarak "adjective") sözcüğü değil, "well" sözcüğü bulunuyor. Böylece "well" sözcüğü, kendisinden sonra gelecek tümcenin bizzat adı (ya da adın yerine konulan bir temsil işareti) değil; kendi başına tümüyle bir niteleyici. Bu nitelendirme namevcut tümceyi niteliyorken, içinde bir bilmeyi de barındırmış oluyor. Bu bilme ise asla paylaşılmıyor; onun bilgisi bir tam-bulunuş (*présence*) **(22)**. "Well" sözcüğü bir sıfat olarak, aynı zamanda bir ön-ad. Ve bu ön-ad yalnızca adın söylenmeyen durumunda **(3)**, ad olanın yerine konulmuş "ikinci elden" bir temsil işareti olmuyor; yalnızca tümceyi değil de, tümcenin temsilini temsil eden bir ad sayılmıyor **(6)**.

Tümcenin Başındaki "Şey" Sözcüğü Kökensellik Taşıyor mu?

40.

"Şey" sözcüğü, bir ad değil, adın yerine kullanılmış bir temsil sözcüğü (fakat yine ad) olmakla, bir şeyin tanımından ve o şeyin bilme ile olan ilişkisinden hayli açığa düşüyor. O halde "Tanrı sözü"nden de ayrı düşüyor. Bu bakımdan kökensel değil. Diğer yandan "şey" sözcüğü, bir eylem dili olabilir mi? Yani gramerin belirlediği bir dilin dışında gelişen bir dil midir bu? Her şeyden önce "şey" sözcüğünün gramerde bir yeri var: Ad... Ve o halde "şey" sözcüğünün, tümceden önce gelen ve tümcenin geleceğini belirten anlamsız bir ses olamadığını biliyoruz. Namevcut tümcenin dahil olduğu (ve tam tersi

namevcut tümceye dahil olmuş) bir ad var ortada... Ve bir duraksama ile birlikte... Eğer bu sözcük bir eylem dili olsaydı, doğrudan bir şeyi ifade ediyor ve onu mutlak biçimde tanımlıyor olacaktı.

41.

Kökensel bir işaret, kesinlikle bir şeyi ifade eder. Kökensel işaretlerin ise, konuşma ile zorunlu bir bağlantısı yoktur. Eylem dilini konuşan bedendir aynı zamanda... Sözcükler ise bedene dair eylem dilinin işaretleri... İşaretler daha peşinen kendilerini beden-eylem koordinasyonundan ayırmışlardır; işaretin doğası, beden-eylem koordinasyonunu (olabildiğince) ifade etmek için ördüğü bir ağın kendisidir. Foucault gibi söylersek: Bedenin hareketleri ve çıkardığı sesler (yani her tür eylem) bir şey ifade eder. Ama o eylemlerin, o şeyler ile hiçbir kökensel bağı yoktur. Çığlık bir korku olabilir; uzatılan el de belki bir açlıktır. Bedenin eylemleri doğaldır ama, buna karşın ifade ettikleri şeyin doğasıyla asla ilgisi bulunmamaktadır. Buna rağmen bedenin eylemleri toplumsal uzlaşmalara göre birer işarete dönüşürse, dil şeylerin doğası yerine kendi doğasını sunar. Sözcüklerin doğası da böyledir. Ve şeylerin doğası, sözcüklerin doğası ile (beden-eylem koordinasyonunda olduğu gibi) ancak temsili bir düzlemde buluşabilir.

42.

Böylece namevcut tümcenin başında yer alan "şey" sözcüğü gramerde yer alarak, ama konuşma sırasında gramer dışı kullanılarak, kökensel olup-olmama durumunu problematikleştiriyor: Eylem dilidir; çünkü gramer dışıdır. Eylem dilinin dışındadır; çünkü gramerde bir temsil görevi vardır. Ama "şey" sözcüğünün temsil görevi, temsil edeni temsil etmektir. Yani onun işlevi, belirli bir şeyin temsiline yerini alan bir temsil işlevi olduğu sürece, belli bir şeyi temsil işlevinin de dışına kayar. "Şey" sözcüğünün işlevi, konuşma sırasında tümcenin başına geçerek bir namevcutu işaret etmekse, kendi durumu-

nun ya da yetisinin uzağına açılır: Kökensel işlevi, "peras" olur ve "poros"lar oluşturur (30).

43.

Burada Derridavari bir yaklaşımla, konuşmada, tümceden önce yer alan "şey" sözcüğünün kökensel bir yanı ortaya konulabilir. "Şey" sözcüğünün bir "yer" olduğunu belirtmiştik. Bu sözcük, "yer" oluşun gereği olarak kendine bir sınır koydukça, kendini bir yabancılık mekânı yapar. Derrida'nın yazdığı çok açıktır: "[Bir yer] kendinin "öte"sini barındırdığı ölçüde bir yabancılık mekânıdır" (29). Şimdi Derrida'ya ait bu tümcenin devamından da söz etmenin zamanı: Derrida, "öte yana giden yol"un; geçitin oluşturduğu geçirgenliğin (yani "peras"ın ve onun gerçekleştirdiği "poros"un), kökensel olarak tanımlanan bir "yer"den daha kökensel olduğunu söylüyor. Bu durumda namevcut tümcenin başındaki "şey" sözcüğünün kökenselliği üzerine düşünmek gerekiyor. Fakat Derrida'nın öne sürdüğü kökenselliğin, sınırlar içinde kalan "yer"in (onun doğum noktasının) kökenselliğinden farklı olduğunu bilmek (ya da kökensellik sözcüğü içindeki farklılığı sezmek) koşuluyla...

44.

Namevcut tümcenin başındaki "şey" sözcüğü bir "şey-yer" olarak, aynı zamanda da Baudrillard ve Derrida doğrultusunda "poros"un kendisi olarak, "aşk" kavramının sözcüğü olur. Ancak bu sözcük asla, "aşk" sözcüğünün yerine ve geçici olarak kullanılmış bir "şey" değildir. "Şey" sözcüğü, yalnızca namevcut tümcenin başına gelerek, "aşk"ın niteliksel uzantılarının tümünü içerebilir. Derrida'nın farklılık bağlamında, kökenseldir de...

Fakat Bu Roland Barthes Anlamında Bir Aşk Değil

45.

"Şey" sözcüğündeki "aşk" eğer Barthes anlamında bir "aşk" olsaydı, o "yer"in bir suç ortaklığı mekânı olması gerekirdi: Barthes da "aşk"ı bir "yer" olarak görüyor; ama onun yeri bir rekabet mekânı... "Aşk"ın olabilmesi için, karşıtlıkların

bir ikili söylem yaratması gerekiyor. Yani karşıt iki şeyin bir ortak bilmeyi paylaşmaları... O halde ortaklıklar üzerinden konuşulacak: Barthes, aşık olduğu kişiyi, yine ona aşık olan başka bir kişiyle konuşuyor. İki rakip, ayrı ayrı aşık oldukları aynı kişiyi birbirlerine anlatıyorlar. Böylece iki "öteki", bir suç ortaklığı mekânında buluşmuş oluyorlar ve sevgiliyi bir karşıtlık söylemine dönüştürüyorlar; karşıtlık söyleminden bir nesne kanıtlıyorlar. Suç ortaklığı, Latince *connivere* ile aynı kökende buluşuyor ve "aynı zamanda" anlamına geliyor. Barthes şöyle bir örnek veriyor: "Göz kırparım; yani kırpıp yumarım." Gözün açılıp ve kapanmasının; açık olmanın kapalı olmaya göre karşıtlığının aynı zamandaki varlığı, Barthes'ın açıkladığı şey. Barthes'ın "aşk" tanımı da öyle: "Öteki" ikiliğinden doğan üçüncü bir durum... Demek ki iki aşık, artık o sevgiliyi ayrı ayrı severlerken, hep o suç ortaklığı alanından çıkarttıkları bir çözümleme ile sevecekler. Nesnenin bütünlüğü o alandan kaynaklanıyor.

46.

Oysa namevcut tümcenin başındaki "şey" sözcüğünün varlığı, bir suç ortaklığı mekânında oluşmuyor. "Şey" sözcüğü, namevcut tümcenin varlığını da üstlenmekle (ve kendi varlığını namevcut tümceye adamakla) bir sınır dinamiğine ulaşıyor; "poros"un kendisi oluyor. Burada bir karşıtlık ilişkisinden söz edemiyoruz. Çünkü "şey" sözcüğü ile namevcut tümce birbirlerine karşıt değiller; birbirlerinin yerini alıyorlar. Barthes ise, gözün açık olma hali ile kapalı olma hali arasındaki sınırdan (bizzat sınırın kendisinden) konu açmıyor. Aslında sınır, sınır olmakla, bir karşıtlık mekânını dışlar... Barthes gibi düşünseydik, sınır, kendi "öte"sinde "öteki" sınırlarla yeniden ve yeniden sınırlanacaktı. Bu durumda bizim için önemli olan sınır (yani "poros"un kendisi olan sınır) hangisi olacaktı?

47.

Yazılı tümcelerin başında “şey” sözcüğünü bulmak olanaksızdır. Belki yalnızca romanlardaki ya da öykülerdeki kişilerin diyaloglarında (o da çok sık olmaksızın) rastlanabilir. Bu son derece olağandır; çünkü yazılı tümce duymaya değil, görmeye yöneliktir; tümceyi meydana getiren tüm görsel işaretler, birer biçim halinde gözlerimizin önüne serilmişlerdir. Şimdi bu metni okurken, sayfaya bir kez daha bakınız. Sayfaya baktığınızda ne görüyorsunuz? Bir takım biçimler mi? Bir takım biçimlerin gruplaşmasından ya da gevşemesinden oluşmuş siyah-gri-beyaz alanlar mı? Sayfanın üzerinde farklı lekeler belirip birbirleriyle farklı görsel ilişkiler kurmuyor mu? Bu sayfanın üzerinde, hayli monoton ve ifadeden yoksun bir kompozisyon sezmiyor musunuz?

48.

İşte böyle bir kompozisyonda yer alan her bir yazı-sözcük, o büyük biçimin küçük ve birbirine koştur parçası olarak doğuyor ve hemen ardından da ölüyor. Çünkü biz onları değil, o büyük biçimi görüyoruz. Açıkçası her küçük parça, kendisinden sonra (ve önce) gelen biçimlerin arasında yok oluyorsa, “şey” sözcüğünün (o parçalar arasında) namevcut bir tümceyi belirlemesi düşünülemez. Çünkü tümce namevcut değil; mevcut: İşte, gözümüzün önünde duruyor; “şey” sözcüğüne bakarken onu da farkediyoruz.

49.

Yazı ile konuşma arasındaki anlam problematiği, görme ve duyma ya da kalıcı olma ve geçici olma bağlamında başka bir çalışma konusudur. Ama şu var: Yazarların, konuşmadaki “şey” sözcüğü ile namevcut tümce ilişkisindeki olanaklardan mahrum kalmaları ne büyük bir kayıp; böylece, edebiyatın da öyle...

50.

Sonuç olarak şunu da belirtmek gerekir: Konuşma tümcesinin başına gelen “şey” sözcüğünün majör dil kullanımının dışında yer aldığını, yalnızca popüler bir alanda geçerli olduğunu düşünürsek, aşkın kökenselliğinin, akademik ortamların uzağında, ara-sokaklarda aranması gerektiği açığa çıkar.

(-)

Behçet Necatigil'in ilk kez 1957 yılında *Varlık* dergisinde (sayı: 447) yayımlanan şiiri, parantezin içindeki küçük bir çizgiden söz ediyordu:

Adı, soyadı
Açılır parantez
Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl, bitti
Kapanır parantez.

O şimdi kitaplarda bir isim, bir soyadı
Bir parantez içinde doğdum, ölüm yılları.

Ya sayfa altında, ya da az ilerde
Eserleri, ne zaman basıldıkları
Kısa, uzun bir liste
Kitap adları
Can çekişen kuşlar gibi elinizde.

Parantezin içindeki çizgi
Ne varsa orda
Ümidi, korkusu, gözyaşı, sevinci
Ne varsa orda.

O şimdi kitaplarda
Bir çizgilik yerde hapis,
Hâlâ mı yaşıyor, korunamaz ki
Öldürebilirsiniz.

Bu şiir bir yazarın ya da bir şairin, ölümünün ardından nasıl da basit bir işaret içine sıkışıp kaldığını ve orada yok olmaya mahkum bırakıldığını mı söylüyor? Bu yüzden şiiri okuduktan sonra (Necatigil'in de aynı kader ile karşılaştığını düşünüp) hüzünlenmeli miyiz? Tüm yapabileceğimiz bu mu? Bu şiirde belki hüzün vardır; ama hüzünden daha öte şeyler de vardır.

Şair "yazmıştır". Daha açıkçası, yazıyı (bir takım işaretler toplamını) lineer bir sistem içinde arka arkaya dizmiş ve onlardan kendi görüntülerinin dışında bir anlam yaratmıştır. Ancak yazıdan çıkartılan bu anlam her zaman için bir tartışma konusudur. Yazı ile sözün dili arasında (her ne kadar lineer sistem, sözü en yakından izleyen yöntemse de) hep bir çatışmaya tanık olunur. Söz yazıldığında, ancak bir tartışma aracıdır; hepsi bu... Yaygın görüşe göre yazı, duymayı görmeye dönüştürdüğü sürece, kendisine yüklenen "hakikatten uzaklaşma" ithamını aşamaz. Çünkü "hakikat" denilen şeyin karşılığı önce sözdür: O, bir şeyin imgesi olarak, sabit bir karşılıktan çok, algılamayı zaman boyutunda gerçekleştiren gizemli bir hâledir. Varlıkları kendi biçimlerinden, maddelerinden soyar ve anlamlarını aşkınlaştırır. Söz dili ile düşünce arasında aracının bulunmaması (düşünüldüğü anda, düşüncenin dile dönüşmesi) sözü güvenilir kılmıştır. Buna karşın yazı ise, sabitleştirilmiş konvansiyonel göstergeler halindedir ve bize "hakikat"ın ruhsuz bir ciddiyetini anlatabilir: Gramatik ve mantıksal bir analiz ile, oluşturduğu metnin ve onun mesajının yeniden ve yeniden inşa edilmesini bekleyecektir. Başka çaresi yoktur: Tarih sosyoloğu Jacques Ellul şunu yazar:

Hepimiz yazının, dili kesinliğinden ve hattâ belirli bir düşünme sürecinden sonra restore edilebilen anlamından kopardığını biliyoruz. Bunu, karşıt yönde ilerleme ve metinden konuşmaya geçme ihtiyacı duyduğumuzda hissettiğimizi gösterebiliriz. Bu özellikle şiir ve dini yazılar gibi çok yaratıcı, çağrışımlı ve hakikatle dolu metinlerle meşgul olduğumuz zaman gerçekleşir. Onları basitçe okumak imkansızdır. Şiir, söylenmeyi gerektirir. Hepimiz onun yalnızca ezbere okunduğunda etki ve anlam kazandığını biliriz. Böylece o, canlı bir metin haline gelir ve artık bir metin

değildir; konuşucu onu alır ve onu yalnızca kendisine ait kıldığı derecede okuyabilir. O, yeri geldiğinde, kendisine verilmiş bulunan metnin yardımıyla dilin yaratıcısı olmalıdır.¹

Görülüyor ki yazı diline yöneltilen eleştiriler, giderek şiirin de sınırları (ve sınırsızlıkları) üzerinde başka sorunsallara kapı açıyor. Yazılı şiirin eğer yalnızca “söylendiği” durumda (yani sözlü dil için bir hareket noktası olduğunda) anlam kazanacağı iddia ediliyorsa, onun salt-söze bağlı kalabileceği imasında bulunuluyor demektir. Şiir üzerine (zaten) süregelen söz konusu tartışmadan (bu yazıda bizim birincil konumuz değilse de) şu soruyu çıkartabiliriz: O halde söz ne anlama gelmektedir? Bir “yoktan var etme” eylemi mi? Eğer böyleyse; bu bizi söz dili aracılığı ile “Tanrı hakikati”ne yöneltir ve söz diline çevrilmiş şiiri de “hakikat” kavramına ortak eder (en azından, şiiri “Tanrı hakikati”nin peşine düşürür). Bu, büyük ölçüde, şiirin metafizik temeller üzerine kurulması gerektiğinin de iması sayılmalıdır. Hristiyanca bir söz tanımına girişmek ve bunu şiire monte etmek, belki şiirin ortaya çıkardığı anlamın bir “inanç”tan ibaret kaldığını söylemek olurdu. Heidegger’in yazdığı gibi:

Kare bir daire mi?”²

Hristiyan metafiziğine bağlı söz anlayışının, bir kareyi bir daireye dönüştürebilecek inancı her zaman mevcuttur.

Diğer yandan, sözün tersine “sabit bir görüntü” olarak karşımızda duran yazının, sürekli biçimde kendini dile getirmeye çalıştığını (onun, kendi dilini oluşturmaya zorlandığını) da unutmamak gerekir. Fakat bu dil, yine de referansını salt-yazının dışında arayacaktır: Resim dili... Hilmi Yavuz, Wittgenstein’in “gelişigüzel çiziktirmelerin bile bir dil sayılabileceğini” öne sürdüğünü belirtir. Bu çiziktirmelerin belirli bir

¹ Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, Çev: Hüsamettin Aslan, Paradigma Yay. 1998, s. 66.

² Frederic de Towarnicki, *Martin Heidegger / Anılar ve Günlükler*, Çev: Zeynep Durukal, Yapı Kredi Yay. 2002, s. 80.

anlamsal bağlama ait olması gerekmez³ Eğer Lacan “yazının, dil etkisinin okunduğu bir iz” olduğunu vurgulamışsa, bu, o çiziktirmelerin yoruma açık yapısından ileri geliyor olmalı ki, böylece resim ile yazı arasındaki ayırmedici sınırın eridiği savı ortaya çıkıyor. Şu halde yazı dilinin, söz dili ile resim dili arasında bir ikileme saplanıp kaldığı sonucuna ulaşabiliriz. Yazı dilinin, hareket noktasını nereden kotaracağı (referansı nereden tercih edeceği) üzerine bir karar verilecekse, inançların, ideolojilerin, despotik eğilimlerin vs. devreye girmesi demektir bu...

Yeniden Necatigil’in şiirine döndüğümüzde, karşımıza ilk bakışta (yukarda yazılanlar bağlamında) anlamlandırabileceğimiz bir işaret çıkar: “Parantezin içindeki çizgi”... Bu işaretin, “Wittgenstein karalamaları”nı andırdığı ölçüde kolay bir çözümlemesinin olduğu düşünülebilir (ya da herhangi bir şeyin sembolü yerine geçtiği). Ama Necatigil o çizgiyi ne tablolar halinde sergilemekte ne de karalamalarla elde etmektedir; yazılı şiirin içinde tek bir işaret bile yer almaz. Ne var ki durmaksızın, şiirde çizgiden söz açılmaktadır (yazılmaktadır) ve bunun bir yaşam olduğu ilan edilmektedir. Çünkü o, doğum ile ölüm tarihleri arasında yer almakta ve yaşama dair her tür deneyimi içermektedir (yazı, öyle bildirmektedir). Bu çizgi, iki açıklamaya gereksinim duyar:

Birinci açıklama: Ortada çizginin kendisi yoktur. Çizgi yalnızca yazının olanakları çerçevesinde, zihinde çizilebilmektedir. Bu durumda yazının yaptığı, dolaylı olarak yaşamı tanımlamaktır. Bu olağandır. Yazı dili, sözün peşinde (ya da onun zayıf bir izleyicisi) olduğu sürece, bir şeyleri tanımlayabilir. Burada ise, yazı dili hem çizgiyi hem de yaşamı ayrı ayrı yerlerde tanımlamaktadır. Oysa metin, bir bütünlük içinde iki tanımlı birden aynı anda etkili kılar ve bize tek bir anlam içinde sunar: Çizgi-yaşam... Yaşam gibi uçsuz bucaksız bağlamlar ağının bir çizgiye devredilmesi, yazının yaşamı tanımlarken dolaylı bir yola sapma gereksinimini duymasındandır (yazı, sözün izinde, “yaratma” eylemiyle işe başlayabilir ve yaşamı yeniden yaratmayı amaçla-

³ Bkz. Dipnot, “Akyavaş ve Yazı” , sayı: 1.

yabilirdi. Bunu yapmamıştır. Söz dilinin bir "ek"i olmaktan geri durmuştur). Çizgiyi tanımlamak, daha tehlikesizdir. Çizgi bir imaj olarak zaten sözün "hakikat"inden çok uzakta yer almakta ve söz tarafından açıklanmayı beklemektedir. Sözün zayıf izleyicisi olan yazının, yaşamı kavrayacak hamleler yapması yerine basit bir çizgiye yönelmesi kadar olağan bir şey düşünülemez. Şiirdeki her şey son derece sıradan hamlelerle birbirine bağlanmaktadır: Şu söylenmektedir: "Yazı çizgiyi tanımlar ve çizgi bir yaşamdır: Çizginin yaşam olduğunu ise, yazının çizgiyi tanımladığı kadar bilebiliyoruz." Necatigil'in şiirinin işlevi, yazı dilinin yapabildiği kadardır.

İkinci açıklama; şiirin bu (yazı diliyle yapabildiği) sıradan hamlesini karmaşıktırır. Yazı diliyle olanaklı kılınan çizgi, doğum tarihi ile ölüm tarihi arasında yer aldığı müddetçe bir köprü metaforuna yol açar. O çizgi, iki karşıtlık arasında; doğumdan ölüme (ya da ölümden doğuma: Öldükten sonra hiçbir şey farketmez) uzanmakta ve iki tarihi birleştirmektedir: Doğum ve ölüm kıyıları birbirine bağlanmıştır. Bağlantı malzemesi kendisini iki durumda açıklar: Ç-i-z-g-i sözcüğünde ve (-) işaretinde. Yazı dili, eğer ç-i-z-g-i ile bu bağlantıyı (köprü-yü) kurmakta zayıf kalıyorsa, işaretin bizzat kendisi ile daha güçlü bir hal alır: (-) ya da (I-I) ya da (II-II) vs. vs. Yazı resme doğru evrilmeye başlamıştır; söze değil. Artık, yazının (sözde olduğu üzere) varlıkları kendi biçimlerinden, maddelelerinden soyma ve onların anlamlarını aşkınlaştırma gibi bir yükümlülüğü kalmamıştır: Yazı, bir keze mahsus olarak (o işaretin yardımı ile "biçim" olarak) sözün peşine takılmaktan vazgeçer, kendi olanak-sız-lığına geri döner ve bunu açıkça itiraf eder.

Yine de her şey bitmemiştir. Doğum ve ölüm tarihlerini önce zihinde, sonra da bir şey olarak kağıdın üzerinde birleştiren köprü "biçimi", bu kez de önce Simmel, sonra da Heidegger ile karşılaşır: Simmel insanı, sınırları aşan bir sınır-varlığı olarak tanımlamakta ve bir köprüye yerleştirmektedir:

Simmel gibi Heidegger de, "varlık" problematiği içinde köprü metaforuna yakınlık gösterir:

Heidegger'in köprüye ayırdığı yer, aslında Simmel'in köprü'nün sonluyla sonsuzu birbirine bağladığı ve anlık olarak yeryüzü ile gökyüzü arasında tansıgımsı bir biçimde yüzdüğü görüşünü yineler ve köktenleştirir.⁵

Ortaya konulan savlarda, varlık aşkın bir şeydir: Varlığa ait bilgi, onun durumunu aşan bir bilgi haline gelir. Dünya kendisini aşkın olarak göstermekte ve kendi anlamı, kendi nesnesine sığmamaktadır. Yani aşkınlık, varlığın kendisini yeniden kurar: Varlık dediğimiz şey, bu kendini yeniden kurma sırasında, izlediğimiz-kendisinin daha yükseğine çıkmaktadır (orada-varlık). Dünya da, yükselmiş orada-varlıkların bulunduğu yerdir. O halde dünya eğer bir içkinlik-metafizik karşıtlığı içeriyorsa, bu aşkınlık kavramıyla açıklanabilir. Bu durumda insan olmak, "ölümlü olarak yeryüzünde yaşamak" anlamına gelir. Ya da "ölümlü olarak yeryüzünde oturmak": Simmel'in köprüyü bir mekân olarak görmesi ve insanı oraya "yerleştirmesi" ile aynı şeydir bu... Oturulan yer: Yani köprü; yani dünya; yani yaşamın kendisi... Köprüde kendimizi evimizde hissederiz. Yaşarken, sonluluk ile sonsuzluğu aynı anda deneyimlerken, o köprüde olmakla eve dönmüş oluruz:

Bu sorunun Heidegger'deki genel adı "yuvaya dönüş"tür.⁶

Ve "sorulmaya değer" aşkın bir varlık olarak insan, o köprüde bulunmakla, tam da "kendi" olmaktadır.

Necatigil'in varlığı, doğum, yaşam ve ölümü de içeren biçimde tam evde (köprüde); Necatigil'in çizgisindedir. Yine Necatigil'in yazdığı gibi; "ne varsa" oradadır: Kendi aşkınlığı içinde, tanımlanamaz ama "sorulmaya değer" olarak; "sığ-

⁴ Bkz. Önay Sözer, "Yuvaya Dönüşte 'Kapı' Sorunu", Cogito, sayı: 18.

⁵ A.g.e.

⁶ A.g.e.

mazlığın” bir varlığı olarak: “Ne varsa” oradadır. Yazı, imaj ve söz arasındaki köprüdedir ve böylece “yuvaya dönmüştür”.

Ve son söz olarak şunu belirtelim ki; şiirdeki küçük çizgi soldan sağa izlendiğinde (ya da sağdan sola: Farketmeyeceğini söylemiştik), bir köprüydü ama; o çizgi, tam karşıdan baktığımızda ise yaşama giriş yaptığımız bir “kapı”ya dönüşecektir. Kapı, bir imaj olarak, içinde barındırdığı yaşamın üzerine kapalıdır. Fakat o aynı zamanda yaşam ile dışarısı arasına bir ayırım koyduğu sürece, içeriği işaret eder.

Bu durumda o küçük çizgiye; yani yaşama yeniden bakmak gerekir: Küçük bir çizgi biçiminde, kendisi olduğu tam o “kapı”dan...

DİZİN

- Abora, E. 42n
Achar, G. 153
Adorno, T. 11-17, 19-27, 29-39, 66, 69-70, 100-101, 124, 132
Aka, İ. 45n
Akay, A. 143, 144n
Alogan, Y. 130n
Altındere, H. 70
Amin, S. 102n, 107
Andrade, de O. 92
Aslan, H. 180n
Ayhan, E. 9
Aziz Augustinus 169-170

Baker, U. 66n
Balci, C. 137n
Baradey, El M. 150
Barthes, R. 174-175
Başaran, M. 24n
Bataille, G. 16-17
Baudrillard, J. 42, 50, 52, 112, 168, 174
Berg, K. 64, 67
Bergman, I. 53, 143-144
Bergson, H. 96-97
Bernal, M. 107
Bernstein, J. M. 11, 21, 35n
Birkan, T. 19n, 75n
Bono 148-150
Bozkurt, N. 117n
Brook, P. 135-136, 138-140, 145
Brown, L. 48
Bush, G. W. 151

Cameron, D. 51-52, 61
César, F. 60
Chirico, de G. 139
Clinton, B. 47, 151
Cohen, W. 151
Critchley, S. 18

Çitil, A. 30n

Deleuze, G. 15, 19, 23, 63, 65-66, 96-98, 100
Derrida, J. 15, 17-19, 21, 23-26, 66, 72, 73n, 74, 90, 151-153, 167, 169, 174
Dostoyevski, F. M. 66
Durak, S. 122n

Eagleton, T. 15, 22, 29, 30n, 37n, 39n
Eco, U. 64-65
Ellul, J. 179, 180n
Engels, F. 124
Ergüden, I. 42n
Erzurumlu Molla Davutzade Mustafa Nâzım 80, 89

Fatih Sultan Mehmet 73
Feiler, D. 63-64
Feiler, G. S. 63,
Frazer, N. 137, 141

Galile, G. 92
Genet, J. 16-17

Habermas, J. 45, 121n, 127, 133, 136-137
Hançerlioğlu, O. 157n
Hardt, M. 133, 134n
Hegel, G. W. F. 20-22, 25, 69-71, 124, 125n, 126n, 140
Heiddeger, M. 56
Hızır, N. 144n
Hitchcock, A. 53
Hobbes, T. 132, 143
Hobsbawm, E. 128
Hu Şintao 149
Husserl, E. 23

İlgaz, T. 96n

İleri, S. 159n
İyer, P. 112n

Jameson, F. 52-55, 58-59
Jaradat, H. 63

Jusdanis, G. 74-75, 83

Kafka, F. 19, 54, 100

Kaftan, A. 23n

Kant, I. 33, 117-121, 123, 124, 125n,
126n, 131-132, 140

Karimi, S. 60

Kepler, J. 92

Keskin, F. 73, 85

King, S. 50

Kluge, A. 127,

Kuban, D. 73, 76, 78-79, 83, 86n

Kurosowa, A. 53

Kymlicka, W. 48n

Lenin, V. 129

Lukacs, G. 129

Martinez, R. 91-93, 95, 97-99, 101

Marx, K. 25, 33-34, 66, 124, 126n, 130,
141

May, T. 118n, 119n, 120n

Mazel, Z. 63-64, 67-68, 70

Mazeller, 68

Melhus, B. 60

Mimar Sinan 79

Morley, D. 43n

Mouffe, C. 18n

Nalbant, A. 94n

Napolyon, B. 65

Nâzım 80, 89

Necatigil, B. 178-179, 181-183

Negri, A. 133, 134n

Negt, O. 127

Newton, I. 92, 99, 101

Nietzsche, F. 144n

Orwell, G. 60

Özbek, M. 137n

Özgüven, F. 52n

Paik, N. J. 56

Pamuk, O. 72, 81, 84

Zeybekoğlu, E. 43n

Paz, O. 60

Peffer, R. G. 130n

Platon 23

Plümer, N. 53n

Popper K. R. 94, 96

Prigogine, I. 92-93, 95-96

Putin, V. 152

Püsküllüoğlu, A. 157n

Rawls, J. 118n, 119n, 121

Read, H. 131-132

Robins K. 43n

Rorty, R. 18, 24

Russell, K. 143

Samadian, S. 60

Sartre, J. P. 16-17

Sennet, R. 122, 125-126, 128, 132, 142

Sert, M. 102n

Simmel, G. 182-183

Sokrates 144

Sosnowska, M. 61

Sönmezay, A. 16n

Sözer, Ö. 73, 85, 163, 183n

Stiglitz, J. E. 47

Stone, S. 148

Suphi, M. 80-81

Tanpınar, A. H. 77n, 78-79, 88

Tansuğ, S. 108, 109n

Taşçıoğlu, A. 47n

Towarnicki, de F. 180n

Tümer, G. 80n

Vural, D. 47n

Weber, M. 124

Weber, S. 19, 22, 23n, 32

Wellington 65

Williams, R. 55

Yılmaz, A. 48n, 122n, 134n

Zbanic, J. 60

Zeus 72, 76

Zweig, S. 103

Theoria Dizisi Kitapları

Theoria Dizisi Editörü: Ali AKAY

Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum

Besim F. DELLALOĞLU

Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali

Ali AKAY

Romantik Muamma

Besim F. DELLALOĞLU

Postmodern Görüntü

Ali AKAY

Kapitalizm ve Pop Kültür

Ali AKAY

Öteki Hedef / Başka Baş

Jacques DERRIDA

Sanatın Suç Ortaklıkları

Emre ZEYTİNOĞLU

Tekil Düşünce

Ali AKAY

Göründüğü Gibi Değil Açıklayabilirim

Serkan ÖZKAYA

Postprodüksiyon
Nicolas BOURRIAUD

Gen-Politik
İ. Emre IŞIK

ZamanMekân
Kuram ve Sinema
Z. Tül AKBAL SÜALP

İlişkisel Estetik
Nicolas BOURRIAUD

Perikles ve Verdi
François Châtelet'nin Felsefesi
Gilles DELEUZE

Sanatın Durumları
Ali AKAY

Mütevazı Öneriler
Charles ESCHE

Henri Bergson'un Felsefesi
Kozmik Bir Füg Gibi Gelişen Dünya Görüşü
Dinçer YILDIZ

Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim
S.J. ARNOTT / E.W. HOLLAND / P. PATTON / M. HARDT /
J.L. BELLER / A. AKAY

Kıvrım
Gilles DELEUZE

SANAT ÜZERİNE YERSİZ YORUMLAR

EMRE ZEYTİNOĞLU

“Yersiz”liğin iki farklı çağrışımı bulunuyor. Birincisi şu: Her yorum, bir “şey”e yöneldiği sürece, bir “yer”e de yöneliyor demektir. Bunun tam tersini söylemek de doğru sayılacak: Yorumun bir “yer”den kaynaklandığı... Ancak yine iki durumda da “yer”den söz etmek aynı anda sınırlardan söz etmek anlamına geliyor: “Yer”in sınırlarından... Sınırlardan söz etmek ise sınır dinamiğinin yarattığı biçimde “öte”lerden de söz etmektir. Geçirgenlikten konuşmaktır ki, o geçirgenlik de “yer” kavramını, “yersiz”liğe doğru sürükler; orayı dışarısı ile birlikte, bir “kendine yabancılık” mekânı kılar. “Yersiz”liğin ikinci çağrışımı, bir toplumsal uzlaşımın sonucu olarak, pek de olumlu bir anlam içermez: Bu “yersiz” durum, “tutarlılığın” yitirildiği ve konunun (artık bir daha toparlanamayacak biçimde) dağılıp gittiği imasını içinde taşır. Böylece, “Konunun tutarlılık noktası nedir?” sorusu gündeme geldiğinde, “yersiz”liğin olumsuzluğu da kendiliğinden gündeme gelecektir. Oysa o “tutarlılığın” kodlanmış bir “şey” olduğunu vurguluyorsak, yorumların da “yersiz”leşmesi gerekecektir ve olumsuzluk yerini olağanlığa bırakacaktır: “Yersiz”lik, olağan biçimde olumsuzdur. Fakat, bir kodlamaya karşı olumsuzdur; bu olumsuzlama da, “gerçek durumdan” söz edilmediği, kodlamalar içinde kalındığı zamanlarda doğmaktadır.

Emre ZEYTİNOĞLU